

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.32>

Усачёва Ольга Викторовна

[Тембровая имитация в произведениях российских композиторов второй половины XX века](#)

Статья посвящена тембровой имитации как одному из приемов композиторской техники, многообразно представленных в творчестве российских композиторов второй половины XX века. Развивая теоретические положения Е. А. Ручьевской, рассматривавшей тембровую имитацию в контексте теории тематизма в музыке, автор выявляет две тенденции в развитии этого приема: традиционную, основанную на принципе замещения тембра интонационно-тематическими моделями и общими формами звучания, и сонорно-колористическую, связанную с моделированием звука, созданием его сонорного образа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/2/32.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 174-179. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/2/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 781.22+781.6

Дата поступления рукописи: 20.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.32>

Статья посвящена тембровой имитации как одному из приемов композиторской техники, многообразно представленных в творчестве российских композиторов второй половины XX века. Развивая теоретические положения Е. А. Ручьевской, рассматривавшей тембровую имитацию в контексте теории тематизма в музыке, автор выявляет две тенденции в развитии этого приема: традиционную, основанную на принципе замещения тембра интонационно-тематическими моделями и общими формами звучания, и сонорно-колористическую, связанную с моделированием звука, созданием его сонорного образа.

Ключевые слова и фразы: тембровая имитация; Е. А. Ручьевская; тембровое амплуа; моделирование звука; сонорный образ тембра; российская музыка второй половины XX века.

Усачёва Ольга Викторовна, к. пед. н.

Линьийский университет, Китайская Народная Республика

usachewaolia@yandex.ru

Тембровая имитация в произведениях российских композиторов второй половины XX века

В XX веке в иерархии музыкально-выразительных средств тембр завоёвывает прочные лидирующие позиции, становясь одним из важнейших атрибутов новаторства. По выражению С. М. Слонимского, «новый тембровый мир выступает как самоценное явление в купе с ритмом, динамикой и временной шкалой» [7, с. 7]. Смелые эксперименты со звуком, поиски радикальных тембровых сочетаний, новых сонорных звучаний, вбирающих целый комплекс музыкальных средств, сосуществуют одновременно с более традиционными способами усиления экспрессивности тембра.

Одним из таких традиционных путей представляется использование композиторами приема «изображения» одного тембра средствами другого. В российском музыкознании это явление определяется как «принцип тембровой имитации».

Тембровая имитация имеет глубокие исторические корни и исходит из природы самой музыки. Примеры её использования мы можем найти в совершенно разных типах музыкального творчества, стилях и жанрах: от фольклора («частушки под язык») до джаза (прием имитации голосом тембра джазовой трубы или саксофона), от классики до авангарда.

В музыке XX века тембровая имитация находит самое широкое применение, оказываясь в равной мере востребованной как в радикальных музыкальных экспериментах, так и в творчестве, опирающемся на традицию, что свидетельствует о чрезвычайной стилевой адаптивности приема. В академической музыке различных композиторских школ мира использование имитации тембров традиционных народных инструментов – одно из средств сохранения и развития национальных музыкальных традиций в условиях культурной глобализации и предельного усложнения музыкального языка. В то же время этот прием естественно включается в стилевые процессы, связанные с развитием темброво-колористической стороны звучания, с усилением сонорности, становится одним из механизмов жанровых и стилевых смещений. Многообразием проявлений тембровой имитации в музыке XX века, ее тесной связью с самыми разными стилевыми тенденциями композиторского творчества обусловлена **актуальность** заявленной темы исследования.

Впервые в отечественной музыковедческой литературе явление тембровой имитации было подробно описано и теоретически обосновано в работах Е. А. Ручьевской. В статье «Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века» (1976) и вышедшей вслед за этим монографии «Функции музыкальной темы» (1977) тембровая имитация рассматривается как разновидность тембрового тематизма. Согласно исследователю, при условии стабильного соединения с другими элементами музыкального языка (мелодическим, ритмическим, фактурным и пр.) тембр может выполнять в произведении функции музыкальной темы: представлять его за пределами музыкального текста и становиться материалом развития [6].

В структуре тембрового тематизма Е. А. Ручьевская различает два ряда признаков: сонорный (тембр, динамика, артикуляция) и высотно-ритмический (мелодика, фактура, гармония и пр.). Их соотношение может меняться в зависимости от эпохи, стиля, типичных для него тем и образов, а также стоящих перед композитором художественных задач. В тембровой имитации, где происходит подмена тембра, сонорный ряд признаков оказывается мобильным, вариативным. Роль инварианта – опоры для узнавания имитируемой тембровой модели – берут на себя элементы высотно-ритмического ряда (мелодия, ритмическая фигура, гармония и пр.) [Там же, с. 353].

В предлагаемой дефиниции *тембровой имитации* Е. А. Ручьевская прибегает к метафоре, подчеркивая театральную-игровую (в целом миметическую) природу этого явления, реализуемую через «изображение» одним тембром «характерного тембрового амплуа» другого [Там же, с. 356]. Формируясь в недрах определенного жанра или стиля, *тембровое амплуа* голоса, инструмента, исполнительского состава проявляется в комплексе выразительных средств и исполнительских приемов, связанных с определенной семантикой. Хорошо известны фанфарное (сигнальное) амплуа медных духовых, «пасторальное» амплуа деревянных духовых, лирическое амплуа струнных и так далее. Характерные для того или иного тембра выразительные средства объединяются

в типовые тематические и интонационные модели, жанровые клише, общие формы звучания. В ситуации тембровой имитации происходит подмена одного тембра другим (мобильный сонорный ряд), однако «след», или «образ», тембра остается благодаря этим типовым комплексам, которые и становятся его «заместителями» в новых тембровых условиях.

Рассматривая данное явление в контексте проблемы направленности музыкального текста на восприятие, Е. А. Ручьевская обращает внимание на то, что тембровая имитация, как одна из форм тембрового тематизма, выступает в роли носителя инварианта – узнаваемого элемента музыкальной речи, считываемого слушателем «кода», хранящегося в его музыкальной памяти и являющегося ключевым механизмом взаимодействия в системе «композитор – слушатель» [Там же, с. 348]. В зависимости от того, к какому типу «кода» обращается композитор, в тембровой имитации будут задействованы соответствующие участники (инструменты, голоса, составы) и средства «изображения» тембра. Во многом благодаря этому свойству тембровая имитация в музыке XX века оказывается важной связующей нитью между радикальными музыкальными экспериментами и традицией в широком смысле слова.

Выдвижение тембра в авангард музыкально-выразительных средств постепенно пробуждает и музыковедческий интерес к явлению тембровой имитации. В ряде исследований оно прямо или косвенно упоминается в связи с изучением темброво-колористических свойств музыкальной ткани, семантики тембров и расширением исполнительских возможностей инструментов в современной отечественной и зарубежной музыке [3-5]. Значительно большее внимание уделяется этому явлению в работах, посвященных изучению специфики стиля национальных композиторских школ [8]. Зарубежное музыкознание касается вопросов тембровой имитации в области выразительных возможностей оркестровки XX века [10], а также в области электронной музыки [9].

Анализ музыковедческой литературы показывает, что в исследованиях, затрагивающих те или иные аспекты проблемы тембровой имитации, преобладает описательный подход. Это явление трактуется преимущественно как прием композиторской работы с тембром, актуализированный в условиях определенного индивидуального или национального стиля. Понятие тембровой имитации применяется исследователями по отношению к явлениям, казалось бы, совершенно разного порядка, нередко метафорически, без подкрепления каким-либо теоретическим обоснованием.

Вместе с тем многочисленные примеры использования тембровой имитации, описываемые в литературе, имеют ряд черт, подтверждающих актуальность теоретических положений Е. А. Ручьевской. Данное обстоятельство предопределило **цель** настоящего исследования – обнаружение общих принципов и закономерностей использования тембровой имитации в произведениях, относящихся к различным стилевым направлениям современной музыки. В статье предпринята попытка сравнить, казалось бы, несопоставимые приемы работы с тембром и рассмотреть их как явления одного порядка. В выявлении путей эволюции тембровой имитации в стилевых условиях музыки XX века на основе сравнительного анализа заключается **научная новизна** исследования.

В качестве анализируемого материала были выбраны произведения разных жанров, созданные российскими композиторами в 60-80-х годах XX столетия, поскольку обращение к тембровой имитации в этот период – довольно частое явление. В отобранных сочинениях идея тембровой имитации так или иначе была заявлена самими авторами и является одним из основных композиционных принципов сочинения.

В целом можно говорить о двух тенденциях в развитии принципа тембровой имитации, наметившихся в этот период.

Первая связана с традиционным пониманием тембровой имитации как *изображения тембрового амплуа*. Вопрос новаторства или индивидуальности трактовки приема определяется здесь «границами» понимания этого самого тембрового амплуа. Наиболее типичный вариант такой трактовки – замещение тембра определенной тематической моделью, кругом типовых интонаций, характерных для него общих форм звучания, исполнительских приемов, жанровых клише. Работа в этом направлении приводит к расширению арсенала тембровых «прототипов» и, как следствие, жанрово-стилевых моделей, вовлекаемых в современное звуковое пространство академической музыки.

В пьесе «Деревенская плакальщица» из фортепианного цикла «Тетрадь для юношества» (1981) Р. К. Щедрина фортепиано точно воспроизводит вокально-речевые интонационные обороты жанра плача, характерные для него контрастные сопоставления регистров, мелодических падений и взлетов, ритмических ускорений и замедлений. Практически точное воспроизведение жанрово-интонационной модели плача позволяет услышать тембр голоса плакальщицы, характерную для этого обрядового фольклорного жанра аутентичную манеру исполнения (см. Пример 1).

Пример 1. Р. К. Щедрин «Деревенская плакальщица»



С возрастанием интереса композиторов к принципу цитирования в роли тематической модели как носителя определенного тембрового амплуа все чаще выступает *цитата*. Отметим, что прием тембровой подмены при цитировании известной темы использовался и ранее. Так, в разработке Первой части Шестой симфонии П. И. Чайковского тембровая имитация тромбонами звучания церковного хора достигается через использование хорала «Со святыми упокой» и направлена на усиление семантики цитируемого материала [1, с. 32]. Однако в XX веке обращение к тембровой имитации через цитату подчиняется другим художественным задачам: на первый план выдвигаются идеи парадоксальности, диалога, игры, театрализации, приводя не только к усилению семантики цитируемого материала и соответствующего ему тембра, но и к ее обогащению, расширению, трансформации.

В фортепианном цикле «Посвящение Паганини. Инвенция и чакона» (2-я ред. – 1981) Ю. А. Фалика использование тембровой имитации во многом было предопределено обращением к образу и творчеству Н. Паганини. Цитаты из двух наиболее известных Каприсов Н. Паганини (Каприс № 24 *ля-минор* и № 9 *ми-мажор* «Охота») становятся носителями тембрового амплуа скрипки. Символично избрание в качестве цитируемого материала фрагмента темы Каприса «Охота», также построенной на идее тембровой имитации: в цитируемом фрагменте Каприса скрипка подражает флейте посредством исполнительского приема *sul tasto*¹.

Поскольку для современного слушателя данная тема имеет совершенно очевидную связь как со скрипичной, так и с фортепианной музыкой, ее появление в фортепианном произведении Ю. А. Фалика, казалось бы, должно символизировать ставший традиционным семантический комплекс – скрипка в фортепианной тембровой «оправе». Однако композитор подчеркивает «флейтовый» оттенок звучания, помещая фрагмент темы в высокий фортепианный регистр. В приведенном ниже фрагменте варьированная тема Каприса (в *C-dur* и в ритмическом выпрямлении, и со смещением акцентов в сложном и переменном размере 9/8; 7/8) вторгается в динамичную фортепианную токкату, обозначая кульминационный момент развития данного раздела (см. Пример 2). Возникающий при этом темброво-тематический контрапункт на краткий момент вносит театральную-игровую эффект: тема известного каприса звучит как легкий намек на промелькнувшую карнавальную «маску Паганини», как образ прошлого в безудержном беге современности.

Пример 2. Ю. А. Фалик «Посвящение Паганини. Инвенция и чакона». Инвенция



Более сложный вариант использования рассматриваемого принципа через цитату в этом же произведении наблюдаем в начальных тактах Инвенции. Здесь воображаемыми участниками тембровой имитации становятся сразу три инструмента: скрипка (через цитату Каприса Паганини *ля-минор*), фортепиано (через цитирование «рахманиновского»² варианта темы Паганини) и медные духовые (через сближение темы Рахманинова – Паганини с типичным фанфарным комплексом, многократно используемым в произведениях Ю. А. Фалика). Предельно высокий фортепианный регистр, в котором экспонируется тема, нивелирует тембр фортепиано, позволяя слушателю сосредоточиться на тематизме и возникающих при этом «нефортепианных» тембровых ассоциациях (см. Пример 3).

Пример 3. Ю. А. Фалик «Посвящение Паганини. Инвенция и чакона». Инвенция



¹ Прием тембровой имитации в Каприсе подчеркнут и авторскими ремарками Н. Паганини: *Imitando il Flauto, Imitando il Corno*.

² Имеется в виду тема первой вариации, изложенная в фортепианной партии «Рэпсодии на тему Паганини» С. В. Рахманинова.

Еще одним способом изображения тембрового амплуа в сочинении Ю. А. Фалика представляется перенесение характерного (в данном случае – скрипичного) *исполнительского приема* в «чужое» тембровое поле. В двух фактурных вариациях на тему Инвенции фортепиано подражает технике аккордовых *pizzicato* скрипки: казалось бы, композитор детально выписывает исполнительский прием, перенося типичные скрипичные общие формы звучания на клавишный инструмент (такты 9-24 указанного сочинения). Именно нюансы немелодического плана – двойные и тройные форшлаги, совмещенные со *staccato* мелодического тона, а также терпкие вертикальные созвучия, подчиненные логике нисходящего хроматического движения, – придают звучанию искомую сухость и остроту скрипичного тембра данного исполнительского приема.

Вторая тенденция в развитии тембровой имитации связана с акцентированием внимания не на амплуа тембра, а на собственно тембровой окраске звука, сонорной стороне звучания имитируемого инструмента, голоса или состава. Условно обозначим цель такой тембровой имитации как *моделирование тембра*.

Одним из наиболее распространенных путей приближения звучания имитирующего инструмента (голоса) к тембровой модели становится изобретение новых, нетрадиционных исполнительских приемов и способов извлечения звука. К их числу относятся, например, препарирование фортепиано, игра на струнах рояля, имитирование тембра ударных инструментов струнными, духовыми, клавишными и пр. Так, во второй части Сонаты для скрипки и фортепиано С. М. Слонимского (1986) имитация тембра цимбал достигается разнообразными способами игры по струнам фортепиано (ремарка автора *a corde*).

Однако нередко подобные нетрадиционные способы звукоизвлечения поддерживаются интонационной связью с «изображаемым» тембром посредством использования наиболее типичных признаков его амплуа. Так, в концерте для оркестра Р. К. Щедрина «Озорные частушки» (1963) препарированное фортепиано (бумага на струнах) звучит как балалайка (ц. 23, *quasi balalaika*); возникающий при этом темброво-сонорный эффект подчеркивается фактурно-ритмически: трезвучия, взятые в среднем регистре на слабых долях такта, воспроизводят типичный для этого народного инструмента прием бряцания.

Поистине безграничные возможности моделирования тембра имеет ансамблевая и оркестровая музыка. Здесь различные сочетания инструментов позволяют имитировать сольные тембры, оркестровые группы, народные или старинные инструменты, неакадемические инструментальные и вокальные составы, манеры исполнения и т.д.

В Концерте для 12 исполнителей «Русские сказки» (1968) Н. Н. Сидельникова традиционные сказочные образы трактуются в юмористическом ключе. Основным средством достижения такого оттенка становится обращение к джазу на самых разных композиционных уровнях: от использования характерных ритмов, ладо-гармонических средств до воссоздания средствами ансамбля академических инструментов (струнные, деревянные духовые, валторна, ударные) звучания джазового оркестра. Примером может служить Пятая часть Концерта («Леший с русалками хороводы водит»), где имитация звучания джазового оркестра *tutti* осуществляется посредством воспроизведения специальных фактурно-регистровых приемов. В кульминационный момент эффект темброво-стилевой имитации усиливается внедрением в диатоническую трихордовую попевку характерных хроматизмов, создающих аллюзию на популярную в 60-е годы джазовую композицию на тему «Караван» (см.: «Русские сказки», часть 5: «Леший с русалками хороводы водит», ц. 15, такты 81-85).

Приведенные примеры показывают, что *моделирование тембра* связано с постепенным вытеснением мелодико-тематических моделей и общих форм звучания как заместителей тембра элементами, ранее находившимися на периферии замещающего комплекса. Речь идет о фактурно-гармонических комплексах, дополненных артикуляционными, регистровыми, динамическими элементами, как основе современной сонорной техники. В условиях моделирования тембра их функция иная: теперь это не просто замещение тембра, а средство его воссоздания, воспроизведения специфической краски звучания. В истории русской музыки наиболее ранними примерами таких сонорных комплексов, изображающих звучание другого инструмента, являются разнообразные варианты звонной, колокольной гармонии М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского и др. Композиторы второй половины XX века, продолжив эту традицию, не только значительно расширили арсенал «изобразительных» средств, но и кардинально переосмыслили само понятие тембра.

Радикальный способ тембровой имитации в условиях оркестрового звучания был найден Э. В. Денисовым. В ходе экспериментальной работы с электронными аналогами акустических звуков разных инструментов у композитора возникла идея воспроизведения процесса звукообразования, способов звукоизвлечения сольного инструмента средствами оркестра.

Данный факт был принят за основу изучения оркестрового стиля композитора в диссертационном исследовании М. М. Манафовой [3]. Автор подчеркивает, что идея тембровой имитации многократно реализуется Э. В. Денисовым именно в жанре сольного инструментального концерта, где особенности звукообразования солирующего инструмента становятся материалом развития, а их имитация средствами оркестра – основным принципом концертной драматургии.

Фактически можно говорить о еще одной разновидности тембровой имитации – *моделировании звука*. В начальных тактах Концерта для виолончели с оркестром (1972) ансамбль из шести контрабасов и контрафагота воссоздаёт процесс звукообразования солирующего инструмента – от момента его зарождения до угасания [2]. Этот процесс предельно растянут во времени, что позволяет «расслышать» имитируемый тембр в деталях, как бы «рассмотреть» его в увеличении (эффект замедленного кадра). Постепенное фактурное *crescendo* на основе напластования высотных и мелодико-ритмических вариантов контрабасовых партий, венчаемое точечным включением контрафагота, словно «суммирующим» вариантную звуковысотность начального фрагмента, создает сложный сонорный комплекс, погружающий слушателя в звучащую

материю имитируемого звука. При этом становится важно не столько колористическое сходство звучания с тембром виолончели, сколько его обобщенный *сонорный образ* (см. Пример 4).

Пример 4. Э. В. Денисов. Концерт для виолончели с оркестром

The image shows a musical score for a string section, labeled 'Lento'. It includes staves for Violins 1-6 and Cello/Double Bass (Cb.). The score features various dynamics such as *ppp* and *pp*, and articulations like *con sord.* and *poco espr.*. Rhythmic markings include triplets (3) and complex ratios (5:6, 5:4). The notation is dense with slurs and accents, indicating a complex texture.

Трактованный в подобном ключе принцип тембровой имитации основывается на новом понимании тембра как индивидуального для каждого инструмента процесса звукообразования. Это коренным образом меняет классическое понимание тембровой имитации как изображения амплуа инструмента. В новых стилевых условиях фокус внимания переводится на продленный, разворачивающийся во времени фонизм изображаемого звука, способный взять на себя даже тематическую функцию.

Подводя итоги, отметим, что в ряду факторов, обуславливающих обращение российских композиторов второй половины XX века к тембровой имитации, на первый план выдвигаются: конкретные художественно-творческие и технические задачи, решаемые композиторами в индивидуально-стилевой системе координат, а также поиск новых путей взаимодействия со слушателем, стремление сохранять связь с традицией, культурно-историческим контекстом в условиях современной музыкально-языковой реальности.

В многообразии стилистических и технических вариантов реализации рассматриваемого приема наметилась и определенная динамика его развития. Она проявляется в расширении поля имитируемых тембров, а также в переосмыслении самого приема: от изображения тембрового амплуа – к имитации тембровой окраски звука и процесса звукообразования, от замещения тембра – к его моделированию. Представляется, что дальнейшее изучение современных трактовок тембровой имитации позволит не только проследить развитие приема в исторической перспективе, раскрыть механизмы его трансформации и переосмысления в разностилевых условиях, но и осветить важные аспекты проблемы понимания тембра и его трактовки в современном композиторском творчестве.

Список источников

1. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. СПб.: Композитор, 2013. 224 с.
2. Манафова М. М. Особенности претворения концертного жанра в творчестве Э. В. Денисова [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-pretvoreniya-kontsertnogo-zhanra-v-tvorchestve-e-denisova> (дата обращения: 10.09.2018).
3. Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: автореф. дисс. ... к искусствоведению. СПб., 2011. 22 с.
4. Мартышева М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: автореф. дисс. ... к искусствоведению. СПб., 2011. 25 с.
5. Пеунов В. В. Тембровая драматургия "De Profundis" С. Губайдулиной [Электронный ресурс]. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15523613> (дата обращения: 12.09.2018).
6. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. ст.: в 2-х т. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания. С. 337-388.
7. Слонимский С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2014. 16 с.
8. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов [Электронный ресурс]. URL: http://www.kazanconservatoire.ru/images/Magazine/Qu_Wa_14.pdf (дата обращения: 10.11.2018).
9. <https://sourceforge.net/projects/timbreimitation/> (дата обращения: 03.06.2019).
10. Rasmussen K. A., Laursen L. The Idiomatic Orchestra [Электронный ресурс]. URL: <http://theidiomaticorchestra.net/12-timbre-sound-combinations-and-imitation/> (дата обращения: 13.05.2019).

Timbre Imitation in the Russian Music of the Second Half of the XX Century

Usacheva Ol'ga Viktorovna, Ph. D. in Pedagogy
Linyi University, The People's Republic of China
usachewaolia@yandex.ru

The article examines timbre imitation as a composer's technique widely represented in the creative work of the Russian composers of the second half of the XX century. Developing theoretical provisions of E. A. Rucevskaya, who considered timbre imitation in the context of musical thematism, the author identifies two approaches in developing this technique: traditional one based on replacement of timbre with intonation thematic models and universal sound forms and sonorous-colouristic one associated with sound modelling, creating a sound sonorous image.

Key words and phrases: timbre imitation; E. A. Rucevskaya; timbre range; sound modelling; timbre sonorous image; Russian music of the second half of the XX century.

УДК 785.7

Дата поступления рукописи: 17.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.33>

Статья посвящена исследованию индивидуальности стиля К. М. Вебера. Объектом исследования выбран феномен театральности в камерно-инструментальных произведениях композитора, возникший в переплетении классических, романтических и реалистических стилевых влияний в музыке эпохи романтизма. Доказано, что существование в драматургии приёмов «остранения», эффекта «пустой сцены», понимание стиля и жанра как семантических категорий воздействуют на индивидуальность музыкального языка композитора и являются уникальными для инструментального стиля К. М. Вебера в целом.

Ключевые слова и фразы: К. М. Вебер; романтизм; камерно-инструментальная музыка; вокальная интонация; приёмы театральной драматургии; музыкальный язык; индивидуальный стиль; стиль эпохи.

Чжяо Цзявэй

Мозгот Светлана Анатольевна, д. искусствоведения, доцент

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
576634219@qq.com; prostranstvo30@yandex.ru

Театральность в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера

В современном музыковедении изучение камерно-инструментальных произведений К. М. Вебера обладает особой **актуальностью** по ряду причин. Во-первых, этот пласт творчества композитора исследован в значительно меньшей степени [4; 8; 12], чем, например, оперное творчество. Во-вторых, постановка вопроса о театральности обусловлена внутренними особенностями музыкального стиля композитора, до сих пор малоисследованными, в том числе в контексте его камерно-инструментального творчества. В-третьих, специфика музыкального языка композитора, сочетающего в себе фольклорный материал с традициями академического музыкального искусства, заслуживает отдельного внимания в аспекте становления и развития романтизма как стиля эпохи. В этой связи А. И. Демченко справедливо отмечает, что «романтизм был определяющим, но не единственным художественным направлением тех десятилетий. Ему сопутствовали, с одной стороны, реалистические устремления, которым предстояло стать главенствующими в эпоху Постромантизма, а с другой – традиции классицизма, унаследованные от эпохи Просвещения» [3, с. 11].

Представляется, что именно множественность и разнородность стилистических влияний, параллельно существовавших в западноевропейской музыке конца XVIII – начала XIX века, сформировали уникальность индивидуального стиля К. М. Вебера. Традиции классицизма проявляли себя в многообразии тембровых решений в жанрах концерта и концертно; умелым использованием театральных драматургических приёмов в инструментальных произведениях. Реалистические тенденции также весьма действенны и реализуются в камерно-инструментальном творчестве К. М. Вебера привнесением речевой, сигнальной, моторной и звукоизобразительной интонации обиходных жанров; использованием фольклорного материала и многообразия форм интонационной стилистики. В то же время и происходящие изменения, связанные с *романтическим* содержанием музыки, дают о себе знать преобладанием лирико-психологического тона высказывания и использованием монологических и диалогических структур в развитии произведений; отсылками к произведениям других композиторов в заголовках многих произведений композитора и рядом других факторов. **Цель работы** – выявить влияние музыкального театра на камерно-инструментальные произведения с позиции понимания специфики индивидуального стиля композитора. Методы исследования: исторический и теоретический анализ биографических данных и фактов, повлиявших на создание сочинений композитором, методы герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа.

Научная новизна исследования определяется специальным изучением феномена театральности в аспекте его онтологии в камерно-инструментальной музыке К. М. Вебера; обоснованием индивидуальной