

УДК 785.1

Аспекты инструментального письма в Концерте для флейты и струнного оркестра Ромуальда Гринблата

Остромогильский Илья Вениаминович

Кандидат искусствоведения, преподаватель композиции и инструментовки,
Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н.А. Римского-Корсакова,
190121, Российская Федерация, Санкт-Петербург, пер. Матвеева, 1а;
e-mail: imusicostro@gmail.com

Аннотация

В статье рассматриваются приемы инструментального письма, использованные Р. Гринблатом в Концерте для флейты и струнного оркестра (1970). Исследуются особенности распределения оркестровых партий, способы звукоизвлечения, аспекты применения темброблоков в этом произведении. Анализируются индивидуальные композиторские решения в условиях сонорика и алеаторика. Выявляются характерные свойства тембровой драматургии рассматриваемого сочинения. Среди прочих аспектов исследования следует отметить многомерность оркестрового пространства в данном опусе, создаваемая разными средствами композиторской техники. Флейтовый концерт Р. Гринблата сопоставляется с «Metastaseis» (1954) Я. Ксенакиса, «Crescendo e diminuendo» для клавесина и двенадцати струнных (1965) Э. Денисова и Первым струнным квартетом (1970) Л. Пригожина. Проводятся параллели между музыкой Р. Гринблата и зарубежных композиторов (К. Пендеревский, Я. Ксенакис, Д. Лигети). Определяются ведущие тенденции музыкального искусства рассматриваемого времени. Обосновывается необходимость изучения принципов современной инструментовки. Отмечаются научная новизна и актуальность творчества Р. Гринблата.

Для цитирования в научных исследованиях

Остромогильский И.В. Аспекты инструментального письма в Концерте для флейты и струнного оркестра Ромуальда Гринблата // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 4А. С. 480-487.

Ключевые слова

Р. Гринблат, Флейтовый концерт, инструментальное письмо, темброблок, сонорика, алеаторика, тембровая драматургия.

Введение

В созданном в 1970 году Концерте для флейты и струнного оркестра Р. Гринבלата ярко отразились творческие поиски композитора в области тембровых, интонационных, ритмических, фактурных решений в условиях сонорики и алеаторики. Партитура Концерта отличается богатством представленных в ней новых видов нотации, а его звуковое пространство построено на сочетании обычных и нестандартных способов звукоизвлечения. Преобладание внетрических импровизационных длительностей привело к ощущению свободно делящегося звукового «потока», структурированного композитором с помощью темброфактурных контрастов. Частичное появление метра и ритмической регулярности в совмещении с вышеупомянутыми длительностями в последней четвертой части образуют эффекты политемповости. Все эти средства направлены на создание как образов лирики, так и темпераментных виртуозных звучаний.

Сонорные и алеаторические приемы во Флейтовом концерте Гринבלата

Симптоматична трактовка Гринблатом струнного оркестра: представлены пять первых скрипок, четыре вторых, три альты, две виолончели и один контрабас. При этом за каждым инструментом в партитуре зафиксирована своя партия, что позволяет композитору изоощренно варьировать степень плотности фактуры, включая и выключая те или иные тембры. Такое распределение оркестровых партий характерно для ряда произведений второй половины XX–начала XXI века. Например, Я. Ксенакис в своей пьесе «Metastaseis» (1954) трактовал симфонический оркестр как состав из 61 музыканта-солиста. Гринблат фиксирует в партитуре так называемое ансамблевое расположение инструментов полукругом, в центре которого размещает исполнителя на флейте и дирижера.

Несомненно, Гринблат в своем Флейтовом концерте творчески развивает новации К. Пендеревского 1960-х годов в области инструментального письма, что связано с разнообразным применением нестандартных приемов исполнения. Среди эффектов звукоизвлечения в рассматриваемом произведении выделяется пение в инструмент в партии флейты, в том числе с совмещением обычной игры, что образует двухголосие. У струнных – исполнение за подставкой по всем струнам, неравномерное по скорости тремоло, удары смычком по деке, сильное *sul ponticello* и *marcatissimo*, глиссандо вокруг одного звука в пределах $\frac{1}{2}$ тона и т. п. Эти способы инструментальной игры образуют самостоятельные звуковые пласты, которые равноправны с иным тематическим материалом.

Одной из ведущих тенденций сонорики является экспонирование и совмещение

темброблоков (сонорных пластов), состоящих из многих линий, которые наслаиваются и переплетаются, создавая новое тембровое качество. Такие темброкрасочные образования фигурируют в произведениях Д. Лигети, Я. Ксенакиса и др. Композиторская работа с подобными звуковыми объектами наблюдается и в рассматриваемом Концерте Гринבלата. Музыкальная ткань этого сочинения отличается текучестью: темброблоки не только разделены по отношению друг к другу, но и наслаиваются и сменяются по принципу сцепления. Ведущей здесь явилась идея концертирования не только между флейтой и оркестром, но и между отдельными оркестровыми инструментами, а также и «блоками», в которые они по-разному объединены. Композитор широко применяет в Концерте приемы алеаторического контрапункта, использует многообразные способы его нотации, в том числе повторы звуковых построений, заключенных в «квадрат». Однако полностью отсутствует обозначение количества секунд, что определяет некоторую временную свободу в исполнительской интерпретации.

Тембровая драматургия во Флейтовом концерте Гринבלата

Каждая часть Флейтового концерта отмечена своей логикой тембрового развития, индивидуальными особенностями формообразования. Так, крайние разделы первой части основаны на повторах двенадцатитонового ряда у флейты, а средний структурный элемент более объемен – он состоит из совмещения четырех слоев, один из которых, темброво пуантилистический и ритмически построенный на приеме арифметической прогрессии, наслаивается на начало варьируемой репризы. Более сложна тембровая драматургия остальных частей. Начало последней из них образует сильный контраст по отношению ко всей предшествующей музыке: впервые появляется непрерывная пульсация восьмыми, данная у струнных пиццикато искусственными флажолетами, игрой смычком по деке, создавая эффект постукивания, который при дальнейших сменах способов звукоизвлечения «размывается» в дующие звучания.

Один из аспектов инструментального письма – это многомерность оркестрового пространства, которая присуща, в частности, Концерту Гринבלата, где при рассмотренном выше использовании полифонии пластов часто достигается прозрачная фактура, а в ряде эпизодов фигурируют и насыщенные звучности. Вышеупомянутая многомерность создается в данном произведении также особым разнообразием составляющих элементов в темброблоках. Это относится к звуковому материалу, который отличается богатством способов звукоизвлечения и часто организуется с помощью имитационной техники. Таков первый сонорный пласт во второй части, где алеаторические секции вступают по принципу имитации

и образуют бесконечный канон. Пропоста и респосты состоят из двенадцати элементов, каждый из которых представляет собой особый прием исполнения. В результате возникает изысканный по звучанию пуантилистический сонорный комплекс. Он является контрапунктом по отношению к двухголосной линии солирующей флейты (с пением в инструмент совместно с обычным исполнением), что образует утонченный звуковой колорит.

В целом, Концерт для флейты и струнного оркестра Гринблата представляет собой оригинальный пример творческого применения вышеупомянутых современных композиторских техник – сонорики и алеаторики. Как отмечает Ф. Караев, «именно сонорное движение берет на себя функцию тембра. Перед композитором, поставившим себе цель освоения новейших возможностей, неизбежно возникает все та же проблема осознания понятия *тембра* и выбора граней его концептуальных возможностей. И каждый композитор решает эту проблему в своем творчестве по-своему, каждый – в силу своего таланта и интеллекта» [Караев, 2005, 248]. Гринблат в своем произведении раскрыл широчайшие возможности инструментов, в частности, в ряде фрагментов трактовал струнные как ударные. В партитуре Концерта при преобладании новых видов нотации наблюдается детализация в записи звукового материала. Тембровая драматургия построена как движение к генеральной кульминации и ее угасание с постепенным выключением инструментов в конце четвертой части.

Заключение

Флейтовый концерт Гринблата стал ярким явлением отечественного музыкального авангарда 1960–1970-х годов и его можно поставить в один ряд с такими композициями, как «Crescendo e diminuendo» для клавесина и двенадцати струнных (1965) Э. Денисова и Первый струнный квартет (1970) Л. Пригожина. Общими для этих сочинений явились наличие индивидуальных конструктивно-логических идей, многообразная трактовка струнных инструментов, включающая обращение к нестандартным приемам звукоизвлечения. Все три опуса отражают оригинальные композиторские стили авторов, отличаются своими концептуальными особенностями и характеризуются разной пропорцией применения сонорных эффектов и алеаторических приемов. В целом в данных произведениях отразилась ведущая тенденция музыкального искусства этого периода, действующая вплоть до сегодняшнего дня, – индивидуальное сочетание разных композиторских техник в рамках одного опуса. Об этом пишут Ю. Холопов и В. Ценова: «О синтезе как эстетической основе музыкального творчества интенсивно заговорили в 60–70-е годы, и, очевидно, что с этого времени смешанные техники составляют важнейший, если не основной, пласт современной

композиции» [Холопов, Ценова, 2005, 563].

К проблематике сонорики обращались многие исследователи, в том числе К. Болашвили [Болашвили, 1994], А. Маклыгин [Маклыгин, 2005]; ее рассматривали фрагментарно в объемных трудах Л. Акопян [Акопян, 2010], М. Высоцкая и Г. Григорьева [Высоцкая, Григорьева, 2014]. Среди новых публикаций по изучению творческого наследия композиторов, индивидуально применявших эту технику, следует выделить интервью М. Кузнецовой с французскими музыковедами П.-А. Кастане и Т. Алла, посвященное Дж. Шельси [Кузнецова, Джачинто Шельси: двойственность..., 2016] и ее статью о Шельси и А. Тертеряне [Кузнецова, Джачинто Шельси и Авет Тертерян..., 2016]. Однако творчество Р. Гринблата является малоизученным, что определяет научную новизну в обращении к его музыке. Л. Раабен в своем исследовании «Композиторское творчество стран Балтии и Закавказья в 60–80-х годах XX века» пишет, в частности, о Гринблате и отмечает, что его «концерты и симфонии <...> радикализмом применения авангардных видов техники опередили общий процесс стилистического обновления латвийского композиторского творчества, который шел спокойнее, эволюционнее, хотя заметно интенсировался к исходу 60-х годов» [Раабен, 2003, 33].

Применение сонорики, контролируемой алеаторики и некоторых других методов непосредственно взаимосвязано с оркестровкой. В творческом процессе ее особенности могут диктоваться какой-либо техникой и, наоборот, могут стать импульсом для композиторской разработки определенной технологии. Таким образом, при аналитическом исследовании принципов современной инструментовки необходимо выявлять и действующие в произведении методы композиции. В сонорике, по утверждению Ю. Холопова, «происходит переход музыки в новое качество (композитор сочиняет звучность, краску, тембр, состав макрозвука своей музыки, соответственно, он оперирует с ней как с материалом)» [Холопов, 2003, 413]. В связи с этим, особенно актуальным является научное изучение проблем современного инструментального письма и, несомненно, требуется дальнейшее исследование в музыкознании Концерта для флейты и струнного оркестра Гринблата.

Библиография

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. 29 с.
3. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: Московская консерватория, 2014. 440 с.

4. Караев Ф. Глава VIII. Тембрика // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 235-265.
5. Кузнецова М. Джачинто Шельси: двойственность и двусмысленность звука // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 16-22.
6. Кузнецова М. Джачинто Шельси и Авет Тертерян // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 22-28.
7. Маклыгин А.Л. Глава XI. Сонорика (разделы 1–8) // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 382-401.
8. Раабен Л.Н. Композиторское творчество стран Балтии и Закавказья в 60–80-х годах XX века. СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2003. 252 с.
9. Холопов Ю.Н. Сонорика // Бычков В. В. (ред.) Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. С. 413-417.
10. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Глава XIX. Смешанные техники // Ценова В.С. (ред.) Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 563-575.

Aspects of instrumental composition in the Concerto for flute and string orchestra of Romuald Greenblatt

Il'ya V. Ostromogil'skii

PhD in Art Criticism, Lecturer,

Saint-Petersburg Musical College named after N.A. Rimsky-Korsakov,

190121, 1a Matveeva lane, Saint Petersburg, Russian Federation;

e-mail: imusicostro@gmail.com

Abstract

This article deals with the techniques of instrumental composition used by Robert Greenblatt in the Concert for flute and string orchestra (1970). The author of this article examines the different characteristics of the distribution of orchestral methods of sound production, aspects of the use of tone in this work. The author analyzes individual compositional solution in terms of sonority and aleatorica. The article also identifies the characteristic properties of timbre dramaturgy in the composition. Among other aspects of the study, the multidimensionality of the orchestral space in this opus, created by different means of composition technique, should be noted. A flute recital by R. Greenblatt's is mapped to such works as the "Metastasis" (1954) by J. Xenakis, "Crescendo e diminuendo" for harpsichord and 12 strings (1965) by E. Denisov and the String quartet No. 1

(1970) by L. Prigogine. There are parallels between the music of R. Greenblatt and foreign composers (Krzysztof Penderecki, I. Xenakis, G. Ligeti) in this article. The article determines the leading trends of musical art of that time. The author comes to the conclusion about the necessity and relevance of studying the principles of modern instrumental composition, he marks the scientific novelty and actuality of creativity of Robert Greenblatt.

For citation

Ostromogil'skii I.V. (2017) Aspekty instrumental'nogo pis'ma v Kontserte dlya fleity i strunnogo orkestra Romual'da Grinblata [Aspects of instrumental writing in the Concerto for flute and string orchestra of Romuald Greenblatt]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (4A), pp. 480-487.

Keywords

R. Grinblatt, a Flute recital, instrumental composition, equalizer, sonoric, aleatoric, timbre dramaturgy.

References

1. Akopyan L.O. (2010) *Muzyka XX veka. Entsiklopedicheskii slovar'* [Music of the twentieth century. Encyclopedic dictionary]. Moscow: Praktika Publ.
2. Bolashvili K. (1994) *Sonoristicheskie sredstva i problemy krupnoi instrumental'noi kompozitsii. Dokt. Diss. Abstract* [Sonorities resources and the problems of a large instrumental composition. Doct. Diss. Abstract]. Moscow.
3. Karaev F. (2005) Glava VIII. Tembrika [Tembric]. In: *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [Chapter VIII. Theory of modern composition]. Moscow: Muzyka Publ., pp. 235-265.
4. Kholopov Yu.N. (2003) Sonorika [Sonoric]. In: Bychkov V.V. (ed.) *Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* [Lexicon of nonclassics. Artistic and aesthetic culture of the XX century]. Moscow: ROSSPEN Publ., pp. 413-417.
5. Kholopov Yu.N., Tsenova V.S. (2005) Glava XIX. Smeshannye tekhniki [Chapter XIX. Mixed technique]. In: Tsenova V.S. (ed.) *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [Theory of modern composition]. Moscow: Muzyka Publ., pp. 563-575.
6. Kuznetsova M. (2016) Dzhachinto Shel'si i Avet Terteryan [Giacinto, Scelsi and Avet Terteryan]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1, pp. 22-28.
7. Kuznetsova M. (2016) Dzhachinto Shel'si: dvoistvennost' i dvusmyslennost' zvuka [Giacinto, Scelsi: the duality and ambiguity of sound]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1, pp. 16-22.

-
8. Maklygin A.L. (2005) Glava XI. Sonorika (razdely 1–8) [Chapter XI. Sonoric (sections 1-8)]. In: *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [Theory of modern composition]. Moscow: Muzyka Publ., pp. 382-401.
 9. Raaben L.N. (2003) *Kompozitorskoe tvorchestvo stran Baltii i Zakavkaz'ya v 60–80-kh godakh XX veka* [The composing work of the Baltic States and Transcaucasia in the 60-80-ies of XX century]. Saint Petersburg: Kompozitor Sankt-Peterburg Publ.
 10. Vysotskaya M.S., Grigor'eva G.V. (2014) *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20th Century: From the Avant-garde to the Postmodern]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya Publ.