

© Путечева, О.А., 2019  
УДК 78.021.4  
DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10028

## РОЛЬ ТЕМБРА И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ КРАСОК В ТВОРЧЕСТВЕ А. БАКШИ

О.А. Путечева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Кубанский медицинский институт, Краснодар, 350015, Российская Федерация

**Аннотация.** Проблемы фонической стороны произведения становятся важнейшими в исследовании музыкального творчества начала XXI в., все более привлекая внимание музыковедов. Статья представляет некоторые особенности оркестрового мышления и роли тембра в творчестве московского композитора А. Бакши, уникальность которого формируется за счет обретения новых красочных средств. Скрупулезная работа по апробированию сочетаний тембров, дающих красочную «гармонию» или диссонанс, создает тонкие колористические вибрации. Тембр наделяется огромной энергией воздействия при совместном участии различных приемов звукоизвлечения, ритмической работы, тесситуры, что становится показателем своеобразия и новаторства. Открытие авангардной сонорной выразительности позволяет не только передать новую образность, но и привлечь нестандартные принципы формообразования, драматургии. Тембр зачастую выполняет настолько важную роль, что под его воздействием трансформируются все музыкальные параметры, подчиняясь требованию фонизма. Поиски в области звуковой палитры, сонорно-акустических эффектов открывают новые уровни содержательности. Смена тембров воспринимается как осмысленное сообщение об окружающем мире. В результате анализа произведений композитора делается вывод об определяющей роли тембра в создании звуковой организации, формообразовании, драматургии, что приводит к возникновению нового художественного явления – «Театра звука», развивающегося в русле эстетики экспериментализма.

**Ключевые слова:** тембр, сонорно-акустические эффекты, колорит, фонизм, индивидуализация тембра, звукоорганизация.

**Конфликт интересов.** Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Путечева, О.А. Роль тембра и использование оркестровых красок в творчестве А. Бакши. Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 65–76.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10028.

## THE ROLE OF TIMBRE AND THE USE OF ORCHESTRAL COLORS IN THE WORKS OF A. BAKSHI

O.A. PUTCHEVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kuban State Medical University, Krasnodar, 350015, Russian Federation

**Abstract.** The problems of the phonic side of the work become the most important in the study of musical creativity of the early XXI century, increasingly attracting the attention of musicologists. The article presents some features of orchestral thinking and the role of timbre in the work of the Moscow composer A. Bakshi, whose uniqueness is formed by acquiring new colorful means. Meticulous work on testing combinations of timbres that give colorful "harmony" or dissonance creates subtle coloristic vibrations. The timbre is endowed with

a huge impact energy with the joint participation of various techniques of sound, rhythmic work, tessitura, which becomes an indicator of originality and innovation. The discovery of avant-garde sonorous expressiveness allows not only to convey a new imagery, but also to attract non-standard principles of shaping, drama. Timbre often plays such an important role that under its influence all musical parameters are transformed, obeying the requirement of phonism. Searching in the sound palette, sound-effects opens a new level of inclusiveness. The change of timbres is perceived as a meaningful message about the world. As a result of the analysis of the composer's works, the conclusion is made about the determining role of timbre in the creation of sound organization, formation, drama, which leads to the emergence of a new artistic phenomenon – the "Theater of sound", developing in line with the aesthetics of experimentalism.

**Keywords:** timbre, sonor-acoustic effects, color, phonism, timbre individualization, sound organization.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interest.

**For citation:** Putecheva, O.A. (2019), "The role of timbre and the use of orchestral colors in the works of A. Bakshi", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 65–76.

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10028. (in Russ).

Роль звука и оркестровых красок в современных инструментальных произведениях чрезвычайно многообразна и неповторима. Тембр является одним из самых важных выразительных средств. Сейчас в условиях звукового пространства возможности создания уникальных решений возрастают, что рождает предпосылки для формирования новой содержательности, знаменующей рождение «Театра звука».

Данная статья выявляет специфику трактовки тембров в условиях театрализации инструментального сочинения московского композитора А. Бакши, что позволяет суммировать наблюдения над инструментальными решениями, дающими яркие сонорно-акустические эффекты при использовании новых звуковых красок, особых приемов звукоизвлечения. Это создает представление об уникальности качества звуковой материи, где колористически рассчитан каждый звук и решающая роль принадлежит фонизму.

Колористическое мышление композитора эволюционирует от стандартных инструментовок, обращающихся к высо-

кохудожественным образцам классического наследия, усваивая многие открытия в области инструментальных решений, через утверждение новаторских приемов в использовании оркестровых красок к созданию уникальных особенностей звуковой палитры. Сочетания тембров в его композициях ситуативны, действительны, театральны, несут информацию о смыслах, содержании и функциях произведений.

Проблема красочной выразительности творчества А. Бакши связана как с тенденциями времени, так и с влиянием наиболее значительных творческих фигур музыкального мира XX в., начиная с Д. Шостаковича, А. Волконского, Дж. Кейджа, А. Шнитке, а также с интересом к восточным оркестровым краскам и опыту восточных мастеров звука.

Вопросы изучения роли тембра в музыкальных произведениях начала XXI в. не получили достаточного освещения в отечественном музыкознании. Внимание к фонической стороне композиций уделено в работах Е. Назайкинского, где тембр осознается как характер звучания инструментов. С точки зрения инстру-

ментовки данное понятие интересовало как отечественных, так и зарубежных композиторов, таких как Г. Берлиоз, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков. Композиционную и выразительную роль тембра отмечали Ф. Витачек и А. Веприк, на функциональные особенности тембра указывал М. Арановский. Значительный вклад в развитие теории тембра внесли Ю. Фортунатов и Е. Ручьевская. В современной исследовательской практике широко используются термины «тембровая драматургия» (Д. Житомирский), «тембровый план» (В. Цытович). Огромной роли тембра в формировании основ современного композиторского творчества посвящены работы Э. Денисова.

Истоки того явления, что стало определяющим для музыки XX в., которое В. Цытович обозначил как «автономия тембра» (1983, с. 65), обнаруживаются в творчестве К. Дебюсси, И. Стравинского. А. Бакши развивает данное направление, и особенности тембровых решений лежат в русле поисков современных композиторов, вдохновленных самыми радикальными открытиями, концентрирующимися вокруг крупнейших музыкальных событий: «Во-первых, признание и использование многих элементов, чуждых общей практике западной музыки... во-вторых, развитие новой заботы о звучности, изобретение новых инструментов и необычных способов обращения с обычными инструментами» (пер. мой. – О.П.) (Reiko I., 2005, p. 11). Эта линия музыкального мышления связана с открытиями Г. Коуэлла, Дж. Кейджа, Л. Харрисона.

Специфика звучаний зависит от оркестровой фактуры, расположения инструментов и отдельных тембров инструментов, часто использующих нетрадиционные способы звукоизвлечения. Рене Келлер

обозначает данное явление как «преднамеренный тембральный выбор» (Keller R., 2013, p. 68) композитора. Опираясь на традиционное использование отдельных групп инструментов, основой которых остаются струнные, композитор вводит экзотические инструменты и звучащие предметы, находя совершенно уникальные миксты. Для создания впечатления плотности или разряженности использует приемы слитности фактуры оркестровых групп и их единообразия или, наоборот, в проведении отдельных оркестровых линий противопоставляет группы инструментов.

Удивительна тембровая изобретательность А. Бакши. Каждое произведение имеет неповторимый состав инструментов. Самые яркие находки – это оркестровые миксты, отражающие неистощимость колористических поисков композитора. В составе исполнительских групп произведений обнаруживаются не только общепринятые музыкальные инструменты, но и редкие, экзотические, вновь изобретенные и уникальные. Оркестровые краски зависят от выбора композитора и сочетания тембров, регистров, характера звучания и определяются драматургией, ситуацией звучащего момента, а также смыслами, транслируемыми звуковыми образами.

В области тембровых решений композитор идет по пути тембровой ангажированности, индивидуализации оркестровых составов конкретных произведений. В каждом сочинении в связи с его задачей формируется индивидуальный оркестровый состав, дающий уникальные звуковые решения. В таком раннем произведении, как поэма-представление «Я – ПОЭТ») «игра» тембров представляет собой нечто неожиданное, даже экстен-

трическое: *piccolo flauto* и *tuba*, *balalika* и *organo elettronico*, традиционный струнный квартет и группа разнообразных ударных, а также 2 *campane Valdai* (2 валдайских колокольчика), 2 *bongos*, *recorco*, 2 *tom-tom*, *grancassa*, *campanelli*, *compane*.

Средоточием образования фонизма становится первая часть «Так окрылено, так напевно», где зарождается сонорно-колористический состав произведения. Ведущую роль играют трихордовые интонации валдайского колокольчика, лейтмотивом проходящие через все произведение, проявляющиеся в драматургически важные моменты: в интермедии между первой и второй частями, в конце всего произведения. Тембровое развитие строится вначале на различении характера звучаний инструментов, затем на противоречии, вырастая в дальнейшем до конфликта тембров мягких певучих струнных и врывающейся тубы. Тема призыва у тубы, появившись впервые в номере 8, развивается со значительными изменениями далее – в номерах 9 и 13.

Композитор широко использует звучащие предметы, не относящиеся к музыкальным инструментам, но в условиях сценических постановок обретающих художественные смыслы: это могут быть шорохи бумаги, звуки льющейся струи воды в ведре, сыплющихся таблеток, хлопанье книг, скрипы, стоны, свисты, хрусты, создающие неповторимую магию шумов.

Выстраивая «тембровую драматургию» (термин Д.В. Житомирского), А. Бакши опирается на традиционное разделение оркестра на струнную группу, деревянную духовую, медную духовую и группу ударных инструментов.

К каждой группе у автора свой особый подход и свои излюбленные приемы. Наиболее значительная работа с тембром видна в струнной группе инструментов, где композитор использует яркие новые краски. Большинство приемов тембрового характера осуществляются на микроструктурном уровне. Отсюда постоянная текучесть неуловимых изменений колорита, которые придают сонористическую подвижность звучанию. Особое внимание композитор уделяет регистрам, которые обычно редко используются, но в крайних точках которых происходит много важных «событий», можно извлечь необычные звучания. Колористические миксты становятся содержательными центрами, приковывающими внимание контрастом диапазонов и широтой охвата объема, что создает пространственный эффект.

В инструментальном произведении «Зима в Москве. Гололед» композитор дает представление о холодной «застылости». Основой произведения является струнная группа, в которой выделяется *violino solo*, *violoncello solo*, а также *violino II*, *violino III*, *violino IV*, *viola*, *violoncello*, *contrabasso*, кроме того, участвует приготовленный рояль, выписана партия «бумаги» и «шагов». Уже начало экспонирует необычные звуки: глиссандо по струне рояля, глиссандо с флажолетами в высоком напряженном регистре виолончели, к этому добавляется глиссандо контрабаса. Композитор будто преднамеренно разъединяет звуки, удаляет их друг от друга, темброво перекрашивает, анализирует звук, качественно приближая его то к хрусту льдинок, то к завыванию ветра, то к скрипу замерзшей двери. Новаторство проявляется в развертывании структуры звука во времени, во внутризвучковой работе, расщеплении звука



на составные элементы с последующей сборкой. Возникает образ застывающих и леденеющих звуков. Глиссандирующие звучания, прерываясь значительными паузами, повисают в пустоте, рождая ощущение холода, безжизненности. Токкатное безостановочное движение формирует противостояние острой «морозной» звучности, способствуя выходу из оцепенения. Колоритным звучанием подготовленного рояля выполняется формообразующая роль в организации и развитии звучащей материи всего произведения.

Поскольку музыка появляется там, где слово бессильно, то она, как правило, выражает высшее напряжение, трагические моменты, отсюда трагедийные гамлетовские вопросы, отголоски драм Ф. Достоевского, А. Чехова. Трагедийность, которая опустошает души, предстает фактурой крайних регистров, объемлющей огромный диапазон, создает ощущение гулкости, пустоты пространства и безбрежной щемящей тоски.

Э. Денисов в книге «Современная музыка и проблема эволюции композиторской техники» пишет: «Инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик творческого почерка. Во многих случаях выразительность тембра имеет для него (Д. Шостаковича. – О.П.) гораздо большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т. д.)» (Денисов Э., 1986, с. 46). Для А. Бакши также определяющим фактором уникальности и новизны служит тембр.

Необходимо отметить удивительную черту, которой наделяются инструменты в творчестве А. Бакши, вступающие во взаимодействие с театром, литературой, текстом, – антропоморфизм. Человеческие черты придаются инструментам тра-

диционно еще с романтической эпохи, когда очеловечиваются по преимуществу струнные инструменты – скрипка, альт, виолончель, имеющие теплый человеческий тембр; в произведениях А. Бакши «человеческими голосами разговаривают», казалось бы, далекие от сравнения с человеком туба, контрабас, барабан.

Так, в шекспир-концерте «Умиравший Гамлет» для двух скрипок, турецкого барабана и струнного оркестра (1998) выносимый музыкантами контрабас ассоциируется с мертвым неподвижным телом самого принца датского, а большой барабан, стучащий как бы в такт его сердца, обрывая партию, действует своей неотвратимостью и жестокостью как метафора смерти. Трагизм ситуации акцентируется тембровыми средствами и подчеркивается действиями музыкантов и их инструментами. В этом произведении задействован тройной состав струнных – *violin I, violin II, viola, violoncello, contrabass*, которым противостоят *violin I solo, violin II solo*. Необходимо отметить значительную роль *contrabassi*, усиление которых дает омрачение колорита с использованием *collegno*. В состав инструментов вводится *bass drum, step*.

Показательно, что основным формообразующим средством выступает колорит, дающий представление об уплотнении и разрежении не только за счет плотности тройного состава струнных, но и за счет динамических сопоставлений, обрывающихся *crescendo*. Внутри разделов существен диалог оркестра и солиста. Вступление каждого раздела знаменуется новой оркестровой находкой: наблюдается жесткая организация, выражением которой становятся ритмичные шаги движущейся процессии музыкантов; это может быть канон голосов инструмен-

талистов, шепот которых используется как оркестровая краска, выполненная в виде многоголосия инструменталистов: «treason, предательство, измена».

Оттеняет суровую непреклонность речитативных интонаций раздел, следующий за сломом, в котором вторая солирующая скрипка вначале робко из-за кулис, затем на сцене выступает с танцевально-жанровой темой, представленной как отзвук, воспоминание или галлюцинация. Важны режиссерские ремарки композитора, влияющие на слуховое восприятие. Речь идет о звуковых переключках эхо-интонаций, звучащих на сцене и из-за кулис, в движении по сцене во время исполнения.

Начало раздела знаменуется новым тембром, искажаемым глиссандо струнных на фоне движения оркестрантов, шагающих по сцене. Как правило, у А. Бакши рядом с глиссандо возникает прием флажолет у струнных. Глиссандо проникает в похоронный марш, который жанрово обозначен четырехдольностью, низкой тесситурой струнных, мерностью процессии инструменталистов. Внедряющееся глиссандо низкого регистра придает жуткий оттенок, вызывающий в памяти эпизоды симфоний Г. Малера. Одним штрихом, призывком композитор намечает огромную ассоциативную широту, наполняя смыслами невербальную музыкальную ткань.

Оригинально в инструментальном отношении решено небольшое сочинение «Безответный звонок», в основе которого обычный состав струнных. Членения даются разнообразием инструментальных приемов. Разделы основаны или на имитациях звонка, или на противопоставлении фактур. Разнообразны приемы звукоизвлечения такие, как флажолеты,

*sul ponticello, collegno, on the bridge (no pitch)*. Фактура строится диалогически, переключкой мини-фраз по принципу перманентного варьирования. Название произведения дает ассоциации с известной работой Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» для четырех флейт, трубы и струнного квартета (1908), в котором заложено игровое начало.

Как у Ч. Айвза, так и у А. Бакши, произведения носят экспериментальный характер. Это удивительно емкие по содержанию миниатюры, в основе развития которых лежит диалог. Новаторским является и пространственное расположение инструментов на сцене. Айвз оставил подробное описание расположения музыкантов. Состав у него разделяется на «Три группы: "молчаливые" струнные, звучащие постоянно на *ppp* и ровном темпе, духовые, интонирующие "вечный вопрос существования"; наконец, флейты» (Павлишин С., 1979, с. 95–96). У Бакши мы видим аналогии в области использования фонической стороны: звучание струнных вне сцены, на сцене сурдины, выверение пропорций.

«Безответный звонок» – остроумно построенная пьеса для струнных с партией телефона, представляющая собой вариации на две темы, одна из которых имитирует телефонный звонок, другая – сигналы гудка не отвечающего телефона. В интонационном отношении происходит становление и рост из одного звука начального *d* третьей октавы *pizz* у первой скрипки и *d* второй октавы с флажолетами у второй скрипки. «Звонок», акцентирующий звук *d* третьей октавы развивает малосекундовые интонации и постепенно расширяет диапазон. Нервозность звонка создается за счет движения тридцать вторыми длительностями,

внезапно обрывающимися и повисающими на паузе, в момент которой вторая скрипка, альты и виолончели имитируют не отвечающие гудки телефона. Они предстают тихими звуками *sul ponticello, collegno, on the brige (no pitch)*, разрываемыми паузами.

Развитие строится на основе конфликта все более напряженных призывов звонка и все более категоричных повисающих звуков не отвечающего телефона. В пьесе несколько эпизодов: один из которых, подчеркивая драматизм, использует квазиполифоническое развитие варьируемой интонации малосекундового опевания звука е, быстро достигает напряжения за счет уплотнения фактуры и обрывается глиссандо. Второй эпизод, трансформируя тему в замедленном движении восьмыми, модулирует в лирический образ.

Следующий раздел дает два образа и две темы в наложении и взаимодействии, вследствие чего они трансформируются, темп замедляется, ансамбль звучит более плотно. Интонация малой терции звучит как вопросительный мотив ожидания, томления и разочарования. Задорная энергичная тема звонка сникает, движение тормозится. И вот последняя попытка дозвониться, совсем уже безнадежная в темпе *lento*, тема разрывается паузами. Но ответа нет и «немой» вопрос повисает безответной терцией. Так, в небольшом инструментальном произведении роль струнных представляется основой фонизма, композитор применяет крайние регистры, приемы звукоизвлечения такие, как пиццикато, флажолет, глиссандо, в создании оригинальной образности.

Глубокое воздействие на инструментальное мышление А. Бакши оказал Д. Шостакович, стиль которого узнается по одному аккорду, краске, интонации.

Его стиль настолько индивидуализирован и выразителен, что его музыкальным языком можно передать очень емкие содержания. Сосредоточенность, глубина и трагизм музыки Д. Шостаковича близки А. Бакши, который поставил задачу придать философскую значимость музыке посредством языка Д. Шостаковича. Язык Д. Шостаковича – это не только интонация, но и ритмические риторические фигуры, многозначность динамики, диалог группы струнных и солиста, полифоничность фактуры вступающих поочередно голосов, внезапность сфорцандо.

В качестве ведущих языковых средств применяются исключительно оркестровые возможности, которые и создают представление о стиле. Все эти особенности использует А. Бакши в сочинении «Концерт Шостаковича», где нет ни одной ноты, ни одной интонации великого композитора (они звуковысотно не обозначены), но есть образ, характер, приемы и оркестровые средства. Музыкальная ткань, созданная А. Бакши, атематична. Композитор ищет и развивает принципы становления произведения, основанные не на тематическом движении, а на тембровом. Кульминация достигается в напряженнейшей высокой тесситуре с подчеркиванием звуков ферматой. Как и предполагает жанр, солисту поручается каденция, опять-таки без единой звуковысотной обозначенной ноты. Последующий раздел строится с помощью глиссандо скользящих переключек оркестра, на фоне пианиссимо которых провозглашается риторическая фигура солиста, утрированная *fff*.

В этом сочинении многие инструментальные «события» навеяны оркестровыми приемами, характерными для творчества Д. Шостаковича. Воздействие

звуковой палитры Шостаковича обнаруживается в полярности драматургии, монтажности построений, на фоне замирающих струнных вводится новый тембр, вклинивается новый инструмент, деформация образа под воздействием иного тембра, подчинение одного тембра другому, выступающему более жестко, комплексность тембров и использование особых приемов звукоизвлечения, таких как *collegno*, *glissando*, *flageolet*, *pizzicato*.

Идея концерта как состязания *solo* и *tutti* остается. Так, текучей, почти аморфной ткани струнных противопоставлена ритмически четкая, жесткая тема *solo*. Идея игры переносится в область метроритмических отношений. Наиболее ярким событием является заключительный раздел цифры 5, содержащий несколько ритмических прогрессий – уменьшения длительностей и ритмических построений (фраз). Ритмическая организация усложняется остигматными формулами и каноническими разновременными вступлениями голосов. Ритмическое развитие направлено от четкости, акцентности, регулярности к нерегулярным ритмам, безакцентности, бестактовости, импровизационности. Такое необычное в своей оригинальности решение можно понять как дань уважения и памяти великого мастера.

Одна из функций тембровой драматургии сочинений А. Бакши состоит в выявлении разделов формы, сопоставлении образов оркестровыми средствами. В небольших инструментальных сочинениях для оркестра А. Бакши преобладает монологический тип развития, это миниатюры, образ которых растет из одного ядра, многогранно раскрывая глубинные возможности образа. Инструментальные сочинения тяготеют к программному началу, что становится основанием для

развития образа и слушательского понимания. Композитор дает яркие названия произведениям, что способствует полету фантазии при их восприятии: «Воспоминания о Грузии», «Зима в Москве. Гололед», «Концерт Шостаковича», «Умиравший Гамлет» и др. Но уже в небольших произведениях значительному переосмыслению подвергается роль струнных.

Новаторство в том, что струнные инструменты используются часто не в прямом их назначении, а в качестве шумовых или ударных инструментов. Можно отметить, что их роль часто двойственна, с одной стороны, они отвечают своей предназначенности быть лирическим центром, а с другой – выявляются нехарактерные стучаще-ударные функции. Эта новая сторона усиливается требованием автора исполнять партии в сценическом движении и актерской игре.

Для творчества А. Бакши показателен диалог группы струнных и рояля как драматургической основы произведения. Так, одно из ранних произведений трио «Драма» строится на конфликте клавишных инструментов с их стучащим тембром и двух струнных певучего тембра (скрипка, виолончель). По существу, это противопоставление тембровых возможностей инструментов – взволнованного характера пианиста и сдержанно-мягких струнных. Экспозиция открывается соло виолончели, которой скрипка отвечает из-за сцены. Тембровое родство дает «дуэт согласия», в который позже врывается пианист и взволнованной игрой разрушает дуэт. Драматургия строится на конфликте тембров, приводящем к тому, что на сцене остается в одиночестве виолончелист.

Наибольшей степени усовершенствования подвергается группа ударных



инструментов. Если ранее ударным инструментам поручалась вспомогательная роль, помогающая расставить акценты музыкального образа, то в настоящее время ударные претендуют на ведущую роль. Огромное внимание к данной группе инструментов присуще самым значительным авторам XX в. начиная от И. Стравинского, Д. Шостаковича, Б. Бартока до А. Шнитке и Дж. Кейджа. «Композиторы используют ударные, особенно с определенной высотой как независимую секцию, часто альтернативную другим группам оркестра. Это наиболее колоритная секция современного оркестра, используемая во многих случаях... С этими инструментами наиболее часто группируются клавишные, как максимально созвучная ударным группа» (Adler S., 2002, p. 507).

Для А. Бакши важным оказывается сотрудничество с ансамблем ударных М. Пекарского, эстетика шумовых и ударных инструментов которого воспринята композитором. Еще в далеком 1990 г. подводя итоги московской музыкальной «Осени-89», музыковеды обсуждали особенности прозвучавших сочинений и делились своими впечатлениями. Было отмечено, что «в основном, то были произведения для ударных инструментов, которые, как всегда, блистательно, артистично исполнял Ансамбль под управлением М. Пекарского». Среди колоритных и запоминающихся сочинений – «Пьеса в одном действии № 23/6» А. Бакши, в которой автор осуществил поиски тембровой выразительности разнообразных ударных (Ромащук И., 1990, с. 23).

Не последнюю роль играют веяния, идущие с Востока такие, как индонезийский гамелан, китайская и корейская придворная музыка, сохранившая

древнейшие музыкальные первообразы. С чуткостью мастера звука А. Бакши удается имитировать древние звучания, используя диски гонг, колокола, барабаны, другие простейшие инструменты, встречающиеся в восточном оркестре.

«XX век ознаменован включением многих ударных инструментов в оркестровые произведения современных композиторов. Осознание их широких возможностей приходит после веков скромной жизни» (Bugg D., 1988, p. 7). Влияние тембра ударности переосмысливается в использовании возможностей струнных и клавишных инструментов. Необходимо сказать о подготовленных инструментах, которые существенно раздвигают границы тембровых возможностей, а, следовательно, расширяют сферу образности и выразительности звуковых построений. Для игры на них необходим подготовительный этап, когда особо избранный тон за счет вставных деталей, бумаги, гвоздей становится темброво неузнаваемым. Идея звуковой характерности является основой импульса композиции. Подготовленное фортепиано выступает в роли ударного инструмента. В этом качестве рояль используется уже в раннем сочинении «Воспоминание о Грузии», в котором подготовленный звук является стержнем произведения, проходящим через все произведение, в смысловом отношении передававшим тревожный стук колес поезда.

В XX в. был разработан ряд важных фортепианных техник, существенно трансформирующий тембр инструмента. «Они могут быть классифицированы следующим образом: 1) специальные эффекты, производимые на клавиатуре, такие как звучащий тон кластера и беззвучно нажатые клавиши; 2) действия со струна-

ми внутри фортепиано, такие как выпивание, поглаживание или потирание струны пальцами, использование молотка и других предметов, глиссандо по струнам, тремоло на струнных... использование немusикальных устройств, включая человеческие звуки, такие как пение, говорение, игра на инструменте; и новые педали эффектов» (Reiko I., 2005, p. 13).

Что касается рояля, то в некоторых сочинениях он используется в качестве ударного не только при игре на клавиатуре, но и на струнах, корпусе и других частях инструмента, где возможно извлечь звуки. Все что звучит, может стать музыкальным звуком, – такое понимание расширяет поле звуковых возможностей произведения. Осуществляя поиски в данном направлении, композитор приходит к новой модели музыкального звука.

Говоря о творчестве А. Бакши, целесообразно выделить в отдельную группу шумовые предметы немusикального происхождения, которые работают наряду с музыкальными и создают определенную атмосферу, указывая на место действия: шуршание бумаги, ритуальная звучащая чаша, ведро (сосуд) с водой, куика (стоны), овалойды и др.

А. Бакши расширяет колористические возможности многих инструментов оркестра. Регистры, которые ранее мало использовались, оказались достойными внимания и пригодными для воплощения неожиданных решений, изменилось отношение к отдельным инструментам, особенно увеличилось функции ударных. А. Бакши чрезвычайно активно использует различные приемы игры и способы звукоизвлечения. Тембр играет авангардную роль, что влечет подчинение других средств выразительности.

Э. Денисов проводит важную мысль о том, что если в XIX в. «тембровая выразительность всегда сочеталась с выразительностью интонаций, в то время как в XX веке композиторы часто применяют краску, несущую в себе большую выразительность вне прямой связи с интонацией» (1982, с. 253).

Кульминацией тембрового экспериментирования можно назвать мистерию «Полифония мира», которая собрала инструментарий со всего света. При этом используются ритуальные инструменты *sonagli*, *lastra*, *templeblock*, ритуальная звучащая чаша с пестом, в которой звук образуется как бы сам собой, непроизвольно. «Полифония мира» – это «спектакль для солиста – Гидона Кремера, струнного оркестра “Кремерата Балтика”, ансамбля ударных “Les percussions des Strasbourg”, исполнителей на традиционных и сакральных духовых из Америки, Австралии, Германии, шамана, фольклорных музыкантов из России, Тувы, Армении, Хакасии» (Бакши Л., 2001, с. 171). Так, возникает театр мировых и природных звуков, который наиболее ярко звучит в первой части «Роды Земли». Звуки персонифицируются использованием экзотических инструментов, приближаясь к природным явлениям и стихиям, возникая как будто бы из-под земли.

А. Бакши можно назвать чародеем тембра, собравшего все звуковые краски мира. В его творчестве тембр выполняет формообразующую и драматургическую роль при исключительной яркости и выразительности. Тембр в контексте творчества данного композитора понимается как носитель смыслов, кодифицирующий звуковую информацию, создающий новые колористические отноше-

ния и уникальную систему смыслов. В своем творчестве, формируя специфику «Театра Звука», он дает новый тип синтетических спектаклей, отрицающих слово как единственный источник смысла. Достижение высшей выразительно-

сти звука – такую смелую задачу ставит перед собой композитор. Таким образом, можно отметить, что инструментальные краски и тембровые техники А. Бакши развиваются в русле эстетики экспериментализма.

## ЛИТЕРАТУРА

Бакши Л.С. Домашний театр или «Полифония мира» // Октябрь. 2001. № 3. С. 164–173.

Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1982. 256 с.

Денисов Э. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор. 1986. С. 46–90.

Павлишин С. Чарльз Айвз. М., 1979. 183 с.

Ромашук И. Fokazas-kiesinyites // Сов. музыка. 1990. № 5. С. 23–29.

Цытович В. Фони́зм оркестровой вертикали Дебюсси. // Дебюсси и музыка XX века: Сб. ст. Л.: Музыка, 1983. С. 64–91.

Adler S. The Study of Orchestration W. W. Norton & Company Inc. New York; London, 2002. 512 p. URL: <https://ru.scribd.com/document/354633794/Samuel-Adler-The-Study-Of-Orchestration-2002-pdf> (дата обращения: 07.12.2018).

Bugg D. Doran The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section. University of Mississippi, 1988. 82 p. URL: [www.channelingstudio.ru/texts/turkish\\_percussion.pdf](http://www.channelingstudio.ru/texts/turkish_percussion.pdf) (дата обращения: 07.12.2018).

Keller Renee E. Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960–2009. Northwestern University Evanston, Illinois, 2013. 361 p. URL: [www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf](http://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf) (дата обращения: 07.12.2018).

Reiko I. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth Century American Music. Florida State University, 2005. 114 p. URL: [diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/PDF/view](http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/PDF/view) (дата обращения: 07.12.2018).

## REFERENCES

Adler, S. (2002), “The Study Of Orchestration W. W. Norton & Company Inc”, New York, London, p. 512, available at: <https://ru.scribd.com/document/354633794/Samuel-Adler-The-Study-Of-Orchestration-2002-pdf> (Accessed 07 December 2018). (in Eng).

Bakshi, L.S. (2001), “Home theater or «Polyphony of the world»”, October, no. 3, pp. 164–173. (in Russ).

Bugg, D. (1988), “Doran The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section”. University of Mississippi, available at: [www.channelingstudio.ru/texts/turkish\\_percussion.pdf](http://www.channelingstudio.ru/texts/turkish_percussion.pdf) (Accessed 07 December 2018). (in Eng).

Denisov, E. (1982), *Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre* [Percussion instruments in the modern orchestra], Sovetskij kompozitor, Moscow. (in Russ).

Denisov, E. (1986), “Notes on the orchestration of D. Shostakovich”, *Sovremennaya muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tekhniki* [Contemporary music and the problems of the evolution of composition techniques], Sovetskij kompozitor, Moscow, pp. 46–90. (in Russ).

Keller R.E. (2013), “Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960–2009”, Northwestern University Evanston, Illinois, available at: [www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf](http://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf) (Accessed 07 December 2018). (in Eng).

Pavlishin, S. (1979), *Charl’z Aivz* [Charles Ives], Moscow. (in Russ).

Reiko, I. (2005), “The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music”, Florida State University, available at: [diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/](http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182093/datastream/)

PDF/view (Accessed 07 December 2018).  
(in Eng).

Romashchuk, I. (1990), “Fokazas-kiesinyites”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 5, pp. 23–29. (in Russ).

Tsytovich, V. (1983), “Fanism vertical orchestral Debussy”, *Debyussi i muzyka XX veka* [Debussy and music of the XX century], Muzyka, Leningrad, pp. 64–91. (in Russ).

---

**Сведения об авторе**

Путечева Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент Кубанского медицинского института (г. Краснодар)  
E-mail: putecheva.olga@mail.ru

**Author information**

Putecheva Olga Anatolyevna, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Kuban State Medical University (Krasnodar)  
E-mail: putecheva.olga@mail.ru

Поступила в редакцию 21.03.2019

После доработки 25.09.2019

Принята к публикации 20.11.2019

Received 21.03.2019

Revised 25.09.2019

Accepted for publication 20.11.2019