

1. Предмет инструментовки

Термин «инструментовка» имеет двоякое 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 складываются 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 музыкального 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-

вое изложение музыкальной мысли меняется одновременно с ее течением и развитием. Поэтому успешная работа инструментатора немислима 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.



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

не 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»



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

М. Глинка. «Камаринская»



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»

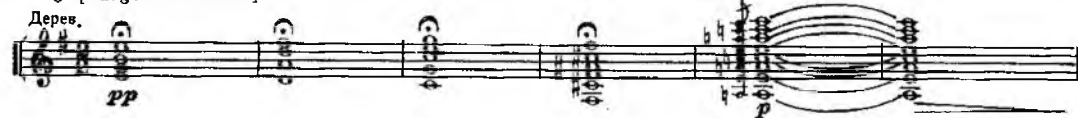


⁶ Иногда этот тип фактуры называют также гомофонно-гармоническим.

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

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

6 [Largo e maestoso]



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



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



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

p

11 Allegro con spirito

М. Глинка. Оп. «Руслан и Людмила», «Арабский танец»

p

sf

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 уникальные 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

Спр. пр.

mf

p

Н. Иванов-Радкевич. Марш «Народные мстители»

14 [Темп походного марша]

ff

П. Чайковский. Симфония № 1, ч. 1

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

I Solo

p

I Solo

p

pp

pp

Fl.

Fag.

I V-ni

II V-ni

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, 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*

М. Равель. «Болеро»

[Tempo di Bolero, moderato assai ♩ = 76]

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

Мелодическое двух-, трех-, четырехголосье 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).

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

18 Andantino

2 Fl. *p*

2 Cl. (A) *p*

V-ni I II *p*

V-la *p*

V-c, C-b. *p*

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

19 [В темпе вальса]

Дерев. инстр. *mp*

Корн. *mp*

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).

20 [♩ = 120] С. Чернецкий. Марш «Салют Москвы»

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 фигуры. Отсюда — два основных вида гармонического сопровождения: 1) аккордовое и 2) фигурационное.

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

Более развитым видом аккордового сопровождения являются различные ритмические фигуры, 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).

21 [Allegretto pastorale] Э. Григ. «Пер Гюнт», «Утро»

Мелодия

Сопров.

22 Più mosso $\text{♩} = 69$

Н. Иванов-Радкевич. «Русская рапсодия»

Кл. (Сиб.)

Корн. (Сиб.)

Сопров.

p

23 [Allegro]

Н. Иванов-Радкевич. Увертюра-фантазия

Кл. (Сиб.)

Тр., Валт.

mf

24 [Темп марша]

С. Чернецкий. «Марш танкистов»

Мелодия

Сопров.

fp

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.

p

[Allegro molto vivace] ($\text{♩} = 120$)

Р. Шуман. Симфония № 1, ч. 1

Об., Кл., V-le

V-c.

p

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. инстр. *p dolce*

Медные инстр. *pp*

Струн. инстр. *p*

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

Сопроз. *p*

Мелодия *p*

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 различные 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

p *legatissimo*

div. a 3

p *legatissimo*

div. a 3

p *legatissimo*

Archi

p

Fl.

p

Cl. (B)

p

Fag.

Cor.

p

Archi

p

32

[Allegro non troppo]

Picc. e Fl. *f*

Ob., Cl. *mf*

Cor. *f*

Tr-ni *p*

Tuba *p*

Arch. *f*

М. Глинка. «Вальс-фантазия»

33 (Tempo di Valce)

Cl. (A) *p dolce*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c *p*

C-b. *pp*

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

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 связном 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.

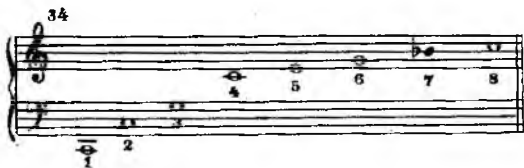
Роль педализации очень значительна. Однако следует иметь в виду, что педаль ни в каких случаях не должна заглушать

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 *наслоение* (пример 42). Следует, однако, иметь в виду, что прием *наслоения* дает наилучшие результаты при тесном расположении звуков аккорда. При широком же расположении с помощью *наслоения* 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

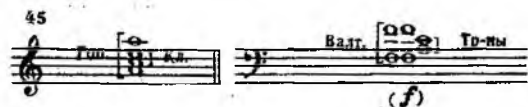
Соединяя инструменты по способу *наслоения*, многорегистровый аккорд можно было бы расположить, например, следующим образом:

44

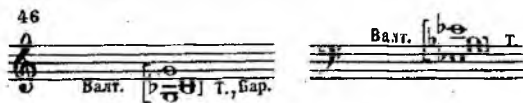
В духовом оркестре такой аккорд прозвучит достаточно ровно и слитно. При наличии нескольких исполнителей на каждую из партий кларнетов Си^б их звучание уравновесится со звучанием медных инструментов.

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

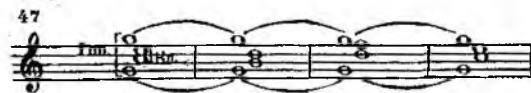
Окружением называется такое соединение, при котором крайние голоса аккорда поручаются одинаковым инструментам (см. пример 45).



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).



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

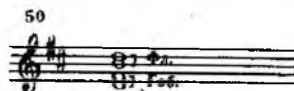
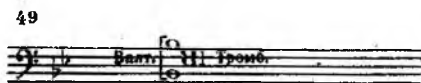


При перекрещивании инструменты одного тембра чередуются по высоте с

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



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



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.



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. — Палл, собр. соч., т. 3. М., 1959, 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)



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).



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

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



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

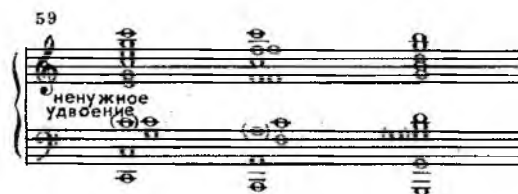


Правила гармонии о запрещении параллельных октав и квинт сохраняют свою силу только в отношении основных голосов. Параллельные октавы и квинты, возникающие между добавочными и основными голосами не только допустимы, но, по существу, и неизбежны (см. примеры 58—60). Октавные удвоения являются приемом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

ципально отличаются от запрещенных параллелизмов между основными гармоническими голосами.



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).



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

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



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 тернет 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 различных 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

Кл. I, Корн. I (Сиб)

Р. Глиэр. Увертюра «XXV лет Красной Армии»

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 красивой; 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, фагота, 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.

Глава первая

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 самостоятельными духовыми оркестрами, военно-духовыми, духовыми оркестрами музыкальных училищ, консерваторий и концертными духовыми оркестрами типа Государственного духового оркестра.

Настоящая глава посвящена инструментровке 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 тромбонов, 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 самостоятельных 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
	II	1—2
(басовый кларнет Си ♭)	III	1—2
Саксофоны		
альты Ми ♭	I	1
	II	1
тенор Си ♭		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

б) 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 приспосабливаться 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 (ксилофон, 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 семноктавный 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 октав, 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 корнетами 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 со-29

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.

падают 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), фогом и басовым кларнетом (в малой октаве); низкий регистр — смешанным ансамблем фогота 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 широкомензурных 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 баса.

Группа медных широкомензурных 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. «Трели (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, ПАРТИИ И ГРУПП ПО СИЛЕ ЗВУЧАНИЯ

Сила звучания инструментов, то есть та или иная степень громкости, 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 ширококолензурных медных инструментов численное превосходство и соответству-

ющее выделение партий первых корнетов компенсируется в партиях баритона и басов густотой и объемом 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 ширококолензурных 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 и с к у с т в е н н ы м.

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, середино-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-

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

Кроме того, нужно учитывать, что включение отдельных оркестровых голосов, как и их исключение, 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 наматках 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, — немыслима 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, уделял 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 приготование 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 и исключение иных из них, которые в первый раз зазвучат в приготавлиемом 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 восприимчивы 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.

Глинкинский 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. 1. 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 партиям, 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 док л а д н ы е 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 тесситурой 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. — Поли. собр. соч. Лит. прозв. и переписка, т. 2а. М., 1975, с. 209.

Б. Кожевников. Хорал с вариациями для солирующих инструментов

[Allegro non troppo. $\text{♩} = 120$]

70 21

М. фл.

mf

I

II

Валт. (Фа)

p

III

IV

p

Тр. (Сиб)

I

II

III

I.

p

Б. Кожевников. Хорал с вариациями для солирующих инструментов

71 4 Adagio. $\text{♩} = 64$

Гоб.

p

Бас. кл. (Сиб)

p

Б.

Подин

p

К-б.

p

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

82 [Vivace] М. Готтлиб. 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

гистрах. Такие условия создаются при соединении инструментов смежной тесситурой 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.

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

83 Andante mosso Solo

Кл. (Сиб) I

п. (Миb) I II

Сакс.

т. (Сиб) I II

Фог.

Валт. (Фа) I II III

p *pp* *pp*

84 [Allegro] a2

Фл. I II

Гоб.

Кл. (Сиб) I II III

Фог.

Валт. (Фа) I II III IV

Бар. (Сиб)

Б. I

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

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 наложения, 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

mf

Тр. (Сиб) I II
(ff) marc.

Тр-ны I II III
(ff) marc.

Корн. (Сиб) I
(ff) marc.

Б. I II
(ff)

К-б.
(ff)

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

102 Moderato. Maestoso

Тр. (Сиб) I II
f

Тр-ны I II III
f

М. бар.
p

Корн. (Сиб) I II
f

Soli a2

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 флейт, саксофонов с корнетами и трубами. Гобой, более специфичный по своему тембровому колориту, лучше сливается с засурдиненными 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 — необходимым условием 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 складается 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 кантилены.

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) комбинирован-

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 складывается 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 кантилена гобоя звучит особенно ярко и проникновенно.

П. Чайковский. Балет «Спящая красавица», адажио

103 [Adagio maestoso]

М. фл.

Фл.

Гоб.

Кл. (Сиб) II

III

Фаг.

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- близительно 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.

С. Чернецкий. «Юбилейный встречный марш»

104 Торжественно

Фл.

Кл. (Си♭)

Сакс.

Т. (Си♭)

Валт. (Фа)

Тр. (Си♭)

Тр.-ны

М. бар.

Тар. Б. бар.

Корн. (Си♭)

Т. (Си♭)

Бар. (Си♭)

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-

роу 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»

105 [Presto] $\text{♩} = 2$

Фл. I II f

Гоб. f

Кл. (Сиб) I II f

Сакс. I II mf

т. (Сиб) f

Фаг. f

Валт. (Фа) I II mf

III IV mf

Лит. p

Треуг. f

Корн. (Сиб) f

Б. I II $\text{♩} = 2$

К-б. mf

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 тромбонов.

6. Общая оркестровая фактура

Рассмотрим типовые приемы изложения основных видов музыкальной фактуры при-

менительно 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 тессitura 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. Тессitura 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 квинтетом 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.

а) 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 $\text{♩} = 96$ 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 голосов, 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.

Кл. (Снб)

1

1

(Mk b)

Сакс.

(Скб)

Фаз.

Валт.(Ф

I

)

I

Тр. (См

1

Тр-ны

I

II

Лжт.

Треуг

Tap.

Кори. (Сир)

1

I

Тен. (Снб)

Бар. (Сн¹)

Б.

II

K-6.

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 тесситур.

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 тесситур 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

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

sub. f
f
a2
fff
fff
fff
fff
fff
Solo
sub. f
fff

Глава вторая

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 б	I	4—5
	II	2—3
(басовый кларнет Си б)	III	2—3
Саксофоны		
альты Ми б	I	1
	II	1
тенор Си б		1
Фэготы	I	1
	II	1
	18—21	
Валторны Фа	I	1
	II	1
	III	1
	IV	1
Трубы Си б	I	1
	II	1
(басовая труба Си б)	III	1
Тромбоны	I	1
	II	1
	III	1
	10	

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

Наряду с приведенным составом большого духового оркестра существуют еще его разновидности, в которых группа деревянных инструментов пополнена альт-флейтой, малым и альтовыми кларнетами, саксофонами — сопрано и баритоном. Группа медных инструментов — альты, увеличенным составом валторн, труб, тромбонов, корнетов, теноров, баритонов и басы. 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 типовых оркестров (партиты всех применяемых инструментов приняты лировать).

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

заполняемым звуковысотным объемом, напевческой и технической гибкостью. Можно обнаружить почти в любой крупной партитуре для большого духового оркестра, особенно при изложении эпизодических

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 тесситур (треугольник, малый барабан, бубен, колокольчики, вибрафон), средней

(малый барабан, бубен, тарелки, литавры, марimba, вибрафон, ксилофон) и низкой тесситур (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 тессitura 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]

Solo

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.

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.

126 Allegro $\text{♩} = 104$ М. Готлиб. Сюита «Современник», ч. 2

Кл. (Си♭) I p

II $a2$

III p

Фаг. I $a2$

II p

Валт. (Фа) I $a2$

II p

III $a2$

IV p

Тр-пы I p

II p

III p

Лит. p

М. бар. p

Т. (Си♭) p

Бар. (Си♭) p

Б. I p

II p

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, флейт, и противосложения, порученного второму смешанному тембру в составе вторых кларнетов и гобоя. Таким образом кларнеты способствуют общей слитности ансамбля, а флейты и гобой — обособленности его элементов.

I
 Фл. II
 Гоб. I
 I
 Кл. (Снб)
 II
 III
 Бас. кл. (Снб)
 I
 Фг. II
 К-б.

Musical score for the first system of "The Song of the Bells". The score is written for a full orchestra and includes parts for Flute II, Oboe I, Clarinet I, Clarinet II, Clarinet III, Bass Clarinet, Fagotto II, and Cymbals. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The music is marked *pp* (pianissimo). The first system shows the initial entries of the woodwinds and strings, with the cymbals providing a rhythmic accompaniment.

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.

Грацияный «Танец пастушков» из балета «Щелкунчик» Чайковского (пример

128) создан автором с расчетом на состав оркестра с тремя флейтами. Ажурное звучание мелодий 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.

128

П. Чайковский. Балет «Шелкунчик». «Танец пастушков».

Moderato assai

Fl.

Viol.

Viola

Cello

K-6.

Pizz.

129

Largo

Кл. (Сиб) II

К. М. Вебер. Опера «Эврианта», увертюра

pp

два

ОДИН

pp

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 тесситуру.

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

130а [Allegro con fuoco]

Fl. I II
ff sf

Гоб. I II
ff sf

Кл. (Сиб) I II
ff sf

а. (Миb) I II
ff sf

Сакс. I II
ff sf

т. (Сиб) I II
ff sf

Фаг. I II
ff sf

Бар. (Сиб) I II
f sf

Б. I
f sf

К-б. I II
ff sf

130б

Кл. (Сиб) I II

а. (Миб) I II

Сакс.

Т. (Сиб) I

ff div. sf

6) 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 фуга

Фар. I II

Валт. (Фа) I II IV

Тр. (Сиб) I

Лит.

Т. (Сиб)

Бар. (Сиб)

Б. I II

К-б.

p a2 p p3 p pp p p p

140 Grandioso (Grave) Г. Калинкович. «Торжественно-героическая увертюра»

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
Гобои	Трубы, корнеты (соп. soft.)	
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»

141 Andante ma non troppo (tranquillo)

1416 [Andante ma non troppo]

Ф.я. I

К.я. (Суб)

Ф.я. I

Валт. (Ф.я.)

142 Andante mosso. (♩ = 84) Б. Кожевников. Эстрадная сюита, ч. 2 («Романсы»)

К. (Сиб) I II III

Ф.г. I II

Сакс. (Миб) I II

К-Б.

p *pizz.*

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.

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

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. (Миb) I II

Сакс. п (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 остиной фи-

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

б) 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 фигурационного 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
Фаг.
Валт. (Фа) I
II
III
IV

p espress.
pp
pp
pp

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

Фл.
Гоб.
Кл. (Сиб)
Валт. (Фа)
Тр. (Сиб)
Треуг.
Тар.
Корн. (Сиб)

f
f con sord.
f con sord.
f con sord.
f con sord.
f con sord.
f con sord.
f con sord.

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 (туб с корнетами, тенора с баритонами и тубами, туб с тромбонами, тромбонов с тубами), сходство регистров и динамическое равновесие звучания.

Четырехголосные и другие многоголос-

ные сочетания медных инструментов поручаются, наряду с валторнами, корнетами, корнетам и трубами, 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»

Fl. I II
Гоб. I II
Кл. (Сиб) I II III
а. (Мир) I II
Сакс.
т. (Сиб) I II
Фаг. I II
Валт. (Фа) I II III IV
Треуг.
Б. I
К-б.

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 всегда 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 Коженикова (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 многотембровому ансамблю, охватывающему все участки оркестрового звукоряда.

Одним из редких образов 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, кварталами, квинтолями). В результате создается плотная звуковая ткань, которая является достоянием лишь большого, мастерски построенного оркестра.

148 [50] Быстро. С жаром] Б. Кожевников. Симфония № 4, финал («Заре навстречу»)
Фл. I II Фл. и М. фл.
Гоб. I II
(Мир)
I
(Сиб) II a2
II II
(Мир) I II
т. (Сиб)
Фаг.
с. (Сиб)
а. (Мир) I II
т. (Сиб)
бар. (Мир)
I II
Валт. (Фа) III IV
I II
Тр. (Сиб) III
I II III
Тр-ны
Лит.
I II
Корн. (Сиб)
II
Т. (Сиб)
Бар. (Сиб)
Б. I II a2

6) МАЛОЕ ТУТТИ

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. Калинин. Увертюра «Праздник победы»

Fl. I II III *f*

Гоб. I II *f*

Кл. (Миб) *f*

Кл. (Сиб) I II III *f*

Бас. кл. (Сиб) *mf*

Фаг. I II *mf*

а. (Миб) I II *f* 22

Сакс. т. (Сиб) *mf*

Валт. (Фа) I II III IV *mf*

Лит. *mf*

Корн. (Сиб) I II *mf*

Т. (Сиб) *mf*

Бар. (Сиб) *mf*

Б. I II *mf*

К-б. *mf*

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. Калинин. Увертюра «Праздник победы»

Бас. кл. (Сиб) *ff*

Флаг. I II *ff*

а. (Миб) I II *ff*

Сакс. *ff*

т. (Сиб) *ff*

Валт. (Фа) I II *ff*

III IV *ff*

Тр. (Сиб) I II *ff*

III *ff*

Тр-ны I II *ff*

III *ff*

Лит. *ff*

М. бар. *ff*

Жорн. (Сиб) I II *ff*

Т. (Сиб) *ff*

Бар. (Сиб) *ff*

Б. I II *ff*

К-б. *ff*