

VI

Инструментовка для духового оркестра

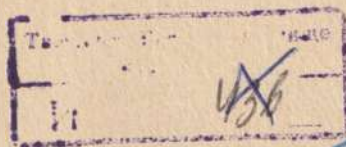


ИИ

И-72

Инструментовка для духового оркестра

Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений Министерства культуры
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ и вузов,
институтов искусств и культуры



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1978

АВТОРЫ:

С. П. ГОРЧАКОВ (глава третья),
Н. А. ЗУДИН (главы первая, вторая, шестая),
Е. П. МАКАРОВ (введение),
В. И. НИКОЛАЕВ (глава пятая),
Г. И. САЛЬНИКОВ (глава четвертая)

Редактор-составитель
заслуженный деятель искусств РСФСР
Б. Т. КОЖЕВНИКОВ

Данное пособие посвящено теоретическим и практическим вопросам инструментовки для духового оркестра. Создавая эту книгу, авторы опирались на новейшие достижения в области инструментовки, а также на свой многолетний опыт преподавания на военно-дирижерском факультете при Московской дважды ордена Ленина государственной консерватории им. П. И. Чайковского и в музыкальных училищах. Предназначается для студентов консерваторий, учащихся музыкальных училищ и дирижеров духовых оркестров.

И 90204—441 Б.э. № 13-29-78
026(01)—78

© Издательство «Музыка», Москва, 1978 г.

ВВЕДЕНИЕ

1. Предмет инструментовки

Термин «инструментовка» имеет двойное значение: он относится одновременно и к процессу сочинения музыки, и к области музыкальной теории.

Применительно к сочинению музыки под инструментовкой понимают изложение музыкального произведения для ансамбля инструментов или оркестра. В этом смысле инструментовка является неотъемлемой частью творческого процесса.

Инструментовкой называется также особая отрасль музыкальной науки, возникшая на основе изучения и обобщения творческого опыта композиторов. В качестве музыкально-теоретической дисциплины инструментовка разделяется на две части: 1) инструментоведение, в котором изучается устройство, а также художественные и технические возможности отдельных инструментов оркестра; 2) собственно инструментовку (или оркестровку)¹, посвященную приемам оркестрового изложения музыкальной ткани, соединению и взаимодействию отдельных инструментов и инструментальных групп.

Основными средствами музыкальной выразительности, создающими музыкальный образ, являются мелодия, гармония и ритм. Инструментовка же дополняет музыкальную мысль, усиливает, подчеркивает образно-смысловую конкретность музыки. Следовательно, задача инструментовки состоит в том, чтобы использовать все богатство выразительных средств отдельных инструментов и оркестра в целом, добиваясь наиболее яркого воплощения музыкального содержания.

Инструментовка — часть творческого процесса композитора. П. И. Чайковский писал: «Я никогда не сочиняю отвлеченно, т. е. никогда музыкальная мысль не является во мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой»². Эту мысль

подтверждает и Н. А. Римский-Корсаков, говоря, что «...инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения. Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу»³.

Приведенные высказывания великих русских композиторов развивают мысль, сформулированную еще Глинкой, который писал, что «инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального»⁴.

Таким образом, сочинение музыки и инструментовка неразрывно связаны в едином творческом процессе. Но существует и другая область инструментовки — инструментовка музыкальных произведений, которые не предназначались для оркестра или были созданы для другого вида оркестра. Для повседневной практики эта область инструментовки имеет существенное значение. Достаточно вспомнить, что концертный репертуар наших духовых оркестров в большей своей части состоит из переложений симфонических, фортепианных, вокальных и других произведений.

Приступая к переложению того или иного сочинения, инструментатор прежде всего должен проникнуться художественными намерениями композитора, его идеями, понять стилистические особенности его творчества и даже в какой-то мере почувствовать себя соавтором произведения. При этом инструментатору должны быть также хорошо известны средства, на которые рассчитан оригинал, и художественный эффект авторской инструментовки. Инструментатору следует не копировать эти средства, но творчески преломлять их применительно к возможностям того или иного оркестра. В этом отношении инструментовка аналогична переводу литературного произведения с одного языка на другой: иногда перевод бывает внешне точен, но не в состоянии передать существо, идею и эмоциональные оттенки авторской мысли. Другой же перевод не копирует оригинал, но творчески отобража-

¹ Инструментовка — понятие более широкое, чем оркестровка. Под оркестровкой подразумевается изложение лишь для оркестра; инструментовка — термин, относящийся к изложению для любого исполнительского коллектива, включая всевозможные ансамбли.

² Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 5 марта 1878 г. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 7. М., 1962, с. 155.

³ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 3. М., 1959, с. 5.

⁴ Глинка М. Заметки об инструментовке. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1. М., 1973, с. 182.

ет его содержание, и делает это более глубоко, чем подстрочный, дословный перевод. Раскрыть иными средствами то, что хотел выразить автор — такова основная задача инструментатора при работе над переложением.

Инструментовка, как теоретическая дисциплина, тесно связана со смежными отраслями музыкальной науки и, в первую очередь, с гармонией, полифонией, учением о музыкальных формах и историей музыки.

Непосредственная связь инструментовки с гармонией и полифонией выражается в том, что формирование оркестровых голосов, из сочетания которых слагаются произведения гомофонного или полифонического склада, базируется на закономерностях этих двух дисциплин. Только твердо усвоив нормы гармонического и полифонического голосоведения, а также приемы оркестрового изложения, инструментатор в состоянии работать со знанием дела.

2. Оркестровая фактура

Музыкальная мысль, предназначенная для оркестра, воплощается в звучании определенного количества голосов, выполняющих различные функции. Сочетанием этих голосов определяется склад музыкально произведения и его фактура.

Понятие о фактуре существует и в других видах искусства, например, в живописи или в скульптуре. Этим словом обычно определяют совокупность и своеобразие технических приемов, примененных в данном произведении. В музыке под фактурой понимают тот или иной способ изложения музыкальной мысли, выражающийся во взаимном расположении и характере движения определенного числа голосов; при этом способ изложения, как правило, бывает очень тесно связан с выразительными и техническими возможностями избранных инструментов.

Этот вопрос играет важнейшую роль в процессе инструментовки. Только отчетли-

во изложение музыкальной мысли меняется одновременно с ее течением и развитием. Поэтому успешная работа инструментатора немыслима без ясного представления о строении музыкальных произведений. Понимание закономерностей формы даст ему возможность распределить выразительные средства оркестра в масштабах всего произведения, учитывая своеобразие музыкальной композиции. Благодаря такому распределению эти выразительные средства сами становятся важными элементами композиции.

Специалисту в области инструментовки необходимо хорошо ориентироваться и в истории музыки. Это даст ему возможность более правильно понять общие закономерности развития музыкального искусства в целом, а также стилистические особенности того или иного произведения и поможет учесть эти особенности при инструментовке.

вое представление обо всех деталях фактуры дает возможность, во-первых, осознать выразительное значение каждого голоса (или каждой группы голосов), а во-вторых, найти конкретные приемы их изложения в оркестре.

Количество сочетаний различных элементов фактуры практически бесконечно, однако число основных типов фактуры сравнительно невелико.

При полифоническом типе фактуры музыкальная ткань основывается на сочетании и развитии самостоятельных мелодических линий. Сочетание это может быть разнообразным (постоянное или переменное количество голосов, различная степень их самостоятельности и т. д.). Мелодические линии, образующие полифоническую ткань, обычно объединяются ладотональностью и общей — хотя бы подразумеваемой — гармонией⁵.

1 [Andante maestoso]

И. С. Бах. ХТК, т. 2, fuga си-бемоль минор

Пример 1 представляет собой образец так называемой контрастной полифонии, в которой мелодические линии тематически различны.

Другая разновидность полифонии носит название имитационной. В этом случае все голоса исполняют, точно или с некоторыми изменениями, одну и ту же мело-

дию, причем каждый следующий голос вступает с некоторым опозданием (см. пример 2).

⁵ В «линейной» полифонии, встречающейся в современной музыке, ладотональное объединение различных голосов зачастую отсутствует, как отсутствует и подразумеваемая гармония.

V-ni II *pp*

V-le
V-c. *pp*

В подголосочном складе все голоса одновременно исполняют варианты одной и той же мелодии (так называемые подголоски). Иногда эти варианты сравнитель-

но мало отличаются друг от друга; в этом случае подголосочность слабо выражена и временами сводится к унисонному или октавному движению голосов (см. пример 3).

«По-над яром». Из сборника В. Ступниченко
«Пісні слободської України»

3 Заспія (Запев)

По - над я - ром, по - над лу - гом, по-над я-ром,
по - над лу - гом о-ре ми-лий чу- жим плу- гом.

В других случаях эти различия значительны, и такая музыка приближается по своему складу к полифонии (см. пример 4).

М. Глинка. «Камаринская»

4 [Moderato ma energico MM ♩ = 84]

2 Fl. *mf*

2 Ob. *mf*

2 Cl. (B) *mf*

2 Fag. *mf* a2

В гомофонной фактуре⁶ ясно выделяется главная мелодия, в то время, как остальные голоса образуют сопровождение (аккомпанемент).

В качестве образца гомофонии можно привести отрывок из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского (пример 5).

П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

5 [Allergo giusto] *mf espress.*

C. ingl.
V-le (con sord.) *p*

Cor., Fag.
V-c.
C-b. (pizz.)

⁶ Иногда этот тип фактуры называют также гомофонно-гармоническим.

Своеобразным видом многоголосия является аккордово-гармонический склад, для которого характерно объедине-

ние всех голосов единым ритмом (см. пример 6).

6 [Largo e maestoso] Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада»

В ряде случаев, когда верхний (или нижний) голос подобной цепи аккордов приобретает значение мелодии, аккордово-гармо-

нический склад сближается с гомофонным (см. пример 7).

7 Moderato Д. Шостакович. Прелюдия, соч. 87

Полифония и гомофония представляют собой основные типы многоголосия. Но существует еще монодическая фактура (или монодия), при которой

одноголосная мелодия может исполняться несколькими оркестровыми партиями в одной или в нескольких октавах (пример 8).

8 Andante Н. Иванов-Радкевич. Увертюра на темы песен народов СССР

Различные типы музыкальной фактуры могут существовать в «чистом виде», но мо-

гут и сочетаться между собой, образуя более сложные виды многоголосия.

3. Фактура мелодических голосов

Все голоса музыкальной ткани, в соответствии с их функциями в общей оркестровой фактуре, можно разделить на три группы: 1) голоса, исполняющие основную мелодию; 2) голоса, исполняющие второстепенные (подчиненные) мелодии⁷; 3) голоса, которым поручено гармоническое сопровождение.

Простейшей фактурой мелодического голоса является его одноголосное изложение. Одноголосная мелодия с сопровождением

может быть проведена в верхнем (пример 9), среднем (пример 10) или нижнем (басовом) голосе (пример 11). Она может быть поручена солирующему инструменту, что дает возможность исполнять ее наиболее свободно и выразительно (пример 9). С целью получения большей силы или плотности звучания, мелодия может быть поручена унисону однородных или различных инструментов (пример 10).

⁷ Исключение составляют полифонические произведения, в которых голоса выполняют равнозначную мелодическую роль.

9 Allegro non troppo Д. Шостакович. Симфония № 8, ч. 3

Sola

Tr-ba (B)
Cor.
Timp.
Tuba
C-b. (pizz.)

[Allegro moderato] А. Чугунов. Сюита на темы русских народных песен, ч. 4

10

11 Allegro con spirito М. Глинка. Оп. «Руслан и Людмила», «Арабский танец»

Мелодическая линия может быть усилена также ведением мелодии «в октаву» (точнее — в двух октавах), что придает ее звучанию большую широту (см. пример 12). Наиболее широкое звучание приобретает мелодия, изложенная в трех, а иногда в четырех и даже в пяти октавах (примеры 13, 14).

В примерах 12, 14, кроме ведения мело-

дии в нескольких октавах, применены и унисонные соединения (как одинаковых, так и разнородных инструментов) в каждой из октав.

Значительно реже применяется ведение мелодии «через октаву» (или через несколько октав), дающее весьма своеобразное звучание, сочетающее насыщенность с прозрачностью (см. пример 15).

12 Allegro Н. Иванов-Радкевич. Увертюра на народные темы

Фл., Гоб.
Кл.,
Корн. I
Валт., Тр.
Корн. II
А.

13 [Andante]

Скр. I II

Альты

Сопров.

[Темп походного марша]

Н. Иванов-Радкевич. Марш «Народные мстители»

14

15 Allegro tranquillo $\text{♩} = 132$

П. Чайковский. Симфония № 1, ч. 1

Fl.

Fag.

I Solo

p I Solo

p

I V-ni

II *pp*

pp

Двухголосное ведение мелодии (чаще всего в терцию или в сексту) ведет свое начало от музыки подголосочного склада, но широко применяется и в гомофонии. Верхний голос в таких случаях является основным (главным). Голоса, которые, как в примере 16, как бы копируют рисунок главного голоса, называются сопутствующими и, в то время как голоса, целиком построенные на аккордовых звуках, носят название поддерживающих. Интер-

вал между главным и сопутствующим голосами может быть постоянным или переменным. Обычно оба голоса, для большего их слияния, поручаются однородным или сходным по тембру инструментам (пример 16).

Основная мелодия может сопровождаться не только одним, но и двумя, а в отдельных случаях даже тремя сопутствующими или поддерживающими голосами (пример 17).

16 Темп медленного вальса (♩ = 120)

Кл. (Сиб) *p*

Сопров. *p*

[Tempo di Bolero, moderato assai ♩ = 76]

М. Равель. «Болеро»

17

М. фл.,
Фл. Гоб.,
Англ. р.,
Кл.,
Скр. I-II
(разд.) *f*

Мелодическое двух-, трех-, четырехголосие нередко сочетается с различными октавными удвоениями (пример 18).

При желании получить более плотное звучание каждый из мелодических голосов

может быть изложен также и с унисонными удвоениями.

Своеобразный эффект достигается одновременным сочетанием различных ритмических вариантов мелодии (см. пример 19).

18 Andantino

2 Fl. *p*

2 Cl. (A) *p*

V-ni I II *p*

V-la *p*

V-c.,
C-b. *p*

П. Чайковский. Оп. «Евгений Онегин», к. 4

А. Дворжак. «Славянский танец» № 1. Переложение для духового оркестра

19 [В темпе вальса]

Дерев. инстр. *mp* *sf*

Корн. *mp* *sf*

Т. *mp*

Сопров. *p*

Все разнообразие описанных здесь фактурных приемов относится, главным образом, к изложению основной мелодии, находящейся в верхнем голосе. Если же главная мелодия проводится в среднем голосе, то ее многооктавное изложение встречается редко. Для создания плотной и насыщенной звучности в таком голосе более характерно соединение нескольких инструментов в унисон или использование вы-

сокого, более напряженно звучащего регистра инструментов, что дает возможность мелодии, окруженной сверху и снизу другими голосами, звучать достаточно ясно и рельефно.

При проведении мелодии в басовом голосе чаще всего применяется ведение ее в двух октавах («в октаву») в сочетании с унисонными удвоениями (пример 20).

С. Чернецкий. Марш «Салют Москвы»

20 [♩ = 120]

Сопров.

Т.,
Бар.,
Тромб.,
Б.

Мелодические голоса, имеющие подчиненное значение (например, контрапунктирующие), обычно инструментуются несколько проще по сравнению с главной мелодией — чаще всего это унисон в чистом или

смешанном тембре или даже один солирующий инструмент. Октавные удвоения, так же как и многоголосное изложение с поддерживающими голосами, в этих случаях применяются значительно реже.

4. Фактура гармонического сопровождения

Все звуки аккорда могут быть взяты одновременно либо последовательно, в том или ином ритме, то есть в виде гармонической фигурации. Отсюда — два основных вида гармонического сопровождения: 1) аккордовое и 2) фигурационное.

Аккордовое сопровождение в наиболее простом виде может состоять из протяженных (пример 21) или короткозвучащих аккордов (пример 22).

Более развитым видом аккордового сопровождения являются различные ритмические фигурации, характерные, прежде всего,

для музыки танцевального или маршевого склада. Ритмической фигурацией называется повторение аккордового звука или аккорда в определенном ритме. Чаще всего сам аккорд при этом остается неизменным, но иногда он меняется (см. пример 23).

В ритмической фигурации бас очень часто отделяется от остальных голосов сопровождения, что придает музыкальному изложению особую четкость и ясность. Именно так обычно строятся различные варианты ритмической фигурации в маршах (см. пример 24).

Э. Григ. «Пер Гюнт», «Утро»

21 [Allegretto pastorale]

Мелодия

Сопров.

22 Più mosso $\text{♩} = 69$ Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

Кл. (Сиб)
Корн. (Сиб)
Сопров.

23 [Allegro] Н. Иванов-Радкевич. Увертюра-фантазия

Кл. (Сиб)
Тр., Валт.

24 [Темп марша] С. Чернецкий. «Марш танкистов»

Мелодия
Сопров.

Ритмическая фигурация, внося элемент движения, способствует оживлению музыкальной ткани.

Основными видами собственно фигурационного сопровождения являются: гар-

моническая фигурация, представляющая собой движение по звукам аккорда (см. пример 25), и мелодическая фигурация, включающая также неаккордовые звуки (см. пример 26).

Э. Григ. «Пер Гюнт», «Утро». Переложение для духового оркестра

25 [Allegretto pastorale]

Фл., Кл.
Корн., Тр., Валт.
Т., Бар., Б.

[Allegro molto vivace] ($\text{♩} = 120$) Р. Шуман. Симфония № 1, ч. 1

26
Об., Кл., V-le
V-c.

Фигурационное движение одновременно в нескольких голосах приводит к образованию различного вида многоголосных фигураций, которые могут быть как чисто гармоническими (пример 25), так и смешанными, если в них объединяются фигурации различного вида (пример 27).

В примере 27 сочетаются мелодическая, гармоническая и ритмическая фигурации.

Гармоническое сопровождение может включать в себя полный аккорд, но может быть построено даже на одном звуке (пример 28).

27 [Andante sostenuto] П. Чайковский. Балет «Спящая красавица», интродукция

Дерев. иinstr. *p dolce*

Медные иinstr. *pp*

Струн. иinstr. *p*

Detailed description: This musical score is for the introduction of the ballet 'The Sleeping Beauty' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. It is marked 'Andante sostenuto'. The score is arranged for woodwinds, brass, and strings. The woodwinds play a melodic line with a 'p dolce' dynamic. The brass plays a harmonic accompaniment with a 'pp' dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment with a 'p' dynamic, featuring triplets and sixteenth notes.

28 [Allegro molto] Р. Глиэр. Увертюра «XXV лет Красной Армии»

Сопров. *p*

Мелодия *p*

Detailed description: This musical score is for the overture '25 Years of the Red Army' by Rimsky-Korsakov. It is marked 'Allegro molto'. The score is arranged for vocal accompaniment and melody. The vocal accompaniment plays a rhythmic accompaniment with a 'p' dynamic. The melody plays a melodic line with a 'p' dynamic.

Рассмотренные выше виды гармонического сопровождения (за исключением примеров 25, 27) можно назвать простыми, так как в каждом из них гармоническая основа имеет только одну форму изложения.

Сложное (комбинированное) сопровождение состоит из нескольких простых видов сопровождения; в нем, следовательно, гармоническая основа одновременно излагается в двух или нескольких вариантах.

Одновременно могут сочетаться различные виды аккордового сопровождения и, прежде всего, протяженные и короткозвучащие аккорды (пример 29).

Иногда встречается и соединение различных вариантов гармонической фигурации (пример 30).

Чаще всего одновременно соединяются в сопровождении те или иные виды аккордового и фигурационного изложения. Такое сложное сопровождение сочетает в себе движение (фигурацию) с отчетливым одновременным звучанием гармонической основы (см. пример 31).

Педалью называются выдержанные звуки, связывающие различное фигурационное движение в других голосах. Педаль способствует большей полноте звучания и помогает слиянию различных элементов фактуры в единое целое. Она может быть представлена как полным трех- или четырехзвучным аккордом, так и двузвучием и даже одним звуком (см. примеры 32, 33).

Cor.,
Tr-be,
Tr-nl

fff

I

V-nl

fff

II

fff

V-le

fff

V-c.

fff

П. Чайковский. «Буря»

30

div. a 3

pp *legatissimo*

div. a 3

div. a 3

div. a 3

div. a 3

p *legatissimo*

p *legatissimo*

p

Archl

В. Моцарт. Симфония ми-бемоль мажор, ч. 3

31

Trio

Fl.

Cl. (B)

Fag.

Cor.

Archl

p

p

p

32 [Allegro non troppo]

Picc. e Fl.

Ob., Cl.

Cor.

Tr-ni

Tuba

Archi

33 (Tempo di Valce) М. Глинка. «Вальс-фантазия»

Cl. (A)

V-ni II

V-le

V-c

C-b.

Изредка встречаются музыкальные эпизоды, в которых педаль служит единственным видом сопровождения (например, во второй части симфонической сюиты «Шехеразада» Римского-Корсакова — см. партитуру от буквы E).

Педализация в оркестре может быть выполнена не только при помощи протяженных звуков или аккордов, но и некоторыми другими способами. Так, применяются разнообразные виды фигуративной пе-

дализации, построенной на равномерном связанном движении. Такая педализация во многих случаях звучит более легко и прозрачно, в сравнении со звучанием выдержанных аккордов. Образцы подобной фигуративной педализации встречались в примерах 15, 30.

Иногда роль педали выполняет сама мелодия — главная или контрапунктирующая. В маршевой музыке функция педали нередко поручается контрапунктирующей ме-

лодии баритона, особенно, если она состоит из достаточно протяженных звуков.

Необходимо также отметить, что педаль нередко вносит заметный тембровый контраст по отношению к другим элементам оркестровой фактуры.

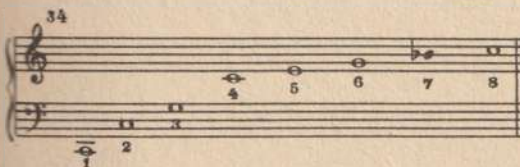
Роль педализации очень значительна. Однако следует иметь в виду, что педаль ни в каких случаях не должна заглушать

остальные элементы музыкальной ткани. Слишком плотная педализация способна огрубить музыкальную ткань и придать звучанию ненужную тяжеловесность и статичность. Наконец, надо уметь вовремя прекращать педализацию и вовсе избегать ее там, где необходимость в ней не подсказывается самим характером музыки.

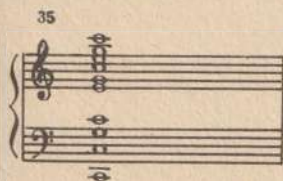
5. Построение аккордов в оркестре

Художественно-выразительное значение того или иного аккорда в оркестровом изложении выявляется по-разному, в зависимости от его регистрового положения, расположения составляющих его звуков и его общего диапазона. Любой вариант расположения аккорда должен оцениваться в инструментовке прежде всего с точки зрения соответствия его звучания характеру данного музыкального эпизода. Поэтому важно выяснить влияние различных факторов на характер звучания аккорда.

Начнем с рассмотрения многорегистровых аккордов, охватывающих большую часть оркестрового диапазона. Образцом для построения таких аккордов служит расположение первых шести — восьми звуков натурального звукоряда (см. пример 34).



Аккорд, расположенный в соответствии с этой последовательностью звуков, выглядит следующим образом:

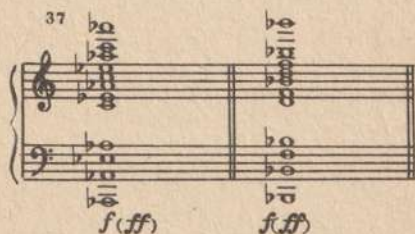


Для него характерно наличие в нижнем регистре широких интервалов — октавы и квинты — и сплошное заполнение аккордовыми звуками всех регистров, расположенных выше. Такой аккорд в оркестре звучит ясно, ровно и полно как в *piano*, так и в *forte*. Если в *piano* широкое расположение аккорда иногда все же оказывается целесообразным, то в *forte* оно не дает необходимой полноты, слитности и силы (см. пример 36а). Аккорды с тесным заполнением нижнего и среднего регистров могут также применяться в *piano* (см. пример 36б). В *forte* они звучат гораздо хуже, так как в этом случае еще больше усиливаются свойствен-

ные им густота, вязкость и интонационная неясность звучания.



В некоторых случаях, для более рельефного звучания верхнего (мелодического) голоса, и в *forte* пропускаются звуки в самом верхнем регистре; тогда аккорд заканчивается интервалом сексты или октавы (см. пример 37)



В аккордах, приведенных в примерах 38, 39, басовая октава занимает среднее по высоте положение. В том случае, если высотное положение этой октавы изменится, все регистры аккорда также сплошь заполняются, начиная, приблизительно, с верхней половины малой октавы и выше. Что же касается самых нижних звуков, то интервалы между ними могут меняться. Например, если верхняя октава басового голоса расположена в пределах звуков *до* — *соль* большой октавы, то наиболее ясное звучание аккорда достигается в том случае, если его третий звук отстоит от второго на октаву, а не на квинту (пример 40). Наоборот, в аккордах с более высоким басом целесообразно, для большей полноты звучания, третий звук

располагать на расстоянии терции от второго (пример 38).

38

39

40

Сравнивая аккорды в примерах 37 и 38, можно заметить, что во всех случаях третий снизу звук расположен в диапазоне от *ми-бемоль* до *соль* малой октавы, независимо от высотного положения басового голоса.

До сих пор рассматривалось только расположение мажорного трезвучия. Минорное трезвучие располагается точно таким же образом. Что же касается обращений трезвучий, а также септаккордов и их обращений, то их расположение вытекает из гармонической связи данного аккорда с тем или иным трезвучием; при этом соблюдаются общепринятые нормы голосоведения (см. пример 39).

Однако и для этих аккордов зона расположения средних голосов остается той же: не ниже *фа* или *ми-бемоль* малой октавы. Исключение составляют лишь те случаи, когда два нижних звука расположены не в октаву, а в квинту (см. пример 36б).

В связи с тем, что басовый звук секста аккордов основных ступеней и обращений септаккордов в средних голосах, как правило, не удваивается, расположение таких аккордов чаще всего оказывается смешанным. Такие аккорды звучат лучше, чем аккорды со сплошным заполнением (см. пример 41).

41

Хорошо

Хуже

Ровность и слитность звучания аккорда зависят не только от его расположения, но и от состава инструментов, их распределения и соединения друг с другом.

Известно, что сила звука различных инструментов неодинакова, особенно в *forte* и в *fortissimo*. Если сравнивать звучание медных инструментов *forte* в среднем регистре, то окажется, что наибольшей громкостью и отчетливостью звука обладают трубы и тромбоны. Инструменты основной группы (кроме басов) несколько уступают им в силе. Валторны звучат примерно вдвое слабее труб или тромбонов. В свою очередь, деревянные духовые инструменты звучат приблизительно вдвое слабее валторн (за исключением резких звуков высокого регистра флейт и кларнетов).

Приведенное здесь сравнение является, конечно, лишь приблизительным и имеет целью дать только общее представление об относительной громкости инструментов в их одновременном звучании. Для более точного сравнения необходимо учесть еще ряд факторов, в том числе яркость тембра данного инструмента и регистр, в котором он применен.

Соединяя инструменты для исполнения аккорда, мы должны стремиться к тому, чтобы все они оказались, по возможности, в сходных регистровых условиях. Этому требованию в наибольшей степени отвечает соединение инструментов в соответствии с их естественной тесситурой — так называемое наложение (пример 42). Следует, однако, иметь в виду, что прием наложения дает наилучшие результаты при тесном расположении звуков аккорда. При широком же расположении с помощью наложения далеко не всегда может быть обеспечено ровное звучание аккорда (пример 43). Первый корнет прозвучит в таком расположении резче других инструментов; вторая валторна, наоборот, не сможет служить надежным басом аккорда в своем более спокойном регистре.

42

43

Соединяя инструменты по способу наложения, многорегистровый аккорд можно было бы расположить, например, следующим образом:

44

В духовом оркестре такой аккорд прозвучит достаточно ровно и слитно. При наличии нескольких исполнителей на каждую из партий кларнетов Си^б их звучание уравновесится со звучанием медных инструментов.

При построении аккордов в оркестре применяются и другие способы соединения инструментов — окружение и перекрещивание.

Окружением называется такое соединение, при котором крайние голоса аккорда поручаются одинаковым инструментам (см. пример 45).

45

Гоб. Клар. Валт. Тр-ны

(f)

При окружении некоторое преобладание в сходных регистровых условиях имеет тембр инструментов, расположенных по краям. Так, в примере 45 на первый план выступает тембр гобоев. Пользуясь этим свойством, можно, например, при наличии всего двух валторн построить аккорд, напоминающий звучание четырех валторн (пример 46).

46

Валт. Т., Бар. Валт. Тр-ны

Особенно часто окружение применяется в тех случаях, когда в аккордовых последовательностях два голоса движутся, а два других выдерживаются на месте (пример 47).

47

Гоб. Клар. Валт. Тр-ны

При перекрещивании инструменты одного тембра чередуются по высоте с

инструментами другого тембра. Этот способ больше других способствует слиянию тембров инструментов (пример 48).

48

Гоб. Клар. Валт. Тр-ны

Применяя любой из описанных способов соединения инструментов, необходимо заботиться о том, чтобы соблюдалось достаточно соответствие их регистров. В противном случае равновесие между звуками аккорда будет нарушено (примеры 49, 50).

49

Валт. Тр-ны

50

Тр-ны Фл.

Для получения мощного и компактного звучания полного состава оркестра (или его большей части) при построении аккордов обычно используют наложение и перекрещивание, сочетая их, кроме того, с наложением, то есть с унисонным удвоением разными инструментами. Пример 51 представляет собой варианты такого расположения в оркестре из 30-ти исполнителей.

51

Фл. Клар. (Мир) Клар. (Сиб) Гоб. Валт. Тр-ны Тр-ны Т. Бар. Б.

6. Особенности голосоведения в оркестре

В предыдущих разделах были рассмотрены типичные приемы изложения в оркестре мелодических голосов и различных видов сопровождения. Из этих основных элементов, взятых в том или ином сочетании, строится общая оркестровая фактура.

Оркестровая фактура отличается большим разнообразием — от очень простых ее типов до самых сложных, но все они образуются с обязательным соблюдением правил голосоведения. Это первое условие, необходимое для достижения ровной и красивой звучности оркестрового произведения. Подчеркивая решающее значение данного фактора, Римский-Корсаков говорил: «Хо-

рошая оркестровка есть хорошее голосоведение»⁸.

В учении о гармонии четко определены правила, относящиеся к построению и соединению аккордов, а также к обращению с неаккордовыми звуками. Но они выведены, как правило, применительно к четырехголосному сложению. В оркестровых партитурах встречается, как мы уже видели, значительно большее количество звуков — до 10—12 и даже более. Кроме того, оркестровые голоса обладают определенным тембром, динамикой и плотностью звучания. Все это в значительной степени усложняет взаимное расположение и движение оркестровых голосов по сравнению с решением обыч-

⁸ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч., т. 3. М., 1953, с. XIII.



ной гармонической задачи. Ниже будут рассмотрены дополнения к правилам гармонии, связанные с наличием в оркестре многозвучных и многотембровых построений.

Рассматривая многорегистровый оркестровый аккорд, мы убеждаемся в том, что по своему гармоническому значению голоса этого аккорда не одинаковы. Одни из них образуют гармоническую основу; они называются основными. Другие голоса являются лишь октавными удвоениями основных; эти голоса называются добавочными (дублирующими).

Оркестровые аккорды по числу основных голосов являются в большинстве случаев четырехголосными. Например, в начальных тактах увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки (инструментовка для духового оркестра Н. Иванова-Радкевича) мы, хотя и встречаемся с одиннадцатизвучными аккордами (пример 52), однако, откинув октавные удвоения, обнаруживаем, что основных голосов здесь всего лишь четыре и данное гармоническое построение является четырехголосным (пример 53).

М. Глинка. Оп. «Руслан и Людмила», увертюра
(оркестровый эскиз)

52 Presto MM $\text{♩} = 152$

53 Presto

Более редкими являются случаи гармонического трех- и пятиголосного сложения. Пример трехголосия — хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин» Глинки (переложение для духового оркестра Е. Макарова). Начальные аккорды этого хора имеют в ор-

кестре семь разных по высоте звуков, но, отбросив октавные удвоения, мы легко убедимся в том, что в данном случае имеем дело с гармоническим трехголосием (пример 54).

54

Практически можно представить себе и обратный процесс, то есть превращение гар-

монической основы в многозвучный оркестровый аккорд (см. пример 55).

55

Инструментатор должен отчетливо различать в партитуре основные и добавочные голоса. Хорошее голосоведение при соединении многозвучных оркестровых аккордов

возможно лишь в том случае, если основные голоса движутся в полном соответствии с правилами гармонии.

При гармоническом соединении аккордов общий звук остается на месте (см. пример 56).

56

При мелодическом соединении аккордов верхние голоса движутся противоположно басу, который перемещается на меньший из двух возможных интервалов (см. пример 57).

57

Верхний звук басового голоса за отдельными исключениями не должен подниматься выше какого-либо из средних голосов (см. пример 58).

58 Плохо

В связи с этим, в оркестровых аккордах басовый голос удваивается обычно только в нижележащей октаве. Удвоение его в более высоком регистре может привести к нежелательному перекрещиванию со средними голосами (см. пример 59).

59

В секстаккордах басовый звук, как правило, не следует удваивать в средних и верхних голосах. Исключением являются секстаккорды, в которых такое удвоение предусмотрено правилами гармонии или специально задумано композитором. Не удваивается басовый звук также в обращениях доминантсекстаккорда и других септаккордов (пример 60).

60

Правила гармонии о запрещении параллельных октав и квинт сохраняют свою силу только в отношении основных голосов. Параллельные октавы и квинты, возникающие между добавочными и основными голосами не только допустимы, но, по существу, и неизбежны (см. примеры 58—60). Октавные удвоения являются приемом построения многозвучных оркестровых аккордов и прин-

ципально отличаются от запрещенных параллелизмов между основными гармоническими голосами.

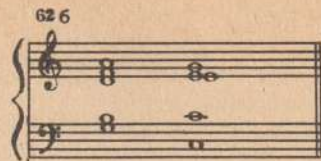
Расходящиеся и сходящиеся гармонические ходы (при аккордовом складе музыки) требуют в оркестре введения ряда удваивающих голосов с целью постоянного заполнения среднего регистра (пример 61).

61

Некоторые дополнительные возможности в движении гармонических голосов возникают в связи с применением пятиголосного сложения. Так, например, полный доминантсептаккорд, естественно, разрешается в этих условиях в полное тоническое трезвучие (пример 62а).



Возможен в пятиголосии и полный доминантовый нонаккорд. Если квинта нонаккорда расположена ниже ноты (в основных голосах), то ее следует вести в терцию тоники, а не в основной тон, во избежание параллельных квинт (пример 62б).



Еще одна особенность оркестрового голосоведения обусловлена наличием в оркестре инструментов, различных по своему тембру, благодаря чему оказывается возможным одновременное соединение в одной и той же октаве аккордовых и различных вспомогательных и проходящих звуков. Для этого необходимо лишь, чтобы аккорд был взят инструментами одного, а неаккордовые звуки — инструментами другого тембра. При этом, чем больше будет тембровое различие, тем меньше будет чувствоваться совпадение аккордовых и неаккордовых звуков.

В приводимом отрывке из коды увертюры к опере «Нюрнбергские мастерзингеры» Вагнера мощное и суровое звучание маршеобразной темы, порученной всем духовым инструментам, оживляется разнообразными мелодическими фигурациями струнных (пример 63).



Р. Вагнер. Оп. «Нюрнбергские мастерзингеры», увертюра



20 Существенное значение имеет в подобных случаях скорость движения вспомогательных и проходящих звуков. Чем эта ско-

рость больше, тем менее заметными становятся столкновения неаккордовых звуков с аккордовыми.

При условии тембрового разграничения в оркестровом изложении иногда используются и предъемы, выходящие за пределы звучащей в данный момент гармонии.

Что касается задержаний, то правила гармонии, в основном, остаются в силе и в условиях оркестра. Разница в тембрах не уничтожает полностью ощущения гармонической несовместимости задержания, звучащего одновременно со своим разрешением в той же октаве.

При инструментовке для духового оркестра необходима особенно большая осторожность в отношении неаккордовых зву-

ков, поскольку в его составе нет групп инструментов со столь ярко выявленным тембровым различием, как, например, между смычковыми и духовыми в симфоническом оркестре.

Для того чтобы избежать нежелательного столкновения неаккордовых звуков мелодии с голосами гармонического сопровождения, можно либо отвести мешающий голос сопровождения, присоединив его к другому гармоническому голосу (пример 64а), либо присоединить такой голос к мелодии (пример 64б).

64 а

64 б

Весьма интересно соотношение мелодических и гармонических голосов в приведенном ниже отрывке из разработки первой ча-

сти Шестой симфонии Чайковского (пример 65).

[Allegro vivo] П. Чайковский. Симфония № 6, ч. I

65

Fl., V-nl
V-le., V-c.

Ob., Cl.,
Cor., Tr-be

Tr-nl,
Tuba

Fag.,
C-b.,
Timp.

Изучая эту замечательную партитуру, мы убеждаемся в том, что именно строжайшее соблюдение норм голосоведения придает ее звучанию ясность, силу и выразительность.

На тембровом различии основывается и широкое применение в оркестре педализации гармонических голосов, сочетающейся с той или иной формой мелодического или фигурационного движения (см. пример 69).

Таковы основные правила гармонии, с

которыми мы встречаемся в условиях оркестра. Необходимо еще раз напомнить, что свободное обращение с большим количеством оркестровых голосов возможно лишь при вполне ясном и отчетливом понимании гармонического строения данной музыки. Поэтому инструментатор должен считать одной из своих первых задач уяснение всех особенностей гармонического сложения и голосоведения инструментуемого произведения.

7. Роль темброво-динамической стороны изложения

Общий характер звучания оркестровой музыки определяется тембровыми и динамическими особенностями голосов, участвующих в ее изложении.

Каждый из голосов оркестровой фактуры может быть поручен либо солирующему инструменту, либо унисону однородных или различных инструментов.

Тембр любого из оркестровых инструментов называется чистым, или простым.

С целью получения большей силы и густоты звучания оркестровый голос может быть поручен унисону однородных инструментов. Тембр звука при этом становится более плотным, массивным, но все же остается простым, хотя и теряет индивидуальные свойства, присущие исполнителю-солисту.

Каждый из чистых тембров обладает характерностью, индивидуальным своеобразием. Поэтому, хотя количество чистых тембров сравнительно невелико, именно их сопоставления дают возможность получить наиболее яркие и контрастные звучности. В этом отношении чистые тембры в какой-то мере можно сравнить с основными цветами спектра, которые дают наиболее яркую красочную гамму.

При соединении в унисон разнородных инструментов (двух или более) получается звук, обладающий новым тембром, отличающимся от тембров составляющих его инструментов. Такой тембр называется смешанным, или сложным (см. пример 66).

66 Tranquillo ♩ = 72 Р. Глиэр. Увертюра «XXV лет Красной Армии»

Кл. I, Корн. I (Сиб)

Тен. I, *mf*
Валт.

Кл. II, III
Валт.

Б.

Кл. I, II
Корн. I, II

Можно указать на некоторые общие закономерности, которые наблюдаются при унисонном соединении различных инструментов.

Лучше всего соединяются друг с другом инструменты, близкие по характеру звучания. В духовом оркестре хорошо сочетаются между собой как все медные инструменты,

так и все деревянные. При соединении в унисон нескольких различных медных или деревянных духовых инструментов получается звук более сильный и плотный, но вместе с тем и более мягкий, нежели у каждого из отдельно взятых инструментов. Наибольшая слитность обычно достигается в средних регистрах инструментов. Если же какой-либо инструмент окажется в более напряженном регистре, его звучание начинает преобладать в общем сложном тембре. Так, при соединении в унисон одного корнета и одного тенора (например, в первой октаве) будет преобладать тембр тенора.

Соединения в унисон деревянных духовых инструментов с медными также в большинстве случаев дают хорошие результаты. При этом надежным связующим звеном между группами могут служить валторны, по характеру звука наиболее близкие из всех медных к деревянным духовым, особенно в *riano*. Однако и другие медные инструменты сливаются с деревянными в достаточной степени.

В сложном звуке, который получается при соединении в унисон одного деревянного духового инструмента с одним медным, преобладает, как правило, тембр медного инструмента. Сила звука при этом заметным образом не увеличивается. Звучность деревянного инструмента как бы растворяется в звучности медного, придавая ей несколько большую мягкость. Исключение составляют случаи, когда гобой или фагот оказываются в своих низких регистрах, обладающих характерным, несколько резким звучанием.

Если с одним медным инструментом соединяются несколько однородных деревянных инструментов, то в сложном тембре может преобладать и тембр деревянных. Так, например, в часто встречающемся соединении унисона кларнетов с тенором или баритоном (главным образом в малой октаве) тембр кларнетов заметно преобладает.

Количество смешанных тембров в оркестре весьма велико, и свойства их чрезвычайно разнообразны. Использование сложных тембров расширяет динамическую и красочную гамму, которой может пользоваться инструментатор. Однако нельзя забывать того обстоятельства, что сложные тембры не столь индивидуальны и не так резко отличаются друг от друга, как простые. Поэтому неумеренное пользование ими ведет к известному обезличению общего колорита, к недостатку блеска и яркости звучания. Постоянно пользуясь одними смешанными тембрами, инструментатор получает в свое распоряжение большое количество «полутонов», но теряет те чистые краски, которые имеются в оркестре.

Сказанное не означает, что необходимо во всех случаях отдавать предпочтение простым тембрам перед сложными или наоборот. Однако у выдающихся композиторов мы нередко встречаемся с преобладанием той или иной склонности. Так, Глинка, Чай-

ковский, Бизе и многие другие композиторы по преимуществу пользовались чистыми тембрами. С другой стороны, некоторые композиторы (например, Глазунов) весьма охотно прибегали к самым разнообразным соединениям инструментов и широко применяли сложные тембры. Дело заключается в различном характере создаваемых образов, в самом содержании музыки.

Отчетливое, ясное и колоритное звучание оркестра представляет собой одно из наиболее существенных свойств инструментовки классиков. Оно достигается разнообразными соотношениями голосов музыкальной ткани: звуковысотными, тембровыми, динамическими. Соотношения эти проявляются как по «вертикали», то есть в одновременном звучании, так и по «горизонтали», то есть в процессе развития музыки.

Определяя существо инструментовки, Чайковский писал: «Искусство оркестровки (т. е. распределения композиции на инструменты) состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другою; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли»⁹.

То, что Чайковский называет разумным применением «краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли», является одной из характерных черт классической инструментовки. Все выдающиеся мастера стремились к единству общемузыкальных и чисто оркестровых средств выражения и добивались этого единства, применяя инструменты в полном соответствии с характером движения голосов и их выразительным значением. Так, «краска» делала «фигуру» более яркой и красной; иначе говоря, тембр усиливал выразительность музыкальной мысли.

Соответствие оркестровых средств музыкальной мысли нужно для всех элементов оркестровой фактуры, но, разумеется, в первую очередь и с особой полнотой оно находит выражение в выборе инструментов, исполняющих мелодию, основной тематический материал. Приведем лишь два примера.

Зловещая «тема рока» в конце вступления к опере «Кармен» Бизе поручена сложному унисону кларнета, фюгата, трубы и виолончелей, звучащему на беспокойном фоне тремолирующих скрипок и альтов (пример 67). Композитор не случайно нашел этот необыкновенный по своей выразительности тембр. Он не только вполне соответствует общему облику «темы рока», но и подчеркивает ее обособленность от остальной музыки увертюры, звучащей очень светло, празднично.

⁹ Чайковский П. И. Второй концерт Русского музыкального общества. — Русский концерт г. Славянского. — В кн.: Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 39.

Andante moderato (♩ = 58)

Ж. Бизе. Оп. «Кармен», увертюра

67 Кл., Фгг., Тр., В-ль

ff Струнные

Валт., Лит., Арфа

ff К-басы

Второй пример взят из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. В сцене у гроба Джульетты напряженно устремляющаяся ввысь и бессильно падающая мелодия поручена унисону трех валторн. Невозможно не ощутить ее леденящее и повергающее в дрожь звучание с кульминацией на высоком

остродиссонирующем *ми-бикар* второй октавы (пример 68). Многие другие инструменты оркестра могли бы исполнить эту мелодию, но вряд ли возможно найти в данном случае сочетание более выразительное, чем унисон валторн.

С. Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта», д. 4

68 [Adagio funebre]

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag.

Tr-be

4 Cor. *f molto tenuto*

Tr-ni I-II

V-ni *f* div. non div. *f* non div.

V-le *f*

V-c.

a⁴ *a³(I-III-V)*

The image shows a page of musical notation, likely from a score for a ballet. It is divided into three systems of staves. The first system consists of four staves. The top two staves contain melodic lines with various ornaments and dynamics, including a forte (*f*) marking. The bottom two staves contain harmonic accompaniment. The second system has three staves, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking at the end. The third system has four staves. The top two staves feature complex rhythmic patterns, possibly for harp or arpeggiated instruments, with a 'non div.' (non-diviso) marking. The bottom two staves contain a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Роль темброво-динамической стороны звучания особенно возрастает в сложной, многоэлементной фактуре. Различная роль отдельных элементов фактуры подчеркивается и усиливается их тембровым разграничением. Степень такого разграничения может быть разнообразной — от еле уловимой разницы до резкого контраста.

В качестве примера приведем отрывок из «Вальса цветов» из балета «Щелкунчик» Чайковского (пример 69). Фактура этого отрывка слагается из четырех элементов: мелодии, мелодической фигурации, сопровождения в виде ритмической фигурации и педали. Каждый из этих элементов темброво индивидуализирован и обладает различным «удельным весом» в общем зву-

чании. На первом плане — нежная и плавная мелодия, порученная гобой и флейте. Она выделяется благодаря своему высотному положению, октавному удвоению, светлым и ясным тембрам спокойного регистра инструментов. Журчащая мелодическая фигурация мягко исполняется скрипками и альтами; она контрастирует с основной мелодией. Ритмическая фигурация поручена арфе, которая звучит скромно, но отчетливо из-за своего характерного тембра, не сливающегося со звучанием других инструментов. Четырехголосная педаль в среднем регистре кларнетов и фаготов обладает достаточной полнотой и в то же время нейтральна, мало заметна. Всё вместе звучит с предельной ясностью и прозрачностью.

[Tempo di Valse]

П. Чайковский. Балет «Щелкунчик», «Вальс цветов»

69

Fl. I *p dolce*

Ob. I *p dolce*

Cl. (A) I II

Fag. I II *pp*

Arpa *p*

2 V-nl Soli *p*

V-le *p*

2 Bassi Soli *p*

Detailed description: This page of the musical score covers measures 69 to 72. It features eight staves: Flute I, Oboe I, Clarinet in A (I and II), Bassoon (I and II), Harp, Violins I and II, Viola, and Cellos/Double Basses. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Tempo di Valse'. The first two measures (69-70) are marked 'p dolce' for the woodwinds. The harp and strings enter in measure 71 with a 'p' dynamic. The strings are marked '2 V-nl Soli' and '2 Bassi Soli'. The woodwinds continue with melodic lines, and the bassoons play a rhythmic accompaniment.

Detailed description: This page continues the musical score for measures 73 to 76. The instrumentation remains the same. The woodwinds (Flute I, Oboe I, Clarinet in A, Bassoon) continue their melodic lines. The harp and strings provide accompaniment. The dynamics are generally 'p' (piano). The score shows a continuation of the waltz melody with various phrasings and rests.

Не менее важна роль тембров в развитии музыки во времени, то есть в построении оркестровой «горизонтالي». Являясь действенным средством выразительности в каждый отдельный момент, тембр служит также и активным средством развития музыкальной мысли. В инструментовке композиторов-классиков чередование, сопоставление и сочетание отдельных инструментов и целых оркестровых групп проводятся в соответствии со строго продуманным планом, вытекающим из общего замысла произведения.

Однако случаи, когда в качестве решающего фактора музыкального развития вы-

ступает тембр, без соответствующего изменения фактуры, сравнительно редки.

К немногим известным примерам этого рода относится «Болеро» Равеля, в котором развитие музыки осуществляется почти исключительно за счет смены солирующих инструментов (флейта, кларнет, фагот в высоком регистре, малый кларнет и т. д.).

В подавляющем большинстве случаев основным средством оркестрового развития являются изменения тематизма и фактуры, и тембр выступает в тесном взаимодействии с меняющимся звуковысотным рисунком всей музыкальной ткани.

СРЕДНИЙ СОСТАВ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

1. Общий обзор

а) ПРИНЦИПЫ КОМПЛЕКТОВАНИЯ ОРКЕСТРА

В зависимости от состава инструментов духовые оркестры принято подразделять на медные, состоящие из медных инструментов, пополненных ударными, и на смешанные, куда входят и деревянные инструменты. Исходя из количества исполнителей, те и другие расчленяются на малые, средние и большие. Более детальная классификация оркестров связана с их назначением. Так, например, наблюдаются существенные различия между самодеятельными духовыми оркестрами, военно-духовыми, духовыми оркестрами музыкальных училищ, консерваторий и концертными духовыми оркестрами типа Государственного духового оркестра.

Настоящая глава посвящена инструменталке для среднего состава духовых оркестров музыкальных училищ и консерваторий. Специфика комплектования этих оркестров в указанных учебных заведениях состоит, во-первых, в сравнительно высоком удельном весе группы деревянных духовых инструментов по отношению к остальным группам, во-вторых, в преобладании среди медных духовых узкомензурных инструментов: валторн, труб и тромбон, в-третьих, в отсутствии большинства широкомензурных инструментов: альтов, теноров, баритонов и малых басов — туб строя Ми ♭.

Все эти особенности оставляют заметный след на характере звучания, художественных и технических возможностях оркестров, сближая их с профессиональными, в том числе с военно-духовыми оркестрами усовершенствованного состава, и отдаляя от самодеятельных духовых оркестров.

Приведем состав среднего духового оркестра, укомплектованный применительно к реальным условиям музыкальных учебных заведений¹.

¹ Эти составы были проверены на военно-дирижерском факультете при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, в оркестрах Московского гарнизона, а также в некоторых музыкальных училищах Москвы.

Таблица 1

Наименование инструментов и партий	Количество исполнителей	
Флейты	I	1
(малая флейта)	II	1
Гобой (английский рожок)		1
Кларнеты Си ♭	I	2—3
(басовый кларнет Си ♭)	II	1—2
Саксофоны		
альты Ми ♭	I	1
тенор Си ♭	II	1
(при них кларнеты Си ♭)		
Фагот		1
		11—14
Валторны Фа	I	1
	II	1
	III	1
	IV	1
Трубы Си ♭	I	1
	II	1
Тромбоны	I	1
	II	1
	III	1
		9
Литавры, колокольчики, треугольник, тарелки, барабаны и другие ударные инструменты с определенной и неопределенной высотой звука		2
		2
Корнеты Си ♭	I	2
	II	1
Тенор Си ♭		1
Баритон Си ♭		1
Басы	I	1
	II	1
		7
Смычковый контрабас		1

Всего: 30—33

6) ПОСТРОЕНИЕ ПАРТИТУРЫ

Группа деревянных инструментов с саксофонами² расположена в партитуре в обычном порядке, соответственно тесситурному признаку. Партии саксофонов находятся между кларнетами и фаготом. Такое размещение вызвано совместительством исполнителей на саксофонах, которые по мере надобности заменяют эти инструменты на кларнеты. Замена саксофонов кларнетами требует известной подготовки исполнителей, которые должны иметь возможность приспособиться к другому инструментальному голосу.

Группа характерных медных инструментов расположена таким образом, что близкие по тембру деревянным инструментам валторны находятся выше труб и родственных им тромбонов.

Затем следует группа ударных инструментов, начиная с литавр и других инструментов с определенной высотой звука (ксиллофон, колокольчики и другие). За ними излагаются партии треугольника, бубна, малого барабана, тарелок,

в) ДИАПАЗОН И РЕГИСТРЫ

По своему общему диапазону рассматриваемый оркестр тождествен всем другим видам смешанного духового оркестра: самые низкие его звуки (у тубы строя Си^б) — *до* — *ми* контроктавы, а самые высокие звуки (у малой флейты) — *си-бемоль* четвертой — *до* пятой октавы. В отличие от типового состава среднего духового оркестра, этот почти семиоктавный диапазон заполнен сравнительно равномерно.

В нижнем регистре, охватывающем две самых низких октавы — большую и контроктаву, — могут быть использованы басы, частично тромбоны, валторны, баритон и тенор, а также низкие деревянные инструменты — фагот и басовый кларнет.

Средний регистр оркестра, охватывающий звуки малой и первой октавы, доступен подавляющему большинству деревянных и медных инструментов. Вместе с тем,

г) ГРУППЫ, АНСАМБЛИ

К важнейшим признакам всякой оркестровой группы относятся: 1) стабильность составляющих ее инструментов, партий и количества исполнителей; 2) общность тембровых и динамических свойств и способность инструментов к взаимному слиянию; 3) представительство во всех оркестровых

большого барабана и других инструментов с неопределенной высотой звука. Однако все эти партии должны быть рассчитаны лишь на двух исполнителей.

Вторая группа медных инструментов значительно сокращена по сравнению с основной группой типового состава оркестра. Вслед за кларнетами следуют тенор, баритон и басы. Партии тенора и баритона, часто выполняющие одинаковые функции, объединены дополнительной акколадой. Это облегчает ориентацию в партитуре.

Партия смычкового контрабаса выделена особой акколадой. При игре оркестра на открытом воздухе, в движении исполнитель на контрабасе обычно привлекается к игре на одном из ударных инструментов.

Все добавочные инструменты: фортепиано, арфа, вокальные голоса — нотируются, как обычно, ниже ударных инструментов.

выключение из этой центральной части диапазона ряда широкомензурных медных инструментов (альтов, второго и третьего теноров) и пополнение ее представителями других групп (фаготом, тремя саксофонами, второй парой валторн) способствует динамическому равновесию среднего регистра с остальными, колористическому и техническому обогащению общего звучания оркестра.

Верхний регистр оркестра — вторая и третья октавы — насыщается звучанием двух флейт и увеличенным количеством кларнетов до семи или даже десяти (при условии замены саксофонов кларнетами). При соединении кларнетов с двумя флейтами и гобоем образуется ансамбль, позволяющий достаточно хорошо уравновесить звучание самого высокого регистра с остальными регистрами оркестра.

регистрах; 4) возможность самостоятельного выступления.

Группа деревянных инструментов (совместно с саксофонами) в полной мере соответствует указанным признакам. При наличии ее полного состава (см. табл. 1) диапазон группы — шесть октав. Он начинается от *си-бемоль* контроктавы — самого низкого звука фагота и басового кларнета. В верхних звуках большой октавы и в малой октаве эти два инструмента усиливаются саксофонами и кларнетами. В первой октаве к ним примыкают гобой и флейта. Вся вторая октава и часть третьей со29

² Хотя профессиональное обучение саксофонистов у нас только еще начинается, многие кларнетисты, особенно из числа играющих в эстрадных оркестрах, владеют саксофонами. Практика совместительства исполнителей на кларнетах и саксофонах широко применяется и в профессиональных духовых оркестрах.

впадают с наиболее звучной зоной высоких деревянных инструментов, поэтому постепенное выключение из этой части диапазона низких деревянных и саксофонов не образует значительного динамического спада. Лишь в верхних звуках третьей октавы и выше тембровая насыщенность кларнетов и гобоя уступает резкому звучанию флейт.

Ансамбли этой группы изобилуют колористическим и регистровым многообразием. Высокий регистр представлен ансамблями флейт, кларнетов, смешанными ансамблями флейт с гобоем и кларнетами; средний регистр — ансамблями кларнетов, саксофонов, а также тех и других в сочетании с флейтами и гобоем (в первой октаве), фаготом и басовым кларнетом (в малой октаве); низкий регистр — смешанным ансамблем фагота и басового кларнета.

По разнообразию колорита, динамическим возможностям, технической гибкости, легкости и прозрачности звучания эта группа значительно превосходит все остальные группы оркестра. Соответственно проявляются и ее эмоционально-выразительные возможности при проведении самостоятельных, достаточно сложных по фактуре и технике исполнения музыкальных эпизодов.

Группа характерных медных инструментов, пополненная тубой, также имеет все данные для самостоятельных выступлений. Диапазон группы, начинаясь с самых низких звуков тубы строя Си^б и pedalных звуков тромбонов, то есть от контроктавы, поддерживается в большой октаве валторнами, а затем, в малой октаве, — и трубами. В первой октаве тромбоны уступают свое место валторнам и трубам, а во второй октаве последние самостоятельно представляют верхний регистр группы. Звуки третьей октавы, доступные частично для труб, в духовом оркестре обычно не применяются. Они, как правило, передаются высоким деревянным инструментам.

Ансамбли и группы представлены во всех оркестровых регистрах: труб — в верхнем и среднем; валторн — в среднем; тромбонов — в среднем и нижнем. Часто встречаются смешанные ансамбли в различных комбинациях тех же инструментов и нередко в сочетании с тубой.

Обладая хорошей слитностью звучания, группа характерных медных инструментов в тембровом отношении не является вполне однородной. Родственные по звуковым качествам трубы и тромбоны выделяются своим блеском и яркостью. Валторны же обладают иными свойствами звука, позволяющими им превосходно сливаться как с другими, мягко звучащими медными, так и с деревянными инструментами. В динамическом отношении валторны также значительно уступают трубам и тромбонам (для уравнивания звучания с ними в нюансах *forte* и *fortissimo* валторны принято удваивать).

В целом же эта группа выделяется мощностью, яркостью, блеском тона, что особенно отчетливо обнаруживается при ее самостоятельных выступлениях.

Группа медных, преимущественно ширококолензурных инструментов представлена в составе среднего духового оркестра лишь корнетами, тенором, баритоном и басами, то есть не в полном виде. Обособленные выступления группы нуждаются в поддержке, необходимой для устранения значительного тесситурного разрыва в центре — между корнетами, тенором и баритоном. Роль посредников между этими инструментами могут выполнить валторны. Таким образом, перемещение последних из одной группы в другую позволяет образовывать в рассматриваемом оркестре два различные по тембровым свойствам ансамбли. Один из них характерен господством блестящего звучания труб и тромбонов. Другой ансамбль выделяется густотой и широкой распевностью звука, особенно у тенора, баритона и басов.

Группа медных ширококолензурных инструментов имеет тот же диапазон, что и группа медных характерных инструментов, и такую же заполненность диапазона. Он начинается с самых низких звуков контроктавы, доступных для тубы строя Си^б, от контроктавы усиливается тубой строя Ми^б, затем в большой октаве — баритоном, тенором, валторнами, в малой октаве к ним примыкают и корнеты. В первой октаве, где басы снимаются, насыщенность звучания сохраняется объединенным звучанием тенора и баритона (в их высоком регистре), валторн и корнетов. Вторая октава остается за одними (тремя) корнетами, которые при необходимости поддерживаются трубами.

Ансамбли этой группы образуются при сочетании одних корнетов, корнетов с валторнами, валторн с тенором, с баритоном, тенора и баритона отдельно, а также совместно с басами.

Большой, достаточно равномерно заполненный диапазон группы, хорошая слитность в *tutti*, значительная техническая подвижность большинства представителей группы (корнетов, тенора, баритона), густота, сочность и широкая распевность создают благоприятные условия для самостоятельных выступлений ее в самых различных по характеру и складу музыкально-тематических построениях.

Группа ударных инструментов не стабильна по своему составу и чрезвычайно редко выступает обособленно от других оркестровых групп. Вместе с тем, она может быть укомплектована с расчетом на поддержку этих групп во всех регистрах. Представителями высокого и среднего регистра

являются, наряду с колокольчиками, также треугольник, малый барабан и бубен, среднего и низкого — литавры, тарелки, большой барабан и тамтам. «Трепи (tremolo) треугольника и бубна с трелями деревянных духовых... трели малого барабана или та-

релок палочками (colla bacchetta) с протянутыми аккордами труб и валторн; трели (tremolo) большого барабана и тамтама с аккордами тромбонов... — представляются наиболее подходящими сочетаниями»³.

д) СООТНОШЕНИЕ ИНСТРУМЕНТОВ, ПАРТИЙ И ГРУПП ПО СИЛЕ ЗВУЧАНИЯ

Сила звучания инструментов, то есть та или иная степень промкости, плотности, напряженности и интенсивности, как известно, неодинакова. Самыми мощными инструментами являются большой барабан, тарелки, литавры и другие ударные инструменты. За ними следуют медные инструменты, выделяющиеся или массивностью, полнотой звука (баритон, басы), или характерной яркостью, зычным, твердым, звуком (труба, тромбон). Валторны в forte звучат, как известно, почти вдвое слабее, чем трубы или тромбоны, но, в свою очередь, обладают почти двойной интенсивностью звука (в forte) по сравнению с флейтой, гобоем, кларнетом или фаготом — инструментами одинаковой силы. Саксофоны же по сравнению с деревянными инструментами имеют по крайней мере двойное превосходство в плотности и насыщенности звука и в этом отношении приближаются к медным инструментам.

В pianissimo и piano динамическое различие между духовыми инструментами сглаживается, однако густота и известная тяжеловесность тона, гораздо более свойственная медным, нежели деревянным инструментам (особенно флейтам), оказывают существенное влияние на общий «баланс» звучания и в этих нюансах.

На динамические соотношения между оркестровыми партиями влияет также и количество исполнителей на партиях.

В группе деревянных инструментов на первый план выдвигаются кларнеты и саксофоны, особенно первые, количественно преобладающие над другими инструментами. По сравнению с ними партии флейт, гобоя и фагота, каждая из которых представлена одним исполнителем, звучат слабее и поэтому их следует удваивать или искусственно выделять для создания надлежащего равновесия звучности с другими партиями.

Среди характерных медных инструментов равновесие звучности достигается, как упоминалось, удвоением партий валторн или применением у них более громких оттенков по сравнению с партиями труб и тромбонов (по Римскому-Корсакову у валторн рекомендуется нюанс piano, когда у труб и тромбонов — pianissimo).

У широкомензурных медных инструментов численное превосходство и соответствующее

выделение партий первых корнетов компенсируется в партиях баритона и басов густотой и объемностью звучания последних. Слабее их звучат партии второго корнета и тенора.

В любой оркестровой группе динамические соотношения зависят также от регистровой напряженности инструментов, приемов извлечения звука, штрихов и различных авторских указаний о характере исполнения.

Соотношение групп по силе, плотности и яркости звучания в tutti связано с качественным и количественным составом инструментов. Среди трех групп духовых инструментов характерная медная группа выделяется яркостью и блеском, группа широкомензурных инструментов — широтой и массивностью. Группа деревянных инструментов в динамическом отношении значительно уступает им. Но при расположении всех инструментов в высокой тесситуре она в состоянии уравновесить верхний регистр оркестра со всеми остальными.

Итак, средний духовой оркестр обладает обширным, достаточно равномерно заполненным диапазоном. Каждый из трех регистров этого диапазона представлен тембровыми красками всех оркестровых групп, что позволяет отчетливо выделять элементы музыкальной фактуры, создавать различные по звуковым свойствам малые и большие ансамбли. Огромная динамическая амплитуда — от прозрачного pianissimo до мощного fortissimo — дает возможность создавать длительные нарастания и затухания звучности, эффекты контрастных сопоставлений. Все это, в сочетании с технической подвижностью деревянных и большинства медных инструментов, позволяет использовать оркестр для исполнения разнообразного репертуара, включая музыку торжественных церемониалов, массовых жанров (марши, песни, танцы), а также концертные произведения различных форм и жанров — от простых фортепианных пьес до сложных симфонических сочинений.

³ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 3. М., 1959, с. 442.

2. План инструментровки

Намечая план инструментровки того или иного произведения, инструментатор должен детально изучить характер его музыки и выразительные средства, которые использовал автор для воплощения своего замысла. Особо пристальное внимание должно быть обращено на своеобразие изложения ведущих музыкальных тем, принципы и приемы их развития. Выполнив эту задачу, инструментатор может приступить к плану инструментровки.

В план инструментровки входят: 1) выбор способов и инструментальных средств для изложения мелодии и гармонического сопровождения; 2) выбор тональности.

При наличии сопровождения мелодические голоса обязательно требуют выделения. В некоторых случаях оно достигается с помощью только динамических обозначений. Если, например, основной мелодический голос должен прозвучать *forte*, то в сопровождающих голосах нередко ставится *mezzo forte*. Этот способ выделения мелодии Римский-Корсаков называет искусственным.

В большинстве же случаев рельефность мелодии создается специальными приемами инструментровки. К ним относятся: подбор тембров, использование наиболее ярко звучащих регистров инструментов, усиление мелодии путем дублирования в чистых и смешанных тембрах. Такие приемы составляют естественный способ выделения мелодии.

Отчетливое звучание мелодии зависит также от ее высотного положения. Находясь в крайних голосах, особенно в верхнем, мелодия воспринимается более ясно, чем в средних.

Выбор способа изложения мелодии (поручить ли ее солирующему инструменту, унисону однородных инструментов или же смешанному тембру) должен определяться характером музыки. Мелодия, требующая прозрачного звучания, обычно поручается солирующему инструменту. Наоборот, в насыщенной по звучанию музыке чаще применяются удвоения в чистых или смешанных тембрах. Вместе с тем подбор инструментов и их сочетаний должен быть подчинен и общей задаче инструментатора — отображению процесса тематического развития и всех этапов изменения эмоциональной окраски темы. Вот почему сходные по материалу экспозиционные, серединно-разработочные и репризные части произведения излагаются при помощи различных оркестровых средств. В этом и заключается суть планирования инструментальных средств оркестра.

Гармоническое сопровождение требует, как упоминалось, ясного, правильного и чистого голосоведения, а также ровного и слитного звучания составляющих его элементов. Для достижения такого зву-

чения в аккордовом сопровождении необходимо, во-первых, располагать гармонические голоса в сходных регистрах тождественных или родственных инструментов, во-вторых, равномерно (по числу исполнителей) распределять эти голоса между инструментами.

Кроме того, нужно учитывать, что включение отдельных оркестровых голосов, как и их выключение, должно быть сообразовано с естественным их членением на мотивы, фразы, предложения.

Все сказанное выше об изложении аккордового сопровождения относится и к различным видам многоголосных фигураций — ритмических, гармонических, мелодических.

Как и при изложении мелодии, выбор инструментов для изложения гармонического сопровождения тесно связан с характером и развитием музыки, в частности, с подчеркиванием выразительных черт мелодико-тематической основы. В результате система распределения оркестровых средств, намечаемая при изложении мелодии, получает здесь, при намечках изложения сопровождения, соответствующее подтверждение.

Вопрос о выборе тональности при инструментровке того или иного произведения решается при определении инструментов для проведения ведущих и сопровождающих голосов. Правильной исходной позицией должно быть признано желание сохранить авторскую тональность, оставив в неприкосновенности тесситуру ведущих мелодических голосов и все звуковысотные соотношения между ними. При инструментровке же аккомпанемента солисту-инструменталисту, певцу или хору изменение оригинальной тональности, как правило, не допускается.

Вместе с тем, при выборе тональности приходится считаться с естественным тяготением большинства духовых инструментов к бемольным тональностям, в которых лучше всего проявляются их тембровые и технические свойства. В случае изменения тональности принято ограничиваться минимальными сдвигами — не более, чем на один тон.

Наряду с указанными объективными факторами выбора удобной тональности при инструментровке произведения для духового оркестра существует и субъективный — уровень квалификации оркестровых исполнителей. Так, практикой установлено, что в профессиональных духовых оркестрах (к которым должны быть отнесены оркестры училищ и консерваторий) хорошо, то есть стройно, без каких-либо признаков интонационной фальши звучат произведения в оригинальных тональностях: до мажор, ре мажор, ля мажор, даже ми мажор, и в параллельных минорных.

Таким образом, сохранение оригинальных тональностей и тональных соотношений

(зачастую весьма сложных) позволяет приблизить переложение к авторскому оригиналу и поэтому весьма желательно, но при

условии, что это не приведет к снижению качества исполнения.



3. Некоторые принципы использования оркестровых средств

Как уже отмечалось, инструментовка — переложение произведений, предназначенных автором для иных, чем в оригинале, исполнительских средств, — немаловажно без отчетливого представления инструментатора об идейно-образном содержании и форме произведения, а также об особенностях художественного стиля.

Приступая, например, к переложению произведений русских композиторов, инструментатор должен знать наиболее существенные положения русской классической школы инструментовки, разработанные Глинкой, Римским-Корсаковым и Чайковским.

В своих «Заметках об инструментовке» Глинка, разъясняя сущность «нормального употребления» средств оркестра, подчеркивает: «Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра»⁴. Но, постоянно выделяя это творческое кредо и реализуя его в своей творческой практике, Глинка, вместе с тем, уделяя серьезное внимание красоте, яркости и прозрачности оркестрового колорита.

Однако в звучании многих произведений, в том числе и сочинений русских классиков, переложенных для духового оркестра, мы нередко встречаем неоправданную тяжеловесность, плотность, густоту. Такие звуковые качества считаются иногда даже обязательными для духового оркестра. Это глубоко ошибочное мнение тормозит развитие духовой музыки и поэтому его следует решительно осудить.

Звучание глинкинского оркестра характеризуется, далее, экономным расходованием тембровых и динамических ресурсов, мастерской подготовкой кульминационных вершин. «Это приготовление эффекта „forte“ может иногда начаться очень рано, т. е. с самого начала пьесы, и разумеется, что тут столько же важно, как употребление инструментов, неупотребление, отсутствие, исключение иных из них, которые в первый раз зазвучат в приготовляемом forte или fortissimo»⁵.

Римский-Корсаков с несколько иных позиций рассматривает проблему экономии оркестровых средств. «Оркестровые группы

и инструменты не все могут быть одинаково долго воспринимаемы слухом и эстетическим чувством без утомления. В этом отношении на первом месте стоит смычковая группа, за нею деревянная духовая, далее медная духовая...»⁶.

Инструментатор всегда должен учитывать то обстоятельство, что мягкость и прозрачность звучания оркестровых ансамблей значительно менее утомляют слушателей, нежели грузность, резкость, напряженность большого tutti. Особую ценность представляют ансамбли среднего духового оркестра, состоящие из флейт, кларнетов, саксофонов, валторн, тенора, баритона и других мягко звучащих инструментов.

Следует также иметь в виду, что более или менее длительное молчание инструментов, особенно с резкой звучностью (например, труб, тромбонов, еще в большей степени ударных инструментов), увеличивает эффективность их выступлений.

Глинкинские оркестровые партитуры отличаются ясным, красивым голосоведением. При этом движение голосов в его партитурах всегда органически связано со спецификой инструментов, что особенно отчетливо выявляется при изложении мелодических голосов соло. Глубокое проникновение в природу звучания инструментов и отражение этой природы звучания в рисунке голосов характерно и для партитур Римского-Корсакова, который расценивает голосоведение как важнейший компонент инструментовки: «...необходимые условия для достижения хорошей звучности составляют ясность, правильность и чистота голосоведения данного музыкального куска. При дурном и неряшливом голосоведении красивой звучности быть не может»⁷.

В партитурах для духового оркестра нередко наблюдаются случаи, когда ясность движения мелодических голосов затемняется сопряженными с ними голосами гармонического сопровождения одинакового или сходного тембра, чему способствует и излишняя сгущенность дублирования. Кроме того, из-за недостатка оркестровых средств иногда допускается и злоупотребление, «...насилование средств каждого инструмента на эффекты или на способы выражения, ему несвойственные»⁸. Чаще всего такое

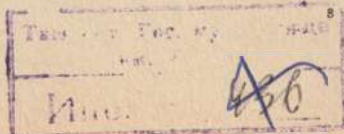
⁴ Глинка М. Заметки об инструментовке. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. I. М., 1973, с. 183.

⁵ Там же.

⁶ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки, с. 458.

⁷ Там же, с. 182.

⁸ Глинка М. Цит. изд., с. 183.



злоупотребление является результатом несоответствия низких амбушюрных инструментов (басов, иногда баритона, тенора) порученным им партиями, требующим технической гибкости исполнения. Следует подчеркнуть, что рассматриваемый состав располагает значительно более широкими техническими ресурсами, нежели типовой партитурный состав среднего духового оркестра.

Характерной чертой глинкинского оркестра является также весьма отчетливая дифференциация оркестровых голосов — участников изложения музыкальной ткани произведения. По вертикали это проявляется в тембровом объединении родственных голосов и в разграничении голосов, выполняющих различные функции, и достигается приемами естественного и искусственного выделения мелодии из окружающего сопровождения, при условии полного соответствия между характером музыки и ее звучанием. Ясной членораздельности изложения партитуры по горизонтали способствуют вступление и умолкание голосов, соответствующее членению музыкальной мысли на мотивы, фразы, предложения и другие структурные элементы; смена тембров и динамики звучания при сопоставлении тождественных или контрастных построений. Мастерское применение средств духового оркестра, особенно в данном его составе, по-

зволяет достигать отчетливости изложения самой разнообразной и сложной музыкальной ткани.

Сочиняя свои «Испанские увертюры» и фантазию «Камаринская», Глинка, как известно, задался целью «...соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно доклады знатокам и простой публике»⁹.

В этом высказывании существенна эстетическая целенаправленность творчества Глинки, как и других выдающихся представителей отечественной музыкальной классики, стремление к максимальной убедительности воплощения образной сущности музыки, к созданию благоприятных условий для яркого эмоционального воздействия на широкую аудиторию. Важно подчеркнуть, что исполнительские средства и культура оркестрового исполнительства расцениваются композиторами-классиками как необходимая предпосылка реализации их творческих замыслов.

Таковы, в самых общих чертах, заветы русских классиков в области инструментовки, о которых следует знать и которыми нужно уметь пользоваться инструментатору при переложении пьес, созданных представителями этого творческого направления.

4. Оркестровое изложение мелодии

Средний духовой оркестр располагает разнообразным арсеналом выразительных средств для оркестровки мелодии. К их числу относятся прежде всего фактурные варианты, дополняемые и обогащаемые свое-

образием тембровых красок, различным уровнем насыщенности звучания и многообразием исполнительских приемов.

Рассмотрим наиболее типичные способы изложения мелодии.

а) МЕЛОДИЯ В ГРУППЕ ДЕРЕВЯННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Мелодия у солирующих инструментов

Мелодические голоса, требующие особой агогической, динамической и технической непринужденности исполнения и прозрачности звучания, обычно поручаются солирующим инструментам. Выбор инструментов для изложения голосов определяется в первую очередь тесситурным положением: голоса сопрановой тесситуры поручаются флейтам, гобою и кларнетам; альтовой и теноровой — кларнетам, саксофонам и фаготу; басовой — фаготу и басовому кларнету.

Кроме того, учитывается тембровое и техническое соответствие инструментов характеру мелодических голосов. Примером могут служить вариационные проведения темы «Хорала с вариациями» Кожевникова.

⁹ Глинка М. Письмо к Н. В. Кукольникову от 6/18 апреля 1845 г. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2а. М., 1975, с. 209.

Б. Кожевников. Хорал с вариациями для солирующих инструментов

[Allegro non troppo. ♩ = 120]

70 21

М. фл. *mf*

I *p*

II

Валт. (Фа)

III *p*

IV

Тр. (Суб) I

II

Б. Кожевников. Хорал с вариациями для солирующих инструментов

71 4 Adagio. ♩ = 64

Гоб. *p*

Бас. кл. (Суб) *p*

Подин *p*

К-б. *p*

Б. Кожевников. Хорал с вариациями для солирующих инструментов

72 **10** *один* Allegro vivace. $\text{♩} = 126$

Кл. (Сиб) I
 Ф.г.
 Валт. I
 (Фа) II
 I
 II
 Тр-ны
 III
 Лит.
 Б. I
 II

Б. Кожевников. Хорал с вариациями для солирующих инструментов

73 **16** Allegro non troppo

Фл.
 Гоб.
 I
 II
 III
 Кл. (Сиб)
 Ф.г.
 Сакс. а.
 (Миb)
 Треуг.

74 [17] [Allegro non troppo]

Фл. *p*

Гоб. *p*

Кл. I *p*

Кл. II *p*

Кл. III *p*

Фаг. *mf* с сурд.

Тр. I *p* с сурд.

Тр. II *p*

Тр. III *p*

Ксил. *p*

В каждом проведении отчетливо обнаруживается прямая связь мелодического рисунка со спецификой солирующего инструмента.

Для тембрового обновления и насыщения звучания мелодических голосов применяются другие приемы изложения.

Мелодия в унисоне тождественных и различных инструментов

Унисоны тождественных инструментов возможны при сочетании флейт, кларнетов и саксофонов. Наибольшее количество та-

ких однородных унисонов наблюдается при соединении всех кларнетов, образующих мягкое и полное звучание (см. пример 75).

[Allegro] accel. poco a poco Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

75

Фл. *p*

Кл. I *p*

Кл. II *p*

Кл. III *p*

Тр. I *p*

Тр. II *p*

Тр. III *p*

Треуг. *p*

Бар. (Сиб) *p*

Несколько другие результаты достигаются при соединении в унисон инструментов различной силы и регистровой напряженности. В таких унисонах наблюдается тембровое преобладание одних инструментов над другими и большая плотность звучания. К подобным результатам приводит и численная неравномерность сочетаемых инструментов (пример 78). Выделение в главном

голосе тембровой окраски кларнетов достигнуто за счет их количественного преобладания по отношению к гобою.

Унисонные сочетания трех и более тембров еще более сгущают звучание и сглаживают своеобразие каждого. Унисоны деревянных инструментов духового оркестра выделяются, как правило, преобладанием тембра кларнетов.

А. Глазунов. Концертный вальс

78 Tempo di Valse

Гоб. *p dolce*

I *p dolce*

Кл. (Сиб) II div. *p*

III *p*

I *p*

II *p*

Валт. (Фа) III *p*

III *p*

Ф-п *p*

К-б. *pizz.* *p*

79 [Tempo di Valse]

Фл. I
II

Гоб.

Кл. (Сиб) I
II
III

а. (Ми \flat) I
II

Сакс.

т. (Сиб)

Фаг.

Валт. (Фа) I
II
III
IV

Тр. (Сиб) I
II

Тромб. I
II
III

Лит.

Ф-п.

Корн. (Сиб) I

Б. I
II

К-б.

В унисоне деревянных (пример 79) кларнеты несколько подавляют флейты и гобой. Для тембровой уравновешенности кларнетов с другими инструментами их числен-

ные соотношения должны быть урегулированы специальными указаниями, например: кларнет I — один.

Многоголосное изложение мелодии

Наличие в составе оркестра однородных и смешанных ансамблей деревянных инструментов позволяет использовать их в разнообразных видах мелодического многоголосия.

Очень часто пополнение ведущего голо-

са сопутствующими голосами вызывает естественную потребность закрепить их интонационные и ритмические связи тембровым единством. Этому способствуют однородные ансамбли, например, кларнетов (пример 80).

80 Tempo di Valse Н. Раков. Концертный вальс

Кл. (Сиб) I (mp) Solo

Кл. (Сиб) II p

Сакс. а. (Миб) p dolce

Валт. (Фа) I p

Валт. (Фа) II p

Валт. (Фа) III p

Б. I p

Б. II p

К-б. (pizz) p

Два p

Тридин p

В примере 81 стабильное трехголосие также подкрепляется общностью звуковой окраски.

81 [Andante. Più mosso] Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

Кл. (Сиб) I p

Кл. (Сиб) II p

Кл. (Сиб) III p

Валт. (Фа) I mp

Треуг. p

рассо accel.

Смешанные ансамбли деревянных духовых выделяются большей полнотой и сочностью звучания (пример 82).

82 [Vivace] М. Готлиб. Сюита «Современник», ч. 4 («В полете»)

Для изложения многоголосных ансамблей смешанного, гомофонно-полифонического склада принято подбирать инструменты

различных тембров, способствующих выделению самостоятельных элементов мелодии и сопровождения.

Мелодия в октаву, в двух и более октавах

Значительным резервом для создания новых фактурных и темброво-динамических вариантов оркестрового изложения мелодии являются октавные удвоения. Они могут быть применены в мелодиях как одноголосного, так и многоголосного склада. В творческой практике сложились следующие характерные сочетания инструментов и партий, проводящих мелодические голоса в смежных октавах:

Таблица 2

Верхняя октава	Нижняя октава
Малая флейта	Флейта
Флейта I	Флейта II
Флейта (флейты)	Кларнет (кларнеты)
Флейта (флейты)	Гобой
Гобой	Фагот
Кларнеты I	Кларнеты II—III
Кларнет	Басовый кларнет
Кларнет (кларнеты)	Саксофон (саксофоны)
Кларнет	Фагот
Саксофон-альт	Саксофон-тенор

Наиболее ровное звучание голосов, расположенных в октаву, достигается при использовании инструментов в одинаковых ре-

гистрах. Такие условия создаются при соединении инструментов смежной тесситуры одного и того же семейства (например, малой и большой флейт, сопрановых и басового кларнетов), а также инструментов одной и той же группы (например, флейты и кларнета, гобоя и фагота). Регистровое соответствие солирующих инструментов использовано, например, при изложении ведущего мелодического голоса в начале интродукции к опере «Пиковая» дама Чайковского (пример 83).

Унисонные и октавные удвоения придают мелодии тембровую сочность и многокрасочность. В примере 84 обращает на себя внимание равномерность расположения инструментов в верхней и нижней октавах.

Изложение темы фуги (пример 85) выделяется тембровой насыщенностью всего состава группы. Движение голосов сообразовано с возможностями инструментов и исполнителей.

В отрывке из «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова (пример 86) привлекает внимание необычайная мягкость и нежность тембрового колорита, доступная лишь деревянным духовым.

83 *Andante mosso* Solo

Кл. (Сиб) I
 а. (Миb) I II
 Сакс.
 т. (Сиб)
 Фаг.
 Валт. (Фа) I II III

84 [Allegro] a2

Фл. I II
 Гоб.
 Кл. (Сиб) I II III
 Фаг.
 Валт. (Фа) I II III IV
 Бар. (Сиб)
 Б. I

родин

М. фл. *p*

Фл. *p*

Гоб. *p*

Кл. (Си^b) I *p*

II *p*

III *p*

а. (Ми^b) I *p*

II *p*

Сакс. т. (Си^b) *p tenuto*

Фаг. *p tenuto*

Н. Римский-Корсаков. Оп. «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сеча при Керженце»

86 [Allegro]

Гоб. *pp*

Кл. (Си^b) I *pp*

II *pp*

III *pp*

а. (Ми^b) I *ppp*

II *ppp*

Сакс. т. (Си^b) *ppp*

Фаг. *pp*

Лит. *pp*

К-б. *pp*

Группе деревянных инструментов доступны и трехголосные мелодические ансамбли, удвоенные в октаву (пример 87).

87 [Allegro energico] М. Готлиб. «Праздничная увертюра»

Кл. (Сиб) I II
Флаг.
а. (Миb) I II
Сакс.
т. (Сиб)
Лит.
Б. I II

В примере 88 мелодическое двухголосие, а затем трехголосие, удвоенное в октаву, вызвало смену способов соединения инструментов (наслоения, дополненного окруже-

нием). Появление в конце нового голоса, дополняющего общее движение, вызвало, как обычно, и новый тембр.

88 Allegro moderato П. Чайковский. Балет «Лебединое озеро», «Танец лебедей»

Фл. I II
Гоб.
Кл. (Сиб) I II
а. (Миb) I II
Сакс.
т. (Сиб)
Флаг.
К-б.

6) МЕЛОДИЯ В ГРУППАХ МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Мелодия у солирующих инструментов и в унисонах однородных и различных инструментов

Для изложения мелодических голосов сопрановой, теноровой и басовой тесситур средний духовой оркестр располагает множеством одиночных (солирующих) тембров, а также групповых тембров, как однородных, так и смешанных.

В мелодиях сопрановой тесситур тембровое разнообразие достигается сменой соло и унисонов корнетов, труб, а также их различных комбинаций. Новую звуковую окраску придает сурдины, часто применяемые при игре на этих инструментах.

В начале «Песни» Кожевникова (пример 89) распевный характер полифонического квартета выделен солирующими корнетами, затем тенором и баритоном, примененными в лучшей зоне их диапазона (области выразительной игры).

Мелодии альтерной тесситур обычно совпадают с наиболее выразительной частью диапазона валторн. Огромные художественные возможности этих инструментов наиболее ярко проявляются в спокойных мелодиях лирического характера (см. пример 90).

Так же как у труб и корнетов, существенное обновление тембровых качеств валторн достигается применением сурдины (пример 91).

Мелодии теноровой тесситур могут исполняться валторнами, тромбонами, тенором и баритоном, или же в их сочетаниях. Качественное различие характера звучания и технических средств этих инструментов легко обнаруживается при сопоставлении примеров 81—92.

89 Moderato assai. Cantabile

Б. Кожевников. «Маленькая сюита», ч. 2 («Песня»)

Корн. (Сир) I II

Т. (Сир)

Бар. (Сир)

90

Andante

Г. Сальников. «Поэма для валторны»

Кл. (Сиб) I II

Сакс. т. (Сиб)

Фаг.

Валт. (Фа) Solo

Бар. (Сиб)

К-б.

p

mp

p

mp

p

p

91

Allegro

Г. Сальников. «Поэма для валторны»

Фл. I II

Кл. (Сиб) I II III

Сакс. а. (Ми) I II

Фаг.

Валт. (Фа) I II III

Валт. (Фа) Solo

Медные инстр.

p

p

p

mp

p

p

p

mp

Кл. (Снр)
Фог.
Валг. (Фа) III
IV
Тр-ны I
II
Б. бар.
Т. (Снр)
Бар. (Снр)
Б. I
II

[23] **Maestoso** ♩ = 96

[23] **Maestoso** ♩ = 96

В приведенном отрывке из «Хорала» Кожевникова, как и во многих других примерах, характерные черты звучания тематизма подчеркиваются тесситурно-регистровыми и темброво-динамическими средствами музыкальной выразительности.

Мелодии басовой тесситуры поручаются

тубам, нередко при поддержке баритона, изредка тенора, которые усиливают первый бас. Иногда в помощь им привлекаются и тромбоны. В связи с недостаточной технической подвижностью туб, их партии могут быть написаны в упрощенном варианте (пример 93).

Б. I
II

Allegro sostenuto

Многоголосное изложение мелодии

Имеющиеся во всех регистрах оркестра одинаковые или близкие по тембру дуэты, трио, квартеты, квинтеты и другие инструментальные ансамбли находят широкое применение при изложении мелодического многоголосия.

Большое значение при выборе ансамб-

лей имеет совпадение области выразительной игры инструментов с тесситурой голосов.

Голоса сопрановой тесситуры естественно располагаются в ансамблях труб и корнетов, как отдельно, так и совместно (примеры 94, 95).

В целях более органичного слияния этих инструментов их часто соединяют способом окружения и наложения (см. пример 96).

Голоса альтовой, теноровой и более низкой тесситур излагаются в ансамблях валторн, тромбонов, тенора, баритона и басов.

В квартете солирующих валторн (пример 97) две из них проводят более ответственные голоса (главный и сопутствующий), другие же две — поддерживающие гармонические голоса. Тембровое их слияние, динамическая равноценность и мягкая, сочная распевность сообщают звучанию голосов большую компактность.

Ансамблевая слаженность в примере 98 достигнута тембровым слиянием тромбонов с тубой и динамической согласованностью исполнения партий в нюансах от *mp* до *ppppp*. Единая динамика затухающей звучности приобретает, таким образом, не менее важное значение, чем сходство тембрового колорита.

Репризное проведение темы вступления (пример 99) отличается от первого проведения (пример 96) значительным увеличением плотности, напряженности и широты звучания. Тембровая индивидуальность труб и корнетов заменяется качественно новым, более напряженным тембром.

94 [Умеренно|скоро] Г. Сальников. «Лирическая сюита», «Вальс»

Кл. (Сi♭) I

I
II
Валт. (Фа)

III
IV

М. бар.

Б. бар.

I
Корн. (Сi♭)

II

Т. (Сi♭)

Бар. (Сi♭)

Б. I
II

К-б. pizz.

Музыкальный партитура для симфонического оркестра, включающая следующие инструменты:

- Фл. (Флейта) I, II
- Кл. (Скрипка) I, II
- а. (Альт) I, II
- т. (Тромб) I, II
- Фаг. (Фагот)
- Валт. (Виолончель) I, II, III, IV
- Тр. (Труба) I, II
- Лит. (Литавры)
- Корн. (Корнет) I, II
- Т. (Тромб)
- Бар. (Баритон)
- Б. (Бас) I, II
- К-б. (Контрабас)

Партитура содержит ноты для каждого инструмента с динамическими пометками (mf, f, a2) и артикуляционными знаками (pizz.).

I
 Фл. *ff*
 II
 Гоб. *ff*
 I
 Кл. (Сиб) *ff*
 II
 III
 Тр. (Сиб) I *f*
 II
 I
 Корп. (Сиб) *f*
 II

Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио», вариации

97 *Andante con moto* (♩ = 112)

Сакс. т. (Сиб) *p*
 Фаг. *p*
 I
 Валг. (Фа) *Soli dolce*
 II
 III *Soli*
 IV *dolce*
 Б. II *pp*
 К-б. *p*

Tr-ны I II III

Б. II

p *pp* *ppp* *pppp* *ppppp*

Кл. (Сиб) I II III

а. (Ми б) I II

Сакс. т. (Сиб)

Валт. (Фа) I II III IV

Тр. (Сиб) I II

Тр-ны I II III

Корн. (Сиб) I II

ff *f*

Одноголосная и многоголосная мелодия
в октавных удвоениях

Для октавного изложения мелодических голосов пользуются как тождественными инструментами, имеющими две и более партий (трубы, корнеты, валторны, тромбоны), так и различными инструментами, преимущественно настроенными в октаву (трубы — тромбоны, корнеты — тенор, баритон — бас II) и в другие интервалы (басы I—II).

Приведем наиболее распространенные варианты октавных удвоений.

Таблица 3

Верхняя октава	Нижняя октава
Труба I	Труба II
Валторна I	Валторна II
Валторна III	Валторна IV
Тромбон I (II)	Тромбон III
Корнет I	Корнет II (более редкий случай)
Трубы	Тромбоны
Корнеты	Тенор, баритон (тромбоны)
Валторны	Тенор, баритон, тромбоны, басы
Тенор, баритон	Басы
Бас I	Бас II

В отрывке из увертюры к опере «Вера Шелого» Римского-Корсакова обе темы изложены в октавном удвоении (пример 100). Рельефность их звучания достигается тембровым и регистровым различием инструментальных голосов: в то время, как фанфарная тема расположена в среднем и нижнем регистрах труб и валторн, вторая тема, более напряженная, располагается в верхнем и среднем регистрах тромбонов.

Медные инструменты применяются и в трехголосных мелодических ансамблях, октавно удвоенных (пример 101).

Основная тема финала сюиты «Ленинское племя молодое» (пример 102) излагается путем последовательного нарастания звучности — от унисонного сигнала труб к октавному имитационному двухголосию корнетов и тромбонов. Компактности их звучания способствуют приемы наслоения, а также равномерность удвоений голосов.

Н. Римский-Корсаков. Оп. «Вера Шелого», увертюра

100 [Allegro]

Тр. (Сиб) I II

Валт. (Фа) I II

Тр-ны I II

Б. I II

Tr. (C♭) I II
(ff) marc.

Tr-ны I II
(ff) marc.

III
(ff) marc.

Корн. (C♭) I
(ff) marc.

Б. I II
(ff)

К-б.
(ff)

Г. Калинкович. Сюита «Ленинское племя молодое»
(«Пионерия»), ч. 4 («Торжественная линейка»)

102 Moderato. Maestoso

Tr. (C♭) I II
f

Tr-ны I II
f

III
f

М. бар.
mp

Корн. (C♭) I II
f

Soli

f

Soli

f

в) МЕЛОДИЯ В ГРУППАХ ДЕРЕВЯННЫХ И МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Унисонные соединения деревянных инструментов с медными образуют сложный тембр, состав которого зависит от многих факторов: своеобразия слагаемых простых тембров, количественных соотноше-

ний представителей различных тембров, регистровой напряженности их звучания. Наибольшее слияние тембров достигается в средних регистрах. В целом же унисоны деревянных и медных инструментов способст-

вуют возрастанию плотности, густоты и насыщенности тона.

При изложении голосов сопрановой тесситуры преобладают унисоны кларнетов с корнетами и трубами, образующие слитную и смягченную звучность.

Так же мягко и сочно звучат унисоны флейты, саксофонов с корнетами и трубами. Гобой, более специфичный по своему тембровому колориту, лучше сливается с засурдинными корнетами и трубами.

Широкие возможности для использования различных смешанных унисонов представляют мелодии альтовой и теноровой тесситур. Их принято поручать валторнам, тромбонам, тенору, баритону, на которые накладываются кларнеты, саксофоны, фагот. Во всех подобных сочетаниях достигается желаемая густота и сочность звучания.

В мелодиях басовой тесситуры наиболее часто используются насыщенные и мягкие унисоны басов, фагота и смычкового контрабаса.

Октавные удвоения деревянных и медных инструментов при изложении мелодического одноголосия и многоголосия также содействуют сочности и мягкости звучания. Среди всевозможных вариантов такого рода сочетаний наиболее распространены следующие:

Высокая сопрановая тесситура	Сопрановая тесситура
Флейты	Корнет
Гобой	Корнеты I
Кларнет	Корнеты I, II
Кларнеты I	Труба I
Кларнеты I, II, III	Трубы I, II
Сопрановая тесситура	Альтово-теноровая тесситура
Флейты	Кларнеты
Гобой	Саксофоны
Кларнеты	Фагот
Саксофоны-альты	Валторны
Корнеты	Тромбоны
Трубы	Тенор
	Баритон
Альтово-теноровая тесситура	Басовая тесситура
Кларнеты	Басовый кларнет
Саксофоны	Фагот
Фагот	Валторны (в низком регистре)
Валторны	Тенорово-басовый тромбон
Тромбоны	Баритон (в низком регистре)
Тенор	Басы
Баритон	Смычковый контрабас

5. Оркестровое изложение гармонического сопровождения

Напоминаем, что создание равновесия и слитности звучания в гармоническом сопровождении достигается расположением голосов в сходных регистрах тождественных или

родственных инструментов и количественным соответствием этих инструментов. Это относится и к отдельным группам среднего духового оркестра и к сочетаниям групп.

а) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППЕ ДЕРЕВЯННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аккордовое сопровождение

Наличие в составе оркестра трех партий кларнетов и трех партий саксофонов позволяет создавать всевозможные трехголосные последовательности, отличающиеся тембровым и динамическим единством. Равновесие звучности в партиях кларнетов может быть достигнуто или путем сокращения количества исполнителей до одного, или — что практикуется чаще — пополнением исполнителей до двух-трех за счет саксофонистов.

Другие трехголосные аккорды излагаются путем наслаения, окружения, а также с помощью унисонных наложений различных инструментов. Цель подобных комбинированных соединений одна — закрепить функциональную связь голосов тембровым сливанием и равномерностью общего звучания.

Например, трехголосные аккордовые последовательности, поддерживающие и дополняющие движение мелодического голоса (пример 85), изложены в достаточно насы-

щенном ансамбле сливающихся тембров, чему способствует равномерное наложение голосов. Тесное расположение средних голосов позволяет применять инструменты в одинаковых регистрах — необходимом условии равновесия звучности.

В тех многоголосных аккордах, где основные голоса гармонии пополняются добавочными, инструменты соединяются путем различных комбинаций способов наслаения с перекрещиванием и окружением. Часто допускаются унисонные наложения.

В отрывке из «Поэмы для валторны» Сальникова (пример 91) аккордовый аккомпанемент деревянных слагается из наслаивающихся кларнетов, саксофонов и фагота соответственно их тесситурному положению. В результате создаются малые трех-четырехголосные ансамбли, как бы расчленяющие основные и добавочные голоса гармонии.

Те же приемы наложения, перекрещивания, окружения деревянных инструментов с саксофонами используются и в многоголосных фигурациях: ритмических, гармонических, мелодических и всевозможных их комбинациях.

В начальном проведении темы «Песни без слов» Чайковского (пример 77) аккордовая ритмическая фигурация, попеременно излагаемая в двух отдельных ансамблях, способствует грациозному звучанию мелодической кантлены.

При изложении темы «Концертного вальса» Глазунова (пример 78) аккордовая гармоническая фигурация кларнетов смягчает и сгущает звучание других голосов той же фигурации, сближая одновременно ее с главным голосом (и там и здесь в изложении участвуют кларнеты).

В начальной теме «Торжественной увертюры» Глиэра (пример 99) комбинируван-

ное гармоническое сопровождение, представленное выдержанными и тремолирующими педалями кларнетов и саксофонов, вначале поддерживает, затем продолжает развитие мелодических голосов. Тембровый контраст ведущих и сопровождающих голосов подчеркивает структурное членение музыки.

В Адажио из балета «Спящая красавица» Чайковского (пример 103) комбинированное гармоническое сопровождение слагается из своеобразной мелодической фигурации, выделенной тембровой яркостью высокого регистра фагота и поддерживающей ее движение ритмической фигурацией кларнетов в низком регистре. На фоне такого оригинального сопровождения мелодическая кантлена гобоя звучит особенно ярко и проникновенно.

103 [Adagio maestoso]

М. фл.
Фл.
Гоб.
Кл. (Сакс) II
III
Фог.

П. Чайковский. Балет «Спящая красавица», адажио

6) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППАХ МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аккордовое сопровождение

Трехголосные аккорды могут быть исполнены тождественными тембрами трех корнетов, трех валторн, трех тромбонов, весьма близкими тембрами корнетов с трубами, тенора с баритоном и басом. Весьма употребительны также всевозможные унисонные наложения различных медных инструментов. Равновесие звучности достигается использованием одинаковых регистров и тождественным составом исполнителей. Учитываются, кроме того, особенности звучания валторн, уступающих другим инструментам в силе, густоте и плотности при близительном вдвое.

Четырехголосные аккорды чаще всего поручаются квартету валторн. Близки ему по степени тембрового родства и квартеты корнетов и труб, тромбонов и баса, тенора, баритона и басов, объединяемых способами наложения и унисонных наложений.

Многоголосные аккорды могут излагаться как в различных группах медных инструментов, так и при их сочетании. В последнем случае инструменты соединяются путем комбинации способов наложения и наложения, способствующей прочной тембровой связи голосов.

Образцом такого комбинированного соединения может служить начало «Юбилейного встречного марша» Чернецкого (пример 104), где квартет валторн частично со-

впадает с трехголосным ансамблем корнетов и труб, а также с объединенным ансамблем тромбонов, тенора, баритона и басов.

104 Торжественно С. Чернецкий. «Юбилейный встречный марш»

Fl.
 I
 Кл. (Сиб)
 II
 III
 а. (Миб)
 I
 II
 Сакс.
 т. (Сиб)
 I
 II
 Валт. (Фа)
 III
 IV
 Тр. (Сиб)
 I
 II
 Тр-ны
 I
 II
 III
 М. бар.
 Тар.
 Б. бар.
 I
 Корп. (Сиб)
 II
 Т. (Сиб)
 Бар. (Сиб)
 I
 II
 Б.

Фигурации и педали

Обеим группам медных инструментов доступны все виды фигураций. Наиболее же характерны для них ритмические и гармонические фигурации, звучащие весьма отчетливо.

Несколько реже встречаются мелодические фигурации. Приведем один из приме-

ров изложения ее у медных инструментов (пример 105). Выразительные интонации фигурационного голоса, удвоенного в октаву и поддержанного снизу другими гармоническими голосами, образуют своеобразный контрапункт к ведущей мелодии.

Д. Шостакович. «Праздничная увертюра»

[Presto]

105

Фл. I II *f*

Гоб. *f*

Кл. (Сиб) I II III *f*

а. (Ми♭) I II *mf*

Сакс. *f*

т. (Сиб) *f*

Фарг. *f*

Валг. (Фа) I II III IV *mf*

Лит. *p*

Треуг. *f*

Корн. (Сиб) *f*

Б. I II *mf*

К-б. *f*

в) ГАРМОНИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППАХ ДЕРЕВЯННЫХ И МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Совместное участие деревянных и медных инструментов в гармонии, так же как и в мелодии, усиливает сочность, густоту и силу общего звучания. Наряду с этим тембровое различие инструментов и ансамблей способствует отчетливости расчленения различных элементов сопровождения — аккордов, фигураций, педалей.

Так, например, в отрывке из «Концерт-

ного вальса» Глазунова (пример 79) самый гибкий в техническом отношении элемент — гармоническая фигурация — поручен кларнетам (поддержанным фортепиано), другой, требующий особой четкости и остроты исполнения, — ритмическая фигурация — изложен в партиях валторн и труб, а третий элемент — аккордовая педаль — у компактно звучащих тромбон.

6. Общая оркестровая фактура

Рассмотрим типовые приемы изложения основных видов музыкальной фактуры при-

мерно к различным ансамблям среднего духового оркестра.

а) БОЛЬШОЕ TUTTI

Ансамбль, в котором одновременно участвуют все три группы духовых инструментов в полном составе, принято называть большим *tutti*. Первоначальное ознакомление со строением и особенностями звучания этого вида *tutti* целесообразно начинать с анализа фактуры аккордового склада. Характерное для этой фактуры объединение всех голосов в едином ритмическом движении подкрепляется монолитностью, достаточной плотностью и насыщенностью оркестрового звучания.

Для создания таких звуковых качеств требуется: 1) целесообразное расположение звуков по вертикали; 2) достаточно широкая tessitura расположения оркестровых голосов, охватывающих большую часть диапазона оркестра; 3) применение по возможности одинаковых регистров инструментов; 4) возможно более равномерное распределение звуков аккорда в каждой оркестровой группе; 5) октавное (иногда унисонное) соотношение мелодического положения медных и деревянных инструментов.

Рассмотрим пример аккордового *tutti* из «Юбилейного встречного марша» Чернецкого (пример 104).

Здесь можно встретить все характерные черты аккордового *tutti*. Все аккорды построены в полном соответствии с правилами расположения оркестровых голосов по вертикали, с широкими интервалами в нижнем регистре и тесными в среднем и высоком регистрах. В результате октавных удвоений основных голосов добавочными общее оркестровое звучание распространяется на пять с лишним октав. Tessitura подавляющего большинства голосов соответствует среднему и частично высокому регистрам инструментов, что позволяет полноценно использовать динамику их звучания в *forte*. Каждая отдельная группа может звучать до-

статочно насыщенно, ровно и монолитно. Основная мелодическая линия, порученная ведущим партиям медных и деревянных инструментов, выделена достаточно рельефно.

Следует обратить внимание на дополнительные связующие звенья, образуемые ансамблями родственных тембров и способствующие компактности общего звучания. Самый высокий ансамбль представляют трехголосные сочетания флейт и кларнетов. Некоторая неравномерность их распределения связана с необходимостью усиления мелодии. Октавой ниже флейт и кларнетов расположен ансамбль корнетов и труб, рассчитанный также на выделение мелодической линии. Средняя часть оркестрового диапазона занята квартетом валторн и трио саксофонов. Оба эти ансамбля накладываются сверху на корнеты и трубы, а снизу на тромбоны. Эти инструменты совместно с тенором, баритоном и басами охватывают низкую область оркестрового *tutti*.

Такое расчленение ансамблей придает *tutti* яркость и многокрасочность. В то же время тембровые связи ансамблей являются весьма прочными, способствующими монолитности звучания оркестрового целого. Так, басы-тубы великолепно сливаются с баритоном и тенором, а последние — с валторнами. Валторны в свою очередь служат соединительным звеном между медными и деревянными духовыми. Этой связи способствуют и саксофоны. Тромбоны родственны по своим тембровым качествам с трубами, а трубы с корнетами. Корнеты же, расположенные в одинаковых регистровых условиях с кларнетами (в верхней половине среднего регистра), составляют дополнительные тембровые связи. Наконец, ансамбль ударных инструментов цементирует весь комплекс звуковых красок, содействуя его монолитности.

Tempo = 152

106

Fl. I II
Гоб.
Кл. (Сиб) I II
а. (Миб) I II
Сакс.
т. (Сиб)
Фаг.
Валт. (Фа) I II III IV
Тр. (Сиб) I II
Тр-ны I II III
Лит.
М. бар.
Тар. Б. бар.
Корн. (Сиб) I II
Т. (Сиб)
Бар. (Сиб)
Б. I II
К-б.

В начале увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки (см. пример 106) аккордовое forte слагается из объединения шести

ансамблей: флейт, гобоя и кларнетов; саксофонов; корнетов и труб; валторн; тромбонов; тенора, баритона и басов. Основное

[Темп походного марша]

Н. Иванов-Радкевич. Марш «Родная Москва»

107

Фл. I
II

Кл. (Сиб) I
II
III

а. (Миb) I
II

Сакс. Т. (Сиб)

Валт. (Фа) I
II
III
IV

Тр. (Си) I
II

Тр-ны I
II
III

М. бар.

Тар. Б. бар.

Корн. (Сиб) I
II

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

Б. I
II

Музыкальный текст для марша, включающий ноты для различных инструментов: Фл. (Флейта), Кл. (Сиб) (Кларнет), Сакс. (Саксофон), Т. (Сиб) (Труба), Валт. (Фа) (Тромбон), Тр. (Сиб) (Труба), Тр-ны (Тромбон), М. бар. (Медный баритон), Тар. Б. бар. (Таргопан), Корн. (Сиб) (Корнет), Т. (Сиб) (Труба), Бар. (Сиб) (Баритон), Б. (Бас).

различные размещения ансамблей по сравнению с предыдущим tutti заключается в следующем: высокие деревянные инструменты и саксофоны расположены значительно

выше; низкие медные инструменты также сдвинуты вверх. Интервальное соотношение между басами и средними голосами — тесное. Все это усиливает напряженность,

плотность и блеск звучания аккордовых последовательностей. Следующая затем мелодическая линия поручена деревянным инструментам с саксофонами и контрабасам.

Техническая гибкость, плотность и сила звучания этого ансамбля позволяют сохранить П. Чайковский. Оп. «Пиковая дама», интродукция

[Andante mosso]

109

Фл. I II
Гоб.
Кл. (Сиб) I II III
а. (Миб) I II
Сакс. в. (Сиб)
Фаг.
Валт. (Фа) I II III IV
Тр. (Сиб) I II
Тр-ны I II III
Лит.
Корн. (Сиб) I II
Т. (Сиб)
Бар. (Сиб)
Б. I II
К-б.

f *ff* *ff marcato* *ff marcato*

Н. Римский-Корсаков. Оп. «Сказание о невидимом граде
Китеже», «Сеча при Керженце»

110 [Allegro]

M. фл.
Фл. I
Гоб.
I
Кл. (Сиб) II
III
а. (Миb) I II
Сакс.
т. (Сиb)
Фаг.
I II
Валт. (Фа) III IV
Тр. (Сиb) I II
I II III
Тр-ны
Лит.
Тар.
I II
Корн. (Сиb)
Т. (Сиb)
Бар. (Си)
Б. I II
К-б.

нить должную динамическую напряженность без поддержки медными инструментами.

В большом *tutti* гомофонного склада общая насыщенность звучания должна сочетаться с достаточно отчетливым выделением мелодических голосов из среды сопровождения. При наличии же сложного (комбинированного) сопровождения каждый его элемент должен быть отчленен от других элементов — проводиться в иных тембрах или регистрах.

В теме из первой части марша «Родная Москва» Иванова-Радкевича (пример 107) различие между главным, контрапунктирующим и сопровождающими голосами подчеркнуто и тембровыми, и регистровыми средствами. Основной вид сопровождения — ритмическая фигурация — отчленен от педалей, обогащенных мелизмами. Такая четкая дифференциация элементов музыкальной ткани, в целом достаточно нарядной, объемной (охватывающей почти пять октав) и плотной, сообщает общему звучанию колористическое разнообразие, сочетаемое с динамической насыщенностью, присущей военным маршам.

Изложение основной темы другого марша (пример 108) также характеризуется четкостью темброво-регистрового членения голосов.

Два трехголосных ансамбля, исполняющих мелодию и поддерживающих ее голоса, расположены в верхнем оркестровом регистре. Фигурационное сопровождение, охватывающее остальные два регистра,

окружает контрапункт контрастного строения. Выделение его достигается сочностью звучания унисона смешанных тембров саксофонов, тенора и баритона.

В кульминационной части интродукции к опере «Пиковая дама» Чайковского (пример 109) оркестровые краски распределены с таким расчетом, чтобы рельефно передать две контрастирующие темы.

Первая из них — патетическая «тема любви» — поручена светлым, напряженным тембрам деревянных инструментов и саксофонов, вторая — неуклонно восходящие, зловещие секвенции — твердым, сурово звучащим тембрам тромбона и труб. Резкое противопоставление этих тем оттеняется гармоническим фоном, более нейтральной звуковой окраски, связывающей ярко контрастирующие мелодические линии.

Четкой тембровой расчлененностью элементов еще более сложной гомофонно-полифонической фактуры выделяется переложение «Сечи при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова (пример 110).

Каждая из трех тем изложена в различных регистрах и тембрах: «русская тема» — у высоких деревянных духовых, «татарская» — у низких медных, «тема скачки», приобретающая здесь значение гармонической фигурации, — у инструментов средней ситуации: саксофонов и фагота. Связь голосов осуществляется аккордами, затем имитациями остальных инструментальных ансамблей.

6) МАЛОЕ TUTTI

Одновременное участие в изложении музыкального произведения всех групп духовых инструментов, образующих большое *tutti*, представляет собой особую, самую крупную по составу инструментов разновидность ансамбля в широком значении этого понятия. Другие разновидности ансамблей, отличающиеся (независимо от состава оркестра) от большого *tutti* тем, что в них не используются отдельные инструменты, носят название малого *tutti*. Во всевозможных видах этого *tutti*, количество которых практически неисчерпаемо, могут отсутствовать один из басов, либо оба баса, отдельные представители среднего оркестрового регистра (например, тромбон, пара валторн), некоторые инструменты сопрановой тесситуры (например, трубы, гобой, либо флейты) и т. д.

Система распределения инструментов и групп в малом *tutti* практически более свободна, чем в большом *tutti*. Это касается и интервального расположения голосов

по вертикали партитуры (допускаются разрывы между голосами, особенно в *riano*), и тесситуры голосов, охватывающих нередко часть оркестрового диапазона. Вместе с тем, все нормативы, относящиеся к выделению важнейших голосов, членения музыкальной ткани, равновесия звучности, сохраняют свою силу и здесь.

Малое *tutti* использовано, например, в одном из проведений «Концертного вальса» Ракова (пример 95), где для изложения темы использована неполная деревянная группа (без гобоя) и неполная характерная группа (без тромбона). Остальные инструменты прибегают для последующих проведений той же темы.

Изложение темы главной партии «Праздничной увертюры» Шостаковича (пример 105) ограничивается еще более скромным составом исполнителей, что также объясняется экономным расходом оркестровых средств, развертываемых постепенно, от одного проведения темы к другому.

в) ГРУППЫ, АНСАМБЛИ

Весьма скромный по числу исполнителей вид ансамбля, распространенный в практике инструментовки, включает одну оркестровую группу, часто пополняемую отдельными представителями других групп. К группе деревянных инструментов нередко присоединяются валторны и другие мягко

звучащие инструменты. Группу характерных медных принято пополнять тубой строя Си^б или обеими партиями басов-туб; группа медных в составе корнетов, тенора, баритона и басов зачастую усиливается валторнами, заполняющими тесситурный разрыв между корнетами и тенором.

111 Широко, певуче Г. Сальников. «Торжественная прелюдия»

Широта и распевность темы «Торжественной прелюдии» Сальникова (пример 111) создается здесь при активном содействии валторн, наложенных на второй кор-

нет и тенор. Это наложение позволяет нивелировать регистровое различие между последними.

112 Maestoso ♩ = 96 Б. Кожевников. Хорал с вариациями для солирующих инструментов (тема)

Начало темы «Хорала» Кожевникова (пример 112) выделяется монолитностью звучания характерной группы, усиленной басами-тубами. Общий колорит естественно гармонирует с торжественным характером тематизма.

Оркестровые группы нередко выступают и в качестве самостоятельных ансамблей. Наибольшими возможностями для таких выступлений обладает группа деревянных инструментов (с саксофонами). Ей доверя-

ется проведение достаточно развернутых и сложных по фактуре музыкальных тем. Группы медных инструментов также иногда привлекаются к самостоятельным выступлениям (примеры 89, 99, 100). Членение голов, выполняющих различные функции в эпизодах гомофонно-гармонического и полифонического склада, достигается в этих группах путем использования тембровых и регистровых особенностей инструментов.

М. фл.

Фл. I

Гоб.

I

Кл. (Си \flat)

II

III

а. (Ми \flat)

Сакс.

т. (Си \flat)

Фгг.

I

II

III

IV

Валт. (Фа)

I

II

Тр. (Си \flat)

I

II

Тр-ны

III

Лит.

Треуг.

Тар.

I

Корн. (Си \flat)

II

Тен. (Си \flat)

Бар. (Си \flat)

Б. I

II

К-б.

Более мелкие ансамбли духовых инструментов в составе дуэтов, трио, квартетов, квинтетов и т. д. могут классифицироваться по следующим основным признакам: 1) тембровой однородности или контрастности; 2) регистровому расположению: в высоком, среднем, низком регистре оркестра, в двух и более регистрах; 3) степени динамической насыщенности, начиная от легкого *pp* и кончая напряженным *ff*.

Группа ударных инструментов, не обладающая устойчивостью состава инструментов и исполнителей, очень редко используется для изложения тематического материала без поддержки других групп. Но отдельные ее представители находят применение в качестве солистов.

Литавры принято использовать и в унисонных сочетаниях с басами, и отдельно от них. Свойственная литаврам ритмическая и динамическая гибкость вносит существенное обогащение в звучание голосов басовой тесситуры.

Включение колокольчиков, ксилофона, вибратона и других ударных инструментов среднего и высокого регистров оркестра всегда освежает общую звуковую палитру.

Ударные инструменты без определенной высоты звука, выделяя наиболее существенные особенности ритмического рисунка, также всегда вносят в звучание оркестра специфический колорит.

Инструменту самого низкого оркестрового регистра — большому барабану — более всего свойственно подчеркивание сильных долей такта и метроритмических акцентов. Совпадение рисунка большого барабана и басов широко распространено в танцевальных и маршевых жанрах.

Тарелки обычно относят к инструментам низкого регистра и часто применяют вместе с большим барабаном. Тем не менее, они могут с успехом применяться совместно с

духовыми инструментами тенорово-альтовой тесситуры и в ином ритме, чем большой барабан. Разнообразие в звучании тарелок создается благодаря применению ударов палочками и исполнению с их помощью подвижных ритмических фигур тремоло в различных динамических оттенках.

Малый барабан хорошо сочетается с инструментами средней и высокой тесситур. Существенные его свойства — техническая подвижность и четкость звучания — ярче всего проявляются в сложных ритмах, типичных для партий этого инструмента. В маршевой и танцевальной музыке партии малого барабана и аккомпанирующих медных инструментов обычно совпадают.

Тремоло малого барабана применяется в оркестре для поддержки общего движения, наращивания общего звучания и закрепления кульминационной вершины.

Бубен и кастаньеты — инструменты, родственные по тесситуре малому барабану, — применяются преимущественно для выделения национальных особенностей музыки народно-танцевальных жанров.

Треугольник — наиболее высокий инструмент этой группы — лучше всего сочетается с верхним оркестровым регистром. Его яркий, звенящий тон всегда заметно выделяется из общего звучания оркестра. Партии этого инструмента состоят из отдельных ударов, всевозможных ритмических фигур и тремоло.

Ударные инструменты иногда образуют достаточно крупные ансамбли, подчеркивающие движение других голосов, а иногда и образующие собственные рисунки. В примере 113 такие ритмически обособленные голоса проводятся в партиях литавр.

В качестве образца чрезвычайно редких самостоятельных выступлений группы ударных инструментов приведем пример 114.

Кара-Караев. Балет «Тропой грома», «Танец чёрных»
114 Allegro
Soli

Лит.
Буб.
М. бар.
Цилиндр бар.
Том-том
Тар.
Б. бар.
Т.-т.

sub. f
a2
Soli
sub. f
Solo
sub. f

sfff
sfff
sfff
sfff
sfff
sfff

7. Выразительная и формообразующая роль инструментовки

Рассматривая приемы изложения мелодий, гармонического сопровождения, различных видов гомофонной фактуры для среднего духового оркестра, мы ограничивались разрозненными и очень краткими музыкальными примерами, в основном стабильными по фактуре и характеру звучания. Естественно, что при таких ограниченных масштабах музыкального материала трудно получить представление о роли тембровых, динамических и технических средств рассматриваемого оркестра в процессе тематического развития и формообразования. Частично восполняя эту мало исследованную область музыковедения, остановимся вначале на участии оркестровых средств, выявляемых в процессе инструментовки, в структурном объединении музыкально-тематического материала. Достигается это объединение постепенным наращиванием звуковой экспрессии и силы до уровня завершающей динамической кульминации. Волны нарастания обычно распространяются на все основные стадии тематического развития.

Первоначальное проведение тематизма характеризуется скромностью изложения и преобладанием прозрачной звучности небольших инструментальных ансамблей. В последующих проведениях фактура становится все более нарядной, колорит обогащается новыми красками, динамический уровень возрастает. Заключительные же проведения — наиболее насыщенные. К их изложению привлекаются все оркестровые группы.

Такой принцип последовательного усложнения фактуры, колорита и динамики звучания наблюдается во второй части Пятой и в третьей части Седьмой симфонии Бетховена, вступлении к третьему действию оперы «Лоэнгрин» Вагнера, «Венгерском марше» Берлиоза, финале Четвертой симфонии Чайковского и многих других произведениях, входящих в репертуар среднего духового оркестра.

Рассмотрим более подробно изложение ведущей темы из «Концертного вальса» Ракова. В ее экспозиционном проведении (пример 80) использованы сравнительно простые тембровые и динамические средства (соответственно симфоническому оригиналу). Но уже в следующем проведении (пример 95) звучание становится более полным, обретает черты яркой праздничности. Эта трансформация темы осуществляется с помощью множества взаимодействующих средств, в том числе и оркестровых. В заключительном же проведении (пример 113) тема, постепенно расчлняясь на составные части, приобретает значение динамической кульминации — вершины длительного тематического развития. Ведущее значение в этом развитии несомненно принадлежит «первичным» (терминология Римского-Корсакова) средствам музыкальной выразительности — мелодии, метроритму, ладогармонии. Однако и «вторичные» средства, включая фактуру, тембровую окраску, степень насыщенности оркестрового звучания, активно содействуют им и, главное, постепенным повышением звуковой экспрессии способствуют формообразованию и цельности его восприятия широкой аудиторией слушателей.

Еще более ярко проявляется выразительное и формообразующее значение инструментовки в тех произведениях, ведущие темы которых приобретают различный облик преимущественно за счет фактурного и темброво-динамического обновления повторныхведений.

Примером тому может служить тема фуги из Органной токкаты и фуги ре минор Баха.

Первое ее проведение (см. пример 115) выделяется простотой фактуры и звуковой окраски (в соответствии с органом подлинником).

115

И. С. Бах. Органная токката и fuga ре минор

Allegro sostenuto

Fl. I
Fl. II

Гоб.

Кл. (Сиб) I

div.

p

p

p

Далее, после секвенционной разработки, тема уже отличается от первоначального

изложения динамической насыщенностью (пример 116).

116 [Allegro sostenuto]

И. С. Бах. Органная токката и fuga ре минор

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Сиб) I II**: Flute I and II, playing a melodic line with a dynamic marking of *(p)*.
- Гоб.**: Oboe, playing a melodic line with a dynamic marking of *(p)*.
- Кл. (Сиб) I II III**: Clarinet I, II, and III, playing a melodic line with a dynamic marking of *(p)*.
- а. (Мир) I II**: Alto Saxophone I and II, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Сакс.**: Tenor Saxophone, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Фаг.**: Bassoon, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Валт. (Фа) I II III IV**: Violins I, II, III, and IV, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Тр. (Сиб) I II**: Trumpet I and II, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Корн. (Сиб) I II**: Horn I and II, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *(p)*.
- Тен. (Сиб)**: Trombone, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Бар. (Сиб)**: Baritone, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Б. I II**: Bass I and II, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- К-б.**: Cello/Double Bass, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked *[Allegro sostenuto]*. The dynamic marking *(p)* (piano) is used throughout the score.

Здесь кончается первая, экспозиционная волна динамического нарастания. Вторая волна завершается в репризе последним,

наиболее грандиозным по мощи звучания кульминационным проведением (пример 117).

117

[Allegro sostenuto]

И. С. Бах. Органная токката и fuga ре минор

M. фл.
Фл. I
Гоб.
Кл. (Сиб) I
II
III
а. (Мир) I
II
Сакс.
Т. (Сиб)
Фаг.
Валт. (Фа) I
II
III
IV
Тр. (Сиб) I
II
Тр-ны I
II
III
Лит.
Корн. (Сиб) I
II
Т. (Сиб)
Бар. (Сиб)
Б. I
II
К-б.

ff

tr

a2

Таким образом, инструментовка, в числе других выразительных средств, активно содействует объединению многочисленных проведений темы фуги и созданию стройной композиции крупного масштаба.

Наряду с указанной объединяющей функцией, оркестровые средства широко используются и для выполнения другой, прямо противоположной функции — функции расчленения тематического материала.

Особенно отчетливо эта функция проявляется при изложении тем контрастного строения, при сопоставлении различных тематических элементов, в различного рода секвенциях.

В примере 118 тембровые, регистровые,

динамические и исполнительские (смена способов исполнения) средства способствуют выявлению резкого тематического контраста.

Начало темы в примере 119 проводится одним ансамблем, а ее продолжение — другим, отличающимся своим светлым и мягким колоритом.

Иногда такая передача осуществляется лишь в сопровождении при чередовании отдельных ансамблей. В то же время мелодическая линия и сопутствующие ей голоса остаются устойчивыми (пример 120).

В отдельных случаях секвентные и другие тематически родственные построения излагаются в различных, как бы перекликающихся ансамблях (пример 121).

118 Л. Бетховен. Увертюра «Эгмонт»

[Allegro]

Фл. I
II

Гоб.

Кл. (Сиб) I
II
III

Фаг.

Валт. (Фа) I

Тр-ны I
II
III

Б. I
II

К-б.

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

ff

ff

ff

ff

Più lento. Più tranquillo

Музыкальный фрагмент из Концерта для фортепиано с оркестром, часть I, Эдвард Григ. Темп: Più lento. Più tranquillo. Страница 119.

Музыкальные инструменты и партии:

- Фл. I II
- Гоб.
- Кл. (Сиб) I II III
- а. (Ми♭) I II
- Сакс. т. (Сиб)
- Фаг.
- Валт. (Фа) I II III IV
- Тр-ны I II III
- Т. (Сиб)
- Бар. (Сиб)
- Б. I II
- К-б.

Музыкальные детали:

- Динамики: *p*, *pp*.
- Сигнатура: $\sharp 2$.
- Сложности: 3.

[♩ = 88]

p 3

М. фл.

Фл. I

Гоб.

I

Кл. (Сиб)

II

III

а. (Миб)

Сакс.

т. (Сиб)

Фаг.

p

I

II

Валт. (Фа)

III

IV

I

II

Тр. (Сиб)

p

I

II

Тр-ны

III

p

I

Корн. (Сиб)

II

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

p

I

II

Б.

p

К-б.

pizz.

p

[Tranquillo]

Фл. *pp*

Гоб. *pp*

Кл. (Сиб) I *pp*

II *pp*

III *pp*

а. (Миb) I *pp*

II *pp*

Сакс. *ff*

т. (Сиб) *ff*

Фаг. *ff* *pp*

Валт. (Фа) I *ff* *pp_{a2}*

II *ff* *pp*

III *ff* *pp*

IV *ff* *pp*

Тр. (Сиб) I *ff*

II *ff*

Тр-ны I *ff*

II *ff*

III *ff*

М. бар. *ff*

Тар. *ff*

Корн. (Сиб) I *ff*

II *ff*

Т. (Сиб) *ff*

Бар. (Сиб) *ff*

Б. I *ff*

II *ff*

К-б. *ff*

Все сделанные в настоящей главе обобщения и выводы об особенностях изложения мелодии, гармонии, фактуры в целом для среднего духового оркестра свидетельствуют о жизненности принципов использования оркестровых средств, разработанных главой отечественной школы инструментовки М. И. Глинкой и его последователями.

Они подтверждают, в частности, огромное выразительное и формообразующее значение градации звуковой динамики, способствующей целостности музыкальной композиции, а также значение фактурных, темброво-регистровых и исполнительских контрастов в членении музыкально-тематического материала.

БОЛЬШОЙ СОСТАВ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

1. Общий обзор

а) СОСТАВ ОРКЕСТРА

Большой духовой оркестр отличается от среднего более полной укомплектованностью групп, особенно группы деревянных инструментов, и иным соотношением между группами деревянных и медных инструментов.

В целом партитура большого духового оркестра выглядит следующим образом.

Таблица 1

Наименование инструментов и партий	Количество исполнителей	
Флейты	I	1
(малая флейта)	II	1
	III	1
Гобой	I	1
(английский рожок)	II	1
Кларнеты Си ♭	I	4—5
	II	2—3
(басовый кларнет Си ♭)	III	2—3
Саксофоны		
альты Ми ♭	I	1
	II	1
тенор Си ♭		1
Фаготы	I	1
	II	1
		18—21
Валторны Фа	I	1
	II	1
	III	1
	IV	1
Трубы Си ♭	I	1
	II	1
(басовая труба Си ♭)	III	1
Тромбоны	I	1
	II	1
	III	1
		10

б) ГРУППЫ, АНСАМБЛИ

Как и в среднем духовом оркестре, в большом составе группа деревянных инструментов заметно выделяется из всех других многообразием чистых и смешанных тембров, огромным, плотно

Литавры и другие ударные инструменты		2—3
		2—3
Корнеты Си ♭	I	2
	II	2
Тенор Си ♭		1
Баритон Си ♭		2
Басы	I	1
	II	2
		10
Смычковый контрабас		1—2
		Всего: 41—46

Наряду с приведенным составом большого духового оркестра существуют еще и его разновидности, в которых группа деревянных инструментов пополнена альтерной флейтой, малым и альтерными кларнетами, саксофонами — сопрано и баритоном, а группа медных инструментов — альтами и увеличенным составом валторн, труб, тромбон, корнетов, теноров, баритонов и басов-туб. Из числа эпизодических инструментов в составы таких оркестров часто включаются фортепиано, арфа, а также различные ударные инструменты. Такие оркестры встречаются редко, и поэтому партитуры для них обычно приспособлены для обычных типовых оркестров (партии всех редко применяемых инструментов принято дублировать).

заполняемым звуковысотным объемом, динамической и технической гибкостью. Это можно обнаружить почти в любой концертной партитуре для большого духового оркестра, особенно при изложении эпизодов.

требующих звуковой прозрачности и колористической расцветки.

Ансамбли группы деревянных представлены во всех оркестровых регистрах. Высокий регистр заполняется флейтами, гобоями, кларнетами в разнообразных комбинациях. Средний регистр оркестра достаточно плотно заполняют ансамбли кларнетов и саксофонов, часто при поддержке флейт и гобоев (в первой октаве), а также фаготами и басовым кларнетом. Низкий регистр обогащается фаготами, басовым кларнетом и, по мере необходимости, саксофоном-баритоном и контрафаготом.

Группы медных инструментов также приспособлены к самостоятельным выступлениям. Однородные и смешанные ансамбли корнетов и труб охватывают частично высокий и средний регистры. Ансамбли валторн, тромбонов, тенора, баритонов и басов-туб распространяются на средний и низкий регистры.

Группа ударных инструментов представлена инструментами высокой тесситуры (треугольник, малый барабан, бубен, колокольчики, вибрафон), средней

(малый барабан, бубен, тарелки, литавры, маримба, вибрафон, ксилофон) и низкой тесситуры (большой барабан, тамтам, литавры).

Таким образом, большой духовой оркестр располагает значительными исполнительскими ресурсами. Его огромный, равномерно и достаточно плотно заполненный диапазон вмещает все октавы, практически применяемые в музыке. Его тембровая многокрасочность, обширная динамическая амплитуда и техническая подвижность во всех регистрах позволяют большому духовому оркестру исполнять сложные произведения — как оригинальные, так и созданные для других оркестровых коллективов.

Значительное место в его репертуаре занимают увертюры, поэмы, фантазии, симфонии, сюиты и другие одночастные и циклические произведения советских композиторов, специально для него созданные. Широко пополняется репертуар и путем переложения симфонической, оперной и балетной музыки русских и зарубежных композиторов.

2. Оркестровое изложение мелодии

Пополнение состава оркестра новыми оркестровыми голосами всех тесситур зна-

чительно увеличивает фактурные возможности оркестрового изложения мелодии.

а) МЕЛОДИЯ В ГРУППЕ ДЕРЕВЯННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Мелодия у солирующих инструментов

Приведенные в примерах 122—125 фрагменты из «Концерта для духового оркестра» Калинковича¹ достаточно отчетливо передают характерные черты солирующих инструментов, на которые возложено исполнение ведущего голоса. Об этом прежде всего свидетельствует тесситура каждого из таких голосов, доступная в большинстве случаев только данному инструменту. Так, например, звуковысотный объем голоса, исполняе-

мого флейтой, охватывает первую, вторую и большую часть третьей октавы, а голос, порученный кларнету, — почти весь его диапазон, включая малую, первую, вторую и начало третьей октавы. Рисунок ведущих мелодических голосов отражает специфику технических возможностей каждого инструмента, позволяя солистам свободно и непринужденно раскрывать свои исполнительские данные.

122 [Andante. Animato]

Фл. I

mp quasi cadenza

Г. Калинкович. Концерт для духового оркестра

¹ Этот концерт, как и некоторые другие произведения, отрывки из которых приведены в дан-

ной главе, инструментован для большого духового оркестра увеличенного состава.

Meno mosso

Фл. I

I

Кл. (Сиб) II

III

Бас. кл. (Сиб)

123

Andantino

Г. Калинкович. Концерт для духового оркестра

Гоб. I

II

Solo

Кл. (Сиб) I

II

Флаг. I

II

а. (Миb) I

II

Сакс. т. (Сиб) I

II

бар. (Миb)

I

II

III

IV

Бар. (Сиб)

I

II

К-б.

[Andante. Più mosso]

Сакс. а. (Миb) I

Валт. (Фа) I II III IV

Б. I II

К-б.

p

pizz.

p

Г. Калинкович. Концерт для духового оркестра

[Andante]

Фл. I II III

Кл. (Си) I II III

Фар.

Сакс. т. (Сиб)

Б. I II

К-б.

p

p

p

p

p

p

p

Solo

a2

p

p

Мелодия в унисонах тождественных и различных инструментов

Мелодии в унисонах приобретают самый различный колорит и степень звуковой насыщенности.

Отображению эмоциональной сущности музыки, полной напряженной тревоги (см.

пример 126), подчинены многие выразительные средства, включая и динамику оркестрового звучания. Поэтому изложение мелодии в массовом тембре кларнетов здесь вполне оправданно.

М. Готлиб. Сюита «Современник», ч. 2

126 Allegro $\text{♩} = 104$

Кл. (Сиб) I II

Фар. I II

Валт. (Фа) I II III IV

Тр-ны I II III

Лит.

М. бар.

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

Б. I II

Существенно влияет на динамику и на колорит звучания унисон различных инструментов. Благодаря унисонным наложениям полифонический эпизод в примере 127 выделяется насыщенностью и мягкостью звучания, при достаточно рельефном выделении каждого голоса: темы, изложенной в

смешанном тембре первых кларнетов и флейт, и противосложения, порученного другому смешанному тембру в составе вторых, третьих кларнетов и гобоя. Таким образом, кларнеты способствуют общей слитности ансамбля, а флейты и гобой — обособлению его элементов.

Музыкальный фрагмент № 127 из симфонии № 1, части 1 В. Калинникова. Темп: [Allegro moderato]. Инструменты: Флейта I и II, Гобой I, Кларнет (Сиб) I, II, III, Бас. кл. (Сиб), Фагот I и II, К-б. Динамики: pp, a2.

Двухголосное изложение мелодии в чистых тембрах доступно в большом оркестре не только флейтам и кларнетам, но также гобоям и фаготам. Кроме того, в чистых тембрах флейт могут звучать и трехголосные мелодии, а в тембрах кларнетов трехшестиголосные мелодические ансамбли.

Грациозный «Танец пастушков» из балета «Шелкунчик» Чайковского (пример

128) создан автором с расчетом на состав оркестра с тремя флейтами. Ажурное звучание мелодии в таком изложении вряд ли можно воспроизвести другими средствами без серьезного ущерба для художественной стороны. Естественно, что и в звучании духового оркестра этот изысканный колорит должен быть сохранен.

Музыкальный фрагмент № 128 из балета «Шелкунчик», «Танец пастушков» П. Чайковского. Темп: Moderato assai. Инструменты: Флейта I, II, III, Фагот I, II, К-б. Динамики: p, mf, sf, pizz.

Музыкальный фрагмент № 129 из увертюры к опере «Эврианта» К. М. Вебера. Темп: Largo. Инструменты: Кларнет (Сиб) I, II, III. Динамики: pp. Маркировки: два, один.

Наличие в большом духовом оркестре восьми — одиннадцати кларнетов позволяет создавать очень мягкую, теплую, одно-

родную звучность. Такой ансамбль использован в Largo из увертюры к опере «Эврианта» Вебера (пример 129).

Изложение мелодии в октавных удвоениях

В большом духовом оркестре возрастает число вариантов изложения мелодических голосов в различных ансамблях деревянных духовых и саксофонов. Голоса сопрановой тесситуры поручаются различным комбинациям флейт, гобоев и кларнетов, альтовой — кларнетам и саксофонам, басовой тесситуры — фаготам и бас-кларнету (часто при поддержке струнного контрабаса, медных басов).

В примерах 130а, 130б мелодическое трехголосие изложено в двух вариантах. Первый предусматривает наибольшую яр-

кость смешанного тембра деревянных в верхнем регистре. Второй рассчитан на более равномерное их звучание в верхнем и среднем регистрах. Это достигается перемещением части кларнетов на октаву ниже, где они объединяются с саксофонами.

В большом tutti все деревянные инструменты сопрановой тесситуры целиком используются для изложения мелодии в самом высоком отрезке диапазона, оставляя на долю медных (корнетов, труб) более низкую тесситурю.

А. Дворжак. Симфония «Из Нового Света», финал

130а [Allegro con fuoco]

Fl. I II
ff sf

Gob. I II
ff sf

Кл. (Сиб) I II
ff sf

а. (Млб) I II
Сакс. ff sf

т. (Сиб) ff sf

Фаг. I II
ff sf

Бар. (Сиб) f sf

Б. I f sf

К-б. ff sf

1306 div.

Кл. (Сиб) I II
II III
а. (Миб) I II
Сакс.
Т. (Сиб)

б) МЕЛОДИЯ В ГРУППАХ МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Мелодия у солирующих инструментов и в унисонах тождественных и различных инструментов

Наличие в составе оркестра большого числа инструментов позволяет инструментатору выбирать для изложения мелодии сопрановой, альтовой, теноровой и басовой тесситур такие тембры и тембровые комбинации, которые наиболее ярко передают характерные черты мелодико-тематического материала.

Мелодия эпизода из «Пассакалии и фуги» Макарова (пример 131) создана для трубы, сдержанная напевность звучания которой передает вместе с главным (басовым)

голосом и аккордовым сопровождением суровое и даже мрачное, сосредоточенное раздумье.

Мелодия, исполняемая басовой трубой (пример 132), может быть передана (согласно авторскому указанию в партитуре) и баритону и тромбону. Однако замена басовой трубы повлечет за собой изменение и характера звучания, а следовательно, и эмоциональной сущности главного голоса, что крайне нежелательно.

131 [Adagio sostenuto]

Е. Макаров. Пассакалия и fuga

Фог. I II
I II
III IV
Valt. (Фа)
Тр. (Сиб) I
Лит.
Т. (Сиб)
Бар. (Сиб)
Б. I II
К-б.

[Andante]

I
II Валт.(Фа) *p*

III
IV *p*

Бас. Тр. (Сиб) *Sola (p)*

Б. I
II *p*

133 Andante con duolo [$\text{♩} = 69$]

П. Чайковский. Симфония «Манфред», финал

I
II Кл. (Сиб) *(ff)*

III *(ff)*

I
II а. (Ми♭) *(ff)*

Сакс. *(ff)*

Т. (Сиб) *(ff)*

I
II Флаг. *(ff)*

I
II Валт.(Фа) *(ff)*

III *(ff)*

IV *(ff)*

I
II Тр-ны *(mf)* *f*

III *f*

Лит. *mf*

Т. (Сиб) *mf*

Бар. (Сиб) *mf* *div.*

Б. I
II *mf*

К-б. *ff*

Такую же тембровую специфику, органически неотъемлемую от эмоционального содержания мелодии-темы, можно наблюдать и в различных унисонных сочетаниях медных инструментов.

Присоединение к валторнам тенора в примере 133 значительно усиливает трагический характер звучания главного голоса.

Мелодия из увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского излагается в переложении для большого духового оркестра в трех вариантах (пример 134). В первом варианте, сходном с симфоническим подлинником, мелодия поручается трубам и сопровождается аккордами всего остального состава оркестра. В духовом оркестре

эти аккорды обычно звучат излишне тяжело, что отрицательно отзывается на динамическом соотношении ведущего и сопровождающих голосов. Во втором варианте к трубам присоединяются все корнеты, прочно сливаясь между собой. Но в этом случае аккордовые звуки второй октавы, представленные одними деревянными, прозвучат недостаточно полно. Возможен и третий вариант переложения, где часть корнетов присоединяется к трубам, а другая усиливает средний регистр сопровождения. При таком изложении тембровые и динамические соотношения между главным голосом и сопровождением и внутри сопровождения будут более уравновешены.

П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

134
[Allegro giusto]

Тр. (Сиб)

ff

Орк.

ff

Одним из наиболее впечатляющих образцов тембровой яркости тромбонов является заключительное проведение главной темы увертюры к опере «Тангейзер» Вагнера (пример 135).

Следует заметить, что для увеличения силы звучания главного голоса в практике инструментовки для духового оркестра принято прибегать к наложению на тромбоны

теноров и баритонов. Подобный унисон, однако, заметно снижает блеск колорита тромбонов. При наложении же на них труб, как это сделано самим автором, данный недостаток будет устранен и тромбоны, благодаря большей регистровой напряженности, сохраняют свое господствующее тембровое положение.

Fl. I II *a2*
 Гоб. I II *ff*
 Кл. (Ми^б) *ff*
 Кл. (Си^б) I II *ff*
 а. (Ми^б) *ff*
 Сакс. Т. (Си^б) *ff*
 Фаг. I II *ff*
 Валт. (Фа) I II III IV *ff*
 Тр. (Си^б) I II III *Soli* *ff*
 Тр-ны I II III *Sole* *ff*
 Лит. *ff*
 М. бар. *ff*
 Тар. Б. бар. *ff*
 Корн. (Си^б) I II *ff*
 Т. (Си^б) *ff*
 Бар. (Си^б) *ff*
 Б. I II *ff* *a2*
 К-б. *ff*

Многоголосное изложение мелодии

Однотембровые ансамбли медных инструментов представлены во всех регистрах большого духового оркестра и широко используются в различных видах многоголо-

сия. Особенно распространены они при изложении родственных мелодических голо-сов.

136 *Tempo di marcia* *Soli* Р. Щедрин. Балет «Конек-Горбунок», «Царь Горох»

Тр. (Сиб) I II III
Буб. М. бар.
Корн. (Сиб) II

ff *Soli* *molto* *ff*

Б. Кожевников. Симфония № 4, финал («Заре навстречу»)

137 *Величественно*

Тр. (Сиб) I II III
Корн. (Сиб) I II

f *один* *два* *f*

В примере 136 изложение остро гротескных вступительных фанфар из балета «Конек-горбунок» Щедрина доверено чистому тембру труб, в примере 137 величественное

звучание начала финала Четвертой симфонии Кожевникова потребовало объединения всех медных сопрановой тесситурой.

Музыкальный фрагмент № 138, «Неоконченная симфония», ч. 2, Ф. Шуберт. Тембровый стержень, объединяющий главный и сопутствующие ему голоса. Музыкальный фрагмент № 138 квинтет валторн, нежное, мягкое звучание которого не затемняет другие голоса.

Тембровым стержнем, объединяющим главный и сопутствующие ему голоса, является в примере 138 квинтет валторн, нежное, мягкое звучание которого не затемняет другие голоса.

Многоголосные мелодические ансамбли более низкой тесситуры поручаются тромбонам, тенору и баритону, расчлененным на два-три голоса, а также басам.

Мелодия в октавных удвоениях

Мелодическое одностолье и многостолье в октавных удвоениях излагается, как и в среднем оркестре, тождественными либо родственными инструментами, настроенными, преимущественно, в октаву. Приведем примеры подобного изложения применительно к составу большого духового оркестра.

Торжественное начало Четвертой симфонии Кожевникова (пример 139) воплощено в тембровой монолитности труб и тромбонов, дополняемой мощными возгласами всего остального оркестра.

В финале «Торжественно-героической увертюры» Калинковича (пример 140) к основным партиям труб и тромбонов присоединяется банда из тех же инструментов. Ее минимальный состав, согласно авторским указаниям, — шесть труб и шесть тромбонов. Совместное звучание этого крупного ансамбля производит действительно грандиозное впечатление, соответствующее образной сущности музыки.

Величественно

Фл. I
II (I-M. фл.)

Гоб. I
II

(Миb)

Кларнеты
I
(Сиb)
II
III

а. I
(Миb)
II

б. (Сиb)

Фаг. I
II

Саксофоны
с. (Сиb)
а. I
(Миb)
II
т. (Сиb)
бар. (Миb)

Валт. (Фа)
I
II
III
IV

Тр. (Сиb)
I
II
III

Тр-ны
I
II
III

Лит.

М. бар.

Тар.
Б. бар.

Корн. (Сиb)
I
II

Т. (Сиb)

Бар. (Сиb)

Б. I
II

1

в) МЕЛОДИЯ В ГРУППАХ ДЕРЕВЯННЫХ И МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Среди всевозможных унисонов деревянных и медных, излагающих мелодические голоса сопрановой, альтовой, теноровой и басовой тесситур, преобладают следующие сочетания:

Таблица 2

Деревянные инструменты	Медные инструменты	Тесситура
Флейты, кларнеты	Корнеты, трубы	Сопрановая
Гобой	Трубы, корнеты (сop sord.)	
Кларнеты	Валторны, тенор, баритоны	Альтовая и теноровая
Саксофоны	Валторны, тенор, баритоны	
Фаготы	Валторны, тенор, баритон, басы	Басовая

В области выразительной игры инструментов все эти сочетания образуют весьма

слитную, достаточно плотную, мягкую и насыщенную звучность.

Октавные удвоения деревянных и медных инструментов при изложении мелодических голосов еще более усиливают и смягчают общее звучание. Позволяя более дифференцированно использовать регистры инструментов, они особенно часто применяются в больших tutti гомофонно-гармонического склада.

Так, например, расположен главный голос в финале Четвертой симфонии Коженикова (пример 148). Его верхняя октава поручена флейтам и первым кларнетам, нижняя — саксофону-сопрано, первой трубе и первым корнетам.

В tutti с более умеренным общим звучанием октавные удвоения мелодии достигаются делением высоких деревянных, примыкающих снизу к медным.

3. Оркестровое изложение гармонического сопровождения

а) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППЕ ДЕРЕВЯННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Как и в среднем духовом оркестре, при изложении в этой группе различных видов гармонического сопровождения предпочтением пользуется ансамбль кларнетов, сочетающий в себе легкость, мягкость и доста-

точную насыщенность звучания. Такие ансамбли принято использовать для сопровождения солирующих флейты, гобоя, фагота, саксофона.

Г. Калинкович. «Торжественно-героическая увертюра»

1416 [Andante ma non troppo]

142 Andante mosso. ($\text{♩} = 84$) Б. Кожевников. Эстрадная сюита, ч. 2 («Романс»)

Аkkомпанирующие кларнеты обычно используются в средней (иногда нижней) части диапазона. Для создания динамического соответствия солирующему голосу в каждой партии кларнета может быть занят лишь один исполнитель (примеры 141 а, б), что позволяет создать максимально прозрачный фон. При более насыщенном звучании солиста в сопровождении участвуют все кларнеты (пример 142).

Пополнение ансамбля кларнетов в аккомпанементе обычно осуществляется за счет флейт, примыкающих сверху, а также саксофонов, объединяемых с кларнетами путем наложения или наслоения снизу. Такие объединенные ансамбли значительно усиливают плотность звучания, расширяют его звуковысотный объем и обогащают общий колорит. Например, в вариации из «Концерта для духового оркестра» Калинковича, предназначенной для саксофона-тенора (пример 125), аккорды сопровождения поручены флейтам и кларнетам, объединенным по способу наслоения. Надлежащая ровность и компактность звучания достигнута умелым использованием регистров инструментов и соответствующими динамическими оттенками.

Особенно широко используются деревянные инструменты в мелодических и гармонических фигурациях, а также в сопровождающих голосах, движение которых обогащается трелями, тремоло и различными мелизмами. Состав партий и исполнителей, участвующих в таком сопровождении, определяется звуковысотным положением голосов, характером их движения, динамическими и тембровыми соотношениями с другими голосами.

Например, для изложения одноголосной мелодической фигурации в кульминации, завершающей увертюру к опере «Тангейзер» Вагнера (пример 135), понадобился унисон флейт, первых кларнетов и малого кларнета. Только в этом составе фигурационный голос не будет заглушен мощным звучанием остальных участников большого аккордового tutti.

В сложной гомофонной фактуре, где одновременно проводятся несколько видов фигурации, каждый отдельный вид принято выделять подбором соответствующих тембров и регистров.

М. фл.

Фл. I
II

Гоб.

Англ. р. (Фа)

Кл. (Сиб) I
II
III

Бас. кл. (Сиб)

а. (Мин) I
II

Сакс.

т. (Сиб)

Фаг. I
II

Валт. (Фа) I
II
III
IV

Лит.

Треуг.

Тар.

Бар. (Сиб)

Б. I
II

К-б.

ff marcatisimo

В примере 143 четкое членение сложной гомофонной фактуры в составе двухголосной мелодии, расположенной в трех различных октавах, мелодической оstinатной фи-

гурации, тремолирующей педали, гармонической фигурации и тонического органного пункта достигается темброво-регистровым различием голосов.

6) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППАХ МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Подобно ансамблю кларнетов, трио и квартет валторн, входящих в группу медных инструментов, являются самым распространенным сочетанием для изложения аккордового и фигуративного сопровожде-

ния. Предпочтение валторн всем другим инструментам объясняется наибольшим числом их партий в оркестре и однородностью мягкого и своеобразного по окраске звучания.

144 Moderato

Н. Мясковский. Симфония № 19, ч. 2

Кл. (Сиб) I
 Фог.
 I
 II
 III
 IV

145 Vivace

М. Готлиб. Сюита «Современник», ч. 4 («В полете»)

I
 Фл.
 II
 Гоб.
 I
 II
 III
 Кл. (Сиб)
 I
 II
 III
 Валт. (Фа)
 I
 II
 III
 IV
 Тр. (Сиб) I
 II
 Треуг.
 Тар.
 I
 Корн. (Сиб)
 II

Важным условием для создания хорошо звучащего фона является использование инструментов в среднем регистре при весьма умеренной громкости (см. пример 144).

Для пополнения ансамбля аккомпанирующих валторн к ним чаще всего присоединяются тенор и баритон, образующие вместе слитную, сочную звучность.

В большом духовом оркестре трехголосные виды сопровождения доступны и для других однородных ансамблей: труб, корнетов, тромбонов, тенора с двумя баритонами и даже басов-туб. Органичности их слияния способствуют тембровое родство (труб с корнетами, тенора с баритонами и тубами, труб с тромбонами, тромбонов с тубами), сходство регистров и динамическое равновесие звучания.

Четырехголосные и другие многоголос-

ные сочетания медных инструментов поручаются, наряду с валторнами, корнетам, корнетам и трубам, тромбонам и тубам, тенору, баритонам и тубам. Возможны и различные комбинации этих инструментов.

Единству звучания сложного пятиголосного аккорда медных (см. пример 145) способствуют одинаковые регистры и своеобразие засурдиненного звучания.

Изложение сопровождения, расчлененного на элементы — фигурации, педали, — обычно вызывает потребность тембрового и регистрового обособления оркестровых голосов. Как правило, оживленное фигурационное движение поручается одним инструментальным средствам, более гибким в техническом отношении, а выдержанные голоса, в том числе педали — другим, менее подвижным.

в) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППАХ ДЕРЕВЯННЫХ И МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Применение унисонных и октавных удвоений деревянных и медных инструментов при изложении гармонического сопровождения сообщает его звучанию большую сочность, мягкость и насыщенность. Наиболее употребительным связующим звеном между

различными группами и ансамблями оркестра, как известно, являются валторны, великолепно сливающиеся с большинством деревянных и медных инструментов (особенно в *pp*, *p*, *mf*).

146 [Allegretto vivace] Э. Григ. «Пер Гюнт», «Арабский танец»

Музыкальный пример 146, «Арабский танец» Э. Грига. Музыкальный текст для духового оркестра, включающий флюты, гобои, кларнет, саксофон, трубы, фаготы, валторны и барабаны. Темп и характер обозначены как [Allegretto vivace].

Фл. I II *mf* *a2*

Гоб. I. II *mf* *a2*

(Миb)

Кларнет
I (Сиb) *mf* *все*
II III *mf* *a2*

Бас. кл. (Сиb) *mf*

Фаг. I II *mf*

Саксофоны
а. (Миb) I II *mf*
т. (Сиb) I II *mf*
бар. (Миb) *mf*

Тр. (Сиb) I II *mf*

Тр-ны
I II *mf*
III *mf*

Б. I II *mf*

К-б. *mf* *pizz.*

В примере 146 ритмическое объединение валторн, саксофонов-альтов и кларнетов создает полноту и многокрасочность сопровождения. Вместе с тем, широкое расположение голосов этого сопровождения (почти две октавы) способствует общей связности более чем пятиоктавного звучания данного построения.

Равномерное наложение низких деревянных и саксофонов на трубы, тромбоны и

басы смягчает звучание аккордового сопровождения и сближает его с ведущим голосом в тембровом отношении (пример 147).

В сложном многоэлементном сопровождении различные ансамбли деревянных и медных инструментов используются, как правило, дифференцированно, применительно к тесситуре и характеру рисунка того или иного элемента.

4. Общая оркестровая фактура

а) БОЛЬШОЕ TUTTI

Правила построения большого tutti, изложенные в главе первой, относятся и к рассматриваемому составу оркестра. Однако увеличение его и, что очень важно, изменившиеся соотношения между деревянными и медными инструментами (18—21 к 20-ти вместо 11-ти — 14-ти к 16-ти в среднем духовом оркестре) позволяют создавать в общем звучании большого духового оркестра другую степень полноты и плотности, мягкости, сочности, тембровой красочности и слитности звучания. Особенно ярко эти качества проявляются при изложении фактуры аккордового склада.

В примере 148 общей компактности звучания аккордов способствует умелое регистровое распределение инструментальных ансамблей: высокий регистр занимают ансамбли флейт, гобоев, малого и больших кларнетов, корнетов и труб; средний — ансамбли альтовых и басового кларнетов с первым фаготом, саксофонов альтов, тенора и баритона, валторн, тромбонов, тенора, баритона и первого баса; низкий регистр — второго фагота, вторых басов. При таком распределении инструментов звучание tutti приобретает ту особо прочную монолитность, которая создается многослойным наложением семейства кларнетов (малого, больших, альтовых, басового), семейства саксофонов (сопрано, альтов, тенора, баритона) и множества других, более мелких ансамблей большого оркестра.

Большое tutti из «Кавказской фантазии» Сальникова (пример 149), характерное стабильностью трехголосного изложения и плавностью голосоведения, отчетливо иллюстрирует принцип сочетания малых ансамблей: флейт и гобоев; наложенных на них кларнетов Ми^б и Си^б, расположенных октавой ниже саксофонов; труб и корнетов; тромбонов, находящихся еще октавой ниже;

тенора, баритона и басов. Валторны везде подчеркивают тоническую опору. Такую же функцию выполняют струнный контрабас и литавры. Подобное фундаментальное укрепление тоники усиливает оstinатность общего трехслойчатого звучания этой хоральной темы.

Большое tutti гомофонного или гомофонно-полифонического склада характерно обособленным звучанием отдельных компонентов музыкальной ткани.

В начале Четвертой симфонии Кожевникова (пример 139) мелодико-тематическая основа вступления четко отчленена от гармонического сопровождения. Интонационный и фактурный контраст этих элементов подкрепляется и всеми средствами оркестровой выразительности: настойчивый, призывный мотив, утверждающий тоническую основу, выделен зычными, блестящими унисонами труб и тромбонов в октавном удвоении, а короткозвучные аккорды, сообщающие этому мотиву различную ладово-гармоническую окрашенность, поручены много-тембровому ансамблю, охватывающему все участки оркестрового звукоряда.

Одним из редких образцов большого оркестрового tutti, звучание которого изобилует множеством мелодико-фигуративных рисунков, является следующее проведение одной из тем «Кавказской фантазии» Сальникова (пример 150).

Каждый из ансамблей многоэлементного сопровождения двухголосной мелодии, изложенной в партиях корнетов и труб, обладает интонационно-ритмическим своеобразием (движение триолями, квартолями, квинтолями). В результате создается пышная звуковая ткань, которая является достоянием лишь большого, мастерски использованного оркестра.

50

Фл. и М. фл.

Музыкальный партитура для симфонического оркестра, страница 148. Музыкальное обозначение: [Быстро. С жаром]. Номер такта: 50. Инструменты: Фл. (Флейта), Гоб. (Гобои), Кларнет (Кларнет), а. (Альт), т. (Тенор), Фаг. (Фагот), Саксофоны (Саксофон), валт. (Валторна), Тр. (Труба), Тр-ны (Трубы), Лит. (Литавы), Корн. (Корнет), Т. (Тенор), Бар. (Баритон), Б. (Бас).

Музыкальный текст на странице 148:

- Фл. I II: f (Флейта)
- Гоб. I II: f (Гобой)
- (Ми \flat): f (Кларнет)
- I (Си \flat): f (Альт)
- II III: f (Тенор)
- а. (Ми \flat) II: f (Альт)
- т. (Си \flat): f (Тенор)
- Фаг.: f (Фагот)
- с. (Си \flat): f (Саксофон)
- а. (Ми \flat) I II: f (Валторна)
- т. (Си \flat): f (Труба)
- бар. (Ми \flat): f (Баритон)
- I II III IV: f (Валторна)
- I II III: f (Труба)
- I II III: f (Труба)
- Лит.: f (Литавы)
- I II: f (Корнет)
- Т. (Си \flat): f (Тенор)
- Бар. (Си \flat): f (Баритон)
- Б. I II: f (Бас)

[Presto]

Г. Сальников. «Кавказская фантазия»

149

Музыкальный фрагмент из «Кавказской фантазии» Г. Сальникова, страница 149. Темп: Presto. Музыкальная партитура включает следующие инструменты:

- М. фл.
- Фл. I, II
- Гоб. I, II
- (Мир)
- Кларнеты: I, II, III
- б. (Сиб)
- Фаг. I, II
- а. (Мир)
- Сакс. Т. (Сиб)
- Валт. (Фа) I, II, III, IV
- Тр. (Сиб) I, II, III
- Тр-ны I, II, III
- Лит.
- М. бар.
- Тар. Б. бар.
- Корн. (Сиб) I, II
- Т. (Сиб)
- Бар. (Сиб)
- Б. I, II
- К-б.

Музыкальная запись содержит ноты, тремоло, акценты, динамические обозначения (ff) и темповые указания.

Музыкальный партитура для симфонического оркестра, включающая следующие инструменты:

- М. фл.
- Фл. I II
- Гоб. I II
- (Миб)
- Кларнет I (Си♭) II III
- Бас. кл. (Си♭)
- Фаг. I II
- а. (Миб) I II
- Сакс. Т. (Си♭)
- Валт. (Фа) I II III IV
- Тр. (Си♭) I II III
- Тр-ны I II III
- Лит.
- Треуг. М. бар. Тар. Т.—т
- К-ки
- Корн. (Си♭) I II
- Т. (Си♭)
- Бар. (Си♭)
- Б. I II
- К-б.

Партитура содержит ноты для каждого инструмента с динамическими обозначениями (ff, f, mf), артикуляцией (tr, acc) и другими музыкальными знаками. В начале партитуры и в середине страницы указаны темп и метр: [20] a tempo [♩. = 72]. В нижней части партитуры также присутствует пометка «гамтам».

6) МАЛОЕ TUTTI

Широко применяемые в практике инструментовки для большого духового оркестра малые tutti можно подразделить на два

вида. В одном из них господствуют деревянные и близкие к ним по тембру медные, в первую очередь валторны.

151 Allegro vivace Г. Калинкович. Увертюра «Праздник победы»

Фл. I II III
Гоб. I II
Кл. (Ми \flat)
Кл. (Си \flat) I II III
Бас. кл. (Си \flat)
Фаг. I II
с. (Ми \flat) I II
Сакс. т. (Си \flat)
Валт. (Фа) I II III IV
Лит.
Корн. (Си \flat) I II
Т. (Си \flat)
Бар. (Си \flat)
Б. I II
К-б.

Изложение основной темы увертюры, порученное вначале группе деревянных инструментов с валторнами, обогащается далее, во втором предложении (пример 151), звучанием медных и литавр. Включение их освежает общий колорит и усиливает звуковую динамику.

Другой вид малого tutti характерен, наоборот, преобладанием медных инструментов, к которым добавлена часть деревянных.

152 [Allegro vivace]

Г. Калинкович. Увертюра «Праздник победы»

Бас. кл. (Сиб) *ff*

Флаг. I II *ff*

а. (Ми) I II *ff*

Сакс. *ff*

Т. (Сиб) *ff*

I II *ff*

Валт. (Фа) III IV *ff*

I II *ff*

Тр. (Сиб) III *ff*

I II III *ff*

Лит. *ff*

М. бар. *ff*

I II *ff*

Корн. (Сиб) III *ff*

Т. (Сиб) *ff*

Бар. (Сиб) *ff*

Б. I II *ff*

К-б. *ff*

В конце помпезного вступления (пример 152) участвуют обе медные группы, усиленные низкими деревянными, саксофонами и солирующими литаврами. Общий тон совместного звучания — предельно мощный,

напряженный. Эти качества достигаются использованием соответствующих регистров инструментов и многократными дублированиями.

в) АНСАМБЛИ

Менее крупные виды ансамблей систематизируются, как и в среднем духовом оркестре, соответственно регистровым, тембровым и динамическим признакам.

Ансамбли, расположенные в высоком и

частично в среднем регистрах оркестра (то есть в первой-четвертой октавах), звучат наиболее светло и обычно отличаются разнообразием колорита.

153 Moderato. Sostenuto

Б. Кожевников. Симфония № 4, ч. 3 («Песнь о великом вожде»)

В примере 153 тембры солирующих деревянных создают ясную, нежную и мягкую звучность, одновременно способствуя выделению каждой мелодической линии. Ведущие голоса (флейты и первые кларнеты) отделены от остальных и своим высотным расположением.

Ансамбли среднего оркестрового регистра и примыкающих к нему отрезков (в малой, первой и второй октавах) практически

объединяют все многообразие тембров в области выразительной игры большинства деревянных и медных инструментов. В эпизоде из «Романса» Кожевникова (пример 154) каждый из трех мелодических голосов поручен отдельному тембру. Связующим звеном этих голосов являются аккомпанирующие валторны и басы (по одному на партию).

154 (Andante mosso $\text{♩} = 84$)

Б. Кожевников. Эстрадная сюита, ч. 2 («Романс»)

Ансамбли нижнего регистра (в пределах контроктавы и большой октавы), объединяя тембровые свойства басовых представителей деревянных и медных инструментов, отличаются густотой общего тона, часто приобретающего мужественную, суровую и мрачную окраску (пример 155).

Мрачный колорит чередующихся кларнетов в низком регистре усиливается суровым звучанием трех ансамблей: фаготов, валторн, басов, расположенных еще ниже. Средства большого духового оркестра позволяют дифференцировать каждый элемент фактуры.

155

Allegro moderato

Б. Кожевников. Симфония № 4, ч. 2 («Призыв к восстанию»)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Clarinets (I, II, III), Bass Clarinet (I, II), Bassoon (I, II), Trumpets (I, II, III, IV), and Trombones (I, II). The second system continues the woodwind parts. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The dynamics are primarily *p* (piano). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments provide a dense harmonic support with sustained notes and chords. The overall texture is thick and somber, characteristic of the 'dark color' mentioned in the text.

Большие ансамбли, tessitura которых распространяется на все оркестровые регистры, фактически являются малыми tutti.

156 [Moderato molto]

Д. Шостакович. Гавот

Solo

М. фл. *mp*

Фл. I *p*

Гоб. I II *p*

Кл. (Сиб) I II III *p*

Бас. кл. (Сиб) *p*

а. (Миb) I II *p*

Сакс. Т. (Сиб) *p*

Фаг. I II *mp*

Валт. (Фа) I II III IV *pp*

Тр. (Сиб) I II *pp* *a2*

Лит. *pp*

Треуг. *p*

Ф-п. *p*

Корн. (Сиб) I *con sord.* *pp*

Корн. (Сиб) II *con sord.* *pp*

Бар. (Сиб) *pp*

Б. I II *pp*

К-б. *pp pizz.* *p*

В отрывке из Гавота Шостаковича (пример 156) участвует вся группа деревянных и большинство медных инструментов. За исключением фагота и малой флейты, все они использованы в аккордовой ритмической фигурации. Однако такое несоответствие средств между мелодическим и сопровождающими голосами не приводит к нарушению равновесия различных фактурных элементов. Это достигнуто комбинацией естественных и искусственных способов выделения мелодии (расположение, своеобразие тембров, различные нюансы).

Существенным средством колористического и динамического обогащения больших и малых ансамблей являются ударные инструменты.

Литавры, как упоминалось, обычно используются для усиления басов или для самостоятельного проведения голосов басовой тесситуры. Басовый голос, порученный солирующим литаврам, нередко отличается сложностью ритмического рисунка, недоступного для каких-либо других духовых инструментов. Использование же приема тремоло значительно усиливает экспрессию общего звучания.

Ударные инструменты более высокой тесситуры вносят блестящие колористические оттенки. Совместное звучание семейства флейт, челесты и мариамбы примечательно своей нежно-воздушной, чарующей окраской (пример 157).

157 [Andantino] Д. Шостакович. Гавот

Часто ударные инструменты выступают большими ансамблями в составе литавр, барабанов, тарелок.

Фл. I
 М. фл. II
 Гоб. I
 II
 Кл. (Миb)
 Кл. (Сиb) I
 II
 III
 Фэг. I
 II
 а. (Миb) I
 II
 Сакс. т. (Сиb) III
 IV
 Валт. (Фа) I
 II
 III
 IV
 Тр. (Сиb) I
 II
 III
 Тр-ны I
 II
 III
 Лит. *f*
 М. бар. *ff*
 Тар. *ff*
 Б. бар. *ff*

Maestoso ♩ = 63
 Корн. (Сиb) I
 II
 Т. (Сиb) *div. ff*
 Бар. (Сиb) *ff*
 Б. I
 II *ff div. L*

В «Праздничной увертюре» М. Готлиба (пример 158) ансамбль ударных инструментов выполняет свои обычные функции: поддерживает басовый голос на звуках тонки и доминанты (литавры), подчеркивает движение остальных голосов среднего и высокого регистров (малый барабан, тарелки, а затем и большой барабан), значительно уси-

ливая блеск и мощь звучания этой торжественной темы.

Ряд других ансамблей ударных инструментов используется обособленно от духовых инструментов. Они могут выполнять функции оригинального педализирующего фона, фигурации и т. д.

5. Выразительная и формообразующая роль инструментовки

Обширный арсенал фактурных, темброво-регистровых и динамических ресурсов большого духового оркестра находит самое широкое применение в развитии, формировании тематического материала и эмоционально-смысловой его трансформации.

С этой точки зрения проследим за изложением ведущей темы «Кавказской фантазии» Сальникова. Ее первоначальное проведение в экспозиционной части привлекает своей воздушной, нежно-прозрачной звучностью (пример 159).

159 [Allegro non troppo ♩ = 80] Г. Сальников. «Кавказская фантазия»

3 Кл. Соло

Кл. (Сиб) I *pp*

а. (Миб) *pp*

Сакс. *pp*

Т. (Сиб) *pp*

М. бар. без струн (или по ободу)

Следующее проведение темы (пример 160) излагается более нарядно и в ином колористическом освещении, но при сохранении той же степени прозрачности.

После краткого нарастания, наступает третье проведение, в котором звучание темы становится весьма сочным, полным, ярким, что сообщает ей торжественный характер (пример 161).

Экспонирование темы завершается краткой динамической кульминацией большого tutti, в которой подчеркнута начальная ритмоинтонация (пример 162).

Продолжение развития ведущей темы и сопряженного с ним ступенчатого динамического нарастания происходит при объединении этой темы со второй темой — стремительной лезгинкой (пример 163).

Наконец, на завершающей стадии развития ведущая тема воспроизводится в максимально ярком и мощном звучании большого tutti (см. пример 149). Обращает на себя внимание органическое сочетание хоральности и тембровой компактности голосов и ансамблей.

Таким образом, последовательная динамическая градация оркестровой звучности, распространенная на все проведения основ-

ной темы «Кавказской фантазии», является одним из решающих факторов создания цельной музыкальной композиции. Вместе с тем, меняющийся характер изложения и звучания темы существенно влияет на весь ее облик, ее характер, в котором все более явно выступают черты мужественного, благородного величия.

Такое же значение приобретает большой оркестр во многих других произведениях, рассчитанных на его исполнительские средства. К ним относятся «Пассакалия и фуга» Макарова, «Хорал с вариациями для солирующих инструментов» Кожевникова (вариант для большого оркестра), «Сюита на народные темы» Готлиба, а также переложения симфонических произведений, построенных на многоступенчатой динамической градации, включая «Арагонскую хоту» Глинки, части из «Испанского каприччио» и «Шехеразады» Римского-Корсакова, первые части Четвертой, Пятой и Шестой симфоний Чайковского, первую часть Седьмой симфонии Шостаковича с ее знаменитым «эпизодом нашествия», и ряд других произведений из концертного репертуара большого духового оркестра.

В других произведениях ведущие темы

не подвергаются качественному преобразованию, и оркестровые средства во всех тематически тождественных проведений остаются стабильными или обновляются в отдельных деталях.

Примером может служить изложение основной темы из первой части сюиты «Ленинское племя молодое» («Пионерия») Калинковича (пример 164).

Во втором проведении (пример 165) фактура обогащается яркой фанфарой, развивающей интонации вступления.

В репризе (пример 166) эта фанфара сменяется выразительной кантиленой, выделенной сочностью смешанного, густого тембра и регистровым напряжением.

Такое же частичное обновление фактуры новыми голосами, сочетаемое со стабильностью основных мелодических и сопровождающих голосов, типично для многих концертных пьес маршевого и танцевального жанров.

Наряду с трансформацией звукового об-

лика темы или, наоборот, сохранением его, средства большого оркестра привлекаются к членению музыкально-тематического материала. Эта функция наиболее отчетливо проявляется при сопоставлении контрастных мотивов, фраз и других построений.

В «Песне о великом вожде» Кожевникова (пример 167) противопоставлены два таких элемента. Один из них решительный, энергичный, устремленный и к мелодической вершине — вверх, и к тонической опоре — вниз. Другой — более мягкий, «женственный», с характерным обрамлением новой мелодической вершины. Контрастность выражена не только мелодико-ритмическими и гармоническими средствами, но и одновременно комплексом оркестровых средств: тембровых, регистровых, динамических, фактурных и штриховых (*détaché—legato*).

Такая же расчленяющая функция оркестрового звучания типична для секвенционного развития тематического материала.

160

[Allegro non troppo]

Г. Сальников. «Кавказская фантазия»

Музыкальный фрагмент из «Кавказской фантазии» Г. Сальникова. Страница 160. Темп: [Allegro non troppo].

Инструменты и партии:

- I Гоб. (Flute I) *p*
- II Гоб. (Flute II) *p*
- Кл. (Си♭) II *pp*
- Кл. (Си♭) III *pp*
- Бас. кл. (Си♭) *pp*
- Фарг. I *pp*
- Фарг. II *pp*
- Валт. (Фа) III *(pp)*
- Тр. (Си♭) I *(с сурд.) pp*
- Треуг. М. бар. (Triangle and Snare Drum)
- К-б. (Cymbals) *pizz. pp*

Фл. I II
 Гоб. I II
 Кл. (Миb)
 Кл. (Сиb) I II III
 Бас. кл. (Сиb)
 Фаг. I II
 Валт. (Фа) I II III IV
 Тр. (Сиb) I II III
 М. бар.
 Тар. Б. бар.
 Корн. (Сиb) I II
 Т. (Сиb)
 Бар. (Сиb)
 Б. I II
 К-б.

M. фл.

Фл. I
II

Гоб. I
II

Кл. (Миb) I
II
III

Кл. (Сиб) I
II
III

Бас. кл. (Сиб)

Фаг. I
II

с. (Миb)
Сакс.
т. (Сиб)

Валт. (Фа) I
II
III
IV

Тр. (Сиб) I
II
III

Тр-ны I
II
III

Лит.

М. бар.
Тар.
Б. бар.
К-ки

Ксил.

Корн. (Сиб) I
II

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

Б. I
II

К-б.

ff, *dim.*, *unis.*, *p*, *tr.*, *(a2)*

163 [Presto]

M. фл.

Фл. I
II

Гоб. I
II

Кл. (Ми♭)

Кл. (Сиб) I
II
III

Бас. кл. (Сиб)

Фаг. I
II

а. (Ми♭) I
II

Сакс. I
II

Т. (Сиб)

Валт. (Фа) I
II
III
IV

Тр. (Сиб) I
II
III

Тр-ны I
II
III

Лит.

М. бар.

Тар. бар.

Б. бар.

Корн. (Сиб) I
II

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

Б. I
II

К.-б.

arco

ff

Г. Калинкович. Сюита «Ленинское племя молодое», ч. I

[Tempo di Marcia]

164

Фл. I
 Гоб. I II
 Кл. (Сиб) I II III
 Сакс. т. (Сиб)
 Фаг.
 Валт. (Фа) I II III IV
 Лит.
 М. бар.
 Корн. (Сиб) I II
 Б. I II

p *pp* *a2* *sempre*

Г. Калинкович. Сюита «Ленинское племя молодое», ч. I

[Tempo di Marcia]

165

Тр. (Сиб) *mf*

Г. Калинкович. Сюита «Ленинское племя молодое», ч. I

166 [Tempo di Marcia]

а. (Миб) I II
 Сакс.
 Т. (Сиб)
 Т. (Сиб)
 Бар. (Сиб)

f

Б. Кожевников. Симфония № 4, ч. 3 («Песнь о великом вожде»)
 Величественно

167 29 a2

Кларнеты

Фл. I
 II

Гоб. I
 II

(Мир)

(Сиб) I
 II
 III

а. (Мир) I
 II

б. (Сиб)

Фаг. I
 II

с. (Сиб)

Саксофоны

а. (Мир) I
 II

г. (Сиб)

бар. (Мир)

Валт. (Фа) I
 II
 III
 IV

Тр. (Сиб) I
 II
 III

Тр-ны I
 II
 III

Лит.

Корн. (Сиб) I
 II

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

Б. I
 II

168 [Allegro]

Фл. I
М. фл. II
Гоб. I/II
(Мир)
Кларнет I (Сиб)
II
III
Бас. кл. (Сиб)
Фаг. I/II
Саксофон I
II
Тр. (Сиб)
бар. (Мир)
Валт. (Фа) I/II/III/IV
Корн. (Сиб) I/II
Т. (Сиб)
Бар. (Сиб)
Б. I/II

В увертюре-каприччио Готлиба (пример 168) каждое звено секвенции излагается в различных чередующихся ансамблях. Тембровый контраст по горизонтали между

двухтактными секвенциями сочетается с тембровым контрастом по вертикали (между основными, имитирующими и сопровождающими голосами).

Рассмотренные в этой главе приемы оркестрового изложения мелодии, гармонического сопровождения и различных видов гомофонной фактуры (с элементами полифонии) подтверждают многогранность исполнительских возможностей большого духового оркестра. Особенно ярко эти возможности проявляются в вариационном развитии, основанном на различном изложении тождественного материала. Изобилие реальных голосов любой тесситуры, многообразие тембровых красок, степеней громкости, широты, объемности звучания — всё это позволяет видоизменять и трансформировать облик воплощаемой музыки.

Весьма существенно значение оркестровых средств и в членении музыкального ма-

териала как по вертикали партитуры (тембровое и регистровое расчленение голосов), так и по ее горизонтали (подчеркивание границ построений). Таким образом оркестр и все его выразительные средства становятся компонентом музыкально-тематического развития и формирования.

Большой духовой оркестр располагает достаточными средствами для проведения подвижных голосов, различных мелизмов и пассажей во всех регистрах. Технические же возможности оркестра, раскрываемые в процессе инструментовки, приобретают, так же как и темброво-динамические особенности, важное художественное значение.

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Дирижеру, делающему переложение для духового оркестра, часто приходится пользоваться фортепианным изложением инструментуемой пьесы — будет ли это массовая песня или танец, фортепианное произведение или клавир оркестрового сочинения.

Во всех подобных случаях инструментатор сталкивается со многими особенностями изложения, свойственными только фортепиано, но неприемлемыми для оркестра. Перенесение таких особенностей в партитуру может привести к резкому изменению и даже искажению существа музыки.

У духового оркестра и фортепиано есть ряд общих свойств, благодаря которым становится возможным переложение для оркестра многих фортепианных произведений. Оба они имеют большой диапазон, простирающийся от начала контроктавы до верхней границы четвертой. И оркестр, и фортепиано обладают широкими динамическими возможностями, способностью создавать звучания разнообразной силы и напряженности. Обоим доступно развитое многоголосие — гармоническое и полифоническое. Богаты и многообразны технические средства того и другого.

Но вместе с этими общими чертами духовой оркестр и фортепиано обладают такими особенностями, которые существенно различают их между собой. Остановимся на главных из них.

1. В оркестре аккорд может быть взят одновременно во многих регистрах. Возможности фортепиано в этом смысле более ограничены: аккорды часто берутся с пропуском звуков в среднем регистре.

2. На духовых инструментах громкость звука может свободно увеличиваться, уменьшаться или поддерживаться на одном уровне. На фортепиано однажды взятый звук постепенно затихает, степень его силы не может больше регулироваться. Поэтому для поддержания устойчивого звучания или для усиления взятого звука или аккорда на фортепиано приходится прибегать к его дополнительным повторениям, подчас излишним в оркестре.

3. В фортепианной записи имеется ряд условностей: часто звучит не только то, что непосредственно выражено нотными знаками в данный момент, но и некоторые предшествующие звуки, задержанные правой pedalю. Следует также иметь в виду, что педализация не всегда полностью выставляется в нотах, но подразумевается.

4. На фортепиано степень трудности исполнения почти не зависит от регистра. Весь диапазон инструмента в техническом отношении доступен исполнителю. В оркестре иное положение. Исполнитель на любом духовом инструменте почти всегда встречается с затруднениями в крайних регистрах, как в смысле технической подвижности, так и звуковой гибкости. Оркестр в целом в обоих крайних регистрах располагает гораздо меньшим количеством инструментов, чем в среднем. В нижнем и верхнем регистрах недостижима большая плотность звучания оркестра.

5. Благодаря обширному диапазону фортепиано, на нем возможно непрерывное исполнение пассажей большой регистровой протяженности. Диапазоны отдельных духовых инструментов гораздо короче. Поэтому в оркестре приходится прибегать к передаче отрезков пассажей от одного инструмента к другому, а иногда и несколько изменять регистровое расположение пассажа.

6. На фортепиано все элементы музыкальной ткани — мелодия, полифонические голоса, гармония, фигурации — звучат в пределах одного фортепианного тембра. В оркестре возможно изложение тех или иных элементов в близких, сходных или, наоборот, в контрастных тембрах. Это предоставляет ряд дополнительных возможностей, помогающих разносторонне выявлять особенности инструментуемого произведения.

Из сказанного вытекает следующий вывод. Оркестровое переложение хорошо прозвучит лишь при условии, если оно сделано с учетом специфики оркестра и составляющих его инструментов. Для достижения этой цели при инструментовке необходимо вносить изменения в фортепианную факту-

ру, если она не соответствует условиям оркестрового звучания.

Какие голоса или детали следует изменить, добавить или изъять, а какие оставить в их первоначальном виде — следует решать в связи с главной задачей инструментатора, а именно со стремлением к наиболее полному выявлению содержания музыкального произведения средствами оркестра.

Прежде чем приступить к инструментовке фортепианного произведения, следует определить его общий характер, особенности звучания отдельных частей, проанализировать мелодический материал, гармонический язык, форму, динамику развития и, наконец, фактуру.

1. Мелодические голоса

Выбор инструментов. В главе первой говорилось о принципах, которыми руководствуются при выборе оркестровых инструментов для исполнения мелодии. Обычно избираются инструменты или их сочетания, наиболее способные, благодаря тембровым и техническим свойствам, отобразить характер темы. Этим выбором инструментов пользуются и при инструментовке фортепианных сочинений.

Выбор тональности. Данный вопрос чаще всего возникает при отборе инструментов для проведения мелодических голосов. Правильной исходной позицией должно быть признано желание сохранить авторскую тональность, если это возможно без

Такой анализ дает возможность решить, приемлемо ли данное произведение для оркестровки, разрешить вопрос о наиболее целесообразном составе оркестра, о выборе тональности и распределении оркестровых средств.

При наличии сложной фактуры рекомендуется составление черновых эскизов хотя бы для отдельных мест, облегчающих точный расчет во взаимодействии голосов, в расположении аккордов, в распределении инструментов, в деталях голосоведения.

Для большего удобства рассмотрения наиболее типичных приемов оркестровки фортепианных произведений в данной главе эти приемы рассматриваются применительно к отдельным элементам музыкальной речи.

ущерба для музыки при данных инструментальных средствах. Последняя оговорка объясняется двумя обстоятельствами. Во-первых, для полноценного звучания любого духового инструмента большое значение имеет точный выбор тесситуры, так как от нее зависит степень его напряженности. Во-вторых, приходится считаться с естественным тяготением большинства инструментов духового оркестра к бемольным тональностям, в которых лучше всего проявляются их звуковые и технические свойства. В случае же изменения тональности следует ограничиваться минимальными сдвигами (не более чем на один тон).

Высотное расположение мелодии

Во многих фортепианных сочинениях мелодия излагается в оркестре в тех же регистрах, что и в оригинале. Но в некоторых случаях оказывается более целесообразным внести изменение в регистровое (высотное) расположение мелодического голоса.

Чаще всего высотные изменения выражаются в добавлении к мелодии

верхней или нижней октавы. Поводом к таким добавлениям может быть стремление придать звучанию определенный колорит или увеличить его насыщенность. Кроме того, на фортепиано иной раз не удастся удвоить мелодию в других октавах из-за технических затруднений. Рассмотрим несколько примеров.

169 Più mosso

Э. Григ. Ноктюрн, соч. 54 № 4

При большой прозрачности и тонкости звучания в первых шести тактах примера 169 наиболее уместно ведение мелодии лишь у двух солирующих инструментов (например, в большом оркестре — у кларнетов, гобоев, флейт). Но дальше, при нарастании звучности, приводящем к яркой кульминации, изложение мелодии только в высокой октаве привело бы к недостаточной плотности ее звучания в духовом оркестре. Поэтому с такта 7 было бы хорошо добавить нижнюю октаву к обоим голосам мелодии и ввести корнеты. В конце отрывка, при упо-

коении звучания и общем снижении регистра, дополнительная октава оказалась бы уже лишней.

Величественность и мощь музыки требуют в примере 170 использования всех инструментов оркестра и при этом, по возможности, в их наиболее благоприятных регистрах. Поэтому в оркестре было бы правильным вести мелодию, помимо двух октав, имеющих в оригинале, еще в одной или даже в двух (с малой флейтой) верхних октавах.

М. Мусоргский. «Картины с выставки», «Богатырские ворота»

170 (Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza)

[Allegro giocoso]

171

П. Чайковский. Баркарола, соч. 37-бис № 6

В примере 171 для более светлого звучания в мелодии лучше добавить верхнюю октаву. Кроме того, ее можно полностью про вести и в более низкой (первой) октаве, ко-

торая указана в оригинале лишь частично. В партитуре мелодия может быть изложена так:

[Allegro giocoso]

172

Чтобы чрезмерно не утяжелить звучание, обе ее крайние октавы лучше инструментовать менее плотно, нежели основную, среднюю.

Перенесение в другую октаву. Иногда тот или иной голос бывает изложен в фортепианной пьесе в неудобном для оркестра регистре.

[Allegro moderato]

П. Чайковский. «Русское скерцо», соч. 1 № 1

173

Нижний из мелодических голосов в начале примера 173 расположен вплотную к выдержанному басу и звучит на фортепиано достаточно ясно. В духовом же оркестре сближение столь низких голосов, исполняемых на медных инструментах, неизбежно

влечет за собой потерю отчетливости звучания. Поэтому нижний мелодический голос в первых четырех тактах при оркестровке целесообразно перенести на октаву вверх. Во втором четырехтакте басовую мелодию лучше изложить в октаву (пример 174).

[Allegro moderato]

(Бар., Т., Сакс. т.)

174

сокращение количества октав. В заключительной части «Русского скерцо» Чайковского (пример 175) встречается сравнительно

редкий случай целесообразности изложения в оркестре мелодического голоса только в унисон, а не в октаву, как в оригинале.

175 [Presto]

Мелодия и в оркестре, конечно, может быть проведена в тех же двух октавах, что в оригинале. Но в малой октаве она окажется при этом в несколько ослабленном регистре баритона или тромбона. В первой же октаве мы имеем в своем распоряжении пре-

восходные по яркости регистры валторн, теноровых тромбонов, тенора и баритона. Изложив эту мелодию только в первой октаве, в том или ином сочетании перечисленных инструментов, можно было бы с особой рельефностью выделить ее звучание.

[Allegro vivace]

Ф. Шуберт. «Военный марш», соч. 51 № 1

176

В качестве другого примера приведем отрывок из «Военного марша» Шуберта, соч. 51 № 1 (пример 176). Здесь нет технических препятствий к тому, чтобы в первых четырех тактах все имеющиеся голоса изложить в партитуре согласно оригиналу (следовало бы только несколько больше заполнить средний регистр). Но в таком случае два различных по характеру четырехтакта оказались бы в сходных тембровых и регистровых условиях и контрастности их звучания нельзя было бы добиться. Убедительное решение мы находим у Римского-Корсакова в его инструментовке этого марша для

духового оркестра (пример 177). Выключив в первом четырехтакте верхнее октавное удвоение, он создал однородный выразительный ансамбль медных инструментов, хорошо передающих ритмическую остроту и упругость музыки (участие первых кларнетов, не нарушая слитности, помогает выделить основной мелодический голос). Выиграл от этого и второй четырехтакт, благодаря вступлению инструментов иных тембров и появлению именно здесь высокого регистра.

177 Allegro vivace

сжатие диапазона. В фортепианных произведениях мы иногда встречаемся со столь широким диапазоном мелодических голосов, что их исполнение на одном духовом инструменте становится слишком трудным или даже невозможным. Если это мелодическая линия, поддающаяся расчленению на отдельные отрезки, то ее можно изложить у нескольких сменяющих друг

друга инструментов. Если же мелодия непрерывно развивается и, следовательно, должна быть проведена на всем протяжении одними и теми же инструментами (или инструментом), то следует или сжать ее диапазон, если это возможно без существенного изменения характера музыки, или вовсе отказаться от оркестровки данного произведения.

178 [Tempo giusto] Più mosso

Ф. Шопен. Вальс, соч. 64 № 2

Мелодический рисунок второй части (Più mosso) Вальса Шопена до-диез минор, соч. 64 № 2 (пример 178) охватывает три с половиной октавы и не умещается в диапазоне какого бы то ни было духового инструмента. Однако многие исполнители (напри-

мер, кларнетисты), желающие включить этот вальс в свой репертуар, достигают своей цели тем, что переносят всю последнюю восходящую гамму (такты 13—16) на октаву вниз, используя имеющийся в авторском тексте скачок (при переходе от такта

12 к такту 13). Развитие мелодии изменяется при этом лишь в небольшой степени, но зато ее общий диапазон уменьшается на

октаву и оказывается в пределах гибких регистров инструмента. Так же возможно поступить и при оркестровке этого вальса.

М. Мусоргский. «Картины с выставки»

Tranquillo

179

p

Detailed description: This is a musical score for piano, marked 'Tranquillo' and 'p' (piano). It shows two staves of music. The melody is written in a high register, starting on a high note and moving in a descending line. A dashed line above the staff indicates an octave range. The music is in 3/4 time and consists of several measures.

В примере 179 окончание мелодии, будучи внезапно перенесено в высший регистр, при исполнении на фортепиано еще больше просветляет звучание, не нарушая его плавности и спокойствия. В оркестре в таком виде она может быть исполнена только на

малой флейте, но в этом случае на верхнем *ми* неизбежно возникнет довольно резкое напряжение звучности, чуждое этой музыке. Поэтому при оркестровке было бы предпочтительнее изложить мелодию без скачка (см. пример 180).

Tranquillo

180

p

Detailed description: This is a musical score for piano, marked 'Tranquillo' and 'p' (piano). It shows a single staff of music. The melody is written in a high register, starting on a high note and moving in a descending line. A dashed line above the staff indicates an octave range. The music is in 3/4 time and consists of several measures.

Передача другому инструменту. Мелодическая линия из Прелюдии Лядова си минор, соч. 11 № 1 (пример 181) целиком укладывается в диапазоне кларнета. Но практически, при исполнении на кларнете ее высокое начало прозвучало бы резко и спокойный характер музыки оказался бы

искаженным. Поэтому лучше поручить проведение этой линии последовательно флейте и кларнету в естественных для них регистрах (см. пример 182). Передача от инструмента к инструменту в подобных случаях не должна, разумеется, нарушать цельности фраз или, по крайней мере, мотивов.

[Moderato] А. Лядов. Прелюдия, соч. 11 № 1

181

p

Detailed description: This is a musical score for piano, marked '[Moderato]' and 'p' (piano). It shows two staves of music. The melody is written in a high register, starting on a high note and moving in a descending line. A dashed line above the staff indicates an octave range. The music is in 3/4 time and consists of several measures.

[Moderato]

182

Фл. Кл.

Detailed description: This is a musical score for piano, marked '[Moderato]'. It shows two staves of music. The melody is written in a high register, starting on a high note and moving in a descending line. A dashed line above the staff indicates an octave range. The music is in 3/4 time and consists of several measures. The score is labeled 'Фл.' (Flute) and 'Кл.' (Clarinet).

В рассмотренном случае мы могли, хотя бы с помощью передачи, полностью сохранить рисунок мелодического движения. Иногда это не представляется возможным. Так, например, при оркестровке пассажа из «Картинок с выставки» Мусоргского (пример 183) пришлось бы нарушить прямолинейность его нисходящего движения. Вначале следовало бы добавить нижнюю октаву, потому что в высших регистрах даже

большой состав духового оркестра располагает только флейтами и кларнетом строя *Ми*. В дальнейшем, наоборот, неизбежно включение более высоких регистров, так как конец пассажа в контроктаве в таком быстром движении недостаточен духовому оркестру. Приведем один из возможных вариантов инструментовки этого пассажа (см. пример 184). В данном примере предполагается, кроме того, гармоническая педаль.

183

[Allegro alla breve]

184

М. фл.
(Фл.)
Кл. (Мяг)

Кл. I

Кл. II, III

Корн. I, II
(Сакс. а.)

Т. I
Бар.
(Сакс. т.)

Б. (Фэг.)

Вычленение мелодии из общей музыкальной ткани

В фортепианных произведениях мы можем встретиться с мелодическими голосами, в которых длительность отдельных звуков полностью не выписана, а лишь подразумевается. Например, звуки мелодии Прелюдии соль минор Рахманинова благодаря

педализации протягиваются и звучат непрерывно (пример 185). При оркестровке правильнее выписать их полностью, в соответствии с реальным фортепианным звучанием (пример 186).

С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 23 № 5

185

Alla marcia

186 *Alla marcia*
Бар. (Т.) (Сакс. т.)

Иногда подобные мелодические голоса оказываются как бы влетенными в ткань фортепианной фигурации (см. пример 187). При этом многие звуки в ходе фигурации повторяются, и тем самым поддерживается

их длительность. В оркестре мелодию обычно полностью отделяют от фигурации и проводят в виде самостоятельного голоса (см. пример 188). Именно так излагалась автором мелодия в начале пьесы.

187 [Andantino]

М. Глинка — М. Балакирев. «Жаворонок»

188 [Andantino]

Иной раз при вычленении мелодии может ввести в заблуждение авторская расстановка пауз. Так, в примере 189 в то время, как верхняя система пауз (в правой руке) определяет истинный ритм сопровожде-

ния, нижние паузы лишь отражают действия левой руки пианиста и совершенно не относятся к ритму. При исполнении делается совершенно очевидной непрерывность мелодической линии (см. пример 190).

189 *Allegretto scherzando*

П. Чайковский. «Юмореска», соч. 10 № 2

190 *Allegretto scherzando*

В фортепианных пассажах, построенных на чередовании рук, отдельные голоса часто имеют мелодическое значение, хотя в

первый момент они не бросаются в глаза (пример 191). В оркестре такие голоса тоже обычно выделяются (пример 192).

С. Рахманинов. «Юмореска», соч. 6



Выявление дополнительных голосов

При оркестровке фортепианных произведений приходится быть очень внимательными к дополнительным мелодическим голосам (вспомогательным, сопутствующим, поддерживающим), временно возникающим

контрапунктам, подголоскам и т. п. Следует иметь в виду, что подобные голоса сплошь и рядом лишь частично выявляются в нотной записи.

193 [Andante espressivo]

Ф. Мендельсон. «Песня без слов», соч. 30 № 1

Example 193 shows piano (*p*) and forte (*f*) passages in both hands, with a *cresc.* marking. The tempo is marked [Andante espressivo].

В примере 193, несомненно, два мелодических голоса, причем нижний выписан не везде и в значительной степени совмещен с триолями фигурации. Такая фактура связана с необходимостью выполнения нескольких функций одной рукой. Инструмен-

туя пьесу, мы можем построить фигурацию независимо от интонаций второго голоса, а этот последний изложить полностью, ритмически согласовав его с основным, верхним голосом (см. пример 194).

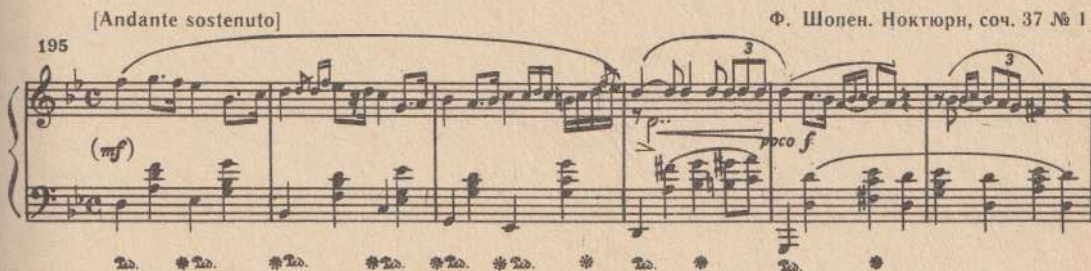
194 [Andante espressivo]

Example 194 shows piano (*p*) and forte (*sf*) passages in both hands. The tempo is marked [Andante espressivo].



Завершение мелодического движения. В Ноктюрне Шопена, соч. 37 № 1, при переходе к повторению главной темы (такт 4 примера 195) временно возникает мелодическое движение в двух средних голосах, но

до конца, до разрешения, не доводится. Оно брошено, видимо, в связи с перенесением левой руки в глубокий бас. В оркестре подобное движение доводят до естественного завершения (см. пример 196).



2. Гармоническое сопровождение

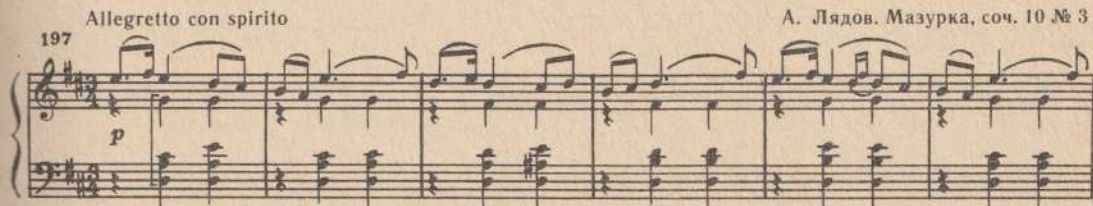
а) ПРОСТОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ

Средние и верхние голоса гармонии

При изложении сопровождения существенным является выбор наилучшего расположения гармонических голосов в партитуре.

Сохранение регистрового расположения гармонии. В некоторых случаях уже в фор-

тепианном оригинале мы находим расположение голосов, вполне приемлемое для оркестра, и в этом случае нет надобности менять его.



Так, в примере 197 естественное для оркестра регистровое соотношение гармонических голосов с мелодией, точное и ничем не нарушенное голосоведение, полностью выявленный ритм, позволяют изложить сопровождение в партитуре так же, как и в оригинале.

Однако подобные примеры попадаются сравнительно не часто. Большой частью

при оркестровке возникает надобность во внесении хотя бы некоторых изменений в расположение гармонических голосов.

Изменения в регистровом расположении гармонии. Нередко в фортепианных пьесах средние голоса сопровождения бывают изложены в левой руке довольно низко, ближе к басу (см. пример 198).



Для духового оркестра это расположение неудовлетворительно по двум причинам: во-первых, чересчур низок нижний из средних голосов сопровождения и в оркестре он будет звучать слишком вязко; во-вторых, гармония в средних голосах непол-

ная. На фортепиано, при педализации, она компенсируется звучанием баса; в оркестре же ее следует дополнить. Вполне удовлетворительным было бы, например, такое изложение:



Более высокое мелодическое положение аккордов могло бы привести в духовом оркестре к излишней напряженности звучания, несвойственной этой музыке.

В примере 200 мы встречаемся еще с одним довольно распространенным в фортепианной литературе приемом.

200 a tempo (Allegretto)

М. Балакирев. «Думка»



Изменения в высотном уровне средних голосов вызваны здесь, очевидно, не столько авторским замыслом, сколько удобством их выполнения той или иной рукой. При инструментовке же нет необходимости точно

следовать за всеми такими перемещениями. Выбирая мелодическое положение, важно предусмотреть, чтобы и дальше ни один голос не оказался выше мелодии. Вполне возможен, например, такой вариант:



Иногда установленное вначале расположение гармонических голосов оказывается затем нарушенным из-за необходимости

предоставить свободу мелодии, движущейся в том же регистре.

202 Tempo di Valse

С. Рахманинов. «Серенада», соч. 3 № 5



Начиная от вступления темы в примере 202 расположение многих аккордов частично изменено (в примере они отмечены знаком +). В оркестре, особенно если мелодия и сопровождение исполняются раз-

личными по тембру инструментами, смело можно продолжать движение гармонических голосов, не опасаясь совпадения некоторых аккордовых звуков со звуками мелодии (см. пример 203).



Пополнение гармонии. Значительное расширение в фортепианных произведениях имеет прием, при котором в сопровождении

пропускаются гармонические звуки, восполняемые мелодией, хотя бы и в другой октаве (см. пример 204).

204 Allegro assai С. Рахманинов. Вальс, соч. 10 № 2

В оркестре подобные пропуски могут оказаться необходимыми в том случае, если эти звуки являются прямой помехой мелодии, образуя неприемлемые сочетания с ее неаккордовыми звуками. В большинстве же случаев гармонию принято излагать полно-

стью, так как иначе сопровождение, исполняемое иными инструментами, а часто и иным (сравнительно с мелодией) штрихом, может оказаться гармонически неполноценным. В данном случае можно предложить такое изложение средних голосов:

205

Более высокого расположения аккордов не допускает мелодия. Пропуски отдельных звуков гармонии

нередко встречаются при связанных перестановках (*legato*) аккордов сопровождения (см. пример 206).

206 [Vivo] Ф. Шопен. Вальс, соч. 18

При педализации в конечном счете все же образуется полная гармония. В оркестре и в этой форме аккомпанемента обычно до-

бавляют недостающие звуки (см. пример 207).

207

Здесь следует сказать о качественной разнице *legato* у духовых инструментов и у фортепиано. У первых *legato* более полное, без атаки последующих звуков; на фортепиано же и при *legato* сохраняется удар (молоточка о струну). Если инструментующий найдет, что при сохранении

legato в оркестре образуется чрезмерно вязкая и недостаточно отчетливая звучность, он может воспользоваться иным способом изложения, сочетающим в себе одновременно связность и ритмическую отчетливость, полноту гармонии и достаточную прозрачность (пример 208).

208 (Сакс.) (Валт.)

Следует помнить, что пополнение гармонии не должно приводить к чрезмерному утяжелению звучности, не соответствующе-

му данной музыке, что в большой степени зависит от выбора и количества занятых инструментов.

Завершение движения гармонических голосов. Выше говорилось о том, что в оркестре нужно доводить до естественного завершения движение мелодических голосов. То же самое можно сказать и о гармонических

голосах, если они из каких-либо пианистических соображений оказываются брошенными в момент разрешения, к которому они стремились.

209 [Andante] Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 9 № 2

Гармоническое напряжение в конце такта 2 примера 209 разрешается в момент нового вступления главной темы (a tempo). Это разрешение в оригинале представлено вначале лишь частично — форшлагом из гармонических звуков в правой руке и довольно глубоким басом в левой — с большим

пропуском в среднем регистре. На фортепиано такой аккорд звучит достаточно полно, благодаря обертонам басовой струны. В оркестре же, во избежание неполноты звучания необходимо реальное разрешение всех гармонических голосов (см. пример 210).

210 [Andante] poco rall. a tempo

В такте 1 этого примера мы сталкиваемся еще с одним типично фортепианным приемом. Для поддержания звучания баса на вторых восьмых каждой четверти такта басовый звук еще раз повторен (октавой выше) вместе со средними голосами. При оркестровке, отражая фортепианную педализацию, следует применить протяжный бас; поэтому и верхнюю его октаву вполне естественно вынести на первую восьмую и не повторять ее в ритме средних голосов.

Сохранение мелодического положения гармонии. В ряде приведенных примеров допускалась возможность изменения мелодического

положения в аккордах сопровождения. Разумеется, такие изменения следует осуществлять лишь в тех случаях, когда сопровождение расположено ниже основной мелодической линии и выбор его верхнего голоса не может существенно изменить общий характер звучания. Совершенно иное положение создается, если сопровождение находится выше мелодии и его верхний звук является вершиной всей музыкальной ткани. В этом случае мелодическое положение гармонии является неотъемлемой частью авторского замысла и менять его, конечно, не следует (пример 211).

211 [Alta marcia] С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 23 № 5

Верхний голос гармонии, взаимодействуя с основной мелодией, образует как бы дополнительную мелодическую линию и должен прозвучать отчетливо. Для достижения большей яркости к сопровождающую уместно добавить еще одну, более высокую октаву.

Заполнение регистров. Выше говорилось о характерных для фортепиано пропусках целых регистров в многорегистровых аккордах. Эту черту фортепианного письма особенно приходится учитывать при инструментровке произведений с преобладанием аккордового склада.

pesante

ff mf poco a poco crescendo

Для оркестра расположение гармонии в примере 212 непригодно. Из-за перегрузки нижнего регистра звучание потеряет нужную отчетливость. Средний регистр, по мере расхождения голосов, оказывается незаполненным, в то время, как в духовом оркестре его заполнение в большинстве случаев необходимо. Неприемлем в оркестре и подобный принцип ведения средних голосов — звуки гармонии вынужденно следуют здесь за рисунком мелодии и баса, изложенных

октавами в обеих руках. В оркестре лучше всего изложить средние голоса гармонии так, чтобы они равномерно заполняли пространство между мелодией и басом, не опускаясь в слишком низкий регистр и не выходя за пределы верхней октавы мелодии. В первых двух тактах для яркого звучания оркестрового tutti следовало бы распространить всю гармонию еще на октаву вверх. Приведем эскиз возможной инструментовки данного отрывка (пример 213).

Moderato e risoluto

213

Фл., Гоб. Кл. I, II, III poco a poco crescendo (+Гоб.)

Корн., Тр. Корн. Т. (+Сакс.)

Сакс. Сакс. т. 2 Валт.

Валт. Сакс. т. Т. Бар. Тр-ны Б. (Бар.)

Фаг. Б. poco a poco crescendo

+ Фл., Кл. (Мир)

+ Бар.

+ Тр. III

(Бар.)

Тр., Тр-ны I, II

Не следует, однако, упускать из вида, что необходимость заполнения среднего регистра относится, главным образом, к фактуре аккордового склада. В эпизодах иного

характера пропуски регистров могут оказаться целесообразными и в оркестре (см. пример 214).

214 [Adagio] Ф. Мендельсон. «Песня без слов», соч. 53 № 4

The score for example 214 is in 3/4 time, marked Adagio. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* and *dim.*

Здесь было бы ошибочным сразу заполнить весьма значительный вначале интервал между нижним голосом и остальными, так как он является тем свободным пространством, которое отчетливо отделяет одну

от другой две совершенно различные музыкальные функции и постепенно заполняется лишь по мере снижения регистра многоголосно изложенной мелодии.

Особенности изложения басового голоса

Существует сравнительно немного фортепианных произведений, где партия левой руки целиком или почти целиком предостав-

лена исполнению баса. Примером таких произведений может служить Прелюдия Шопена, соч. 28 № 20.

Largo Ф. Шопен. Прелюдия, соч. 28 № 20

215

The score for example 215 is in 3/4 time, marked Largo. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f*. Asterisks (*) are placed under some notes in the left hand.

В этой пьесе (пример 215) басовый голос полностью выявлен в нотной записи — как в отношении регистра, октавных удвоений, голосоведения, так и в смысле соответствия этой записи реальной длительности каждого звука. Такое изложение баса может быть без изменений перенесено в оркестр, за исключением лишь крайне низких звуков (в примере 215 они отмечены знаком *), которые пришлось бы поднять октавой выше из-за практической недоступности этого регистра для духового оркестра.

и охватывать подчас весьма значительный диапазон. Основными элементами, из которых они состоят, являются: поочередное перенесение руки из одного регистра в другой; педализация, помогающая сохранять нужные звуки после снятия пальцев с клавиш; всевозможные виды фигурирования; неполное изложение тех или иных голосов. Большей частью подобные приемы носят специфически фортепианный характер и рассчитаны на одного исполнителя. Поэтому они очень часто оказываются мало пригодными в оркестровых условиях. Для оркестра, где каждый реальный голос поручается разным исполнителям, приходится все эти функции и голоса тщательно вычленять из общей фортепианной ткани и излагать отдельно.

В подавляющем же большинстве случаев партия левой руки бывает призвана решать сразу несколько задач. Это обстоятельство вызвало в фортепианной литературе многие приемы, позволяющие выполнять одной рукой одновременно различные функ-

А. Лядов. Мазурка, соч. 15 № 1

216 [Allegro]

The score for example 216 is in 3/4 time, marked Allegro. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f*.

Добавление нижней октавы. Оркестровой фактуре очень свойственно октавное ведение баса. Поэтому при оркестровке с фортепианного оригинала часто прибегают к добавлению низкой басовой октавы. Конечно, всегда при этом следует считаться с конкретными особенностями музыки. В примере 216 сильная, яркая звучность, плотное заполнение нескольких регистров, октавное

ведение мелодии — все это требует надежной опоры, которая обычно в оркестре достигается удвоением баса в октаву. В данном случае желательность удвоения выражена и в оригинале — появлением низкого *ля* в такте 4 примера 216. Оркестровое изложение всех голосов этого отрывка может быть таким:

217 [Allegro]

Добавление верхней октавы. Несколько реже представляются случаи, когда к басу следовало бы добавить более высокую октаву. Побудить к этому может слишком большой интервал между низким басом и

остальными голосами гармонии или же недостаточная интонационная ясность звуков низкого регистра в оркестре (см. пример 218).

218 *Andante non troppo* Д. Кабалевский. Прелюдия, соч. 38 № 8

Разрыв между басом и средними голосами сначала очень велик. Заполнять его путем распространения вниз этих голосов явно нехорошо — они оказались бы в слишком низком регистре и общее звучание сделалось бы вязким, потеряло бы присущую этой музыке прозрачность. Поэтому в первых двух тактах лучше добавить верхнюю

октаву к басу. В такте 3 дальнейшее движение баса в этой октаве пришлось бы прекратить, чтобы избежать перекрещивания со средними голосами. Хотя педализация автором и не указана, наличие ее не подлежит сомнению и поэтому басовый голос правильнее изложить в оркестре более протянутым (см. пример 219).

219

Смешанный случай мы найдем в приведенном ранее примере 195. В первых двух тактах вполне уместно добавление к басу нижней октавы, а дальше целесообразно

добавить верхнюю, чтобы устранить большой регистровый отрыв баса (см. пример 220).

220

Добавление октавы для плавности голосоведения. В фортепианном изложении, при сочетании нескольких функций в партии ле-

вой руки, нередко встречаются нарушения общепринятых норм голосоведения (пример 221).

221 [Andante doloroso] П. Чайковский. «Осенняя песнь», соч. 37-бис № 10

Сохранение скачка басового голоса при переходе к третьему такту в оркестре было бы противоположным. Плавность голосо-

ведения в партитуре здесь не трудно восстановить, проведя басовый голос в первых тактах в октаву (пример 222).



Реальное изложение подразумеваемого баса. В приведенном выше примере 216 характерен для фортепиано самый последний аккорд — в нем басовый звук вовсе не выписан. Но он все же звучит при исполнении, так как первая четверть (ля) без сомнения задерживается на педали до конца такта. В

оркестровом варианте этот звук повторен на второй четверти в общем ритме всего оркестра.

Поводы к подобному реальному изложению баса при оркестровке встречаются довольно часто. Можно привести следующие такты из Полонеза Шопена, соч. 40:

[Allegro con brio] Ф. Шопен. Полонез, соч. 40

223

Римский-Корсаков в своей инструментровке этого полонеза для духового оркестра, отражая авторскую педализацию, вво-

дит басовый звук во все аккорды на протяжении первых двух четвертей в обоих тактах (см. пример 224).

[Allegro con brio]

224

Следует еще раз подчеркнуть, что в решении подобных вопросов большую роль играет фортепианная педализация.

В Ноктюрне Шопена, соч. 48 № 1 встре-

чаются указания по поводу длительности звучания гармонических голосов — точки над (и под) нотами, вместе с тем педализация (пример 225).

Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 48 № 1

225

Lento

mezza voce

В действительности при такой педализации басовый голос прозвучит полунотами, а средние голоса полными четвертями. Точки же, скорее всего, должны выражать здесь характер фортепианного туше (атакировки звука). В партитуре подобные голоса обычно выписываются соответственно их действительному звучанию. Но не следует делать это автоматически. В данном случае, напри-

мер, непрерывно звучащие медные басы могли бы создать ощущение излишней тяжести, так как их активное, все время поддерживаемое звучание значительно плотнее затухающего звучания фортепиано. Поэтому в партитуре басовый голос лучше изложить с небольшими перерывами (см. пример 226).

226

Чтобы избежать чрезмерной вязкости, в некоторых случаях бывает полезно сокращение длительности басовых звуков только в

нижней из двух октав (см. примеры 227, 228).

227 П. Чайковский. Баркарола, соч. 37-бис № 6
Andante cantabile

Инструментовка Н. Иванова-Радкевича (реальное звучание)

228 Andante cantabile Корн. Solo

Такое решение позволяет удачно ввести в партитуру октавное удвоение баса, без которого общее звучание будет недостаточно устойчивым.

Иногда, ради охвата большего диапазона левой руки, басовые звуки в фортепианных сочинениях выписываются в виде форшлагов (см. пример 229).

229 [Умеренно] Р. Шуман. Фантазия, соч. 17

Задержанные на педали, они продолжают звучать вместе со всем аккордом. В партитуре их выписывают в полной длительно-

сти и без опережения в атакровке (см. пример 230).

230 [Умеренно]

Вычленение баса из общей ткани. В фортепианной литературе распространено включение баса, наряду с другими голосами, в общую ритмо-гармоническую ткань, исполняемую левой рукой и выполняющую

одновременно несколько функций. При этом звуки басового голоса иногда оказываются настолько тесно вплетенными в эту ткань, что требуется большое внимание и тщательный анализ, чтобы правильно вычленить их.

231 Allegro vivace (♩=88) Ф. Шопен. «Болеро», соч. 19

Разнообразие подобных сочетаний чрезвычайно велико. В примере 231 бас есть в тактах 1, 4 и 5, но должен быть и в остальных тактах. Это свойственно ритмической формуле сопровождения болеро. Исходя из общей фактуры, в тактах 2 и 3 бас может быть изложен подобно такту 1, только на третьей четверти такта 3 — в момент смены

гармонии (Т—D) — следует добавить соответствующий басовый звук. В оригинале выпущены некоторые аккорды в среднем регистре, что может быть объяснено стремлением достигнуть более рельефного звучания басового голоса на фортепиано. В партитуре можно изложить все голоса гармонии более полно, например, так:

232 Allegro vivace (♩=88)

В тактах 4 и 5 оригинала лиги связывают средние голоса с басом. В оркестре они, естественно, остаются целиком в средних голосах.

Несколько более сложным является другой случай (см. пример 233).

233 Andante espressivo Ф. Мендельсон. «Песня без слов», соч. 19 № 2

Здесь партия левой руки заключает в себе фигурированное изложение двух или трех (в тактах 3 и 4) нижних голосов, которые при инструментовке надлежит отделить один от другого, сохранив, однако, при этом общий характер ритмического движения. В большей части отрывка басовый голос дан

в сравнительно высоком регистре и лишь в тактах 3 и 4 внезапно опущен вниз. Добавление с самого начала более низкой октавы к басу могло бы в данном случае исказить характер пьесы, так как привнесло бы чуждую ей тяжеловесность. Поэтому лучше временно включить в указанных двух тактах

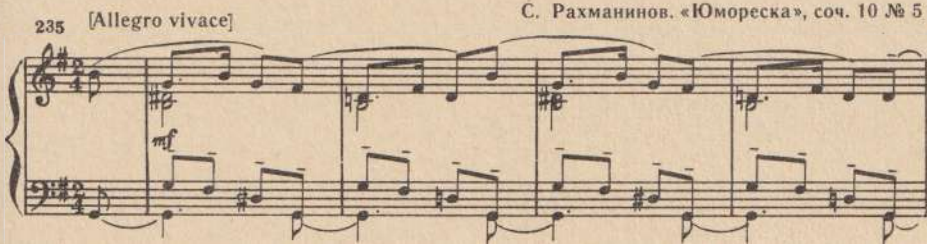
дополнительный голос, который мог бы разрешить все затруднения с голосоведением. Так как басовый голос этого отрывка (в тактах 3 и 4 он превращается в теноровый) после его выделения из фигурации оказыва-

ется ритмически сходным с основной мелодией, то и в отношении штрихов его естественно изложить подобно мелодии. Приведем один из возможных вариантов ведения всех голосов в этом эпизоде (пример 234).



Органные пункты. Во многих случаях при оркестровке в органичных пунктах так или иначе изменяется изложение басового голоса. Прежде всего эти изменения могут коснуться ритмической стороны. На форте-

пиано, для создания эффекта достаточно длительного органного пункта, его звуки приходится периодически повторять, избегая этим их преждевременного затухания (пример 235).



В оркестре подобной опасности не существует. Так как в данном случае ритмический рисунок басовой педали не имеет су-

щественного значения, ее можно выписать в партитуре сплошь протянутой (см. пример 236).



Но, разумеется, звуки органного пункта и в оркестре должны снова атаковаться всякий раз, когда этому голосу придается

не только интонационное, но также и ритмическое значение (см. пример 237).

6) КОМБИНИРОВАННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ

Наиболее характерными элементами комбинированного (сложного) сопровождения в большинстве случаев являются всевозможные формы фигураций и педали.

Среди разнообразных фигураций, встречающихся в фортепианной литературе, многие бывают настолько специфично фортепианными, что их буквальное перенесение в духовой оркестр может оказаться невозможным или, по крайней мере, нецелесооб-

разным. Поэтому при инструментовке в изложение таких фигураций приходится вносить изменения, стремясь, однако, сохранить их главные черты и особенности.

Мелодическая фигурация. Наиболее бережного отношения к своим интонационным деталям требуют фигурации ясно выраженного мелодического типа. Возьмем сопровождение в начале «Колыбельной» Гречанинова (пример 238).

Очень выразительное в мелодическом смысле движение каждого из двух (или даже трех) верхних голосов в партии фортепиано и их превосходное взаимодействие между собой (а также с основной, вокальной мелодией) делают совершенно естественным изложение их в партитуре без всяких изменений.

Гармоническая фигурация. В ряде случаев и при гармонической форме фигураций не возникает надобности в каких бы то ни было изменениях (см. пример 239). Замена любого из звуков этой фигурации нарушила бы стройность ее голосоведения и этим нанесла бы ущерб общему звучанию.

по - то - му, что я те - бя лю - блю

При исполнении пианист обязательно будет пользоваться здесь правой педалью, чтобы создать ощущение необходимой гармонической полноты. Для этой же цели нужна педализация и в оркестровом переложении.

Педаль. Изложение оркестровой педали (или отказ от нее) полностью зависит в каждом конкретном случае от характера музыки. Но вместе с тем, педализация, в свою очередь, сильно влияет на общее звучание и в значительной степени определяет его характер. Поэтому инструментатор должен самым тщательным образом выбрать наиболее приемлемую для каждого случая ритмическую форму педали, ее регистровое положение, определить ее плотность, количество голосов, ансамбль инструментов для ее исполнения и т. д.

В известной степени при этом может ориентировать фортепианная педализация, указанная в оригинале. Однако нужно считаться со следующим: во-первых, эта педализация нередко вовсе отсутствует или же бывает указана лишь в общих чертах, без деталей; во-вторых, в различных изданиях одного и того же произведения часто приво-

дится разная педализация, установленная редакторами. В этом смысле инструментатору всегда приходится выступать в роли редактора и интерпретатора.

Если при инструментовке примера 240 изложить в виде педали только басовый голос — хотя бы и в октаву, что больше свойственно оркестру, — неизбежно создастся ощущение пустоты в среднем регистре, заполненном только движением фигурации. С другой стороны, полная педализация всех имеющихся гармонических голосов (см. пример 241) привела бы к излишней грузности звучания, резко снизила бы отчетливость и выразительность фигурации и вокальной мелодии. Даже если ограничиться непрерывной педализацией лишь трех минимально необходимых гармонических голосов (пример 242), все же останется опасность излишне плотного звучания духового ансамбля. Поэтому можно пойти иным путем — вводить верхние голоса гармонии только на вторых четвертях (см. пример 243). Такая форма изложения гармонии достаточно полна для данного случая и в то же время прозрачна; ее ритм отвечает естественному пульсу музыки.

240

241

242

243 (Валт.)

Изменения в фигурации. Выше мы рассмотрели два примера, в которых было целесообразно перенести фортепианную фигурацию в оркестр без изменений. Гораздо чаще оказывается полезным или даже необходимым видоизменить те или иные ее детали.

Весьма распространены в фортепианной литературе фигурации, в которых естественное ведение голосов нарушено в связи с нисходящим движением мелодии (см. пример 244).

Ф. Мендельсон. «Песня без слов», соч. 85 № 6

244 Allegro con moto *sempre cantabile*

sempre stacc.

При изложении этой фигурации в оркестре нет необходимости точно следовать за всеми изгибами мелодического рисунка (на фортепиано это связано с исполнением одной рукой и мелодии и фигурации). Лишь в

конце некоторое понижение регистра гармонических голосов неизбежно, иначе они оказались бы выше мелодии. Кроме того, в оркестре мы можем сохранять все время оба голоса фигурации. Например, так:

245

В примере 246 частичное изменение рисунка фигурации связано с диапазоном избранных инструментов.

Л. Бетховен. Соната, соч. 13

246 Adagio cantabile

p

Эту фигурацию лучше всего поручить кларнетам, потому что на баритоне или теноре она прозвучала бы излишне грузно и вязко. Кроме того, только у кларнетов фигурация может быть темброво отделена от педали в средних голосах, исполняемой на медных инструментах. Но поскольку кларнеты (строая Си[♭]) не могут воспроизвести

звуки *до* и *ре-бемоль* малой октавы, приходится заменять эти звуки в фигурации более высокими. Связный характер и глубина звучания вызывают надобность в педализации в с е х аккордовых звуков. В целом отрывок можно инструментовать примерно так:

Валт. II (Тен. I)

Кл.

Тр-ны I, II

Б.

p

p

В конце такта 3 верхние звуки фортепианной фигурации выделены в самостоятельный подголосок, временно сопутствующий основной мелодии.

Другим распространенным фортепианным приемом является включение басовых звуков гармонии в фигурационное движе-

ние. В примере 248 ход нижнего голоса (си — ля — соль-диез) при инструментовке целесообразно изложить в виде баса гармонической педали. Второй голос фигурации может при этом оставаться на постоянном нижнем уровне (см. пример 249).

248

Moderato

А. Лядов. Прелюдия, соч. 11 № 1

p

249

Moderato

Кл.

*p*₂ Валт.

Бар. (Т.)

p

Нередко фортепианные фигурации оказываются неприемлемыми для духового оркестра из-за своего большого диапазона (пример 250), даже в случае отклонения басовых звуков (пример 251), так как и остающееся широкое арпеджио в этом регистре практически доступно лишь фаготу и басовому кларнету, которые редко встречаются в составе оркестра и, кроме того, не очень подходят для данного случая по своим

тембровым свойствам. На баритоне же такое движение трудно выполнимо и мало выразительно. Обычно подобные арпеджио приводятся в духовом оркестре к тесному расположению. При этом необходимо, по возможности, сохранить их верхний мелодический уровень, а образующийся иногда разрыв в нижнем регистре легко может быть восполнен октавным расположением басового голоса (см. пример 252).

250 [Marche funèbre ♩ = 66]

Ф. Шопен. Соната, соч. 35

pp
 *
 и т. д.

251

252

В сопровождение здесь полезно ввести аккорды ордежного регистра на второй и четвертой четвертях. Они придадут звучанию

должную полноту, а также создадут вместе с басом ощущение мерной поступи марша. Например, так:

253

Наложение фигураций на более простые формы изложения. Во многих фортепианных пьесах, при повторном проведении той или иной темы, первоначальная (обычно более простая) форма сопровождения оказы-

вается замененной фигурацией иного ритмического характера. Приведем фрагменты из Мазурки Лядова, соч. 38 (примеры 254, 255).

254 Allegretto grazioso
(Начало)

А. Лядов. Мазурка, соч. 38

dolce

a tempo (Allegretto grazioso)

255 (такты 13-16)

p

При оркестровке второго варианта, как и вообще во многих подобных случаях, одной из лучших форм пополнения среднего регистра может быть введение гармоничес-

ких голосов в первоначальном ритме. Только басовые звуки, соответственно оригиналу, следует поместить в начале тактов (см. пример 256).

[Allegretto grazioso]

256

Особо пристального внимания требуют к себе фортепианные фигурации, построенные в основном из мелодических звуков и являющиеся, в сущности, фигурационным (варьированным) изложением мелодии. Для инструментатора такая фактура фигураций представляет интерес еще и потому, что в ней иной раз бывают заключены дополнительные мелодические голоса, хотя с первого взгляда их можно и не заметить.

Образец фигураций указанного рода мы находим в первой половине примера 173. Выбор звуков, участвующих здесь в построении фигурации, не может быть изменен при инструментровке — этих звуков всегда только два, в соответствии с двумя мелодическими голосами, движущимися параллельными терциями. Но, с другой стороны, в случае буквального перенесения в партитуру фортепианного рисунка фигурации, может резко измениться весь характер ее звучания. При исполнении на фортепиано основная мелодия в правой руке (исполняемая к тому же 1-м пальцем), естественно приобретает главенствующее значение. В духовом оркестре, при полном сохранении фигурационного рисунка, могут, наоборот, излишне выделиться, в силу своего более высокого регистрового положения, вторые шестнадцатые каждой восьмой, особенно при исполнении *legato*. Поэтому при инструментровке для духовых инструментов подобные рисунки фигураций обычно видоизменяют с таким расчетом, чтобы их более высокие звуки ритмически совпадали с мелодией в основном виде. Основные мелодические голоса верхних регистров в этом примере могут быть полностью проведены терциями в двух октавах одновременно с фигурацией. В отличие от фигурации, их следует поручить инструментам других тембров. Об изложении нижнего мелодического голоса говорилось ранее. В целом возможен такой оркестровый вариант этого отрывка (см. пример 257).

Иногда при оркестровке какого-либо эпизода с фигурационным изложением ме-

лодии бывает полезно сопоставить его с другими, сходными по музыке частями сочинения. Так, например, если во вступлении к песне Новикова «Почему» (см. пример 258) мелодическую линию изложить в партитуре только в фигурированном виде, оркестровое звучание будет недостаточно полным, потому что высокие медные инструменты (корнеты и трубы) окажутся выключенными из исполнения. Сопоставление вступления песни с ее припевом (см. пример 259) дает вполне достаточный материал для построения полноценного оркестрового *tutti* (см. пример 260).

Не следует, однако, на основании только что рассмотренных случаев делать общий вывод, что ко всякому фигурированному проведению мелодии в оркестре следует добавлять и ее изложение в основном (первоначальном) виде. Это всегда зависит от характера музыки, а также от того, какое место занимает интересующий нас эпизод в общем развитии всего произведения.

Заключительные каденции. В фортепианных пьесах иногда встречаются аккорды, звучание которых образуется путем постепенного наложения отдельных звуков, задерживаемых на педали. Большей частью это бывает в заключительных тактах произведений или их отдельных частей (см. пример 261).

Такое свободное арпеджирование более свойственно индивидуальному исполнению, чем коллективному. В оркестре подобные заключительные аккорды, как правило, воспроизводятся сразу. Все же, если в фортепианном оригинале каденционный характер окончания подчеркнут специальной формой нотной записи (как в данном примере), можно после начала заключительного аккорда поручить тому или иному солирующему инструменту соответствующее движение по гармоническим звукам. Инструментовка последнего аккорда в таких случаях должна быть достаточно прозрачной, чтобы не помешать выразительности солирующего голоса (см. пример 262).

257

Фл. Гоб.
(Сакс. а.)

Кл. (Миb)

I, II

Кл. (Сиb)

III

Валт. (Миb) I, II

Корн. I, II

Сакс. т.
Бар., Т.
(Фаг.)

Б.

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

и т. д.

258 Не очень скоро $\text{♩} = 100$

А. Новиков. «Почему»

f

259 Не очень скоро

(Соло)

ten.

f

По-че-му иг-ра-ет солн-це на-до-мной, эх, по-то-му, что

(p)

(p)

f marc.

я и - ду до - мой! *f* Хор По - че - му иг - ра - ет

солн - це на - до мой, эх, по - то - му, что я и - ду до - мой!

260. Не очень скоро

Фл. Кл. *f* *3* *сов-*

Ост. нистр. *f*

8

261 [Allegramente] А. Лядов. Прелюдия, соч. 10 № 1

Adagio

262 [Allegramente] Adagio

Кл. Solo

3. Оркестровое изложение некоторых специфических фортепианных приемов

Изменения в ритме. В произведениях различных жанров сплошь и рядом встречаются ритмические формулы сопровождения, выдерживаемые длительное время, иногда в течение всей пьесы. В фортепианных сочинениях такой ритмо-гармонический комплекс голосов большей частью излагается в партии левой руки. При этом в моменты атаки баса остальные голоса гармонии часто не берутся и в сопровождении образуется поочередное звучание двух регистров.

Для целого ряда танцев это чередование регистров — строго установленной для каждого ритмической последовательности — является постоянным и может быть даже определяющим, независимо оттого, исполняются ли они на фортепиано или в оркестре. Таковы обычные формулы аккомпанемента, например, вальса, полонеза и некоторых других танцев, а также строевого марша. При оркестровке пьес этих жанров их основные ритмические формулы должны

быть полностью сохранены. Лишь в отдельных случаях возникает целесообразность ритмического восполнения средних голосов при дополнительных атаках баса.

Но пропуск средних голосов во время атаки баса нередко встречается в фортепианном изложении и в тех танцах, для которых он не является типичным. Мы видели несколько таких моментов в примере 231. Так как для болеро более характерен непрерывный ритм (без пауз) в средних голосах, в них были сделаны соответствующие дополнения.

Устойчивые ритмические образования в сопровождении могут встречаться не только в танцевальных формах, но и в песнях иных жанров.

Повод к некоторому изменению ритма в сопровождении может возникнуть в тех случаях, когда в оригинале устойчивый ритм временно нарушается в связи с мелодическим рисунком.

Doppio movimento (Lento) Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 48 № 1

263 *agitato*

Появление шестнадцатых вместо триолей в гармонических голосах правой руки (см. пример 263) проще всего объясняется здесь естественностью и удобством исполнения. В оркестре нет оснований нарушать постоянный ритм этих голосов (см. пример 264). Добавление партии валторн напоми-

нает о первоначальном ритме сопровождения.

В примере 265 ритм подголоска (верхний голос) в тактах 3 и 4, видимо, обусловлен частичным совпадением его интонаций с основной мелодией.

264 *Doppio movimento (Lento)*

Гоб. Кл. I
Кл. II, III
Сакс.
Валт. (Т.)

p *3* *3* *3* *3*

p *3* *3* *3* *3*

p

265 *[Moderato]* А. Лядов. Вальс, соч. 9 № 1

(mf)

В оркестре при наличии инструментов разных тембров целесообразно придать каждой мелодической линии большую рит-

мическую самостоятельность, что в данном случае легко достигается небольшим упрощением ритма подголоска (см. пример 266).

266 (1 Фл. или Гоб.)
(3-4 Кл.)

Ритмическое расчленение голосов и их группировка. Довольно часто в фортепианной записи более быстрое движение в од-

ном из голосов бывает объединено с другими сопутствующими голосами как бы в едином ритме (пример 267).

С. Рахманинов. «Полишинель», соч. 3 № 4
267 *[Allegro vivace]*

ff

При оркестровке такие более быстрые ритмические образования относят, как правило, лишь к тем голосам, в которых они играют интонационную (мелодическую) роль.

Остальные голоса при этом излагаются в ритме, имеющем общее значение для всей данной группы голосов (пример 268).

[Allegro vivace]

268 (Фл.)
Кл.

ff

Корн. I
Тр., Валт.

Бас, Т.
Грны
б.

f

Иногда такой обобщающий ритм бывает прямо показан в оригинале в партии другой руки (пример 269).

М. Мусоргский. «Картины с выставки»

[Allegro giusto]

269

(f)

В данном случае совершенно очевидно ритмическое совпадение всех гармонических голосов с басом. Непрерывное же движение восьмыми относится только к основному мелодическому голосу (пример 270).

[Allegro giusto]

270 (Tutti)

Мелод. голоса

Гарм. бас.

Внутриаккордовые перестановки звуков. От только что описанного приема фортепианного изложения, в котором всегда можно обнаружить элементы мелодического движения, следует отличать внешне сходные с ним перестановки звуков в пределах данной гармонии (чаще всего октавные), вводимые вместо быстрых повторений одних и тех же звуков или аккордов. Очень наглядно выяв-

ляется этот прием при сопоставлении двух тематически тождественных эпизодов из средней части «Романса» Чайковского, соч. 5 (см. примеры 271, 272). Во втором случае (при октавных удвоениях) недостаточно удобное для исполнения быстрое повторение звука *ля-бемоль* в басу заменено октавной перестановкой в том же ритме.

271

Allegro energico

П. Чайковский. «Романс», соч. 5

272 Allegro energico



Несколько дальше в этой пьесе мы видим более развернутое применение того же

приема — одновременно в обеих руках (пример 273).

273 [Allegro energico]

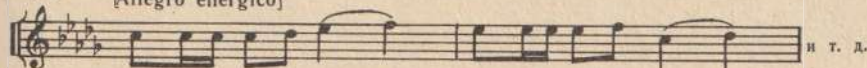
П. Чайковский. «Романс», соч. 5



Проще всего в оркестре совсем отказаться от подобных перестановок и излагать все

голоса с повторением звуков, — например, мелодию в данном случае так:

274 [Allegro energico]



Очень часто таким образом и поступают. Во всяком случае для медных инструментов это наиболее естественное изложение. Однако, стремясь в возможно большей степени отразить характер звучания оригинала, инструментатор может воспользоваться подвижностью инструментов деревянной группы и ввести в их партии перестановки гар-

монических звуков. Следует только учесть, что чем меньше окажется интервал перестановки, тем естественнее будет звучание. Лучше при этом не выходить за пределы кварты или квинты. Такое оркестровое решение данного эпизода «Романса» мы находим в примере 275.

[Allegro energico]

275 Tutti

Дер.

Медные

В одном из эпизодов средней части Полонеза Шопена A-dur, соч. 40 перестановки

в правой руке сочетаются с упрощением ритма в левой (пример 276).

276 [Allegro con brio]

Ф. Шопен. Полонез, соч. 40

В оркестровке Римского-Корсакова для духового оркестра мы находим все голоса изложенными в одном ритме (пример 277).

277 [Allegro con brio]

Cl.
Cor. (Fa)
Tr-ne III
Tuba, C. b.
Fag., Cl. b.
+4 Cor.
+1, II
Tr-ne I

Быстрое чередование рук. Самого пристального внимания при оркестровке заслуживает распространенный в фортепианной литературе прием быстрого чередования рук, придающий звучанию возбужденный характер. Прием этот свойствен исключительно фортепиано (если не считать удар-

ных инструментов — ксилофона, цимбал и некоторых других), и в оркестре всегда требует какой-либо иной формы изложения.

В качестве образца возьмем мелодический пассаж из коды «Салонной польки» Чайковского, соч. 9 № 2 (пример 278).

278 [Allegro moderato]

П. Чайковский. «Салонная полька», соч. 9 № 2

Из такого пассажа нетрудно выделить его исходный ритмо-мелодический рисунок (см. пример 279), который обычно и кладется в основу оркестрового изложения. На такую основу, исполняемую большей частью занятыми инструментами, можно наложить тот же рисунок, излагаемый некоторыми инструментами шестнадцатыми с помощью двойного штриха. Однако при этом нужно учитывать, что двойной штрих выполним лишь на немногих духовых инструментах —

на флейте, корнете, трубе и отчасти на теноре, баритоне и валторне. Кроме того, его применение на медных инструментах ограничивается еще строго определенными темповыми рамками и сильно затрудняется при наличии скачков на значительные интервалы. Все же в ряде случаев он может быть использован. При инструментовке нашего примера возможен следующий вариант (см. пример 280).

279 [Allegro moderato]

[Allegro moderato]

280

Фл.

Корн.

Ост. INSTR.

unis.

В примере 281 чередование рук применено для создания непрерывного движения в сопровождении. В оркестре такое движе-

ние могло бы быть выражено в виде гармонической фигурации у кларнетов (пример 282).

281

Подвижно

Б. Мокроусов. «Мы люди большого полета»

Мы лю - ди большо - го по - ле - та, ку - дес -

282

Подвижно

Корн.

Кл. (f)

Валт. (f) Бар.

Тр., Тр-ны (f) Б.

и т. д.

В некоторых случаях при оркестровке подобных эпизодов нужная быстрота ритмического движения может быть создана при помощи совершенно иного приема — замены повторений или перестановок звуков цепью предъёмов. Для этого обычно ис-

пользуется техническая подвижность флейт и кларнетов. Так, например, предъёмы могут быть введены (вместо двойного штриха) в рассмотренный нами пассаж (пример 280) из «Салонной польки» Чайковского (пример 283).

283

Ф.л.
Кл.

sempre con 8

8

8

Остальным занятым инструментам, как и в первом варианте, надлежало бы исполнять рисунок в его более простом виде, то есть восьмыми.

В тех случаях, когда с помощью чередования рук на фортепиано (пример 284) ис-

полняются мелодические образования с непрерывно меняющейся интонацией (без повторений звуков), в оркестре они обычно полностью излагаются во всех затронутых октавах (пример 285).

[Presto]

П. Чайковский. «Русское скерцо», соч. 1 № 1

284

sempre fff

[Presto]

285 Tutti

4. Штрихи

Фортепиано, в смысле звуковой характеристики различных штрихов, очень сильно отличается от всех духовых инструментов. Поэтому было бы совершенно неправильным механически переносить в оркестровую партитуру штрихи фортепианного оригинала. Инструментатору, в сущности, приходится иметь дело с критическим пересмотром штрихов, изыскивая наилучшие варианты.

Реже других штрихов видоизменяется при оркестровке фортепианной музыки *staccato*. Обозначение *staccato*, хотя и имеет свои особенности для разных инструментов, всегда равнозначно; в основном оно выражает требование отрывистого звучания и более твердой (острой) атакировки звука. Иногда все же бывает полезно внести некоторые изменения в его обозначение: 1) точки не выставляются в партитуре, если при

исполнении на фортепиано они не вызывают отрывистого звучания (подобный случай приведен в примере 226); 2) точки могут быть добавлены, чтобы уточнить характер исполнения (пример 256).

В принципе полностью сохраняет свой смысл при перенесении в духовой оркестр и portato (— или —). Но этот штрих — промежуточный и несколько неопределенный по характеру атаки звука — нередко предпочитают заменять tenuto (—), staccato (· · · ·) или legato, вносящими в звучание большую ясность при коллективном исполнении.

Значительно более часто возникает потребность в видоизменении или уточнении штрихов при оркестровке музыкальных эпизодов, включающих legato. Объясняется это рядом причин. Главные из них следующие.

1. В фортепианной литературе существуют специфические формы записи лиг, под-

час совершенно нецелесообразные в условиях оркестра. Они обычно указывают на целостность музыкальных построений (фраз, предложений) и лишь в общем определяют характер исполнения, предоставляя решение отдельных деталей исполнителю — солисту. В оркестре, для хорошо организованного коллективного исполнения, как правило, требуется большая детализация штрихов, которую должен предусмотреть прежде всего инструментующий.

2. Фортепианное legato, в котором сохраняется атака каждого звука, сильно отличается от безударного legato духовых инструментов.

3. Весьма различны технические возможности выполнения многих конкретных случаев legato на фортепиано и на духовых инструментах.

Поясим сказанное на примерах 286, 287.

Ф. Шопен. Прелюдия, соч. 28 № 20

286

Largo

Ф. Шопен. Прелюдия, соч. 28 № 20. Переложение для духового оркестра

287

Largo

Если бы в оркестровом изложении (пример 287) были сохранены лиги оригинала (пример 286), резко изменился бы характер музыки — без атаки каждой четверти здесь не может создаться то ощущение величественности, которое всегда вызывается фортепианным исполнением этого четырехтакта.

Часто при оркестровке пьес, содержащих ярко выраженный пунктирный ритм в быстром движении (пример 289), приходится дробить лиги, охватывающие в подлиннике (пример 288) несколько ритмо-мелодических ячеек.

А. Лядов. Мазурка, соч. 3 № 4

288 [Allegro]

289 [Allegro]

Кл. I

Медн.

Сохранение лиг фортепианного оригинала в партиях духовых инструментов лишило бы этот танец присущей ему ритмической остроты.

Не всегда изменения в лигах при оркестровке сводятся к их дроблению или снятию. Нередко оказывается нужным выставить лиги в партиях духовых инструментов там, где их нет в фортепианном изложении. Большой частью это бывает в быстрых пассажах или фигурациях, для исполнения которых на духовых инструментах legato является лучшим или даже единственно возможным штрихом. Со случаями такого рода мы стал-

кивались, например, в оркестровом изложении хроматического взлета (при чередовании рук) из коды «Русского скерцо» Чайковского (пример 285).

Иногда при добавлении лиг в партитуре может возникнуть целесообразность по-разному выставить их разным инструментам, в зависимости от технических особенностей последних. Так, в оркестровом варианте средней части Ноктюрна Грига (см. пример 169, такты 7—10) партии корнетов могут быть изложены с более дробными лигами, нежели партии деревянных инструментов (см. пример 290).

Э. Григ. Ноктюрн, соч. 54 № 4

290 Più mosso

Дерев.

Корн. I, II

Вызвано это трудностью исполнения на корнете цепи связанных терцовых скачков в быстром движении. Хотя трудность эта проявляется только у вторых корнетов, тот же штрих ради однородности звучания перенесен и в партию первых корнетов.

Общеизвестно, что при переводе литературного произведения на другой язык многие выражения и обороты речи не могут быть сохранены слово в слово, так как на новом языке они очень часто теряют свой смысл. Поэтому их облачают в иную, по возможности равнозначную форму, свойственную именно этому новому языку. Причем такое преобразование обычно бывает возможно не в одной, единственной, а в нескольких различных формах.

Весьма сходное явление происходит и при оркестровке музыкального произведения с фортепианного оригинала. Здесь также часто оказываются приемлемыми несколько вариантов оркестрового изложения, в той или иной степени отличающихся друг от друга. И окончательный выбор одного из возможных вариантов — это всегда вопрос творческого порядка, зависящий от художественной чуткости инструментатора, от глубины его проникновения в музыку.

Разумеется, для достижения подлинно творческой свободы инструментатору необходимо уверенное владение обоими «языками», то есть он должен хорошо понимать особенности фортепианного изложения и, вместе с тем, уметь пользоваться средствами оркестра для выражения чувств и мыслей, вызываемых инструментируемым произведением.

Творческий характер свойствен, без сомнения, всему процессу оркестровки фортепианного произведения. Но с особенной отчетливостью он проявляется при выборе ансамбля инструментов. Если сила звучания или регистровое расположение голосов в партитуре могут быть, хотя бы в основном, выведены из фортепианного изложения, то выбор оркестровых тембров и степень насыщенности, плотности звучащего ансамбля полностью определяются инструментатором, зависят от его представлений о данной музыке.

Большинство неудач в инструментарке происходит либо от излишней вязкости, обезличивающей звучание и делающей его утомительным, или же, наоборот, от недостаточной плотности, при которой звучность делается маловыразительной и пустой.

В приводившихся выше примерах на подобные вопросы неоднократно обращалось

внимание. Так, в примерах 239—243 с этой точки зрения рассматривалось изложение сопровождения, в примерах 258, 260 — мелодические голоса. В примере 213 с такта 3 был предложен переменный ансамбль, все увеличивающийся по мере нарастания звучности и движения расходящихся голосов.

Из двух последних только что упомянутых случаев видно, что выбор используемых оркестровых средств во многом зависит, в частности, от линии музыкального развития. Как правило, развитие музыкальной мысли сопровождается теми или иными изменениями изложения уже в фортепианном оригинале. Они могут выражаться в самых разнообразных формах — в усложнении или, наоборот, упрощении фактуры; в варьировании отдельных элементов музыкальной речи (мелодии, гармонии); в тональных сдвигах; в регистровом расположении; в изменении динамики. Все эти приемы, часто применяемые композиторами в различных сочетаниях, создают необходимый характер звучания и тем самым ориентируют инструментатора в поисках таких форм оркестрового изложения, которые наиболее верно отражают развитие музыки.

Несколько особо в этом отношении стоит вопрос об оркестровке музыкальных построений, буквально повторяющих в фортепианном оригинале уже бывшие ранее. Как показывает опыт крупнейших мастеров оркестра, в таких случаях принимаются различные решения. Так, например, в упоминавшейся нами инструментовке для духового оркестра Полонеза A-dur Шопена Римский-Корсаков оставляет и в партитуре без всяких изменений буквальную репризу первой темы. То же самое мы видим в оркестровке этого полонеза для симфонического оркестра, сделанной Глазуновым (Шопениана, Полонез). Однако в другой пьесе из той же Шопенианы — в Ноктюрне — Глазунов решительно изменяет всю тембровую окраску в репризе, хотя в оригинале эта реприза буквальная. Несколько иным путем пошел Григ, инструментуя свой

фортепианный Ноктюрн для симфонического оркестра (Лирическая сюита). Проведя в первый раз основную мелодию в одной октаве (у скрипок), в репризе он излагает ее сразу в трех октавах (у скрипок, альтов и виолончелей). Помимо регистрового расположения, при этом значительно изменяется насыщенность ее звучания.

Из приведенных примеров, следовательно, можно сделать вывод, что какое-либо общее правило для инструментовки буквальных повторений, встречающихся в фортепианных оригиналах, не может быть выведено. Тем не менее, полезно привести некоторые наблюдения, основанные опять-таки на изучении опыта выдающихся мастеров оркестра.

1. В оркестровой литературе измененные репризы наблюдаются значительно чаще, чем в фортепианной, что объясняется, очевидно, значительно большим разнообразием выразительных средств в оркестре.

2. В оркестровых сочинениях нашего времени точные репризы встречаются, главным образом, в тех случаях, когда данная музыка уже в первый раз проводилась в мощном оркестровом *tutti*. Два разных и в то же время качественно равноценных варианта большого *tutti* построить чрезвычайно трудно. Кроме того, второй вариант оказался бы попросту ненужным, лишенным художественного смысла.

3. Буквальные повторения значительно более свойственны музыке прикладного характера — в первую очередь танцевальной, маршевой. Произведения же, носящие лирический или драматический характер, требуют обычно более гибкого развития — в них чаще возникает потребность в измененных по изложению репризах.

Таким образом, при оркестровке реприз инструментующий имеет право и обязан самостоятельно принимать решения. Выбор того или иного решения основывается на особенностях самого музыкального материала данного произведения и на творческом раскрытии его инструментатором.

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. Сравнение исполнительских возможностей симфонического и духового оркестров

Прежде чем решать задачу переложения симфонических произведений для духового оркестра, необходимо сравнить между собой возможности обоих оркестров — симфонического и духового¹. Несомненно, что эти оркестры имеют целый ряд общих черт: огромный диапазон, охватывающий около семи октав, достаточно богатые динамические и технические возможности, многотембровость звучания и, наконец, большое число общих инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон, различные ударные инструменты).

Вместе с тем между этими оркестрами имеются и существенные различия. Они проистекают из того, что основу симфонического и духового оркестров составляют совершенно разные инструменты: в одном случае — струнно-смычковые, в другом — духовые с преобладанием медных. Отсюда общее звучание симфонического оркестра часто отличается мягкостью, гибкостью, певучестью, в то время как для звучности духового оркестра более характерны такие черты, как яркость, мужественность, сила.

Различие в инструментальном составе сказывается также на технических возможностях и динамических свойствах этих оркестров. В частности, духовому оркестру менее доступна та легкость и подвижность, которой обладает симфонический оркестр, что особенно проявляется при сопоставлении крайних регистров оркестрового диапазона. В динамическом отношении это выражается в том, что гибкости симфонического оркестра духовой оркестр противопоставляет тяготение к открытой и насыщенной звучности, достигая особенно мощного звучания в *ff*.

Есть свои особенности и в смысле создания тембровой контрастности звучания. Так, симфонический оркестр позволяет достичь большого разнообразия за счет яркого различия в тембре между всеми его груп-

пами. В духовом оркестре, из-за сходства тембра двух медных групп, основной тембровый контраст осуществляется при сопоставлении медных и деревянных инструментов².

К этому надо добавить, что, несмотря на наличие в симфоническом и духовом оркестрах одинаковых инструментов, объединенных в сходные группы, их функции и выразительное значение в оркестрах различны.

Например, группа деревянных духовых в условиях духового оркестра уже с количественной стороны характеризуется неравенством ее представителей (кларнеты всегда составляют в ней большинство). Но самое главное заключается в том, что роль ее становится здесь гораздо более ответственной. Помимо осуществления основного тембрового контраста с массой медных инструментов, деревянные духовые оказываются единственными исполнителями в верхнем отрезке оркестрового диапазона и, как самая подвижная группа духового оркестра, выполняют наиболее сложные технические задачи, недоступные или нехарактерные для других инструментов.

Что касается характерных медных, то сила воздействия их по сравнению с аналогичной группой симфонического оркестра несколько снижается. Это объясняется обилием медных инструментов в духовом оркестре, в результате чего медный тембр меняет свое смысловое и выразительное значение и нередко воспринимается как основная и «повседневная» краска.

Отсюда можно заключить, что одинаковые для этих оркестров инструменты не всегда будут выполнять в духовом оркестре ту же функцию, что в симфоническом. Все зависит от общего распределения средств с учетом выразительного значения этих инструментов в специфических условиях духового оркестра.

¹ Следует сравнивать однотипные составы, например, парный состав симфонического со средним составом духового оркестра.

² Лишь в последнее время в связи с появлением саксофонов возникла еще одна заметная краска, которая обогатила тембровую палитру духового оркестра.

2. Выбор симфонического произведения

Процессу переложения симфонического произведения для духового оркестра всегда предшествует стадия отбора самого произведения.

Вопрос о целесообразности переложения того или иного сочинения решается после подробного анализа его партитуры. Если при анализе обнаруживается, что характер музыкальных образов и само изложение (фактура) неразрывно связаны с природой симфонического оркестра и целиком опираются на его специфику, то такое произведение перекладывать для духового оркестра не имеет смысла. На подобное решение может натолкнуть, с одной стороны, многообразие и сложность форм изложения в смычковой группе (характерные технические приемы игры, частое изменение тембровой окраски, изысканная динамика и штрихи), с другой стороны — общий утонченный колорит музыки, базирующийся на тембровой природе симфонического оркестра в целом.

Значительное влияние на выбор симфонического произведения оказывает состав духового оркестра, для которого предназначается данное переложение. Естественно, что большой духовой оркестр с его огромными возможностями меньше всего ограничен в выборе произведений. Ему доступно исполнение многих сложных увертюр к операм Глинки и Римского-Корсакова, Верди и Вагнера, симфонических поэм Листа и отдельных симфонических полотен Чайковского, наконец, целых симфоний Бородина,

Калинникова, Чайковского, Глазунова и т. д.

Средний состав духового оркестра обладает несколько меньшими возможностями⁴. Ему чаще поручают произведения более скромные по масштабу, идейно-философскому содержанию и уровню использования выразительных средств. Это могут быть увертюры к некоторым операм Россини, отдельные пьесы Глинки («Вальс-фантазия», «Камаринская»), избранные «Славянские танцы» Дворжака или «Норвежские танцы» Грига, фрагменты из опер (антракты, интродукции) и балетов, из музыки к кинофильмам и т. д.

Что касается произведений, которые можно адресовать малому составу духового оркестра, то желательно, чтобы их отличала в еще большей степени простота и ясность изложения и отсутствие в партитуре особых технических трудностей и изысканных колористических эффектов. В качестве образцов можно сослаться на пьесы типа «Турецкого» и «Арабского» танцев из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, «Смерти Озе» и «Танца Анитры» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, марша из оперы «Тангейзер» Вагнера, вступления к опере «Кармен» Бизе и т. п.

Таким образом, выбирая симфоническое произведение с целью переложения его для духового оркестра, надо решать этот вопрос с учетом реальных возможностей того или иного конкретного состава.

3. Подготовительный этап работы

Непосредственной работе над партитурой переложения обычно предшествует подготовительный этап, в ходе которого решается немаловажный вопрос об оставлении или изменении тональности оригинала, если она почему-либо оказывается неудобной.

Поводов для изменения тональности может быть несколько, и прежде всего сама тональность оригинала, если она является диезной. Однако при этом надо учитывать, что во многих произведениях развернутой формы нередко встречаются эпизоды с продолжительными модуляциями в далекие тональности. Поэтому забота об удобстве главной тональности должна одновременно исходить и из удобства игры в побочных тональностях, появляющихся в середине произведения на достаточно продолжительное время³.

³ Разумеется, общий тональный план ни в коем случае нарушаться не должен.

Помимо неудобства самой тональности симфонического оригинала, потребность в изменении таковой может быть вызвана тесситурными соображениями, в частности, при изложении основного тематического материала у корнетов, а отчасти и у других инструментов⁵.

Известное влияние на решение вопроса о выборе тональности переложения оказывает иногда тесситура партий инструментов, общих для обоих оркестров, — и прежде всего труб, как самых высоких медных инструментов. А поскольку их партии в духовом оркестре попадают, как правило, к тем

⁴ Введение саксофонов значительно расширило возможности среднего состава по сравнению с аналогичным составом старого образца. Однако и в этом случае он все же уступает (прежде всего по количеству деревянных духовых) большому духовому оркестру.

⁵ Имеются в виду, конечно, те случаи, когда выбранный на основании характера музыки инструмент не может быть заменен другим.

же трубам или корнетам, то, при наличии у них высокой тесситуры, всякое дополнительное повышение тональности может создать непреодолимые трудности для исполнителей.

Бывают, однако, случаи, когда менять оригинальную тональность ни при каких условиях не допускается. К такого рода произведений относятся концерты и различные пьесы для солирующих инструментов с оркестром. Естественно, что солисты-инструменталисты не могут считаться с неудобством данной тональности для духового оркестра и переучивать свою партию заново в новой тональности.

В аккомпанементе певцам (солистам или хору) изменять тональность приходится довольно часто. Но это делается обычно в контакте с исполнителями, нередко даже по их просьбе. Оркестр вынужден здесь занимать подчиненное положение.

Не менее важной частью предварительного этапа работы является составление общего плана переложения. Цель такого плана — наметить наиболее рациональное распределение средств духового оркестра применительно ко всему произведению в целом, чтобы в процессе написания самой партитуры избежать возможных просчетов и ошибок.

Общий план переложения составляется на основе учета особенностей изложения и развития тематического материала, характера взаимодействия оркестровых групп и отдельных инструментов, общей линии динамического развития, местоположения кульминаций и т. д.

Большое значение при составлении подобного плана приобретают выработанные многолетней практикой общие теоретические положения (принципы), характерные для данного вида переложений. Сущность их сводится к следующему.

Прежде всего, переложение симфонических произведений для духового оркестра происходит на основе принципа сохранения основных черт фактуры оригинала, как некоей формы выражения содержания. Поэтому задачей является не копирование фактуры со всеми ее подробностями, а сохранение ее существа — типа изложения (полифонический склад, гомофонный, аккордовый и т. д.), с соблюдением взаимодействия между голосами. Что же касается деталей, обусловленных спецификой симфонического оркестра и его отдельных инструментов, то они, как правило, переосмысливаются применительно к природе и возможностям духового оркестра.

Другим принципом, характеризующим переложение симфонических произведений, является отражение средствами духового оркестра особенностей тембровой стороны музыки оригинала. Но достигается это не путем механического переноса партий общих инструментов, а за счет отражения типичных для данного произведения взаимо-

действий тембров путем сохранения тембровых соотношений оригинальной партитуры.

Обычно различают два вида тембровых соотношений. Один из них характеризует взаимодействие тембров при их одновременном звучании (как бы по вертикали), например, между мелодией и аккомпанементом. Другой вид тембровых соотношений определяет различные виды чередования тембров в последовательности (по горизонтали), например, валторна, а за ней кларнет, или — вся струнная группа, а за ней деревянные духовые и т. п.

И, наконец, третий принцип — это отражение в духовом оркестре картины динамического развития музыки симфонического произведения. Здесь имеет значение не столько каждый нюанс в отдельности — *f* или *p*, сколько взаимодействие разных по силе и плотности звучностей, особенности линий нарастания и спада динамики, что и передается в виде сохранения динамических соотношений симфонического оригинала.

Подобно тембровым, динамические соотношения бывают двух видов. Первый вид касается одновременного звучания (по вертикали) нескольких элементов фактуры и свидетельствует о равновесии звучности или динамическом преобладании одного элемента (например, мелодии) над другими (например, над различными формами аккомпанемента).

В отличие от этого всякого рода изменения динамики в ходе развития музыки (*crescendo*, *diminuendo*, *subito f*, *subito p*, *rfz* и т. д.) составляют динамические соотношения по горизонтали.

Все три проблемы — сохранение основных черт фактуры симфонического оригинала, его тембровых и динамических соотношений, решаются во взаимодействии, и в ряде случаев одна из проблем влияет на решение другой. Так, например, необходимость точного отражения динамических соотношений (создание стремительного *crescendo*, обеспечение динамического преобладания мелодии над аккомпанементом и т. п.) нередко заставляет пересмотреть распределение тембров и даже внести некоторые преобразования или дополнения в фактуру.

Такого рода случай имеется в примере 291. Если сравнить с ним вариант переложения этой музыки (пример 292), то можно обнаружить, что уже в такте 1 ради создания аналогичного оригиналу динамического взлета (*crescendo*) к пассажиру кларнетов подключены дополнительные инструменты — не только в унисон с ним, но и в октаву. Эта же дополнительная октава внизу сохранилась и дальше в изложении мелодии, которая без поддержки корнетов и саксофонов не смогла бы прозвучать достаточно выпукло и была бы заглушена аккомпанементом.

[Allegro con fuoco]

This musical score page includes the following parts and instruments:

- 2 Ob. (Oboe)
- 2 Cl. (A) (Clarinets in A)
- 2 Fag. (Bassoon)
- 1, II (D) (Trumpets in D)
- 4 Cor. (Horns)
- III, IV (A) (Clarinets in A)
- 2 Tr. (D) (Trumpets in D)
- 3 Tr-ni (Trumpets in C)
- Timp. (Timpani)
- I V-ni (Violins)
- II V-ni (Violins)
- V-le (Viola)
- V-c. (Violoncello)
- C-b. (Contrabasso)

The score is in G major and 2/4 time. The first five measures of each part are shown, with dynamics marked *ff* (fortissimo) from the second measure onwards. The woodwinds and brass play rhythmic patterns, while the strings provide a melodic accompaniment.

Fl. I II
 Гоб.
 Кл. (Сиб) I II III
 Фаг.
 а. (Миб) I II
 Сакс.
 т. (Сиб)
 Валт. (Фа) I II III IV
 Тр. (Сиб) I II
 Тр-ны I II III
 Лнт.
 М. бар.
 Тар. Б. бар.
 Корн. (Сиб) I II
 Т. (Сиб)
 Бар. (Сиб)
 Б. I II
 К-б.

Musical score for measures 292-295. The score is for a woodwind and brass ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked [Allegro con fuoco]. The score includes parts for Flute (I, II), Oboe, Clarinet (I, II, III), Bassoon, Saxophone (Alto, Tenor), Trumpet (I, II), Trombone (I, II, III), Horn (I, II), and Bassoon (I, II). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte).

Таким образом, с помощью указанных выше принципов можно более уверенно наметить инструменты для изложения мелодии и аккомпанемента, определить места,

требующие частичного преобразования фактуры оригинала, и добиться наиболее полного раскрытия содержания музыки.

4. Переложение мелодии

а) ПРОСТЕЙШИЕ СЛУЧАИ

Поскольку в симфоническом и духовом оркестре имеется целый ряд общих инструментов, нередко появляется возможность при переложении сохранить в мелодии оригинальный тембр. Такое решение в большинстве случаев оказывается самым правильным.

Если же мелодия поручается в симфонической партитуре каким-либо смычковым инструментам, то при замене их учитывается tessitura мелодии, ее общий характер звучности, а также взаимодействие ее с

остальными голосами (с аккомпанементом). Так, например, тема побочной партии из первой части «Неоконченной симфонии» Шуберта, звучащая очень мягко и певуче в тембре виолончелей (пример 293), может быть с успехом исполнена в духовом оркестре баритоном. Это подтверждают и все данные самой мелодии, и характер аккомпанемента — легкий и прозрачный, что позволит полному и певучему тембру баритона прозвучать в полном соответствии с авторским замыслом.

Ф. Шуберт. «Неоконченная симфония», ч. I

293 [Allegro moderato]

Cl. (A) (pp)

V-le (pp)

V-c. (pp)

C-b. pizz. (pp)

При переложении мелодии, исполняемой в оригинале несколькими партиями струнных инструментов в унисон (или в октаву), очень часто возникает потребность в использовании смешанного тембра. Таким путем достигается особая густота и плотность звука, сочетающаяся в то же время с известной мягкостью.

Иногда мелодия в симфонической партитуре проводится поочередно у нескольких инструментов. Так, в частности, построено изложение побочной партии в первой части Пятой симфонии Бетховена (пример 294). Естественно, что аналогичное чередование

тембров должно сохраниться в этой мелодии и в духовой партитуре. В предложенном варианте переложения этого фрагмента (пример 295) следует обратить внимание на то, что замена скрипок кларнетами вызвана необходимостью после призывного возгласа валторн добиться по аналогии с оригиналом особой теплоты и мягкости звучания мелодии. Разумеется, что после вступления кларнетов следующая фраза, в целях сохранения необходимого тембрового контраста, должна быть передана другому инструменту.

294 [Allegro con brio] $\text{♩} = 108$

Musical score for measures 294-298. The score includes parts for 2 Flutes (2 Fl.), 2 Clarinets in B-flat (2 Cl. (B)), 2 Bassoons (2 Fag.), 2 Cor Anglais (Es) (2 Cor. (Es)), Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), Viola (V-le), and Cello/Double Bass (V-c. C-b.). The key signature is two flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is Allegro con brio with a quarter note equal to 108 beats per minute. Dynamics include *ff*, *sf*, *p*, and *p dolce*. A first ending bracket is present in the Clarinet and Bassoon parts. The Cor Anglais part is marked *a2* and has dynamics *ff*, *sf*, *sf*, *sf*, and *p*. The Violin I part is marked *p dolce*. The Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts are marked *p*.

Continuation of the musical score for measures 298-303. The instrumentation remains the same. The key signature and time signature are consistent. Dynamics include *p*. The score shows the continuation of the instrumental parts, including the first ending for the Clarinet and Bassoon parts.

Фл. I
II

Кл. (Сир) I

Валл. (Фа) I
II

III
IV

Корн. (Сир) I

Т. (Сир)

Бар. (Сир)

Б. I
II

p dolce

ff sf sf p

sf p

Один

по одному

p

I

p

p

б) БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ СЛУЧАИ

Известные затруднения могут возникнуть в тех случаях, когда мелодия несет на себе следы специфики смычковой группы. Это может выражаться и в широте диапазона мелодии, и в использовании скачков и резких переходов из одного регистра в другой, и в применении двойного штриха и тремоло, не говоря уже о случаях изменения тембровой окраски (*pizzicato*, *con sordino*, *sul ponticello* и т. д.).

Так, например, в следующем фрагменте из первой части Пятой симфонии Бетховена (пример 296) мелодия первых скрипок достигает большого размаха и к тому же содержит в быстром движении огромные скачки на интервал, превышающий две октавы. Формально она может уложиться в диапазон кларнетов (а также гобоя и флейты), однако характер музыки свидетельствует о том, что без участия корнетов (или, в крайнем случае, саксофонов) активное волевое начало, заложенное в мелодии, не получит достаточно убедительного выражения (к тому же не сохранится динамическое преобладание мелодии над аккомпанементом). Чтобы сделать эту мелодию доступной корнету (или саксофону-альту), необходимо воспользоваться либо приемом передачи мелодии в наиболее подходящий момент (желательно родственному тембру), либо переломом, то есть октавным смещением мелодии, когда она становится слишком высока (или низка) для данного инструмента.

Что касается больших скачков, имеющих в этой мелодии, то они неудобны в таком темпе даже деревянным духовым. В таких случаях обычно звуки, составляющие скачок, распределяют между разными инструментами или же изменяют сам рисунок мелодии, упрощая скачок, что, однако, менее желательно.

В приведенном варианте переложения этой музыки (пример 297) видно, что мелодия излагается корнетами и саксофоном в соответствии с высказанными рекомендациями. Очень важно подчеркнуть, что в момент излома мелодии у корнета и саксофона она в это же время без всяких изменений проходит у кларнетов, чем острота восприятия излома несколько сглаживается. В отношении скачков применен способ распределения звуков между разными инструментами, что почти не отражается на звучности и значительно облегчает исполнение.

Одним из характерных приемов изложения мелодии у струнных инструментов является двойной штрих (двукратное повторение каждого звука при обязательном чередовании смычков), а иногда и тремоло. Эффект, производимый этими приемами игры, во многом сходен⁶ и зависит от силы звука: в *f* он создает ощущение взволнованности,

динамизма, в *p* — трепетности, порывистости.

В духовом оркестре встречается как двукратное повторение каждого звука мелодии (двойной штрих), так и многократное (тремоло). Но в целом эти приемы игры менее характерны для духовых инструментов, а отсюда и эффект, порождаемый ими, не всегда бывает тот же, что и в симфоническом оркестре.

Например, в следующем отрывке из «Вальса-фантазии» Глинки (пример 298), мелодию, изложенную с помощью двойного штриха у всех смычковых, в принципе возможно исполнить аналогичным приемом и в духовом оркестре. Но если у кларнетов и саксофонов двойной штрих может создать сходное с оригиналом ощущение порывистого нагнетания при сохранении известной легкости звучания, то у басов (а в какой-то мере и у тенора и баритона) он прозвучит тяжело и грубо. Поэтому самым правильным решением будет частичное сохранение двойного штриха (пример 299).

Появляющееся иногда в мелодии струнных тремоло (на одной ноте) еще в меньшей степени поддается имитации. Подобный эффект изредка воспроизводится лишь кларнетами, которые пользуются в этом случае приемом взаимной передачи.

Нередко изложение мелодии у струнных инструментов сопровождается использованием двойных нот и аккордов. Особенностью возникающей при этом фактуры является непостоянное число реальных голосов, характерное (порой скачкообразное) голосоведение, неравномерное заполнение октав и т. д. Такое изложение, обусловленное спецификой струнных инструментов и не нарушающее ровности и полноты звучания группы в целом, не пригодно для духового оркестра. Поэтому его, как правило, перерабатывают: устанавливается какое-то постоянное число голосов, характерное для выдержанного в данной фактуре эпизода, дополняются некоторые пропущенные аккордовые звуки, упорядочивается, с точки зрения специфики духового оркестра, голосоведение и т. д.

Так, например, написанная в типичной для смычковой группы фактуре тема «Походной песни» Книппера (пример 301) будет выглядеть в партитуре для духового оркестра несколько иначе (пример 300). В результате внесенных изменений новое изложение стало больше соответствовать специфике духового оркестра, содействуя в то же время созданию плотного и уравновешенного звучания, свойственного образному строю музыки этого произведения⁷.

⁶ Тремоло еще как бы усиливает те качества звука, которые порождаются двойным штрихом.

⁷ Возникающая временами переменчивость числа мелодических голосов в партии первых корнетов объясняется наличием в ней нескольких исполнителей и вследствие этого возможностью периодического разделения их (*divisi*) на два голоса.

Musical score for woodwinds and strings, measures 1-5. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Trumpet in C (Tr. (C.)), Timpani (Timp.), Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), Viola (V-le), and Violoncello/Double Bass (V-c. C-b.). The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *sf* (sforzando).

Musical score for strings and woodwinds, measures 6-10. The instruments listed are Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), Viola (V-le), Violoncello/Double Bass (V-c. C-b.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Trumpet in C (Tr. (C.)), and Timpani (Timp.). The woodwinds play sustained chords, marked *f* (forte). The strings continue the rhythmic pattern from the previous system.

297 [Allegro con brio]

Музыкальный фрагмент из симфонии № 5, ч. I Л. Бетховена, переложение для духового оркестра. Метрономическое обозначение: 297 [Allegro con brio].

Инструменты и их партии:

- Фл. I II
- Гоб.
- Кл. (Сиб) I II III
- Фаг.
- а. (Миb) I II
- Сакс.
- Т. (Сиб)
- Валт. (Фа) I II III IV
- Тр. (Сиб) I II
- Тр-ны I II III
- Лит.
- М. бар.
- Тар. Б. бар.
- Корн. (Сиб) I II
- Т. (Сиб)
- Бар. (Сиб)
- Б. I II
- К-б.

Музыкальные детали: ритм 2/4, динамики *sf* (с форсисимо) и *mf* (мезо-форте), артикуляция *acc.* (акцент). В начале фрагмента (м. 297) присутствует акцент на первом такте. В м. 302 в начале флейты I и II партии появляется пометка *acc.* (акцент).

This page of musical score consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. The second system features a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The third system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The fourth system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The fifth system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The sixth system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The seventh system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The eighth system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The ninth system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The tenth system is a grand staff with a forte (f) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

298 [Tempo di Valse $\text{♩} = 72$]

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (A)
2 Fag.
I V-nl
II V-nl
V-le
V-c.
C-b.

mf *sf* *f* *pizz.*

М. Глинка. «Вальс-фантазия». Переложение для духового оркестра

299 [Tempo di Valse $\text{♩} = 72$]

Фл. I
II
Гоб.
Кл. (Си \flat) I
II
III
Фар.
а. (Ми \flat) I
II
Сакс. Т. (Си \flat)
I
II
III
IV
Т. (Си \flat)
Бар. (Си \flat)
Б. I
II
К-б.

mf *mp* *sf* *p* *sf* *mp* *pizz.* *mf*

В темпе марша. Широко ($\text{♩} = 104$)

300 non div.

V-ni I *ff non div.*

V-ni II *ff non div.*

V-le *ff pizz.*

V-c. *ff div. pizz.*

C-b. *ff unis div.*

а) ПЕРЕЛОЖЕНИЕ МЕЛОДИИ, ИСПОЛНЯЕМЫХ НЕОБЫЧНЫМ ТЕМБРОМ СМЫЧКОВЫХ

Очень часто мелодии, порученные струнным инструментам, исполняются ими с применением приемов искусственного изменения тембра. Среди них особенно широкое распространение имеет прием игры *pizzicato* (щипком), в наибольшей степени видоизменяющий качество тембра. Вместо полнокровного, теплого и певучего, звук струнных инструментов становится суховатым, отрывистым и относительно негромким. Учитывая это, мелодии, исполняемые в оригинале *pizzicato*, нередко переносят в духовую партитуру с некоторыми изменениями.

Смысл этих изменений сводится к тому, чтобы точнее отразить характер звука, возникающего при игре *pizzicato*. Отсюда происходит частое укорочение длительности нот (вместо половинной ноты — четверть, вместо четверти — восьмая и т. д.) или выставление штриха *staccato*, чем воссоздается эффект отрывистого звучания. Кроме того, в ряде случаев производится замена динамических обозначений как бы на ступень ниже (вместо *ff* — *f*, вместо *f* — *mf*, вместо *mf* — *p*, и т. д.). Тем самым устанавливается фактический уровень динамики, которая нередко указывается в симфонической партитуре по отношению к *pizzicato* несколько завышенно.

Что касается выбора средств духового оркестра, пригодных для отражения эффекта *pizzicato*, то все зависит от конкретных условий, и в том числе от соотношений, возникших при взаимодействии тембра *pizzicato* с другими тембрами.

Интересный пример такого взаимодействия в мелодии *pizzicato* с обычным темб-

ром струнных инструментов имеется в «Танце Анитры» Грига из музыки к драме «Пер Гюнт» Г. Ибсена (пример 302). Возникающее здесь чередование двух принципиально различных тембров не может не повлиять и на выбор средств для отражения *pizzicato*.

Одно из возможных изложений этого отрывка в духовом оркестре приводится в примере 303.

Следует обратить внимание на укороченные длительности у басов (по сравнению с контрабасами), на смягчение по этой же причине у них и у других аккомпанирующих инструментов нюанса (вместо *p* — *pp*) и на появление штриха *staccato* в партиях, отображающих характер тембра *pizzicato*.

Этими и другими средствами достигается, конечно, не звуковая имитация эффекта *pizzicato* как такового, а лишь отражение его роли в совокупности с другими тембрами в создании определенного художественного образа.

Точно так же в плане косвенного отражения может идти речь и о других приемах изменения тембра струнных инструментов: *con sordino*, *col legno*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *sul G*, *sul D* и т. п., а также использование флажолетного тембра. И поскольку каждый из этих приемов рождает определенные оттенки тембра, усиливающие или подчеркивающие те или иные черты музыки, отражение их происходит опосредованно, как бы в скрытой форме, путем передачи характера данной музыки.

Гоб. *ff*

Кл. (Сиб) I *ff*

II *ff*

III *ff*

Фаг. *f*

а. (Ми♭) I *f*

II *f*

Сакс. *f*

т. (Сиб) *f*

Валт. (Фа) I *f*

II *f*

III *f*

IV *f*

Тр. (Сиб) I *f*

II *f*

Тр-ны I *f*

II *f*

III *f*

Лит. *f*

М. бар. *f*

Т. бар. *f*

Б. бар. *f*

Корн. (Сиб) I *f*

II *f*

Т. (Сиб) *f*

Бар. (Сиб) *f*

Б. I *f*

II *f*

К-б. *f* pizz.

302 con sord.
div.

V-ni I

V-ni II con sord.
 p

V-le pizz. div.
 p

V-c. I pizz.
 p

V-c. II pizz.
 p

C-b. pizz.
 p

Tr.-lo. $\frac{3}{4}$
 p

pizz.

arco

arco

pizz.

pizz.

5. Переложение аккомпанемента

а) ПРОСТЫЕ СЛУЧАИ

В наиболее простых случаях при переложении аккомпанемента оказывается возможным сохранение оригинального тембра, по крайней мере в некоторой части голосов (например, в аккордах сопровождения валторн, в характерных фигурациях кларнетов и т. п.).

Но таких примеров сравнительно немного. Значительно чаще приходится сталкиваться с необходимостью переноса аккомпанемента в новые тембры. В этих случаях главное внимание уделяется передаче об-

щего характера звучности сопровождения и сохранению надлежащего взаимодействия между его голосами.

Так, в приведенном выше отрывке из «Танца Анитры» Грига легкий аккомпанемент альтов и виолончелей, играющих *pizzicato* и сопровождающих приглушенное звучание скрипок, передан валторнам и фаготу (примеры 302, 303). В таком виде он прозвучит достаточно мягко и ровно — в полном соответствии с авторским замыслом.

303 [Tempo di Mazurka]

Фл. I II
Кл. (Сиб) I II III
Фаг. I II
Сакс. т. (Сиб) I II
Валт. (Фа) I II III IV
Треуг. I II
Корн. (Сиб) I II
Т. (Сиб) I II
Бар. (Сиб) I II
Б. I II
К-б.

Более сложные взаимодействия обнаруживаются при переложении аккомпанемента, состоящего из нескольких элементов. Возникающие между ними соотношения обычно также по возможности сохраняются. Например, в предлагаемом отрывке из балета «Барышня-служанка» Глазунова аккомпанемент состоит из аккордов, мелодической и гармонической фигураций и басов (пример 304). Поскольку каждый из перечисленных элементов имеет свою тембро-

вую окраску, желательно, чтобы аналогичное тембровое противопоставление внутри этого аккомпанемента сохранилось бы и в духовом оркестре. Это можно осуществить, например, за счет использования контраста между валторнами (аккорды), кларнетами (гармоническая фигурация) и саксофонами (мелодическая фигурация). Функция басов может быть поручена фаготу (педаля), медным басам и контрабасу (pizzicato).

304 [Allegro moderato]

А. Глазунов. Балет «Барышня-служанка», гавот

2 Fl. *mf* *a2* *tr*

2 Cl. (B) *a2* *tr*

2 Fag. *mf* 7 II

4 Cor. (F) *p*

Arpa *mf* 7

I V-ni *mf*

II V-ni *mf*

V-le *mf*

V-c. *arco* *mf* *pizz.*

C-b. *pizz.* *mf*

6) БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ СЛУЧАИ

В практике переложений нередко встречаются такие формы аккомпанемента, которые присущи только инструментам смычковой группы и требуют в условиях духового оркестра известного переосмысления.

Особенно частым поводом к подобным преобразованиям аккомпанемента служат специфические формы гармонической фигу-

рации струнных. Это могут быть широкие расстояния между звуками (квинты, сексты), большой диапазон фигурации, довольно быстрый темп — то есть все то, что не соответствует возможностям духовых инструментов (особенно медных, а в какой-то мере и деревянных).

305 [Andante mosso] П. Чайковский. Оп. «Пиковая дама», интродукция

Fl. picc.
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (A)
2 Fag.
4 Cor. (F)
2 Tr. (A)
3 Tr.-ni
e Tuba
Timp.
I
V-ni
II
Viola
V-c.
C-b.

M. фл.
Фл.

Гоб.

Кл. (Сиб) I
II
III

Фаг.

а. (Миб) I
II

Сакс.
Т. (Сиб)

Валт. (Фа) I
II
III
IV

Тр. (Сиб) I
II

Тр-ны I
II
III

Лит.

Тар.

Корн. (Сиб) I
II

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

Б. I
II

К-б.

Чтобы сделать такую фигурацию приемлемой для духового оркестра, ее обычно преобразуют: вместо широкого расположения берут более тесное, диапазон фигурации несколько сужают, помещают ее в наиболее удобный для данного инструмента регистр и иногда несколько уменьшают быстроту движения (за счет уменьшения количества звуков на единицу времени).

Подобное изменение рисунка гармонической фигурации производится, в частности, при переложении интродукции к опере «Пиковая дама» Чайковского (см. примеры 305, 306). Предлагаемая новая форма фигурационного рисунка, нисколько не искажаю-

щая художественного смысла этой фигурации, вполне отвечает возможностям кларнетов, которым она поручается в условиях духового оркестра.

Встречаются также случаи частичного преобразования фактуры при наличии в аккомпанементе тремоло, если этим приемом исполняется целый аккорд. При переложении такого аккорда целесообразно использовать в духовой партитуре тремоло не на каждом звуке отдельно, а на двух соседних (пальцевое тремоло), привлекая для этой цели кларнеты, саксофоны, а в высоком регистре — флейты (см. примеры 307, 308).

307 [Andante mosso] П. Чайковский. Оп. «Пиковая дама», интродукция

The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Oboes, 2 Clarinets (A), 2 Bassoons, 4 Cor Anglais (F), 2 Trumpets (A), 3 Trumpets and Tubas, Timpani, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/8 time and D major. The score shows a dynamic range from piano (p) to fortissimo (ff). The tempo is marked [Andante mosso].

[Andante mosso]

Гоб. *f sf p ff p*

I *f sf p ff p*

Кл. (Сиб) II *f sf p ff p*

III *f p ff p*

Фаг. *f sf p ff p*

а. (Миb) I *f sf p ff p*

II *f sf p ff p*

Сакс. *f sf p ff p*

Т. (Сиб) *f sf p ff p*

I *f sf p ff p*

II *f sf p ff p*

Валт. (Фа) III *f sf p ff p*

IV *f sf p ff p*

Тр. (Сиб) I *f sf p ff p*

II *f sf p ff p*

I *f sf p ff p*

II *f sf p ff p*

Тр-ны III *f sf p ff p*

Лит. *f sf p ff p*

М. бар. *f sf p ff p*

I *f sf p ff p*

II *f sf p ff p*

Корн. (Сиб) *f sf p ff p*

Т. (Сиб) *f sf p ff p*

Бар. (Сиб) *f sf p ff p*

I *f sf p ff p*

II *f sf p ff p*

Б. *f sf p ff p*

К-б. *f sf p ff p*

Если прием тремоло применен в одногословном аккомпанементе (например, тремлирующая педаль), то возникающий при этом эффект трепетности и взволнованности может быть достигнут в духовом оркестре

с помощью трели на той же ноте — лучше всего у деревянных духовых.

Наконец, возможно и такое решение, при котором тремоло передается только с помощью ударных инструментов.

6. Распределение средств в фактуре в целом

Одним из характерных видов использования всей массы оркестровых средств являются аккорды *tutti*, часто применяемые как в симфоническом, так и в духовом оркестре. Обычно их отличает плотная компактная звучность и яркая динамика (*f*, *ff* и даже *fff*).

Принципы построения аккордов *tutti* в обоих оркестрах имеют в большинстве случаев общие черты: широкое расположение в нижних октавах и преимущественно тесное — в среднем и верхнем регистрах оркестра; использование сходных регистров инструментов (ради максимального равновесия звучности); применение деревянных духовых, как правило, выше медных и т. д. Но есть в каждом из оркестров и свои особенности.

Так, в симфоническом оркестре аккорд *tutti* обычно строится на основе равномерного и последовательного распределения звуков у духовых инструментов в сочетании с самостоятельным аккордом в группе смычковых. В результате возникает как бы два различно построенных аккорда, хотя и имеющих чаще всего одинаковую мелодическую вершину.

В духовом оркестре подобного расчленения аккорда *tutti* не бывает; здесь имеет место единый принцип, охватывающий все группы оркестра. В связи с этим группа характерных медных излагается, как правило, не самостоятельно, а во взаимодействии с основной медной группой. Деревянные духовые в принципе могут располагаться так же, как и в оригинале, но полного совпадения почти не бывает по причине количественного несоответствия в составе этих групп, а иногда в связи с несколько иной трактовкой их в симфоническом оркестре.

Из сказанного можно заключить, что при переложении аккордов *tutti* расположение духовых инструментов в симфонической партитуре (а тем более струнных) не является определяющим. Главное, из чего следует в данном случае исходить, это мелодическая вершина аккорда и характер его звучания в оригинале (степень яркости, громкости и т. д.). Все остальное подчиняется нормам, характерным для построения аккордов *tutti* в условиях духового оркестра.

Ниже приводятся два аккорда *tutti* — в оригинале и в духовой партитуре (примеры 309, 310).

В первом аккорде мелодическая вершина медных не совпадает с общей вершиной аккорда. В духовой партитуре мелодическое положение у деревянных и медных инструментов сохранено одинаковое, однако расположение инструментов в группах характерных медных и деревянных по сравнению с аналогичными группами оригинала несколько изменено.

Наряду с аккордовой фактурой широкое распространение в симфонической музыке имеет гомофонный тип изложения — как в простейшем виде, так и в более сложном, включающем в себя многослойный аккомпанемент (аккорды, фигурации, педаль и т. д.). При переложении такого рода музыки особое значение приобретает сохранение динамических соотношений, возникающих между отдельными элементами фактуры.

Поясним это на примере 311. Основная тема восточного характера проводится здесь в густом смешанном тембре, выделяясь из остальной массы голосов главным образом за счет плотности и полноты звучания. Что касается аккомпанемента, то, хотя он и состоит из нескольких темброво разобщенных элементов, это не мешает ему служить в целом довольно ровным и мягким фоном.

При переложении данного отрывка для духового оркестра важно передать общий несколько приглушенный характер звучности и при этом сохранить доминирующее положение основной мелодии — в первую очередь за счет полноты ее звучания, применяя для этого также смешанный тембр. Аккомпанемент же лучше трактовать как относительно ровный фон, в котором, хотя и желательно тембровое расслоение по элементам, однако количество разных тембров не обязательно должно быть таким же, как и в оригинале (да это едва ли и осуществимо). Вот как может выглядеть один из вариантов переложения этого фрагмента для духового оркестра (см. пример 312).

При общем распределении средств в фактуре в целом большое значение имеет учет тех тембровых и динамических соотношений, которые возникают в процессе развертывания музыки во времени (по горизонтали).

309 $\text{♩} = 2$

2 Fl. *ff*

2 Ob. *ff*

2 Cl. (B) *ff*

2 Fag. *ff*

4 Cor.(F) *ff*

2 Tr.(C) *ff*

3 Tr-ni *ff*

Timp. *ff*

P-ti.
Gr. C. *ff*

I V-ni *ff*

II V-ni *ff*

Viole *ff*

V-c. *ff*

C-b. *ff*

310 $\text{♩} = 2$

Фл. I II *ff*

Гоб. *ff*

I Кл. (Сиб) *ff*

II Кл. (Сиб) *ff*

III Кл. (Сиб) *ff*

Фэг. *ff*

I а. (Мип) II *ff*

Сакс *ff*

Т. (Сиб) *ff*

I Валт. (Фа) II *ff*

III Валт. (Фа) *ff*

IV Валт. (Фа) *ff*

I Тр. (Сиб) II *ff*

I Тр-ны II *ff*

III Тр-ны *ff*

Лит. *ff*

Тар.
Б. бар. *ff*

I Корн. (Сиб) *ff*

II Корн. (Сиб) *ff*

Т. (Сиб) *ff*

Бар. (Сиб) *ff*

I Б. II *ff*

К-б. *ff*

311 [Adagio]

2 Fl. Δ^7 *p*

2 Ob. Δ^2 *p*

2 Cl. (A) Δ^2 *p*

2 Fag. Δ^2 *p*

I II *pp*

4 Cor. (F)

III IV *pp*

Timp. *pp*

T-ro mil. *ppp*

Arpa *p*

I *p*

V-ni II *p*

Viole *p*

V-c. *p* pizz.

C-b. *p* pizz.

312 [Adagio]

Гоб. *p*

I *p*

Кл. (Сиб) *a2*
II *p*
III *p*

Фаг. *mp*

Сакс. т. (Сиб) *p*

I *p*
II *p*

Валт. (Фа) *p*

III *p*
IV *p*

Лит. *pp*

I *p*

Кори. (Сиб) *p*

II *p*

Т. (Сиб) *p*

Бар. (Сиб) *p*

Б. I *pp*
II *pp*

К-б. *pp pizz.*
p

Например, в следующем отрывке из «Военной симфонии» Гайдна (пример 313) дана резкая смена тембров (деревянные духовые — струнные). Естественно, что подобные изменения в характере звучности должны найти свое отражение и в духовой партитуре.

В примере 314 приводится возможный вариант переложения этого отрывка. Здесь, как и в оригинале, сопоставляется легкое и прозрачное звучание первого предложения со светлой и певучей звучностью второго.

313 Allegro

Fl. *p*

2 Ob. *p*

I V-ni *p*

II *p*

Viola *p*

V-c. C-b. *p*

Tutti

f

f

f

f

f

f

314 Allegro

Фл.

Кл. (Сиб) I

Фл.

Кл. (Сиб) I

Валт. (Фа) I II

Корн. (Сиб) I II

Бар. (Сиб)

Tutti

Что касается отражения изменения динамики, то это уже встречалось в приведенных ранее отрывках. Так, в переложении примера 307 большое crescendo в такте 2 передано с помощью тремоло кларнетов, саксофонов и ударных инструментов (см. пример 308), а вершина нагнетания подчеркнута вступлением труб.

В примере 292 стремительное crescendo в такте I вынудило прибегнуть к дополнительному подключению инструментов — частично даже октавой ниже, чтобы обеспечить тем самым в условиях духового оркестра надлежащий подход к tutti.

7. Особые случаи преобразования фактуры оригинала

Случай преобразования фактуры симфонического произведения в процессе переложения уже частично рассматривались в связи с своеобразием приемов изложения в смычковой группе. Однако потребность в несколько ином изложении может возникнуть из различия природы и возможностей не только отдельных групп, но и симфонического и духового оркестра в целом.

Так, например, в симфоническом оркестре есть возможность одновременного использования контрастных тембров не только в среднем, но и в крайних регистрах оркестрового диапазона. Это позволяет сосредоточить там два разных по смыслу элемента фактуры, которые, будучи изложены в контрастных тембрах, хорошо прослушиваются.

В духовом оркестре такой возможности обычно не бывает и поэтому добиться ясности звучания удастся лишь за счет изъятия из данной октавы части голосов или переноса их в другую октаву. Такого типа преобразование фактуры имело место при переложении отрывка из «Вальса-фантазии» Глинки (см. примеры 298, 299). Ради сохране-

ния рельефности сопоставления аккорда медных с ответной репликой деревянных духовых (такты 3—6) граница аккорда оказалась опущенной на октаву вниз.

Не меньшие трудности возникают при появлении в симфонической партитуре двух разных функций в басовом регистре. Так, например, в следующем фрагменте из увертюры к опере «Либуше» Сметаны (пример 315) фактически имеется две басовых линии: мелодическая фигурация (фаготы, виолончели и контрабасы) и функциональный бас (третий тромбон и туба). Они изложены в контрастных тембрах и отчетливо прослушиваются. Добиться такой же ясности звучания в духовом оркестре этой музыки без изменения фактуры практически невозможно. Поэтому самым правильным решением в данном случае будет сохранение лишь одной басовой линии — наиболее важной, чем является здесь мелодическая фигурация, и снятие (или, точнее, — растворение в фигурационном рисунке) второй линии — функциональных басов (см. пример 316).

Б. Сметана. Оп. «Либуше», увертюра (эскизное изложение)

315 *Maestoso* ♩ = 60

Скр. Альты
Фл. Гоб. Кл.
Тр.
Валт.
Тр-ны и Туба
Фаг. В-ли К-б.

316 *Maestoso* $\text{♩} = 60$

Фл.
Гоб.
Кл.

Корн.
Тр.

Сакс.
Валт.
Т.

Тр.-ны

Бар.
Б.

ff *sf* *sf* *sf*

ff *sf* *sf* *sf*

ff *sf* *sf* *sf*

ff *sf* *sf* *sf*

ff *sf* *sf* *sf*

Поскольку тембровая природа симфонического оркестра в большей степени допускает одновременное использование различных элементов фактуры в одном и том же регистре, композитор довольно широко этим пользуются, порой не принимая в расчет даже известной жесткости, возникающей от столкновения расположенных рядом аккордовых и неаккордовых звуков. В этом смысле очень показательны приводившийся ранее пример 296. Если проанализировать в нем те сочетания, которые возникают в тактах 3—7 между аккордами деревянных духовых (гобой и позже флейты) и мелодией первых скрипок, то можно обнаружить немало жестких созвучий. Однако Бетховен свободно допускает это, поскольку он излагает мелодию и сопровождение в совершенно разных, контрастных друг другу тембрах.

В духовом оркестре осуществить аналогичный контраст можно только путем сопоставления деревянных и медных инструментов. Но, учитывая, что благодаря высокой tessiture и мелодия и аккомпанемент окажутся в данной октаве только у деревянных

духовых, оставлять аккорды сопровождения в оригинальном виде уже невозможно. Их нужно изложить по-другому, изъев из верхней октавы все звуки, создающие при столкновении с мелодией жесткость и даже фальшь, и сохранив в полном виде аккорд лишь в среднем регистре.

В некоторых случаях ради достижения соответствующего равновесия звучности приходится не снимать октаву, а наоборот, добавлять, усиливая тот или иной элемент фактуры. Так, если вернуться к примерам 291, 292, то можно убедиться, что мелодия в духовом варианте по сравнению с оригиналом проведена в двух октавах. Это придало ей (благодаря участию корнетов и саксофонов) необходимую силу и яркость.

Случаев всевозможных преобразований фактуры симфонического оригинала в духовой партитуре встречается немало⁸. Важно, чтобы все эти изменения приводили не к искажению авторского замысла, а наоборот, помогали более полному раскрытию его специфическими средствами духового оркестра.

8. Замена отдельных инструментов

Иногда в процессе переложения симфонических произведений для духового оркестра возникают своеобразные трудности, вызванные использованием в партитурах этих произведений эпизодически применяемых или вообще вышедших из употребления инструментов.

При замене в духовом оркестре таких инструментов главные трудности возникают там, где появляется специфическая фактура, заключающая в себе своеобразие их технических возможностей и находящая отражение в звучании.

Так, например, в партии арфы — одного из эпизодических (или, иначе говоря, деко-

⁸ Показательна в этом смысле партитура «Юбилейного («Ворошиловского») марша» Ипполитова-Иванова. Написанный для симфонического оркестра, этот марш обрел свою настоящую жизнь в духовом оркестре. Существует несколько его переложений, в которых, однако, целый ряд подробностей, фигуративных рисунков, относящихся к среднему разделу (цифры 8—11), обычно упрощается. Это помогает созданию отчетливого, блестящего звучания основных элементов фактуры и содействует подчеркиванию характерных жанровых черт музыки.

ративных) инструментов — наряду со сравнительно простой общераспространенной аккордовой фактурой могут встретиться только ей одной присущие приемы изложения: *glissando*, широкие арпеджио и др.

Если подобные приемы не вносят чего-либо нового в оркестровую фактуру и поглощаются общим звучанием оркестра, то они обычно не находят специального отражения в духовой партитуре. Если же их роль становится самостоятельной, желательно, чтобы она в процессе переложения была бы так или иначе отражена.

Например, в следующем отрывке из балета Кара Караева «Семь красавиц» (при-

мер 317) в партии арфы применен прием игры *glissando*, создающий эффект стремительного взлета, сопровождающегося *crescendo*. Воспроизвести его в подлинном виде в духовом оркестре невозможно, но отразить его смысловое и выразительное значение в несколько упрощенном изложении в данном случае особого труда не составляет. Для этого достаточно поручить некоторым деревянным духовым исполнение той гаммы, которая лежит в основе *glissando* арфы, но на более коротком отрезке — не больше двух октав, снабдив этот пассаж соответствующим динамическим обозначением (пример 318).

Кара Караев. Балет «Семь красавиц», вальс
(эскизное изложение)

317 Tempo di Valse

Арфа

Орк.

Кара Караев. Балет «Семь красавиц», вальс
Переложение для духового оркестра (эскизное изложение)

318 Темп вальса

Флейты и Кларнеты

Медные инстр.

В тех случаях, когда функция арфы оказывается слишком ответственной (например, при наличии больших сольных каденций), замена ее духовыми инструментами совершенно исключается.

Аналогичным образом решается вопрос и о замене других эпизодически вводимых в симфоническую партитуру инструментов — фортепиано, челесты, органа. Обычно их функция находит отражение в духовой партитуре лишь там, где она достаточно самостоятельна, но в то же время доступна для исполнения ее духовыми инструментами.

Некоторые замечания следует сделать в отношении натуральных медных инструментов — валторн и труб, применявшихся в симфоническом оркестре вплоть до середины XIX века.

На первый взгляд наличие в партитуре этих инструментов, казалось бы, еще не означает возникновения каких-либо дополнительных проблем при переложении для духового оркестра. Однако своеобразие фактуры, обусловленное ограниченными возможностями натуральных валторн и труб, нередко приводит к необходимости переосмыслить их функцию и трактовать в плане современных хроматических инструментов (см. примеры 291, 292).

Однако не следует думать, что такого рода преобразования фактуры уместны везде, где использованы натуральные медные инструменты. Там, где специфические ходы в партиях натуральных валторн и труб органически сливаются с образной стороной музыки и входят в нее как неотъемлемая со-

ставная часть, они должны быть сохранены без изменения.

Весь комплекс рассмотренных в данной главе вопросов свидетельствует о том, что процесс переложения симфонических произведений для духового оркестра представляет собой сложное явление и требует от инструментующего известной подготовки. Для успешной работы в этой области необходимо: 1) хорошо знать природу и возможности симфонического и духового оркестров, черты их сходства и различия; 2) отчетливо представлять себе характер музыки и особенности оркестровой фактуры симфонического произведения, избранного для переложения; 3) умело распределять инструменты для изложения мелодии и аккомпанемента, согласуя это с сохранением тембровых и динамических соотношений оригинальной партитуры; 4) придерживаться принципа сохранения основных черт фактуры ориги-

нала, прибегая в то же время к преобразованию тех деталей, которые обусловлены спецификой смычковой группы или симфонического оркестра в целом; 5) стремиться, чтобы в итоге получилась полноценная партитура для духового оркестра, отражающая в удобной для него форме основные черты музыки симфонического произведения.

Не надо думать, что целью инструментатора должна быть имитация оригинального звучания. Духовой оркестр всегда будет звучать по-своему, и в этом его характерная черта. Поэтому качество переложения определяется лишь степенью убедительности отражения характера данной музыки специфическими средствами духового оркестра. Именно в нахождении такого звукового образа, который, будучи несколько отличным от оригинала, все же вполне бы соответствовал характеру и идейно-художественному содержанию музыки, и заключается основная задача переложения.

ИНСТРУМЕНТОВКА МАССОВОЙ ПЕСНИ ДЛЯ СОЛИСТОВ-ПЕВЦОВ И ХОРА С ОРКЕСТРОМ

1. Общие вопросы

Массовая песня — наиболее популярный музыкальный жанр. Она обладает яркой, запоминающейся мелодией, имеет краткую — куплетную форму и легко доступна для восприятия и исполнения.

В массовой песне имеется текст, вокальная мелодия и инструментальное (оркестровое) сопровождение.

Неизменно повторяясь, вокальная мелодия сочетается с различным текстом в куплетах и выражает общее, основное настроение всей песни. Под воздействием содержания текста в куплетах изменяется лишь ее музыкально-исполнительская трактовка. В противоположность вокальной мелодии, оркестровое сопровождение часто видоизменяется, более конкретно отображая содержание текста.

Задача оркестровки в вокально-инструментальных произведениях заключается в том, чтобы, как пишет М. И. Глинка, «...д о р и с о в а т ь для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной... в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь»¹.

Перед автором инструментовки песни стоит та же творческая задача — дополнить вокальную мелодию, то есть построить оркестровое сопровождение на основе выявления потенциальных возможностей мелодического, гармонического и ритмического развития вокальной мелодии. Это развитие проявляется прежде всего в мелодических голосах, вводимых в сопровождение, которые по отношению к вокальной мелодии, в зависимости от замысла инструментатора, могут носить либо вариационный, либо более свободный характер².

¹ Глинка М. Заметки об инструментовке. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 1. М., 1973, с. 183.

² Вариационный характер, в широком смысле слова, это всякая видоизмененная повторность. В

Мелодические голоса значительно обогащают фактуру оркестрового сопровождения и вносят в нее элементы сквозного развития, позволяющие преодолеть или сгладить присущие куплетной песне недостатки — это, по выражению Л. А. Мазеля, «...известное однообразие, замкнутость частей и их отграниченность друг от друга, неразвитость формы, отсутствие в ней единого, органического сквозного развития, некоторая механистичность сцепления частей»³.

Задача непосредственного отображения содержания текста в оркестровом сопровождении может возникнуть перед инструментатором тогда, когда текст какого-либо куплета песни коренным образом отличается от других куплетов. Такая же задача возникает при инструментовке припева, где текст и вокальная мелодия неизменно повторяются.

Большое различие в динамических возможностях солиста-певца и духового оркестра требует особой легкости и прозрачности звучания сопровождения. В этом отношении основополагающее значение имеет указание Н. А. Римского-Корсакова в «Основах оркестровки». Он пишет, что «оркестровое сопровождение пения должно быть настолько прозрачным, чтобы певец мог быть свободен в придании своему пению подходящих оттенков и должной выразительности без напряжения голоса»⁴. Такой

тесном же значении этого слова, под вариационным характером мелодических голосов следует понимать неизменность метrorитмических соотношений опорных долей мотива или фразы вокальной мелодии и обогащение за счет фигураций.

Свободный характер изменений проявляется, главным образом, в таких изменениях звуков вокальной мелодии, благодаря которым образуется вторая самостоятельная мелодическая линия, имеющая сходство с основной мелодией лишь по характеру звучания. Она может охватывать период, предложение, фразу или мотив.

³ Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений. М., 1960, с. 201.

⁴ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 3. М., 1959, с. 456.

характер оркестрового сопровождения может быть достигнут, если: 1) строить сопровождение в основном без дублирования голосов; 2) использовать в протяженных аккордах возможно меньшее количество инструментов, располагая их преимущественно вне тесситуры вокальной мелодии (в большей степени это относится к женским голосам и в меньшей к мужским, которые слышатся как бы октавой выше); 3) применять инструменты «твердой меди» (труба, тромбон) и инструменты, обладающие мощным и вязким звучанием (первый тенор, баритон), в основном лишь в кульминациях или подходах к ним; 4) не перегружать оркестровую ткань большим количеством фигурационных или контрапунктирующих голосов, изложение этих голосов поручать главным образом деревянным инструментам; 5) использовать преимущественно несложную ритмическую формулу сопровождения, особенно при подвижной мелодии у солиста-певца.

В целом при инструментовке сопровождения необходимо помнить указания Римского-Корсакова: «Запутанный, тяжелый аккомпанемент давит и убивает пение; с другой стороны, слишком простое сопровождение недостаточно интересно, а слабое не поддерживает голос»⁵. «Искусственное же уменьшение силы звучности оркестра, про-

тивное смыслу момента, исключительно ввиду слышимости пения, весьма нежелательно, лишая оркестровую партию должной яркости и выпуклости. Необходимо заметить, что слишком большая разница между яркою и сильною звучностью чисто оркестровых моментов и слабою звучностью вокальных вызывает невыгодное в эстетическом смысле сравнение...»⁶.

При инструментовке песни часто приходится встречаться с необходимостью изменения тональности оригинала. Основное, чем должен руководствоваться инструментатор при выборе тональности, — это обеспечение наилучших тесситурных условий для певца-солиста. Такие условия могут быть в равной мере как в бемольных, так и в диезных тональностях. Однако для духового оркестра, как известно, более удобными являются бемольные тональности.

Если тесситура вокальной партии оригинала песни не совпадает с диапазоном солиста-певца, то изменение оригинальной тональности допустимо на любой интервал вплоть до тритона. При выборе удобной тональности наиболее желательным является личный контакт инструментатора с солистом-певцом. Зная тесситуру певца, инструментатор может установить тональность песни по таблице «Вокальная тесситура солистов» (пример 319)⁷.

319

The image shows a musical score for six vocal parts: Soprano, Mezzo soprano, Contralto, Tenore, Baritono, and Basso. Each part is written on a five-line staff. The notes are grouped into three sections, each labeled with a bracket and the text 'запасной регистр' (reserve register) or 'нормальный регистр' (normal register). The 'нормальный регистр' is the central section, while the 'запасной регистр' sections are on either side. The pitch of the notes generally increases from the Basso part at the bottom to the Soprano part at the top.

Наилучшая часть диапазона солистов-певцов, характеризующаяся свободой звучания и выразительностью пения, приходится на «нормальный регистр».

Тональность песен, написанных в диезных тональностях, чаще всего подвергается изменению на полтона вверх или вниз, образуясь с возможностями духового орке-

⁵ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки, с. 456.

⁶ Там же, с. 457.

⁷ Там же, с. 538.

стра. Вместе с тем, дизяная тональность может встретиться, например, в песнях, где каждый куплет изложен на полтона выше

предыдущего. В таком случае ее замена нецелесообразна.

2. Мелодические голоса оркестрового сопровождения

а) ГОЛОСА, ДУБЛИРУЮЩИЕ ВОКАЛЬНУЮ МЕЛОДИЮ

Удвоение вокальной мелодии инструментами оркестра на всем протяжении песни не может быть художественно оправданным. В связи с этим важное значение имеет замечание Римского-Корсакова, которое применимо к инструментовке массовой песни: «Сплошное или слишком частое удвоение нежелательно потому, что таковое не дает певцу свободы пения и выражения, а также и потому, что вместо драгоценного самого по себе звука и тембра человеческого голоса заставляет слушать некоторый другой, сложный тембр. Удвоение же некоторых фраз, напротив, украшает, расцвечивает и поддерживает голос. Удвоения должны быть делаемы лишь в пении *in tempo*; совместное же исполнение а *riacete* в унисон или в октаву затруднительно и некрасиво»⁸.

Вместе с тем, удвоение вокальной мелодии в оркестре возможно на протяжении какого-либо раздела песни. Чаще всего оно

встречается в припеве. В этих случаях оркестровое сопровождение как бы заменяет звучание хора.

Эпизодическое удвоение вокальной мелодии инструментами оркестра в основном применяется: 1) для поддержки звучания вокальной мелодии в моментах нарастания силы звучности и в кульминациях; 2) при наличии у вокальной партии низких нот, звучание которых у отдельных певцов может быть не всегда достаточно устойчивым; 3) в целях придания звучанию вокальной мелодии специфической окраски. Например, удвоение вокальной мелодии баритоном или низкими кларнетами может подчеркнуть ее мужественный героический характер (пример 320)⁹. При удвоении вокальной мелодии такими инструментами, как тенор, баритон, тромбон, во избежание излишней тяжеловесности, им иногда поручается исполнение менее подвижного варианта мелодии.

320 [В темпе марша]

В. Мурадели Бухенвальдский набат

Tr. I, II
Tr-ны I, II, III
М. бар.
Тар.
Бар.
Валт. I, II
Т.
Б. I, II

и вос-ста-ли, и вос-ста-ли, и вос-ста-ли вновь!

колотушкой

а2

Напротив, подвижная вокальная мелодия, удвоенная деревянными инструментами, нередко приобретает веселый, радостный или шуточный характер (пример 321).

В таких случаях могут быть использованы более сложные варианты мелодии, чем у солиста-певца.

⁸ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки, с. 463.

⁹ Приводимые в тексте нотные примеры, в которых не указаны фамилии инструментаторов, являются переложениями автора настоящей главы.

321 [Подвижно]
Ф. I

Кл. I
pp

Кл. II, III
pp

Фг. I, II 7
I. *pp* *pp* *pp*

Валт. I, II, III, IV
pp

Б. I, II
pp

Be - се - ла - я и груст - на - я, все - да ты хо - ро - ша,

Удвоение вокальной мелодии в оркестре нередко применяется во второй половине запева (или припева), состоящего из двух предложений (периодов), партия певца и текст которых неизменно повторяются.

Для достижения большей контрастности звучания в построении, предшествующем оркестровому эпизоду, вокальную мелодию целесообразно не удваивать.

6) ЗАПОЛНЕНИЯ

В паузах вокальной мелодии оркестровое сопровождение обогащается мотивами или фразами, которые называются за полнениями (а также связками, или репликами). Они представляют собой короткие мелодические или ритмические обороты и создаются для того, чтобы общее движение не приостанавливалось, а постоянно поддерживалось.

Заполнения чаще всего излагаются односторонне или аккордово, значительно реже — двухголосно. Они могут звучать в одной или в нескольких октавах.

Встречаются заполнения двух основных видов.

Первый — заполнение, построенное на основе сходства или интонационного родства с вокальной мелодией, которое как бы продолжает ее развитие и образует вместе с ней некую единую, непрерывно звучащую линию. Такое заполнение может имитировать мотив или фразу вокальной мелодии, повторяя их полностью или частично, в точном или несколько измененном виде (примеры 322, 323, 324).

322 [Не спеша] Кл. I, II, III Валт. I, II Тр-ны I, II, III

pp

Ми - мо - хо - дом, ми - мо - ле - том

Корн. I, II Валт. III, IV Т. Б. I, II

p

А. Островский. Я тебя подожду

323 [Неторопливо] Фл., Гоб. Кл. I, II, III Валт. I, II Т. Б. I, II

p

Ты гля-дел на ме-ня, ты ис-кал ме-ня всю-ду

И. Дунаевский. Песня Тони об Одессе из оперетты «Белая акация»

324 Кл. I, II, III Валт. I, II, III, IV Тр-ны I, II Т. Б. I, II

pp

Я ви-жу везде тво-и яс-ны-е зо-ри, О-дес-са, со

Кл. I

Валт. I, II, III, IV

мно-ю вез-де тво-е не-бо и мо-ре, О-дес-са.

Тр-ны I, II, III

Т.

Б. I, II

Возможно и более свободное изменение мелодии в заполнении (пример 325).

И. Дунаевский. Если б имела я десять сердец
из к/ф «Веселые ребята»

325 [Темп медленного вальса]

Кл. I, II, III

Фл., Гоб. a2

Кл. I, II, III a3

Корн. I, II, Тр. I

Сакс. а. I, II

Сакс. т.

Серд - це в гру - ди бьет - ся как пти - ца

Валт. I, II, III, IV

Б. I, II

Второй вид — заполнение, созданное на основе выделения и ритмического видоизменения голосов гармонии. В большинстве случаев оно имеет самостоятельный ритмический рисунок, подчеркивающий существенную особенность ритма данной песни.

Так, например, в песнях-гимнах, песнях-маршах или песнях (а также эпизодах) драматического содержания часто встречается заполнение энергично-призывного, фанфарного характера.

В песнях-вальсах заполнение этого вида обычно подчеркивает ритм и стремитель-

ность движения, свойственные жанру. В песнях-танцах эстрадного характера заполнение нередко имеет синкопированный ритмический рисунок.

Встречаются также заполнения, включающие одновременно два основных вида (пример 347).

Заключительное заполнение (или заполнение, связующее два раздела песни) также может относиться к первому или второму виду, а иногда совмещать в себе оба вида заполнений.

а) КОНТРАПУНКТИРУЮЩИЕ ГОЛОСА

Контрапунктирующие голоса оркестрового сопровождения по отношению к вокальной мелодии представляют собой сопутствующие мелодические линии. По существу это мелодии, подчеркивает А. С. Оголевец, — «...вторичные, как бы вторящие ей

(вокальной мелодии. — В. Н.). Нет никакого сомнения в том, что такая вторичная мелодия — это не просто «контрапунктирующая» к главной мелодии «линия», а иное, новое, *вторичное* выражение той же самой внутренней, непередаваемой на язык

человеческий, специфической содержательной сущности данной мелодии...»¹⁰.

Контрапунктирующие голоса создаются по так называемому принципу противосложения. Этот принцип в основном проявляется в следующем: 1) если один мелодический голос имеет сравнительно мелкие длительности, то другой строится на более крупных длительностях; 2) в моментах цезур у одного мелодического голоса другой голос приобретает оживленное движение; 3) восходящее или нисходящее движение одного голоса сопоставляется с противоположным мелодическим движением другого; 4) оба мелодических голоса по возможности из-

лагаются в различных регистрах и тембрах.

В партитурах песен чаще всего встречаются контрапунктирующие голоса одногласного или аккордового склада и значительно реже — двухголосного. По рельефности мелодического рисунка, а также роли, выполняемой по отношению к вокальной мелодии и в общем развитии оркестровой ткани, их можно подразделить на следующие основные виды.

Первый — голос, как бы вычлененный из гармонии, который становится более значительным в мелодическом отношении, чем прочие гармонические голоса (пример 326).

М. Блантер Катюша

326 Не скоро

Рас - цве - та - ли яб - ло - ни и гру - ши, по - плы - ли ту - ма - ны на дре - ко - ю.

Второй — голос, построенный на чередовании выдержанных звуков (или небольших мелодических сдвигов) и мелодико-ритмического оживления в моментах це-

зур у вокальной мелодии. Его звучание вместе с вокальной партией напоминает поочередное «высказывание» типа диалога (пример 327).

И. Дунаевский Ой, цветет калина
из к/ф «Кубанские казаки»

327 Подвижно

А лю - бовь де - вичь - я с каж - дым днем силь - ней,
как же мне ре - шить - ся рас - ска - зать о ней.

Оба указанных вида контрапунктирующих голосов используются в любом разделе инструментовки песни, но особенно часто —

при первоначальном проведении вокальной мелодии (в запеве первого куплета).

Третий — голос, представляющий собой самостоятельную мелодическую линию (вторую мелодию), преимущественно напевного характера (пример 328).

¹⁰ Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960, с. 172.

329 [В темпе марша]

Хор

А. Нам нет преград ни в мо-ре, ни на су-ше,
Т.
Б.

Баян

М Б ббб М Б 7

нам не страш-ны ни льды, ни об-ла-ка.

М М М М М Б

Четвертый — голос, имеющий так же как и предыдущий, мелодически самостоятельную линию, но строение его сходно с мелодической фигурацией, обладающей активным и энергичным характером движения (пример 329 — флейта). В «Основах оркестровки» Римского-Корсакова этот голос называется контрапунктирующей фигурацией, или фигурационным контрапунктом¹¹.

Два последних вида контрапунктирующих голосов чаще всего создаются в припеве песни, а также в запеве второго и третьего куплетов, когда вокальная мелодия повторяется и больше внимания уделяется обогащению оркестровой фактуры.

По продолжительности звучания контрапунктирующие голоса разделяются на: 1) голоса, сопровождающие вокальную мелодию в запеве или припеве на протяжении периода; 2) голоса, звучащие в любом разделе инструментовки песни на протяжении

предложения (или двух-трех фраз). Не теряя интонационного родства с вокальной мелодией, такие голоса часто имеют различный тематический материал в каждом предложении. Они могут отличаться по своему регистровому и тембровому звучанию. Их строение во втором предложении нередко бывает более сложным, чем в первом; 3) голоса, которые эпизодически звучат одновременно с вокальной мелодией, в моментах ее мелодико-ритмического оживления. Эти голоса обычно находятся выше или ниже мелодии певца, как бы окружая ее. Они свободно возникают и исчезают, излагаются в различных октавах, тембрах и регистрах. Количество этих голосов и исполняющих их инструментов может быть разным. Тематический материал их бывает самостоятельным или созданным на основе вычлененных из вокальной мелодии оборотов и мотивов. Такие контрапунктирующие голоса заметно обогащают и разнообразят звучание оркестрового сопровождения и находят применение преимущественно во втором и третьем куплетах инструментовки песни.

¹¹ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки, с. 786.

[Темп вальса]

329

Фл.

Кл. (Сиб) I

Кл. (Сиб) II, III

Сакс. т. (Сиб)

Тр. (Сиб) I, II, III

Тр-ны I, II, III

Б. I, II

Гоб. *p*

Один *p*

ПОдин. *p*

2. Я вы - шел на бе - рег вы - со - кий, за -

7

Все *mf*

II Все *p*

III *p*

кон - чив сол - дат - ский марш - рут,

3. Гармонические голоса оркестрового сопровождения

а) ОСНОВНОЙ ВИД ГАРМОНИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ

Основным видом изложения гармонического сопровождения в песне является постоянно выдержанная (иногда — кроме вступления и заключения песни) так называемая аккордово-ритмическая основа. С. Н. Василенко называет ее «основной гармонией», ритмически «оживленной», или «ритмизованной гармонией»¹².

Аккордово-ритмическая основа в инструментовке песни излагается в виде четы-

рехголосной гармонии, в которой басовый голос чаще всего удвоен октавой ниже. Реже встречается гармония с октавным удвоением одновременно верхнего и басового голосов. Она может быть в виде аккордов, звучащих одновременно с басовым голосом (аккордовое изложение — пример 330 а) или ритмической фигурации, в которой басовый голос отделен от остальных голосов гармонии (пример 330 б).

330 а

330 б

Три (четыре) голоса аккордово-ритмической основы, кроме баса, обычно не выходят за пределы звучания верхней половины малой октавы и нижней половины первой октавы. Для этих голосов характерным является тесное расположение и гармоническое соединение аккордов.

В исполнении аккордово-ритмической основы преимущественно участвуют три (четыре) партии валторн (или две партии валторн с тенором), а также первые и вторые басы. В моментах, требующих насыщенной и громкой звучности, валторны часто дублируются тромбонами.

Верхние голоса аккордово-ритмической основы могут звучать ниже или выше вокальной мелодии, а также располагаться в той же тесситуре, что и партия солиста-певца.

Большое различие тембров голоса певца и инструментов оркестра предоставляет больше свободы в использовании сопряженных звуков (малая и большая секунды) между вокальной партией и голосами сопровождения, чем в оркестровом произведении, особенно если неаккордовые звуки находятся в вокальной мелодии.

Во многих песнях аккордово-ритмическая основа не требует почти никакой переработки, например, в песнях-маршах или песнях-вальсах. Однако значительно чаще аккомпанемент фортепианного (баянного) оригинала требует дополнений и переработки, которые, в основном, сводятся к следующему: 1) изменение тесситуры и мелодического положения голосов аккордово-ритмической основы; 2) дополнение недостающих аккордовых звуков; 3) вычленение басового голоса из общей ткани аккомпанемента и определение его длительности; 4) переработка в отдельных случаях специфически фортепианного голосоведения в плавное, оркестровое; 5) добавление (присочинение) новых видов гармонического сопровождения (педаль, фигураций)¹³; 6) различного рода изменения ритмического рисунка аккомпанемента, предусматривающие:

а) достижение облегченного звучания аккордово-ритмической основы путем упрощения слишком подвижного и непрерывного движения в аккомпанементе оригинала (пример 331; возможные варианты см. в примерах 332 а, б);

¹² Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра, т. 2. М., 1959, с. 343, 348.

¹³ Более подробно о дополнениях и переработке фортепианной фактуры гармонического сопровождения для духового оркестра см. в главе третьей.

Ах, что сто бой, го-род мой, ты по-ешь и сме-ешь - ся.

332а [Подвижно]

А. Бабаджанян. Песенка о капели

Валт. (Фа) I, I₂ = 160-180

Тар. (палочкой от мал. бар.) *pp*

Т. (Сиб)

Б. I, II *pp* $\Delta 2$

332б [Подвижно]

Валт. (Фа) I, II

Тар. (палочкой от мал. бар.) *pp*

Т. (Сиб)

Б. I, II *pp* $\Delta 2$

б) введение в сопровождение постоянной четкой ритмической формулы, если ее не имеет оригинал песни (пример 333);

П. Майборда. Мать родная моя
из к ф «Годы молодые»

[Умеренно]

333 Со-бра-ла в пу-ть до-ро-гу и ме-ня да-леко пра-во-жа-ла и рас-

Баян (*p*)

Инструментовка В. Еремеева

Валт. I, II, III

Орк. Басы I, II *p* $\Delta 2$

в) видоизменение ритмического рисунка оригинала песни, вызванное неудобством его коллективного исполнения в оркестре

(пример 334; возможное изложение этого рисунка в оркестре см. в примере 335);

334 [Тепло, не спеша]

А. Пахмутова. Обнимая небо

Музыкальный пример 334. Вокальная линия: Об-ни-ма-я не-бо креп-ки-ми ру-ка-ми. Оркестровое сопровождение: фортепиано (p).

335 [Тепло, не спеша]

А. Пахмутова. Обнимая небо

Музыкальный пример 335. Оркестровое сопровождение: Валт. (Фа) I, II; Т. (Сиб) pp; Б. I, II pp.

г) выявление специфики оркестрового звучания фортепианного сопровождения, изложенного в виде одноголосной гармонической (или мелодической) фигурации в правой руке, и басового голоса, исполняе-

мого левой рукой (пример 336); в оркестре, как правило, бас облегчен, вводится одноголосная (или аккордовая) педаль и ритмическая фигурация, подчеркивающая общий характер движения (пример 337).

336 [Не спеша]

А. Бабаджанян. Воспоминание

Музыкальный пример 336. Вокальная линия: Мо-жет, на-прас-но ночь-ю и днем. Оркестровое сопровождение: фортепиано (p).

337 Кл. (Один)

А. Бабаджанян. Воспоминание

Музыкальный пример 337. Оркестровое сопровождение: Валт. I pp; Тр-ны I, II, III pp; Б. II pp; Б. I, II pp.

Аккордово-ритмическая основа в запеве и припеве песни часто бывает различной. Она может изменяться также внутри каждого раздела песни.

Нередко к изложению аккордово-ритмической основы дополнительно присоединяет-

ся ритмическая фигурация. В песнях-маршах, где следует подчеркнуть четкость и упругость сопровождения, такая ритмическая фигурация в большинстве случаев поручается трубам (пример 338).

338 [Темп марша] В. Мурадели. Славим полк — свою семью

Кл. I *tr*

Кл. II, III *p*

Тр. I, II *p*

Бар. *p*

f

Корн. I, II

Валт. I, II *p*

Тр-ны I, II, III

Б. I, II *p*

Рас - ска - жи - - те в пе - снях, за - пе -

Фл. *p*

al2

al2

al2

- ва - лы, о сол - дат - ских на - ших днях.

Во многих лирических песнях, напротив, используется легкая ритмическая фигура-

ция, которая обычно исполняется деревянными инструментами (пример 339).

339 Кл. I div., Кл. II, III

Валт. I
 Воз - мож - но, что где-то на у-лочке ти-хой гру - стит

Валт. II, III
 Т.
 Б. I, II

pp *mf* *pp*

а2 а2 а2

Иногда аккордово-ритмическая основа обогащается за счет активного использования ударных инструментов. Это относится преимущественно к песням танцевального характера, аккомпанемент которых основывается

на сложных и подвижных ритмических формулах, широко распространенных в народной танцевальной музыке стран Западной Европы и Латинской Америки (пример 340).

А. Бабаджанян, Море зовет

340 В темпе мамбо
 Коробочка
 М. бар.
 Тар.
 Б. бар.

Сти-хло на миг мо-ре у ног...

Валт. I, II
 Т.
 Б. I, II

Валт. I, II, III
 Т.
 Б. I, II

pp *pp* *pp*

(палочкой от М. бар.)

а2 а2

6) ГАРМОНИЧЕСКАЯ И МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИИ

Как дополнительный вид сопровождения, гармоническая или мелодическая фигурация редко используются на всем протяжении инструментовки песни. Исключением являются «дорожные» и «попутные» песни, где они применяются с целью постоянного подчеркивания стремительного движения. Эти виды фигурации обычно вводятся эпизодически, главным образом, в соединении с ритмической фигурацией или педалью.

В медленном или умеренном движении гармоническая или мелодическая фигурация часто оттеняют спокойный, элегический характер песни (пример 337). Подвижная же фигурация может придать сопровождению большую степень драматической напряженности и эмоциональной взволнованности (пример 341) или, напротив, подчеркнуть веселый, жизнерадостный характер (пример 342).

341 [Как марш]
Кл. I, II, III

Тр. I, II

Корн. I, II

Тр-ны I, II, III

И пусть ты кро-вью ис-те-ка-ешь, и

Т.

Валт. I, II, III

Б. I, II

Тр. I, II

Корн. I, II

Тр. I, II

пусть ты да-же у-ми-ра-ешь,

The musical score is arranged in two systems. The first system includes a piano part with a melodic line and chords, a trumpet part with a melodic line, a trombone part with a melodic line, a vocal line with lyrics, a tuba part with a melodic line, and a bass drum part with chords. The second system continues the same parts. The tempo is marked '341 [Как марш]' and the key signature has one flat. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).

В иллюстративных целях гармоническая или мелодическая фигурации нередко применяются для подражания игре на гармо-

ни или баяне (пример 342), для изображения движения волн в песнях на морские темы (пример 343).

[Умеренно, задушевно]

342

М. фл.
Фл. I, Кл. I
Бас. кл.
Сакс. т.
Тр. I, II (con sord)
М. бар. Щетки
Т., Бар., Сакс. а.
Валт. I, II, III, IV
Б. I, II

Ка - но - ни - ры на „Ав - ро - ре“ мол - ча слу - ша - ют гар - монь.

Б. Мокроусов. Разбегутся волны

[Умеренно]

343

Фл. Гоб.
Корн. I, II, Тр. I, II
Кл. I
Кл. II, III
Тр-ны I, II, III
Валт. I, II
Т.
Б. I, II

Сре - ди родных мо - рей не дрем - лют - ва - сте сней ме -

Часто фигурации соединяются с педалью, особенно в кульминациях и при их подготовке (пример 342).

в) ОРКЕСТРОВАЯ ПЕДАЛЬ

Педаля в инструментовке песни применяется преимущественно в среднем регистре. По отношению к партии певца она выполняет роль звуковой опоры, на фоне которой рельефно выделяется звучание вокальной мелодии. В оркестровом сопровождении педаль выполняет три функции.

В о-п е р в ы х, она связывает различные виды изложения оркестрового сопровождения, делая их звучание более слитным и устойчивым. В качестве связующего элемента педаль особенно часто используется вместе с голосами аккордово-ритмической основы или с фигурациями (примеры 341, 342).

В о-в т о р ы х, педаль придает оркестровому сопровождению ту или иную степень звуковой плотности и насыщенности. Эти свойства педали используются как средство обогачения и развития оркестровой ткани.

Н а р я д у с неподвижной педалью, основывающейся на выдержанных звуках, существует так называемая движущаяся педаль, «когда ее голоса, — как пишет Василенко, — интонационно смещаются, образуя подобие мелодической линии или аккордовую

последовательность. Если подобные интонационные смещения происходят чаще, чем один раз в два полных такта, — а тем более, если они происходят между тактами или внутри тактов, — то педализацию вернее называть «движущейся», но не неподвижной»¹⁴. «Движущаяся» педаль встречается, например, при частой смене гармонии и, будучи введена после неподвижной педали, представляет собой один из приемов развития оркестровой фактуры.

В-т р е т ь и х, педаль вносит в звучание сопровождения особую окраску, приобретая колористическое значение¹⁵. В одних случаях определенный колорит придается сменной тембров и регистров. В других случаях педаль, построенная на общем аккордовом звуке, при сменяющейся гармонии, подчеркивает ладовую переменность этого выдержанного звука.

Колористическими же свойствами обладает и педаль, изложенная в верхнем регистре оркестра (пример 344), а также в виде трели или тремоло. Ее можно отнести к одной из форм «движущейся» педали.

С. Пожлаков. Отзовись...

[Медленно с чувством]

344 Фл. Гоб. *pp*

Кл. I, II, III *pp* *simile*

Коробочка М. бар. *pp*

Тар. Щетки Б. бар. *pp*

Валт. I, II Т. Б. I, II *pp*

Бе - лым сне - гом за - не - сло, за - лур - жи - ло, за - ме - ло все тро.

Встречаются голоса, обладающие как бы переменными функциями. В них педаль чередуется с ритмическим видом заполнения. С такими голосами чаще всего соприкасаются при инструментовке эстрадных песен (пример 345).

Педаля у баса (органный пункт) находит применение в инструментовке песни

главным образом во время пауз в партии певца — во вступлении, оркестровом эпизоде или в заключении песни.

¹⁴ Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра, т. 2, с. 491.

¹⁵ В среднем регистре оркестра педаль часто совмещает в себе три указанные выше функции.

345 [Неторопливо, как бы шагая]

Тр-ны I, II, III
Бар.

Ве - рю, что ждешь где-то... Всю-ду зо-ву, всю-ду и-щу те - бя.

Валт. I, II, III, IV
Б. I, II

г) АКЦЕНТИРУЮЩИЕ ГОЛОСА

При инструментовке песни нередко используются акцентирующие голоса, подчеркивающие отдельные звуки вокальной мелодии или голосов сопровождения. Они применяются также для выделения сильных или слабых долей такта.

Акцентирование придает сопровождению более рельефное и выразительное звучание. Оно встречается в виде одного звука или аккорда, содержащего в себе полную гармонию, в одной или нескольких октавах, а также в виде отдельных звуков, составляющих полную гармонию с другими голосами сопровождения.

Так, в примере 362 (второй куплет, такты 14, 15) подчеркиваются вершины вокальной мелодической линии, а в примере 329 трубы использованы для выделения вершин мелодической линии заполнения. В примере 353 (такты 12, 20) акцентированы вершины контрапунктирующих голосов.

Кратковзвучное подчеркивание может применяться эпизодически, в отдельных тактах, а также на протяжении целого предложения или периода, например, в песнях-танцах, где оно используется для активизации ритмического рисунка сопровождения (примеры 347, 350).

4. Особенности инструментовки разделов песни

Инструментовка песни представляет собой сугубо творческий процесс, связанный, прежде всего, с необходимостью знания характера конкретной песни, а также со значительным обогащением фактуры по сравнению с фортепианным оригиналом. Поэтому не представляется возможным указать на приемы инструментовки, годные для практики переложения любых песен. Так же нецелесообразно предписывать тот или иной порядок выполнения инструментовки песни. Предполагается, что инструментатор

должен иметь достаточный опыт переработки фортепианной фактуры в оркестровую, равно как и наиболее приемлемую для себя последовательность работы.

Вместе с тем, анализ переложений песен позволяет выявить главные особенности инструментовки, которые применимы ко многим песням. Эти особенности могут послужить инструментатору основой для выработки своего замысла и подхода при создании партитуры.

а) ИНСТРУМЕНТОВКА ВСТУПЛЕНИЯ

Вступление в вокальных формах, так же как и в песне, пишет А. С. Оголевец, это «...более или менее развитые инструментальные прелюдии, излагающие в кратком „тезисном“ виде обобщенное содержание

данного вокального произведения, выражающие его идею»¹⁶.

¹⁶ Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах, с. 45.

Многие песни имеют достаточно развитое вступление (например, «Россия» Новикова, «Звезды» Дунаевского). Инструментовка вступления в таких песнях в основном сводится к переработке фортепианной фактуры в оркестровую.

Вместе с тем, часто массовые песни имеют краткое, недостаточно развитое вступление, нередко оно и вовсе отсутствует. В таких песнях рекомендуется использовать выразительные средства оркестра для написания вступления.

Выбор типа вступления в каждом отдельном случае обуславливается характером оригинала песни, а также замыслом, художественным вкусом и тактом инструментатора. Определенную пользу ему может принести ознакомление с типами вступлений, которые чаще всего встречаются в оригиналах песен.

Первый — вступление, состоящее из частичного (иногда полного) проведения тематического материала припева или запева песни («Ой да ты, соловушка!» Новикова, «Всегда ты хороша» Мокроусова). Реже встречается вступление, построенное на ма-

териале контрапункта, заимствованного из запева («Футбольный мяч» Островского).

Второй — вступление, основанное на сопоставлении двух различных построений, взятых из запева или припева, как бы отображающих различные стороны музыкального образа песни («С тобой остается» Новикова).

Третий — вступление, в котором неоднократно проводится мотив (или фраза), вычлененный из запева или припева, подчас несколько видоизмененный («Если Волга разольется» Дунаевского).

Четвертый — вступление, построенное на основе нового тематического материала, отображающего основное настроение песни, но в дальнейшем не встречающегося («Перед дальней дорогой» Блантера). Создание такого типа вступления требует от инструментатора творческого опыта и композиторских навыков.

При написании вступления инструментатору важно учитывать, что нередко к одной и той же песне может быть успешно применен любой из перечисленных выше типов.

6) ИНСТРУМЕНТОВКА КУПЛЕТОВ

Для песни, с ее лаконичной формой, характерным является такое развитие вокальной мелодии, при котором ее начальное изложение, подход к кульминации, сама кульминация и спад после нее обычно укладываются в пределах простого периода. Те же три фазы развития наблюдаются и в фактуре оркестрового сопровождения подавляющего большинства инструментованных песен.

Во время начального изложения вокальной мелодии и подхода ее к кульминационному пункту оркестровая фактура, как правило, интенсивно (почти с каждой фразой) изменяется и усложняется, сила звучности нарастает. Эти изменения осуществляются за счет разнообразного тембрового и регистрового звучания, количества оркестровых голосов, а также при помощи создания фактуры сопровождения путем чередования или сопоставления ее различных видов (пример 354, такты 5, 6) или присоединения новых видов оркестрового изложения к уже имеющимся (пример 362).

Инструментовка первого куплета

Инструментовка запева¹⁷. При первоначальном изложении вокальной мелодии оркестровое сопровождение обычно бывает

¹⁷ Особенности инструментовки запева первого куплета, а в дальнейшем запева второго и третьего куплетов в равной мере относятся к песням, куплет которых не имеет припева или представляет собой запевно-припевную структуру.

Динамический спад после кульминации обычно сопровождается ослаблением звучности оркестра. При этом нередко происходит смена видов оркестровой фактуры и сокращение количества участвующих в исполнении инструментов.

В целом же подобное развитие вокальной мелодии и оркестровой фактуры напоминает своеобразную волну, у которой начальное изложение и подход к кульминации значительно протяженней, чем отход от нее. «Одна из причин этого, — пишет Л. А. Мазель, — заключается в том, что продолжительное нарастание напряжения само по себе в гораздо большей степени способно захватить внимание воспринимающего, нежели столь же (или еще более) продолжительное угасание»¹⁸. Представление о волнообразности развития вокальной мелодии и фактуры оркестрового сопровождения особенно усиливается в тех случаях, когда сами фазы начального изложения и подхода к кульминации содержат в себе ряд меньших волн, которые в совокупности составляют одну большую.

более простым и менее насыщенным, чем последующие проведения. Так, при инструментовке первого предложения в первом куплете к голосам аккордово-ритмической основы чаще всего добавляются один-два или три вида мелодических или

¹⁸ Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 118.

гармонических голосов. При этом звучание каждого из голосов должно быть достаточно легким и прозрачным.

Голоса сопровождения вводятся в партитуру одновременно с началом звучания вокальной мелодии или со второй (треть-

ей) ее фразы и реже во втором предложении.

Ниже приводятся примеры 346—350, иллюстрирующие некоторые виды сопровождения, характерные для первого предложения.

Э. Колмановский. Вальс о вальсе

346 В темпе вальса Фл., Кл. Soli

„Вальс у-ста-рел“, - го-во-рит ко-е-кто сме-ясь.

Век у-смот-рел в немот-сталось и ста-рость.

Валт. I, II, III
Б. I, II

Гоб., Фог. Soli

Валт. I, II, III
Б. I, II

Ю. Стржелинский. Скворец
Инструментовка Л. Дунаева
М. фл.
Б. фл.

347 Весело, задорно

Жи-вет у нас под кры-шей не при-зан-ный ар-тист и

Кл. I, II, III
Сакс. а. I, II, Сакс. т.
Тр. I, II, III *con sord.*
Тр-ны I, II, III *con sord.*
Коробочка
М. бар. *pp*

Валт. I, II, III
Б. I, II

В темпе марша

О. Фельцман. Служи, солдат!
Инструментовка В. Еремеева

348

(II, IIIa2)

Кл. I, II, III
Бас. Кл.

Musical notation for Bass Clarinet (Бас. Кл.) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Валт. III, IV *con sord.*

Валт. I, II *senza sord.*

Musical notation for Violins (Валт.) in treble clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Лит.

Musical notation for Lyra (Лит.) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

М. бар.

Musical notation for Mandolin (М. бар.) in treble clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Вста - ет сол - дат, у - хо - дит строй у - чить - ся во - е - вать.

Б. I, II

Musical notation for Basses (Б.) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*pp*) dynamic.

А. Новиков. Звонит гитара
Инструментовка В. Еремеева

349 Спокойно, напевно

Фл. I, II
Гоб. I, II

Кл. I

Musical notation for Flute (Фл.) and Oboe (Гоб.) in treble clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Т., Бар.

Musical notation for Trumpet (Т., Бар.) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Кастаньеты

Musical notation for Castanets (Кастаньеты) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Зве - нит ги - та - ра над ре - ко - ю, на бе - ре -

Кл. II, III

Валт. I, II, III, IV

Б. I, II

Musical notation for Clarinet (Кл.) and Violins (Валт.) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for Flute (Фл.) and Oboe (Гоб.) in treble clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for Trumpet (Т., Бар.) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

- гу ко - стры го - рят...

Musical notation for Basses (Б.) in bass clef, 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic.

[Легко, с изяществом]

350

Фл. I, IIa2
Кл. I, II, III
Гоб. I, II
Валт. I, II, III
Б. I, II

Ве - чер - ний час, за - кат по - гас, а вклубе свер-ка-ют ог - ни.

Т.

а2

Голоса аккордово-ритмической основы в первом предложении могут быть дополнены: заполнением (пример 346); педалью и заполнением (пример 323); контрапунктирующим голосом и заполнением (пример 360); педалью и контрапунктом (пример 355); контрапунктом и фигурацией (пример 363); акцентирующими голосами и заполнением (пример 347); голосами, дублирующими вокальную мелодию, педалью и заполнением (пример 348); заполнением, контрапунктом и педалью (пример 351); контрапунктом, заполнением и фигурацией (пример 349); педалью, заполнением и акцентирующими голосами (пример 350).

Инструментовка второго предложения, а также последующих (если их в куплете больше двух), бывает, как правило, более разнообразной в отношении использования оркестровых средств.

В одних случаях обогащение фактуры сопровождения во втором предложении достигается путем изменения тембровой окраски или усложнением структуры оркестровых голосов. Так, если в первом предложении примера 351 одnogолосный контрапунктирующий голос и педаль исполняли корнет и валторна, то во втором предложении фактура изложена в аккордовом виде и поручена кларнетам и тромбонам.

А. Островский. Старый парк

351 Медленно, ритмично
Корн. I Solo, Валт. I

1. Си - я - ет солнце яр - ко, и по ал - ле - ям пар - ка бро -

Валт. II, III, IV
Б. I, II

а2

simile

simile

Фл. I
Кл. I

Корн. I, II, Тр. I, II
Тр-ны I, II

жу я, слов - но мно - го лет на - зад. А в

а2

Кл. I, II, III

Тр-ны I, II, III

pp

на - шем пар - ке ста - ром все так - же хо - дят па - ры и

Валт. I, II, III, IV (II, IVa2)

Б. I, II

rit.

ба - буш - ки свну - ча - та - ми си - дят.

352 Умеренно

М. Блантер. Улица Горького

mp

У Крем - лев - ско - го со - звезд - ди - я на - чи - на - ет - ся о - на и шу -

Бар. Solo

p

Валт. III, IV

Т.

Б. I, II

p

Фл. *pp*
Кл. I, II, III

Корн. I div.
Корн. II *pp*

Бар. Solo
pp

Валт. I, II a2

Валт. III, IV
Т. I, II

Б. I, II

- мит, не - у - то - ми - ма - я, от за - ри и до - тем - на.

В других случаях развитие фактуры второго предложения осуществляется добавлением новых элементов оркестровой ткани к уже имеющимся (пример 352) или сменой новых видов сопровождения (пример 354).

Развитие оркестровой фактуры в периоде с тремя предложениями в целом происходит при помощи тех же приемов инструментовки, что и в первом и втором предложениях. Дополнительно можно указать на следующие особенности: 1) орке-

стровая фактура развивается волнообразно в каждом из трех предложений (пример 353); 2) оркестровое сопровождение строится в виде одной большой волны, охватывающей весь период, с более развитой и плотной фактурой в среднем предложении (пример 354); 3) в сопровождении волнообразность развития осуществляется посредством постепенного мелодико-ритмического усложнения фактуры в каждом из предложений (пример 355).

Дм. Покрасс. Хабаровск — наш город родной

353 Темп вальса

Фл.

Кл. I, II, III

Тр. I, II, III

Тр-ны I, II, III

Бар.

Валт. III, IV
Т. II

Б. I, II

1. А - мур-ски-е водны шу-ме-ли, бил пе-ни-стой гри-вой при-бой,

Иодин *pp cresc.*

p I, II, III по одному

p cresc.

pp cresc.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для различных инструментов и вокала.

Инструменты и партии:

- Кл. I Один
- Кл. II, III по одному
- Кл. I Все *cresc.*
- Кл. II, III Все *cresc.*
- Тр-ны I, II, III
- Валт. III, IV a2
- Бар. *cresc.*

Динамики: *p*, *mf*, *cresc.*, *ppp cresc.*

Вокальные партии:

при-сту-пом бра-ли, те-бя от-сто-я-ли сте-ной. Ха_

Т. при повторении не исполнять

а2

М. Блантер. Мы в жизнь идем

354 Темп марша
Фл., Гоб.

Музыкальный фрагмент с нотными записями для различных инструментов и вокала.

Инструменты и партии:

- Кл. I, II, III Soll I
- Валт. I, II
- Тр. I, II
- Тр-ны I, II, III
- Корн. I, II
- Валт. III, IV
- Т.
- Б. I, II

Динамики: *p*, *mf*

Вокальные партии:

У нас ду-ше все-гда весна, весна в лабае вре-мя го-да.

а2

Фл., Гоб. *p*

tutti Кл. I, II, III *mf*

Валт. I, II *p*

Тр. I, II *mf*

Тр-ны I, II, III *p*

Как хороша моя страна, где все для радости на ро- да,

Корн. I, II *p*

Валт. III, IV *mf*

Б. I, II *a2*

p

I Solo *p*

mf tutti *mf*

p

mf

III *p*

где лю-дидрудят-ся за-тем, чтоб счастье дать визытке всем.

Бар. *p*

Корн. I, II *mf*

mf

a2 *a2* *a2* *a2* *mf*

355

Неторопливо

Кл. I, II, III (II, III a2)

Сакс. а. I, II, Сакс. т., Сакс. б.

М. бар. (Щетки)

Бар.

Валт. I, II, III, IV
Б. I, II

p

Не мо-гу я те-бе в день рожде-ния до-ро-ги-е по-дар-ки да-рить, но за-

Кл. I, II, III a3

II, III a2

Сакс. а. I, II

Сакс. т.

Сакс. а. I, II, Сакс. т.

Сакс. б.

Бар.

Валт. I, II, III, IV

Б. I, II

p

-тов э-ти но-чи ве-сен-ние я мо-гу о любви го-во-рить. Но за-

Корн. I con sord.

Кл. II, III

то в э-ти но-чи ве-сен-ни-е я мо-гу о люб-ви го-во-рить.

Фактура сопровождения в периоде, состоящем из четырех предложений, в основном, развивается аналогично фактуре периода с тремя предложениями, но может обогащаться и путем построения двух крупных волн с различной интенсивностью развития видов оркестровой ткани. В одном случае подход к кульминациям совершается довольно быстрым развитием оркестровой фактуры, включающем в себя серию меньших волн, по протяженности равных фразе или предложению. В другом это развитие осуществляется более медленно, с постепенным обогащением фактуры сопровождения от фразы к фразе и от предложения к предложению.

Инструментовка припева. Припев, как известно, служит дополнением к запеву. В нем подчеркивается, утверждается и как бы резюмируется основная мысль, что имеет важное значение для отображения художественно-образной стороны и для слухового восприятия песни. Этой ролью припева обуславливаются две особенности инструментовки.

1. Первоначальное изложение вокальной мелодии в припеве первого куплета, в отличие от запева, допускает более насыщенное и плотное сопровождение, включающее в себя самостоятельные мелодические линии (пример 356).

А. Островский. Комсомольцы — беспокойные сердца

[В темпе марша]
356 Энергично
Кл. I, II, III

Кл. I, II, III

Тр. I, II

Сакс. а. I, II a2, Сакс. т.

Ком-со-моль-цы бес-по-кой-ны-е серд-ца. Ком-со-

Валл. I, II

Т.

Б. I, II

а3

Кл. I, II, III

Тр. I, II а2 *cresc.*

Тр. I, II

Сакс. *p cresc.*

p Тр-ны I, II, III

моль - цы все до - во - дят до кон - ца. Дру -

а2 *cresc.* а2

а2 а2 *f*

f

зья, впе - ред нас жизнь зо - вет, на - ша Ро - ди - на кругом цве - тет.

а2 а2 *f*

2. Интенсивное и волнообразное развитие фактуры сопровождения не свойственно припевам, в которых характер звучания вокальной мелодии значительно отличается от запева. В основе мелодии припева в таких песнях лежат обычно более крупные, «тяжелые» длительности, а сопровождение имеет более насыщенное и плотное звучание. В таких случаях исполнение вокальной партии рекомендуется поручать не солисту-певцу, а хору. Если же песня инструментуется для солиста-певца, то в сопровождении обычно используется постоянно выдержанный (неизменяющийся по количеству и тембровому составу инструментов) вид оркестровой фактуры, а звучание хора как бы имитируется аккордовым изложением мелодии. Припевы подобного рода являются типичными для многих строевых и походных песен, а также для песен гимнического склада, героико-патриотического или торжественного характера (пример 357).

Неизменяющийся вид оркестровой фактуры с инструментальным удвоением вокальной мелодии может быть удержан на всем протяжении припева без смены тембров или же с их сменой в каждом предложении. Удвоением вокальной мелодии иногда пользуются только в одном (чаще во втором) предложении, или же сопровождение строится без инструментального удвоения партии певца.

Для инструментовки припева многих лирических песен свойственно, напротив, волнообразное развитие оркестровой фактуры, осуществляемое постепенным включением все новых и новых голосов. Характер вокальной мелодии в запеве и припеве этих песен часто не содержит существенных различий. В припеве мелодия певца как бы продолжает свое развитие (для сравнения в примере 358 а приводится первая половина запева, а в примере 358 б — припев песни).

357 Фл., Гоб.
Кл. I, II, III

f

Тр. I, II

Валт. I, II, Т.

Ро - ди - на мо - я, мир - на - я, лю - би - ма - я!

Тр-ны I, II, III
Б. I, II

Фл., Гоб.
Кл. I, II, III

Тр. I, II

Валт. I, II, Т.

Не - ру - ши - ма, не - при - ступ - не Ро - ди - на мо - я!

Тр-ны I, II, III
Б. I, II

358a Неторопливо. Мечтательно

Кл. I, Кл. II, III a2

Фл.
Гоб.
Р

Валт. I, II

p

pp

Е - ще са - ды не рас - пу - сти - лись

Валт. III, IV

Т.

simile

Б. I, II

p

simile

Фл.

Кл. I

в от - вет на пер - во - е теп - ло,

А. Островский. Аист

358 б [Неторопливо. Мечтательно]

Фл.
Гоб.

p

Кл. I, II, III

pp

mf

p

Валт. I, II

pp

Бар. *p*

mf

p

Тр. I, II

Корн. I div. *p*

Припев

Ах, здравствуй, а - ист,

мы на - ко - нец те - бя до - жа - лись.

Валт. III, IV

Т.

simile

Б. I, II

p

simile

mf

p

Фл. Гоб.

Фл. *mf* *pp* *p* *p*

Кл. I, II, III *mf* *pp*

Валт. I, II *mf* *pp*

Бар. *mf* *pp*

Гр. I, II *mf* *pp* Корн. I Solo *pp*

Корн. I div. *mf* *pp* Бар. *pp*

спа-си-бо, а-ист, спа-си-бо, пти-ца,

mf *pp* *p*

Фл. *mf* *p*

Гоб. *mf* *p*

Кл. I, II, III *mf* *dim.* *p*

Валт. III *mf* *dim.* *pp*

так и дол-жно бы-ло слу-чить-ся.

Корн. I Solo *p* *mf* *dim.* *pp* I Корн. div. Solo

Гр. I Solo *pp* Корн. II Solo *mf* *dim.* *pp*

Бар. *mf* *dim.* *pp*

Валт. III, IV *mf* *dim.* *pp*

Т. *mf* *dim.* *pp*

Б. I, II *mf* *pp*

В песнях, где вокальная мелодия припева состоит из двух повторяющихся построений (предложений, периодов), чаще всего находят применение следующие способы инструментовки: 1) первая половина обоих построений излагается одинаково, а вторая каждого из них инструментована различными приемами; 2) оркестровая фактура в первой половине припева строится по принципу волнообразного развития, а в основе второй лежит неизменяющийся вид фактуры сопровождения; 3) в первой половине припева каждое предложение периода имеет различную инструментовку, а вторая половина его представляет собой оркестровый эпизод; 4) принцип волнообразного развития оркестрового сопровождения лежит в основе обеих частей припева.

Инструментовка второго и третьего куплетов

Инструментовка запева. Во втором куплете переложения песни инструментовка запева чаще всего бывает более развитой и обогащенной, чем в запеве первого куплета. Обогащение и развитие оркестровой фактуры в этом разделе обычно достигается следующими приемами инструментовки: 1) использованием фактуры первого куплета (пример 359а) в иной тембровой окраске (пример 359 б); 2) использованием факту-

Переложение песни обычно включает в себя не более трех различно инструментованных куплетов. Если по содержанию текст куплетов не имеет значительных различий, то в песне, состоящей из двух или трех куплетов, инструментуется первый куплет, который затем повторяется. Когда же в тексте куплетов содержатся коренные различия, то возможна различная инструментовка двух и трех куплетов.

В песнях, имеющих четыре и более куплетов¹⁹, также создаются два или три варианта инструментовки. В зависимости от содержания текста второй или третий вариант инструментовки куплета в переложении песни может приходиться на любой куплет оригинала.

ры первого куплета (пример 360 а) с некоторыми мелодико-ритмическими и структурными изменениями и усложнениями (пример 360 б); 3) введением новых видов оркестровой фактуры во втором куплете (пример 361 б), вместе с имеющимися в запеве первого куплета (пример 361 а); 4) введением новых видов фактуры (пример 362 б) по сравнению с первым куплетом (пример 362 а).

А. Новиков. Марш коммунистов
Инструментовка В. Еремеева

359а Темп марша. Энергично
Кл. I, II, III

Валт. I, II, III, IV
pp

Тр. I, II, III
mp con sord.

1. Мы ком-му-ни-сты, мы всег-да е-ди-ны во-лей не пре-клон-но-ю,

Б. I, II
p simile

¹⁹ При инструментовке песен, состоящих из шести и более куплетов, иногда ограничиваются использованием меньшего их количества.

359б [Темп марша. Энергично]

Фл. *p*

Кл. I, II, III II, III *p*

Валт. I, II, III *p*

Тр. I, II, III *p* *senza sord.*

2. Пу-тем борь-бы, пу-тем по-бед, де-ла свер-ша-я бес-при-мер-ны-е

Т. Бар. *pp* *a2*

Б. I, II *p* *a2* *a2* *a2* *a2* *simile*

С. Туликов. А любовь-то не кончается

360а Подвижно

Кл. I, II, III *mf*

Тр. I, II *mf*

1. В не-бе а-лы-мираз-во-да-ми ве-че-ре-ют об-ла-ка...

Корн. I, II *pp* *p*

Т. *pp* *p*

Валт. I, II, III *p*

Б. I, II *p*

Кл. I, II, III

Тр. I, II

pp *p* *mf*

Про-во-жал девчонку до до-му, го-во-ри-ла мне по-ка

Корн. I, II

pp *p* *mf*

Г.

Валт. I, II, III

Б. I, II

mf

3606 [Подвижно]

С. Туликов. А любовь-то не кончается

Кл. I (div), II, III

Тр. I, II *p* *mf*

p *mf*

2. По-са-дил ряби-ну тон-кую, ждал до ле-та бе-лый цвет...

Корн. I, II

Т.

p *pp* *mf*

Валт. I, II, III

Б. I, II

p *mf*

Кл. I (div.) II, III

Тр. I, II

Корн. I, II

Т. *pp*

Тр-ны: I, II, III *p*

Валт. I, II, III

Б. I, II

Раз - го - ва - ри - вал - де - в - чон - ко - ю, не соз - ре - л е - е от - вет.

П. Майборода. Мать родная моя
из к/ф «Годы молодые»
Инструментовка В. Еремеева

361^a Умеренно

Фл. I, II, Гоб. *p*

Кл. I (двое)

Кл. II, III (по одному)

Валт. I, II, III, IV

Б. I, II

1. Мать род - на - я мо - я, ты до зорь - ки вста - ва - ла

П. Майборода. Мать родная моя
из к/ф «Годы молодые»
Инструментовка В. Еремеева

3616 Умеренно

Гоб. I, II

mf

Кл. I, II, III

p

2. Пусть си-я-ет на нем, как ве-сен-ня-я сказ-ка

Бар. Solo

p

Валт. I, II, III, IV

p a2

Б. I, II

3. Компанец. Сторона корабельная
Инструментовка Г. Калининича

Широко, певуче (не затягивая)

362 Фл. I, II, Гоб. I, II
Кл. I, II, III

p

Сакс. т.

pp

Валт. I

p

Бас. кл.

p

Фэг. I, II

a2 p

1. В Се-ва-сто-по-ле на-шем ге-ро-е ко-ра-бель-на-я

Фл. I, II Гоб. I, II
Кл. I, II, III

Фл. I, II a2
Гоб. I, II a2

Валт. I
Сакс. т.
Сакс. т.
Англ. р.
Кл. I, II, III
Бас. кл.
Бас. кл.
Фаг. I, II
Валт. I, II, III, IV
есть сто-ро - на. Там ос - та - вил я серд - це на - ве - ки

Фл. I, II a2
Гоб. I, II a2

Англ. р., Сакс. т.
Кл. I, II, III
II, III a2
Бас. кл.
Фаг. I, II
Валт. I, II, III, IV
М. кл.
Тр-ны I, II, III
ждет ме - ня там дев - чи - на од - на.

Тр. I, II
Корн. I, II
Тр. I, II
Г.
Бар.
Сакс. а. I, II, Сакс. т.
Корн. I, II
Тр. I, II

362 б

Фг. I, II, Бас. кл.

a3



Тр. I, II, III

I, II

p

3

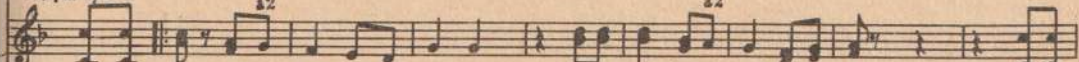
p

2. На тво-их бас-ти-о-нах сто-я-ли наши де-ды и на-ши от-цы. За те-

Корн. I, II

a2

a2

*p*

Валт. I, II, III, IV

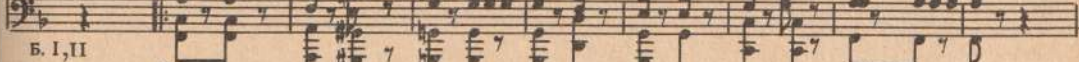
3



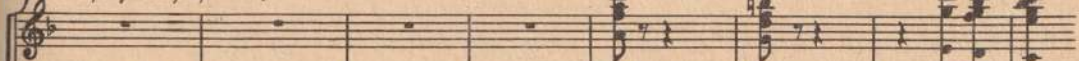
Б. I, II

p

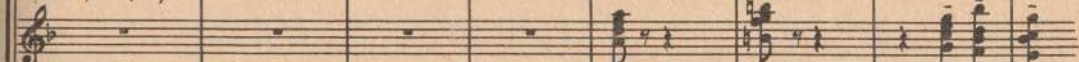
a2



Фл. I, II, Гоб. I, II, Англ. р.

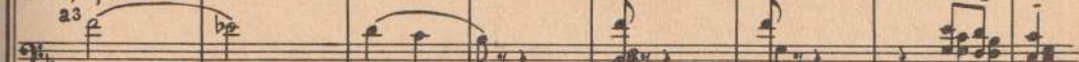
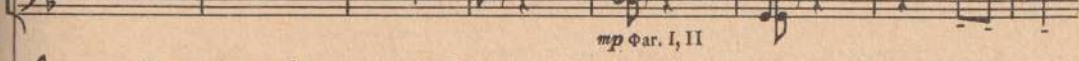


М. кл., Кл. I, II, III



Фг. I, II, Бас. кл.

a3

*тр* Валт. I, Бас. кл.*тр* Фг. I, II

-бя сво-ю кровь при-ли-ва-ли Чер-но-мор-ско-го фло-та бой-цы

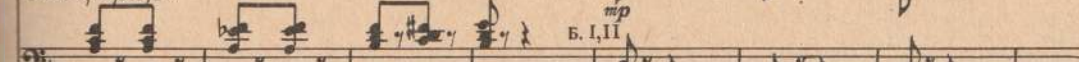
Корн. I, II

a2



Валт. I, II, III, IV

Т., Бар.



Б. I, II

a2

a2



В практике инструментовки приведенные выше приемы используются не только в «чистом» виде, но и в различных комбинациях. Использование того или иного приема тесно связано с содержанием текста каждого куплета. Если в тексте куплетов нет существенных различий и повествование раз-

вивается постепенно от куплета к куплету, то нет основания и для коренных изменений в их инструментовке. Напротив, при значительном различии в содержании текста куплетов, способы их инструментовки существенно отличаются (примеры 363 а, б).

363а Медленно, проникновенно

Фл. I

Кл. I, II, III

Фг. I *p*

Т. I. После от-бо- я, ког-да засыла-ют сол-да- ты, всум-ра-ке но-чи,

Валт. I, II, III, IV

Б. I, II *pp*

ми-ну-я бесшумно пос-ты, в-хо-дят в ка-зар-мы и бра-дят в по-душках из-

Т., Бар. *pp*

-мя-тых тень-ю не-зри-мой сол-дат-ски-е сны...

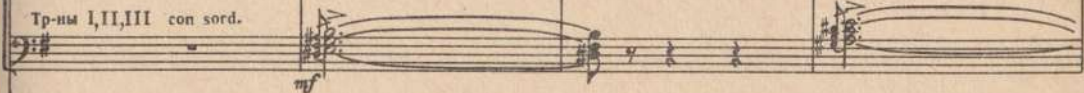
Кл. I, II, III



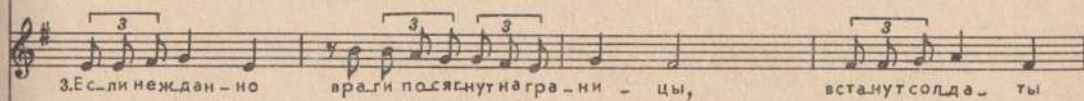
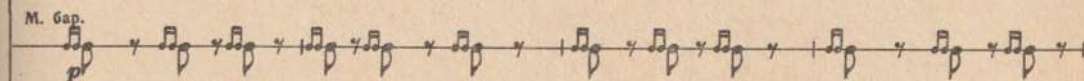
Тр. I, II, III con sord.



Тр-ны I, II, III con sord.



М. бар.



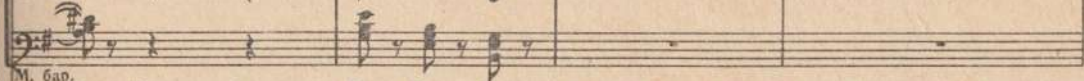
Валт. I, II, III, IV



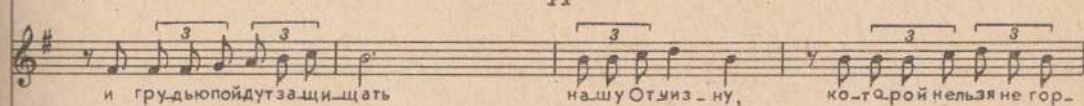
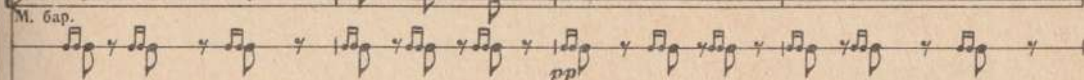
Б. I, II

=

Фл. I, II, Кл. I, II, Soli

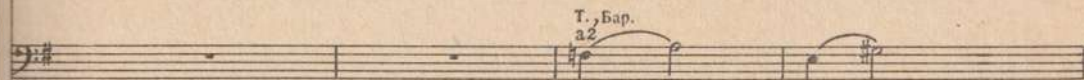


М. бар.



Т., Бар.

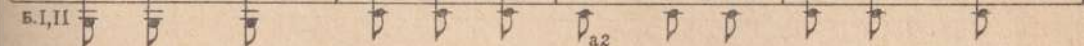
a2



Валт. I, II, III, IV



Б. I, II



Фл. I, II. Кл. I, II Soli

М. бар.
Т., Бар.
Валт. I, II, III, IV
Б. I, II

- дить - ся, на - шу род - ну - ю ве - ли - ку - ю мать!

При переложении песен, имеющих значительные различия в содержании текста, применяется и другой способ инструментовки, когда не все оркестровые средства (как во втором куплете примера 363), а только часть их используется для отображения конкретного содержания куплета, другая же часть выражает основное настроение песни. Так, в примере 353 применение «фанфар» у труб, аккордовой педали у тромбонов, тенора с баритоном в удвоении вокальной мелодии, напоминающем мужественное звучание двухголосного солдатского хора, связано с содержанием текста, повествующего о былых боях за Волочаевку. В то же время партии деревянных инструментов подчеркивают основной лирический характер, присущий песне в целом.

Инструментовка припева. Во втором куплете инструментовка припева чаще всего не меняется. Этим подчеркивается утверждаю-

щий характер музыки. Однако в лирических песнях припев второго куплета (пример 364 б) нередко излагается в ином варианте инструментовки, чем припев первого куплета (пример 364 а).

Включение в переложение песни третьего варианта инструментовки куплета способствует более глубокому и разностороннему выявлению содержания и характера песни.

Приемы инструментовки третьего куплета в основном те же, что и второго. Следует лишь напомнить о том, что: 1) при постепенном развитии содержания текста от куплета к куплету также постепенно видоизменяется и развивается фактура оркестрового сопровождения; 2) в случаях коренных различий в тексте куплетов наиболее развитая и обогащенная фактура сопровождения создается во втором или третьем куплете и значительно реже в первом.

А. Бабаджян. Воспоминание

364 а [Не спеша]

Кл. I, II, III Soli
М. бар.
Валт. I, II, III
Б. I, II

Мо - жет, на - прас - ном не ве - тер прино - сит глу - пу - ю сказ - ку, что

Фл. I, II, Кл. I, II, III Soli

Кл. I, II, III Soli

pp
Тр. I, II, Корн. II *con sord.*
p

ты при - дешь. Там за о - кош - ком на про - шлу - ю

Валт. I, II, III
Б. I, II

Фл. I, II, Кл. I, II, III Soli

Тр. I, II, Корн. II *con sord.*
Сакс. т.
pp

о - сень о - чень по - хож только дождь, толь - ко дождь.

Валт. I, II, III
Б. I, II

А. Бабаджян. Воспоминание

3646

[Не спеша]

Кл. I, II, III Soli

p
Валт. I, II
Корн. I *div. Soli*
p

Мо - жет на - прас - но мне ве - тер прино - сит глу - пу - ю сказ - ку, что

Валт. III, IV
Т.
a2 p
Б. I, II
a2

Кл. I, II, III Soll
Фл.
Кл. I, II, III Soll
Валт. I, II
Корн. I div. Solo
Тр. I, II, Корн. II con sord.
ты при-дешь. Там за о-кош-ком на про-слу-ю
Валт. III, IV
Т.
Фл.
Кл. I, II, III Soll
Валт. I, II
Тр. I, II, Корн. II con sord.
о-сень о-чень по-хож только дождь, толь-ко дождь.
Бар.
Валт. III, IV
Т.
Б. I, II

в) ИНСТРУМЕНТОВКА ОРКЕСТРОВОГО ЭПИЗОДА

Оркестровый эпизод — это второе самостоятельное выступление оркестра после вступления. В большинстве случаев он встречается перед последним куплетом или каким-либо другим заключительным построением²⁰.

Если песня в оригинале не содержит инструментального эпизода, то в переложение он обычно вводится²¹. В нем подчерки-

вается и утверждается основной характер песни. Кроме того, оркестровый эпизод заметно разнообразит и обогащает инструментовку песни. Чаще всего он строится на основе полного или частичного использования тематического материала вступления, запева или припева песни.

Оркестровые эпизоды можно подразделить на три вида: полные, сокращенные и развитые. К полным относятся такие, которые созданы на основе изложения тематического материала всего вступления, запева или припева. В сокращенных эпизодах обыкновенно используется материал только одного предложения из тех же разделов песни. Развитые оркестровые эпизоды включают в себя два или несколько контрастных

²⁰ В инструментовке песни, состоящей из пяти-шести куплетов, может быть второй оркестровый эпизод, например, между вторым и третьим или третьим и четвертым куплетами.

²¹ Иногда фортепианные (баянные) оригиналы песен из кинофильмов или театральных постановок включают в себя инструментальный эпизод. В этих случаях его надлежит только инструментовать.

построений на тематическом материале вступления, запева или припева.

Оркестровый эпизод может быть изложен в основной, первоначальной тональности песни или же в новой. Несомненно, что более контрастное звучание достигается при изложении эпизода в другой тональности, например, терцией, квартой выше или ниже. Контраст усиливается, если используется тональность полутонном выше. Однако при выборе тональности для оркестрового эпизода, как правило, учитываются те же факторы, что и в инструментовке любого произведения для духового оркестра. Поэтому изменение тональности в оркестровом эпизоде не является обязательным. В ряде

случаев оно может только ухудшить звучание оркестра, лишив его должной выразительности.

После оркестрового эпизода может быть сохранена установившаяся в нем тональность, но возможен и возврат к первоначальной тональности.

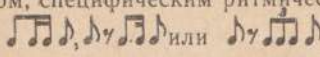
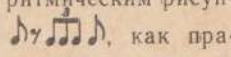
Переход к оркестровому эпизоду, изложенному в новой тональности, и возвращение к первоначальной тональности бывает подготовленным (на протяжении одного или нескольких тактов) или внезапным. Кроме того, возврат к первоначальной тональности нередко бывает подготовлен заблаговременно, иногда в середине оркестрового эпизода.

г) ИНСТРУМЕНТОВКА ЗАКЛЮЧЕНИЯ ПЕСНИ

Заключение является последним самостоятельным выступлением оркестра, как бы подытоживающим изложение песни. Чаще всего оно представляет собой небольшое музыкальное построение, основанное на материале вступления, запева или припева.

Заключительное построение может оканчиваться вместе с последним выдержанным звуком вокальной мелодии или завершаться позже. В зависимости от характера музыки заключение бывает построено на нарастании или угасании оркестровой звучности. Нередко оно оканчивается выдержанным и коротким аккордом или же басовым звуком.

Многие фортепианные оригиналы песен имеют небольшое, но вполне завершенное заключение. При переложении оно обычно только инструментуется.

Песни гимнического и маршеобразного характера, оканчивающиеся ферматным аккордом, специфическим ритмическим рисунком:  или , как правило, в заключительном построении не нуждаются.

Вместе с тем, нередко встречаются песни торжественного, героико-патриотического или драматического характера, а также лирические песни, которые в оригинале тоже не имеют заключительного построения. При инструментовке такие песни требуют небольшого заключения, которое следует построить самому инструментатору. Это объясняется, главным образом, тем, что на протяжении переложения всей песни, особенно с тремя вариантами инструментовки куплета, фактура сопровождения оказывается значительно развитой. Такое развитие, при одновременном окончании звучания вокальной партии и сопровождения или слишком коротком заключении сопровождения (чуть позже мелодии певца), может легко создать ощущение преждевременного окончания песни. Кроме того, следует заметить, что в большинстве случаев именно оркестровому сопровождению принадлежит решающая роль в создании итогового заключения всей песни.

5. Инструментовка массовых песен для хора с оркестром

Поскольку хор обладает значительно более мощным и сильным звучанием, чем солист, то инструментовка песни для хора не требует той степени легкости и прозрачности, какая необходима оркестровому сопровождению для солиста-певца. «Напротив, — пишет Римский-Корсаков, — излишняя тонкость и нежность оркестра может только повредить звучности хора. В общем оркестровка хоровых вещей сводится на оркестровку чисто инструментальных»²². Разумеется, что сила звучности оркестра всегда долж-

на быть соразмерна с силой звучания хора²³.

При инструментовке песен для хора большое значение приобретает инструментальное удвоение голосов хора. Оно поддерживает эти голоса и придает им более отчетливое и полное звучание. Инструменты оркестра удваивают три-четыре партии хора²⁴ преимущественно проведением мело-

²² Следует учитывать, что звучание *tutti* духового оркестра в *f*, и тем более в *ff*, способно заглушить звучность весьма большого по численности смешанного хора.

²⁴ Для массовой песни не является характерным разделение хора более, чем на три-четыре партии.

²² Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки, с. 501.

дии в аккордовом складе, свойственном оркестровому изложению.

При инструментовке песни важно учитывать количество исполнителей в хоре. Большой смешанный хор состоит примерно из 100—120-ти человек, по 25—30 человек на каждую из четырех партий. Средний состав смешанного хора включает 60—80 человек, по 15—20 человек на партию и малый смешанный хор — 30—40 человек, по 8—10 человек на партию. В каждом конкретном случае необходимо знать примерный численный состав хора и указывать его в партитуре.

Наиболее насыщенным и сильным, разумеется, будет оркестровое сопровождение для большого смешанного хора. В гораздо меньшей степени подобная звучность оркестрового сопровождения нужна среднему и малому смешанному хору. Следует учитывать и то, что звучание мужского хора, и особенно женского, требует более легкого и прозрачного оркестрового сопровождения, чем звучание такого же по количеству смешанного хора.

Хор одноголосный и хор, разделенный на несколько партий, имеют различия в характере звучания. Одноголосный хор обладает сильной и мощной звучностью. Зато многоголосный звучит более плотно и полно. Эти различия почти не оказывают влияния на инструментовку, так как равновесие звучности между хором и оркестром в таких случаях легко достигается исполнительским путем.

Включение оркестрового эпизода в инструментовку песни для хора не является обязательным. Если этот эпизод отсутствует, то исполнение запева в последнем куплете обычно поручается всему хору. Затем припев исполняет одна какая-либо партия, после которой снова вступает хор, повторяющий припев песни. Вместе с тем, не являясь исключением и введение оркестрового эпизода. Особенности его изложения в инструментовке песни для хора такие же, как и для солиста-певца.

МАЛЫЙ И СРЕДНИЙ СОСТАВЫ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

1. Общий обзор

а) ПРИНЦИПЫ КОМПЛЕКТОВАНИЯ ОРКЕСТРОВ

В отличие от оркестров музыкальных учебных заведений, самодеятельные духовые оркестры малого и среднего составов комплектуются из инструментов основной группы, пополняемой представителями других групп. Такая особенность построения самодеятельных оркестров объясняется приспособленностью инструментов основной группы к условиям игры на открытом воздухе и в движении, а также тем, что единообразие нотации, аппликатуры и приемов исполнения способствует быстроте обучения игре на них и позволяет при необходимости заменять один инструмент другим. Имеет значение и то обстоятельство, что комплект инструментов основной группы стоит сравнительно недорого. Главное же достоинство основной группы — слитность и полнота общего звучания, значительная техническая подвижность инструментов сопрановой, альтовой и теноровой тесситур, обширная динамическая амплитуда, особенно ценная при использовании оркестров на демонстрациях, общественно-политических, спортивных и культурно-массовых мероприятиях.

Среди других духовых инструментов, пополняющих основную группу, в составах малых оркестров обычно встречаются флейта, кларнеты, валторны, труба и тромбон. В средний оркестр, кроме того, входят гобой, иногда фагот; увеличивается количество партий валторн, труб и тромбонов.

В группе ударных инструментов того и другого состава оркестра обязательными являются малый и большой барабаны, тарелки. Нередко к ним добавляются тре-

угольник, бубен и другие инструменты с определенной высотой звука.

Приведем типовые составы малого и среднего духового оркестра, для которых выпускаются партитуры в массовых изданиях.

Таблица 1

Наименование инструментов и партий	Количество исполнителей в малом оркестре	Количество исполнителей в среднем оркестре
Флейта	1*	1
Гобой	—	1*
Кларнеты Си ♭	I 1—2*	2—3
	II 1*	1—2
	III —	1
Фагот	—	1*
Валторны Ми ♭	I 1*	1
	II 1*	1
Трубы Си ♭	I 1*	1
	II —	1
Тромбоны	I 1*	1*
	II —	1*
	III —	1*
Малый барабан	} 2	2
Тарелки и большой барабан		
Корнеты Си ♭	I 2	2
	II 1	1—2
Альты Ми ♭	I 1	1
	II 1	1
Теноры Си ♭	I 1	1
	II 1	1
	III —	1
Баритон Си ♭	I 1	1
Басы	I 1	1
	II 1	1—2
Всего:	19—20	27—31

б) ДИАПАЗОН И РЕГИСТРЫ

Общий диапазон малого и среднего духовых оркестров охватывает около семи октав — от *до*—*ми* контроктавы до *си*—*бемоль* четвертой — *до* пятой октавы. Звучание большинства инструментов сосредоточено в средней части оркестрового диапазона (в

малой и первой октавах). По мере же удаления вверх и вниз выбор инструментов резко ограничивается и в крайних отрезках диапазона оркестра сводится к минимуму —

* Необязательные партии.

четвертая октава доступна лишь малой флейте, а большая часть контроктавы только второму басу.

В среднем регистре оркестра выгодно проявляются его исполнительские возможности. Здесь большинство инструментов способно к свободному, гибкому звучанию в forte и piano, а также к максимальной технической подвижности. Значительно мень-

шей подвижностью обладает оркестр в своем низком регистре (большая октава и контроктава), представленном лишь медными басовыми и отчасти теноровыми инструментами. Высший оркестровый регистр (от середины третьей октавы и выше) также ограничен в отношении гибкости звучания, в связи с регистровой напряженностью флейты.

в) ГРУППЫ, АНСАМБЛИ

Основная группа, наиболее многочисленная и однородная в тембровом отношении, охватывает все важнейшие регистры оркестра и способна выступать самостоятельно.

Группа характерных медных инструментов менее однородна: наряду с блестящими по звучанию трубами и тромбонами, в нее входят валторны, обладающие более мягким тембром. Самостоятельно она выступает лишь в составе среднего духового оркестра, да и то большей частью при поддержке инструментов основной группы.

Тембровое разнообразие свойственно и группе деревянных инструментов, в которую входят представители либо двух семейств — (флейта, кларнеты) в малом духовом оркестре, либо трех-четырех (флейта, гобой, кларнеты, иногда фагот) — в среднем духовом оркестре. Эта группа является наиболее легкой и прозрачной по звучанию, самой высокой по tessiture и самой подвижной. Однако возможности ее самостоятельного использования препятствует отсутствие во многих оркестрах среднего состава гобоя и фагота.

Наряду с применением той или иной полной группы, в качестве самостоятельного ансамбля нередко используется лишь ее часть. Особенно часто подобные ансамбли появляются в эпизодах, требующих однородного колорита. Такие ансамбли представлены во всех оркестровых регистрах: в верхнем — ансамбли кларнетов, труб, корнетов; в среднем — валторн, альтов, альтов с тенорами, одних теноров или совместно с баритоном,

тромбонов; в нижнем — басы, к которым нередко присоединяются тенор-бас тромбон, баритон, фагот.

Кроме того, при необходимости тембрового членения различных элементов фактуры применяются и смешанные ансамбли, состоящие из представителей различных групп.

В целом исполнительские средства малого и среднего духового оркестров довольно разнообразны. Их диапазон содержит все практически применяемые регистры. В группах этих составов объединены инструменты различных звуковых свойств, что позволяет отчетливо выделять отдельные элементы фактуры, отображать членение музыкально-тематического материала и процесс его развития. Разнообразны ресурсы малого и, еще в большей степени, среднего составов оркестра и в отношении силы звука.

Все эти выразительные и формообразующие средства позволяют обоим составам духового оркестра исполнять произведения различных форм и жанров, от простых пьес до довольно сложных многочастных сочинений. Среди них наиболее популярны и художественно убедительны произведения торжественно-подъемного характера: строевые, встречные и траурные марши, танцы и концертная музыка маршевого и танцевального плана, массовые песни, постоянно звучащие на празднествах и в повседневном быту народа, а также родственные им концертные сочинения.

2. Оркестровое изложение мелодии

а) МЕЛОДИЯ В ОСНОВНОЙ ГРУППЕ

Мелодия у солирующих инструментов и в унисонах тождественных и родственных инструментов

Выбор инструмента для изложения мелодии определяется, главным образом, ее tessiturным положением. Так, мелодии со-

прановой tessитурой могут исполняться только на корнетах.

365

В темпе марша

Музыкальный фрагмент 365, «Варшавянка». Темп: В темпе марша. Музыкальные инструменты: Корн. (Сиб) I и II, А. (Миb) I и II, Т. (Сиб) I и II, Бар. (Сиб), Б. I и II. Динамика: *f*.

Д. Салиман-Владимиров. Пять концертных пьес на темы мелодий народов СССР. «Русская»

366

Moderato

Музыкальный фрагмент 366, «Русская». Темп: Moderato. Музыкальные инструменты: Валт. (Миb) I и II, Тр. (Сиб) I, Корн. (Сиб) I, Т. (Сиб), Бар. (Сиб). Динамика: *mf*. Особенности: Solo для Корн. (Сиб) I, a2 для Валт. (Миb) II.

В примере 365 мелодию боевой революционной песни, сопровождаемую насыщенным звучанием всей группы, следует поручить партии первых корнетов (два исполнителя). Целесообразна также и поддержка

их в партиях первого тенора и баритона. В примере 366, ради достижения большей прозрачности, легкости и, вместе с тем, равновесия звучности, каждый голос поручен одному исполнителю.

367

[Allegro]

А. Рубинштейн. «Русская и трепак», соч. 82 № 1

Музыкальный фрагмент 367, «Русская и трепак». Темп: [Allegro]. Музыкальные инструменты: А. (Миb) I, Т. (Сиб) I и II, Б. I. Динамика: *p*.

Ведение мелодии в примере 367, доступной для различных инструментов основной группы, поручено альту, звучание которого

в его среднем регистре лучше всего подчеркивает ее легкий и задорный характер.

368

А. Лядов. Восемь русских народных песен. «Протяжная»

Andante

Т. (Сиб) I
II
Бар. (Сиб) I
II
Б. II

Спокойная, певучая мелодия (пример 368) свободно, без напряжения звучит у тенора. Баритону (с такта 5) поручена мелодия подголосочного склада.

са теноровой тесситурой целесообразно изложить в партии баритона, экспрессия звучания которого более соответствует их характеру (пример 369).

Другие солирующие мелодические голо-

369

Р. Глиэр. «В полях»

Спокойно $\text{♩} = 52$

Кл. (Сиб) I
Тр. (Сиб)
Треуг.
Корн. (Сиб) I
II
Бар. (Сиб)
Орк.

Нередко, ради достижения насыщенности и плотности звучания, прибегают к уни-

сону тенора и баритона, способных к хорошему тембровому слиянию (пример 370).

370 В темпе марша В. Мурадели. «Бухенвальдский набат»

При изложении мелодий широкого диапазона часто применяют передачу их от одних инструментов к другим (пример 371).

371 [Allegro] Л. Бетховен. Увертюра «Эгмонт»

Для большей слитности и непрерывности звучания мелодического голоса принято пользоваться заглавременно унисонным наложением партий. При этом партии, пе-

редающие мелодическую линию, заканчивают движение на аккордовых звуках.

Мелодии самой низкой тесситуры поручаются одним басам (пример 372).

372 [Vivo] [Meno mosso] С. Рахманинов. Оп. «Алеко», «Пляска мужчин»

Валт.(Фа) I II
Б. I II

Двух- и трехголосное изложение мелодии

Пополнение основного мелодического голоса одним или несколькими сопутствующими голосами обычно вызывает необходи-

мость в изложении их инструментами родственных тембров (пример 373).

373 [Allegro] В. Соловьев-Седой. Перепляс из муз. к к/ф «Чемпион мира»

Тр. (С#) I
Корн.(С#) I II
А.(Ми) I II
Т. (С#) II
Б. I II

Тесное расположение мелодических голосов позволяет использовать тождественные инструменты в одних и тех же регистрах. В результате такого темброво-регистрового единства в звучании голосов их родство закрепляется еще более прочно.

Мелодическое двухголосие в среднем регистре большей частью поручают тенору и баритону (пример 374).

374 [Темп медленного вальса] С воодушевлением Б. Кожевников. Симфония № 3, ч. 2

А.(Ми) I II
Т. (С#) I II III
Бар. (С#)
Б. I II

Полная тембровая слитность может быть достигнута и при трех-четырёхголосном из-

ложении мелодии в основной группе (пример 375).

375 Оживленно

Н. Зудин. Вариации на две белорусские народные темы

Корн. (Сиб) I II

Орк.

При самостоятельности мелодических голосов, порученных инструментам основной группы, вычленение голосов достигается

путем использования различных регистров (пример 376).

376 [Темп сдержанного марша]

Б. Кожевников. Сюита на темы песен Октября, ч. 1

Корн. (Сиб) I II

Т. (Сиб) I

Бар. (Сиб)

Орк.

Изложение мелодии в октавных удвоениях

Для октавного изложения мелодических голосов наиболее целесообразно пользо-

ваться однородными инструментами, настроенными в октаву.

377 [♩ = 110]

С. Кайдан-Дёжкин. Пионерская песня «Взвейтесь кострами, синие ночи»

Корн. (Си) I II

А. (Миb) I II

Т. (Сиb) I II

Бар. (Сиb)

Б. I II

В примере 377 октавная мелодия звучит ровно и слитно благодаря полному регистровому соответствию корнетов и тенора с баритоном.

Для октавного изложения мелодических голосов, расположенных в средней и низкой тесситурах, обычно пользуются ансамблем теноров, баритона и басов (пример 378)

378

[В темпе марша]

Г. Калинкович. «Сердце Родины», марш на темы песен о Москве

Музыкальный пример 378 представляет собой марш на темы песен о Москве, автором которого является Г. Калинкович. Музыка написана в 2/4 такта, тональность — Bb. В примере показаны шесть партий инструментов: Корнеты (C и Bb), Трубы (C и Bb), Баритон (C) и Басы (C и Bb). Мелодия в каждой партии записана в октаву друг от друга, что обеспечивает ровное и слитное звучание. Динамика обозначена как *ff*.

В подобных случаях теноры и баритон также оказываются в сходных регистрах с большим (вторым) басом.

Мелодии басовой тесситуры принято проводить в октаву у первых и вторых басов.

В примерах 379, 380 октавные удвоения распространяются уже на два и три мелодических голоса, изложенных в партиях тождественных или родственных инструментов. Все они использованы в одинаковых регистрах.

Д. Шостакович. «Песня мира» из муз. к к/ф «Встреча на Эльбе»

379

[Величественно]

Музыкальный пример 379 представляет собой «Песню мира» из музыкального к/ф «Встреча на Эльбе» Д. Шостаковича. Музыка написана в 2/4 такта, тональность — Bb. В примере показаны шесть партий инструментов: Корнеты (C и Bb), Трубы (C и Bb), Баритон (C) и Басы (C и Bb). Мелодия в каждой партии записана в октаву друг от друга. Динамика обозначена как *ff*. В партии тенора (II) и в партии басов (I, II) отмечены удвоения в октаву (a2). В партии трубы (I) отмечено тремоло (Tr.).

380 [Сурово. Сдержанно]

Корн. (Сиб) I II

А. (Миб) I II

Т. (Сиб) I II III

Бар. (Сиб)

Б. I II

6) МЕЛОДИЯ В ГРУППЕ ХАРАКТЕРНЫХ МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Мелодия у солирующих инструментов и в унисонах тождественных и различных инструментов

Наличие в составах малого и среднего оркестра валторн, труб и тромбонов создает дополнительные возможности для обогащения фактуры мелодии и выявления ее эмоционально-образной сущности.

Так, например, фанфарные мелодии soprano тесситуры, требующие особой яркости и отчетливости звучания, чаще всего исполняют трубы (пример 381).

381 [Темп марша]

А. Островский. «Пусть всегда будет солнце»

Тр. (Сиб) I II

Корн. (Сиб) I II

А. (Миб) I II

Т. (Сиб) I II III

Бар. (Сиб)

Б. I II

A musical score for a string quartet, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *mp* and *p*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Для изложения мелодии альтровой и теноровой тесситуры предпочитается тембр валторны (пример 382).

382 *Allegretto* А. Глазунов. Балет «Раймонда», вариации

A musical score for a brass section, consisting of four staves. The top staff is for Trumpet I (Валт. (Ми) I), the second for Trumpet II (А. (Ми) II), the third for Trombone II (Т. (Си) II), and the fourth for Baritone (Бар. (Си)). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with dynamic markings *mp* and *p*. The tempo is marked *Allegretto*.

Мелодии тенорово-басовой тесситуры, для исполнения которых необходимы мощь и блеск звучания, больше всего подходят для тромбонов. К сожалению, тромбоны имеются далеко не во всех составах малого

и даже среднего духовых оркестров, и их партии принято поэтому дублировать другими инструментами основной группы. Это нередко приводит к обезличиванию тембров и утере своеобразной звучности тромбонов.

Двух- и трехголосное изложение мелодии

Парный состав партий валторн и труб предрасполагает к проведению у них двух мелодических голосов.

При необходимости изложить трех- или четырехголосную мелодическую линию в тембре труб к двум трубам среднего оркестра присоединяются один или два корнета (пример 383), при этом для выделения труб им поручают оба крайние голоса, а корнетам — средние (способ окружения).

Если такому многоголосному звучанию требуется придать большую плотность, к исполнению привлекаются все трубы и корнеты, равномерно удваивающие голоса (пример 384).

В отличие от валторн и труб, представленных в среднем составе оркестра попарно, тромбоны могут быть применены в качестве трехголосного ансамбля единого тембра (пример 385).

383 [Tempo di Valse] А. Бабаев. Концертная рапсодия

Валт. (Мир) I II
Тр. (Сир) I II
Корн. (Сир) II
А. (Мир) I II
Бар. (Сир)
Б. II

mf
mf (один)
mf
mf
mf

384 Allegro Р. Вагнер. Оп. «Тангейзер», марш

Тр. (Сир)
Корн. (Сир) I II

f
f
f

385 [♩ = 108] М. Мусоргский. Торжественный марш

Тр-ны I II III
М. бар.
Б. II

mf
mf
p
p

Изложение мелодии в октавных удвоениях

Среди распространенных способов изложения мелодии в октаву у инструментов характерной группы малого и среднего оркестров наиболее употребительным является октавное сочетание труб и тромбонов. При таком расположении регистры инструментов полностью совпадают и образуется

хорошо уравновешенное звучание в родственных тембрах.

Очень ровно и слитно звучат у труб и тромбонов двух- и трехголосные мелодические ансамбли с октавным удвоением. Роль одной из труб поручается корнету — или валторнам (пример 386).

386 [Умеренно]

Валт. (Миб) I II
Тр. (Сиб) I II
Тр-ны I II III
Дер. инстр.
Ост. группа

в) МЕЛОДИЯ В ГРУППЕ ДЕРЕВЯННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Мелодия у солирующих инструментов и в унисонах
тождественных и различных инструментов

Наряду с обогащением тембровой палитры малого и среднего оркестров, увеличением их технической гибкости, деревянные инструменты значительно расширяют тесситурные границы того и другого состава.

Мелодии, расположенные в верхней части второй октавы и выше, практически можно исполнять только на флейте, гобое и кларнетах.

387 [Vivo] А. Лядов. Хороводная

Гоб.
Кл. (Сиб) I II III
Фог.
Валт. (Фа) I
Бар.
Орк.

Кроме того, сам характер движения голосов часто предопределяет выбор для их исполнения соответствующих деревянных инструментов даже и в тех случаях, когда тесситура голосов доступна не только деревянным, но и медным инструментам.

Нередко тесситура мелодии совпадает с областью выразительной игры не одного, а нескольких деревянных инструментов. В этих случаях выбор инструментов для ее исполнения всецело подчинен раскрытию музыкального образа. Например, в авторском оригинале «Хороводной» из «Восьми русских народных песен» Лядова, написанной для симфонического оркестра, мелодия по-

ручена гобой, который по своему звучанию более других инструментов соответствует ее легкому, игровому характеру. Тембр гобоя желательно сохранить и в духовом оркестре (пример 387).

В практике инструментовки для малого и смешанного составов духового оркестра широко используются унисоны однородных инструментов — кларнетов. Следует подчеркнуть превосходную слитность этого унисона, возрастающую при увеличении числа исполнителей. В *forte* унисонный ансамбль может достигать большой силы и блеска, в *piano* его звучание очень мягко и в то же время полно.

388

[Allegro moderato]

К. М. Вебер. Оп. «Эврианта», увертюра

Музыкальный фрагмент из увертюры «Эврианта» К. М. Вебера, Op. 388. Темп: [Allegro moderato]. Музыкальная запись включает следующие инструменты:

- Фл. (Flute)
- Гоб. (Oboe)
- Кл. (Сиб) (Clarinet in C) I, II, III
- Валт. (Ми♭) (Bassoon) I, II
- Тр. (Сиб) (Trumpet in C) I, II
- Тр-ны (Trombone) I, II, III
- Тар. Б. бар. (Tuba and Euphonium)
- Корн. (Сиб) (Horn in C) I, II
- А. (Ми♭) (Alto Saxophone in B♭) I, II
- Т. (Сиб) (Tenor Saxophone in C) I, II, III
- Бар. (Сиб) (Baritone Saxophone in C)
- Б. (Bass) I, II

Музыкальная запись включает ноты, динамические обозначения (*ff*, *f*) и артикуляционные знаки (акценты, штрихи).

В примере 388 использована большая часть диапазона кларнетов. В высоком регистре они звучат отчетливо, так как гармонический фон располагается ниже ведущего голоса, исполняемого кларнетами. Когда же мелодия опускается в область расположения сопровождения, то часть медных ин-

струментов, занятых в сопровождении, целесообразно снять ради сохранения отчетливости ведущего голоса. Исполнение этого произведения требует, как минимум, полного состава группы деревянных инструментов среднего оркестра.

389 [Быстро] Е. Макаров. «Приветственная увертюра»

Кл. (Сиб) I
II
III

Валт. (Миb) I

Тр-ны I
II

Т. (Сиб) I

Б. I
II

Мягкая, светлая окраска унисонов кларнетов при прозрачном сопровождении ансамбля медных инструментов (пример 389) придает звучанию особую лирическую обаятельность.

Унисоны различных деревянных инструментов, образующие смешанные тембры,

также широко применяются в малом и среднем составах при изложении мелодических голосов. Примеры тембрового слияния, а также тембрового «поглощения», приведенные в главе первой, можно пополнить и другими партитурными образцами.

390 Allegretto scherzando А. Дворжак. «Славянский танец» № 2

Фл.

Кл. (Сиб) I
II

Валт. (Миb) I
II

Т. (Сиб) I
II

Бар. (Сиб)

Б. II

Музыкальный пример 391 из оперы Ж. Бизе «Арлезианка». Темп: Allegro moderato. Музыкальный язык: французский романтизм. Инструменты: Гобой (Gob.), Кларнет (Си-бемоль) I и II (Cl. (Si^b)), Вальт (Ми-бемоль) I и II (Валт. (Ми^b)), Оркестр (Орк.). Динамика: ff. Тембр: яркий, острый. Характер: ритмичный, с четкими акцентами.

Если унисон флейты и одного кларнета (пример 390) вносит в звучание мелодии матовый оттенок и несколько сгущает его,

то гобой, присоединенный к кларнетам (пример 391), сообщает больше остроты и яркости.

Двух- и трехголосное изложение мелодии

Группа деревянных инструментов малого и среднего духового оркестра располагает тождественными тембрами (кларнетов) и различными сочетаниями флейты, гобоя, кларнетов, фагота.

Мелодические голоса, движущиеся параллельно, принято поручать одинаковым или близким, хорошо сливающимся тембрам.

392

[Andante con moto]

Л. Бетховен. Симфония № 5, ч. 2

Музыкальный пример 392 из Симфонии № 5 Л. Бетховена. Темп: Andante con moto. Музыкальный язык: классицизм. Инструменты: Флейта (Фл.), Гобой (Гоб.), Кларнет (Си-бемоль) I (Cl. (Si^b) I). Динамика: dolce, p. Тембр: мягкий, лиричный. Характер: мелодичный, с плавными линиями.

В отрывке из Пятой симфонии Бетховена в переложении для духового оркестра (пример 392) два нижних голоса изложены в одном тембре, верхние же разнятся по тембру, но звучат слитно и уравновешенно, благодаря удачному сочетанию регистра флейты и гобоя. Выбор гобоя объясняется необходимостью выделения имитации второго голоса.

В других многоголосных мелодических ансамблях тембровое слияние также типично для сочетания родственных голосов, в частности, основного и сопутствующих ему голосов, а тембровое разобщение, наоборот, более свойственно контрастирующим мелодическим голосам (примеры 381, 387).

Изложение мелодии в октавных удвоениях

Этим приемом достигается увеличение плотности и силы звучания, часто сочетающееся с обогащением общей тембровой палитры.

Все приведенные в главе первой типовые сочетания флейты, гобоя, кларнетов и фагота при изложении мелодических голосов в

смежных октавах употребляются и в самостоятельных духовых оркестрах. Однако преимуществом пользуются октавные удвоения флейты и кларнетов — инструментов, значительно более распространенных в этих оркестрах, нежели гобой и, в особенности, фагот.

Музыкальный пример 393, Ж. Бизе. «Арлезианка», «Фарандола». Темп: [Allegro vivo e deciso].

Инструменты и партии:

- Фл. (Flute)
- Кл. (Сиб) I (Clarinet in B-flat)
- Валт. (Миб) I II (Bassoon)
- Т. (Сиб) I II III (Trumpet)
- Бар. (Сиб) (Baritone)
- Б. II (Bass)

Динамика: *pp* (pianissimo). В партии кларнета указано «(ОДИН)».

Комбинация инструментов, приведенная в примере 393, позволяет достичь в духовом оркестре максимальной легкости при октавном ведении мелодии светлого характера.

Нередко рельефность звучания мелодии достигается комбинацией естественных и искусственных приемов ее выделения (пример 394).

Н. Римский-Корсаков. «Дубинushка»

Музыкальный пример 394, Н. Римский-Корсаков. «Дубинushка». Темп: [Allegretto non troppo].

Инструменты и партии:

- Фл. (М. фл.) (M. Flute)
- Гоб. (Oboe)
- Кл. (Сиб) I II III (Clarinet in B-flat)
- Валт. (Миб) I II (Bassoon)
- Тр-ны I II III (Trumpet)
- Т. (Сиб) II (Trumpet)

Динамика: *ff* (fortissimo). В партии м. флейты указано «М. фл.».

Унисоны деревянных и медных инструментов

Все унисоны способствуют большей слитности, густоте и мягкости звучания мелодических голосов. К наиболее распространенным относятся унисоны кларнетов с корнетами (трубами), тенорами, баритоном, валторнами. Включение кларнетов заметно смягчает напряженность и резкость в высо-

ком регистре корнетов. Особую характерность сгущенному звучанию унисона кларнетов с медными инструментами среднего регистра — валторнами, тенорами, баритоном — придает своеобразный тембр кларнетов в нижней части их диапазона.

Изложение мелодии в октавных удвоениях

Различные сочетания деревянных и медных инструментов при октавном изложении мелодии создают наиболее благоприятные предпосылки для изменения динамической

насыщенности и колористических оттенков ее звучания. К наиболее типичным вариантам такого рода сочетаний относятся следующие:

Таблица 2

Верхняя октава	Нижняя октава
Флейта	Корнеты
Флейта, гобой	Корнеты
Кларнеты	Корнеты
Флейта, кларнеты	Кларнеты, корнеты
Флейта, гобой, кларнеты	Кларнеты, корнеты, трубы
Кларнеты, корнеты	Тенор, баритон
Флейта, гобой, кларнеты, корнеты	Кларнеты, тенор, баритон, фагот

Малому и среднему духовому оркестру доступно и многооктавное изложение мелодии в различных тембрах деревянных и медных духовых. Как всегда, решающее значение для выбора оркестровых партий приобретает tessitura мелодических голосов.

Например, во вступлении «Песни о Ро-

дине» Дунаевского яркое и насыщенное звучание мелодического голоса, излагаемого в трех октавах, достигается унисонными и частично октавными удвоениями всех деревянных инструментов, корнетов, первого тенора и баритона.

3. Изложение гармонического сопровождения

а) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ОСНОВНОЙ ГРУППЕ

Аккордовое сопровождение

Для достижения ровного и слитного звучания аккордов в основной группе необходимо: 1) расположить гармонические голоса в сходных и, по возможности, наиболее гибких регистрах инструментов; 2) равномерно (по числу исполнителей) распределить эти голоса между инструментами; 3) строго соблюдать правила голосоведения.

Кроме того, включение оркестровых партий, как и их выключение, должно быть связано, как правило, с членением музыки на мотивы, фразы, предложения.

Аккордовое сопровождение в основной группе почти всегда излагается в тесном расположении голосов теноровой, альтовой и сопрановой tessitur. Инструменты сочетаются по способу наслаения, который позволяет использовать инструменты в сходных

регистрах и, таким образом, создать наилучшие условия для слитного звучания. При необходимости способ наслаения нередко сочетается с унисонным наложением смежных инструментов. Подобные наложения увеличивают тембровую слитность аккордов.

В примере 395 все голоса расположены в лучших отрезках диапазона инструментов, соединенных по способу наслаения. Благодаря этому, а также равному числу исполнителей создается хорошее, уравновешенное звучание. В этом фрагменте число звуков в аккордах меняется — в такте 2 их шесть, а дальше по четыре. Однако общая насыщенность звучания сохраняется, так как ансамбль остается постоянным. Отдельные инструменты при сокращении числа звуков соединяются попарно в унисон.

Корн. (Сиб) I
А. (Миб) I II
Т. (Сиб) I II
Б. I II

Следует обратить внимание на высотное расположение сопровождения при изложении мелодии в сопрановой тесситуре. Как правило, средние голоса сопровождения размещаются ниже: в альтово-теноровой тесситуре в пределах *ми* — *фа* малой октавы — *фа* — *соль* первой. Поскольку эта тессitura совпадает со средним регистром те-

норов и альтов, именно данные инструменты обычно применяются в сопровождении. Количество этих голосов большей частью ограничивается тремя, составляющими вместе с басом полную четырехголосную гармонию. Басовые же голоса располагаются ниже, не вторгаясь внутрь средних голосов и не отрываясь от них более, чем на октаву.

Ритмические, гармонические, мелодические фигурации и педали

Все сказанное о способах создания равновесия звучности и слитности аккордового сопровождения относится и ко всем видам фигураций аккордового склада.

Приведем типичные случаи аккомпанементной фигурации, порученной инструментам основной группы (примеры 396—398).

Б. Кожевников. Две пьесы на народные темы, «На просторах Армении»

396 Медленно, печально

Кл. (Сиб) I II
Корн. (Сиб) I
А. (Миб) I II
Т. (Сиб) II
Бар. (Сиб)
Б. I II

одина

Музыкальный фрагмент 397, «Казахский вальс» Л. Хамиди. Темп: В темпе вальса. Инструменты: Корн. (Сиб) I, А. (Миb) I II, Т. (Сиб) I II, Б. I II. Динамики: *mf*, *p*.

398 [Allegretto]

Ю. Чичков. Фантазия на темы песен А. Гурилева

Музыкальный фрагмент 398, «Фантазия на темы песен А. Гурилева» Ю. Чичков. Темп: [Allegretto]. Инструменты: Кларнет (Сиб) I II, Валт. (Миb) I II, Тр-н I, Тр-уг., Тар. Б. бар., Корн. (Сиб) I II, А. (Миb) I II, Т. (Сиб) I II, Бар. (Сиб), Б. I II. Динамики: *p*, *mp*, *tr*, *tr*.

И в ритмической, и в мелодической фигурациях все голоса расположены в среднем регистре инструментов.

В сложном (комбинированном) сопровождении каждый отдельный его вид принято обособлять. Так, в примере 399 в сопро-

вождении совмещаются три различные функции: двухголосный органнй пункт, удвоенный в октаву, гармоническая фигурация и аккорды. Выделение каждого элемента фак-

туры достигается путем регистрового и тембурного различия инструментов основной группы.

Русская народная песня «Во горнице, во светлице»
Обработка Н. Римского-Корсакова

399
Moderato

Корн. (Сиб) I II
А (Ми \flat) I II
Т. (Сиб) I II
Бар. (Сиб)
Б. I II

б) СОПРОВОЖДЕНИЕ. В ГРУППЕ ХАРАКТЕРНЫХ МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аккордовое сопровождение

В чистом тембре валторн, так же как и труб, можно изложить не более двух гармонических голосов. Естественно, что каждое из этих двухголосных сочетаний оказывается недостаточным для выявления полной гармонии. Поэтому валторны и трубы при-

меняют в сочетании с другими близкими по тембру инструментами. Только в тембре тромбонов возможны трехголосные аккорды, которые могут быть изложены и в тесном (пример 400а) и в широком расположении (пример 400б).

400а

400б

При сочетании в аккордах различных инструментов группы необходимо учитывать значительное тембровое и динамическое различие между валторнами и трубами с тромбонами. Последние, как известно, звучат в forte и fortissimo значительно сильнее и плотнее валторн. Это обстоятельство и

обуславливает многообразие способов соединения инструментов группы. Если трубы и тромбоны соединяются, как правило, путем наслаения, то валторны, объединяясь с ними в аккордах, сочетают приемы наслаения с наложением, перекрещиванием и окружением.

Валт. (Ми \flat) I II
Тр. (Си \flat) I II
Тр-ны I II III
Орк.

В коротких монолитных аккордах марша Иванова-Радкевича (пример 401) инструменты характерной группы соединены путем наложения и частичного наложения.

Валторны, расположенные между трубами и тромбонами, связывают их между собой и усиливают общее звучание.

Фигурации и педали

Из различных видов фигураций в группе характерных инструментов чаще других применяется ритмическая фигурация, при исполнении которой ярко выступает четкая атакировка звука, свойственная инструмен-

там группы. Особенно часто она используется в аккомпанементе строевых маршей.

Более мягкое и легкое фигурационное сопровождение часто поручают валторнам, пополненным альтом или тенором.

М. Глинка. «Вальс-фантазия»

402 Tempo di Valse

Фл.
Кл. (Си \flat) I
Валт. (Ми \flat) I II
Корн. (Си \flat) I
Тр. (Ми \flat) I
Б. I II

Использованный в примере 402 прием окружения алта валторнами позволяет выделить тембр последних и создать эффект звучания трехголосного ансамбля валторн.

Инструменты характерной группы часто

применяются для педализации. Наиболее приспособлены к этому валторны, мягкое звучание которых позволяет легко прослушивать движение других голосов.

в) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППЕ ДЕРЕВЯННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аккордовое сопровождение

При наличии в составах малого и среднего духовых оркестров всех деревянных инструментов изложение аккордов может быть поручено одним кларнетам, или кларнетам совместно с другими инструментами. Флейта и кларнеты применяются, как правило, в их естественном высотном положении. Использование гобоя ограничивается преимущественно средней частью его диапа-

зона, где он звучит достаточно плотно и менее резко. Кроме того, тембровая характеристика гобоя предопределяет выбор для него наиболее существенных и выразительных гармонических звуков. Фагот обычно располагается ниже всех других инструментов.

В аккордах прозрачного звучания оркестровые голоса обычно обходятся без удвоения (пример 403).

403 [Andantino] П. Чайковский. «Русская пляска»

Необходимость в удвоениях возникает в связи с возрастанием силы звучания, особенно в общих оркестровых tutti, где груп-

пе деревянных инструментов принято поручать обособленный (высокий) регистр.

Фигурации

Большая техническая подвижность и легкость звучания деревянных инструментов, в первую очередь флейты и кларнетов, широко используются в различных видах гармонических и мелодических фигураций.

В фрагменте из песни «Заветный камень» Мокроусова (пример 404) кларнеты выполняют две функции: наряду с гармонической фигурацией, характерной своим движением широкими интервалами, они одно-

временно поддерживают мелодические интонации в нечетных тактах. Таким образом, мягкий и сочный тембр этих инструментов проникает во все элементы музыкальной ткани.

Мелодическая фигурация деревянных инструментов в отрывке из песни «Едут новоселы» Родыгина (пример 405) является самостоятельным элементом фактуры, оживляющим общее движение.

г) СОПРОВОЖДЕНИЕ В ГРУППАХ ДЕРЕВЯННЫХ И МЕДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Унисонные сочетания деревянных и медных инструментов увеличивают степень плотности и насыщенности звучания сопровождающих голосов, смягчают его и обогащают тембровую окраску. В многоэлементном же сопровождении тембровое различие оркестровых групп, ансамблей и отдельных партий способствует обособлению каждого элемента.

Во второй части марша (пример 406), сложной по фактуре, сопровождение складывается из трех элементов, четко расчлененных тембровым и регистровым различиями деревянных инструментов, труб, объединенного ансамбля тромбонов, альтов, вторых-третьих теноров и басов.

Кл. (Си^б)

II

III

mf

3

3

3

mf

3

3

3

mf

Балт. (Ми^б)

I

II

III

mf

a2

a2

a2

a2

mf

Тр-ны

I

II

III

mf

mf

mf

Корн. (Си^б)

I

II

mf

mf

mf

А. (Ми^б)

I

II

mf

a2

a2

mf

Т. (Си^б)

I

II

III

mf

a2

a2

a2

mf

Бар. (Си^б)

mf

Б.

I

II

mf

Фл. *pp*

I *pp*

Кл. (Сиб) II III *pp* *a2*

Валт. (Миb) I II *pp*

Тр. (Сиб) *pp*

Тр-н *pp*

I *pp*

Корн. (Сиб) II *pp*

A (Миb) I II *pp* *a2*

I *pp*

Т. (Сиб) II *pp*

Бар. (Сиб) *pp*

Б. I II *pp* *a2*

Фл. *ff*

Кл. (Сиб) I *ff*

II *a2 ff*

III *ff*

Валт. (Ми♭) I *ff*

II *a2 marcato*

Тр. (Си♭) I *a2 ff*

II *ff*

Тр-ны I *ff*

II *ff*

III *ff*

М. бар. *ff*

Тар. Б. бар. *ff*

Корн. (Си♭) I *ff*

II *ff*

А. (Ми♭) I *ff*

II *ff*

Т. (Си♭) I *ff*

II *a2 ff*

III *ff*

Бар. (Си♭) *ff*

Б. I *ff*

II *ff*

4. Общая оркестровая фактура

а) БОЛЬШОЕ TUTTI

В главе первой были рассмотрены общие для всех видов духового оркестра принципы построения большого tutti. Здесь следует дополнительно остановиться на применении основной, а также других групп в аккордовой и гомофонно-гармонической фактуре.

В партиях инструментов основной группы (см. пример 407) излагается, как обычно, комплекс мелодических (основного и сопутствующего) и сопровождающих голосов альтовой, теноровой и басовой тесситур. При расположении басов в большой октаве и контроктаве, все остальные голоса образуют звуковысотную вертикаль натурального звукоряда. Там же, где басы перемещаются в более высокие октавы (обе последние доли такта 3, конец такта 4 и начало такта 5), средние голоса гармонии вплотную приближаются к ним. При соединении инструментов преобладает способ наложения. Но в связи с расположением мелодических голосов в нижней части сопрановой тесситур, наложение сочетается здесь с унисонными наложениями, что способствует большей плотности общего звучания при сохранении надлежащей уравниваемости силы голосов.

Инструменты характерной медной группы частично или пополняют основную группу — удваивают все голоса альтовой, теноровой тесситур и высокий бас, или выполняют самостоятельную роль — проводят партию фанфарного характера. В целом же они значительно увеличивают насыщенность и яркость общего звучания.

Группа деревянных инструментов используется для усиления звучания мелоди-

ческих голосов в высоком регистре оркестра. Связующим звеном между различными регистрами мелодии является трубная фанфара.

В большом tutti гомофонно-гармонического склада основная группа расчленяется, как правило, по разным элементам фактуры — ведущему и сопутствующим ему мелодическим голосам, различным видам гармонического сопровождения. Группа характерных медных или, чаще, отдельные ее представители нередко отчленяются от инструментов основной группы и проводят самостоятельные голоса. Такое же значение приобретает и группа деревянных инструментов. Располагается она обычно в самом высоком оркестровом регистре, обогащая оркестровый колорит (см. пример 408).

Группы характерных медных и деревянных инструментов представлены в малом и среднем оркестре неравномерно, поэтому и их оркестровая роль, колористический и динамический удельный вес в общем звучании того и другого состава не равнозначны.

При сравнении двух вариантов оркестровки марша Грига (примеры 409, 410) видно, что звучание tutti существенно выигрывает в составе среднего духового оркестра. Наличие тромбонов придает ему полноту и торжественность. Благодаря большому числу деревянных инструментов усиливается яркость верхнего регистра и создается лучшее соотношение с другими регистрами. Это преимущество состава среднего оркестра особенно сильно проявляется в многорегистровых удвоениях основных голосов гомофонной фактуры, требующей мощного звучания.

б) МАЛОЕ TUTTI

Малое tutti рассматриваемых составов образуется в результате сочетания групп, отдельные инструменты которых не участвуют в изложении музыкального материала. К числу таких tutti можно отнести и ансамбли из одних медных инструментов, нередко встречающиеся в практике инструментовки.

В примере 411 обе медные группы полностью заняты в проведении темы. Основная мелодия выделяется в унисоне труб и корнетов. Благодаря ее фанфарному характеру, такое сочетание инструментов создает впечатление блестящего тембра массы труб. Большой интерес представляет унисон валторн и альтов в имитирующем голосе, зна-

чительно отличающийся тембровой окраской от звучания главного голоса. Обращает на себя внимание также ритмическое обособление ансамбля тромбонов и басов от тенора и баритона.

В больших медных ансамблях для изложения мелодии среднего регистра, требующей особой силы и полноты звука, может быть применен унисон тромбонов, тенора и баритона.

В примере 412 господствующее место в унисоне смешанных тембров занимает твердый, блестящий тембр тромбонов, в значительной мере поглощающий звуковую окраску представителей основной группы.

407 В темпе марша

Музыкальный партитура для симфонического оркестра, включающая следующие инструменты:

- Фл. (Флейта)
- Гоб. (Гобои)
- Кл. (Сиб) (Кларнет Сиб) I, II, III
- Валт. (Ми) (Вальтовый Труба Ми) I, II
- Тр. (Сиб) (Труба Сиб) I, II
- Тр-ны (Трубы) I, II, III
- М. бар. (Мелотруба)
- Тар. Б. бар. (Таргопан)
- Корн. (Сиб) (Корнет Сиб) I, II
- А. (Мир) (Альт Мир) I, II
- Т. (Сиб) (Тромбон Сиб) I, II, III
- Бар. (Сиб) (Баритон Сиб)
- Б. (Бас) I, II

Музыкальная запись включает ноты для каждого инструмента, динамические обозначения (f) и артикуляционные знаки (acc.).

Maestoso

408

Музыкальный фрагмент из «Песни о Родине» И. Дунаевского, страница 408. Темп: Maestoso.

Инструменты и партии:

- Фл. (Flute)
- Гоб. (Oboe)
- Кл. (Сиб) I, II, III (Clarinet in B-flat)
- Валт. (Миb) I, II (Violin in D minor)
- Тр. (Сиб) I, II (Trumpet in B-flat)
- Тр-ны I, II, III (Trombone)
- М. бар. (M. Baritone)
- Тар. Б. бар. (T. B. Baritone)
- Корн. (Сиб) I, II (Cornet in B-flat)
- А (Миb) I, II (Alto in D minor)
- Т. (Сиб) I, II, III (Tenor in B-flat)
- Бар. (Сиб) (Baritone in B-flat)
- Б. I, II (Bass)

Динамика: *ff* (fortissimo) и *f* (forte).

Музыкальные особенности: фрагмент начинается с *ff* и переходит к *f*. В партии валтов и в партии кларнетов III используются трети (trills). В партии баса II в конце фрагмента используются аккорды 12-го лада (12).

Э. Григ. «Сигурд Йорсальфар», марш
(для оркестра из 30 исп.)

Торжественно (♩ = 66)

410

Фл.

Гоб.

Кл. (Сиб) I II III

Валт. (Фа) I II

Тр. (Сиб) I II

Тр-ны I II III

М. бар.

Тар. Б. бар.

Корн. (Сиб) I II

А. (Ми♭) I II

Т. (Сиб) I II III

Бар. (Сиб)

Б. I II

The image shows a page of a musical score for the march 'Sigurd Jorsalfar' by Edvard Grieg. The score is for a 30-piece orchestra and is marked 'Торжественно (♩ = 66)'. The tempo is 410. The score is written for various instruments, including Flute (Фл.), Oboe (Гоб.), Clarinet in B-flat (Кл. (Сиб) I, II, III), Violin (Валт. (Фа) I, II), Trumpet in B-flat (Тр. (Сиб) I, II), Trombone (Тр-ны I, II, III), Horn in F (Корн. (Сиб) I, II), Alto Saxophone in B-flat (А. (Ми♭) I, II), Tenor Saxophone in B-flat (Т. (Сиб) I, II, III), Baritone Saxophone in B-flat (Бар. (Сиб)), and Bass (Б. I, II). The score includes dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and articulations.

411 [♩ = 126]

Валт. (Миб) I II

Тр. (Сиб) I II

Тр-ны I II III

Корн. (Сиб) I II

А. (Миб) I II

Т. (Сиб) I II III

Бар. (Сиб)

Б. I II

f *ff* *a2*

412 [Быстро $\text{♩} = 120$]

The musical score is for a march in 2/4 time, marked 'Быстро' (Allegro) with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is arranged for a large wind and brass ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Валт. (Миб) I, II:** Trumpets in B-flat, playing a melodic line with accents and a forte (*f*) dynamic.
- Тр. (Сиб) I, II:** Trombones in C, playing a rhythmic accompaniment with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Тр-ны I, II, III:** Trombones in B-flat, playing a rhythmic accompaniment with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- М. бар.:** Musician's Baritone, playing a rhythmic accompaniment with triplets and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Тар. Б. бар.:** Tenor Baritone, playing a rhythmic accompaniment with triplets and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Корн. (Сиб) I, II:** Cornets in C, playing a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- А. (Миб) I, II:** Alto Saxophones in B-flat, playing a rhythmic accompaniment with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Т. (Сиб) I, II, III:** Tenors in C, playing a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Бар. (Сиб):** Baritone in C, playing a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.
- Б. (Сиб) I, II:** Basses in C, playing a rhythmic accompaniment with triplets and a forte (*f*) dynamic.

Другие виды малого tutti духового оркестра слагаются из группы деревянных и наиболее сливающихся с ними медных инструментов, в первую очередь, валторн. Последние обладают тембровыми качествами, сближающими их с тенорами и баритоном. Кроме того, нередко связующим звеном ме-

жду деревянными и медными инструментами являются засурдиненные трубы, корнеты, валторны и тромбоны. Широко применяются и унисоны близких по тесситуре инструментов, например, кларнетов и корнетов.

в) ГРУППЫ, АНСАМБЛИ

Основная группа, являющаяся ядром малого и среднего составов духового оркестра, способна к выполнению различных функций: изложению аккордовой фактуры, простой гомофонно-гармонической фактуры, сложной, многоэлементной гомофонно-гармонической фактуры с элементами полифонии.

В отличие от основной группы, сравнительно полно представленной в составах малого и среднего духового оркестра, группа характерных медных инструментов в малом оркестре значительно уступает той же группе среднего оркестра. Качественному и количественному составу группы соответствуют и ее возможности, сравнительно скромные в малом оркестре и более разнообразные в среднем оркестре, позволяющие выделить эту группу в самостоятельный ансамбль. Группе может быть

поручено изложение мелодии, сопровождения и всей музыкальной ткани. В последнем случае она обычно пополняется другими медными инструментами.

Группа деревянных инструментов, как и группа характерных инструментов, представлена в малом духовом оркестре весьма скромно, а в составе среднего оркестра более полно. Однако, не располагая звуками низкого оркестрового регистра (доступными фаготу — редко встречающемуся в самодеятельных оркестрах), группа очень редко выступает как самостоятельный ансамбль. Это может иметь место в эпизодах легкого, прозрачного звучания.

Приведем несколько отрывков, которые по характеру музыки было бы целесообразно инструментовать для одних деревянных инструментов (примеры 413, 414).

413 [Allegretto con moto] П. Чайковский. «Подснежник»

414 [Allegro vivace] Э. Григ. «Танец с прыжками», соч. 47 № 6

Флейта или гобой, участвуя в подобных ансамблях, преимущественно выполняют мелодическую роль. Это объясняется большей характерностью их тембра по сравнению с массовым тембром кларнетов, количество которых в среднем духовом оркестре может достигать шести. Представленные несколькими партиями, кларнеты могут быть применены и как самостоятельный ансамбль.

Самая малочисленная, группа ударных инструментов состоит из двух исполнителей, к которым может добавляться третий для исполнения в струю (гобоист или один из кларнетистов). Обычно в малом и среднем составах оркестра используются большой и малый барабаны, тарелки, треугольники. В необходимых случаях применяются также бубен, кастаньеты, иногда колокольчики и ксилофон.

В связи с малым числом исполнителей,

инструментаторам часто приходится ограничивать себя в выборе ударных инструментов, постоянно учитывая реальные возможности исполнителей, и, в частности, время, необходимое для замены одних инструментов другими. Поскольку тарелки, прикрепленные к большому барабану, заметно теряют качество звучания, желательно, чтобы их партии могли быть исполнены отдельно. При движении же оркестра, сопровождающего демонстрацию, и в других аналогичных случаях такое разделение исполнителей на тарелках и большом барабане совершенно необходимо.

Выше уже отмечалось свойство ударных инструментов без определенной высоты звука хорошо сочетаться с духовыми инструментами во всех оркестровых регистрах. Это же свойство обнаруживается и в практике инструментовки для малого и среднего составов духового оркестра.

415 (с воодушевлением) Н. Иванов-Радкевич. Марш «Капитан Гастелло»

Орк.
М. бар.
Тар.
Б. бар.

mf

В примере 415 ансамбль ударных инструментов, типичный для маршево-танцевальных жанров, подчеркивает аккомпанементную ритмическую фигурацию басов и средних голосов.

В примере 416 обращает на себя внима-

ние ритмическая обособленность такого же ансамбля ударных: большой барабан и тарелки выделяют лишь основные доли такта, а малый барабан исполняет особый вид фигурации, более развитый по сравнению с рисунком средних голосов сопровождения.

416 [Темп марша] М. Ипполитов-Иванов. «Юбилейный марш»

Орк.
М. бар.
Тар.
Б. бар.

f
mf

Такое же ритмическое своеобразие ударных инструментов наблюдается и в следующей отрывке (пример 417). Треугольнику поручена партия, поддерживающая самый высокий тремолирующий голос. Малый ба-

рабан подкрепляет движение основных голосов в сопрановой тесситуре, а большой барабан присоединяется к басу, подчеркивая в то же время трехдольный размер.

417 [Allegro] Н. Римский-Корсаков. Оп. «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сеча при Керженце»

Орк.
Треуг.
М. бар.
Б. бар.

ff
f
tr

Иногда отдельным ударным инструментам и даже ансамблям могут быть поруче-

ны и вполне самостоятельные по ритму партии, или даже сольные выступления.

Дж. Россини. Оп. «Сорока-воровка», увертюра

418 *Maestoso marziale*

Orк.
М. бар. (два)
Б. бар.

419 $\text{♩} = 144$ *ff cresc.*

Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

Orк.
Треуг.
М. бар.
Б. бар.

Если в примере 418 ансамбль ударных охватывает среднюю, затем низкую область оркестрового звукоряда, то в примере 419 он распространяется на весь диапазон оркестра.

Более мелкие ансамбли духовых и ударных инструментов различаются по ряду признаков: тесситурному и регистровому, фактурному и тембровому. Голоса сопрановой тесситурны естественно поручаются инструментам высокого оркестрового регистра, включая флейту, гобой, кларнеты, трубы, корнеты, треугольник, малый барабан и другие инструменты, близкие этим ударным по характеру звучания (примеры 415—417). Голоса альтовой и теноровой тесситур могут быть изложены кларнетами и большинством медных инструментов, включая тру-

бы и корнеты, валторны и альты, тромбоны, теноры и баритон. Из ударных инструментов наиболее подходят к ним бубен, малый барабан, тарелки. Голоса басовой тесситурны доступны лишь для басов и частично для тромбонов, теноров и баритона (в нижней части диапазона). Из числа ударных инструментов к таким ансамблям обычно примыкают тарелки и большой барабан.

Тембровые соотношения голосов в этих ансамблях определяются, в основном, особенностями фактуры. Так, в ансамблях, где все голоса выполняют единую функцию, тембровые соотношения подчеркивают это единство. Наоборот, в ансамблях, где функции голосов различны, данные соотношения между ними закрепляют эти различия.

5. Выразительная и формообразующая роль инструментовки

Рассмотренные приемы изложения мелодии, гармонического сопровождения и фактуры в целом раскрывали исполнительские возможности оркестров художественной самодеятельности в ограниченных масштабах — применительно к одному проведению

музыкальной темы (да и то, большей частью, неполному). Анализ же партитур произведений, инструментованных для этих оркестров, дает основание утверждать, что самодеятельные духовые оркестры обладают данными для исполнения довольно крупных

и сложных произведений. При этом самодеятельные оркестры располагают возможностями показа тематического развития музыкального материала, а также его оформления в структурно завершенные построения.

Так, развитие тематизма эпизода из «Русской сюиты» Иванова-Радкевича, предназначенной для самодеятельных оркестров

среднего состава, осуществляется путем контрастных сопоставлений фраз, постепенно приобретающих все более танцевальный характер и связывающих медленное песенное вступление с живым плясовым Allegro (см. примеры 420—424). Такая линия развития вызвала соответствующие приемы оркестрового изложения, основанные на смене и чередовании разнообразных ансамблей.

Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

420 [Andante]

Валт. (Ми♭) I *mp*

Корн. (Си♭) I *mp*

Т. (Си♭) I *mp*

Бар. (Си♭) *mp*

Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

421 [Più mosso]

Фл. *p*

I *p*

Кл. (Си♭) II *p*

III *p*

Валт. (Ми♭) I *p*

Треуг. *p*

Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

422 Più mosso = 120

Кл. (Си♭) I *mp* *a2*

Тр. (Си♭) I *fp* *div*

II *fp*

Корн. (Си♭) I *fp*

II *fp*

I *p*

Т. (Си♭) II *a2*

III *p*

Бар. (Си♭) *p*

Б. I *p*

II *p*

423 [♩ = 120]

М. фл.

Кл. (Сиб) I

Корн. (Сиб) I

Корн. (Сиб) II

Т. (Сиб) I

Т. (Сиб) II

Т. (Сиб) III

Бар. (Сиб)

Б. I

Б. II

Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

424 [♩ = 120]

Фл.

Кл. (Сиб) I

Кл. (Сиб) II

Кл. (Сиб) III

Треуг.

Корн. (Сиб) I

Корн. (Сиб) II

Принцип комплексного обогащения фактуры, тембровых и динамических средств оркестра в процессе вариационного разви-

тия отчетливо выражен и в «Сюите на темы песен Октября» Кожевникова, также исполняемой самодеятельными оркестрами.

Б. Кожевников. Сюита на темы песен Октября, ч. 3

425 [Темп походного марша]

Кл. (Сиб) I

Кл. (Сиб) II

М. бар.

Кл. (Сиб) I *pp*

Кл. (Сиб) II *pp*

М. бар. *pp*

Бар. (Сиб) *pp*

Б. I *pp*

Кл. (Сиб) I *mf*

Кл. (Сиб) II *mf* ²

Валт. (Миб) I *mf*

Тр. (Сиб) I II *mf* с сурд.

Корн. (Сиб) II *mf* с сурд.

А. (Миб) I II *mf*

Т. (Сиб) I *mf*

Т. (Сиб) II *mf*

Бар. (Сиб) *mf*

Б. I II *mf*

428 [Темп походного марша]

Валт. (Ми♭) I II

М. бар.
Б. бар.

Корн. (Си♭) I II

Тр. (Си♭) I

Т. (Си♭) II

Бар. (Си♭)

Б. I II

Аналогичное использование оркестровых средств нередко встречается и в пьесах, ин-

струментованных для малого духового оркестра (см. примеры 429—433).

В. Шепелев. Две пьесы на темы русских народных песен, «Свет Иван, он лужочком идет»

429 [Отчетливо]

Фл.

Кл. (Си♭) I II III

Валт. (Ми♭) I II

Буб

Л. (Ми♭) I II

Т. (Си♭) I II

Бар. (Си♭)

Б. I II

В. Шепелев. Две пьесы на темы русских народных песен, «Свет Иван, он лужочком идет»

430 [Оживленно]

Фл. *mf* *f*

Кл. (Си♭) I *mf* *f*

Кл. (Си♭) II/III *mf*

Валт. (Ми♭) I/II *p*

Тр. (Си♭) *f*

Буб

Тар. Б. бар. *p*

Корн. (Си♭) I *f*

Корн. (Си♭) II *f*

А. (Ми♭) I/II *p*

Т. (Си♭) I *mf*

Т. (Си♭) II *p*

Бар. (Си♭) *mf*

Б. I/II *p* *a2* *a2*

431 [Оживленно]

Фл. *ff*

I Кл. (Сиб) *ff*

II III *a2 ff*

I II Валт. (Миб) *f*

Тр. (Сиб) *mf*

Тр-н *mf*

М. бар. *mf*

Тар. Б. бар. *mf*

I Корн. (Сиб) *f*

II *f*

I II Л. (Миб) *f*

I Т. (Сиб) *mf*

II *f*

Бар. (Сиб) *mf*

I II Б. *f*

В. Шепелев. Две пьесы на темы русских народных песен, «Свет Иван, он лужочком идет»

432 [Оживленно]

Фл. *mf*

I *mf*

Кл. (Сиб) II *mf*

III *mf*

Валт. (Миб) I *mf*

II

Тр. (Сиб) *mf*

Тр-н *f*

М. бар. *mf*

Тар. Б. бар. *mf*

I *mf*

Корн. (Сиб) II *mf*

I *mf*

А. (Миб) II

I *mf*

Т. (Сиб) II *mf*

Бар. (Сиб) *mf*

I *f*

Б. II *f*

a2

433 [Ожидание]

Фл.

Валт. (Ми♭) I

Валт. (Ми♭) II

Корн. (Си♭) I

А. (Ми♭) I

А. (Ми♭) II

Т. (Си♭) I

Т. (Си♭) II

Бар. (Си♭)

Важнейшими средствами вариационного развития темы являются здесь, как и в предыдущих произведениях, обогащение фактуры, расширение звуковысотного объема голосов, насыщение их новыми трембровыми расцветками и ступенчатым, постепенным нарастанием оркестровой динамики.

Аналогичные примеры фактурного и тембрового варьирования повторяемых тематических элементов и целых тем встречаются и во многих других произведениях, инструментованных для самодеятельных духовых оркестров: «Марше Черномора» Глинки, вступлении к опере «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Норвежских танцах» Грига.

Вместе с тем многие произведения маршевого и танцевального жанров устойчивы по фактуре и не требуют частой смены приемов и средств изложения. Они встречаются и в произведениях собственно концертного репертуара, например, в увертюре к опере «Кармен» Бизе (основная тема).

Таким образом, выбор оркестровых средств и приемов изложения, их обновление и смена определяются самим характером музыки, особенностями ее структуры и развития.

Рассмотренные примеры достаточно ясно подтверждают положение о художест-

венном назначении инструментовки, как об одном из существенных средств воплощения идейно-образного содержания музыкального произведения в единстве с его формой.

Средства инструментовки и их реальные выразительно-формообразующие возможности непосредственно зависят от многих объективных и субъективных факторов — состава оркестра, его укомплектованности, квалификации исполнительского коллектива, стройности и ансамблевой слаженности оркестрового звучания, художественного уровня исполнения и т. д. Однако процесс выявления этих средств и их возможностей первоначально осуществляется в партитурной записи произведения, качество которой целиком определяется инструментатором, его музыкальной эрудицией, глубиной проникновения в художественный замысел композитора — автора инструментуемого произведения, умением передать его данными исполнительскими средствами.

Приведенный в этой главе разбор партитурных образцов различных композиторов, а также переложений их сочинений для малого и среднего самодеятельного духового оркестра в известной степени может помочь инструментатору в его сложной и ответственной работе.

Оглавление

Введение	3
1. Предмет инструментовки	3
2. Оркестровая фактура	4
3. Фактура мелодических голосов	6
4. Фактура гармонического сопровождения	10
5. Построение аккордов в оркестре	15
6. Особенности голосоведения в оркестре	17
7. Роль темброво-динамической стороны изложения	22
Глава первая. Средний состав духового оркестра	28
1. Общий обзор	28
2. План инструментовки	32
3. Некоторые принципы использования оркестровых средств	33
4. Оркестровое изложение мелодии	34
5. Оркестровое изложение гармонического сопровождения	55
6. Общая оркестровая фактура	59
7. Выразительная и формообразующая роль инструментовки	69
Глава вторая. Большой состав духового оркестра	76
1. Общий обзор	76
2. Оркестровое изложение мелодии	77
3. Оркестровое изложение гармонического сопровождения	90
4. Общая оркестровая фактура	96
5. Выразительная и формообразующая роль инструментовки	107
Глава третья. Особенности оркестровки фортепианных произведений	116
1. Мелодические голоса	117
2. Гармоническое сопровождение	125
3. Оркестровое изложение некоторых специфических фортепианных приемов	144
4. Штрихи	150

Глава четвертая. Переложение симфонических произведений	154
1. Сравнение исполнительских возможностей симфонического и духового оркестров	154
2. Выбор симфонического произведения	155
3. Подготовительный этап работы	155
4. Переложение мелодии	159
5. Переложение аккомпанемента	169
6. Распределение средств в фактуре в целом	176
7. Особые случаи преобразования фактуры оригинала	182
8. Замена отдельных инструментов	183
Глава пятая. Инструментовка массовой песни для солистов-певцов и хора с оркестром	186
1. Общие вопросы	186
2. Мелодические голоса оркестрового сопровождения	188
3. Гармонические голоса оркестрового сопровождения	195
4. Особенности инструментовки разделов песни	203
5. Инструментовка массовых песен для хора с оркестром	231
Глава шестая. Малый и средний составы самодеятельного духового оркестра	233
1. Общий обзор	233
2. Оркестровое изложение мелодии	234
3. Изложение гармонического сопровождения	249
4. Общая оркестровая фактура	258
5. Выразительная и формообразующая роль инструментовки	267

ИНСТРУМЕНТОВКА ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

Учебное пособие

Составитель

Борис Тихонович Кожевников

Редактор *С. Котомина*

Художник *Е. Данильцев*

Художественный редактор *А. Головкина*

Технический редактор *И. Левитас*

Корректор *А. Барискин*

Подписано в набор 24/XII-76 г.
Подписано в печать 22/VIII-78 г.
Формат бумаги $70 \times 108 \frac{1}{16}$. Бумага офсетная № 2
Гарнитура литературная. Печать офсет
Объем печ. л. 17,5. Усл. п. л. 24,5. Уч.-изд. л. 31,37
Тираж 8 000 экз.
Изд. № 9530. Зак. 216. Цена 2 р. 80 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома»
при Государственном Комитете [REDACTED]
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

Учебники и учебные пособия для музыкальных вузов

Витачек Ф.

ОЧЕРКИ ПО ИСКУССТВУ ОРКЕСТРОВКИ XIX В.

Учебное пособие



Кандинский А.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ.

В ТРЕХ ТОМАХ.

Т. 2. Кн. 2



Мазель Л.

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.

2-е изд., доп. и перераб. Учебное пособие



Протопопов Вл.

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ФОРМ

XVI — НАЧАЛА XIX В.

Учебное пособие

Вышедшие из печати издания поступают в магазины, распространяющие музыкальную литературу.

2 р. 30 к.

