

© Ли Цзычу, 2022

УДК 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-47-53

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ПРИРОДЫ ЗВУКА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В МУЗЫКЕ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

Ли Цзычу¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность статьи определяется обращением к обобщенным параметрам звуков с разными тембрами и особенностям их восприятия человеком при анализе музыки Д.Д. Шостаковича. Тембровое мышление композитора – общеизвестный факт, но особенности его трактовки разных групп инструментов обусловлены не только исторически сформированными представлениями о тембрах, но коренятся в самой природе звука разного происхождения. Специального внимания заслуживает ударная группа, которая обладает особенно ярким, индивидуальным звучанием. Целью статьи является установление связи природы звука с трактовкой тембров Шостаковичем. Материалом исследования стали как партитуры оркестровых сочинений композитора, среди которых Первая, Четвертая, Шестая, Пятнадцатая симфонии, Первый скрипичный концерт, вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», музыка к кинофильму «Гамлет», так и их анализ разными исследователями, а также работы по музыкальной акустике. Выводы статьи связаны с констатацией искомой связи, особенно ярко проявившейся в поздних сочинениях Шостаковича. Тембры ударных инструментов в последней симфонии оказываются связанными с надчеловеческим образом Времени. И тембр, его акустические характеристики в совершенстве соответствуют идее отмеренности человеческой жизни и ее оценивания в конце пути.

Ключевые слова: тембровое мышление, оркестровка, акустика, психоакустика, ударные инструменты, Шостакович, образ Времени

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ли Цзычу. Об использовании природы звука ударных инструментов в музыке Д.Д. Шостаковича // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 47–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-47-53.

ON THE USE OF THE NATURE OF THE SOUND OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE MUSIC OF D.D. SHOSTAKOVICH

Li Zichu¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The relevance of the article is determined by referring to the generalized parameters of sounds with different timbres and the peculiarities of their perception by a person when analyzing the music of D.D. Shostakovich. The composer's timbre thinking is a well-known fact, but the peculiarities of his interpretation of different groups of instruments are due not only to historically formed ideas about timbres, but are rooted in the very nature of sound of different origin. Special attention should be paid to the percussion group, which has a particularly bright, individual sound. The purpose of the article is to establish a connection between the nature of sound and Shostakovich's interpretation of timbres. The material of

the research was both the scores of the composer's orchestral works, including the First, Fourth, Sixth, Fifteenth symphonies, the First Violin Concerto, the vocal-symphonic poem "The Execution of Stepan Razin", the music for the film "Hamlet", and their analysis by various researchers, as well as works on musical acoustics. In the study, the conclusions of the article are connected with the statement of the desired connection, especially vividly manifested in Shostakovich's later opuses. The timbres of the percussion instruments in the last symphony turn out to be associated with the superhuman image of Time. Both the timbre and its acoustic characteristics perfectly correspond to the idea of the measurement of human life and its evaluation at the end of the path.

Keywords: timbre thinking, orchestration, acoustics, psychoacoustics, percussion instruments, Shostakovich, the image of Time

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

For citation: Li Zichu (2022), "On the use of the nature of the sound of percussion instruments in the music of D.D. Shostakovich", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 47–53. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-47-53.

Дмитрий Шостакович – один из композиторов, особенно чувствительных к тембровой природе звука. Он очень тонко ощущал выразительность оркестровых красок, всегда невероятно был точен в ансамблевых звучаниях, а в сольных произведениях умел полностью раскрыть возможности каждого инструмента. Эта особенность отмечалась многими авторами. В частности, Э. Денисов, размышляя об оркестровом мышлении композитора, писал: «Д. Шостакович – композитор с высоко развитой оркестровой манерой мышления, и инструментовка является одной из самых неотъемлемых характеристик его творческого почерка. Шостакович мыслил оркестрово уже на самом первоначальном этапе создания сочинения, и можно утверждать, что все музыкальные идеи рождались у него уже в тембровом виде. Во многих случаях выразительность тембра имеет для него гораздо большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т.д.)» (1986, с. 46). Об «оркестровости» мышления Шостаковича упоминал Б. Асафьев, говоря, что он «не инструментует, а сочиняет и ощущает сразу

в конкретной оболочке свои идеи» (цит. по: (Данилевич Л., 1958, с. 167)).

Особым вниманием композитора отмечены ударные инструменты, которые используются как самостоятельная группа в симфоническом оркестре, в опере, отдельные тембры становятся носителями определенных композиторских замыслов, и об этом тоже идет речь в статьях Э. Денисова, В. Бибергана, В. Гаврилина. Однако о проявлении природы ударного звука в разного рода сочинениях авторы не пишут, в то время как понимание акустических свойств звука и их влияния на музыкальную выразительность первоначально в отношении творчества Шостаковича. Такой ракурс определяет новизну подхода к музыке композитора в данной статье.

Задумывался ли Шостакович об акустических особенностях звуков разных тембров? Была ли вообще физическая природа звука предметом размышлений композитора? Этого мы знать не можем, во всяком случае, нет известных высказываний, где бы композитор прямо подтверждал свой интерес к акустике. Однако даже, если Шостакович соз-

давал тембровую драматургию своих сочинений исключительно интуитивно, опираясь только на свои ощущения и представления, на свой обширный и многосторонний слуховой опыт, все же вопрос природы звука в его сочинениях достоин особого внимания.

По отношению к оркестру и оркестровке в творчестве Шостаковича принято выделять три этапа: 1) тембровые эксперименты 1920–1930-х гг.; 2) движение в сторону большей «классичности» и традиционности оркестра; 3) поздний период, где тембры снова выходят на первый план, но уже в новом качестве. Ударные инструменты имеют особенно большое значение в первом и третьем периодах, в то время как во втором их трактовка более традиционна.

В. Гаврилин полагает, что после экспериментаторства 1920–1930-х гг. «начинается сближение его оркестра с оркестром Чайковского», а затем, сохраняя драматургию тембров, «он очень своеобразно остается колористом, используя все лучшие достижения оркестрового выразительного мышления, так как выражаемый им духовный мир современных ему людей не только глубже, драматичнее, но и острее, красочнее» (2006, с. 30). Можно согласиться с углублением выразительности в третьем периоде, но по отношению к ударным инструментам наблюдается и другой процесс: разумеется, Шостакович умеет использовать выразительность тембров в своих целях, однако и тембры, их природа заново осмысливаются композитором, и возможно, звук в его тембровой оболочке, тоже участвует в формировании замысла художественного образа.

Общепринято разделение на струнные, духовые и ударные инструменты. Струнные и духовые при этом противопоставлены ударным, поскольку характеристики производимого ими звука близки характеристикам человеческого голоса, а ударные им противоположны.

Чтобы пояснить эту мысль, обратимся к несколько отдаленной области – к акустике. А.В. Харуто, инженер-акустик, долгое время заведовавший Вычислительным центром в Московской консерватории, автор учебников для музыкантов, отмечает, что любой звук имеет «этапы жизни»: атаку, установившееся звучание и затухание (снятие звука) (2009, с. 216). Особенности тембра человеку проще всего слышать в момент установившегося звучания, когда все физические параметры звука стабильны, а слух имеет достаточно возможностей, чтобы их точно зафиксировать. Первый период возбуждения звука – самый нестабильный, звук еще не сформировал свои характеристики и высоты, и тембра, и интенсивности звучания. Здесь же отмечается самый широкий спектр колебаний, который затем сузится благодаря фильтрам колебательных (резонаторных) систем (Харуто А., 2009, с. 233).

Однако, если говорить о звуке ударных инструментов, этот этап становится ключевым, так как «установившееся звучание» на многих из них практически отсутствует, нет «фазы дления». И в этом смысле ударный звук наименее «дружественен» человеческому восприятию, он не оставляет возможности наблюдать за жизнью звука, как это происходит, например, в звучании

струнных или духовых инструментов. Это особенно заметно в инструментах без определенной высоты, где система создаваемых тембром обертонов не является периодической: «Такой особенностью характеризуется звук гонгов, колоколов и подобных им инструментов – благодаря конструкции условия резонанса реализуются для ряда частот колебаний, не являющихся кратными друг другу или какому-либо основному тону» (Харуто А., 2009, с. 315). В этих случаях мы слышим «плывущий» тон или вообще не ощущаем определенной высоты.

Кроме того, ударный звук «непредсказуем», если на струнных и духовых инструментах есть фаза «раскачивания» звучащего тела (струны или воздушного столба), то ударный звук рождается мгновенно, и самым широким звуковым спектром он обладает в начальной фазе. Предсказать можно разве что фазу затухания, которая начинается практически сразу после рождения ударного звука.

Таким образом, с точки зрения психоакустики звук ударных инструментов наиболее сложен для слуха по причине нестабильности всех его параметров, можно сказать, он «античеловечен».

Если рассматривать и певческий голос, и человеческую речь, то характеристики звука в обоих случаях будут близки струнным и духовым; периоды «жизни» звука, который появляется благодаря вибрированию голосовых связок в потоке дыхания, длится и затухает в потоке воздуха, совпадают с ними, а не ударными инструментами. Это общеизвестные утверждения, и многие композиторы прекрасно это понимают и этим

пользуются. Но у Шостаковича в поздний период творчества появилась особая сфера выразительности и смысла, связанная с ударными инструментами. Каким образом она формировалась, и к какому результату композитор пришел – об этом стоит сказать отдельно.

В 1920–1930-е гг. в творчестве Шостаковича можно увидеть, что ударный звук сам по себе чрезвычайно интересен для молодого композитора, он исследует его свойства, как и его зарубежные коллеги Э. Варез, Б. Барток и другие композиторы. В опере «Нос» ударные инструменты предстают прежде всего как новая краска в ярком звучании оркестра, чрезвычайно насыщенного необычными тембрами. Э. Денисов находит даже черты пуантилистичности, где внешне партитура похожа на сочинения А. Веберна: «В партитуре “Носа” тембровая расчлененность оркестра настолько велика, что партитура временами становится пуантилистической» (1986, с. 65).

Далее кажется, что интерес к ударным у Шостаковича ослабел, однако в центральный период творчества продолжалась работа с оркестровым тембром и формировались принципы «функциональной инструментровки»: «Она предстает перед нами как точно рассчитанный план тембровой драматургии, находящейся в самом неразрывном единстве с общей драматургией формы. Тем самым оркестровка сама становится функциональной» (Денисов Э., 1986, с. 48). Это особенно очевидно в партитурах Пятой, Седьмой, Восьмой и Десятой симфоний.

Индивидуальность шостаковичевской партитуры в этот момент не связана с ударными инструмента-

ми, исследователи отмечают усиление педальности (тянущиеся звуки групп оркестра, составляющие фон для основных интонационных событий), появление «органов» (широких аккордов духовых, сходных со звучанием органа), длинных мелодических линий, объединенных тембром, четкой определенности состава и взаимодействия оркестровых групп.

Ближе к позднему периоду Шостакович больше внимания уделяет индивидуальным тембрам, так рождается колокольность в его партитурах. На ее примере можно проследить, как меняется отношение композитора к специфически «колокольному» тембру. Э. Денисов отмечает, что если в ранних сочинениях Шостакович явно использует тот же вариант звучности, который можно найти у Г. Малера – арфа и группа либо духовых, либо струнных, – то в музыке к кинофильму «Гамлет» (1964) композитор уже обращается к гонгу, поддержанному литаврами, тубой и *pizz.* низких струнных, «колокольность» становится более ударной и весомой, в отличие от более прозрачного малеровского варианта.

В Шестой симфонии или Первом скрипичном концерте можно услышать похожую комбинацию, но с арфой: арфа + там-там + *pizz.* контрабасов + контрфагот (Шестая симфония), арфа + там-там + литавры + *pizz.* контрабасов + туба, арфа + там-там + *pizz.* контрабасов + туба + контрфагот (Первый скрипичный концерт). Во всех случаях усилена ударная составляющая, увеличено количество низких инструментов, дающих густую палитру – у арфы взят очень низкий звук,

который родственен контрабасовому *pizzicato*. Использование арфы по-прежнему роднит с малеровской довольно мягкой тембровой краской, но в атаке звука большую роль начинает играть ударное начало.

В средний период ударные имеют в основном динамические и отчасти звукоизобразительные функции (три удара колокола в «Казни Степана Разина»). При этом постепенно они начинают играть более важную роль в общей структуре. И процесс этот замечен в большей степени в кодах.

Во второй части Первой симфонии Шостакович использует группу ударных тематически, в ц. 5 звучит своего рода «тембровый аккорд» у литавр, большого барабана, тарелок и малого барабана. Он предваряет появление второй темы. В этой же комбинации «аккорд» возникает в кульминации, в ц. 21, и к нему присоединяется удар треугольника, а затем в коде можно услышать, как пишет Э. Денисов, «тембровое суммирование»: «Двойной штрих струнных в сочетании с треугольником вызывает в памяти образ второй темы (несмотря на то, что ее интонации не возникают) и скерцо заканчивается серией ударных в ее чистом виде» (1986, с. 78). Таким образом, тембр становится репрезентантом темы даже в случае отсутствия ее интонаций!

В коде второй части Четвертой симфонии группа ударных солирует. Здесь Шостакович использует кастаньеты, коробочку и малый барабан (играющий также ударом по обручу). Тембры настолько яркие и необычные в звучании симфонического оркестра, что они, конечно, перетягивают на себя все внимание

слушателей и звучат, по сути, тематически.

Однако самое интересное происходит, конечно, в поздних сочинениях Шостаковича. Ударные обретают собственную сферу выразительности, которую В. Биберган определил как «знак Времени»: «В Пятнадцатой симфонии – через пять лет после Второго виолончельного концерта – Д.Д. Шостакович вновь обращается к любимейшему образу – образу, который, очевидно, уже прочно занял место в авторской концепции как знак Времени, как выражение его бесконечного величественного хода, как мера нашей жизни, наших поступков» (1987, с. 111). Время в этом понимании – не просто бесстрастное отмеривание минут и секунд, это надчеловеческая сила, которая измеряет не только продолжительность жизни, но и ее качество, интенсивность, оправдывает человеческое существование или нет, связывает Человека с Прошлым, Настоящим и Будущим, либо разрывает эти связи.

По мысли В. Бибергана, ударные Шостакович избирает по причине отдаленности тембра от всех «человеческих» измерений: «Этот образ, со свойственными ему чертами отстраненности и абстрактности, менее всего может быть выражен теплым, выразительным тембром струнных или жанрово определенным, мало подвижным звучанием духовых. Интонационно многозначный, не всегда ясный звук, связанный с относительной высотой звучания большинства ударных, поразительная подвижность этих инструментов в передаче мельчайших ритмических нюансов, физически ощущаемая “живая энергия”

и вместе с тем удивительная глубина звучания, отсутствие малейшей сентиментальности делают эту группу оркестра незаменимым средством выражения образа Времени» (1987, с. 111).

Собственно, об этом шла речь выше, где разбирались акустические свойства звука ударных инструментов: звук с внезапной атакой, практически отсутствующей фазой дления, слишком широким спектром трудно определяемых высот – все это превосходит возможности человеческого восприятия, заставляет его соотносить себя и свои способности с чем-то превосходящим, большим, значительным.

Струнное и духовое звучание, сопоставимое с голосом, напротив, соразмерено человеку, оно идеально подходит для выражения чувств, и легко воспринимается. Таким образом, оппозиция «человеческое» – «надчеловеческое» заложена в акустических законах и природе восприятия звуковых волн. Шостакович же ее широко использует в своих поздних сочинениях, и благодаря пониманию этой оппозиции становится возможным достаточно точно считать авторский замысел непрограммной Пятнадцатой симфонии.

Можно ли ударные в Пятнадцатой симфонии полагать своеобразной тембровой краской, которая воплощает симфонизм по модели колористического оркестра, – линии, идущей, по мысли В. Гаврилина от «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки? Очевидно, что только колористическими качествами Шостакович здесь не ограничивается. Композитор исходит не из краски, – хотя он умело и изобретательно со-

ставляет разнообразные тембровые комбинации, противопоставляет плотное и разреженное звучание, обертоново насыщенное скупому и аскетичному, – а из осмысления самой природы тембра, из самых основополагающих качеств звука и возможностей его восприятия че-

ловеком. Здесь композитор выходит на новый уровень – более универсальный и как бы дающий взгляд «поверх» всей истории музыки. Этот ракурс определяет уникальность понимания тембра в позднем творчестве Шостаковича в целом и в Пятнадцатой симфонии, в частности.

ЛИТЕРАТУРА

Биберган В. Ударные инструменты в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича // Оркестровые стили в русской музыке. Л.: Музыка, 1987. С. 106–116.

Гаврилин В. Об оркестровке Д.Д. Шостаковича // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 29–30.

Данилевич Л. Д.Д. Шостакович. М.: Сов. композитор, 1958. 194 с.

Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 209 с.

Харуто А.В. Музыкальная информатика: Теоретические основы. М.: Изд-во ЛКИ, 2009. 400 с.

REFERENCES

Bibergan, V. (1987), “Percussion instruments in D. Shostakovich's Fifteenth Symphony”, *Orkestrovye stili v russkoi muzyke* [Orchestral styles in Russian music], *Muzyka*, Moscow, pp. 106–116. (in Russ.)

Danilevich, L. (1958), *D.D. Shostakovich, Sovetskii kompozitor*, Moscow, 194 p. (in Russ.)

Denisov, E. (1986), *Sovremennaya muzyka i problemy evolyucii kompozitorskoj tekhniki* [Modern music and the problems of the evolution of compositional technique], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 209 p. (in Russ.)

Gavrilin, V. (2006), “About D.D. Shostakovich's orchestration”, *Muzykal'naya akademiya* [Musical academy], vol. 3, pp. 29–30. (in Russ.)

Kharuto, A.V. (2009), *Muzykal'naya informatika: Teoreticheskie osnovy* [Music informatics: Theoretical foundations], *Izdatel'stvo LKI*, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ли Цзычу, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: tszychu@bk.ru

Author information

Li Zichu, postgraduate student of the Department of Musical Education at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: tszychu@bk.ru

Поступила в редакцию 23.03.2022

После доработки 30.06.2022

Принята к публикации 13.07.2022

Received 23.03.2022

Revised 30.06.2022

Accepted for publication 13.07.2022