

Б. Анисимов



**ПРАКТИЧЕСКОЕ
ПОСОБИЕ
по инструментовке
ДЛЯ ДУХОВОГО
ОРКЕСТРА**

*Издание 2-е,
исправленное*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1979

От автора

Настоящая книга является несколько сокращенным и исправленным переизданием работы, вышедшей в 1960 году под названием «Инструментовка для духового оркестра».

Книга представляет собой пособие, адресованное главным образом инструментаторам, композиторам и дирижерам, работающим в области духового оркестра. Однако, поскольку в ней затронут ряд вопросов, имеющих отношение не только к духовому, но и ко всякому другому оркестру, она может оказаться полезной и тем, кто имеет дело с оркестрами других составов, включая симфонический.

В данной работе оказалось невозможным рассмотреть все проблемы, связанные с искусством инструментовки для духового оркестра. Нужно иметь в виду, что музыка с точки зрения идейно-образного содержания, жанра, стиля, эпохи и национальной принадлежности, с точки зрения индивидуальности почерка того или иного композитора бесконечно разнообразна. Учесть все это разнообразие в теоретических положениях и отразить его в примерах — невозможно, а во многом и нецелесообразно. Поэтому я ограничился, в основном, областью маршево-танцевальной музыки, как наиболее специфичной для духового оркестра, а также классической концертной музыки, но такой, которая по своей фактуре и общему характеру наиболее соответствует природе духового оркестра, — здесь имеется в виду музыка различных увертюр, рапсодий, фантазий, многих фортепианных произведений, а также музыка некоторых самостоятельных эпизодов из балетов и опер. Именно в такой музыке, хотя и принадлежащей перу различных композиторов, можно выявить некоторые единые и более или менее определенные теоретические основы и известные художественные нормы, которые проявляются, например, в расположении голосов музыкальной ткани, изложении аккомпанемента, распределении инструментов и т. п. С такого рода музыкой, в которой нет особой изощренности, и должен прежде всего познакомиться всякий начинающий инструментатор. Это безусловно целесообразно для правильного понимания учащимися основных закономерностей как фактурообразования, так и собственно инструментовки.

4905000000

90206—675
А 026(01)—79 563—79

Из этого не следует, однако, что нормы, о которых сказано выше, представляют собой нечто раз навсегда установленное, застывшее и не могут быть изменены и развиты в целях достижения музыкально-художественного своеобразия и оригинальности. Больше того, многие теоретические положения книги намечают пути отхода от названных норм.

Некоторые учащиеся по недостаточной осведомленности полагают, что можно писать по-новому, не зная, как писали раньше. В этих неоправданных порывах чаще всего новое выступает не как передовое и высшее, являющееся дальнейшим развитием существующих художественных норм, а как искусственное, не вытекающее из естественных закономерностей музыкального мышления и тем самым представляющее шаг назад по сравнению с ранее достигнутым. От такого «новаторства» следует предостеречь начинающего инструментатора.

Очень важно подчеркнуть, что выразительного и безупречного звучания в любой оркестровке можно достигнуть лишь при наличии таких же качеств в самой музыкальной ткани, независимо от той или иной тембровой ее окраски, хотя, разумеется, эта последняя, зависящая от выбора инструментов, может усилить и сделать более ярким музыкальный образ при удачном выборе либо, наоборот, ослабить его — при неудачном.

Напомним, что писал по этому поводу Н. А. Римский-Корсаков в своем классическом труде «Основы оркестровки»: «Некоторые под оркестровкой разумеют лишь выбор инструментов и их тембров и полагают, что данный кусок звучит дурно лишь вследствие неудачи этого выбора; между тем часто причина дурной звучности лежит исключительно в дурном голосоведении, и данный кусок, какими бы инструментами ни был исполнен, будет звучать дурно. Наоборот, во многих случаях отрывок с хорошим расположением аккордов и правильным голосоведением будет звучать хорошо в переложении на любую оркестровую группу: смычковую, деревянную или медную духовую».

Эти замечания имеют под собой глубокие принципиальные основы, относящиеся как к музыкальному, так — разумеется, в ином преломлении — и ко всякому другому виду искусства. Художественность рисунка в красках создается не только этими красками, но и, главным образом, очертаниями его деталей, и, что не менее существенно, соответствием между характером рисунка и красками. Когда в оркестровом произведении нас восхищает, например, красивое звучание валторны, то это вызвано и выразительными свойствами исполняемой музыкальной фразы, и красивым тембром инструмента, и, наконец, соответствием между характером музыкального материала и тембром валторны. Следовательно, художественное использование инструментов оркестра зависит от художественных качеств музы-

кального материала. Поэтому инструментующий должен одинаково хорошо разбираться и в вопросах, связанных с изложением музыки, и в вопросах, связанных с распределением инструментов по голосам музыкальной ткани.

Сказанное обусловило структуру настоящей работы, первая часть которой специально посвящена проблемам фактуры, голосоведения и т. п., тогда как вопросы инструментоведения и инструментовки в узком смысле (т. е. распределения инструментов) рассматриваются во второй части. (Реально те и другие вопросы разрешаются в едином творческом процессе инструментовки, но в учебных целях их дифференциация необходима.) Таким образом, в книге затрагиваются некоторые разделы техники композиции, наиболее непосредственно связанные с оркестровкой.

Годы, прошедшие со времени первой публикации настоящего пособия, вполне подтвердили целесообразность его построения. В частности, рассмотрение проблем музыкального изложения важно потому, что руководителям многочисленных духовых оркестров зачастую приходится самостоятельно делать обработки различных произведений (классических и новых, только что появившихся, — особенно песен), учитывая особенности и ресурсы того или иного коллектива; нередко такие обработки требуют значительного изменения музыкальной ткани.

Разумеется, в настоящей работе невозможно и не нужно было излагать весь комплекс теоретических сведений, имеющих отношение к инструментовке, — предполагается, что изучающий инструментовку обладает достаточным знанием гармонии, полифонии, музыкальной формы. Здесь освещаются лишь некоторые, наиболее существенные вопросы такого рода, связанные с темой книги, причем они рассматриваются с точки зрения практики инструментовки.

Отбор художественных нотных образцов в основном производился из наиболее популярных произведений. Это дает возможность изучающему легко воспроизвести мысленно звучание приведенного примера. В тех случаях, когда нужных образцов в духовых партитурах не оказывалось, они брались из партитур симфонических. В качестве примеров мною включены и собственные обработки и инструментовки (при них автор не указан). Следует сказать, что не все произведения и не все оркестровки, выдержки из которых вошли в данную книгу, изданы; часть их существует лишь в рукописях.

Появление этого учебного пособия вызвано не только тем, что подобных работ имеется сравнительно немного, но прежде всего тем, что наличие большого практического опыта, связанного с духовым оркестром, позволило мне достаточно подробно и точно осветить многие вопросы инструментовки. К таким вопросам следует отнести основные принципы образования фактуры, типичной для духового оркестра, а также ту часть инстру-

ментоведения, которая связана непосредственно с исполнительством.

Считаю долгом выразить большую благодарность всем товарищам по кафедре инструментовки Ленинградской государственной консерватории, принимавшим участие в обсуждении настоящей работы и оказавшим мне своими критическими замечаниями большую помощь.

Часть I

ОРКЕСТРОВАЯ ФАКТУРА



Глава I

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ФАКТУРЕ

§ 1. Определение фактуры.

Элементы фактуры

Фактурой музыкального произведения называется характер его изложения. Поскольку музыкальное произведение может быть изложено одногласно или многогласно (двух-, трех-голосно и т. д.), то и фактура может быть одногласной или многогласной.

Для инструментовки имеет значение фактура как всей музыкальной ткани, так и каждого голоса в отдельности. Поэтому для характеристики фактуры, помимо количества голосов, нужно учитывать ритмическую и техническую сторону каждого из них и их метроритмическое взаимоотношение, а также интервальное (тесное или широкое) взаиморасположение.

Фактура многогласного изложения представляется или в какой-то степени монолитной, однопластовой — как, например, в аккордовой последовательности, — или, наоборот, заметно разъединенной, расслоенной. Это в основном зависит от метроритмических взаимоотношений между голосами.

В приведенном ниже трехголосном изложении все голоса ритмически одинаковы, что обеспечивает монолитность фактуры (1)¹. Изложение в следующих двух примерах не монолитно (2, 3). Оно разъединено наличием в примере 2 — двух, в примере 3 — трех ритмически обособленных голосов. Если здесь каждое из обособлений было одногласным, то в примере 4 обособления двухголосные. От этого не изменился тип фактуры, но сама фактура стала технически более сложной.



¹ Цифры в скобках указывают номер нотного примера, на который делается ссылка.



Условимся всякое ритмическое обособление в сочетании голосов называть элементом фактуры. Как видим, элемент может быть одноголосным и многоголосным. Для голосов многоголосного элемента необходима общность их метроритмических структур.

Голоса одного и того же элемента, имея одинаковую метроритмическую структуру, могут значительно различаться по интервальному строению и, следовательно, по мелодической выразительности, что отражается на степени слитности всего элемента.



В примере 5 все голоса имеют одну и ту же направленность, одну и ту же интервалику, а отсюда — почти одну и ту же степень мелодической выразительности. Все вместе взятое, естественно, обеспечивает элементу наибольшую слитность голосов.

В примере 6 такой слитностью обладают лишь два верхних голоса. Нижний же, отличаясь от них меньшей выразительностью из-за своей статичности, тем самым вносит в элемент некоторое расщепление.

В примере 7 два крайних голоса хотя и сходны по мелодической выразительности, однако по направленности совершенно противоположны, что в известной степени разъединяет их. Средний же голос стоит на одном месте, благодаря чему он несколько отделяется как от верхнего, так и от нижнего. Следовательно, здесь элемент, так же как и в примере 6, представляется заметно расщепленным, только уже не на две части, а на три.

Помимо сказанного на степень слитности голосов влияет, разумеется, и их взаимоудаленность. Естественно, при тесном расположении голосов элемент более «сцементирован», чем при широком. Так, изложение в примере 8 значительно целостнее, чем в примере 9.



Необходимо отметить и роль штриховки (атаки), а также тембро-динамической окраски голосов. От того и другого во многом зависит слитность фактуры. Но это относится уже к области собственно инструментовки.

Умение проанализировать многоголосный элемент с точки зрения степени слитности его голосов имеет большое значение при инструментовке.

Фактура может быть одноэлементной и многоэлементной (двух-, трехэлементной и т. д.). Так, в примере 1 фактура одноэлементная, в примере 2 — двухэлементная, в примерах 3 и 4 — трехэлементная. Расслоение фактуры на элементы находится в прямой связи со складом музыки. Складом обуславливаются и функциональное значение каждого из элементов (также голосов в элементе), и тип фактуры в целом.

§ 2. Типы фактуры

В многоголосии будем различать следующие складки: полифонический, подголосочный, аккордово-гармонический, гомофонный и смешанный. Соответственно перечисленным складам подразделяются типы фактуры.

Фактура полифонического склада сочетает в себе мелодически достаточно самостоятельные голоса. Известно, что для чистой полифонии, как имитационной (10), так и контрастной (11), характерно то, что в каждый данный момент в разных голосах звучат различные по ритму мелодические отрезки.

М. Глинка Увертюра к опере «Руслан и Людмила»





Как видно из этих примеров, каждый голос здесь обладает ритмической обособленностью, а потому и является элементом фактуры, причем элементом мелодическим. В примере 10 — четыре таких элемента (хотя и образованных на одной теме), в примере 11 — два.

В чисто полифонической фактуре нет такого положения, когда какой-либо из элементов все время главный, а другие второстепенные. Здесь все главные. Но главная, т. е. активная, роль принадлежит тому или иному элементу не на всем протяжении, а обычно лишь в начале своего появления. (Это главным образом относится к имитационной полифонии). В дальнейшем же, с момента вступления другого элемента, активная роль переходит именно к этому, вновь вступившему элементу. Роль же первого элемента постепенно сводится к функции сопровождения (такое мелодическое сопровождение называется противосложением).

Всякий мелодический элемент в полифонической фактуре так или иначе всегда участвует и в создании вертикально-гармонических образований.

Чисто полифоническая фактура занимает пока еще небольшое место в оригинальной литературе для духового оркестра.

Фактура подголосочного склада образуется из таких мелодических голосов, из которых один всегда является ведущим, остальные же — его вариантами, или так называемыми подголосками. Подголосочный склад особенно характерен для русской народной песни; в литературе для духовых оркестров он в качестве самостоятельного склада, как правило, не встречается.

Фактура аккордово-гармонического склада сочетает в себе только одноритмичные голоса. Мелодия здесь не отделяется от других голосов (12). Естественно, такое сочетание одноэлементно.



Гармонический элемент обычно используется в сопровождении, но в отдельных случаях, как, например, в аккордовых вступлениях или заключениях, а также в модуляционных переходах, приобретает и самостоятельное значение.

Фактура гомофонного склада образуется из мелодии и голосов гармонического сопровождения. Здесь можно говорить о главном мелодическом и сопровождающих гармонических голосах.

Мы уже отмечали в полифоническом складе сопровождающую функцию некоторых голосов в определенных местах изложения. Но там эта функция выполнялась мелодическими голосами. Здесь же голоса — гармонические, и они специально призваны выполнять сопровождающую функцию.

Сопровождающие голоса, будучи ритмически обособлены по отношению к мелодии, образуют аккомпанемент. Такая фактура всегда будет многоэлементной — по крайней мере, двухэлементной. Одним из элементов является мелодия, другим — аккомпанемент. Последний, в свою очередь, может быть одно-, двух- и даже трехэлементным. Аккомпанемент по характеру изложения бывает: pedalный, т. е. с выдержанными голосами гармонии (13), ритмизированный (14) и фигурированный — с гармонической, мелодической и смешанной фигурациями (15—17).



17 Allegro moderato Дж. Мейербер. «Гугеноты»



В предыдущих примерах аккомпанемент одноэлементный; в примерах же 18 и 19 — двухэлементный, а в примере 20 — трехэлементный. В примере 18 аккомпанемент составился из басового элемента и элемента верхних гармонических голосов¹, при этом оба элемента ритмизированные. В примере 19 элемент верхних гармонических голосов также ритмизированный, а басовый элемент уже фигурированный. В примере 20 гармония верхних гармонических голосов выражена ритмизированно и фигурированно, образуя два элемента. Оба они и независимо друг от друга в сочетании с басовым голосом дают достаточно полноценный аккомпанемент.

18 - Tempo di marcia Ш. Гуно. «Фауст»



19 Allegro moderato П. Чайковский. «Орлеанская дева»



20 Allegro cantabile Р. Дриго. «Арлекиада». Инстр. Н. Исакова-Радкевича



К гомофонной фактуре, только более сложной, следует отнести и такую, в которой мелодический элемент изложен с гармоническими подголосками, обогащающими элемент гармонически. Так, в примере 21 мелодический элемент двухголосный, в примере 22 — трехголосный.



Очень часто основа гомофонной фактуры (мелодия и аккомпанемент) усложняется включением сопровождающих дополнительных элементов. (Этот тип фактуры является самым распространенным в музыке маршей, танцев и т. п.) Дополнительные элементы в той или иной мере обогащают фактуру гармонически, полифонически и, естественно, ритмически.



¹ Н. А. Римский-Корсаков называет их средними гармоническими голосами.

25 *Tempo di valse* П. Чайковский. «Евгений Онегин»

В примере 23 дополнительным элементом явилась двухголосная педаль, в примере 24 три дополнительных элемента — два фигурированных и один ритмизированный, наконец, в примере 25 мы видим в качестве дополнительного элемента мелодический голос. В последнем случае можно говорить уже о двух мелодических элементах, образующих полифоническое сложение; здесь уже возникают черты смешанного склада. Обычно мелодический элемент, в который входит основная мелодия, в отличие от дополнительного мелодического элемента называется главным мелодическим элементом.

Вот еще пример, в котором верхний голос аккордового аккомпанемента мелодически выразителен (26).

26 *Andante* П. Чайковский. «Спящая красавица»

Часто, особенно в фортепианной литературе, встречается такая фактура, в которой трудно определить количество элементов. Так, в примере 27 по внешним признакам можно обнаружить только два элемента. Проанализировав же тщательно это изложение по функциональным признакам его голосов, можно легко выявить четыре элемента (28).

27 *Vivo* Ф. Шопен. Вальс № 1

28

В следующем примере в мелодическом одноголосном элементе можно обнаружить так называемое скрытое двухголосие (29).

29

30 М. Глинка. «Руслан и Людмила»

Очень распространены случаи, когда в фактуре сочетаются сходные элементы (30); при этом возникают некоторые черты подголосочного склада. Сходные элементы являются взаимно производными. Один из них — как бы основа, другой — ее обработка (или упрощение).

Когда мы выявляем тот или иной элемент фактуры, то всегда вместе с тем обнаруживаем в нем, помимо ритмической обособленности, и определенную степень его совершенства, т. е. полноты, законченности. Это совершенство может быть обусловлено, например, гармонической целостностью и завершенностью. Такая завершенность приобретает или благодаря полной (не менее чем трехголосной) гармонии (31), или если не полной (т. е. двухголосной), то, во всяком случае, компактной по гармоническому звучанию (32).

31 а) б)

32 а) б)

В следующем примере двухголосный элемент верхних гармонических голосов, исходя из сказанного, несовершенный (33).

33 *Allegro moderato* Ф. Шуберт. Музыкальный момент

Когда в фактуре есть гармонически несовершенный элемент, обычно другой элемент, с ним сочетающийся, содержит те звуки, которые необходимы для совершенства элемента. Так, в предыдущем примере звук ля-бемоль (вторая восьмая), находящийся в мелодии, явился одновременно и аккордовым тоном аккомпанементной гармонии. Именно этого тона не было в элементе верхних гармонических голосов.

§ 1. Общие положения

Приведенные образцы различных видов музыкальной фактуры не исчерпывают всего ее разнообразия. Они дают лишь представление о сущности того или иного типа фактуры, в пределах же каждого типа возможно множество вариантов, различающихся по количеству элементов, характеру их изложения, тесситурному положению и взаиморасположению. На протяжении произведения (или его части) количество элементов может меняться. Может меняться и сам тип фактуры.

По характеру изложения, как видно из предыдущего, элементы могут быть: одно-, двух-, трех-, четырех-, иногда и пятиголосные, с октавными удвоениями и без них, с голосами более подвижными или менее подвижными (в интервально-ритмическом отношении); с тесным, широким или смешанным расположением голосов. Естественно, что по ходу развития может меняться как количество голосов, так и интервально-ритмическое содержание, расположение их и т. д.

Приведенные образцы также показывают, что одинаковые по значению элементы в одном случае могут принадлежать одним тесситурам и иметь одно взаиморасположение, в другом — принадлежать другим тесситурам и иметь другое расположение. В отношении же басового голоса-элемента можно сказать, что он всегда должен находиться ниже других элементов.

Помимо всего сказанного, нужно учесть еще, что фактура музыкальных произведений различается и по степени сложности для исполнения. Это может быть обусловлено и типом фактуры, и количеством элементов, так же как и характером их изложения и т. д.

Фактура во многом определяется жанром музыки, характером произведения, а также видом исполнительства. Так, фактура танцевальной или маршевой музыки почти всегда бывает гомофонной с ритмизированным аккомпанементом и фигурированным (обычно качающимся) басовым голосом. Влияние же вида исполнительства всегда в какой-то мере сказывается на количестве и расположении голосов или элементов, на степени их совершенства, на тесситурной принадлежности всей фактуры или ее частей (по вертикали) и, наконец, на технической структуре голосов.

Особым своеобразием обладает фактура музыки для таких инструментов, как фортепиано, арфа, гитара, баян и т. п. Здесь зачастую наблюдается некоторая незаконченность отдельных элементов, как правило, компенсируемая их взаимодействием.

Из всех типов фактуры самой многообразной является оркестровая.

Оркестровая фактура образуется и в процессе сочинения, и в процессе переложения и инструментовки.

Вопросы фактурообразования встают главным образом применительно к музыке гомофонного и смешанного складов. Действительно, чисто полифоническое изложение почти не имеет (исключая октавные удвоения) различных вариантов фактурного преобразования. Наоборот, музыка, изложенная на гомофонной основе, сплошь и рядом допускает многовариантность изложения. При этом обычно остаются неизменными главная мелодия и почти всегда — гармония, в смысле ее функционального строения.

Образование всякой фактуры, в том числе и оркестровой, технологически основано, конечно, на положениях теории музыки — гармонии, полифонии, анализа форм (и, конечно, определяется музыкально-эстетическими соображениями). Но учебные курсы гармонии и полифонии в основном ограничиваются пределами четырехголосия. Поэтому в них не учитываются, скажем, октавные удвоения, характер изложения голосов и элементов, различные вспомогательно-украшающие голоса и т. д. Наконец, указанные курсы не учитывают значения тональности и тесситуры изложения, а также жанровой направленности произведения. При фактурообразовании все эти моменты играют большую роль. Немаловажное, а порой и решающее значение имеют также тембро-динамические характеристики. Но в данной главе будут освещены те вопросы фактурообразования, которые почти не связаны с тембро-динамикой, колоритом и т. д., а обусловлены лишь спецификой изложения музыкальных произведений (в пределах норм, свойственных реалистической музыке русской и западноевропейской классики). К этим вопросам относится голосоведение, октавные удвоения, изменение количества голосов внутри элемента, расположение голосов в многоголосном элементе, присочинение гармонических подголосков к мелодии, сочинение гомофонных сопровождений (аккомпанементов и дополнительных элементов), точность выполнения фактурных деталей, штриховка и акцентировка, техническое упрощение фактуры, некоторые особенности переработки фактуры фортепиано, арфы и струнной группы симфонического оркестра.

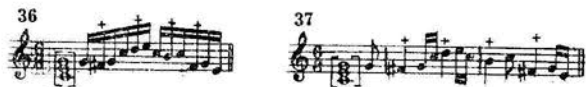
§ 2. Голосоведение

Качество звучания музыкального, особенно оркестрового произведения во многом зависит от голосоведения¹. При хорошем голосоведении всегда оправданны и естественны мелодика каждого из голосов сочетания, последовательность голосов (в смысле их взаимонаправленности) и гармоническое целое.

Мелодика любого голоса будет только тогда оправдана и естественна, когда все ее ходы образуют достаточно связную линию. Такую линию могут составить, скажем, ходы по тонам одного и того же аккорда (34). Здесь необходимо поставить вопрос о целесообразности больших скачков (особенно в мелодическом голосе) в одном направлении без последующей компенсации (35).



Если же в голосе наряду с аккордовыми нотами есть неаккордовые, то необходимо учитывать ладовые тяготения. Нужно помнить, что всякий неаккордовый тон, натуральный или альтерированный, тяготеет прежде всего к ближайшему (вверх или вниз) аккордовому. Когда неаккордовые звуки появляются в связи с соответствующими им аккордовыми, то мелодия голоса всегда оправдана и связна в пределах данной гармонической функции (36). Конечно, при этом большую роль играет ритмика мелодии. В примере 36 она позволяет неаккордовым звукам выступить в качестве проходящих или вспомогательных. Благодаря такому положению все неустойчивые ноты оказались разрешенными. Если эту последовательность изменить ритмически, имея в виду ту же гармоническую основу, то мелодика окажется не вполне оправданной (37); во всяком случае, при выдержанном аккорде в сопровождении.



Когда неаккордовый звук окружен двумя не связанными с ним аккордовыми, мелодика также оказывается неестественной, т. е. с нарушенным голосоведением (38). Другое дело, если после неаккордового звука или перед ним находится аккордо-

¹ Н. А. Римский-Корсаков по этому поводу говорил: «При дурном и неяршилом голосоведении красивой звучности быть не может» («Основы оркестровки»).

вый, связанный с ним звук (39). Такое голосоведение достаточно естественно.



Выявив некоторые закономерности движения голоса в пределах одной функции, попытаемся то же самое сделать и для движения голоса, проходящего по разным гармоническим функциям. В связи с этим прежде всего обратим внимание на свойство нашего слуха увязывать и координировать звуки одного голоса, появляющиеся в разное время. Это свойство позволяет нам, например, ощутить гармонию аккорда (полного или неполного), изложенного в виде гармонической фигурации (40). Здесь не только ощущается характер аккорда, но и его вид и мелодическое положение, не говоря уже о тесситурной принадлежности (41).



Как показывает опыт, нетрудно также ощутить аккордовую основу мелодии, в которой аккордовые тоны чередуются с неаккордовыми. Очевидно, аккордовые основы, выявляемые мелодическими отрезками примера 42, будут такими, как указано в примере 43.



Благодаря отмеченному свойству нашего слуха увязываются и взаимоотношающиеся звуки, не соприкасающиеся непосредственно. Так, в примере 44 вполне оправдан неаккордовый и как будто бы брошенный звук *ля*, так как для него служит необходимым разрешением *си* в конце фразы. Прослушав же следующий мелодический отрезок, мы сразу обнаружим, что звук *ля* остался как бы повисшим в воздухе (45).



Используем все сказанное для установления правильного голосоведения в мелодике голоса, состоящего из двух или более отрезков, принадлежащих разным гармоническим функциям.

Перед нами две фразы с их аккордовыми основами, отличающиеся друг от друга лишь окончанием (46).



В первой фразе (46a) окончание вполне закономерно, во второй же (46б) оно не образовало одной связной линии с предыдущим мелодическим отрезком, ибо здесь неоправданными, т. е. брошенными, оказались и звук *до* (четвертая восьмая) и звук *си* (пятая восьмая). В этом отношении в первой фразе все оправданно, соблюдены все элементарные правила голосоведения, во второй же они нарушены. В таком же положении, соответственно, оказались и аккордовые основы фраз (47).



Небезынтересно показать, как вторая фраза (46б) может оказаться вполне связной путем присочинения соответствующего продолжения, оправдывающего усложненную логику голосоведения (48).



Здесь первый и второй отрезки первой фразы уравниваются соответствующими отрезками второй (новой) фразы. Аналогичное рассуждение применимо и к следующей фразе из краковяка в «Иване Сусанине» Глинки (49). Все звуки этой мелодической линии так или иначе взаимосвязаны.



Разобранные нами случаи — лишь наиболее элементарные и очевидные. В практике же встречаются и гораздо более сложные виды голосоведения. Так, в конце следующей фразы звук *ре* не получает обычного разрешения (как септима, он должен был бы пойти в терцию, а не в тонику). Фраза при этом остается все же достаточно законченной и связной.



Следует еще обратить внимание на способность нашего слуха координировать взаимоотяготевающие (и взаимосвязанные) звуки, находящиеся в разных голосах (51).



По принципу ладового тяготения образуется правильное голосоведение и в многоголосном изложении. Здесь уже встают вопросы о взаимонаправленности голосов, диссонантных созвучиях, удвоении аккордовых тонов и т. д. Все это, как известно, изучается в курсе гармонии. Но знание правил голосоведения в пределах классных задач по гармонии еще не обеспечивает полного успеха в живом творческом процессе сочинения музыки или инструментовки. Следует помнить, что правила голосоведения — не догмы, соблюдение которых всегда обеспечивает выразительное изложение. Часто приходится допускать исключения из правил, кажущиеся нарушениями их. Понять, когда и какие допустимы исключения и нарушения, пожалуй, и есть самое трудное в голосоведении. При этом необходимо учитывать жанр и характер музыки, а также вид исполнения, т. е. инструментальный. Характер голосоведения во многом связан с национальной и исторической принадлежностью музыки. Личные вкусы и стиль письма того или иного автора также обуславливают некоторые характерные отклонения от обычных норм голосоведения.

§ 3. Октавные удвоения

Одним из моментов, отличающих оркестровое изложение от камерного, является, как известно, значительно большее использование октавных удвоений. Октавно удваивающий голос может быть присоединен к любому основному голосу сочетания. Естественно, голос с удвоениями звучит массивнее, объемнее. Рассмотрим, например, первые четыре такта Марша Черномора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки (52). Разница между звучанием данной одноголосной мелодии альтерной тесситуры и звучанием такой же мелодии, но проходящей одновременно в нескольких тесситурах (октавах), оказывается весьма значительной: во втором случае мелодия прозвучит массивно, объемно (53).



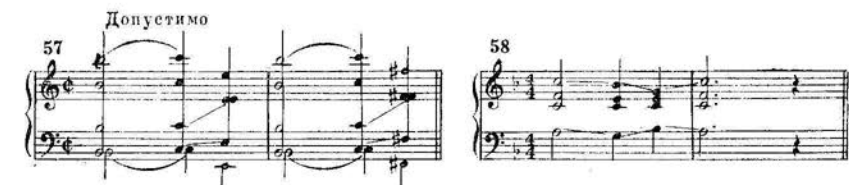
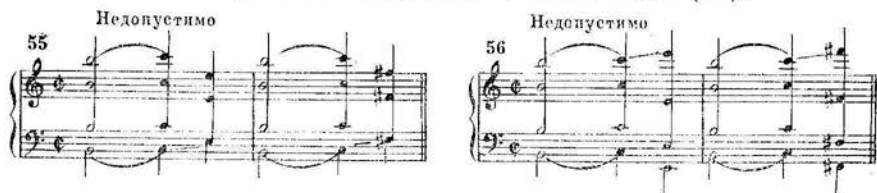


Подобно тому, как аккорды бывают в тесном или широком расположении голосов, так и сочетание октавно-удваивающих голосов может или не иметь пропусков более октавы — что как бы соответствует тесному расположению (53), или иметь таковые — что как бы соответствует широкому расположению голосов (54).



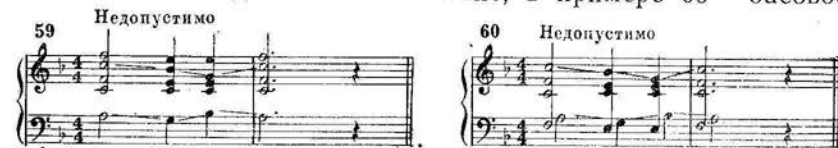
При широком расположении создается несколько необычное, как бы разорванное, некомпактное звучание. Поэтому, как правило, октавные удвоения применяют только в смежных октавах, за исключением тех случаев, когда требуется особый колорит.

Вводя октавные удвоения в одногласном изложении, необходимо следить за тем, чтобы удваивающий крайний голос не содержал ходы по обращенным интервалам, ибо при этом искажается мелодическая линия (55, 56). В средних же удваивающих голосах могут быть допущены и такие ходы (57).



При введении октавных удвоений в многоголосных сочетаниях необходимо считаться с рядом особенностей. Эти особенности обусловлены тем, что октавные удвоения здесь могут вызывать новые, порой нежелательные взаимоотношения голосов. Прежде всего заметим, что всякое многоголосное сочетание имеет внешние контуры, заключенные между верхним голо-

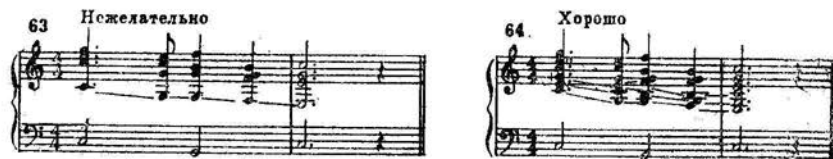
сом и нижним. В частности, для гармонических сочетаний это соответствует мелодическому и басовому положению аккордов. При введении октавных удвоений необходимо следить прежде всего за тем, чтобы не изменялись внешние контуры всего изложения. Если в изложение примера 58 ввести такие октавные удвоения, какие показаны ниже, то внешние контуры изложения в обоих случаях оказываются измененными. В примере 59 изменилось мелодическое положение, в примере 60 — басовое.



Октавно удваивать надбасовые голоса, будь то гармонические или мелодические, можно и вверх, и вниз. При удвоении вверх прежде всего необходимо удвоить верхний голос, чтобы не изменить мелодического положения всего сочетания (61). Но при таком удвоении образуются гармонические пустоты. Для устранения их нужно удваивать и другие голоса (62).



При удвоении вниз надбасовых голосов следует обращать внимание прежде всего на то, чтобы удвоения не заходили ниже баса. Кроме того, не следует удваивать вниз более низкие голоса, оставляя неудвоенными более высокие. Как видно, в примере 63 удвоение одного нижнего голоса вызвало гармонические пустоты, во избежание которых необходимо удвоить и другие голоса (64).



При удвоении вниз одного верхнего голоса или верхнего и среднего сочетание будет компактным, но с измененной основой сочетания надбасовых голосов. Это хотя и нежелательно, но тем не менее иногда допускается.



Обычно в элементе верхних гармонических аккомпанементных голосов удваивается только один голос (нижний вверх или верхний вниз). Если в трехголосное сочетание аккомпанементной гармонии (66a) ввести октавное удвоение — в данном случае верхнее (66b) — это сочетание приблизится к мелодии (естественно, что при нижнем удвоении оно приблизится к басу).



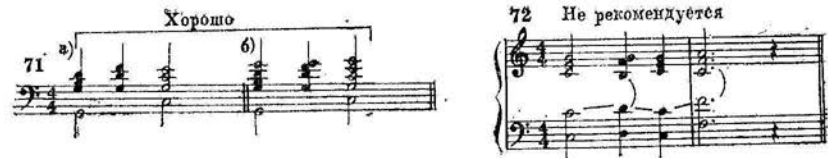
Необходимо сделать еще одно важное замечание к случаям удвоения одного верхнего голоса вниз или одного нижнего вверх: благодаря таким удвоениям гармоническое сочетание приобретает октавную внешнюю контуровку (67). Такая контуровка несколько снижает степень гармонической сочности всего сочетания. Поэтому следующее изложение (68) гармонически сочнее, чем предыдущее.



Учитывая сказанное, элемент верхних гармонических голосов в аккомпанементе все же чаще пишут без октавного удвоения (69). Вообще здесь, как и в мелодическом элементе, большую роль играет характер движения крайних голосов. Так, если крайние голоса находятся в параллельном движении, например, секстами (68), то удвоение одного из этих голосов нежелательно. Это замечание справедливо и в том случае, когда крайние голоса находятся в противоположном движении (70).



Когда же они находятся в косвенном движении, то вполне допустимо удвоение общего тона (71). Верхнее октавное удвоение басового голоса, как правило, не должно заходить выше надбасовых голосов (72).



Однако захождение верхнего удвоения фигурированного или мелодизированного, а тем более мелодического басового голоса за один (иногда более) из надбасовых голосов часто допускается (73, 74).



Естественно, что наложение басового голоса и тем более его верхнего октавного удвоения на нижний из надбасовых голосов вполне допустимо (75).



Очень внимательно нужно относиться к октавным удвоениям голосов, имеющих неаккордовые звуки, в тех случаях, когда эти удвоения заходят в область аккордовых голосов. Здесь могут возникнуть нежелательные жесткие, диссонантные звучания. Так, в примере 76 мелодия без октавного удвоения вполне совместима со своим аккомпанементом. Теперь посмотрим, что получится, когда мы введем нижнее октавное удвоение мелодии (77).



Конечно, образовавшиеся здесь диссонантные сочетания вообще нежелательны. Однако все зависит от темпа и жанра музыки. Так, в маршевой и танцевальной музыке это иногда все же допустимо.

Очень важный момент в вопросе октавных удвоений — умение отличать основные голоса от их октавных удвоений. Здесь необходимо учитывать, что основным мелодическим голосам при наличии октавных удвоений несвойственно, например, нахождение в области крайних тесситур, т. е. сверхсопрановой и контрабасовой, а также в области аккомпанементной гармонии. Для основных аккомпанементных голосов характерно то, что они своим сочетанием (включая и басовый голос) образуют в большинстве случаев гармонически компактное целое.

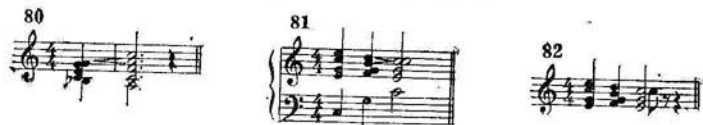
§ 4. Изменение количества голосов внутри элемента

Изменение количества голосов внутри элемента может происходить двояко. Иногда голоса включаются или выключаются, не требуя унисонных удвоений, порой же эти удвоения, хотя бы на некоторое время, необходимы.

После цезуры можно включать новый голос, но желательно, чтобы он начинался с тона, не связанного острыми тяготениями с каким-либо тоном аккорда, находящегося перед цезурой. Очевидно, в примере 78 (такт 3) таким голосом целесообразнее считать второй сверху, начинающийся со звука *ля*. По этой же причине в примере 79 лучше бросить перед цезурой второй сверху голос, кончающийся звуком *ля*.



Если изменение количества голосов происходит внутри фразы (80, 81), то приходится допускать унисонные сочетания. В примере 80 два верхних тона второго аккорда, очевидно, вытекают из верхнего тона предыдущего. В примере 81 на верхнем тоне последнего аккорда сливаются два голоса; в подобных случаях, чтобы не выделялся один из тонов, унисонное разрешение иногда бросают, не дотянув до конца (82).



При увеличении или уменьшении числа голосов за счет октавных удвоений следует придерживаться тех же положений, что и при введении или исключении самостоятельных (основ-

ных) голосов. В следующем примере цезура позволяет как включить октавное удвоение (83а), так и выключить его (83б). Сделав же это без учета цезуры, мы услышим явно неоправданное появление, равно как и исчезновение октавного удвоения (84). Здесь покажется, что в первом случае октавное удвоение опоздало, во втором же — прекратилось преждевременно.



§ 5. Расположение голосов в многоголосном элементе

Колоритность всякого гармонического сочетания в условиях данной гармонической функции и данного басового и мелодического тона зависит от тесного или широкого расположения его голосов, от наличия октавных удвоений и от тесситурного положения сочетания основных голосов. (Как уже говорилось, тембровая окраска пока что не учитывается.) Возьмем четырехголосный аккорд тесного расположения (85).



Изменяя его расположение, внося октавные удвоения и меняя тесситурное положение сочетания основных голосов, каждый раз будем получать новые по характеру звучания аккорды (86).



Переноса этот аккорд и его преобразования в другие тональности, можно получить еще множество аккордов с различной окраской. Анализ этих вариантов приводит к следующим выводам: 1) аккорд в тесном расположении звучит значительно компактнее, чем в широком; 2) в аккорде тесного расположения отдельные голоса прослушиваются не так ярко, как в аккорде широкого расположения; 3) в широком расположении тесситурный охват больше, но этот охват не заполнен, а потому

аккорд звучит как бы прозрачно и с большей прослушиваемостью отдельных голосов; 4) расположение гармонических голосов в низкой тесситуре вызывает мрачное звучание независимо от наличия в аккорде высоких гармонических голосов; 5) аккорд звучит тем светлее, чем выше тесситура расположения всех его голосов; 6) тесситурным положением басового голоса, а также наличием или отсутствием его октавного удвоения и величиной разрыва между басом и первым снизу гармоническим голосом определяется фундаментальность, звуковая «весомость» всего аккорда (в частности, чем больше разрыв между басом и верхними голосами, тем меньше фундаментальность аккорда). Опираясь на указанные выводы, всегда можно образовать аккордовые последовательности, удовлетворяющие художественным замыслам.

Обычно при инструментовке не встречается трудностей в работе над аккордовой фактурой камерного типа (без октавных удвоений). В этом случае, чтобы сохранить камерность, обычно первичную фактуру оставляют без изменения; здесь можно говорить лишь о перенесении всего изложения в другую тональность, а иногда в соседнюю, чаще нижнюю, октаву.

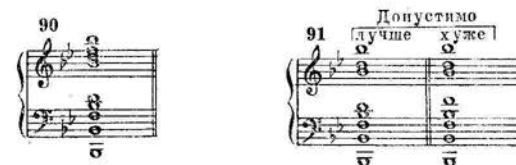
Наоборот, в аккордовой музыке массивного характера приходится уделять много внимания тому, чтобы любой аккорд звучал плотно и фундаментально. Например, построим аккорд, являющийся вступлением к гимну или к какому-либо торжественному произведению. Очевидно, он должен охватить все тесситуры оркестра — от контрабасовой до сверхсопрановой (если таковая есть в оркестре), потому что только низкие тесситуры дадут впечатление фундаментальности звучания, средние — силы и плотности, верхние — яркости. Возьмем такой аккорд в мелодическом положении основного тона и в основном виде. Учитывая потребность в аккорде мощной и полной звучности, нужно определить его основу. От того, какую тесситуру займет эта основа, зависит фундаментальность всего аккорда. В основу входит не только басовый голос с его нижним октавным удвоением, но и три следующих за ним верхних гармонических голоса. Между басом и его нижним октавным удвоением, как правило, не следует помещать другой гармонический голос. Весь же аккорд в целом лучше всего построить в тесном расположении; в этом случае он будет звучать наиболее плотно, особенно в оркестре¹.

Теперь все сказанное применим к различным тональностям. Из практики духового оркестра известно, что всем требованиям мощного и массивного звучания удовлетворяет аккорд в си-бемоль мажоре. В следующем примере (87) в круглые скобки заключен тот участок аккорда (надстройка), без которого по-

следний также звучит достаточно массивно. Высшая часть аккорда не является решающей для полноты и мощности звучания (как уже говорилось, она существенна для обеспечения яркости звучания). Поэтому в ней можно допустить и некоторые пропуски аккордовых голосов (88).



Как показывает практика, незначительно снижают фундаментальность аккорда и пропуски голосов, находящихся непосредственно над основой. Например, более или менее удовлетворительно звучит аккорд в таком виде, как показано в примере 89. Но все же этого делать не следует, особенно если в следующей (высшей) октаве аккорд изложен без пропусков (90). Вообще лучше, когда пропуски имеются в относительно высоких тесситурах, а не наоборот. Когда же делаются пропуски в двух смежных высоких тесситурах (сопрановой и сверхсопрановой), то пропускать в них лучше один и тот же аккордовый тон (91).



Пропуски голосов в основе массивного аккорда совершенно недопустимы.

Аккорд, составляющий основу в примере 92а, сам по себе исключительно компактный и фундаментальный. Это, по-видимому, определяется расположением его голосов по ступеням натурального звукоряда и выгодной басово-тенорово-альтовой тесситурой.

Для получения аккордов такого же качества в других тональностях можно поступить так, как мы делаем при соединении аккордов, придерживаясь правил плавного голосоведения в верхних гармонических голосах. Тогда получим следующее:



¹ На рояле благодаря особым акустическим условиям, создающимся при включении правой педали, часто допускают пропуски аккордовых голосов.

Во всех аккордах примера 92 сочетания верхних гармонических голосов и по расположению, и по тесситуре остались почти не измененными по отношению к первому аккорду. Благодаря этому сохранились присущие ему компактность и фундаментальность; однако басовый голос здесь, в зависимости от тональности, занимает то более высокое, то более низкое положение. Это в какой-то мере сказывается на степени фундаментальности.

Аккорды других тональностей можно построить, исходя из звуковысотно близких им полученных уже аккордов. Например, аккорды в тональности ля-бемоль, ля, си и до мажор можно построить так же, как и в тональности си-бемоль мажор (93). Из этих аккордов первые два будут более мрачные, другие же два — более светлые, чем исходный си-бемоль-мажорный. Ми-мажорный аккорд можно взять в таком же положении, как и фа-мажорный (94).



Таким образом, мы получили расположение голосов в основах многозвучных аккордов во всех тональностях. (При образовании минорных аккордов следует придерживаться положений, относящихся к одноименным мажорным аккордам). В предложенных аккордах путем изменения мелодического положения, а тем самым и тесситурой сочетания верхних гармонических голосов, а также путем перенесения баса на октаву вверх или вниз можно увеличивать или уменьшать степень светлости и легкости (95).



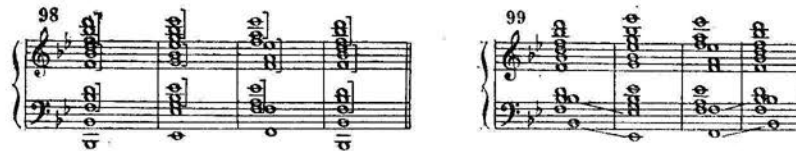
Для получения многозвучных массивных аккордов нужно к основе прибавить голоса верхних тесситур в тесном расположении. Если из-за недостатка инструментов придется пропускать аккордовые ноты, то следует учитывать те замечания, которые даны по этому поводу выше.

Многотесситурные аккорды широкого расположения с октавными удвоениями звучат слишком прозрачно и поэтому применяются в особых случаях, вызванных причинами идейно-образного порядка. В духовом оркестре такие аккорды почти не применяются.

В некоторых тональностях допускаются аккорды с квинтовым тоном, расположенным между басом и его нижним октавным удвоением (96). Такие аккорды более свойственны

камерным по звучности местам. (Забегая вперед, скажем, что иногда в подобных аккордах исключают голос баса I.)

Все, что относилось к отдельным массивным многотесситурным аккордам, относится и к аккордовой последовательности того же порядка. Здесь важно построить первый аккорд, остальные же образуются в результате соблюдения правил голосоведения (98).



Пропуск квинты в третьем аккорде примера 98 необходим для того, чтобы не менять количество гармонических голосов, а также не допускать параллельных квинт. К тому же септаккорд с пропущенной квинтой (реже терцией) звучит достаточно полно.

В учебниках гармонии обычно рекомендуется противоположное ведение баса по отношению к верхнему голосу. Однако в примере 98 басовый голос следует в одном направлении с верхним (см. первый — второй и третий — четвертый аккорды). Это вызвано желанием получить более мощный аккорд, т. е. в этом случае руководящим началом явилась не горизонталь, а вертикаль. Действительно, чтобы повести басы против движения верхнего голоса, нужно лишиться и в первом, и в четвертом аккорде нижнего октавного удвоения басового голоса (99).

В последовательности примера 98, благодаря тому что верхний мелодический голос следует без скачков, очень легко определилось движение и всех других близлежащих к мелодии голосов. Однако когда в мелодическом голосе имеются большие скачки (100), голосоведение ближайших к мелодии голосов требует некоторых исключений из правил.



Гармонизуя приводимую мелодию (100) в характере тютти, первые два аккорда получаем без осложнений (101). Соединяя второй аккорд с третьим, замечаем, что второй сверху голос не может пойти согласно правилам плавного голосоведения, ибо тогда он изменит заданное мелодическое положение аккорда (102). Следовательно, его нужно или бросить после второго аккорда, или повести куда-либо вниз. Как первый, так и второй способ имеет место в практике. Для первого способа важ-

но, чтобы брошенная нота стояла перед цезурой. Вторым способом применяется тогда, когда необходимо сохранить полноаккордность верхних трех-четырех голосов независимо от других. В данном примере в какой-то степени имеет место цезура между вторым и третьим аккордами, поэтому можно бросить и второй, и третий сверху голоса (103). В этом случае аккорды прозвучат динамически ровно. Если же применить второй способ (104), то средняя часть третьего (а также четвертого) аккорда динамически несколько выделится (здесь будем исходить из того, что голоса равны по силе звучания).



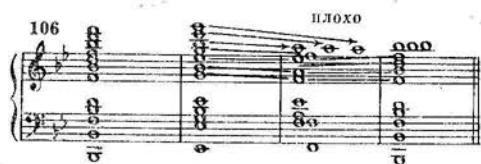
Можно допустить также и некоторые другие варианты, например, направить второй и третий голоса (сверху) второго аккорда в верхний голос третьего аккорда. Однако при этом очень выделится верхний голос третьего аккорда.

При скачках в верхних голосах совершенно недопустимы скачки в средних гармонических голосах.

Верхние октавы удвоения, расположенные в сверхсопрановой тесситуре, следует вести хотя и со скачками, но до конца трехголосно (105а), тем самым не допуская аккордовых пропусков в гармонии удвоения (105б).



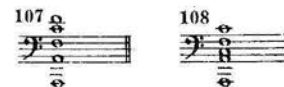
Если в третьем и четвертом аккордах примера 105б заполнить пропуски голосами из сопрановой тесситур, то мелодический голос сопрановой тесситур потеряет свою мелодическую линию (106).



Следовательно, подлинная мелодия пройдет только в сверхсопрановой тесситуре, остальные же голоса, в том числе голоса сопрановой тесситур, пойдут как средние гармонические,

Но это обстоятельство весьма нежелательно, ибо голоса сверхсопрановой тесситур при наличии голосов других, более низких тесситур могут быть лишь вспомогательными, т. е. октавными удвоениями (обычно динамически более слабыми).

Приписывая верхние гармонические голоса к басу в секстаккорде, мы можем получить основу как широкого, так и тесного расположения. Если по вертикали после басовой терции следует тонический звук, то аккорд получается в широком расположении (107). Когда же за басовой терцией следует квинта, аккорд, по крайней мере его нижняя часть, всегда получается в тесном расположении (108). При данной тональности во втором случае звучание будет более плотное, хотя и несколько мрачное, в первом же — более прозрачное.



Перебросив басовый голос на октаву вверх, мы получим аккорд достаточно плотный, но менее фундаментальный (109). Удвоив же бас дважды, т. е. проведя его в трех октавах, мы хотя и повысим массивность звучания, но получим в то же время и нежелательную вычурность (110). При других тональностях в секстаккордах можно получить весьма компактную и фундаментальную нижнюю основу (111).



Компактность двухголосного с октавными удвоениями сочетания, подобно полному гармоническому сочетанию, зависит также от характера расположения голосов. Так, в следующем примере басовые терции прозвучат слишком мрачно и глухо (112). Чтобы избежать этого, можно отказаться от самого низкого октавного удвоения верхнего голоса (113). Но и такое изложение еще не вполне выразительно. Чаще всего удвоения в терцовом двухголосии производят так, как указано в следующем примере (114). Здесь следует также обратить внимание на отсутствие октавных параллелизмов с басовым голосом, что весьма существенно (таким образом, например, изложено начало хора «Славься» в опере Глинки «Иван Сусанин»).



Не рекомендуется басовый голос проводить в трех или двух октавах, когда верхний голос проводится в двух или одной октавах (115).



§ 6. Гармонические подголоски

Присочинение гармонических подголосков к мелодии может быть сделано несколькими способами. Различие этих способов так или иначе проявляется: во взаимонаправленности гармонического подголоска и самой мелодии; в интервалике, образующейся по вертикали между звуками гармонического подголоска и самой мелодии; в наличии в гармоническом подголоске неаккордовых звуков и, наконец, в характере взаиморасположения (тесного или широкого) гармонических подголосков и мелодии. Отсюда не следует, что к любой мелодии можно присоединить гармонические подголоски, различающиеся по направлению движения, интервалике, включению неаккордовых звуков и т. д. Здесь все зависит от ладово-интервального строения мелодии, от функциональных свойств ее гармонической основы или, при наличии аккомпанемента, от его фактурного строения и от tessituraного положения голосов и, наконец, от жанра и стиля музыки.

По взаимонаправленности мелодия и гармонические подголоски к ней, как и всякие голоса, могут находиться в прямом, противоположном, косвенном и параллельном движении. Все эти виды движения в определенных условиях применимы в сочетании мелодии с ее гармоническими подголосками как при наличии отдельного аккомпанемента, так и без него. При наличии аккомпанемента в русской и западноевропейской классической музыке наиболее распространено параллельное движение в терцию или сексту (Н. А. Римский-Корсаков называет такое движение ведением мелодии в терцию и сексту). Параллельное движение в других интервалах применимо при особых условиях.

Неаккордовые звуки в гармоническом подголоске довольно часто применяются в фактуре гомофонного склада.

Гармонические подголоски обычно располагаются под мелодией и преимущественно образуют с ней комплекс в тесном расположении.

Присочиняя гармонические подголоски, нужно всегда соблюдать правила голосоведения; мелодика их, как и мелодика всякого голоса, должна быть оправдана.



Перед нами мелодический отрывок народной песни «Над полями да над чистыми», сопровождаемый аккомпанементом (116). Как видно, здесь в мелодии входят только аккордовые тоны. Присочиняя к этой мелодии один гармонический подголосок, мы должны сочинить вторую мелодию со следующими свойствами: 1) метроритмически тождественную данной мелодии; 2) удовлетворяющую ладофункциональной природе изложения (об этом неопытные инструментаторы часто забывают); 3) мелодически достаточно выразительную; 4) образующую с данной мелодией выразительные последовательности; 5) удовлетворяющую требованиям голосоведения. Добившись этого, мы получим должный художественный эффект, т. е. обеспечим всему двухголосному мелодическому элементу гармоническую компактность.

Присочиним к приведенной мелодии гармонический подголосок, содержащий только аккордовые тоны одной и той же функции. Для этого достаточно против каждого аккордового тона первой мелодии подписать другой аккордовый тон, находящийся с первым, например, в терцовом или секстовом отношении и в тесном расположении (117).



Однако, если в гармонии меняется функция, предложенный совет не всегда пригоден. Так, в примере 118 в гармоническом подголоске образовался нежелательный по голосоведению скачок. Здесь целесообразно на второй доле первого такта слить в унисон звуки обоих голосов (119).



Как известно, мелодия редко следует только по аккордовым тонам. Чаще наряду с аккордовыми в ней встречаются проходящие, вспомогательные и другие неаккордовые тоны. В таких

случаях можно поступать, как указано выше: к неаккордовому звуку основной мелодии подписывать такой аккордовый, с которым не возникает нежелательных диссонантных жесткостей (120).



Способом, по которому подголосок образуется только из аккордовых тонов, часто приходится пользоваться на практике, особенно в маршево-танцевальной музыке. Такой прием, при определенном интервальном строении мелодии, нередко является единственно возможным. Однако более интересен и, пожалуй, чаще встречается способ, по которому в гармонический подголосок, помимо аккордовых тонов, включают также проходящие, вспомогательные и задержания. Это значительно расширяет возможности в отношении присочинения подголосков. В частности, к мелодическим отрезкам примера 120 можно подписать и другие гармонические подголоски (121).



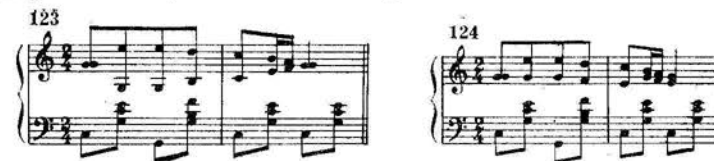
Присочинение подголоска к мелодии, не имеющей аккомпанемента, во многом может отличаться от присочинения к мелодии с аккомпанементом. В первом случае мы добиваемся того, чтобы подголосок (он же, очевидно, и басовый голос) обладал и мелодическими, и басовыми свойствами. Кроме того, здесь допустимы и широкие интервалы (122).



Как видим, в целом здесь получился довольно стройный (в пределах двухголосия) и имеющий полную самостоятельность дуэт. Однако такой двухголосный мелодический элемент, исполненный на двух каких-либо инструментах под полногармоничный аккомпанемент других (или таких же) инструментов, звучал бы несколько странно (123)¹. Странно здесь и слишком широкое расположение в мелодическом элементе, и то, что подголосок часто находится в области голосов аккомпанемента, и постоянно противоположное движение второго голоса по

¹ Такое двухголосие может еще удовлетворительно прозвучать с аккомпанементом, если оно исполняется певцами, а не инструментами.

отношению к первому. Все это препятствует слиянию первого и второго голосов в один монолитный мелодический элемент. В примере 124 гармонический подголосок более целесообразен.



Параллельное движение мелодии и подголоска в терцию или сексту может прерываться включением других интервалов. Так, в примере 125 и квинта, и кварта вполне оправданы.



Когда подписываем подголосок к мелодии, имеющей аккомпанемент, необходимо считаться с басом. Так, в примере 126 по характеру мелодии лучше всего гармонический подголосок повести в терцию (127), но такой подголосок будет образовывать с басом параллельные октавы. Избежать этого можно путем изменения интервалики подголоска (128).



Однако такой подголосок менее выразителен. Кроме того, в элементе появилась широкая интервалика, не обеспечивающая его компактности. В таком случае возникает вопрос: не лучше ли изменить интервалику басового голоса? Именно так часто и приходится делать. Тем более, что параллельные терции гораздо лучше звучат в тесном расположении (как в примере 127), а не в широком, да еще через две октавы (как в примере 128).

Теперь меняем интервалику баса так, чтобы гармонический подголосок мог пойти в терцию или сексту с мелодией (129). (Во втором такте на последней восьмой, для того чтобы удобнее было перейти на *ре*, нужно для дальнейшего движения секстами, целесообразно взять не *ля*, а *ми*.)



Вообще во всех случаях, когда имеется в виду гармонический подголосок к мелодии, должно образовываться гармонически компактное трехголосие, состоящее из мелодии, подголоска и баса (130).



Часто мелодия с аккомпанементом может иметь и два гармонических подголоска; тогда мелодический элемент становится трехголосным. Этот элемент по отношению к басу является как бы сочетанием трех верхних гармонических голосов, а потому в целом получается уже четырехголосие (131).



Заметим, что средний голос в мелодическом элементе все время служит дополнением до полной трехголосной гармонии (без учета баса). Конечно, этот голос по выразительности уступает крайним голосам, идущим параллельными секстами.



Вот еще пример с трехголосным мелодическим элементом (132). Здесь уже в параллельном движении есть проходящие, неаккордовые звуки и в мелодии, и в подголоске. При этом

почти всегда, когда два голоса параллельного движения находятся на неаккордовых звуках, третий находится на аккордовом. Учтем еще, что в параллельном движении здесь идет то первый голос со вторым, то первый с третьим. Поэтому, когда необходимо трехголосный мелодический элемент изложить двухголосно, нужно создать комбинированный подголосок, который будет следовать то по второму, то по третьему голосу первоначального трехголосного элемента (133).



Нередко в трехголосном мелодическом элементе может образоваться параллельное движение сектаккордов или (реже) квартсектаккордов (134). Такой элемент обычно трудно сочетать с полногармоничным аккомпанементом.

Иногда двухголосный или трехголосный элемент, имея неаккордовые звуки в двух голосах, создает аккорды, чуждые аккордам аккомпанемента, — как в примере 135. С таким изложением нельзя согласиться. С другой стороны, не вполне удовлетворителен и вариант, приведенный в примере 136, — хотя здесь не подчеркиваются резкие диссонансы, но звучанию мелодии мешает ее искаженное отражение в гармонических голосах.



Конечно, можно было бы сопровождение написать и так, как в примере 137, но тогда оно потеряло бы свою ритмическую обособленность. Однако в некоторых местах обособленного аккомпанемента все же приходится поступать именно так.



В противном случае придется изменить подголосок, чтобы он не вступал в противоречие с гармонией, или исключить диссонансирующие гармонические голоса.

Все сказанное о гармонических подголосках относится к случаю, когда мелодия расположена в сопрановой (и выше) тесситуре. К мелодии же, расположенной в баритонно-теноровой и, тем более, басовой тесситуре, гармонические подголоски почти никогда не присоединяются. Однако, если мелодия баритонно-теноровой тесситуре заходит в свой верхний регистр и тем самым оказывается над гармонией аккомпанемента, гармонические подголоски приемлемы (138).



Октавные удвоения в главном мелодическом элементе с гармоническими подголосками вполне применимы.

Присочиняя ряд гармонических подголосков к мелодии, с тем чтобы получить одноэлементную полногармоничную фактуру типа аккордового склада, во многом следует поступать так же, как при гармонизации мелодии аккордами. Но не каждую мелодию можно и целесообразно гармонизовать. Так, трудно себе представить звучание полногармоничных аккордов, в которых верхним голосом явилась бы одна из следующих мелодий (139).



Иное дело, когда гармонизируется мелодия такого характера:



Такая мелодия вполне пригодна для гармонизации, ибо похожа на обычный гармонический голос.

Глава 3

СОЧИНЕНИЕ ГОМОФОННОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ

§ 1. Общие положения

К гомофонному сопровождению относятся, как говорилось, аккомпанемент и различные дополнительные элементы. Аккомпанемент может быть как многоголосным, так и одноголосным, полногармоничным и неполногармоничным, с простым голосо-

ведением, свойственным гармоническим голосам, и, наоборот, с более развитым, т. е. мелодизированным. Дальше будут рассматриваться аккомпанементы, главным образом, многоголосные и полногармоничные, т. е. наиболее обычные и свойственные именно духовому оркестру, особенно его медной группе.

Всякий гомофонный аккомпанемент характеризуется: 1) функционально-гармоническим строением; 2) мелодическим и басовым положением аккордов; 3) тесситурным положением и характером расположения (тесным или широким) голосов; 4) местоположением по отношению к главному мелодическому элементу; 5) характером ритмофигурирования. Следовательно, чтобы сочинить аккомпанемент к данной мелодии, нужно уметь работать над каждым из компонентов, составляющих его.

§ 2. Гармоническая основа

Определить функционально-гармоническое строение будущего аккомпанемента — значит найти ту гармоническую основу, на которой образовалась мелодия. В этом отношении во многом ориентируют аккордовые звуки, имеющиеся в мелодии. Чем их больше, тем легче определяются не только гармонические функции, но часто и конкретные аккорды. Определим аккордовое содержание приводимого ниже мелодического отрезка (141). Естественно, что в первом такте следует считать неаккордовым звук *ми*, во втором — *ре*. Остальные звуки дают совершенно явно два аккорда — I и V ступеней (142).



В случае наличия в мелодии неаккордовых звуков, последние также могут способствовать выбору нужных аккордов. Действительно, если в примере 143 исходить только из аккордовых тонов, находящихся в мелодии, то можно допустить и аккорд I ступени, и аккорд III ступени. Однако при имеющемся в мелодии неаккордовом звуке *фа* в обычных гармонических условиях аккорд III ступени недопустим, а возможен только аккорд I ступени.



Определив функции и аккорды, следует еще уточнить мелодическое и басовое положение последних, т. е. мелодику верхнего и нижнего голосов всей аккордовой последовательности.

Следует учитывать, что мелодика верхнего голоса по сравнению с мелодикой баса не имеет столь большого значения, ибо она перекрывается голосом (голосами) главного мелодического элемента, расположенного обычно над аккомпанементом. Отсюда — для верхнего голоса аккомпанемента не так важно, по каким аккордовым тонам он следует, лишь бы это было оправдано логикой голосоведения. Для баса же этого недостаточно. Будучи самым низким голосом, он вместе с главной мелодией образует внешние контуры всей фактуры. Поэтому мелодика его имеет большое значение. Следуя чаще всего по основным тонам аккордов, басовый голос наиболее ярко выявляет гармоническую основу сопровождения. Ему свойственно подчеркивание ударных, т. е. наиболее сильных долей такта, благодаря чему он становится метроритмической опорой произведения. Действительно, стоит исполнить мелодию, имеющую типичный гомофонный аккомпанемент, лишь с одним басовым голосом, как можно убедиться в правильности сказанного (144).

В подборе басового голоса многое определяется логикой голосоведения. При следовании, например, секундаккорда V ступени в I ступень бас обязательно идет с септимы первого аккорда в терцию второго (145) или, аналогично, при квинтсекст-аккорде — с терции в тонику (146) и т. д.

145



146



Басовый голос не должен создавать нежелательные последовательности (параллельные октавы, унисоны и квинты) с любым надбасовым голосом и, конечно, в первую очередь с мелодическим. Очевидно, бас примера 147 нужно исправить (148).

147 недопустимо



148



Возможен и другой басовый голос, тоже правильный с точки зрения взаимонаправленности с мелодией (149).

149 a)



б)



Однако нужно учитывать и требования, предъявляемые к басовому голосу как нижней основе изложения. В обоих вариантах примера 149 он функционально неустойчив (разумеется, это во многом зависит и от предыдущего, и от последующего хода изложения).

Итак, при определении голосоведения баса необходимо учитывать как правила, соблюдаемые при соединении аккордов, так и закономерности, обусловленные ладово-интервальными свойствами мелодии. Здесь нужно стремиться к тому, чтобы между мелодией и басом образовался своего рода дуэт. Такой дуэт должен быть логичным в функционально-гармоническом отношении (в принципе, чтобы этого добиться, можно вести басовый голос по основным тонам аккордов). Но этого недостаточно. Например, подберем басовый голос к началу мелодии Ноктюрна Чайковского, руководствуясь только функциональной логикой (150).

150



Однако оказывается, что в оригинале — другой бас (151). Он и вполне удовлетворяет требованиям голосоведения, и обладает функциональной ясностью, и, наконец, образует выразительные последовательности с мелодией. Кроме того, такой басовый голос и по мелодике значительно выразительнее, чем в предыдущем примере. Следовательно, басовый голос может быть как менее, так и более выразительным. Конечно, это во многом зависит от самого произведения — его жанровой направленности и т. п. Иногда, например, в сложных произведениях, особенно массовых жанров, басовый голос тем лучше, чем он проще и функционально яснее.

151

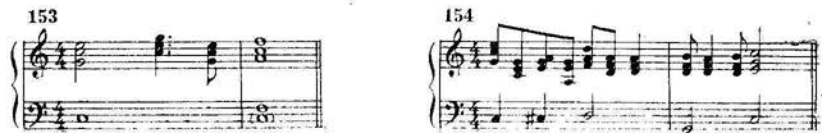


При двухголосной мелодии, а тем более трехголосной, не только облегчается нахождение функционального строения сопровождения, но и нахождение басового голоса. Важно отметить, что когда мелодия двухголосная, то бас должен как бы дополнять фактуру до гармонически компактного трио (152).

152



При трехголосной мелодии басовый голос уже выступает как в гармоническом четырехголосном изложении. В таком случае он следует по тем тонам аккордовых образований мелодического элемента, которые разрешаются удваивать (153), или, в септаккордовых гармониях, по аккордовым тонам, отсутствующим в мелодическом элементе (154).



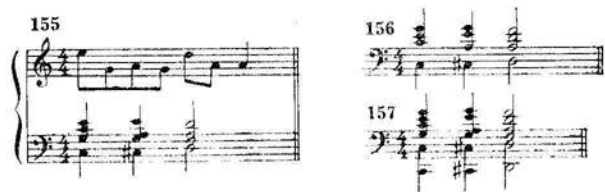
Из сказанного следует, что чем больше голосов в мелодическом (многоголосном) элементе, т. е. чем полнее их гармонические образования, тем басовый голос менее независим и, кроме того, менее индивидуализирован по мелодике.

Теперь возникает ряд существенных вопросов: 1) В какой тесситуре следует расположить бас и сочетание верхних гармонических голосов? 2) Каково должно быть расположение (тесное или широкое) верхних гармонических голосов как между собой, так и по отношению к басу? 3) Каково должно быть положение аккомпанемента и его отдельных голосов по отношению к голосам главного мелодического элемента?

Отвечая на первый и второй вопросы, следует воспользоваться теми правилами, которые мы применяли для голосов нижней основы массивного многозвучного аккорда (см. гл. 2, § 5). Исходя из этих правил, следует считать, что тессitura распространения басового голоса, вернее, его нижнего октавного удвоения, простирается примерно от *соль* контроктавы до *соль* большой октавы, область же верхних гармонических аккомпанементных голосов — примерно от *ми* малой октавы до *ми* (*фа*) первой октавы. Сочетание трех верхних гармонических голосов должно быть в тесном расположении и независимо от тональности занимать все время один и тот же звуковысотный план; бас (его верхнее октавное удвоение) не должен значительно — во всяком случае, более октавы — удаляться от самого низкого голоса сочетания трех верхних аккомпанементных голосов. Изложенные закономерности особенно характерны для аккомпанементов танцевальной и другой музыки массового характера.

В зависимости от того, удвоен или нет басовый голос, аккомпанемент может быть более камерным или более массивным. Так, в примере 155 аккомпанемент камерный, несколько легковесный, ибо в нем нет октавного удвоения баса. Сочетания верхних гармонических голосов отвечают всем требованиям компактности как в отношении тесситур, так и расположения. Если нужно, чтобы аккомпанемент был более светлым и менее массивным, можно еще, помимо исключения басового октавного

удвоения, поднять сочетание верхних гармонических голосов на следующее мелодическое положение (156). Когда же требуется от аккомпанемента большая массивность, можно ввести октавные удвоения не только к басу, но и к гармоническим голосам (157); то же делают, когда образуется большой разрыв между аккомпанементом и мелодией.



Обычно в сочетании трех гармонических аккомпанементных голосов применяется лишь октавное удвоение (верхнего тона вниз или нижнего вверх).

Отвечая на третий вопрос, нужно прежде всего сказать, что басовый голос, даже с октавными удвоениями, всегда должен быть под мелодией, за исключением того случая, когда сама мелодия проходит в басу. Это не требует доказательств.

В каком же взаимоотношении окажутся верхние гармонические голоса с мелодией? Лучшие условия для проявления мелодии таковы, когда все голоса аккомпанемента находятся вне области ее расположения. Если иметь в виду обычное положение голосов аккомпанемента, то указанные условия создаются при нахождении мелодии в сопрановой или басовой тесситурах. В этом случае даже при сходных ритмах аккомпанемента и мелодии последняя вполне свободно прослушивается:



Октавные удвоения, оказавшиеся в области аккомпанементной гармонии, конечно, не будут так легко прослушиваться, как соответствующие им основные голоса. Но это не имеет большого значения. К тому же степень прослушиваемости может быть увеличена средствами инструментовки.

При басовой мелодии октавные удвоения в сочетании верхних гармонических голосов могут быть применены ко всем трем голосам. Производя эти удвоения вверх, мы не встречаем никаких препятствий, ибо в этом случае область над гармонией основных аккомпанементных голосов совершенно свободна. Та-

кие удвоения, да еще в нескольких октавах, увеличивают тесситурный диапазон изложения. Это очень важный фактор для оркестровой музыки¹.

В худших условиях находится мелодия тенорово-баритоновой тесситуры, особенно если ритмы мелодии и аккомпанемента более или менее сходны. Нужен слишком большой контраст в тембро-динамическом отношении между мелодией и гармонией, чтобы эта мелодия проявилась. Таким образом, обычное расположение аккомпанементной гармонии не может способствовать выявлению мелодии тенорово-баритоновой тесситуры. Переносить же гармонию (кроме басового голоса) вниз или вверх нецелесообразно, ввиду того что сам аккомпанемент станет или чересчур мрачным, «ворчливым» или, наоборот, слишком светлым и легковесным. Кроме того, при перенесении гармонии вверх мелодия все равно остается в середине изложения. Прослушиваемость мелодии тенорово-баритоновой тесситуры можно улучшить фигурированием аккомпанемента, о чем речь пойдет ниже.

Что касается нежелательных последовательностей в сочетании аккомпанемента с мелодией, то нужно помнить, что параллельные квинты нежелательны во всех парах голосов (159), параллельные же октавы (унисоны) — только между басом и остальными голосами (160).



Во избежание нежелательных жестких созвучий мелодия (не считая октавных удвоений), включающая неаккордовые звуки, должна находиться вне сферы расположения аккомпанементных голосов (161).

¹ Ввиду сказанного не следует думать, что басовая тесситура всегда подходит для главной мелодии. Это не так, потому что, во-первых, басовая тесситура вообще менее выразительна, а во-вторых, в басовой мелодии должны заключаться басово-аккомпанементные качества, что во многом связывает мелодическое развитие.



Найдя для аккомпанемента басовый голос, а по нему и остальные три-четыре верхних гармонических голоса и определив тесситурное положение и расположение всех найденных голосов, мы, по существу, сочинили элементарный аккомпанемент. По виду изложения это хоральный, или педальный, аккомпанемент (155). Ритмическая структура его определяется лишь сменой гармонических функций. Иногда этого вполне достаточно. Чаще же приходится прибегать к какому-либо фигурированию выдержанного аккомпанемента.

§ 3. Фигурация

В образовании гомофонного сопровождения важную роль играют различного вида фигурации: ритмическая, гармоническая, мелодическая и смешанная.

Ритмическая фигурация (или ритмизация) аккомпанемента представляет собой простое ритмическое дробление выдержанных аккордов или отдельных тонов. Обычно ритмизируются или все голоса гармонии одинаково — как без пауз, так и с паузами (162), — или же басовый голос ритмизируется обособленно от сочетания верхних гармонических голосов (163).



Заметим, что во всех вариантах примера 162 аккомпанемент остался одноэлементным, во всех же вариантах примера 163 — двухэлементным.

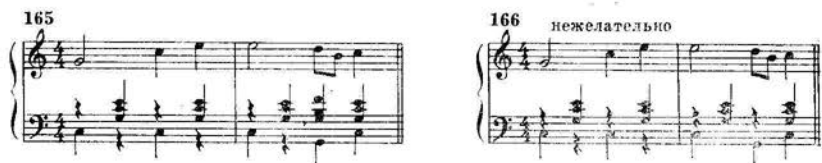
Благодаря ритмизации с паузами аккомпанемент становится значительно прозрачнее. Но особая прозрачность и легкость возникают тогда, когда, при наличии пауз, ритмизация басового голоса не совпадает с ритмизацией сочетания верхних гармонических голосов (163г).

Различной ритмизацией мы можем придавать аккомпанементу тот характер (как в отношении движения, так и в отно-

шении легкости), который требуется в зависимости от особенностей мелодии и стиля произведения. В частности, в маршах и танцах чаще всего пользуются ритмизацией с паузами. Обычно для этих жанров и двухэлементное строение аккомпанемента: бас ритмически обособлен (исполняет сильные доли такта) от сочетания верхних гармонических голосов (исполняют слабые доли такта). Однако нередко на некоторых долях такта (в различных местах периода) допустимо ритмическое совпадение гармонических голосов с басовым (164).



При обособленном басовом голосе-элементе и при отклонении на короткий момент в другую гармоническую функцию сочетание верхних гармонических голосов обязательно должно присутствовать в этой новой функции (165). Иногда, желая сохранить одно и то же ритмическое движение в аккомпанементе, эти соображения напрасно игнорируют (166).



Другое дело, если несколько изменить мелодию (167).



Ритмизация обычно бывает единообразная (остинатная) независимо от ритмического разнообразия в мелодии (168).



Но иногда ритмизацию аккомпанемента используют и в ритмическом противопоставлении мелодии (169).



Ритмизированный аккомпанемент по сравнению с педальным имеет значительные преимущества. Важна ритмизация и для выявления мелодии, и для избежания нежелательных диссонантных созвучий. Естественно, она не спасает от нежелательных параллельных последовательностей.

Если мелодия сопрановой тесситуры легко проявляется при аккомпанементе, имсущем сходный с мелодией характер ритмизации (158), то она, очевидно, еще более проявится при разнице в ритмах (170).



При расположении мелодии в области верхних аккомпанементных голосов (т. е. в тенорово-баритоновой тесситуре) от характера ритмизации аккомпанемента (главным образом, верхних гармонических голосов) зависит степень прослушиваемости мелодии (171).



Именно благодаря возможности создать ритмическую контрастность между сочетанием верхних гармонических голосов и мелодией тенорово-баритоновой тесситуры могут существовать так называемые баритоновые соло в маршах, вальсах и т. п.

Конечно, характер ритмизации аккомпанемента во многом зависит от характера пьесы. Но часто обусловленный этими ображениями ритм аккомпанемента не дает возможности провести баритоновую мелодию, совпадающую по ритму с аккомпанементом (точнее, с сочетанием верхних гармонических голосов). В таком случае эту мелодию нецелесообразно помещать в баритоновую тесситуру.

От характера ритмизации аккомпанемента зависит наличие или отсутствие жестких созвучий и степень их допустимости, если они есть. Естественно, наибольшие трудности здесь связаны с мелодиями, находящимися в тенорово-баритоновой и даже басовой тесситурах. Действительно, мелодия в сопрановой тесситуре практически допускает любую ритмизацию.

В первом варианте примера 172 есть жесткости, но допустимые, во втором — они совершенно отсутствуют. При переносе же этой мелодии на октаву вниз (173) в первом варианте создаются нежелательные жесткости, во втором — они также отсутствуют. Аналогичные результаты будут и в том случае, если данную мелодию перенести в басовую тесситуру (174).

Конечно, почти всегда можно создать такую ритмизацию, которая позволит избежать жестких созвучий. В примере 175 на слабых долях в мелодии каждый раз проходят одновременно две неаккордовые ноты. При данной ритмизации, как видим, жестких созвучий не возникает. Но если иметь в виду, что это мелодия, например, полька или марша, то предложенная ритмизация аккомпанемента уже не подходит. При сочетании же такой мелодии с полькообразным аккомпанементом получаются жесткие созвучия (176).

Избежать таких созвучий можно, или исключив гармонические подголоски к мелодии, что уже частично смягчит диссонантность, или же исключив из аккорда мешающие голоса (177).

И то, и другое для массовой музыки нехарактерно; поэтому, учитывая достаточно быстрый темп, можно иногда допускать такое изложение, как в примере 176.

Следует также иметь в виду, что диссонантные созвучия, возникающие между голосами мелодии и аккомпанемента, звучат значительно мягче, чем такие же созвучия между двумя мелодиями или между двумя голосами аккомпанемента. Жесткие созвучия, образованные мелодией и аккомпанементом, несколько маскируются верхним октавным удвоением мелодии (178). Менее заметны они и тогда, когда образуются гармоническими подголосками (179).

Наряду с ритмизацией широко применяются и другие виды фигурации: гармоническая фигурация (движение по аккордовым тонам), мелодическая (включение неаккордовых тонов) и смешанная. Нужно иметь в виду, что на одной и той же гармонической основе может быть образовано бесчисленное количество разных, иногда друг с другом несоместимых, фигураций. Например, обыгрывая квинтовый тон аккорда, можно получить по крайней мере три варианта фигураций (180).

Теперь возьмем два аккордовых тона, например, терцию и квинту (181). Здесь число вариантов уже значительно возросло. Образовывая же фигурации гармонические, мелодические или смешанные на всех тонах аккорда, можно получить бесчисленное количество их.



Фигурациям можно давать любую направленность, с охватом любого звукового объема (182).



Кроме того, фигурации могут быть двух-, трехголосные и т. д.



Гармонические фигурации, движущиеся поочередно вверх и вниз, иногда называют качающимися (184).



Обыгрывание гармонических первоисточников не может быть произвольным; во всякой фигурации, как и в мелодическом голосе, должна соблюдаться логика голосоведения. Так, в примерах 185 и 186 фигурация второго такта по мелодике не соответствует фигурации первого (нарушен принцип аналогии). Правильнее было бы сделать иначе (187).



Однако вполне возможно к двутактам примеров 185 и 186 приписать соответственно аналогичные «оправдывающие» двутакты (188, 189).



Часто при фигурировании на разных аккордах учащиеся нарушают принципы голосоведения, которые должны соблюдаться при соединении аккордов. Но если соединение аккордов бессвязно (190), то не будет связи и в фигурированном выражении их (191). Правильно же соединив аккорды и образовав из них соответствующие фигурации, получим удовлетворительный вариант (192).



В изложении примера 192 все оправданно. Однако характер этой фигурации соответствует голосоведению верхних гармонических голосов. Басовая же фигурация может значительно отличаться от надбасовой, ввиду того что голосоведение баса во многом отличается от голосоведения надбасовых голосов, и в первую очередь — наличием скачков. Поэтому фигурация примера 191, помещенная в басу, вполне естественна (193).

Басовая фигурация с постоянным движением восьмыми обычно сочетается с выдержанной гармонией (193). При этом мелодия не должна содержать постоянного движения восьмыми. Иначе фигурация бессмысленна и ее очень трудно сочетать с мелодией.



Аkkомпанемент с басовой фигурацией восьмыми часто встречается в торжественной гимнообразной музыке. Фигурация в басу, неся функцию аккомпанемента, часто вступает в полифонические отношения с главным мелодическим элементом (194).

Большое применение фигурация в басу (почти всегда гармоническая) получила в концовках и переходных моментах музыки маршей, танцев и т. п.



Как особую фигурацию с движением, равным движению ударов такта, следует отметить басовую фигурацию качающегося характера (качающийся бас). Обычно такая фигурация сочетается с ритмизированной гармонией. Подобный аккомпанемент весьма распространен в маршах и танцах (196).

Голосоведение в качающейся фигурации зависит как от данной функции, так и от следующей за ней. На I и IV ступенях на сильную (относительно сильную) долю обычно приходится основной тон, на слабую — квинта или терция (197).



На V ступени на сильную долю чаще приходится квинта или терция, на слабую — основной тон. При этом, естественно, в сочетании верхних гармонических голосов в первом случае пропускается квинта, во втором — терция (198).



В отношении октавных удвоений к басовым фигурациям применимо все, что относилось к выдержанному басу.

В хоральном одноэлементном аккомпанементе бас или его октавное удвоение, как правило, никогда не заходят внутрь области сочетания верхних гармонических голосов. В фигурационном же басу, при наличии октавного удвоения, верхнее октавное удвоение баса может в отдельных случаях оказаться и выше нижнего из верхних гармонических аккомпанементных голосов, но не далее (199).



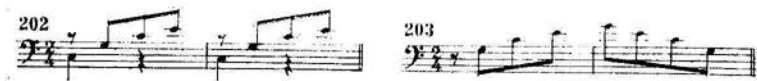
Надбасовая аккомпанементная фигурация в оркестре обычно сочетается с элементом верхних гармонических голосов как хорального, так и ритмизированного вида изложения (200).



Чаще всего такая фигурация бывает гармонической (мелодические и смешанные надбасовые фигурации применяются значительно реже), и располагается она в пределах аккомпанементной гармонии (200) или же может выйти за ее пределы (вверх или вниз), но не более чем на один соседний аккордовый тон (201).



В музыке маршей и танцев чаще всего надбасовые аккомпанементные фигурации начинаются после паузы, в которую «вклинивается» басовый звук. По направленности надбасовая аккомпанементная фигурация обычно идет снизу вверх. Поднявшись на три-четыре аккордовых тона, она опять прерывается паузой, после которой повторяется в том же порядке (202). Однако если нужна большая непрерывность движения, можно после подъема непосредственно (без паузы) сделать спуск до исходного звука (303).



Очень часто надбасовые аккомпанементные фигурации (гармонические) бывают двух- и даже трехголосные (204).



Обычно многоголосные фигурации, так же как и одноголосные, движутся снизу вверх. Следует указать еще на качающийся вид движения: такая фигурация позволяет не выходить за пределы, установленные нами для сочетания верхних гармонических голосов, и не удаляться значительно от баса (205).



В отношении прослушиваемости мелодии на фигурированном аккомпанементе следует помнить, что сопрановой мелодии какие бы то ни было аккомпанементные фигурации не мешают, а при баритоновой или басовой мелодии они обычно не применяются.

Сплошь и рядом фигурации могут образовывать нежелательные последовательности, тогда как их гармонические основы таковых не образуют. Так, в примере 206 ход в надбасовой фигурации дал параллельные октавы с басом. В следующем же примере, наоборот, ход басовой фигурации повторяет в октаву движение верхнего гармонического голоса (207).



Ходы в басовой фигурации могут образовать нежелательное параллельное октавное движение и с мелодическим голосом (208).



Однако параллельное октавное (также унисонное) движение между надбасовой фигурацией и любым надбасовым голосом вполне допустимо (209, 210).



Гармоническая и мелодическая фигурация, так же как и ритмизация, способна улучшить условия для сочетания с неаккордовыми звуками или, наоборот, ухудшить их (211, 212, 213).



В примере 213б жесткость усугубляется тем, что она образована крайними голосами. А так как крайние голоса прослушиваются лучше средних, то все дефекты, образованные крайними голосами, больше обращают на себя внимание, чем образованные средними голосами или одним крайним и одним средним.

§ 4. Дополнительные элементы фактуры

Любой дополнительный элемент создается на имеющейся уже гармонической основе, выявляемой сочетанием мелодии и аккомпанемента. Поэтому в дополнительном элементе всегда чувствуется известная скованность мелодического развития. Она усугубляется тем, что присочиняемый дополнительный элемент не должен образовывать нежелательных параллельных последовательностей и жестких созвучий с уже имеющимися голосами. Однако, хотя это и делает его подчиненным и иногда маловыразительным, он бывает весьма напевным или, наоборот, очень подвижным, причем всегда контрастным по отношению к мелодии и аккомпанементу.

Дополнительные элементы подразделяются на педальные, ритмизованные, фигурированные (гармонически и мелодически), смешанные (педально-ритмизованные, педально-фигурированные или ритмизованно-фигурированные) и мелодические (полифонические).

Педальный дополнительный элемент применяется при фигурированном аккомпанементе. Он может быть как одноголосным, так и многоголосным. Покажем на ряде примеров, как можно вводить педальный элемент, учитывая только аккомпанемент, изложенный здесь схематически.

Для педального элемента, так же как и для всякого другого, необходима известная завершенность. Завершенность одnogолосной педали может быть обусловлена протяжением общего двум аккордам тона или органного пункта (214), а также созданием выразительных мелодизированных ходов по аккордовым тонам (215).



Для завершенности двухголосной педали необходимы два таких аккордовых голоса, которые способны образовать гармонически компактные последовательности. Иначе говоря, интервальной нормой в таких последовательностях, главным образом, будут терция или секста, а также интервалы, которые разрешаются в терцию или в сексту: уменьшенная квинта, увеличенная кварта, большая секунда и малая септима.



Следует указать на особые и очень распространенные случаи применения двухзвучных последовательностей чистых квинт и кварт вперемежку с секстами — их иногда называют фанфарными последовательностями (217).



Трехголосная педаль, а тем более четырехголосная, всегда будет совершенна со стороны ее полногармоничности (218).



Подобно тому, как мы подразделили аккомпанементные голоса на басовый и надбасовые, могут быть подразделены и педальные голоса. Естественно, басовая педаль следует басовому голосу (219). Надбасовая педаль обычно располагается там же, где и верхние аккомпанементные гармонические голоса (220).



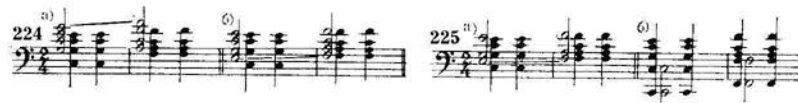
Иногда она может выступить за пределы сочетания верхних гармонических аккомпанементных голосов, но чаще всего не более чем на один (вверх или вниз) аккордовый тон (221).



Такое расположение педали способствует наибольшему единству ее с аккомпанементом. Педаль в сопрановой и более высокой тесситурах встречается гораздо реже. Октавные удвоения применяются чаще всего в одnogолосных надбасовых педальных элементах. В этом случае октавное удвоение может и значительно оторваться от гармонии:



В трехголосной педали иногда удваивается верхний или нижний голос (224). В двухголосных же и в басовых педальных элементах октавные удвоения применяются не так часто (225).



В ритмизированном басовом голосе с нижним октавным удвоением басовая педаль обычно следует по основному басовому голосу (226). В «ажурных» местах ритмизированный басовый голос или его октавное удвоение при наличии педали часто исключаются (227).



Педальный элемент нельзя включать в фактуру независимо от мелодии, сообразуясь лишь с аккомпанементом. Гармония лишь обуславливает возможные педальные элементы. Из них же выбирается такой, который образует с мелодическим элементом гармонически достаточно благозвучное сочетание (228) или является для него своего рода первичной основой (229).



Часто педальный голос, идущий по различным аккордовым тонам, приобретает определенные мелодические качества (230).



Удачно выбранная одноголосная педаль часто содержит больше выразительных качеств, чем многоголосная, так как последняя в мелодическом отношении несколько безлична (231).



Одноголосная же педаль мелодически ярче; в сочетании с мелодией она может образовать достаточно выразительный дуэт (230).

Педальные дополнительные голоса могут располагаться на гармонических подголосках в мелодическом элементе (232). Однако в этом случае гармонические подголоски часто исключают из мелодического элемента (233). Как видим, от этого

в мелодическом элементе несколько снижается гармоническая насыщенность.



Поскольку педаль обычно располагается в области верхних гармонических аккомпанементных голосов, она нецелесообразна при баритоновой мелодии, ибо в таком случае лишь затруднит прослушивание мелодии (234).



Иногда верхнее октавное удвоение одноголосной надбасовой педали может оказаться выше мелодии (235).



Всякий педальный элемент, будучи ритмически контрастным по отношению к аккомпанементу и мелодии, легко прослушивается.

В отношении нежелательных последовательностей и жестких образований к педальным дополнительным голосам относится все, что сказано об аккомпанементных голосах.

Ритмизированный дополнительный элемент чаще всего применяется на общем двум аккордам тоне. Это нечто вроде ритмизированной одноголосной педали (236).



Такой элемент может внести в изложение какую-либо остинатную ритмизацию (237) или дать ритмическое движение при отсутствии такового в мелодии (238).



В последнем случае роль ритмизированного дополнительного элемента приближается к значению полифонического голоса.

В отношении октавных удвоений, расположения аккордов и т. д. к ритмизированному педальному элементу применимо все, что сказано о надбасовой одногласной педали.

Гармонически и мелодически фигурирующие дополнительные элементы вносят в гомофонное изложение ритмическое оживление, которое может быть более или менее длительным и непрерывным или, наоборот, эпизодическим, лишь на время остановки движения в мелодии.

Фигурированные надбасовые дополнительные элементы создаются по тому же принципу, о котором уже говорилось выше применительно к аккомпанементной фигурации. Нетрудно сочинить множество различных фигураций, соответствующих той или иной гармонической (особенно простой) основе. И наоборот, очень трудно сочетать полученную фигурацию (особенно мелодическую) с конкретными голосами гармонической основы, которые звучат одновременно с фигурацией. Трудность еще усугубляется тем, что фигурация должна удовлетворить и требованиям, исходящим из мелодии. Поэтому не всякий аккомпанемент и не всякая мелодия допускают существование дополнительных фигурированных голосов.

Благоприятные условия для фигураций — наличие в гармонии общего тона (239), редкая смена гармонических функций (240) и т. д. В примере 239, как видим, фигурация мелодически обыгрывает общий тон, в первом случае — оstinатно, во втором — пассажно.



Образовать все эти фигурации (их может быть бесконечно много) легко, потому что, во-первых, аккорды не часто сменяются, во-вторых, это основные аккорды главных ступеней, и, в-третьих, бас следует по основным тонам.

При каких же мелодиях какие именно фигурации целесообразны? Здесь главное — ритмическое строение мелодии. Так, если сама мелодия непрерывно фигурированная (241), то вообще всякая фигурация бессмысленна, а порой и невозможна.



Из других мелодий наиболее приемлемы такие, которые позволяют обыгрывать общий двум аккордам тон (242), имеют остановки в ритмическом движении, позволяющие на это время ввести эпизодическую фигурацию (243), допускают постоянное обыгрывание (гармоническое или мелодическое) всей гармонии или ее части (244) и т. д.

Во всех вариантах примера 243 эпизодические фигурации имеют явно полифоническое значение, причем в первом из них обнаруживаются черты имитационной полифонии. В примере 244 фигурация является как бы вариацией основного голоса.



243

244

Следует еще упомянуть такую мелодическую фигурацию, которая обыгрывает интонации начала мелодии, но с некоторым опозданием и в дважды ускоренном движении (245).

245

Дополнительные фигурационные элементы обычно применяются как при мелодии сопрановой (но не выше) тесситуры, так и при мелодии баритоновой и басовой тесситур. При этом в первом случае фигурация может находиться и над мелодией (244), и под ней (245a), а также пересекать ее (243г). Во втором же и третьем случаях фигурации обычно применимы только над мелодией (245б). Таким образом, дополнительные фигурации могут быть расположены в сверхсопрановой, сопрановой и баритоновой тесситурах. От тесситурной принадлежности фигурации во многом зависит характер ее. Так, для баритоновой (также сверхсопрановой) тесситуры нехарактерны фанфарные фигурации.

Верхние октавные удвоения в фигурациях вполне применимы, однако они нецелесообразны в фигурациях, расположенных в баритоновой тесситуре.

Педально-ритмизированный элемент обычно применяется на общем тоне. Он отличается от педали только тем, что здесь выдержанные тоны чередуются с ритмизированными (246).

246

Педально-фигурированный элемент образуется чередованием выдержанного аккордового тона с каким-либо фигурационным движением. Наибольшее распространение он получил в маршево-танцевальной музыке в баритоновом голосе при мелодии в сопрановой тесситуре (247).

247

Октавное удвоение здесь совершенно неприменимо.

Часто педально-фигурированный элемент применяется в фанфарных украшениях. Естественно, это наиболее свойственно сопрановой тесситуре (248).

248

Ритмизированно-фигурированный элемент обычно образуется из ритмизации общего тона с последующей гармонической фигурацией фанфарного характера (249).

249

Октавные удвоения в фанфарных однополосных элементах обычно применимы там, где они не выходят за пределы сопрано-альтовой тесситуры (250).



Мелодические дополнительные элементы в той или иной мере вносят в фактуру черты полифонии и способствуют возникновению смешанного склада. В духовом оркестре мелодический дополнительный голос встречается чаще всего у баритона при сопрановой мелодии и, конечно, всегда без октавного удвоения.

Мелодический дополнительный голос можно образовать по принципу имитации или по принципу контраста. В первом случае в главной мелодии желательна наличие ритмического «застоя», во время которого имитационный голос должен начать излагать хотя бы предшествующий оборот главной мелодии (251).



В примере 251, если не учитывать аккомпанемент, в имитации удастся провести полностью и точно все обороты главной мелодии, заключенные в ее трех первых тактах. Но не всегда это бывает возможно. Здесь многое зависит и от характера мелодии, и от ее гармонической основы, заключенной в аккомпанементе. Чем проще аккорды и чем реже сменяется гармония, тем благоприятнее условия для введения имитационного голоса. Часто имитация возможна лишь на начальных мотивных образованиях главной мелодии (частичная имитация) — пример 252.



Иногда для создания ощущения имитации в имитирующий голос достаточно поместить хотя бы последний звук фразы, а предыдущие обороты выразить лишь ритмически сходно (253).



Добавляя мелодический голос по принципу контраста, не всегда можно рассчитывать, что он получится ярким и оригинальным. Обычно в нем наличествуют то черты педали, то черты фигурации и т. п. (254).



Еще можно указать на такой вид дополнительного мелодического голоса, который образуется обыгрыванием в смежной октаве интонаций главной мелодии, но с некоторым запаздыванием (255). Запаздывание вносит черты определенной полифоничности. Такие элементы применимы как в баритоновой тесситуре при сопрановой мелодии, так и, наоборот, в сопрановой тесситуре при баритоновой мелодии. В последнем случае допустимы только верхние октавные удвоения.



Нужно учитывать, что между мелодическим дополнительным элементом, расположенным в баритоновой тесситуре, и нижним октавным удвоением главной мелодии, заходящим в эту тесситуру, может возникнуть нежелательная жесткость (256).



При расположении главной мелодии в басу баритоновые дополнительные мелодические элементы (как и всякие другие) не применяются.

Дополнительный элемент, сочиненный в одной тональности, часто непригоден для другой. Так, в примере 257б (в начале) баритоновый голос слишком низок, а в примере 257в (в конце) — очень высок. Подобное тесситурное несоответствие может возникнуть и в характерно трубных элементах (258).

При введении любого дополнительного элемента необходимо иметь в виду логичность не только его появления, но и окончания (259).

Часто появившийся самостоятельный дополнительный элемент в дальнейшем может слиться с главной мелодией (260).

В оркестровую фактуру нередко приходится вводить сходные элементы (261, 262), с одной стороны, для обогащения фактуры, с другой — для создания облегченных оркестровых партий.

§ 5. Нахождение фактурных вариантов

Имея представление о том, из каких элементов складывается гомофонная и смешанная фактура и как образуются эти элементы, можно рассчитывать на успех в создании оркестровой фактуры. При этом нужно помнить, что оркестровая фактура не допускает любого количества одновременно сочетающихся элементов. Ограничение вызвано не только технологическими требованиями, но и, главным образом, эстетическими соображениями. Действительно, при большом количестве разных элементов мы перестанем ясно реагировать как на каждый из составляющих элементов, так и на целое, ими образуемое. Конечно, во многом это зависит и от того, какие именно элементы сочетаются. Так, два сходных элемента с точки зрения слухового восприятия и внимания можно считать за один. Это обстоятельство необходимо учитывать при образовании многоэлементной оркестровой фактуры.

При введении того или иного дополнительного элемента недостаточно учитывать только то, что он возможен в данном месте вертикали, но надо исходить и из горизонтального целого. Если в предыдущей фразе, например, есть педаль, то в дальнейшем можно или отказаться от нее, или ввести какой-либо другой дополнительный элемент. Таким путем последовательно создается фактура всего произведения.

Все средства развития, обогащения и видоизменения гомофонной фактуры — дополнительные элементы, гармонические подголоски, октавные удвоения, фигурацию аккомпанемента и др. — в музыкальной практике нужно применять, конечно, с учетом как технологических, так и эстетических требований. Однако надо иметь в виду, что требования эстетического порядка в работе над фактурой способствуют лишь выбору лучшего варианта из бесконечно большого количества возможных. Сочинение же этих вариантов основано в значительной мере на музыкально-технологических предпосылках. Поэтому в учебных целях целесообразно создавать на данной основе всевозможные виды фактуры, удовлетворяющие технологическим требованиям. Конечно, при этом мы всегда будем ассоциировать тот или иной вид полученной фактуры с конкретными музыкальными образами. Музыкально-образная предпосылка облегчит и нахождение фактурных вариантов. Следует еще сказать о необходимости предпочтения будущей инструментовки, чтобы фактура была более точной и более оркестровой. При работе над фактурой, как и при собственно инструментовке, помогает также мысленное дирижирование.

Подводя итог сказанному, попытаемся на основе данной в примере 263 элементарной гомофонной фактуры (в пределах короткой фразы) создать ряд производных видов типично оркестровой фактуры, используя при этом те средства, о которых говорилось выше (263—278).

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

Ввиду наличия здесь разнохарактерных элементов, расположенных в разных тесситурах, всегда можно найти при инструментовке наибольшее соответствие между музыкальным материалом этих элементов и возможностями инструментов (группы инструментов) оркестра. Во всех приведенных образцах мы сознательно придерживались тесного расположения не только голосов, но и элементов. Такое расположение для оркестровой фактуры наиболее характерно (конечно, исключая случаи специфических образных задач).

**§ 6. Точность выполнения фактурных деталей.
Роль штрихов и акцентов**

В процессе оркестровки большое значение имеет точность выполнения всех фактурных деталей. Она достигается и правильным голосоведением, и правильным расположением аккордов, и завершенностью изложения элементов.

Часто отдельные элементы, сами по себе завершенные, в сочетании обнаруживают некоторую неряшливость.

Целесообразно ли, например, оканчивать мелодический элемент восьмой, а аккомпанемент — четвертью (279)? Нецелесообразно. Так же нецелесообразно заканчивать аккомпанемент на второй восьмой, когда с нее в мелодии уже началась другая фраза (280).

279 280 281

Необходимо указать еще на роль штрихов и акцентировки. Рассмотрим фактуру примера 281. Очевидно, в местах ритмического совпадения аккомпанемента с мелодией в последней потребуется сделать акценты. Однако эти акценты удобнее делать при наличии соответствующих лиг (282). Можно допустить несколько иное, но тоже оправданное распределение акцентов (283).

282 283

Акценты в том или ином моменте фактуры могут быть общими (282, 283) или частными, относящимися к одному или к нескольким элементам (284).

284

Для того чтобы отдельные акцентированные ноты (созвучия) выделялись лучше, следует предшествующую ноту по возможности укоротить (285).

285 неярко б) удовлетворительно в) ярко г) очень ярко

Такие штрихи особенно важны в маршевой и вообще в ритмически четкой музыке. Вот, например, типичная штриховка маршевой концовки:

286

Глава 4
ИЗМЕНЕНИЕ ФАКТУРЫ
ПРИ ПЕРЕЛОЖЕНИИ

§ 1. Техническое упрощение фактуры

В практике переложений очень часто приходится прибегать к упрощению фактуры. Такое упрощение может быть произведено или за счет уменьшения количества голосов (а также элементов), или за счет их технического облегчения.

При уменьшении количества голосов прежде всего прибегают к исключению октавных удвоений. В оркестре наименее ощутимо исключение октавных удвоений высоких тесситур (287, 288).

287 а основной вариант б упрощенный вариант

288 а основной вариант б упрощенный вариант

Наиболее заметно исключение басовых октавных удвоений (289).

289 а основной вариант б нежелательные упрощенные варианты

Конечно, здесь мы исходим из требований, предъявляемых к музыке массивного характера.

Уменьшение количества голосов может быть достигнуто и путем исключения малозначительных элементов. В примере 290 можно отказаться, например, от одного из двух сходных гармонических элементов.

290

Техническое облегчение голоса производят путем замены данного голоса-элемента сходным с ним, являющимся основой данного (291). Как видим, таких основ может быть несколько. Каждая из них и по гармоническому составу, и по метроритмическому движению, и по направленности, и по начальному и конечному звукам соответствует исходному голосу.

291 основной вариант

292 основной вариант

облегченные варианты

облегченные варианты

Когда в голосе, нуждающемся в техническом облегчении, имеются неаккордовые звуки, нужно исключить все или некоторые из них (292).

Иногда целесообразно голос с одним видом обработки заменить голосом с другим ее видом. В этом случае степень сходности бывает большая, если останутся неизменными ритмика и опорные ноты (главным образом, начальная и последняя), а также направленность фразы (293). Такая замена вряд ли возможна в главном тематическом голосе. Но и в мелодическом главном элементе вполне возможно фигурированное изложение заменить ритмизированным (294). Подобную замену часто приходится делать при переложении фактуры фортепиано или смычковой группы симфонического оркестра.

293 основной вариант

294 основной вариант

облегченный вариант

облегченный вариант

Следует учесть, что исходный голос может сочетаться со своим облегченным вариантом. Чаще всего облегченный вариант располагается в более низкой октаве (295).

В гармонических пространных пассажах (296а) техническое облегчение может быть достигнуто или путем сокращения диапазона (296б), или путем уменьшения скорости движения (296в), или, наконец, путем и сокращения диапазона, и уменьшения скорости (296г).

Часто фактором, облегчающим техническую трудность, являются штрихи. Так, длительные пассажи легче исполнить при лигах, начало которых совпадает с основными долями такта (297). Наиболее же удобным штрихом в длительных пассажах, особенно на духовых инструментах, является комбинированный штрих (298).

Однако, если лига начинается на слабых долях такта, такой штрих весьма неудобен (299).

Малоквалифицированные музыканты в этом случае часто искажают ритм, так как показано в примере 300.

Большое распространение получил прием, позволяющий преодолевать технические трудности координированным исполнением. Представим себе, как трудна для одного исполнителя следующая одnogолосная фраза (301). Умелым членением ее между двумя голосами можно значительно облегчить исполнение (302).

При членении фразы нужно исходить из того, чтобы каждый из голосов, составляющих ее, был предельно прост и логичен по интервалике и ритмике. В нижнем голосе приведенного примера для медного инструмента несколько труден терцовый ход. При другом членении можно избежать этого (303), однако тогда второй голос станет ритмически более сложным. В отношении же самой мелодики оба голоса и в том и в другом примере вполне логичны.

Координированное исполнение применимо и к гармоническим сочетаниям (304).

§ 2. Переработка фактуры фортепиано, арфы и струнной группы симфонического оркестра

Чисто фортепианная фактура, а также фактура арфы значительно отличаются от оркестровой. Причину этого надо искать в специфических особенностях устройства инструментов и возможностях исполнителя.

К специфике фортепиано относятся: ударное извлечение звука, затухающий характер его, резонанс струн, значительная продолжительность звука в басу и небольшая в дискантах, тембро-регистровое и динамическое равновесие по всему звуковому объему, большой диапазон (несколько больше объема симфонического оркестра), большие технические возможности, в частности, чрезвычайное удобство пальцевой техники в быстрых пассажах и тремоло с различной интерваликой (но не превышающей октаву или нону) и в то же время неисполнимость нескольких звуков одной высоты одновременно. Все сказанное

обусловило специфику фортепианной фактуры, проявляющуюся то в количестве голосов в элементах, то в характере их расположения, то в голосоведении, то в характере изложения элементов и в степени их завершенности, то, наконец, в количестве и значении элементов.

Фортепианной фактуре не свойственно большое количество голосов. Здесь часто сочетание двух-трех голосов при включении правой педали создает достаточно пышное и кажущееся гармонически многоголосным звучание: кроме реальных, написанных звуков возникают еще и обертоны (305).

М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»

305 Allegro moderato

написано

звучит

Конечно, при переработке фортепианной фактуры все появившиеся педальные звуки и обертоны переносить буквально в оркестровую фактуру нецелесообразно. Нужно учитывать, что это звуки необычные: они либо затухающие, либо едва уловимые (призвуки). Поэтому гармоническое обогащение, создаваемое этими голосами, должно быть выражено в оркестре так, как это свойственно оркестровой фактуре. Введенная в примере 306 трехголосная педаль заменяет ту сумму гармонических обертонов, которая образуется на фортепиано. Часто такую педаль называют оркестровым выдержанным фоном.

306

Обычна для фортепианной фактуры с большим диапазоном пропущенная середина, а также наличие гармонических голосов между басом и его октавным удвоением (307). В оркестровой фактуре эту пустующую середину, разумеется, нужно заполнить, а гармонические голоса между басом и его удвоением — исключить (308).

307

308

Нарушение голосоведения в фортепианной фактуре также весьма обычное явление. В примере 309 голоса аккомпанементной гармонии при переходе от одной функции к другой следуют нелогично. При правильном же голосоведении возникают значительные трудности для левой руки — слишком большие скачки во втором такте (310). Из-за этих трудностей и пришлось допустить нарушение в голосоведении, имея в виду, что в фортепианном исполнении подобное нарушение мало заметно.

И Дунаевский. «Молодежная»

309 Скоро и весело

310

По характеру фактуры в фортепианных произведениях весьма распространен фигурационно-пассажный вид изложения. Фигурации свойственны и оркестру, но здесь они не оставляют за собой педального следа, отчего звучат очень сухо. Особенно при этом проигрывает звучание пространных гармонических аккомпанементных фигураций (311). При перенесении таких фигураций в духовой оркестр их прежде всего сокращают по диапазону, а часто и по скорости движения; нередко также изменяется расположение аккордовых тонов (312). Кроме того, вместе с такой сокращенной фигурацией обычно вводится и полногармоническая педаль (313).

311

312

313

Фортепианные тремолирующие аккорды в фактуре духового оркестра обычно заменяют или выдержанной, или фигурированной, или смешанной (выдержанной и фигурированной) гармонией (314).

314

Очень распространен в фортепианном письме качающийся вид фигурации (315). В оркестре такие фигурации заменяются соответствующей ритмизацией (316).

П. Чайковский. Романс
315 Allegro energico

316

Часто качающуюся типично фортепианную аккомпанементную фигурацию можно выразить в виде двух или более элементов (317).

Л. Бетховен. Соната № 8, ч. I
317 Allegro molto e con brio

Не всегда в фортепианном изложении как элементы, так и вся фактура в целом доводятся до полного их завершения. Например, часто совершенно неподготовленно появляются или исчезают голоса в элементе, также и элементы в фактуре (318).

318 Скоро и весело И. Дунаевский. «Молодежная»

Фактура примера 318 явно трехэлементная. В ней один элемент — мелодический, многоголосный, другой — басовый, третий элемент — верхние гармонические аккомпанементные голоса. Третий элемент совершенно необоснованно отсутствует во второй половине второго и четвертого тактов (считая первым тактом начальный неполный). В мелодическом элементе в ряде случаев неоправданно пропадают гармонические подголоски к мелодии (последняя восьмая третьего такта, шестая, седьмая и последняя восьмая четвертого). Не оправдано неоднократное исчезновение октавно удваивающих звуков в басовом голосе. Неестественна и неполногармоничность элемента верхних гармонических аккомпанементных голосов. Однако приведенный пример очень близок оркестровой фактуре. Достаточно лишь привести его к более совершенному виду изложения, чтобы фактура стала оркестровой (319).

319

Фортепианной фактуре большое количество элементов несвойственно. Особенно трудно с полногармоничным аккомпанементом сочетать дополнительные элементы или, наоборот, с полноценным дополнительным элементом сочетать аккомпанементы совершенного вида. Поэтому при переложении фортепианных партий следует учитывать, что отсутствие полногармоничного и совершенного аккомпанемента, так же как и отсутствие дополнительных элементов, в большей степени вызвано техническими соображениями, чем эстетическими.

Вот отрывок из «Спортивного марша» Дунаевского (320).

320 Очень бодро И. Дунаевский. «Спортивный марш»

Перед нами типичный вид фортепианного переложения: гармония аккомпанемента временами неполная; она находится то в одном звуковысотном пласте, то в другом; басовый голос объединяется в один элемент с другим аккордовым (чаще квинтовым) тоном; с третьей такта неожиданно появляется басовая фигурация, которой не было в первых двух и т. д. Все это происходит оттого, что пианист двумя руками должен исполнять сочетание из трех элементов. Чтобы переработать такую фактуру в оркестровую, нужно прежде всего упорядочить аккомпанемент — очевидно, он должен быть обычным полногармоничным ритмизированным двухэлементным аккомпанементом (321).

321

Октавные удвоения в басу в оркестровом изложении совершенно необходимы всюду, учитывая, что это музыка тютти. Попробуем также ввести гармонические подголоски к мелодии (322). В такой трехголосный элемент без всяких осложнений могут быть введены октавные удвоения (323).

322

323

Попытаемся в область верхних гармонических голосов ввести (присочинить) дополнительный элемент — напевный голос. Проанализировав все изложение, находим для такого голоса вполне благоприятные условия. Так, здесь возможны и выразительные педальные ходы, и мелодические обороты, которые вместе с педалью дадут дополнительный элемент (324).

324

С таким элементом наша фактура станет четырехэлементной и вполне оркестровой. Для большей фундаментальности

аккомпанемента, учитывая данную тональность, можно ввести еще октавное удвоение в сочетании верхних гармонических голосов. Теперь соединим все элементы в единое целое (325).

325

При переработке фортепианного изложения, сочетающегося с вокальным голосом (голосами) в одно оркестровое целое, могут возникнуть некоторые трудности. Здесь часто из-за слишком большого тембрового различия между фортепиано и человеческими голосами допускают некоторые необычные сочетания. Так, хоровая аккордовая полногармоничная фактура вполне допускает в сопровождении фигурированное изложение как мелодии, так и гармонии, заключенной в области расположения хоровых голосов (326). При переложении такого сочетания для оркестра вокальная партия либо совершенно не учитывается (когда в сопровождении есть главная мелодия), либо если учитывается (когда в сопровождении нет главной мелодии), то только в отношении двух-трех (иногда и одного) верхних голосов (не считая октавных удвоений) всего многоголосного мелодического хорового элемента.

326 Темп бодрого марша И. Дунаевский. «Весенний марш»

Хор

С. А.

Т. Б.

Ф-п.

f

327 Быстро И. Дунаевский. «Пути-дороги»

Хор

С. А.

Т. Б.

Ф-п.

При переложении фрагмента, приведенного в примере 327, мелодический элемент можно составить из трех верхних голосов хорового сочетания. Бас же хорового сочетания ни в коем случае не может быть перенесен в оркестровую фактуру, ибо он не совпадает с аккомпанементным басом ни по ритму, ни по интервалике. Обратимся теперь к аккомпанементной фигурации. Она расположена там же, где и голоса мелодического элемента. Это допустимо только тогда, когда фигурация исполняется на инструментах, в которых звук извлекается ударно (рояль, ксилофон) или щипком (арфа, щипковые инструменты, пиццикато на смычковых инструментах), мелодия же — на инструментах с тянущимся звуком. Следовательно, для духового оркестра такое сочетание недопустимо. В данном случае фигурацию нужно перенести вниз, под мелодический элемент, и, конечно, с соответствующим преобразованием. Учитывая все сказанное, можно предположить, например, следующее изложение (328).

328

Здесь также сокращена и длительность басовых звуков, так как в предыдущем примере четверти в басу исполняются ударно, коротко. Кроме того, короткие звуки в басу вообще свойственны музыке маршей, танцев и т. п.

Часто вокальные партии могут создавать значительные жесткости с голосами фортепианного сопровождения. Эти жесткости из-за тембрового различия и относительно малой продолжительности звуков на фортепиано мало заметны. Естественно,

в духовом оркестре подобных жесткостей следует избегать. Для этого допустимо некоторое изменение аккомпанемента.

При переработке партии арфы в отношении возникающих дополнительных (не записанных в партии) педальных звуков и обертонов следует учитывать сказанное о фортепианной фактуре. Специфическим же для арфы является арпеджированный характер исполнения аккордов (329). При переложении такие аккорды даются с форшлагами к одному, двум или трем верхним голосам (330).

Не следует переносить гармонию арфы, расположенную в области мелодических голосов, в оркестровую фактуру, ибо такая гармония затемнит мелодию.

При переработке фактуры смычковой группы симфонического оркестра может возникнуть необходимость в техническом упрощении пассажей, в замене тремоло педально-фигурированным изложением, пиццикато — остро стаккатным штрихом, в достижении более компактного расположения голосов и, наконец, в уточнении голосоведения в аккордовых сочетаниях с двойными (и более) нотами.

Для техники струнных характерны подвижность и способность легко преодолевать скачки. Если все это имеется в главном мелодическом голосе, то упрощение может быть достигнуто путем расчленения его на составляющие более легкие голоса. Когда же подобная техника заключена в сопровождающих элементах, то можно применять и данный способ, и способ введения сходных элементов. Тремоло в гармонии (331) обычно заменяется или фигурированной гармонией (332), или выдержанной (333), или, наконец, и той и другой одновременно (334). Иногда в подобных случаях вместо фигурированной гармонии применяют ритмизированную и чаще всего синкопированную (335).

Тремоло в мелодии при переложении обычно не сохраняется (336а). Лишь в некоторых случаях можно прибегнуть к замене тремоло трелью (336б).

Смычковое пиццикато лучше всего имитируется на духовом инструменте путем острой атаки (337а). Когда отдельные аккорды исполняются пиццикато, замену можно изложить в виде *fp* (337б). Такой способ целесообразен потому, что после пиццикато остается затухающий (как на рояле или арфе) отзвук.

Чтобы правильно поставить штрихи для духовых инструментов, исполняющих партии смычковых, надо знать эффект, получаемый от различных штрихов в смычковых партиях (338).

В аккордовых сочетаниях с двойными (и более) нотами часто возникают разрозненность расположения голосов и ненужные удвоения их. Такое расположение в ансамбле духовых инструментов нецелесообразно. Обычно здесь, оставляя неизменными вид и мелодическое положение аккорда, во всем остальном придерживаются общих правил для оркестровых аккордов. Соответственно следует изложить и приведенный в примере 339 аккорд струнных (340).

Порой в последовательности аккордов с двойными нотами допускаются нарушения правил голосоведения и исчезновение отдельных голосов (341). Все это вполне допустимо в пределах струнной однотембровой группы и особенно при сочетании с духовыми, динамически более сильными группами. Однако ни в коей мере эти недостатки не должны наличествовать при перенесении изложения струнной группы на духовые инструменты.

Часто струнная группа дублирует не на полную длительность протяжные аккорды духовых (342). В духовом оркестре от такого изложения обычно отказываются, оставляя лишь протянутые аккорды с акцентами. Ритмическое же подчеркивание, которое производит струнная группа, достигается как акцентировкой аккордов, так и употреблением ударных инструментов.

Часть II ИНСТРУМЕНТОВКА

Глава I ИНСТРУМЕНТЫ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

§ 1. Общие сведения

Каждый духовой инструмент характеризуется определенным способом звукообразования. Именно по этому способу прежде всего и различаются инструменты. Звукообразование же всегда связано с наличием какого-либо упругого тела, называемого источником звука, и возбудителя звука, приводящего это тело в колебательное движение.

В зависимости от источника звука инструменты духового оркестра разделяются на духовые и ударные. Источник звука на духовых инструментах — воздух, находящийся в корпусе инструмента; на ударных — натянутая кожа, упругое дерево и металл. Духовые инструменты, в свою очередь, делятся на медные (амбушюрные) и деревянные (свистящие и язычковые).

Возбудитель звука на духовых инструментах представляет собой какое-либо препятствие на пути струи воздуха, посылаемой исполнителем. В одних случаях препятствием для свободного прохождения струи воздуха является узкая щель, образуемая губами исполнителя (медные инструменты), в других — узкая щель между двумя деревянными язычками-тростями (гобой, фагот) или одним язычком-тростью и стенками мундштука (кларнет, саксофон), в третьем — острый угол, рассекающий струю воздуха (флейта). В указанных различных препятствиях возникает так называемая первичная вибрация, которая приводит в колебательное движение объем воздуха, находящийся в корпусе инструмента.

На ударных инструментах звук возникает благодаря удару одного твердого тела о другое. Здесь одно твердое тело представляет собой источник звука, другое — возбудитель его. В некоторых инструментах оба тела, ударяясь друг о друга, являются одновременно и источниками звука и возбудителями (тарелки, кастаньеты).

Итак, инструменты, входящие в духовой оркестр, составляют три группы: медных духовых, деревянных духовых и ударных. В пределах каждой группы есть инструменты различной тесси-

турной принадлежности. Кроме того, медные инструменты могут отличаться друг от друга мензурой¹, формой продольного сечения трубки, а также формой раструба и мундштука. От этих факторов в значительной степени зависят тембро-динамические данные.

Чтобы понять исполнительские возможности духовых инструментов (в особенности медных), совершенно необходимо знать свойства звучащего столба воздуха, находящегося в трубке. Приведа этот столб с помощью возбудителя в колебание, мы заставляем его звучать. Изменяя напряжение амбушюра² и силу вдувания воздуха, можно извлекать звуки различной высоты. Эти звуки называются натуральными, или обертонами, весь же звукоряд из таких звуков — натуральным звукорядом. Абсолютная высота натурального звукоряда зависит от длины трубки, а не от ширины ее. Следовательно, от длины трубки зависит и строй инструмента.

На любом из медных духовых инструментов можно извлечь все обертоны подряд, начиная со второго (у тромбона с первого) по восьмой (у валторны по шестнадцатый) включительно (343).



Нужно иметь в виду, что нотация натурального звукоряда, приведенная в примере 343, условна: отмеченные крестиками обертоны не вполне соответствуют обозначенной здесь высоте, звучат как бы фальшиво, поэтому на практике они обычно не применяются.

На всех деревянных духовых инструментах можно извлечь последовательность обертонов, начиная с первого и, как правило, не дальше пятого. Но здесь это более затруднено, чем на медных духовых, и требует специальных приспособлений, облегчающих извлечение обертонов.

Для получения хроматического звукоряда на всех духовых инструментах имеется специальный механизм: на медных это дополнительные трубки — кроны (у тромбона — раздвижная кулиса), подключаемые вентилями или пистонами к основной трубке; на деревянных — отверстия и клапаны, при помощи которых укорачивается рабочая длина трубки. Таким образом, благодаря этим приспособлениям исполнитель имеет возможность мгновенно изменить длину трубки, а следовательно и абсолютную высоту натурального звукоряда.

¹ Мензурой называется отношение ширины трубки к ее длине.

² Амбушюром называется совокупность всех мышц лица, и в первую очередь губных, участвующих в процессе звукообразования.

На ударных инструментах с определенной высотой звука изменение строя (высоты звучания) достигается благодаря наличию в инструменте нескольких звучащих тел разных размеров (ксилофон, колокольчики) или путем изменения степени натяжения кожи (литавры).

Под исполнительскими возможностями музыкального инструмента подразумеваются его динамические, тембровые, диапазонно-регистровые, технические и штриховые данные. Для успешного использования всякого музыкального инструмента в процессе оркестровки необходимо не только иметь о нем теоретические сведения, но, самое главное, уметь воспроизвести в своем слуховом ощущении звучание его. Этого можно достичь путем систематического слушания музыки, в исполнении которой участвуют изучаемые инструменты. Необходимо и зрительно ознакомиться с исполнительским процессом на этих инструментах. Очень полезно самому попытаться играть на них.

В следующих параграфах мы познакомимся с инструментами духового оркестра, причем упор будет сделан на такой комплекс знаний, который раскроет объективные данные того или иного инструмента. Обычно же при прохождении курса инструментоведения знакомство с тем или иным инструментом происходит при помощи демонстрации нескольких художественных примеров использования его. Это, конечно, хорошо, но, во-первых, уже существует много учебных пособий с такой формой изложения; во-вторых, такая форма, если ограничиться только ею, может иногда привести к неточной ориентации. Действительно, посмотрев пример с знаменитым сигналом трубы из «Пиковой дамы» (615), можно подумать, что эта фраза очень удобна для исполнения именно на трубе. На самом же деле она гораздо удобнее для исполнения, например, на любом деревянном духовом инструменте; другое дело, что по характеру музыки эта фраза требует трубного тембра. Бывает и наоборот, что фраза, по характеру требующая, например, гобоя, на трубе исполняется с большей легкостью (в техническом смысле). Такие соображения и заставили автора книги прибегнуть к изложению, главным образом, объективных физико-технологических данных, относящихся как к инструменту, так и к исполнителю. При этом медным духовым инструментам, как основным инструментам духового оркестра, здесь уделено несколько большее внимание, чем группе деревянных духовых.

§ 2. Исполнительские возможности медных духовых инструментов

В зависимости от мензуры, медные инструменты духового оркестра разделяются на широкомензурные — основные — и узкомензурные — характерные. В настоящее

время в духовом оркестре из широкомензурных инструментов применяются: корнет Б, альт Эс, тенор Б, баритон Б, бас I (Эс), бас II (Б); из узкомензурных — валторна Ф, труба Б, тромбон Б. К сожалению, совершенно неоправданно из наших духовых оркестров почти исчезли корнет Эс и труба Эс.

Транспонирующие медные духовые (т. е. все, кроме тромбонов и басов) независимо от строя нотируются в скрипичном ключе так, что второй (у валторны четвертый) обертон обозначается нотой *до* первой октавы¹. Тромбоны же и басы нотируются в басовом ключе соответственно реальному звучанию; их строи указывают лишь строи натуральных шкал.

Динамика. Все медные духовые инструменты обладают большой (наибольшей из всех духовых) динамической амплитудой. Она простирается от очень слабого звучания до огромной мощности, недостижимой лишь для валторны. Поэтому при общем сильном звучании (*форте*, *фортиссимо*) только две валторны в унисон могут динамически уравновеситься с любым другим медным духовым инструментом.

Тембр. Широкомензурные инструменты обладают в целом широким и мягким звуком. В их тембре не подчеркивается характерная медная звучность. Иначе говоря, тембр этих инструментов не таит в себе особой специфичности и потому позволяет использовать их для создания самых различных художественных образов, что и определило основное место этих инструментов в духовом оркестре.

Из широкомензурных инструментов наиболее полным и широким звуком обладает баритон. У тенора звук более резкий и узкий. Звук альты, как и баса I, заключает в себе некоторую жесткость; бас II хотя и обладает полным звуком, подобно баритону, но все же несколько резковат, особенно в *форте*. Тембр корнета, вследствие относительно более узкой мензуры инструмента, значительно ярче всех других широкомензурных медных; в этом отношении корнет близко подходит к трубе. Но при всех тембровых различиях в семействе широкомензурных инструментов, они достаточно близки друг к другу.

Тембр узкомензурных инструментов отличается характерно медным и как бы узким звучанием, причем тембр тромбона и особенно трубы более открыт и резок, чем у валторны². В тембре валторны заметны как бы черты отдаленности и завуалированности звучания, что придает ему особую поэтичность.

Тембро-динамические качества медных инструментов во многом определяются и личными данными исполнителя (губы, стро-

¹ Низкие звуки валторны (от *соля* малой октавы) нотируются в басовом ключе октавой ниже.

² В эстрадных оркестрах применяются трубы (с помпами) и тромбоны, имеющие еще более узкую мензуру, чем у обычных труб и тромбонов. Звук их значительно специфичнее, верхние ноты получаются легче и звучат гораздо светлее.

ение зубов и т. д.). Вследствие этого в одном случае мы слышим красивый, сильный и сочный звук, в другом — красивый и сочный, но не сильный, а в третьем — некрасивый и несочный но сильный и т. д.

Тембр медных может быть изменен применением сурдины, вставляемой в раструб (у валторны еще при помощи введения руки в раструб). В этом случае звук становится сжатым и как бы доносящимся издалека.

Часто исполнители на медных инструментах для большей напевности звука применяют вибрацию. В сочетании с другими качествами (объемность звука, регистровое разнообразие) это приближает тембр медных к характеру звучания человеческого голоса.

Объем и регистры. Объем звукоряда (диапазон) медных духовых, как говорилось, простирается от второго (у тромбона иногда от первого) обертона, с шестью понижениями благодаря дополнительным трубкам или выдвигению кулисы, до восьмого (у валторны до шестнадцатого) обертона натуральной шкалы. Иначе говоря, он равняется трем с половиной октавам у валторны, трем у тромбона и двум с половиной у остальных инструментов. Тембро-регистровые, а также динамические качества по всему объему любого медного духового инструмент неодинаковы. Здесь можно различать три регистра (части диапазона) — низкий, средний и высокий.

Для всех медных духовых инструментов характерно то, что «область выразительной игры» (термин Н. А. Римского-Корсакова) относится всегда к среднему регистру. В среднем регистре звукоизвлечение происходит наиболее свободно. В крайних же регистрах исполнитель уже не может свободно выполнять все художественные требования. Так, в низком регистре нельзя достичь очень сильного звучания; в тембре этого регистра заметны глуховатость, мрачность и некоторая рыхлость. Сказанное в большей степени относится к альту, басу I и частично к корнету и тенору, в значительно меньшей — к тромбону, басу II, баритону и валторне. В высоком регистре исполнитель не может достичь очень слабого звучания. При сильном звучании в высоком регистре наблюдается некоторая крикливость. Характерна для этого регистра и напряженность звука. Вообще для выразительной игры в высоком регистре от исполнителя требуются особые амбушюрные данные, иначе здесь можно ожидать всяких дефектов — срыва звука (так называемого «кикса»), плохого его качества и т. п.

Тесситура¹. По тесситурной принадлежности медные духовые инструменты можно разделить на охватывающие: 1) со-

¹ Тесситура — часть объема всего звукоряда, используемого в музыкальной практике. Ее следует отличать от регистра — части объема звукоряда данного инструмента. Если тесситура имеет абсолютную высотность, то регистр — лишь относительную.

прановую тесситуру — корнет и труба, 2) альтовую — альт и валторна¹, 3) теноровую — тенор, баритон и тромбон, 4) басовую — бас I, 5) контрабасовую — бас II. Таким образом, медная группа включает все практически необходимые тесситуры. В этом отношении она даже без характерных (узкомензурных) инструментов может выступать самостоятельно при исполнении различных музыкальных произведений.

Техника губ. Медные духовые инструменты различных тесситур, в силу одинакового принципа устройства, обладают одними и теми же исполнительскими техническими данными (разумеется, мы здесь отвлекаемся от личных данных и квалификации исполнителя). Техника исполнения на них складывается из четырех компонентов: движений губ, движений языка, движений пальцев (на тромбоне — руки и кисти) и дыхания. Решающий из этих компонентов — техника губ, так как изменение высоты звука на медных духовых инструментах всегда сопровождается изменением положения губ — большим или меньшим. Чем больше интервальный скачок, тем значительнее изменение напряжения губ.



Гаммообразные пассажи и трели (главным образом, полутоновые) для губ не представляют трудностей. Следовательно, с точки зрения губной техники как пассаж (344), так и трель (345) вполне удобны для исполнения на каждом медном инструменте духового оркестра². Важно лишь, чтобы эти пассажи и трели не были связаны с предельно низкими или предельно высокими звуками. Скачки же, начиная с малой терции, в быстром движении представляют уже большие трудности для губ. Так, приводимый ниже пассаж связан со значительными, а порой и непреодолимыми трудностями (346). Здесь трудность усугубляется наличием нескольких скачков подряд. Если бы после каждого скачка губы имели небольшой отдых, трудность исполнения уменьшилась бы (347).



¹ Здесь имеется в виду область выразительной игры валторны, которая примерно та же, что и у альты.

² В данном параграфе примеры, записанные в скрипичном ключе, относятся к корнету, трубе, альту, валторне, тенору и баритону (на каждом из этих инструментов они прозвучат с соответствующим транспортом).

Губы исполнителя на медном духовом инструменте напрягаются при переходе от низкого звука к высокому и, наоборот, ослабевают при обратном переходе. Труднее даются комбинированные изменения — чередование напряжения с расслаблением. Поэтому первый из следующих пассажей труднее второго (348, 349).



Скачки при сильном звучании получаются значительно легче, чем при слабом (350). При скачке вверх исполнение несколько облегчается, если верхняя нота акцентируется (351). Это объясняется тем, что акцент сопровождается усилением воздушного толчка. Более высокие звуки как раз и требуют его. Следовательно, при обратном движении исполнение легче, когда низкая нота берется без удара (352). Это обстоятельство следует обязательно учитывать при инструментовке, ибо не всегда акцент на высокой ноте оправдан требованиями музыкальной фразы (353).



Выше говорилось, что при секундовых соотношениях мышцы губ преодолевают любую скорость, ибо здесь они почти не двигаются. Но скачки, начиная с малой терции, всегда сопровождаются заметными движениями губ. От этого скорость движения становится замедленной и равной примерно четырем шестнадцатым на удар в медленном темпе (темп похоронного марша). Высококвалифицированный, с хорошими данными музыкант способен довести этот темп до темпа походного марша.

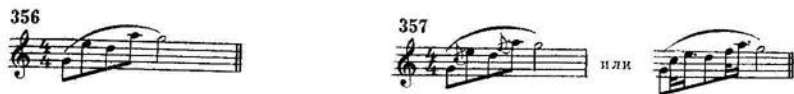
Положение осложняется еще тем, что движения губ должны быть точными как по амплитуде, так и по ритмике: неточность ведет к срывам звука, что, к сожалению, часто наблюдается при игре на всех медных инструментах, особенно в высоком регистре. Причина этого явления — тесное расположение обертонов в высоком регистре и значительное напряжение губ, связанное с этим регистром. Особенно часто бывают срывы звука на валторне Ф, поскольку тесное расположение обертонов (от восьмого и выше) приходится на рабочий регистр инструмента. Поэтому

в настоящее время все чаще стали применять валторну Ф с вен- тилем, переключающим ее на валторну Б. На звуке это почти не отражается, в отношении же верности игры в верхнем ре- гистре валторна Б дает большие преимущества. Трубка вал- торны Б по длине равна трубке тенора Б; следовательно, если на валторне Ф *до* первой октавы (по звучанию — *фа* первой ок- тавы) соответствует восьмому обертону, на валторне Б, так же как и на теноре, эта нота будет соответствовать лишь шестому обертону. Такое положение обеспечивает более верное исполне- ние высоких нот.

Пассажи со скачками стаккато на всех медных духовых по- лучаются легче, чем легато (354). При этом скачки с вязкой атакой (нон легато и портаменто), т. е. без пауз, исполнять легче, чем с острой атакой и с паузами (355).



На всех медных духовых инструментах в последовательно- стях легато часто задеваются промежуточные обертоны. В боль- шинстве случаев это связано с верхними обертонами, начиная с четвертого. Так, фраза примера 356 у недостаточно квалифи- цированных музыкантов может прозвучать несколько иска- женно (357).



Кроме того, в последовательностях легато, особенно при пе- реходе с одного обертона на другой и при слабом звучании, не получается достаточно плотного легато (как, например, на де- ревянных духовых и, особенно, на кларнете), при сильном же звучании получается как бы хлопанье.

Техника языка. Язык служит для образования атаки. Все медные духовые инструменты, кроме валторны, обладают атакой ударного характера, напоминающей удар твердого по твердому. Такой удар можно передать слогом «да» (или «ду»). Атака же валторны больше похожа на удар твердого по мяг- кому, что напоминает скорее слог «та» (или «ту»). Но при этом на каждом медном инструменте можно изменять характер атаки, то делая ее более острой, то смягчая. Чем ближе к мунд- штуку подходит язык, тем атака острее. Образование четкой атаки в низком регистре связано с большими трудностями, не каждый исполнитель способен добиться здесь хорошей атаки. Атака в слабом звучании получается значительно труднее, чем в сильном. Это обстоятельство во многом затрудняет получение

хорошего качества атаки в пиано на всех медных духовых ин- струментах.

Скорость движения языка может быть доведена примерно до четырех шестнадцатых на удар в темпе походного марша. Следовательно, каждый исполнитель должен свободно играть, например, такие ритмические фигуры:



Скорость движения языка в низком регистре, а также на низких (басовых) инструментах несколько сокращается.

На инструментах высоких и средних тесситур можно приме- нять и двойной язык, увеличивающий скорость движения в два раза; атака при двойном языке выражается обычно слогами «та-ка» или «ту-ку» (359).



При двойном стаккато используется движение языка вперед к губам и назад к нёбу. Образующиеся здесь две атаки неодинаковы по характеру. Одна из них твердая (у губ), другая — более мягкая (у нёба). Двойной язык не дает хороших резуль- татов на разных нотах, и особенно со скачками. На одной же ноте или в хроматической последовательности двойное стаккато дается легко, и в этом случае может применяться на инструмен- тах средних тесситур и даже в басовой тесситуре (конечно, не в низком регистре).

Наряду с двойным возможен и тройной язык («та-та-ка» или «ту-ту-ку»), увеличивающий скорость движения в три раза.

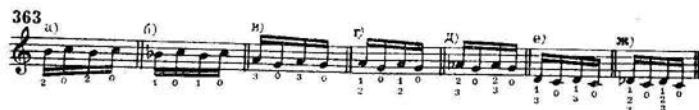
На всех медных духовых инструментах получается эффект фрулято — подобие тремоло (трещотка языком).

Техника пальцев на трехвентильных инструментах оп- ределяется степенью подвижности каждого из трех рабочих пальцев (указательного, среднего и безымянного) при различ- ных комбинациях. По скорости движения все три пальца у ква- лифицированного исполнителя примерно одинаковы (обычно все же наиболее подвижен указательный, наименее — безымян- ный), для каждого пальца скорость движения меньше скорости одинарного языка (четыре шестнадцатых на удар в темпе по- ходного марша). Естественно, что при чередовании пальцев, например, первого со вторым, скорость такого комбинирован- ного движения будет в два раза быстрее, чем скорость каж- дого отдельного пальца.

Пальцевая техника может дать значительную скорость, если это не связано с некоторыми трудными комбинациями. Самая трудная из них — чередование второго пальца с сочетанием первого и третьего (360). Достаточно трудная комбинация — движение второго пальца, в то время как первый и третий остаются постоянно прижатыми (361). К трудным случаям относятся также сочетание одновременного движения первого и третьего пальцев, в то время как второй остается постоянно прижатым (362).



Все остальные комбинации в большей или меньшей степени легки. В частности, к ним относятся такие, в которых чередование происходит между одним из трех пальцев или любым сочетанием из них с открытым положением (363).



Из сказанного вытекает, что чем больше в пассажах открытых звуков (т. е. натуральных обертонов), тем большую скорость может дать пальцевая техника. Поэтому тональности без знаков в ключе, а также тональности с бемолями не более четырех и с диезами не более одного-двух, как правило, считаются наиболее легкими для пальцевой техники¹. В связи с этим следующий пассаж, учитывая заливованность его, можно в данных тональностях исполнять очень быстро на всех медных вентилях инструментах (364).



¹ Здесь имеются в виду тональности по письму для всех медных вентилях инструментов скрипичного нотирования, для басов же эти тональности нужно считать: для баса I на три бемоля больше, для баса II — на два.

Если этот пассаж исполнить в тональности, например, с четырьмя диезами, то возникнут весьма значительные трудности (365).



Помимо тональности, для пальцевой техники имеет значение и то, какой октаве принадлежит пассаж. Так, если предыдущий пассаж перенести на октаву выше, то аппликатура будет более легкой (366).



Таким образом, медные вентиляльные инструменты в заливованных пассажах без скачков и в определенных тональностях, особенно не в низком регистре, могут почти не уступать по скорости, например, скрипке или роялю.

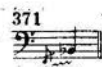
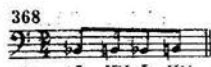
На всех медных вентиляльных инструментах для пальцевого движения очень удобны хроматические пассажи и почти все трели (особенно полутоновые) за исключением тех, которые связаны с комбинациями пальцев, приведенными в примерах 361 и 362.

Техника руки при игре на тромбоне обусловлена амплитудой движения кулисы и точностью попадания ее на позиции. Чем амплитуда меньше, тем больше возможности для скорого движения. Движение между смежными позициями может проходить у квалифицированного исполнителя примерно со скоростью четырех шестнадцатых на удар в темпе походного марша (367).



Далее (между другими, несмежными позициями) скорость заметно сокращается и в движении между первой и седьмой позициями равна примерно уже двум восьмым на удар в том же темпе (368).

На тромбоне в последовательностях легато движение кулисы вызывает глиссандо (369). Такое глиссандо может получиться непрерывным и постепенным, естественно, только между нотами одного и того же обертона.



Каждый обертон натурального положения (I позиция) можно понизить на три тона (370) постепенным выдвижением кулисы, т. е. глissандируя, до конца (VII позиция). Глissандо в большинстве случаев является недостатком тромбона, особенно в технических, гаммообразных пассажах и, главным образом, при исполнении легато. В частности, необходимо отметить, что хроматическая гамма легато, в особенности в быстром движении, на тромбоне почти неисполнима, так как переходит в ряд коротких глissандо. Однако при умелом пользовании глissандо в певучих местах оно может оказаться весьма желательным. Кроме того, глissандо часто специально применяют как бы в роли форшлага (371).

Дыхание. Во время игры на духовых инструментах определенную трудность представляет процесс дыхания, особенно когда в партии нет больших пауз. Воздуха расходуется тем больше, чем больше инструмент. В пределах же одного инструмента расход воздуха тем больше, чем ниже регистр, чем сильнее динамика и чем больше звуков исполняется легато. Практически продолжительность одного звука средней силы на инструменте теноровой тесситуры и в среднем регистре равна приблизительно восьми ударам медленного типа ($\text{♩} = 60$). Поэтому на инструменте теноровой тесситуры можно сыграть, например, приводимый ниже пассаж (372). Играя же этот пассаж стаккато, его можно продолжить примерно наполовину (373).



Координация. Техника игры на медном духовом инструменте зависит не только от каждого из вышеупомянутых компонентов (губы, язык, пальцы, рука у тромбониста, дыхание), но и от их хорошей координации. Губы, не подготовленные к переходу с одного звука на другой, вызывают остановку в движении, хотя бы все другие компоненты при этом выполняли свои функции. Запоздалый удар языка по отношению к аппликатуре и губам дезорганизует движение. Оно также дезорганизуется, а порой и прерывается, из-за неумения исполнителя быстро и своевременно взять воздух. Последнее во многом зависит и от того, как написана фраза, каковы в ней паузы и штрихи.

Часто неопытные инструментаторы пишут партии так, что исполнителю не предоставляется возможность для вдоха, и он вынужден делать вдох или за счет невыдерживания до конца

относительно длинных нот, или за счет пропуска отдельных коротких нот. (Однако невыдерживание до конца нот, стоящих перед цезурами, часто совершенно естественно и оправданно.)

Усталость. Анализируя мышечное напряжение исполнителя на медных духовых инструментах, можно сделать вывод, что быстрее всего утомляются мышцы, связанные с губами. Особенно это заметно при игре в высоком регистре. Быстрее всего поэтому утомляются исполнители партий первых голосов. Исполнитель с утомленными губами уже не может полностью раскрыть исполнительские возможности своего инструмента. С этим необходимо считаться при инструментовке.

Скоро утомляется у исполнителя на медном духовом инструменте и язык; для облегчения работы языка прибегают чаще всего к чередованию двух зализанных нот с двумя незализанными (374). Менее подвержены усталости пальцы.



Стройность. Серьезный недостаток всех медных духовых инструментов (как и деревянных) — почти неизбежное наличие при игре на них отдельных фальшивых звуков. Исправление высоты этих звуков при исполнении не всегда удается. Положение усложняется еще тем, что, как показывает практика, иногда и интонационно чистые звуки инструмента необходимо в определенных ладовых структурах несколько изменить по высоте. (Так, один и тот же звук, являясь, например, квинтой в аккорде, может быть чистым, тогда как, являясь септимой в другом аккорде, — фальшивым.) Все это требует от исполнителя и хорошего слуха и наличия большого опыта.

§ 3. Исполнительские возможности деревянных духовых инструментов

Как уже говорилось, деревянные духовые инструменты, в зависимости от возбудителя звука, разделяются на язычковые (тростевые) и свистящие. Из язычковых с одинарной тростью в современном духовом оркестре применяют: кларнеты Эс и Б, басовый кларнет Б, семейство саксофонов (Эс и Б)¹; из язычковых с двойной тростью — гобой, альтовый гобой Ф (английский рожок), фагот и контрафагот; из свистящих — большую и малую флейты.

Из деревянных духовых инструментов лишь фагот и контрафагот нотируются, как правило, в басовом и теноровом ключах;

¹ Саксофоны — формально медные инструменты, однако по устройству и исполнительским возможностям примыкают к деревянным.

все остальные — в скрипичном. Большая флейта, гобой и фагот — нетранспонирующие инструменты, а потому нотируются соответственно звучанию; малая флейта нотируется на октаву ниже, контрафагот — на октаву выше действительного звучания. Все другие деревянные — транспонирующие. По отношению к написанному альтерной гобой Ф звучит на квинту ниже (как валторна Ф), малый кларнет Эс — на малую терцию выше, кларнет Б — на большую секунду ниже (как корнет Б), басовый кларнет Б — на большую ноту ниже (как тенор Б), альтерной саксофон — на большую сексту ниже (как альт Эс), теноровый саксофон — на большую ноту ниже (как тенор Б).

Динамика. В силу характера возбудителя звука, а также наличия отверстий в корпусе инструмента, деревянные духовые не обладают таким мощным и объемным звучанием, как медные. Если в слабом звучании они взаимно уравниваются с медными, то в самом сильном звучании значительно уступают им (в меньшей степени это относится к саксофонам). Следовательно, динамическая амплитуда деревянных духовых инструментов сравнительно невелика. Динамически самый сильный из деревянных — саксофон. Далее в убывающей степени следуют: кларнет, затем гобой и фагот и, наконец, флейта. Однако звук малой флейты в верхнем регистре обладает особой пронзительностью.

Тембр. По тембровым свойствам деревянные духовые инструменты более значительно отличаются друг от друга, чем медные. В целом их можно отнести к характерным инструментам. В тембре деревянных всегда содержится большая или меньшая специфичность. Так, в тембре гобоя и фагота ощущается носовой характер, флейты и кларнетов — грудной характер и т. д. Тембр и динамика деревянных духовых в значительной степени, чем у медных, зависят от регистра.

Объем и регистры. По объему деревянные духовые инструменты весьма различны. Наибольшим объемом обладает кларнет — он охватывает три с лишним октавы. Объем же гобоя (также саксофонов) простирается лишь на две с половиной октавы.

Диапазон каждого деревянного духового инструмента по тембро-динамическим данным заметно делится на четыре регистра: низкий, средний, высокий и высший. На различных деревянных духовых инструментах, в противовес медным духовым, одни и те же регистры не обладают одинаковыми свойствами. Так, на флейте (большой и малой) самый яркий регистр — высокий, в низком же звук хотя и относительно густой, но не сильный и несколько шипящий, в среднем — очень прозрачный и нежный, в высшем — резкий. На кларнете также наиболее ярок высокий регистр, низкий же имеет звенящий, сильный и сочный звук, средний — слабый и матовый, так же, как и у флейты, — резкий. Гобой в высоком регистре звучит

жидко и резко. Лучшим регистром во многих отношениях у него является средний и частично низкий. На фаготе низкий регистр звучит полно и густо, высокий — мягко, но бледно. Весь звук саксофона звучит достаточно однородно.

Такого разнообразия регистров не имеют другие инструменты. Действительно, медные духовые тоже имеют регистры (три), но они по своим тембро-динамическим качествам более сходны. Кроме того, на медных духовых регистровые особенности выступают более естественно, примерно как у человеческого голоса, а именно: в низком регистре чувствуется известная рыхлость, в высоком — значительная напряженность и т. д. Такие качества часто соответствуют требованиям музыкальной фразы (например, высокие, кульминационные места фразы требуют напряженного звука), чем достигаются большие художественные результаты. (Эта особенность обязательно должна быть учтена при инструментовке, иначе могут возникнуть противоречия между выразительными особенностями фразы и регистровыми качествами инструмента.) У деревянных же духовых регистровые свойства выступают несколько иначе. Так, на кларнете переход из среднего регистра в низкий звучит сочнее и сильнее, на медных, наоборот, — суше и слабее. Зная это свойство кларнетов, его можно использовать весьма эффективно.

По степени напевности с вибрацией на первом месте стоит саксофон, далее идут флейта, гобой и фагот. На кларнете звук более статичен и прямолинейен.

Тесситура. Деревянные духовые инструменты по тесситурным признакам можно разделить следующим образом: малая флейта охватывает сверхсопрановую тесситуру и верхнюю часть сопрановой; большая флейта — сопрановую и значительную часть сверхсопрановой; гобой — сопрановую и небольшую часть сверхсопрановой; малый кларнет — часть альтерной, сопрановую и нижнюю часть сверхсопрановой; кларнет Б — почти всю теноровую, альтерную, сопрановую и небольшую часть сверхсопрановой; бас-кларнет и фагот — часть контрабасовой, басовую и теноровую тесситуры. Как видно, семейство кларнетов охватывает все основные тесситуры, частично контрабасовую и сверхсопрановую, т. е. почти весь оркестровый объем. Полное семейство саксофонов тоже охватывает почти все тесситуры, другие семейства деревянных — какую-либо часть этого объема.

Исполнительская техника на деревянных духовых, как и на медных, складывается из движений губ, языка и пальцев, а также дыхания. Но губные (амбушюрные) изменения здесь заметны лишь при скачках, превышающих октаву, а такие скачки в практике почти не встречаются. В исполнении пассажей со скачками (до октавы) и особенно легато на деревянных духовых можно достичь гораздо большей скорости движения и с лучшим качеством, чем на медных. Если при игре на медных наблюдаются некоторые дефекты при зали-

гованных переходах, особенно в пиано и в первую очередь со скачками, то при игре на деревянных этого недостатка почти нет. Здесь легато получается плотно (особенно у кларнета и саксофона) и без задевания ненужных обертонов; лишь у флейты ввиду легкости звукообразования иногда проскакивают обертоны. Однако у фагота и гобоя (особенно в низком регистре) в слабом звучании часто ходы легато не получаются.

На саксофоне в высоком регистре (примерно от *ре* до *си* второй октавы) можно получить глиссандо.

Важный и благоприятный фактор для всех деревянных духовых инструментов — то, что качество исполнения во многих случаях не зависит от динамики и регистра: исполнитель может играть одну и ту же трудную фразу почти с одинаковым успехом в разных октавах и при разной динамике. На медных же духовых стоит только перенести какую-либо фразу из одной октавы в другую, как исполнитель обязательно испытывает или значительное облегчение, или затруднение.

Техника языка у исполнителей на деревянных духовых такая же, как у исполнителей на медных. По характеру атака при игре на деревянных значительно мягче, чем при игре на медных. Ее можно сравнить для кларнета с произношением слога «ва», для гобоя и фагота — с острым «па», для флейты — с острым «ку». При игре на саксофоне атака достаточно острая, во всяком случае острее, чем при игре на кларнете. Если на медных духовых можно обострять и смягчать атаку, то на деревянных такие изменения менее возможны.

В отношении скорости движения языка исполнитель на деревянных имеет примерно такие же возможности, как и исполнитель на медных, но двойной и тройной язык может быть применен только на флейте. На флейте и кларнете возможно фрулято.

Техника пальцев на всех деревянных духовых может быть доведена до очень большой скорости. Особенно это относится к кларнету, флейте и саксофону. Однако здесь, как и на медных духовых, есть трудные комбинации, обусловленные или стесненным действием пальцев, или их относительно меньшей развитостью. На деревянных духовых движении несколько замедляется при чередовании пальцев одной руки с пальцами другой, а также при скользящих движениях (один и тот же палец скользит с одного клапана на другой). Скорость в пассажах с такими аппликатурными комбинациями резко уменьшается.

Техника дыхания на деревянных духовых почти ничем не отличается от техники дыхания на медных, только здесь расход воздуха меньше, а потому исполнитель может играть на одном дыхании несколько дольше.

Координация. На деревянных духовых еще труднее, чем на медных, дается координация движений пальцев и языка. Здесь часто наряду с очень легкими аппликатурными комбинациями встречаются и очень трудные. Поэтому пальцы то забе-

гают вперед, то, наоборот, отстают от языка, у которого условия движения всегда одни и те же. Добиваясь координации, исполнитель при недостаточной квалификации начинает играть пассажи заметно неровно.

Усталость исполнителей при игре на деревянных не так значительна, как при игре на медных, поэтому здесь не наблюдается снижение качества при длительной игре.

Стройность. Чистое интонирование на деревянных духовых, на которых вследствие недостатков конструкции возникают иногда «фальшивые» звуки, еще более затруднено, чем на медных. Это особенно относится к кларнету.

§ 4. Исполнительские возможности ударных инструментов

Ударные инструменты по характеру (тембру) звука, высоте и силе не представляют собой однородной группы. Здесь можно услышать гулкие и низкие звуки большого барабана и литавр, более острые и высокие звуки малого барабана и бубна, звенящий звук тарелок. Тарелки при особом способе игры на них (палочками), могут дать еще звук металлического шипения. Очень яркий и высокий металлический звук дают треугольники и колокольчики (простые и клавишные). Довольно нежным, светлым и прозрачным звуком обладает ксилофон; деревянно-трескучим звуком — кастаньеты.

По масштабности звука на первом месте стоит большой барабан, затем литавры, малый барабан и тарелки. В этом отношении они сходны с медными духовыми. Остальные инструменты, т. е. бубен, треугольник, колокольчики, ксилофон, обладающая значительно меньшей силой (равной примерно деревянным духовым), все же легко прослушиваются даже при очень сильных звучаниях оркестра благодаря яркому, острому звуку.

На всех ударных звук получается с яркой атакой и с последующим большим или меньшим затуханием. Наиболее долго затухающим звуком обладают тарелки, треугольник, колокольчики и литавры; благодаря такому свойству звук от одного удара получается достаточно сочным. Остальные инструменты — малый барабан, ксилофон и др. — издадут довольно сухой звук.

На малом барабане обычно применяют натянутые по диаметру струны, сообщающие звуку особый треск. Иногда эти струны отключают, и звук становится хотя и более звонким, но без треска. Часто для приглушения звучности кожу малого барабана прикрывают материей.

Ударные инструменты по тесситурной принадлежности можно подразделить на низкие, средние и высокие. К низким относятся большой барабан и литавры, к средним — тарелки, к высоким — все остальные. Кроме того, среди них можно выделить инструменты, обладающие определенной высотой звука: колокольчики,

ксилофон и литавры (значительный недостаток колокольчиков и ксилофона — невозможность регулировать их строй). В силу этого они имеют не только ритмическое, но и мелодическое значение. Остальные ударные инструменты не обладают звуком, в котором можно ясно прослушать определенную высоту. Поэтому их применение имеет лишь ритмическое, динамическое, а также шумовое значение.

Инструменты без определенной высоты звука нотируются на одной линии (нитке). Над ногами обычно пишут название инструмента; для обозначения партии треугольника иногда применяют фигурку треугольника.

Наиболее технически малоподвижный инструмент — пара тарелок, ударяемых друг о друга. Здесь скорость движения ударов с трудом может быть доведена до трех восьмых на метрическую долю в темпе походного марша. Более скорое движение (четыре шестнадцатых на долю) возможно на большом барабане. Скорость на других ударных инструментах очень велика и может быть доведена до тремоло. Наиболее эффективное тремоло можно получить на литаврах, малом барабане и на подвесной тарелке (палочками). Тремоло можно начинать едва слышно и доводить до силы, покрывающей самое мощное звучание любого оркестра.

На ксилофоне очень эффектно получается глиссандо.

Усталость исполнитель на ударных инструментах чувствует лишь в руках, особенно в кистях. Скорее всего утомляется играющий на тарелках, которому приходится держать в руках довольно тяжелые тарелки и ударять их друг о друга.

Ознакомившись в общих чертах с особенностями исполнительских возможностей инструментов духового оркестра, можно сделать некоторые выводы:

1) Тесситурно духовые инструменты в целом дают весь диапазон оркестрового звукоряда симфонического оркестра.

2) Инструменты духового оркестра можно подразделить на две группы: инструменты с объемным, масштабным звуком, т. е. мощные (все медные духовые, литавры, большой и малый барабаны, тарелки), и инструменты со звуком, лишенным масштабности (все деревянные духовые, ксилофон, колокольчики, треугольник и т. п.). При этом инструменты разных групп динамически уравниваются только в слабом звучании (до меццо-форте).

Глава 2 ДУХОВОЙ ОРКЕСТР И ФУНКЦИИ ЕГО ИНСТРУМЕНТОВ

§ 1. Общие сведения о духовых оркестрах

Целесообразность всякого оркестрового состава обусловлена возможностью самостоятельно исполнять различные по характеру и фактуре музыкальные произведения. В составе каждого оркестра нужны инструменты для исполнения мелодий во всех основных тесситурах, октавных удвоений к ним и гармонических подголосков, а также для исполнения различных голосов сопровождения. При этом недостаточно, чтобы инструменты только тесситурно и технически могли удовлетворять требованиям фактуры. Здесь необходимо учесть и требования, исходящие из принципов инструментовки, которые обязывают создавать определенные тембро-динамические созвучия. Так, если в двухголосной (в терцию) мелодии первый голос поручить корнету, то второй, очевидно, должен исполняться тоже корнетом. Аналогично, если верхний голос трехголосной аккомпанементной гармонии поручить альту, то другие два голоса потребуют инструментов такого же тембра. Помимо соблюдения правильного тембро-динамического взаимоотношения, приходится считаться и с абсолютным, безотносительным качеством тембра. Известно, что одни инструменты обладают узкоспецифическим тембром, другие — более универсальным. Практика показывает, что первые не так часто применяются в самостоятельном исполнении, как вторые. Наибольшее же применение имеет сочетание характерных инструментов с нехарактерными. Примером тому может служить как симфонический, так и смешанный духовой оркестр.

Всякий смешанный оркестр состоит из нескольких групп инструментов, среди которых одна, как правило, — основная, определяющая его художественное лицо. Основной группой следует считать ту, которая обладает наибольшей художественной самостоятельностью. Поэтому в симфоническом оркестре основная группа — струнная, а в духовом — группа ширококолензурных инструментов.

Художественно-исполнительские возможности основной группы всякого смешанного оркестра, включая и духовой, в значительной степени обуславливают характер и масштаб использования оркестра. Так, в силу особых динамических свойств медных ширококолензурных инструментов духовой оркестр нашел себе прежде всего применение в музыке различных шествий на открытом воздухе, а также танцев. Обладая большой силой звучания и возможностью использования при игре «на ходу», духовой оркестр снискал себе заслуженную известность. Участие

его в праздничных и массовых мероприятиях стало обычным явлением. Здесь он не знает конкурентов. Но подобное использование духового оркестра — только одна сторона его деятельности. Большое применение нашел духовой оркестр и в концертной практике, выступая с разнообразным репертуаром. Здесь успех его в большой степени зависит от квалификации музыкантов, от качества исполняемых произведений и их инструментовки и, наконец, от состава оркестра.

§ 2. Типичные составы духовых оркестров

Составы духовых оркестров бывают весьма различными. Это вызвано, конечно, не одними художественными требованиями, но и местными условиями, в которых тот или иной оркестр находится. Однако во всем многообразии составов явно определились три основных, типичных вида: малый медный, малый смешанный и большой смешанный. Эти три вида, иногда с небольшими изменениями, бытуют в настоящее время в нашей стране.

Партии	Количество исполнителей
<i>Малый медный оркестр</i>	
Корнет Эс (почти всегда отсутствует) ¹	1
Корнет Б I	2
Корнет Б II	1
Альт Эс I	1
Альт Эс II	1
Тенор Б I	1
Тенор Б II	1
Баритон Б	1
Бас I	1
Бас II	1
Малый барабан	1
Тарелки с большим барабаном ²	1 (2)
Всего . . .	13 (14)
<i>Малый смешанный оркестр</i>	
Флейта	1
Кларнет Эс (малый кларнет)	1
Кларнет Б I	2
Кларнет Б II	1
Кларнет Б III (иногда отсутствует)	1
Валторна Ф I ³	1

¹ К сожалению, корнет Эс настолько редкое явление в оркестрах, что в дальнейшем изложении мы его не будем учитывать.

² Очень часто в этом оркестре, кроме указанных инструментов, бывают: тенор Б III, трубы I и II, а иногда и валторны I и II и один или три тромбона.

³ Партии валторны в духовом оркестре всегда пишутся в транспорте Эс.

Продолжение

Партии	Количество исполнителей
Валторна Ф II	1
Труба Б I	1
Труба Б II (иногда отсутствует)	1
Малый барабан	1
Тарелки с большим барабаном	1 (2)
Корнет Б I	2 (3)
Корнет Б II	2
Альт Эс I	1
Альт Эс II	1
Тенор Б I	1
Тенор Б II	1
Тенор Б III (иногда отсутствует)	1
Баритон Б	1
Бас I	1 (2)
Бас II	1 (2)
Всего . . .	24 (28)

Большой смешанный оркестр

Флейта I	1
Флейта II	1
Флейта III (часто чередуется с малой флейтой)	1
Гобой I	1
Гобой II	1
Альтый гобой (часто отсутствует)	1
Кларнет Эс (малый кларнет)	1
Кларнет Б I	4
Кларнет Б II	3
Кларнет Б III	3
Басовый кларнет (часто отсутствует)	1
Саксофон-альт Эс I	1
Саксофон-альт Эс II	1
Саксофон-тенор Б	1
Саксофон-баритон Эс ²	1
Фагот I	1
Фагот II	1
Контрафагот (часто отсутствует)	1
Валторна Ф I	1
Валторна Ф II	1
Валторна Ф III	1
Валторна Ф IV	1
Труба Б I	1
Труба Б II	1
Труба Б III (иногда отсутствует)	1
Тромбон I	1
Тромбон II	1
Тромбон III	1
Литавры	1
Малый барабан и мелкие ударные	1

¹ Иногда в этом оркестре бывают тромбоны.

² Иногда в семейство саксофонов вводят и саксофон-сопрано Б.

Партии	Количество исполнителей
Тарелки	1
Большой барабан	1
Корнет Б I	3
Корнет Б II	2
Альт Эс I	1
Альт Эс II	1
Тенор Б I	1 (2)
Тенор Б II	1
Тенор Б III	1
Баритон Б	1 (2)
Бас I	3
Бас II	3
Всего	56 (58)

Малый медный оркестр — самый элементарный духовой оркестр. Он включает в себя только широкомензурные медные духовые и ударные инструменты. Состав малого медного оркестра включается в смешанные оркестры как основа, в малый смешанный оркестр входят еще неполные группы деревянных духовых и характерных медных духовых инструментов, в большой же смешанный оркестр входят все полные группы как духовых, так и ударных инструментов. Помимо вышперечисленных трех основных составов духового оркестра, можно с полным основанием говорить также о среднем и большом медных составах, которые практически являются основой малого и большого смешанных духовых оркестров.

§ 3. Основные и дополнительные функции инструментов духового оркестра

Всякий духовой инструмент по существу может исполнять любой голос музыкального произведения при условии, что тот по своей тесситуре, диапазону и техническим свойствам соответствует возможностям данного инструмента. Но в оркестровой практике устоялось такое положение, когда одна часть духовых инструментов все или почти все время исполняет мелодические голоса, тогда как другая — гармонические, аккомпанементные. В связи с этим духовые инструменты оркестра и подразделяются на мелодические и аккомпанементные (иногда мелодические голоса называют первыми голосами, аккомпанементные — вторыми). Такое подразделение инструментов соответствует делению фактуры на мелодические и гармонические голоса-элементы. Кроме того, во всяком многоголосном элементе имеются первые, вторые и третьи голоса. Это обстоятельство вызывает деление инструментов на партии.

К мелодическим инструментам в малом медном оркестре относятся корнеты Б I и II, баритон, тенор I; в малом смешанном оркестре — все деревянные духовые, трубы I и II, а также все мелодические голоса малого медного оркестра; в большом смешанном — все деревянные духовые (однако фаготы иногда относят к аккомпанементным голосам), все медные мелодические голоса малого смешанного оркестра, а также труба III. К аккомпанементным инструментам всех трех оркестров относятся все остальные инструменты.

Обычно исполнители на мелодических инструментах обладают более высокой квалификацией, чем исполнители на аккомпанементных; это проявляется прежде всего в повышенном качестве звука, в более беглой технике, а у исполнителей на медных — еще и в более совершенном владении верхним регистром.

В каждой группе одноименных инструментов исполнители более низких партий менее квалифицированы, чем исполнители более высоких (это не относится к тромбону III и басу II).

Из аккомпанементных голосов следует выделить исполнителя партии валторны I, а также исполнителей-солистов партий басов I и II. Их квалификация часто поднимается до уровня исполнителей на мелодических инструментах (главным образом это относится к валторне I).

Каждый инструмент духового оркестра имеет свои наиболее характерные основные функции, которые и обуславливают целесообразность нахождения его в оркестре. Но наряду с основными многие инструменты выполняют также дополнительные функции. В целях примерной ориентировки на с. 112—119 перечисляются основные и дополнительные функции каждого инструмента духового оркестра в связи с элементами и голосами фактуры гомофонного и смешанного складов.

В приведенном перечне указаны лишь обычные, наиболее распространенные функции (основные и дополнительные). В отдельных случаях на практике можно встретиться и с таким использованием того или иного инструмента, которое здесь не предусмотрено.

Нередко основным инструментам поручают исполнять партии отсутствующих; заменяющая партия в этих случаях пишется маленькими нотами. Выбор инструмента для таких целей происходит по принципу соответствия тесситур: чаще всего заменяют гобой корнетом или трубой (обычно с применением сурдины), кларнет — корнетом, фагот — баритоном, валторны III и IV — тенорами и баритоном, трубу II — корнетом II, тромбоны — тенорами и баритоном. Следует заметить, что, учитывая возможность замены второй пары валторны широкомензурными инструментами, валторне III в духовом оркестре, как правило, отводят более низкую тесситуру, чем валторне II (в противоположность симфоническому оркестру, где обычно перекрещивание в группе валторн).

Функции инструментов	
основные	дополнительные

Флейта I

- 1) Главный мелодический голос или дополнительный элемент в сверхсопрановой и верхней части сопрановой тесситуры.
- 2) Верхнее октавное удвоение мелодической партии корнета I и кларнета I.
- 3) Верхний голос в гармонии деревянных.

- 1) Дублирование высоких партий кларнета (главным образом, малого).
- 2) Верхний голос в многоголосном кларнетовом элементе в случае отсутствия достаточного количества как партий, так и исполнителей в группе кларнетов.

Флейта II

- 1) Гармонический подголосок к мелодическому голосу флейты I.
- 2) Второй сверху голос в гармонии деревянных.

- Дублирование партии флейты I, иногда других высоких партий деревянных.

Флейта III

- 1) Второй гармонический подголосок к мелодическому голосу флейты I (первый гармонический подголосок у флейты II).
- 2) Второй или третий голос в гармонии деревянных.

- Дублирование партий флейты I, иногда других высоких партий деревянных.

Малая флейта

- Верхнее октавное удвоение партии флейты I (также малого кларнета)

Гобой I

- 1) Главный мелодический голос или дополнительный элемент в сопрановой тесситуре.
- 2) Второй или третий сверху голос в гармонии деревянных.

- 1) Дублирование партии флейты I.
- 2) Дублирование различных не низких партий кларнетов и корнетов.

Гобой II

- Гармонический подголосок к мелодическому голосу гобоя I.

- 1) Следующий вниз после гобоя I голос в гармонии деревянных.
- 2) Дублирование различных не низких партий кларнетов и корнетов.

Альтовый гобой Ф
(английский рожок)

- 1) Главный мелодический голос или дополнительный элемент в альтовой тесситуре.
- 2) Один из аккордовых голосов в гармонии деревянных.

- Дублирование невысоких и несложных партий кларнетов.

Функции инструментов	
основные	дополнительные

- 3) Нижний голос в трехголосном гобойном элементе.

Малый кларнет (Эс)

- 1) Верхнее октавное удвоение мелодической партии корнета I, кларнета I.
- 2) Верхний, иногда средний голос в гармонии деревянных.
- 3) Верхний голос в многоголосном кларнетовом элементе.

- Дублирование партий флейты I и кларнета I.

Кларнет Б I

- 1) Главный мелодический голос или дополнительный элемент в тенорово-альтосопрановой и частично сверхсопрановой тесситурах.
- 2) Верхнее октавное удвоение мелодических или украшающих партий корнетов I или II, иногда кларнета II.
- 3) Второй или третий вниз после флейты I или малого кларнета голос в гармонии деревянных.
- 4) Верхний или второй голос в многоголосном кларнетовом элементе.
- 5) Технические надбасовые фигурации и тремоло.

- 1) Дублирование партии корнета I.
- 2) Дублирование тенора I или баритона, когда они играют главную мелодию или фигурацию.

Кларнет Б II

- 1) Верхнее октавное удвоение партии корнета II, когда удвоение партии корнета I играет кларнет I.
- 2) Следующий вниз после кларнета I голос в гармонии деревянных.
- 3) Второй после кларнета I голос в многоголосном кларнетовом элементе.

- Дублирование партий кларнета I и корнетов I и II.

Кларнет Б III

- 1) Верхнее октавное удвоение мелодической или украшающей партии корнета III (трубы), когда октавные удвоения партий корнетов I и II играют кларнет I и II.
- 2) Следующий вниз после кларнета II голос в гармонии деревянных.
- 3) Третий после кларнета I голос в многоголосном кларнетовом элементе.

- 1) Дублирование партий корнета I в том случае, когда верхние октавные удвоения партий корнетов I и II играют кларнетами I и II.
- 2) Дублирование партии кларнета II.

Функции инструментов	
основные	дополнительные

Басовый кларнет Б

1) Главный мелодический голос или дополнительный элемент в басово-баритоновой тесситуре.

2) Надбасовые аккомпанементные фигурации.

3) Один из голосов в гармонии деревянных.

Дублирование низкой партии кларнета, партий тенора I, баритона, иногда баса I или фагота.

Саксофоны (сопрано Б,
альт Эс, тенор Б,
баритон Эс)

1) Главный мелодический голос или дополнительный элемент соответственно в сопрановой, альтовой, теноровой и басовой тесситурах.

2) Надбасовые аккомпанементные технические фигурации.

Дублирование партий деревянных соответственно своим тесситурам.

Фагот I

1) Одноголосный главный или дополнительный элемент басово-баритоновой тесситуры.

2) Основной басовый голос, иногда его верхнее октавное удвоение.

Дублирование партий баса I, тенора I и баритона.

Фагот II

1) Второй голос в двухголосном фаготовом элементе.

2) Нижнее октавное удвоение басового голоса, иногда основной басовый голос.

Дублирование партий фагота I и частично баса II.

Валторна Ф I

1) Дополнительный (кроме фигурационного) или главный мелодический элемент, по тесситуре соответствующий среднему и в особенности высокому регистрам.

2) Один из голосов в гармонии характерных медных, обычно следующий вниз после нижнего голоса трубного сочетания (в валторновых сочетаниях всегда верхний).

3) Один из голосов в гармонии, иногда в полифонических образованиях деревянных.

Дублирование партии альты I, а также не низких мелодических, но не фигурационных партий тенора I или баритона.

Валторна Ф II

1) Нижний голос в двухголосном валторновом элементе (верхний — у валторны I).

2) Один из голосов в гармонии характерных медных, обычно следующий вниз после валторны I или через один от него.

3) Один из голосов в гармонии, иногда в полифонических образованиях деревянных.

Дублирование партий альты II и валторны I.

Функции инструментов	
основные	дополнительные

Валторна Ф III

1) Третий голос в трехголосном валторновом элементе.

2) Один из голосов в гармонии характерных медных, обычно следующий вниз после валторны II.

3) Один из голосов в гармонии, иногда в полифонических образованиях деревянных.

Дублирование аккомпанементной партии тенора II и различных партий валторны II или I.

Валторна Ф IV

1) Четвертый голос в четырехголосном валторновом элементе.

2) Один из голосов в гармонии, иногда в полифонических образованиях деревянных.

Дублирование аккомпанементной партии тенора III и различных партий валторны II.

Труба Б I

1) Дополнительный или главный мелодический голос трубного характера в сопрановой тесситуре.

2) Один из двух гармонических подголосков к мелодическому голосу корнета I (другой подголосок у корнета II, иногда трубы II).

3) Один из голосов в гармонии медных — характерных и основных (обычно через один голос вниз от корнета I или рядом с ним, иногда над ним).

4) Один из голосов в трехголосном трубном элементе. При участии корнетов этот голос может быть как верхним, так и одним из двух нижних.

5) Верхнее октавное удвоение басовой мелодии.

1) Дублирование партии корнета I. При этом, если есть партия корнета II, то она дублируется трубой II.

2) Дублирование высоких мелодических партий валторны (обычно I).

Труба Б II

1) Гармонический подголосок или октавное удвоение мелодического голоса трубы I.

2) Второй из двух гармонических подголосков к мелодическому голосу корнета I (первый подголосок у трубы I).

3) Один из двух нижних голосов в трехголосном трубном элементе.

1) Дублирование партии корнета II; при этом партия корнета I дублируется трубой I.

2) Дублирование партии трубы I, а также высоких мелодических партий валторны (обычно II).

Труба Б III

1) Второй гармонический подголосок к мелодическому голосу трубы I (первый подголосок у трубы II).

2) Нижний голос в трехголосном трубном элементе.

Дублирование партии трубы.

Функции инструментов	
основные	дополнительные

Тромбон I

- 1) Верхний голос в трехголосном тромбовом элементе.
- 2) Один из голосов в гармонии характерных медных, обычно между валторнами I и II или через один (вверх) от тромбона III.
- 3) Дублирование партии инструмента, играющего третий вверх от баса I голос в гармонии основных медных.
- 4) Глиссандо.

Тромбон II

- 1) Средний голос в трехголосном тромбовом элементе.
- 2) Один из голосов в гармонии характерных медных, обычно следующий вверх от тромбона III (независимо от того, что играет тромбон I).
- 3) Дублирование партии инструмента, играющего второй вверх от баса I голос в гармонии основных медных.

Тромбон III

- 1) Нижний голос в трехголосном тромбовом самостоятельном элементе.
- 2) Нижний голос в гармонии характерных медных.
- 3) Дублирование партии баса I.

Литавры

- 1) Дублирование аккомпанементного басового голоса, как с точным соблюдением интервалики, так и с неточным (иногда вместо басовых тонов берутся какие-либо другие аккордовые тоны, имеющиеся в данном строе литавр).
- 2) Тремоло, главным образом в крещендо, а также во вступительных или заключительных аккордах массивной музыки.

Малый барабан

- 1) Дублирование ритмики надбасовых аккомпанементных голосов (часто с одинарными или двойными форшлагами).
- 2) Дублирование ритмики мелодических голосов.
- 3) Удары с форшлагами.
- 4) Тремоло, главным образом в крещендо, а также во вступительных или заключительных аккордах массивной музыки, и тремоло, частично имитирующее общее тремоло смычковых инструментов, а также фортепиано.

- 1) Дублирование партий тенора I, баритона и валторны, по характеру соответствующих природе тромбона.
- 2) Дублирование басовых мелодических партий тромбона III.

Дублирование мелодических партий тромбонов I и III.

Дублирование мелодических партий тромбонов I и II.

Замена литаврового тремоло в случае отсутствия литавр.

Функции инструментов	
основные	дополнительные

Колокольчики и ксилофон

- 1) Небольшие мелодии или их отрывки (соло).
 - 2) Подчеркивание некоторых опорных звуков мелодии.
- Дублирование различных мелодических высоких партий, главным образом деревянных.

Треугольник, кастаньеты и бубен

- Различные ритмические фигуры, как в оркестровом, так и в самостоятельном движении.
- Дублирование тремоло других ударных, особенно в крещендо.

Тарелки

- 1) Дублирование ударов большого барабана.
- 2) Сольные отдельные удары, а также удары палочкой по одной тарелке.
- 3) Тремоло, главным образом, в крещендо, а также в заключительном аккорде с фермой в массивной музыке.

Большой барабан

- 1) Подчеркивание опорных долей такта отдельными ударами.
 - 2) Тремоло, главным образом в крещендо, а также во вступительных и заключительных аккордах массивной музыки.
- Исполнение ритмики литавровых партий (также тремоло) в случае отсутствия литавр.

Корнет B I

- 1) Мелодический голос или дополнительный элемент в сопрановой тесситуре.
 - 2) Верхний голос в гармонии основных медных.
 - 3) Один из голосов в трехголосном трубном элементе, обычно верхний или средний.
- 1) Дублирование партии трубы I.
 - 2) Дублирование высоких партий тенора I или баритона, а также партии кларнета, когда последний играет в своем среднем, слабом регистре.

Корнет B II

- 1) Гармонический подголосок, иногда ниже октавное удвоение мелодического голоса корнета I.
 - 2) Один из голосов в гармонии основных медных, обычно следующий вниз от корнета I или через один от него.
 - 3) Один из голосов в трехголосном трубном элементе, обычно средний или нижний.
- Дублирование партии корнета I, а также трубы II.

Функции инструментов	
основные	дополнительные

Альт Эс I

1) Верхний голос в аккомпанементной гармонии (но не в аккомпанементе к басовой мелодии).

2) Один из голосов в гармонии основных медных, обычно следующий вниз от нижнего голоса корнетово-трубного сочетания или совпадающий с ним; в тенорово-баритоновом сочетании чаще верхний.

3) Главная мелодия типично альтового характера.

Дублирование партии валторны I.

Альт Эс II

1) Второй голос в аккомпанементной гармонии (первый — у альты I).

2) Один из голосов в гармонии медных, обычно следующий вниз от альты I или совпадающий с ним.

Дублирование партии валторны II.

Тенор Б I

1) Первый голос в двухголосном главном мелодическом или дополнительном элементе тенорово-баритоновой тесситуры (второй голос у баритона).

2) Нижнее октавное удвоение мелодической партии корнета I, если баритон занят в каком-либо другом элементе.

3) Верхний голос в двухголосной аккомпанементной надбасовой фигурации, если нижний у баритона.

4) Один из голосов в гармонии основных медных, в трехголосном тенорово-баритоновом сочетании почти всегда верхний.

5) Главная мелодия типично тенорового характера.

1) Дублирование невысокой мелодической партии валторны, низкой мелодической партии кларнета.

2) Дублирование партии баритона.

Тенор Б II

1) Третий голос в аккомпанементной гармонии (первые два голоса у альтов).

2) Один из голосов в гармонии основных медных, обычно следующий вниз от тенора I или через один от него.

Дублирование партии баритона, являющейся верхним октавным удвоением мелодической партии баса II.

Тенор Б III

1) Четвертый голос в аккомпанементной гармонии (первые два голоса у альтов, третий — у тенора II).

2) Один из голосов в гармонии основных медных, обычно следующий вниз от тенора II или совпадающий с ним.

Дублирование партии тенора II.

Функции инструментов	
основные	дополнительные

Баритон Б

1) Главный мелодический или дополнительный элемент в тенорово-баритоновой тесситуре.

2) Нижнее октавное удвоение мелодической партии корнета I (иногда кларнета), а также верхнее октавное удвоение мелодической партии баса I.

3) Гармонический подголосок к мелодической партии корнета I (обычно в сексту) или к мелодической партии тенора I (обычно в терцию).

4) Аккомпанементная надбасовая фигурация.

5) Один из голосов в гармонии основных медных, в трехголосном тенорово-баритоновом сочетании обычно нижний или средний.

1) Басовый голос в музыке камерного характера и при слабой звучности.

2) Дублирование невысокой мелодической или педальной партии валторны, низких мелодических партий кларнета или корнета, а также низкой фигурационной партии кларнета.

Бас I

Основной басовый голос, иногда его верхнее октавное удвоение (нижнее октавное удвоение или основной басовый голос в этих случаях — у баса I).

Дублирование не низких, обычно мелодических, партий баса II. Верхнее октавное удвоение в этом случае играет баритон с тенорами.

Бас II

Нижнее октавное удвоение басового голоса, иногда основной басовый голос (основной басовый голос или его верхнее октавное удвоение почти всегда у баса I).

Творческое использование как главных, так и дополнительных функций инструментов представляет большие художественные возможности при инструментовке. Следует обращать внимание на то, чтобы каждый исполнитель имел дело с наиболее привычными ему партиями, ограниченными определенным диапазоном: это обеспечивает лучшее качество исполнения, а потому и лучшее звучание оркестра.

Иногда неопытные инструментаторы поручают инструментам функции технически, быть может, и выполнимые, но весьма нехарактерные для них. Опытный инструментатор (и дирижер), глядя на партитуру, так же как опытный исполнитель — на свою партию, всегда обнаружат указанное несоответствие.

Часто также по неопытности инструментаторы пишут партии в пределах таких диапазонов, которые доступны только высококвалифицированным музыкантам, исполняющим обычно более ответственные партии. Для ориентировки в конце книги дана таблица, где указывается рабочий диапазон каждого инструмента в зависимости от исполняемой партии.

Глава 3

ТЕОРИЯ ИНСТРУМЕНТОВКИ

§ 1. Общие сведения

Всякая инструментовка (в широком смысле) складывается из фактурообразования и собственно инструментовки (в узком смысле).

Собственно инструментовка составляет процесс распределения голосов музыкального произведения (музыкальной ткани) среди инструментов оркестра с их различными выразительными средствами так, чтобы общее звучание было наиболее выразительным, образным. Образно-выразительное звучание — не только красивое и благозвучное; это более широкое понятие. Например, исполненная на скрипке фраза фанфарного характера будет образно менее выразительна, чем исполненная на трубе, хотя звук скрипки считается более красивым. Не только характер самой фразы предопределяет тот или иной инструмент для ее исполнения, но и характер взаимоотношения ее с другими голосами, а также тембро-динамическая окраска этих голосов. Нужно также учитывать и музыку, предшествовавшую данной фразе, и последующую. Все это разрешимо, конечно, при творческом отношении к музыкальному материалу. Иначе говоря, инструментовка как таковая (в узком смысле слова) есть творчество, требующее фантазии. Но для того, чтобы фантазия была логичной и плодотворной, нужно хорошо знать технологию инструментовки, т. е. ее теорию.

Опираясь на теорию, при выполнении художественной задачи в инструментовке (как и в фактурообразовании), можно получить ряд возможных решений; творчество же проявляется в выборе наиболее выразительного варианта.

Теория инструментовки зиждется на нескольких основных принципах. Естественно, поскольку музыкальный материал (музыкальная ткань) имеет два измерения — горизонталь и вертикаль, соответственно и принципы инструментовки можно разделить на принципы горизонтали и принципы вертикали. Но, разумеется, горизонталь и вертикаль всегда взаимосвязаны.

§ 2. Основные принципы инструментовки горизонтали

1. Каждый голос должен звучать в таких тембре, регистре и динамике, которые наиболее соответствуют его выразительным данным. Перед нами напевный мелодический отрывок (375).



Такая мелодия безусловно требует сочного и широкого певного звука. Кроме того, чувствуется, что она принадлежит вначале среднему, а затем высокому (предельному) регистру. Этого уже достаточно для выбора инструмента. Очевидно, он должен быть тенорово-баритоновой тесситурой (баритон, тенор, тенор-саксофон и т. п.). Но вот другая мелодия (376).

Ф. Шуберт. Музыкальный момент

376 Allegro moderato



Для такой мелодии нехарактерна напряженность. Наоборот, она должна исполняться легко. Очевидно, здесь нужен средний регистр инструмента. Таковым он будет у корнета или трубы Б, кларнета Б и т. п.

Приведенный ниже голос — аккомпанементная фигурация (377). Для аккомпанементных голосов вообще нехарактерны как слишком напряженный, так и слишком рыхлый регистры. Следовательно, данная фигурация лучше прозвучит на таком инструменте, который будет исполнять ее в среднем своем регистре. Таким инструментом из медных будет баритон или тенор, из деревянных — саксофон или кларнет. В следующем примере аккомпанементные голоса также не должны исполняться в крайних регистрах (378). И здесь можно было бы назвать несколько инструментов, пригодных для исполнения каждого из голосов. Окончательный же выбор инструмента можно сделать, лишь исходя из оркестрового целого.



Часто может возникнуть потребность слияния инструментов в унисон. При таком слиянии звук становится более густым и округленным, в нем несколько обезличиваются тембровые особенности каждого из входящих в это соединение инструментов.

Инструменты различных тембров дают смешанный тембр. Если инструменты динамически неравны, то в их соединении преобладает тембр инструмента динамически более сильного. Смешанные тембры отличаются от чистых некоторой безличностью. При слишком разных регистрах, особенно противоположно крайних, в смешанном звуке исчезает как чрезмерная напряженность, так и чрезмерная рыхлость (это относится и к сочетанию яркого с мрачным и т. д.). Кроме указанных свойств, которыми обладает смешанный тембр, можно указать еще на особенность атаки. Так, при слиянии инструментов острой атаки с инструментами мягкой общая атака становится средней: в ней будет ощущаться достаточная определенность и твердость, а также и достаточная мягкость. Как видим, различные комбинации унисонных соединений могут послужить дополнительными средствами в поисках должного звучания. Разумеется, унисонные соединения разных инструментов могут применяться только при условии, если фраза и по тесситуре, и по технике доступна для исполнения на каждом из них.

Иногда бывает, что данную фразу может исполнить только какой-либо один инструмент оркестра. Так, в примере 379 из-за тесситур первая фраза доступна только малой флейте, вторая — только басу II. Следующая фраза по техническим, а также по тесситурным свойствам, пригодна лишь для кларнета Б (380).



В практике часты случаи, когда первая часть фразы исполняется одним инструментом, вторая же — другим. Такое чередование требует осмысленного подхода: смена инструмента должна исходить из строения и характера фразы. Этим определяется следующее правило.

2. Смена тембра или регистра, а также динамики в голосе должна производиться после цезуры, с учетом характера межцезурных частей, а также характера фразировки.

В приводимом ниже голосе между седьмой и восьмой восьмыми первого такта явно ощущается цезура (381). Эта цезура разделила фразу на две части. Уже само по себе расчленение фразы в потенции допускает ту или иную разнохарактерность инструментовки этих частей. Однако для того, чтобы определить, насколько одна часть фразы в инструментовке может отличаться от другой, нужно учитывать, в какой взаимосвязи находятся эти части. В данном примере первая часть фразы относится ко второй как вопрос к ответу. В таком случае безус-

ловно можно допустить любой (в том числе и весьма резкий) контраст в отношении тембра, регистра и динамики (382).



Но когда межцезурные части образуют единый процесс мелодического развития, контрастное звучание этих частей, как правило, недопустимо. В этом случае многое зависит от степени интонационно-ладовой округленности частей фразы, а также от глубины цезуры (глубина цезуры тем больше, чем менее взаимозависимы межцезурные части).

Так, в примере 383 при переходе через цезуру нецелесообразно менять инструмент. Другое дело — при переходе через более глубокую цезуру (384, см. знак”).



После такой цезуры перемена тембра, регистра и динамики (т. е. перемена инструмента) уже более целесообразна, хотя такая перемена не должна быть резкой (385).



Однако в данном случае все зависит от того, какая предполагается фразировка при исполнении: при фразировке примера 386 гобой вполне может следовать после трубы.



При исполнении частей фразы разными инструментами в момент перехода фразы от ее низкой части к более высокой часто возникает нежелательное несоответствие регистров. Предположим, что фраза должна быть исполнена так:



Поручив первую ее часть тенору, а вторую — корнету (388), получим, что начатое тенором динамическое и, главным образом, регистровое развитие несколько спадает при вступлении корнета, что противоречит данной фразировке. Этот отрывок лучше всего прозвучит в исполнении одного инструмента (корнета или кларнета).



Вообще не следует выключать инструмент перед кульминацией.



Часто инструмент включается в момент кульминации, однако для этого нужно, чтобы при исполнительской фразировке на кульминацию приходилось динамическое ударение (390).



Итак, вопрос о смене инструмента должен разрешаться всегда с учетом характера фразировки. Поскольку фразировка в аккомпанементных голосах не столь рельефна, как в мелодических, то в первых не часто пользуются сменой инструментов. Нередко в аккомпанементе в течение целой части, а то и всего произведения, можно допускать тембро-регистровую однотонность.

Успех инструментовки многоголосного произведения в целом зависит не только от качества инструментовки каждого голоса в отдельности. Большое значение имеет и то, насколько звучание каждого голоса сообразно со звучанием других голосов, с ним сочетающихся; иначе говоря, встает вопрос о качестве звучания вертикали оркестрового изложения. Об этом и пойдет речь далее.

§ 3. Основные принципы инструментовки вертикали

1. Все одновременно сочетающиеся голоса должны быть слышны и не должны заглушать друг друга.

Это положение исходит из того, что для понимания музыкальной мысли, заложенной в многоголосном произведении,

необходимо слышать не только мелодику каждого голоса, но и взаимоотношение этих голосов.

Совсем не обязательно, чтобы все голоса фактуры звучали всегда одинаково в отношении динамики, тембра и регистра: их соотношение зависит от характера сочетания и от значения каждого из голосов. В одном случае между голосами может потребоваться лишь динамическое равновесие, в другом — только тембро-регистровое, в третьем — и то и другое. В последнем случае, очевидно, достигаются особое равновесие и наибольшая слитность голосов. Следующее правило указывает, когда и какого равновесия и какой степени слитности голосов необходимо достигать.

2. Голоса (не считая октавных удвоений), образующие гармонически компактное целое, должны звучать наиболее слитно; для других же голосов слитность не обязательна.

Гармоническое целое может заключаться как в одноэлементном многоголосном изложении (391, 392), так и в многоэлементном (393, 394).



Гармоническое целое лучше всего воспринимается в однотембровом звучании (при динамическом и регистровом единстве). Следовательно, каждое из приведенных изложений (391—394) следует инструментовать на группу однородных инструментов. В этом случае можно достигнуть и тембрового, и регистрового, и динамического равновесия, т. е. слитности звучания элементов, благодаря чему все изложение прозвучит гармонически целостно. Наибольшая слитность необходима в параллельных последовательностях (терцовых, сектовых, сектаккордовых и т. п.).

В следующем примере мелодический голос не связан с образованием гармонического целого, заключенного в аккомпанементе. Поэтому мелодическому голосу совершенно необяза-

тельно сливаться с аккомпанементными: он может звучать в тембре, не сходном с тембром аккомпанемента (395).



Всякое гармоническое одноэлементное целое, включающее голоса разной мелодической выразительности, позволяет применять инструменты с различными тембрами в одноэлементных изложениях. В связи с этим уместно вспомнить три способа инструментовки гармонии: окружение (396 д, и), перекрещивание (396 г, к) и наложение (остальные варианты примера 396).



Разнотембровые объединения инструментов в гармонически целостных сочетаниях (как одно-, так и многоэлементных), и особенно в сильном звучании, следует применять очень осторожно. В гармонии не должны неоправданно подчеркиваться отдельные голоса или двухголосные сочетания, не обладающие достаточной гармонической компактностью (397).



В отношении октавно-удваивающих голосов следует заметить, что наиболее естественно, когда они звучат совершенно одинаково с основными голосами. Однако в разнотембровых инструментальных объединениях, в фактуре, охватывающей все тесситуры, такое единообразное звучание получить невозможно. Кроме того, практика показывает, что нередко вполне допустима разница в звучании между основными голосами и их октавными удвоениями. В таких случаях желательно, чтобы октавно-удваивающие голоса были динамически слабее основных, хотя это во многом зависит от характера музыки.

Октавные удвоения, образующие гармонически компактное целое, должны, естественно, звучать достаточно однородно и, во всяком случае, динамически ровно (398).



Не следует допускать значительно ослабленного звучания октавного удвоения гармонического голоса, расположенного внутри гармонии, а также нижнего октавного удвоения баса (399, 400).



§ 4. Оркестровый эскиз

Для того чтобы два компонента оркестрового целого — фактура и инструментовка — были наиболее детализированы и отработаны, целесообразно партитурному изложению предпослать составление точного оркестрового эскиза. В таком эскизе, занимающем две-три нотные строчки, записывается вся оркестровая ткань, причем все голоса пишутся соответственно их действительному звучанию. В эскизе должны быть ясно видны количество и характер изложения элементов, количество голосов в каждом из многоголосных элементов, включая октавные удвоения и гармонические подголоски.

Все голоса в эскизе должны писаться с соблюдением правильного голосоведения. Здесь обычно еще не видно детального распределения всех партий инструментов, хотя оно в основном уже намечается. Обозначение штрихов, динамики, унисонных слияний инструментов и т. д. в эскизах может отсутствовать. Все это, как правило, обозначается подробно в партитуре. Эскиз можно писать или отдельно от партитуры, или размещая его под партитурой, с обязательным совпадением в этом случае тактовых черт. Хотя эскиз внешне сходен с фортепианной партией, при его составлении отнюдь не следует учитывать требования фортепианной фактуры. Сплошь и рядом не представляется возможности исполнить на рояле все голоса оркестрового эскиза, что, впрочем, и не имеет никакого значения. Судить о качестве оркестровой фактуры в целом можно в результате проигрывания ее частей по отдельности и в разных комбинациях.

Глава 4
ИНСТРУМЕНТОВКА НА МАЛЫЙ
МЕДНЫЙ СОСТАВ

§ 1. Общие положения

Положительное качество малого медного состава — то, что он достаточно однороден по всему своему объему. Эта однородность проявляется и в тембре, и в динамике, и в атаке (штрихе), и, наконец, в объемности (плотности) звука. Наличие в этом составе всех основных тесситур, а также отсутствие узкой специфичности в звуке обеспечило ему самостоятельное значение. Малому медному оркестру доступно исполнение фактуры, включающей не более девяти голосов, расположенных от контрабасовой до сопрановой тесситур включительно (от *фа* контрактавы до *си-бемоль* второй октавы). Недостатком этого оркестра можно считать невозможность получить трехголосное сочетание тесного расположения в верхней части сопрановой тесситур (401).



Правда, приведенный фрагмент может быть исполнен с применением дивизи в партии корнета I (об этом пойдет речь ниже), однако злоупотреблять этим приемом не следует.

К недостаткам малого медного состава относится также невозможность образования тембровых противопоставлений. Самый же существенный недостаток заключается в том, что его инструменты недостаточно подвижны, главным образом в голосах со скачкообразным движением, особенно в легато в высоком регистре и при слабом звучании (лишь при высокой квалификации исполнителей, в первую очередь мелодических голосов, этот недостаток несколько смягчается). Причина этого — специфические особенности медных инструментов, о которых говорилось выше. Однако при условии учета этих особенностей и соблюдения требований фактуры и инструментовки можно рассчитывать на успех в использовании малого медного оркестра во многих музыкальных жанрах. Такой оркестр вполне оправдал себя в музыке торжественного характера и в музыке маршей и танцев. Он успешно исполняет также и некоторые концертные пьесы.

§ 2. Одноголосная одноэлементная фактура

Одноголосная фактура бывает без октавных удвоений и с удвоениями. Инструментовать одноголосный эпизод можно в трех вариантах; голос может исполняться: 1) одним инструментом соло, 2) несколькими одинаковыми инструментами,

3) различными инструментами. Выбор инструмента зависит прежде всего от тесситурной и регистровой принадлежности фразы. По тесситурной принадлежности приведенная ниже фраза доступна и корнету, и альту, и тенору или баритону (402). Если требуется, чтобы она прозвучала не напряженно, то следует поручить ее корнету (403).



Чтобы придать фразе регистровую напряженность, ее следует поручить альту, тенору или баритону (404, 405).



Конечно, альт в данном случае будет играть в более удобном регистре, чем тенор или баритон, но обычно альту не доверяют играть мелодические голоса, да еще сольно, предпочитая корнет или тенор I.

Одноголосные фразы без сопровождения встречаются нечасто. В большинстве случаев это так называемые каденции, также вступления, исполняемые корнетом I или баритоном (406, 407).



Инструментовка одноголосных эпизодов на группу инструментов в унисон — нетрудная задача, ибо здесь не нужно достигать какого-либо равновесия, как в многоголосии.

Инструментовка же с октавными удвоениями связана с некоторыми трудностями, ибо встает вопрос о равновесии звучания в различных октавах. В одном случае слышно слитное звучание, в другом, наоборот, — разьединенное. Слитное звучание получается от соединения в октаву инструментов, по своей тесситурной принадлежности находящихся в октавном соотношении и являющихся подлинно однородными. К таким инструментам в малом медном составе относятся альт и бас I, баритон или тенор и бас II. Соединяя их в октавах, мы достигаем наибольшей слитности (408, 409).

408 Очень хорошая слитность

Альт Эс
Бас I

409 Очень хорошая слитность

Баритон Б
/Тенор Б/
Бас II

Корнет с тенором или баритоном также находятся в октавном соотношении. Такое сочетание широко распространено, хотя из-за неодинаковой яркости звука оно не дает полной слитности, особенно в сильном звучании (410).

Не всегда дает достаточно полную слитность и соединение в октаву двух одинаковых инструментов, например двух корнетов, двух альтов и т. д.; здесь многое зависит от регистра и динамики. Например, когда нижний голос играет в рыхлом нижнем регистре, а верхний голос приходится на хороший средний регистр, то не удастся полностью уравновесить звучание, особенно при сильной динамике (411). Если же октавные звуки не заходят в предельные участки диапазона, можно рассчитывать на большую слитность (412).

410 Удовлетворительная слитность

Корнет Б
Тенор Б
/Баритон Б/

411 Звучит недостаточно слитно

Корнет Б I II

412 Звучит более слитно

Корнет Б I II

Но, как видим, диапазон, охватываемый здесь каждым из голосов, равняется лишь кварте.

При уравнивании октавных голосов большую помощь оказывают унисонные сочетания (413, 414).

413 Звучит вполне удовлетворительно

Корнет Б I
Тенор Б I

414 Звучит хорошо

Корнет Б I II
Тенор Б I

Не всегда в октавном движении корнет II может играть в октаву с корнетом I, т. е. в унисон с тенором I. Это зависит от диапазона и тесситурной принадлежности мелодии.

Как видим, в примере 415 в нижнем голосе корнет II не может участвовать. Следовательно, корнет I с его ярко-медным звуком может быть удвоен в октаву лишь тенором или

415 Корн.
Тен.

баритоном, имеющими матово-медный звук. В таком случае мы не можем получить вполне слитного звучания. В этом один из недостатков малого медного, а также малого смешанного духовых оркестров.

416 Tempo di marcia

М. Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»

В приведенном отрывке (416) мелодия проходит в трех октавах. Инструментуем ее в характере большого тутти, т. е. с привлечением всех инструментов. Начнем это делать с крайних голосов и поручим исполнять их также крайним инструментам малого состава, т. е. корнету I и басу II. Далее, средний голос поручим одному из ведущих инструментов тенорово-баритоновой тесситуры, например, тенору I (баритон в отдельных местах может оказаться полезным на нижнем голосе).

Теперь остается привлечь другие инструменты так, чтобы динамическая нагрузка по всем голосам была ровной. Конечно, при этом нужно учитывать ограниченные тесситурно-регистро-

М. Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»

417 Tempo di marcia

Корнет Б I II
Альт Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Тарелки
Б. барабан

вые возможности инструментов, особенно аккомпанементных. Выполнив все эти требования, получим инструментовку, приведенную в примере 417.

В целом получились компактные октавные последовательности, хотя корнетовый голос несколько выделяется своей яркостью. Заметим, что для альтов и для баса I оказалось целесообразным допустить комбинированное движение: они дублируют то один, то другой из октавно-удваивающих голосов. Поскольку это происходит в середине фактуры, можно вполне допустить некоторое искажение мелодического рисунка. Ударные инструменты использованы здесь максимально. Вообще же можно было бы оправдать и некоторые пропуски: например, у малого барабана снять последние доли в первых двух тактах и весь третий такт, у тарелок с барабаном — весь третий такт.

В отношении трехоктавных сочетаний не всегда удается достичь ровного звучания; при этом следует добиваться, чтобы не было ослабленного звучания в средней октаве (418).

§ 3. Многоголосная одноэлементная фактура

Всякое многоголосное одноэлементное сочетание в большинстве случаев должно восприниматься как единое монолитное целое. Для полной монолитности необходимо, чтобы все голоса сочетания были уравновешены и темброво, и динамически, и регистрово.

Как уже говорилось, входящие в состав малого медного оркестра девять партий основных медных духовых, принадлежащие пяти различным тесситурам, достаточно однородны. Однако в полном смысле однородными можно считать альты, теноры, баритон и басы. Все они обладают несколько матовым медным звуком. Тембр же корнетов, как отмечалось, более яркий. Не считается с этим нельзя, хотя на практике, к сожалению, не всегда это учитывается.

В гармонических образованиях, не выходящих за пределы одной октавы, всякое сочетание одинаковых медных дает наибольшую слитность. Следовательно, в малом медном оркестре

можно получить весьма слитные сочетания, например, из двух корнетов, двух альтов и двух теноров (419).

Благодаря тому, что каждая пара однородных инструментов играет всегда примерно в одном регистре, двузвучия получаются в высшей степени монолитными. Не меньшей слитностью обладает и трехинструментное сочетание из двух теноров и баритона или, при дивизи в партии корнета I (т. е. когда каждый из двух исполнителей этой партии играет самостоятельный голос), такое же сочетание из трех корнетов (420).

Подобные камерные ансамбли (дуэты и трио) в самостоятельной роли занимают небольшое место в практике малого медного оркестра. Приведем все же один пример дуэта корнетов (421). Последовательности терций (иногда секст) звучат здесь очень хорошо. Этому во многом способствует то, что оба корнета играют в одном и том же, лучшем регистре.

Большое распространение в фактуре гармонического склада получило сочетание теноров, баритона и двух басов (422).

В примере 422 партии расположились самым естественным образом: инструменты более высоких тесситур оказались над инструментами более низких, причем тенор I играет более высокий голос, чем тенор II, а баритон выступает как тенор III.

Звучание следующих отрывков напоминает пение мужского хора (424, 425). Заметим, что, при желании выделить верхний голос, его можно поручить баритону (425).

424 Широко

М. Балакирев. «Песня разбойника»

Теноры Б I, II, III
Баритон Б
Басы I, II
Эскиз

425 Медленно

Фантазия на темы украинских народных песен:

Теноры Б I, II
Баритон Б
Басы I, II
Эскиз

В примере 424 введен тенор III, хотя при некотором изменении инструментовки можно обойтись и без него.

Присоединение к тенорово-баритоновому-басовому сочетанию двух альтов не нарушит тембрового единства группы. Поэтому аккордовое сочетание в примере 423 звучит достаточно округленно. Такой слитности из семи аккордовых звуков, охватывающих тесситуры от контрабасовой до верхней части альтовой

включительно, не может дать никакая другая однородная группа духового оркестра.

В примере 426 альтово-тенорово-басовое сочетание использовано для сопровождения пения. Здесь нужно отметить особую округленность и мягкую компактность общего звучания, обеспеченную единством использованных регистров альтово-тенорово-баритоновой группы. Обратим внимание на лиги в верхних гармонических голосах (четвертая четверть первого такта

Русская народная песня «Как пойду я на быстру речку»

426 Медленно

Голос / бас /
Альты Эс II
Тенор Б I
Баритон Б
Басы I, II
Эскиз

Как пой - ду я на быс - тру реч - ку, сяду я на круглой бе - ре -

- жок, по - гля - жу на род - ку - ю сто - рон - ку

и первая и третья четверти последнего). Такие лиги способствуют наилучшей слитности ритмически раздробленных голосов с педальными. Лига в движущихся голосах тянется столько, сколько тянутся педальные голоса.

Включение корнетов в альтово-тенорово-басовую группу не связано с каким-либо новым способом распределения инструментов. При расположении их непосредственно над альтами всегда достигается регистровое соответствие (427, 428).

В звучании этих аккордов достаточно ясно (при пиано менее ясно) ощутимы два участка; один — с матово-медным звуком (семь нижних тонов), другой — с более ярким звуком (два верхних корнетовых тона). Здесь обнаруживается одно из слабых мест малого духового оркестра. Звучание корнетов в примере 427 выделяет квартовое сочетание, не обладающее гармонической сочностью; но если бы такое двузвучие было терцовым (428), то выделение его имело бы некоторое оправдание. Конечно, выделившаяся кварта (427) не разрушает полногармоничного и монолитного звучания нижней части аккорда, но все же в целом это дефект. Такого дефекта можно избежать путем введения дивизи в партии корнета I (429). Тогда корнеты выделяют образованное ими полногармоничное трехголосное сочетание.

Добиваясь ровного звучания аккордов, мы не учитывали возможные унисонные соединения партий на отдельных тонах. Подобных соединений лучше избегать, так они образуют динамические узлы (утолщения), мешающие округленному звучанию всего аккорда. Все же обойтись без таких узлов порой невозможно. Так, в примере 430 нелогично было бы бросить баритоновое *ми*, также басовое *до*, тогда как они явно требуют хода в *фа* (см. также унисонные соединения в примерах 424, 425).

Часто в аккордах *тутти* требуется участие всех инструментов. Однако число инструментов (партий) обычно оказывается большим, чем число аккордовых тонов. В силу этого также возникают динамические узлы. Конечно, всегда нужно стремиться к тому, чтобы они были не слишком острыми.

Не рекомендуется образовывать узел на квинте аккорда основного вида; однако, если при этом образуется узел и на терции, выделенным окажется терцовое компактное сочетание (431), что имеет некоторое оправдание.

Как видим, к случаям образования узлов применимо все то, что относилось к образованию частей аккорда, обладающих некоторой обособленностью (ч. II, гл. 3, § 3).

В аккордах тутти нужно всегда стремиться к тому, чтобы однородные, тем более объемные и мощные инструменты (например, тенор и баритон) создавали полную гармонию или компактное двухголосие. При такой инструментовке достигается наилучшая звучность. Так, например, инструментован в примере 433 вступительный аккорд к музыке торжественного характера. Обратим внимание на то, что корнет II оказывается здесь лишь дополняющим, ибо и без него все аккордовые тоны звучат. Поэтому ему и дан такой тон, с которым корнет I образует гармонически компактное сочетание (в данном случае секстовое). Кроме того, этим удалось избежать динамического узла на квинте, возникшего бы в случае нахождения корнета II непосредственно под I. Вообще же, если в аккорде образовался ряд компактных подлинно однотембровых сочетаний, то узлы между голосами этих сочетаний не слишком заметны (434).

434 Корн. I II
Тен. I II
Бар.

В массивных пространственных аккордах медных духовых инструментов очень часто участвуют и ударные. Малый барабан обычно играет дробь на протяжении всего аккорда, тарелки вместе с большим барабаном — один удар с началом аккорда, при этом тарелки не приглушаются до его конца. Иногда для правильного представления исполнителем продолжительности аккорда в партии большого барабана пишут всю длительность его. Ниже приведен пример с оркестровкой аккордового тутти, причем верхний голос гармонии является одновременно и мелодией (435).

Мелодию здесь ведет только корнет I, средние же голоса имеют лишь ее ритмику, а голосоведение в них (кроме корнета II) плавное. В этом случае образуется гармонически очень сочное, равномерное по всему отрывку звучание. Поручив же, например, тенору I исполнить в области средних голосов мелодию, мы вряд ли ее услышим. Кроме того, он своими скачками по аккордовым тонам (подобно корнетам I и II) все время образовывал бы динамические узлы то на одном аккордовом тоне, то на другом. Тем не менее, так иногда пишут. В приведенном примере корнет I тоже сплошь и рядом «скачет» по занятым тонам гармонии, но, во-первых, они отличны по тембру от инструментов, исполняющих голоса гармонии, а во-вторых, они часто выходят за пределы этой гармонии. Малый барабан здесь специально паузирует вначале, чтобы акцентуемые аккорды во втором и четвертом тактах освежить

Дж. Верди. «Аида»

435 Темп марша

и выделить его ударами с форшлагами. Тарелки участвуют и в этих аккордах, а также, вместе с большим барабаном, в опорных аккордах в начале каждого такта. Нередко удары тарелок с большим барабаном вводятся в тех местах, где происходит смена гармонических функций. Так, в примере 435 их можно было бы ввести дополнительно на третьей доле второго такта, на третьей и четвертой доле третьего такта.

§ 4. Мелодия с аккомпанементом (двух- и трехэлементная фактура)

В следующем отрывке с двухэлементной фактурой мелодию играет корнет I соло, аккомпанемент же — сочетание двух теноров с басами (436). Выступившая здесь некоторая тембровая разница между корнетом и компактным соединением аккомпанементных инструментов — положительная черта в гомофонной фактуре: каждый из двух элементов фактуры получает свою тембровую окраску.

В данном случае положительным явилось и то, что мелодический инструмент более ярок по тембру, чем инструменты аккомпанементные. Именно подобный вид фактуры и определяет

436 *Andante solo* П. Чайковский. «Москва»

Корнет Б I
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Басы I II
Эскиз

целесообразность соединения матовых по тембру инструментов, соответствующих аккомпанементной области, с инструментами более яркими, соответствующими мелодической сопрановой области. Такими более яркими инструментами в малом медном составе, как известно, являются два корнета. Отсюда ясна роль корнета II, где он необходим наряду с корнетом I.

437

Эскиз

438

Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Тенор Б I II
Басы I II
М барабан
Гарелки
Б. барабан

Для инструментовки приведенного в примере 437 эскиза на малый медный состав возможен только один способ (438).

Ударные в таком использовании образуют как бы свой аккомпанемент. Это очень заметно сказывается на ощущении пульса движения. Благодаря форшлагам удары малого барабана становятся более сочными и более активными. Тарелки с большим барабаном, как правило, не играют быстрее дирижерских взмахов, поэтому в последнем такте они ограничиваются ударом на первой доле.

Нужно еще сказать, что иногда в надбасовых голосах помещают тенор II между альтами (способ окружения). Этого не следует делать, ибо тогда образуется перекрещивание регистров, что нецелесообразно.

В следующем отрывке (439) вначале одноголосный главный мелодический элемент, а затем двухголосный могли бы быть исполнены корнетами в их среднем и нижнем регистрах. Но данная мелодия требует напряженного верхнего регистра.

439

Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
Эскиз

Обычно подобные мелодии исполняются баритоном и тенором I в унисон. В двухголосии же тенору, как правило, поручают верхний голос, баритону — нижний. (Иногда пишут и наоборот, имея в виду, что баритонист чаще всего обладает более красивым звуком и более высокой квалификацией.) Здесь тембровая контрастность между мелодическим элементом и аккомпанементом возникает благодаря разным регистрам. Важна и штриховая контрастность.

Весьма значительна роль баритона с тенором I в октавных и гармонических (особенно в сексту) удвоениях. Так, в примере 440 тенор I и баритон вначале (первые три четверти) ок-

440 Темп марша Революционная песня „Варшавка“

тавно удваивают, соответственно, корнет I и II. Затем оба они использованы в гармоническом подголоске, идущем в сексту с корнетом I (с последней четверти первого такта по последнюю четверть второго). Поскольку и корнет II играет здесь гармонический подголосок, все в целом образует трехголосный мелодический элемент.

Часто баритон с тенором I в унисон звучат немного тяжело в гармоническом подголоске в сексту к одному корнету. В таком случае лучше, когда этот подголосок играет только тенор I, а баритон молчит или играет октавное удвоение корнета I (см. последние три восьмые третьего такта). Внешне при этом из-за октавной окаймленности, образуемой корнетом I и баритоном, как будто бы ослабляется гармоническая сочность мелодического элемента; однако в звучании такого соединения явно прослушиваются сочные терции тенора с баритоном. При всем этом в певучих мелодиях после гармонического подголоска в сексту не следует применять октавное удвоение.

Обратим внимание, как напряженна и напевна тенорово-баритоновая мелодия, являющаяся гармоническим подголоском в сексту к корнету I (441).

441 Темп вальса

Корнет II, сочетающийся с тенором I и баритоном, не снижает качества звучания. Он даже способствует некоторому цементированию секстовых последовательностей, в то же время не уничтожая сочного звучания тенора I с баритоном. В целом сексты звучат и вполне слитно, и с достаточной тембровой индивидуализацией каждого голоса.

442 Темп вальса

Пример 442 представляет фактуру, в которой главная мелодия (с октавными удвоениями) находится в басу, а аккомпане-

мент — над ней. Заметим, что верхнее октавное удвоение здесь часто находится в области аккомпанементной гармонии (как известно, во многих случаях это допустимо). Приведенный отрывок можно инструментовать так, как показано в примере 443.

443

Корнеты Б I
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Тарелки Б. барабан

Бас I здесь оправданно играет вместе с басом II, так как верхнее октавное удвоение для него слишком высоко. Баритон же с тенором I в октавном удвоении вполне уравниваются

444 Скоро Фантазия на темы песен Г. Носова

Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Эскиз

с басами. Тенор II оказался нужным в аккомпанементе, поэтому он и не введен в басовую мелодию. Трехзвучное соединение альтов с тенором II дает весьма сочную и слитную гармонию, что, конечно, положительно скажется и на всей гармонии аккомпанемента. Тарелки с большим барабаном ударяют в начале каждого такта, где бас не атакует (четвертый и восьмой такты, не считая затакты).

Вот еще пример с мелодией в басу (444). Тенор II здесь оказался ненужным для аккомпанемента, поэтому он введен в басовую мелодию. Бас I играет то в октаву с басом II, то в унисон (в высоких местах мелодии). Трехзвучный аккомпанемент исполняется двумя корнетами (верхний и средний голоса) и двумя альтами в унисон (нижний голос). Ритмику этого сопровождения поддерживает малый барабан.

§ 5. Фактура с дополнительными элементами (трех- и четырехэлементная)

Ниже приведен пример, где дополнительным эпизодическим элементом является педаль (445). Здесь тенор I с баритоном

445 Темп марша Р. Глиэр. «Медный всадник»

Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Тарелки Б. барабан
Эскиз

вначале октавно удваивают корнеты I и II (первые двенадцать тактов), далее переходят к двухголосной педали (тринадцатый и четырнадцатый такты), а затем снова октавно удваивают, но уже только корнет I. Педальные голоса приходятся на хороший регистр инструмента, отчего звучат распевно и довольно насыщенно. Это способствует некоторому выделению педали, что и желательно.

В примере 446 баритон на фоне ритмизированного сопровождения исполняет фигурацию, тенор же I использован в октавном удвоении корнета. Фигурация баритона следует по тонам ритмизированной гармонии. Ввиду различия в ритмах, а также штрихах между гармонической фигурацией и ритмизацией, фигурация баритона свободно прослушивается. Если бы подобная аккомпанементная фигурация в баритоне сочеталась

446 Ф. Шопен. Похоронный марш из Сонаты b-moll

с ритмизированной (подряд восьмыми) аккомпанементной гармонией, баритон тоже проявился бы, но лишь благодаря исполнению легато (447).

447

В примере 448 корнет играет мелодию трубного характера, тенор I с баритоном украшают фактуру полифонически.

448 *Скоро* Фантазия на темы песен Г. Носова

Корнет Б I
Альты Эс I
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
Эскиз

Вот еще пример, где баритон с тенором I (поддержанные малым барабаном) имитационно заполняют остановку в движении мелодии корнетов (449). Вообще заполнение остановки в движении, как по линии мелодических голосов (главного и дополнительного), так и по линии аккомпанементных (басового средне-гармонических), — это фактор, способствующий более яркому и непрерывному восприятию движения музыки.

449 *Скоро* Фантазия на темы песен Г. Носова

Корнеты Б I II
Альты Эс I
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Эскиз

Создание ощущения непрерывности движения легче достигается в однородном, чем в смешанном составе духового оркестра. Передача движения из одной группы в другую, имеющую иные возможности, главным образом, динамические, требует применения особых и сложных приемов инструментовки. В противном случае могут возникнуть провалы звучания во время передачи движения. Естественно, в однородном составе (каким является, например, малый медный оркестр) этого можно избежать и не прибегая к каким-либо особым приемам.

В следующем примере (450) тенор I с баритоном играет педальные ходы, образующие две встречные мелодии распевного характера, корнеты же играют главную двухголосную мелодию игривого характера. Мелодия тенора I образовалась на основе главной мелодии, исполняемой корнетом I, и является как бы ее фактурно-упрощенным вариантом. К такому приему часто приходится прибегать при создании оркестровой фактуры.

450 Темп вальса Дж. Верди. «Травиата»

Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Эскиз

Необходимо помнить, что баритон и тенор динамически очень сильные и масштабные инструменты. Они всегда хорошо прослушиваются в оркестре любого состава при любой динамике. Это заставляет инструментатора создавать партии баритона и тенора I всегда мелодически выразительными и, во всяком случае, с хорошим голосоведением. Зачастую, однако, это обстоятельство недостаточно принимается во внимание.

В примере 451 корнет II, начав октавное удвоение к корнету I, в дальнейшем исполняет самостоятельно полифонно-ритмический дополнительный элемент трубного характера. С пятого такта полифонно-фигуративный голос играют тенор I с баритоном. В этом примере мог иметь место и такой вариант, когда тенор I с четвертого такта продолжал бы играть мелодию вместе с корнетом I, а баритон переключился бы на полифонический голос. Но это было бы хуже, потому что образующаяся в таком случае полифония между тенором I и баритоном проходила бы в одной октаве.

451 Темп походного марша Б. Анисимов. Марш

Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Тарелки
Б. барабан
Эскиз

Иногда дополнительный элемент оказывается в басу. В примере 452 проходящая в басу фигурация является как бы имитацией затакта, исполняемого мелодическими голосами, благодаря чему она органически включается в общую музыкальную ткань. Басы здесь фигурируют там, где мелодия останавливается. Заметим, что басовая фигурация всегда ощутима, особенно если учесть масштабность звучания медных басов. Поэтому она, и именно в духовом оркестре, должна быть наделена особыми качествами, сочетающимися в себе и достаточно яркую мелодичность и, естественно, качества басового голоса.

452 *Медленно* *Фантазия на темы украинских народных песен*

В примере 453 подголосок полифонического характера к баритоновой мелодии играет корнет I, а позже, когда подголосок

сочный элемент становится двухголосным, к нему присоединяется и корнет II. Здесь корнет I, а позднее I и II вместе, заполняют своим ритмическим движением остановки в мелодии, исполняемой баритоном, а далее им же совместно с тенором I.

453 *Спокойно* *Фантазия на темы песен Г. Носова*

По-своему, но аналогичную же роль играют и аккомпанементные голоса.

Вот еще пример, где корнет с альтами играют своеобразное сопровождение к басовой мелодии (454). Это сопровождение состоит из педалей и фигурации.

454 Темп марша Фантазия на темы песен Г. Носова

Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II
М. барабан
Тарелки
Б. барабан
Эскиз

Глава 5
ИНСТРУМЕНТОВКА НА МАЛЫЙ
СМЕШАННЫЙ СОСТАВ

§ 1. Общие положения

По отношению к малому медному составу малый смешанный имеет качественно новую неполную группу деревянных духовых и квартет характерных, т. е. узкокомпозитных, медных духовых инструментов. Кроме того, к основной группе медных прибавляются тенор III и обычно то или иное количество исполнителей партий корнетов I и II и басов I и II. Малый смешанный состав — наиболее распространенный состав духового оркестра.

За счет группы деревянных духовых объем смешанного оркестра увеличивается на значительную часть сверхсопрановой тесситуры (вся третья октава). Появляется возможность играть различные голоса в этой тесситуре, а мелодические голоса сопрановой или альтово-теноровой тесситур поручать кларнетам (вместо корнета или баритона). Деревянные духовые могут быть также привлечены в помощь медным. Особенно это важно в технически трудных местах (со скачками) и при слабой звучности. Большую роль деревянные играют и в образовании смешанных тембров. С применением деревянных духовых особенно облегчаются партии корнетов, которым в малом составе из-за отсутствия деревянных приходится часто играть в предельно высоком регистре. Появляется возможность исполнять технически более сложные произведения.

Квартет характерных медных обогащает основную медную группу темброво и количественно (последнее также относится к тенору III). Благодаря характерным медным, так же как и деревянным, появляются дополнительные возможности развития фактуры и оркестрового целого — в первую очередь, в мелодических и дополнительных элементах.

Наряду с достоинствами, у малого смешанного состава есть и недостатки. Так, группа деревянных духовых при совместной игре с медными в сильной динамике оказывается малоэффективной. Отрицательно сказывается и отсутствие в ней низких инструментов. Группа характерных медных в количественном отношении и в отношении охвата тесситур не соответствует основной группе. Эти инструменты могут противопоставить себя лишь двум корнетам и двум альтам, валторны же, в некоторых случаях, — тенору I с баритоном¹.

В малом смешанном составе часто отсутствует малый кларнет Эс, а также кларнет Б III, иногда — труба II и тенор III. Это надо учитывать при инструментровке, чтобы отсутствие указанных инструментов не повлекло за собой особого снижения качества звучания.

Иногда в малый смешанный оркестр, даже неполный, вводят тромбон (или три тромбона), что при умелом использовании создает яркий художественный эффект.

§ 2. Одноголосная одноэлементная фактура

В одноголосных фразах без сопровождения деревянные духовые инструменты, как и характерные медные, используются чаще всего сольно, без дублировки (455, 456).

¹ Хотя объем валторны охватывает и теноровую и баритоновую (даже частично басовую) тесситуры, валторнами духового оркестра эти тесситуры почти не используются.

Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио»

455 *Cadenza III brillante*
Флейта *f*

456 а) *Moderato*
Кларнет В *pp*

Б. Рунов. «Советская рапсодия»

б) *медленно, постепенно ускоряя*
Б. Рунов. Рапсодия № 2

Валторна соло, как и альт, в духовом оркестре, к сожалению, редко используется в одноголосных длительных мелодических фразах без сопровождения. Чаще ей поручают какую-либо сольную короткую фразу, а также педальный общий тон. В оперно-симфонической литературе валторна часто выступает соло без сопровождения — см., в частности, пример 457 (эти сигнальные фразы исполняются за кулисами).

457 *Andantino*
Валторны I и II *mf*

Дж. Россини. «Вильгельм Тель»

Allegretto *pp*

Труба соло широко применяется в самостоятельных эпизодах, чаще всего в музыке фанфарно-сигнального характера (458).

458 *Allegro*
Труба В *f*

Ж. Бизе. «Кармен»

В октавных сочетаниях деревянные духовые инструменты могут образовать как флейто-кларнетовое соединение, так и чисто кларнетовое. Все приведенные в примере 459 случаи дают достаточно уравновешенные октавы, хотя в некоторых местах (см. пунктир) полное равновесие не достигается. В большин-

стве же случаев октавные сочетания деревянных духовых инструментов получаются более цементированными, чем октавные сочетания медных духовых, а также медных с деревянными.

459 а) *Ф. д. резко*
Фл. Кларнет Эс. *слабо*

б) *слабо*
Кларнет В *слабо*

в) *слабо*
Кларнет В *слабо*

г) *резко*
Кларнет В II *слабо*

Иногда деревянные духовые, даже малого смешанного состава, могут образовать и трехоктавные сочетания (460).

460 *Ф. л. Кларнет Эс*
Кларнет В I

Кларнет В II

Валторны в октавных сочетаниях звучат хорошо, но только если низкая валторна не играет в слишком рыхлом регистре или верхняя — в слишком напряженном; при этом необходимо считаться с динамикой (461).

461 а) *хуже* б) *лучше* в) *хуже* г) *лучше*

Валторны Эс *f* *p* *p* *f*

Часто валторны в октаву используются только в педали, протянутой или ритмизированной (462). Подобно валторнам используются и трубы (463).

462 а) б) в) г)

Валторны Эс

463

Трубы В

Унисонные, а также октавные соединения деревянных духовых с характерными медными в самостоятельных фразах без сопровождения не имеют большого значения. Следует лишь упомянуть, что сочетания кларнетов с валторнами как в унисон,

так и в октаву, достаточно хорошо цементируются. Деревянные духовые и особенно валторны и трубы в tutti всегда принимают участие в октавных движениях в сочетании с основной группой.

Отрывок из «Марша Черномора» уже приводился в предыдущей главе (417). Но там не было октавного удвоения в четвертой верхней октаве, ибо для этой октавы нужны деревянные духовые. При инструментовке данного отрывка на малый смешанный состав нужно использовать инструментовку малого

медного состава, так как вряд ли при распределении инструментов основной группы медных можно найти для них иное применение. Трубы и валторны, очевидно, примкнут соответственно к корнетам и альтам, тенор III к тенору II. Деревянные же духовые могут быть использованы в двух верхних октавах или даже в одной верхней, т. е. все в унисон. В последнем случае они исполняют свой голос достаточно сильным и плотным звуком, что даст им возможность почти уравниваться со звучащим медных духовых инструментов. В целом получится инструментовка, приведенная в примере 464.

§ 3. Многоголосная одноэлементная фактура

Флейтово-кларнетовые гармонические соединения, в особенности кларнетовые, звучат очень компактно. Хотя флейта в динамическом отношении несколько уступает кларнету, все же ее можно применять в аккордах (особенно в слабом звучании) равноправно с кларнетами. Обычно флейту или малый кларнет, а чаще флейту в унисон с малым кларнетом, помещают сверху, ниже следуют кларнеты I, II и III (465).

М. Глинка. Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»
Темпо di marcia

464

465

466

Часто для малого, смешанного состава пишут две, а не три партии кларнетов Б. Если же нужен третий голос в группе кларнетов, то применяют дивизи, обычно в партии кларнета I. При этом кларнет Эс, если он не нужен в самостоятельной роли, используют для страховки в дублировании нижней партии дивизи кларнетов Б (466).

Иногда партия дивизи, как и партия кларнета III, дублируется мелкими нотами в партии флейты (467).

467 а) б)

468

Если в кларнстовом аккорде в роли заменителя кларнета III оказывается флейта, то, чтобы она не оказалась ниже кларнетов, партию кларнета III целесообразно писать сверху (468); нужно иметь в виду, что регистровые трудности для деревянных духовых не имеют такого значения, как для медных духовых.

Все, что относилось к отдельным самостоятельным аккордам, исполняемым сольно группой деревянных духовых, относится и к аккордово-гармонической фактуре. Так, в примере 469 флейта и малый кларнет играют один и тот же голос (кроме самого начала); очевидно, флейта дублирует малый кларнет для страховки последнего.

А. Бородин. Увертюра к опере «Князь Игорь»
Инстр. И. Стейскала и В. Болдышева

Andante

469

Флейта *p*

Малый кларнет Эс *p*

Кларнеты Б I *p* div.

II *p*

III *p*

При наличии обязательной партии кларнета III (как в данном примере) нецелесообразно дивизи в партии кларнета I: может случиться так, что имеется всего три кларнета Б и для дивизи не окажется исполнителя, тогда как кларнет III будет играть в унисон с кларнетом II.

Две валторны могут быть использованы в самостоятельном двухголосном гармоническом сочетании. Здесь можно лишь указать на характерно валторновые ходы, обусловленные натуральным звуковым порядком (470).

470 а) б)

Валторны Эс I II

В такого рода последовательностях применяются и трубы (471).

471 а) б)

Трубы Б I II

В подобных случаях валторны часто сочетаются в октаву с трубами (472).

472

Валторны Эс I II

Трубы Б I II

В соединении двух валторн и двух труб в гармонических образованиях инструменты можно расположить, например, способом наложения (473). Иногда применяют и перекрещивание (474а), а также окружение (474б).

473 2 тр. 2 валт.

474 а) 2 тр. 2 валт. б) 2 тр. 2 валт.

475 2 тр. 2 валт.

Чтобы оценить звучание аккордов, приведенных в примерах 473 и 474, нужно учесть особые качества валторны (см. ч. II, гл. 1, § 2). Лишь при слабой динамике каждый из этих аккордов будет звучать более или менее слитно, при сильной же динамике трубы будут выделяться не только более жестким звуком, но и более крепкой атакой. Для динамического равновесия в трехголосных образованиях при сильном звучании валторны можно соединить в унисон (475).

К сожалению, в малом смешанном составе редко используется наложение аккордового соединения деревянных на такое же соединение характерных медных. Здесь образуется аккорд промежуточного тембра между тембром деревянных и тембром характерных медных с преобладанием последнего (476). Несколько чаще в аккордах слабого звучания используется соединение кларнетов с валторнами, которые дополняют сочетание кларнетов до полной гармонии. При этом кларнеты располагаются, естественно, над валторнами (477).

476 Медн. дух. Др. дух.

477 3 кл. Б 2 валт.

478 2 кл. Б 2 валт.

Нельзя сказать, что в примере 477 получилось монолитное целое. Однако валторны, как наиболее мягкие из медных по тембру и атаке, здесь достаточно пригодны. Конечно, многое зависит от того, какую часть аккорда они будут играть. В данном случае и кларнеты, и валторны играют достаточно округленные и в какой-то степени самостоятельные в гармоническом отношении части аккорда. В следующем же примере валторны

использованы менее целесообразно, так как играют жестко звучащую кварту (478).

Чаще всего как группа деревянных, так и группа характерных медных в аккордовых образованиях используется в сочетании с инструментами основной группы медных. При этом и деревянные инструменты (в особенности), и валторны (до некоторой степени) лишь в слабой звучности могут быть использованы ответственно наравне с инструментами основной группы (и с трубами).

Инструментуем восьмизвучный аккорд (479), учитывая слабую динамику (480, 481).

Достигая лишь динамического единства и учитывая слабую динамику, можно было бы количество вариантов инструментровки значительно увеличить. Однако лучшим из них будет всегда такой, в котором инструменты, выделяющиеся тембро-регистрово, а также объемом звука, образуют гармонически компактное сочетание. Целесообразно также, чтобы деревянные духовые примыкали непосредственно к более мягким инструментам из медных, например к валторнам.

Сочетание ширококозурных инструментов (включая тенор III) с квартетом характерных медных имеет большое применение. Инструментуем тот же восьмизвучный аккорд на весь медный состав малого смешанного духового оркестра (482). Обратим внимание на то, что ни валторны, ни трубы не могут дать самостоятельно трехзвучного сочетания. Но у труб есть весьма родственные им корнеты. Следовательно, корнет и трубы вместе могут и должны образовать полную ярко-медную трехголосную гармонию (уже в этом — большое преимущество малого смешанного состава перед малым медным). Валторнам лучше поручить дублирование партий, например партии альтов, тем более что последние по масштабу звучания несколько слабее теноров и баритона. Тенор III также целесообразно оставлять без дублировки в ответственном голосе, ибо он не всегда бывает в оркестре.

Важно отметить, что в примере 482 секстаккорд тенора I, баритона и тенора II удваивается секстаккордом альтов с тенором III; кроме того, альты поддержаны еще валторнами. Звучание такого секстаккорда будет весьма плотным, но, в основном, матово-медного тембра. Не уступит по плотности и октавно удваивающий секстаккорд корнетов и труб. По характеру звука он значительно ярче нижнего секстаккорда. Следовательно, он выделяется, но выделение это полногармоничное, а поэтому допустимое. Таким образом, весь аккорд, единый динамически и регистрово, в тембровом отношении несколько раздвоился. Но обе его части, повторяем, гармонически полные, что во многом и предопределило весьма мощное звучание всего аккорда.

Приведенный вариант инструментровки аккорда на медный состав малого смешанного оркестра является наиболее обычным, но не единственно возможным.

Естественно, трубы и валторны могут быть использованы в любых аккордах вместо, соответственно, корнетов и альтов.

При этом трубы, вследствие тембровой близости, почти всегда успешно заменят корнеты; о валторнах же этого сказать нельзя, так как у них и звук мягче, чем у альтов, и атака более вязкая. Конечно, из этого не следует, что валторны не могут быть использованы самостоятельно в сочетании с другими медными инструментами. Так, в следующем примере применение валторны вполне оправдано (484).

Участие деревянных духовых в полных аккордах медных инструментов может заключаться в дублировании, например, верхней трехзвучной части (485). При слабом звучании это вызовет соответствующий художественный эффект. Так, в верхнем секстаккорде несколько ослабит корнетово-трубная резкость. Последнее обстоятельство будет способствовать лучшей слитности верхнего секстаккорда с нижним. Наибольшее же значение, особенно в аккордах *tutti*, деревянные духовые имеют в октавном удвоении трех верхних звуков гармонии медных (486). В примере 486 пространственный одиннадцатизвучный аккорд разделится на три части. Так преимущественно и пишут в музыке *tutti*. Конечно, аккорд деревянных при очень сильной динамике будет не вполне ясно прослушиваться.

В отрывке из «Марша Черномора» сочетание деревянных духовых инструментов поддерживает в октаву сочетание корнетов и труб (487). При слабой динамике все сочетания звучат здесь очень компактно¹.

Рассмотрим теперь инструментовку вступительного аккорда к музыке торжественного характера (см. пример 483). Здесь

¹ Такой вариант не предусмотрен Глиной; однако именно он получил применение на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде.

в медном составе оркестра несколько иначе, чем в примере 482, применены корнет II, трубы и валторны. Однако качество звучания от этого не ухудшилось, а даже в некотором отношении улучшилось, потому что каждый голос, кроме басового, исполняется не менее чем двумя инструментами-партиями и потому что валторны оказались в высоком, ярком своем регистре. Кроме того, трубы раздвоились и дали терцовое созвучие (это относится и к валторнам). Учтем, что труба II получила значительную и яркую поддержку валторны I. Без этого корнетово-трубный секстаккорд прозвучал бы не совсем ровно. Вообще трехзвучные сольные корнетово-трубные образования инструментуются различно. Все варианты примера 488 пригодны, но наиболее практичными из них оказываются первый и второй: в них останется незаметным отсутствие трубы II (что часто бывает).

Вот образец аккордово-гомофонной фактуры, где деревянные духовые успешно выступают вместе с медными (489).

Здесь кларнет I исполняет мелодию, кларнет II — ближайший к мелодии аккордовый голос, медные духовые — полную, независимо от кларнетов, гармонию. Звучит все это достаточно хорошо и более или менее компактно благодаря общей слабой динамике (это главное) и тому, что валторны, а не альты примыкают к кларнетам, а басовый голос исполняется баритоном, а не тяжеловесными басами. Наконец, большую роль здесь играет и полногармоничность сопровождения медных духовых.

В примере 490 приводится второй вариант инструментовки той же музыки. В этом варианте помимо некоторого изменения

басового голоса (во второй половине второго такта) в фактуру введены октавные удвоения. Главное здесь то, что наличествует полная гармония как в группе высоких медных, так и в группе деревянных (последнего как раз не было в предыдущем ва-

490 Allegro moderato

Флейта
 Малый кларнет Эс
 Кларнеты Б I II
 Валторны Эс I II
 Трубы Б I II
 Треугольник
 М. барабан
 Тарелки
 Б. барабан
 Корнеты Б I II
 Альты Эс I II
 Теноры Б I II III
 Баритон Б
 Басы I II

рианте). Фактура второго варианта позволила привлечь весь состав оркестра. Все здесь звучит очень полно, мягко и колоритно. К сожалению, такие мягкие тутти редко используются.

491 Allegro maestoso

Флейта
 Малый кларнет Эс
 Кларнеты Б I II
 Валторны Эс I II
 Трубы Б I II
 М. барабан
 Тарелки
 Б. барабан
 Корнеты Б I II
 Альты Эс I II
 Теноры Б I II III
 Баритон Б
 Басы I II

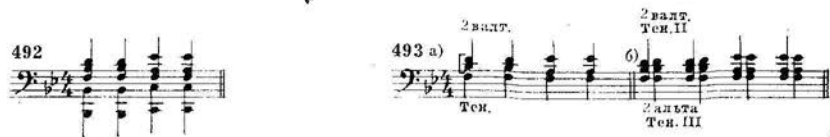
В примере 491 приводится второй вариант инструментовки отрывка из «Аиды» Верди (первый, для малого медного состава, см. в примере 435). Как видим, в этой инструментовке, благодаря трубам и валторнам, а также тенору III, удалось создать аккорд медных весьма плотного и ровного звучания. Отдельные аккорды во втором и четвертом тактах (на последней четверти), которые в малом медном составе можно было выделить лишь акцентами духовых, подкрепленных ударными, здесь

дополнительно выделяются тесситурным расширением их. Особенно нужно отметить роль деревянных духовых. Они не участвуют в гармонии тематического материала, но зато, объединившись в унисон в высоком регистре, своими восьмыми с форшлагами (так же как и малый барабан), активно подчеркивают акцентуемые аккорды. Подобное использование деревянных духовых, учитывая их малочисленность, приводит к весьма значительным эффектам. Конечно, деревянные могли бы, объединившись, сыграть трехзвучно октавное удвоение к сочетанию корнетов и труб, но это было бы малоинтересно и малозаметно.

§ 4. Мелодия с аккомпанементом (двух- и трехэлементная фактура)

В малом медном духовом оркестре и мелодия, и аккомпанемент могут исполняться только медными духовыми инструментами. В смешанном же составе мелодию могут играть и деревянные, хотя аккомпанемент по-прежнему играют только медные. По существу, к аккомпанементным инструментам в малом смешанном оркестре по сравнению с малым медным прибавляются лишь две валторны и тенор III, которые почти не обогащают аккомпанемент технически или тесситурно; лишь за счет валторн можно как-то разнообразить его тембр. Но увеличившееся вдвое количество аккомпанементных партий дает возможность достичь в аккомпанементе большей массивности, полноты и большего равновесия.

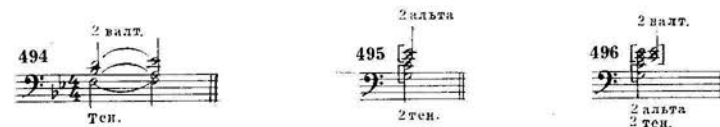
Покажем это на примерах. Ниже приведен схематический отрывок аккомпанемента, в который входят басовый голос в октаву и три верхних гармонических голоса (492). В малом медном составе в таком аккомпанементе применяются два альты сверху, затем тенор II и, наконец, басы I и II. Такой вариант нужно считать основным, преобладающим во всяком составе духового оркестра. Но при наличии валторн (хотя бы двух),



а также тенора III, можно рекомендовать и другие варианты инструментовки сочетания верхних гармонических голосов. В первом варианте примера 493 валторны соединены с тенором. Конечно, при наличии трех валторн такой вариант мог бы не возникнуть. Тенор, обычно II или III, здесь выступает в роли заместителя валторны III.

В аккорде с голосами различной тембровой окраски ведущим тембром будет тот, который находится в верхнем голосе. Поэтому в примере 493а две валторны в какой-то степени сооб-

щают свою окраску всему аккорду. Степень слияния валторн с тенором во многом зависит от динамики и от того, насколько много атакровок. Чем слабее динамика и чем меньше атакровок, тем валторны лучше сливаются с тенором, имеющим более жесткий звук и более крепкую атаку. В связи со сказанным, валторны в примере 494 применены достаточно оправданно. Безусловно, в этом примере (как и в предыдущем) некоторая обособленность валторн вполне допустима, ибо они образуют благозвучное двухголосие. В примере 493б, где совершенно ровный аккорд альтов и тенора III дублируется аккордом двух валторн и тенора II, достигается в общем вполне достаточная слитность. Этот вариант имеет весьма большое распространение, особенно в тютти.



В случае четырехголосной (четырёхзвучной) гармонии исключительное по компактности звучание дает соединение двух альтов сверху и двух теноров снизу (495). Вот здесь-то особенно и нужен тенор III. Часто в тютти к альтам присоединяют и две валторны (496). Аккорд при этом звучит все же ровно.

Встает важный вопрос: как заменить тенор III, в случае его отсутствия, в четырехголосной гармонии? Заменить его более или менее удовлетворительно можно так, как показано в примере 497. Несмотря на некоторую обособленность валторны (именно валторны I), здесь имеется независимое от все компактное трехзвучное сочетание. Важно, чтобы это сочетание примыкало непосредственно к басу. Было бы хуже, если бы несколько обособленный (и без дублирования) звук валторны находился между басом и родственным ему по тембру сочетанием альтов с тенором или между альтами и тенором (498).



В связи с вопросом об использовании тенора III необходимо указать очень непрактичные варианты (499). Здесь тенор III в первом случае оказался недублированным, во втором же — его дублирует валторна II. То и другое непрактично в случае отсутствия тенора III, ибо в первом случае будет неполный аккорд, во втором — неровный; к тому же валторна II также иногда может отсутствовать.

Кроме указанных различных вариантов инструментовки сочетания верхних гармонических голосов аккомпанемента, можно иметь в виду еще и сочетание трех теноров (иногда с баритоном). Это весьма компактное сочетание особенно хорошо звучит, если верхний голос гармонии не превышает *ми-бемоль* — *фа* первой октавы (500).



Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»
Переложение С. Розанова

504 *Vivace*

Музыкальный фрагмент № 504, «Vivace», из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Музыка записана для симфонического оркестра. Включены партии: Трубы Б (I, II), Кларнет Б соло, Альты Эс (I, II), Теноры Б (II, III), Басы (I, II). Темп «Vivace», динамик «mf». В партии басов есть пометка «по одному».

Детальный вид музыкального фрагмента № 504, «Vivace», с пятью станами: Кларнет Б, Альты Эс, Теноры Б, Басы (I, II). Музыка записана в 2/4 такта, тональность G-бемоль мажор.

А. Новиков. Рapsодия на темы старых солдатских песен

505 *Медленно певуче*

Музыкальный фрагмент № 505, «Медленно певуче», из произведения А. Новикова «Рapsодия на темы старых солдатских песен». Музыка записана для симфонического оркестра. Включены партии: Кларнеты Б (I, II), Валторны Эс (I, II), Тенор Б (II), Басы (I, II). Темп «Медленно певуче», динамик «mf». В партии кларнетов есть пометка «solo».

Применяются кларнеты и в унисон для исполнения главной мелодии. Вот два примера такого использования (506, 507). В первом из них кларнеты в унисон играют мелодию игриво-виртуозного характера; в своем последнем взлете они поддержаны трубами. Во втором — мелодия мягкого, певучего характера, сочетающаяся с легким, прозрачным аккомпанементом.

Когда объединение всех деревянных духовых использовано в высоком регистре, да еще в унисон, значительно повышается

А. Понкиелли. «Джиоконда»

506 *Очень скоро*

Музыкальный фрагмент № 506, «Очень скоро», из произведения А. Понкиелли «Джиоконда». Музыка записана для симфонического оркестра. Включены партии: Кларнет Эс, Кларнеты Б (I, II), Валторны Эс (I, II), Трубы Б (I, II), Корнет Б (I), Альты Эс (I, II), Тенор Б (II), Басы (I, II). Темп «Очень скоро», динамик «p».

507 Умеренно скоро А. Понкиелли. «Джиоконда»

Кларнеты Б
Валторны Эс
Альты Эс
Теноры Б
Басы

интенсивность группы. Это особенно важно для музыки мощного тутти.

В начале примера 508, имея в виду мягкость динамики, можно было бы в партии деревянной группы ввести также гармонические ноты, но из-за последующего усиления звучности это нецелесообразно. Флейта и малый кларнет играют здесь верхнее октавное удвоение партии корнета I, кларнеты I и II исполняют такое же удвоение лишь с эпизодическим переходом на октавное удвоение корнета II во время раздвоения мелодии (вторая половина второго такта и первая четверть третьего). В заключительном аккорде в группе деревянных исполняется октавное удвоение верхней трехголосной части аккорда медных. Участие труб здесь незначительно, но все же благодаря им гармония сопровождения в момент высокой кульминации тесситурно расширяется. Тенор I с баритоном исполняют нижнее октавное удвоение партии корнета I.

В связи с применением деревянных духовых в верхних октавных удвоениях мелодического элемента можно схематически указать на несколько наиболее распространенных в тутти вариантов (509). Число их можно было бы увеличить, однако новые варианты были бы частными случаями приведенных. Выбор того или иного варианта зависит от диапазона и тесситурной принадлежности мелодических голосов. Особо следует отметить вариант «г», в котором деревянные духовые трехзвучно исполняют двухголосный элемент. Этот вариант весьма распространен, так как позволяет в двухголосии занять три партии деревянных. Целесообразен в этом отношении и вариант «б», где в одноголосии использованы две партии.

Иногда, когда мелодия проходит в баритоне или теноре I, октавное верхнее удвоение дается кларнету. Это целесообразно лишь при слабом звучании и легком сопровождении (510).

508 Allegro maestoso Дж. Верди. «Аида»

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б
Валторны Эс
Трубы Б
М. барабан
Тарелки
Б. барабан
Корнеты Б
Альты Эс
Теноры Б
Баритон Б
Басы

509 а) Дер. дух. Медн. дух. б) Дер. дух. Медн. дух. в) Дер. дух. Медн. дух. г) Дер. дух. Медн. дух. д) Дер. дух. Медн. дух.

Нельзя сказать, что при этом достигается слитное звучание октав. Наоборот, мы слышим отдельно кларнет и отдельно баритон, потому что звук баритона слишком объемный по отношению к кларнету.

Р. Молодцов. Фантазия на темы морских песен

510 Умеренно

Кларнет Б I
Валторны Эс I II
Баритон Б
Басы I II

Заметим, что и корнет здесь (вместо кларнета) недостаточно слился бы с баритоном, ибо звук корнета значительно ярче звука баритона. Подобно тому, как мы рекомендовали для большей слитности звучания баритона с корнетом (например, в октаву) к баритону присоединить корнет II, следовало бы к корнету присоединить кларнет. Звук стал бы более матовым и тем самым приблизился к тембру баритона. Вообще дублирование деревянными духовыми мелодических партий медных достаточно распространено. Если корнеты играют двухголосно или трехголосно, то, естественно, и дублирование деревянными должно быть, соответственно, двухголосным или трехголосным (511).

511 Кл.
Корн.

Наиболее эффективные результаты дает дублирование в унисон кларистами баритона (тенора I), исполняющего главную мелодию (512). Но надо учитывать, что присоединение кларнетов в значительной степени снимает красоту и эмоциональную напряженность высокого регистра баритона или тенора.

С. Шатров. Вальс «На сопках Манчжурии»

512 Темп вальса

Кл.
Бар. Тен. I

Дублирование же кларнетом корнета вполне целесообразно (513). Когда в технически подвижных фразах, особенно в высокой тесситуре и при слабом динамическом нюансе, корнет дублируется кларнетом, то в комбинированном звучании почти исчезает свойственная корнету регистровая и техническая напряженность. Дублируя кларнетами корнеты (также баритон с тенором I), нужно каждый раз отдавать себе отчет, каков при этом выигрыш (он может быть как тембрового, так и технического порядка).

513 Темп вальса
Корн. Кл.

Дж. Верди. «Травиата»

Эскиз

В аккомпанементной гармонии к басовой мелодии деревянные духовые, как правило, играют октавное удвоение верхних трех голосов аккорда медных (514).

Применение труб в мелодических элементах вполне оправдано. Но поскольку в тесситурном, техническом, динамическом и в значительной степени тембровом отношениях труба во многих случаях успешно заменяется корнетом, последний нередко выступает в роли трубы (очень часто, к сожалению, партии корнетов играют на трубах). Тем не менее можно привести такие образцы, где труба никак не может быть заменена корнетом. Так, в примере 515 партия трубы сугубо специфична. Заметим, что в начале фразы мелодия трубы находится внутри гармонии струнных инструментов, ритмически тождественной мелодии. Но благодаря яркости звука труба легко выделяется, что для корнета было бы менее доступно.

Велико значение трубы (труб) для исполнения партии корнета III, отсутствующего в составе малого смешанного духового оркестра. В следующем примере корнеты и трубы играют трехголосный (мелодия с гармоническими удвоениями) мелодический элемент (516). Здесь, как видим, корнеты и трубы расположились так, что вверху оказался корнет I, в середине — корнет II и внизу две трубы. Такой способ весьма практичен и обеспечивает достаточное равновесие звучания (учтем, что партию корнета I обычно играют три исполнителя, партию корнета II — два). Однако можно помещать трубы и в средний голос, корнет же II — в нижний. Могут быть и другие варианты, при выборе которых следует иметь в виду, что два корнета, так же как две трубы, способны к наибольшей слитности между собой. Поэтому, если в трехголосном мелодическом элементе есть двухзвучное компактное сочетание, нужно поручить исполнять его

Дж. Мейербер. «Танец с факелами» № 1
Инстр. И. Донского

Molto pesante

514

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II
Валторны Эс I II
Трубы Б I II
М. барабан
Тарелки
Б. барабан
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II

515 Allegro

Труба solo

Самый, вистр.

Д. Обер. Увертюра к опере «Фра-дьяволо»

Русская народная песня «Как у наших у ворот»
Обр. и инстр. В. Рунова

516 Не епоша

Корнеты Б I II
Трубы Б I II
Альты Эс I II
Валторны Эс I II
Теноры Б I II III
Басы I II
М. барабан
Б. барабан

двум корнетам или двум трубам (517; здесь в третьем случае вполне можно примириться с нарушением в равновесии голосов).

хорошо хуже

517 а) 2 корн. б) 2 корн. в) 2 корн. г) 2 корн.

2тр. 2тр. 2тр. 2тр.

Иногда, учитывая, что труба I равноценна корнету I, ей поручают в трехголосии исполнять верхний голос вместе с корнетом I. Это не всегда допустимо.

518 плохо

2 корн. 2тр.

Рассмотрим пример 518. При обычном составе оркестра здесь верхний голос будут играть четыре инструмента, средний — два; это еще возможно. Но когда нижний голос играет один инструмент — это недопустимо, тем более, что исполнитель партии трубы II и по квалификации часто бывает слабым. Кроме того, труба II нередко вообще отсутствует.

Применяются трубы и в октавном удвоении басовой мелодии (519). В подобных случаях нужно проявлять осторожность. Не при всякой басовой мелодии можно допустить такое октавное удвоение, которое проходило бы в сопрановой тесситуре и среди голосов аккомпанемента.

519 Темп марша С. Чернецкий. Марш «Ленинский призыв»

Валторны в духовом оркестре используются в главном тематическом мелодическом элементе не очень часто, особенно на большом протяжении. Очевидно, это объясняется тем, что аккомпанемент для нее требуется более легкий (во всяком случае, без мощных басов), да и диапазон валторны, в котором она достаточно сильна, невелик. В симфоническом оркестре на аккомпанементе струнного квартета, даже довольно массивном,

520 Allegro А. Бородин. Увертюра к опере «Князь Игорь»
Инстр. И. Стейскала и В. Болдышева

одна валторна прослушивается во всех деталях ее партии и почти в любом регистре очень хорошо. В духовом же оркестре при сильном динамическом нюансе валторну чаще всего используют вместе с тенором I (520).

В коротких мелодических эпизодах валторна используется часто. При этом желательно, чтобы в мелодии не было скачков, а также, чтобы диапазон ее соответствовал лучшему регистру валторны — от *си-бемоль* малой до *си-бемоль* первой октавы по звучанию (521).

521 Широко спокойно Фантазия «Кубанские казаки». Обр. и инстр. С. Ганичева

Часто валторны дублируют партию баритона (тенора I), когда последний играет главную мелодию или дополнительный элемент (522). Конечно, не всякая, а лишь напевная, без скачков и сравнительно высокая по тесситуре мелодия пригодна для дублирования валторнами.

522 Быстро В. Рунов. Рhapsодия № 2

§ 5. Фактура с дополнительными элементами
(трех- и четырехэлементная)

Как деревянные духовые, так и характерные медные, в той или иной мере контрастируя с основной группой и между собой, оказываются весьма пригодными для исполнения различных дополнительных элементов.

Для деревянных духовых в силу их относительно слабой звучности в духовом оркестре нехарактерны педальные выдержанные элементы. Но зато в дополнительных элементах фигурационно-полифонического типа они, даже в небольшом количестве, представляют большой интерес. Так, легко прослушивается фигурация флейты в следующей отрывке (523). Здесь фигурация обыгрывает общий двум смежным функциям аккордовый тон. Флейта прослушивается хорошо вследствие ее крайнего верхнего положения и слабой общей звучности.

523 Темп вальса П. Чайковский. Сентиментальный вальс

В обоих фрагментах, приведенных в примере 524, кларнеты фигурацией украшают гомофонную фактуру. Главную мелодию здесь ведет корнет I соло. В примере 524а кларнеты играют фигурацию в унисон, в примере 524б — в октаву. Во втором случае в теноре I появляется голос, сначала имеющий полифонический характер, а затем превращающийся в октавное удвоение к корнету. В примере же 525 кларнеты I и II исполняют фигурацию, украшающую сопровождение к солирующему баритону. Фигурация, исполняемая двумя кларнетами, в целом представляет собой непрерывное (в пределах такта) движение триолями, однако кларнеты играют эти триоли поочередно, чем достигается облегчение каждой партии. Басы здесь тоже фигурационны.

524 Б. Анисимов. Увертюра-фантазия «Крейсер „Варяг“»

525 Медленно

А. Понкиелли. «Джиоконда»

Кларнеты Б I II

Валторны Эс I II

Теноры Б I II

Баритон Б

Басы I II

Чешская полька

526 Скоро

Флейта

Кларнет Эс

Кларнеты Б I II

Валторны Эс I II

Трубы Б I II

М барабан

Гарелки Б. барабан

Корнеты Б I II

Альты Эс I II

Теноры Б I II

Баритон Б

Басы I II

Example 526: A musical score for a woodwind section. It consists of four staves. The top two staves are for flutes (I and II), and the bottom two are for clarinets (I and II). The music features a complex, high-register figure with many sixteenth notes, often beamed together. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The piece concludes with a section labeled 'Вальс' (Waltz).

Фигурации не особенно пространные и расположенные в высоком или относительно высоком регистрах деревянных могут прослушиваться и в tutti. В примере 526 фигурацию вместе с деревянными духовыми играет корнет I (это часто бывает), но и без него, несмотря на сильное звучание, она была бы слышна. Особенно эффективно фигурация зазвучит, если вместо флейты будет играть малая флейта (практически каждый флейтист обычно имеет при себе и малую флейту). Попутно отметим еще активное появление валторн, имитирующих окончание фигураций обеих фраз.

Велика роль деревянных в гармонических (обычно трехголосных) фигурациях. Чаще всего такие фигурации сопровождают басовое или баритоновое соло. Так, в примере 527 фигу-

И. Держинский. «Далеко от Москвы»

527 Темп вальса

Example 527: A musical score for a full orchestra. It includes parts for Flute, Clarinet in E, Clarinets in B (I and II), Trumpets in B (I and II), Trombones in B (I and II), M. Drum, Snare Drum, Horn in B II, Alto in E, Tenor in B, and Basses (I and II). The music is in 3/4 time with a waltz tempo. The key signature has two flats. The score shows a complex harmonic texture with many sixteenth notes in the woodwinds and brass. The piece concludes with a section labeled 'Вальс' (Waltz).

рация деревянных расположена пад медными голосами. Благодаря этому она свободно прослушивается, несмотря на сравнительно массивное звучание медных. Здесь фигурационное изложение и у корнетов с трубами, причем первая фигурация как бы в два раза быстрее второй; кроме того, у них разные мелодические положения. Последнее в какой-то мере способствует их обособлению, всякое же обособление, особенно метроритмическое, способствует свободному прослушиванию голосов. Это обстоятельство следует учитывать при инструментовке на оркестр с малочисленной деревянной группой.

Вообще фактурная контрастность между голосами динамически сильных и слабых инструментов всегда положительно сказывается на качестве инструментовки. При этом следует заметить, что если относительно слабые инструменты играют с большей подвижностью, чем сильные, то общий эффект получится значительно большим, особенно если наличествует и тесситурно-регистровый контраст.

Следующий отрывок демонстрирует применение флейты и кларнета в полифоническом элементе (528).

Исключительно активно проявляют себя деревянные духовые в фигурации к басовой мелодии, имеющей ритмизирован-

528 Спокойно

ный аккомпанемент медных. В примере 529 остановка в басовой мелодии заполняется ритмизированной аккомпанементной гармонией медных и мелодической фигурацией деревянных. В совокупности образуется весьма активное противопоставление основному басовому мелодическому материалу в ритмико-полифоническом отношении и в то же время равноценное в динамическом отношении; для яркости и целостности звучания это обстоятельство, применительно к данному характеру му-

Неизвестный автор. Марш «Триумф победителей».

529

Дер.
Меди.
Меди.
f
f₂

зыка, имеет большое значение. Часто же приходится слышать, как движению мощных медных инструментов противопоставлено движение слабых деревянных; в результате проигрывают деревянные, звучание которых очень обедняется.

Нередко деревянные духовые используются в фигурации, которая обыгрывает интонации мелодии, исполняемой медными:

Б. Анисимов. Увертюра-фантазия «Крейсер „Варяг“»

530 Торжественно, гимнообразно

Дер.
Меди.
Меди.
fff
fff

Конечно, в примере 530, учитывая динамическое обозначение *fff*, а также гармоническую плотность в сопровождении и в мелодическом элементе, деревянные духовые инструменты не всегда могут хорошо проявить себя (особенно это относится к нижнему голосу фигурации). Обратим внимание на то, что кроме фигурации подвижной, расположенной над мелодией, проходит еще фигурация в басу. Естественно, последняя, поскольку она играет мощными инструментами, будет хорошо прослушиваться.

Достаточно часто кларнеты используются в аккомпанементной фигурации. В примере 531 верхние гармонические голоса

представлены и гармонической фигурацией кларнетов, и ритмизацией медных. Встает вопрос: можно ли было обойтись без последней? Ответить нужно, пожалуй, отрицательно. Оставшиеся объемные медные, в том числе тяжеловесные (при любой динамике) басы, и легковесные (относительно) кларнеты не в состоянии образовать компактное и гармонически слитное сочетание.

Р. Дриго. «Арлекинада». Инстр. Н. Иванова-Радкевича.
531 Allegretto cantabile

Кларнеты Б
I
II
p
p
Альты Эс
I
II
p
Тенор Б I
II
p
Баритон Б
pp
Басы I
II
p

В следующем отрывке фигурация кларнета II сочетается с педальной гармонией медных, без которой звучание фигурации было бы недостаточным, учитывая медные басы (532).

А. Глазунов. Антракт из балета «Раймонда». Инстр. Н. Иванова-Радкевича.
532 Andante sostenuto

Кларнеты Б
I
II
pp
pp
Валторны Эс
I
II
ppp
Тенор Б I
ppp
Баритон Б
ppp
Басы I
II
ppp

533 Маршеобразно
Фантазия на темы песен Г. Носова

Корнеты Б
Трубы Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II
М. барабан

Заметим, что в этой инструментовке два кларнета играют в терцию мелодию и кларнет же аккомпанирует. В принципе это нехорошо, но в данном случае другого выхода, пожалуй,

534 Molto dolce e sempre legato
Инстр. И. Донского

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II
Трубы Б I II
Корнеты Б I II
Тенор Б I
Баритон Б
Басы I II

нет: для баритона фигурация высока, для корнета низка; кроме того, корнет не подойдет и по тембру.

Трубы часто выступают в дополнительных элементах или педально-ритмизированного (фигурированного), или полифонического характера. В примере 533 трубы своим контрастным движением по отношению к мелодии и педали тенора с баритоном, а также по отношению к аккомпанементу в значительной мере способствуют хорошему звучанию целого.

Темп марша
В. Соловьев-Седой. «Пора в путь-дорогу»

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II
Валторны Эс I II
Трубы Б I II
М. барабан
Тарелки
Б. барабан
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы

Подобным образом труба может быть использована и в музыке более лирического плана. Если в примере 533 трубы играют фанфарные фразы, дополняющие и развивающие общий характер музыки, то в следующем образце (534), мягком и лирическом, фанфара трубы носит уже резко контрастирующий характер, одновременно заполняя остановки мелодико-гармонического движения.

И. Держинский. «Далеко от Москвы»

536 Темп вальса

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II
Валторны Эс I II
Трубы Б I II
М. барабан
Тарелки Б. барабан
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II

Украшают фактуру терцовыми ходами две трубы и в примере 535. Здесь их вступление вносит определенное полифоническое оживление.

Иногда трубы играют полифонический элемент в октаву с тенором I или баритоном. В этом случае труба II часто играет в унисон с тенором I или баритоном (536).

Нередко трубы играют педали — как бы вместо валторны (537).

А. Глазунов. Испанский танец из балета «Раймонда». Инстр. Г. Ильвера

537 Allegro

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II
Валторны Эс I II
Трубы Б I II
М. барабан
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II

Для валторн наиболее типично исполнение педали, а также педальных ходов с мелодикой распевного характера. В примере 538 валторна I играет одноголосную педаль, в примере 539 — две валторны играют двухголосную педаль. Типичные педальные ходы для валторн — двухголосная последовательность: терция, квинта, секста и т. п. В примере 540 вначале двухголосную педаль играют тенор I с баритоном, а в дальнейшем она совершенно оправданно, в силу своего валторного характера, переходит к валторнам.

М. Глинка. «Камаринская». Инстр. Г. Шпитального
538

Кларнеты Б I II
Валторны Эс I II
Тенор Б I
Баритон Б
Басы II

Р. Дриго. «Арлекинад». Инстр. Н. Иванова-Радкевича
539 Moderato

Кларнеты Б I II
Альты Эс I II
Валторны Эс I II
Тенор Б I II
Баритон Б
Басы I II

Дж. Верди. «Аида»
540

Тр. I II
Тен. I
Бар.
Валт. I II

Н. Иванов-Радкевич. Сюита на народные темы
541 Возможно быстрее

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II
Валторны Эс I II
М. барабан
Тарелки
Б. барабан
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II

Очень часто две валторны играют выдержанный тон с октавным удвоением (541).

Исключительно своеобразно звучат валторны в мелодических ходах, приходящихся на высокий регистр инструмента (542).

542

Б. Анисимов. Увертюра-фантазия «Крейсер „Варяг”»

Валт. I
Валт. II

Дески. I
Дески. II

p *fff* *fff* *fff*

Большую роль играет в приведенном фрагменте то, что диапазон валторновой фразы небольшой. Благодаря этому валторны все время находятся в наиболее сочном и распевном участке своего лучшего регистра. Никакие другие инструменты, учитывая данное тесситурное положение фразы, не заменяют валторн. Иное дело, что их можно еще усилить другими инструментами. Так, часто тенор I или трубы дублируют высокие фразы валторны, особенно в местах, требующих сильной звучности (в цитированной увертюре-фантазии при повторении приведенного фрагмента применен именно такой вариант инструментовки).

Из предыдущих примеров видно, как могут быть использованы инструменты малого смешанного состава. В малом медном составе вопросы выбора инструментов решаются без особых затруднений: по хорошо подготовленной фактуре сразу

видно, какому инструменту и что нужно сыграть. В малом смешанном составе такие вопросы решаются уже в творческом сравнении одного возможного варианта с другим. Не всем удается остановиться именно на лучшем варианте; чаще всего это бывает потому, что инструменты выбираются в отрыве друг от друга. Можно при выборе вместо корнета остановиться на трубе, или вместо тенора — на баритоне, или даже вместо альты — на валторне. Однако, когда кларнет предпочитает корнет или вообще деревянные духовые медным, то нужна целая сумма условий. Основное из них следующее: деревянные и медные инструменты в гармонических или полифонических образованиях не должны выступать равноправно (особенно в сильном звучании), когда они являются взаимно дополняющими до полной гармонии. Хотя и в значительно меньшей степени, сказанное применимо также к взаимоотношениям между валторнами и другими медными духовыми инструментами. Указанная неравноправность обусловлена и тембром, и динамикой, и объемом звука. Особенно поглощают и уничтожают всякие сольные образования деревянных духовых (частично валторн) сильные и мощные звуки басов. Стоит только к любому соединению одних деревянных присоединить медные басы в качестве басового голоса, как все сочетание делится на две несливающиеся, хотя, может быть, и прослушиваемые части.

Известно, как отражаются на звучании пропуски аккордовых голосов и плохое их расположение в гармонии. Аналогично неровное звучание голосов, даже при хорошей фактуре, создает впечатление разорванности целого. Этого никогда не следует забывать. Многих, не знающих специфику духового оркестра, может удивить то, что деревянные духовые инструменты в нем используются не так ответственно и самостоятельно, как в симфоническом оркестре. Но нужно помнить, что как только медные духовые, да еще с ударными, заиграют форте, деревянные, играющие в нижних регистрах, становятся почти неслышными.

В заключение данной главы проследим на конкретном примере весь процесс инструментовки для малого смешанного состава фортепианного произведения — от выбора тональности и переработки фактуры до распределения партий. (Такой разбор мы делаем только для малого смешанного состава, имея в виду, что почти все сказанное будет относиться и к большому смешанному, а также малому медному составам.) В качестве музыкального материала для переложения возьмем «Грустную песенку» Чайковского.

Вопрос о тональности решается без затруднений. Действительно, просмотрев на все высотные кульминации в мелодии (их всего четыре) и предполагая, что в них будет играть корнет, убеждаемся, что для этого инструмента нота *си-бемоль* (кульминационная в авторской тональности) будет высока, *ля-бе-*

моль же можно допустить. Новая тональность тогда будет фа минор. Она хороша особенно для медных духовых инструментов.

Далее, проанализировав всю форму-схему пьесы, находим в ней отдельные самостоятельные части, фиксируем репризы. Внутри каждой части выявляем относительно самостоятельные межцезурные отрывки (фразы). После этого начинаем находить и сравнивать сходные, а также контрастные эпизоды. Только проведя такой анализ, мы в состоянии будем наметить план оркестрового развития, а исходя из него и план фактурного развития. Действительно, если мы хотим в каком-либо месте играть минимальным, камерным составом, то и фактура по количеству голосов и по плотности должна быть соответствующей. Наоборот, желая привлечь наибольшее количество инструментов, мы должны создать более развернутую фактуру.

Форма-схема инструментируемой нами пьесы — простая трехчастная; первая часть, вторая (середина) и реприза — по двадцать тактов, кода — восемь тактов. Первая часть, а также реприза представляют собой период, подразделяющийся на два предложения (8+12 тактов); второе предложение — расширенное — содержит кульминацию. Вторая часть состоит прежде всего из двух относительно контрастных эпизодов, причем второй эпизод — весьма массивный (исключая два последних такта) и кульминационный по отношению ко всему произведению. В коде, если вслушаться, можно найти интересную особенность построения: первый такт контрастен по отношению ко второму, третий — по отношению к четвертому, далее в двух тактах мелодическая фраза как бы сокращена вдвое. Кода — самая камерная часть. Последние же два ее такта носят характер затухания, замирания.

При сравнении авторского фортепианного текста с оркестровым изложением (543) мы помимо изменения тональности замечаем ряд фактурных изменений и дополнений¹. Так, повсеместно исключены высокие аккомпанементные ритмизированные голоса, прилегающие непосредственно к мелодии. Аккомпанементная гармония стала придерживаться почти все время одной и той же высотности. Басовый голос по ритмодвижению не изменился, но в нем почти везде исключены паузы, так как принято во внимание неизбежное удлинение звучания при использовании правой педали во время исполнения на фортепиано.

Развивая и обогащая фактуру, т. е. делая ее более оркестровой, вносим ряд дополнительных голосов. К ним относятся, в частности, октавные удвоения мелодии, во второй части

¹ В отношении больших и малых изменений фактурного порядка уместно привести высказывание Н. А. Римского-Корсакова: «Гораздо более выгодным способом для различной оркестровки одной и той же музыкальной мысли является приспособление данного музыкального содержания для этой цели».

543 Allegro non troppo

Флейта
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II
Валторны Эс I II
Трубы Б I II
Колокольчики
Тарелки
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II
Валт.
Тр.
К-ки
Корн.
Альты
Тен.
Бар.
Басм

1

Вагт. *mf*

Тр.

Корн. *p* solo

Альты *p* solo 1 *mf*

Тен. *p*

Бар. *p*

Басы *p* *mf*

2

Фл. *p*

Кл. Эс. *p*

Кл. Б. *p*

Вагт. *p*

Тр. *f*

Корн. *p*

Альты *p*

Тен. *p* *a2*

Бар. *p*

Басы *p*

Фл. *f*

Кл. Эс. *f*

Кл. Б. *f*

Вагт. *a2*

Тр. *a2*

Корн. *f*

Альты *f*

Тен. *f* *a2*

Бар. *f*

Басы *f*

poco rit. 3 a tempo

Фл. *p*

Кл. Эс. *p*

Кл. Б. *p*

Вагт. *a2* *p*

Корн. *p*

Альты *p*

Тен. *p*

Бар. *p*

Басы *p*

4

Фл.
Кл. Эс
Кл. Б
Корн.
Альты
Тен.
Бар.
Басы

Фл.
Кл. Эс
Кл. Б
Валт.
Тр.
Корн.
Альты
Тен.
Бар.
Басы

Фл.
Кл. Эс
Кл. Б
Валт.
Тр.
К-ки
Тар.
Корн.
Альты
Тен.
Бар.
Басы

Валт.
Тр.
К-ки
Тар.
Корн.
Альты
Тен.
Бар.
Басы

Валт. solo
Валт. solo
Валт. solo
Валт. solo
Валт. solo

(с такта 5) и в репризе (все такты, кроме последних четырех), и баса — почти на протяжении всей пьесы. Октавные удвоения позволили расширить тесситуру фактуры. Педальные голоса введены там, где ощущалась надобность в увеличении гармонической насыщенности. К наиболее смелым и, может быть, спорным дополнениям следует отнести голоса, имеющие самостоятельное значение. Такие дополнения, в частности, введены в репризу. Они своими синкопами, затем фигурациями и, наконец, опять синкопами значительно оживили фактуру. Новая, обогащенная фактура позволила успешно осуществить замыслы, касающиеся оркестрового развития.

Проследим теперь процесс оркестрового развития. В первой части первые четыре такта темы играет корнет I (соло), поддержанный колокольчиками, далее в педаль вводятся трубы, которые позже сменяет баритон. При возвращении к начальной фразе басовый голос исполняется уже двумя басами в октаву, четырехзвучная гармония — четырьмя инструментами; вступает и валторна с небольшой синкопированной фразой. Наконец, в последних двух тактах этого эпизода выступают в двухголосной педальи трубы. Они дают возможность более интенсивно развить крещендо, нужное для перехода к эпизоду с более сильной звучностью. В последнем принимают участие и две валторны как дополнение к трубам, и тенор I с баритоном (также корнет II) в качестве октавного удвоения к корнету I. Партию же корнета I теперь играют все исполнители (вместо соло). Все в целом дало полное тутти медных духовых инструментов, продолжающееся меццо-форте два такта и после diminuendo (в следующих двух тактах) сменяющееся камерным составом, который и заканчивает первую часть.

Во второй части тему начинает альт I¹. Вторая фраза этой темы проводится значительно активнее: вместо альтя соло вступают корнеты I и в октаву с ними — флейта; кларнеты же принимают участие в образовании гармонии внутри проходящей в октаву мелодии. Начинается эта фраза с нюанса пиано, и сразу же наступает динамическое усиление. За два такта до следующего эпизода крещендо активизируется вступающими друг за другом кларнетом Эс, тенорами II и III, корнетом II и двумя трубами. Образовавшийся состав, представляющий собой полное, за исключением ударных, оркестровое тутти, играет форте самый массивный эпизод, после которого (последняя четверть десятого такта) состав опять становится камерным, а звучание — слабым.

¹ По установившейся, но не вполне оправданной традиции обычно альт не играет мелодических голосов. Но данный голос технически нетруден. Регистровое же напряжение исполнитель преодолевает; этому в значительной степени будет способствовать психологический момент — желание исполнить самостоятельно главную, да еще красивую мелодию.

Первое предложение репризы (8 тактов), как и первой части, играется в слабом звучании, но уже с деревянными духовыми в октавных удвоениях; в первых же четырех тактах — также с валторной и баритоном, исполняющими введенный нами полифонический синкопированный голос. Во втором предложении (с цифры 4), когда повторяется начало первой темы, взамен синкопированного голоса валторны и баритона деревянные духовые, а позже баритон и труба исполняют фигурацию, активно способствуя выполнению крещендо. Заключительный эпизод репризы в первых двух тактах играется в сильном звучании, затем в течение двух тактов звучность ослабевает, и последние четыре такта репризы играет опять камерный состав с соло у корнета I, поддержанного колокольчиками и полифоническим голосом у валторны I. Баритон в этом эпизоде для большей мягкости использован в верхнем октавном удвоении басового голоса (вместо баса I).

В коде мелодические полуфразы распределены между корнетом I (соло) и валторной I. Удар по тарелке как бы имитирует колокол. Последние два такта заканчивает корнет I, сопровождаемый тенорами и басами.

Из приведенного описания процесса инструментовки данной пьесы видно, какими средствами можно фортепианную фактуру сделать оркестровой. Как при выработке фактуры, так и при ее инструментовке (в узком смысле) оркестратор стремился к наибольшему раскрытию художественного образа. Конечно, это задача трудная и ответственная. В самом деле, не так легко изменять и обогащать фактуру, даже исходя только из технологических требований. Кроме того, здесь обычно возникает несколько возможных вариантов. Какой же из них использовать и какие отбросить? Как правило, начинающему инструментатору хочется использовать внешне наиболее эффектный вариант, от которого, как ему кажется, значительно выигрывает звучание оркестра вообще, и при этом он упускает из виду возможность искажения авторского замысла. Только наличие хорошего, художественно развитого вкуса и правильного понимания стилистических особенностей оркеструемого произведения, а также обладание достаточным опытом и, конечно, соответствующими специальными знаниями, предоставляют необходимые условия для правильного решения всех вопросов, связанных с созданием оркестровой фактуры и выбором тембров.

Инструментовкой фортепианных произведений занимались многие известные русские и зарубежные композиторы — среди них можно назвать Глазунова, Равеля и др. Как красочно звучит в инструментовке Глазунова Седьмой вальс Шопена, исполняемый симфоническим оркестром в балете «Шопениана»! Поистине находкой явился здесь полифонический контрастный голос, введенный Глазуновым для противопоставления первой теме вальса (544).

544 Дер.

Глава 6
ИНСТРУМЕНТОВКА НА БОЛЬШОЙ
СМЕШАННЫЙ СОСТАВ

§ 1. Общие положения

Большой смешанный состав отличается от малого смешанного тем, что в нем группы деревянных духовых, характерных медных и ударных инструментов полные. Многие партии играют здесь, как правило, значительно большим количеством исполнителей, чем в малом смешанном и, конечно, малом медном духовом составе. В большом смешанном составе каждая из трех групп, не считая группы ударных, является, по существу, самостоятельным оркестром.

Состав большого смешанного духового оркестра можно уподобить симфоническому оркестру. Но здесь часто допускают ошибку: уподобив этот состав симфоническому оркестру, все приемы использования групп последнего механически переносят на духовой. Однако в большом смешанном духовом оркестре соотношение между группами как в тембро-динамическом, так и в техническом отношении иное, чем в симфоническом. Так, основная группа большого смешанного духового оркестра — группа основных медных — по динамике равна, а иногда даже сильнее характерных медных, в симфоническом же основная группа — струнно-смычковая — значительно слабее группы характерных медных. Далее, группа деревянных духовых симфонического оркестра в динамическом отношении близка к струнной, в духовом же оркестре группа деревянных (особенно в форте) значительно слабее группы основных медных.

Группа деревянных духовых инструментов симфонического оркестра, выступая с основной, струнной, показывает все детали своих партий при любой динамике. В духовом же это возможно лишь при более или менее слабом звучании медных инструментов. Часто здесь в целях равновесия медные духовые применяются камерно (по одному), деревянные же — хорически, т. е. всей группой. Но во многих случаях это звучит несколько неестественно.

Обратим внимание еще и на то, что основная группа симфонического оркестра и в техническом, и в тембурном отношении не уступает группе деревянных, в духовом же основная группа уступает ей. В большом смешанном духовом оркестре, как правило, имеет место явно необычное соотношение между количеством исполнителей в ряде партий. Так, каждая партия кларнетов играет пятью (иногда четырьмя или даже тремя) исполнителями, тогда как каждая партия других деревянных духовых инструментов, например, флейты, гобоя и фагота, — одним. Неестественно соотношение между утроенными и даже учетверенными басами и сольными (по одному) альтами I и II и тенорами II и III и т. д.

Поэтому при инструментровке на большой смешанный духовой оркестр нельзя механически пользоваться основными приемами, принятыми в практике симфонического оркестра. Однако творческое, живое заимствование культуры симфонической инструментровки должно только приветствоваться.

Сравнивая исполнительские возможности большого и малого смешанных духовых оркестров, можно сказать, что благодаря гобоям, фаготам и другим инструментам, включенным в большой состав, в нем увеличивается возможность темброво разнообразить партитуру. Кроме того, сам по себе фактор увеличения количества инструментов при умелом его использовании позволяет обеспечить и наибольшее динамическое равновесие между различными голосами (их сочетаниями).

§ 2. Одноголосная одноэлементная фактура

О сольном применении флейты, кларнета, валторны и трубы в одноголосной фактуре уже говорилось. Гобой, каждый из саксофонов, фагот, тромбон и ксилофон или колокольчики тоже в той или иной мере могут принять участие в исполнении соло каких-либо одноголосных (без сопровождения) фраз. Однако эти случаи в духовом оркестре встречаются сравнительно редко.

Наличие малой флейты, флейты II (иногда III), гобоев, фаготов и других деревянных духовых позволяет образовывать более слитное октавное сочетание деревянных. Хорошо звучат в октаву флейта с гобоем, гобой с фаготом, альтовый саксофон с теноровым саксофоном и т. д. (545). Благодаря низким дере-

При этом сверху образуется уже значительно более массивный унисон деревянных духовых; унисон тромбонов дает ярко-медное октавное удвоение к сочетанию корнетов и труб; саксофоны смягчают соответствующие соединения медных и тем самым создают благоприятные условия для лучшего «цементирования» голосов. Конечно, в таком звучании менее заметны специфиче-

ские черты каждого инструмента и каждой группы, но это и не нужно для ощущения единого массивного и монолитного целого.

Вот еще пример (550) с октавным движением, где участвует весь состав большого смешанного оркестра, за исключением флейт, альтового гобоя, басового кларнета и саксофонов. Очевидно, при наличии этих инструментов можно было бы избежать двухоктавного пробела в группе деревянных духовых.

§ 3. Многоголосная одноэлементная фактура

Деревянная группа большого смешанного оркестра располагает восемнадцатью инструментами-партиями, охватывающими все оркестровые тесситуры. Это дает возможность получить различные гармонические образования — ансамбли от трех- и четырехголосных до пространных многотесситурных с большим количеством голосов. Для демонстрации таких ансамблей, выступающих самостоятельно, воспользуемся образцами в основном из симфонической и оперно-балетной литературы (551—559).

Н. Иванов-Радкевич
Увертюра на народные темы

550 Andante moderato

Flейта
Гобои I II
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II III
Фаготы I II
Валторны Эс I II III IV
Трубы Б I II
Тромбоны I II III
Литавры
М. барабан
Б. барабан
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II

П. Чайковский «Щелкунчик»

551 Moderato assai $\text{♩} = 76$

Фл. I II III

П. Чайковский. Сюита № 3, вар. VII

552 Moderato $\text{♩} = 96$

Фл. I II
Гоб. I II

Ж. Бизе «Кармен»

553 Allegro moderato $\text{♩} = 104$

Фл. I II
Кл. А. I II
СКР. I II

П. Чайковский. «Моцартиана», вар. VI
(Allegro giusto)
Meno mosso

554

Гоб. I II
Кл. II I

П. Чайковский. «Моцартиана», вар. X.
(Moderato)
Meno mosso

555

Гоб. I II
Фаг. I II

А. Новиков. Рapsодия на темы старых солдатских песен
Умеренно скоро

556

Фл. I II
Гоб. I
Кл. Б I

П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»
Andante non tante quasi moderato

557

Кл. А I II
Фаг. I II

Moderato (♩=96)

П. Чайковский. Сюита № 3, вар. VII

558

Фл. I II
Гоб. I II
Кл. А I II
Фаг. I II

П. Чайковский. Симфония № 4
Allegro

559

Фл. I II
Гоб. I II
Кл. А I II
Фаг. I

Эти образцы наглядно показывают, как можно комбинировать деревянные духовые инструменты для исполнения одноэлементной гармонической фактуры.

Ниже приводится пример инструментовки многозвучного, охватывающего несколько октав аккорда, в котором применены все деревянные инструменты большого смешанного духового оркестра (560). Инструменты-партии расположились здесь по тесситурному порядку: флейты, гобои, кларнеты, саксофоны, фаготы; кроме того, в каждом семействе дана полная трехголосная гармония тесного расположения. Образовавшийся аккорд звучит достаточно ровно динамически при любой нюансировке (особенно если кларнеты играют по одному). В данном случае количество инструментов-партий равно количеству голосов в аккорде. Если последних будет меньше, то или допускают динамические узлы (561), или привлекают неполное количество инструментов-партий (562).

Часто используется самостоятельно и трио труб (564). Как видим, и здесь музыка носит сигнальный характер.

Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»

564 Allegro moderato

Трубы II *ff*

565 Adagio

Ах ты, судь-бы, несчастная, род-ная Русь!

Тромбоны *ppp*

Пример 565 — фрагмент арии Шакловитого из оперы «Хованщина» Мусоргского (редакция и инструментовка Римского-Корсакова). Тромбоны выступают здесь в музыке спокойного плана, играя протяжный хорал. Нельзя сказать, что его очень легко исполнять: здесь имеются трудности и в достижении чистой интонации, и в получении хорошего легато. В исполнении квалифицированных музыкантов это место звучит все же хорошо.

Нередко в симфоническом оркестре в гармонии используются различные смешанные сочетания из валторн, труб и тромбонов с трубой (566).

Многозвучные аккорды инструментуются на группу характерных медных духовых инструментов различно. Каждый из вариантов примера 567 более или менее оправдан. Целесообразно здесь то, что трубы во всех случаях дают полное трехголосие тесного расположения, а также то, что валторны находятся всегда в середине аккорда. Для слабого звучания лучшими вариантами, пожалуй, будут те, в которых и валторны, и тромбоны, не говоря уже о трубах, также дают гармонически полные сочетания (см. варианты «а», «г», «д», «е»), для сильного же — те, в которых валторны, будучи соединены в унисон по две, гармонически дополняют тромбоны (см. варианты «б», «в»).

Сплошь и рядом при отсутствии трубы III в аккордах характерных медных корнет I исполняет партию трубы I, корнет II — партию труб II или III, обе трубы в унисон — партию труб III или II (568).

В симфоническом оркестре часто (в духовом — реже) применяют смешанные ансамбли деревянных с валторнами. Последние благодаря гибкости и разнообразию их динамики могут быть использованы в самых разнообразных сочетаниях с деревянной группой. В примере 569 они играют басовую квинту,

560

561

562

В примере 562 не использованы такие инструменты, которые часто могут отсутствовать в составе. Чтобы удовлетворить потребность в данном количестве аккордных тонов, пришлось допустить в партии кларнета I дивизи (в большом смешанном духовом оркестре это очень распространено).

Пространные аккорды деревянных не часто применяются в духовом оркестре. Причины этого — и тембровая разнохарактерность, и слишком необычное звучание, и легковесность основных аккордов (особенно когда отсутствуют саксофоны и басовый кларнет), и ограниченный динамический диапазон группы.

Полная группа характерных медных большого смешанного духового оркестра включает в себя десять инструментов-партий, охватывающих тесситуры от басовой до сопрановой включительно. Если в собственно духовой литературе пока еще мало примеров использования характерных медных в различных самостоятельных гармонических образованиях, то в оперно-симфонической литературе таких примеров довольно много. Вот квартет валторн, который исполняет за кулисами в опере «Чародейка» Чайковского имитирующую охотничьи рога музыку (563).

563 Allegro

Валторны I, II, III, IV

566 Allegro П. Чайковский. Симфония № 4

Валторны Ф I II
Трубы Ф I II
Тромбоны I II III
Литавры

pp

567 а) 3 тр. 4 валт. б) 3 тр. 4 валт. в) 3 тр. 4 валт. г) 3 тр. 4 валт. д) 3 тр. 4 валт. е) 3 тр. 4 валт. ж) 3 тр. 4 валт. з) 3 тр. 4 валт.

568 а) 2 тр. б) 2 тр.

3 тромб. 3 тромб. 3 тромб. 3 тромб. 3 тромб. 3 тромб.

569 Andante П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

Гобои I II
Кларнет А
Валторны Ф III IV

p

в примере 570 — средние гармонические голоса (в примере 569 не вписана фигурация I и II скрипок).

570 Moderato assai П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

Флейты I II
Гобои I
Англ. ф. Ф
Кларнет А I II
Фаготы I II
Валторны Ф I II

a² a²

В двух приведенных выше примерах валторны включены в ткань деревянных вполне равноправно с ними. Но это возможно, только если музыка не слишком подвижна. Иногда приходится иметь дело с такими оркестровками, где валторны явно заменяют отсутствующие деревянные духовые инструменты средней тесситур, да еще в технически подвижных местах. В подобных случаях очень редко достигается удовлетворительное качество звучания.

Следующий большой ансамбль включает в себя всю группу деревянных (кроме саксофонов) и всю группу характерных медных и литавры с тарелками (571). Литавры здесь тремолируют на органном пункте. Эта роль для литавр характерна.

В примере 572 литаврам поручено играть, хотя и упрощенно, басовый голос (здесь не выписаны партии струнного квинтета, дублирующие духовые). Литавры здесь не всегда точно ведут мелодию баса: в некоторых случаях берутся небасовые аккордовые тоны (часто приходится писать именно так). Отметим в этом образце особую роль тарелок, играющих в моменты пауз у остального оркестра и тем самым очень эффектно противопоставляющих себя всему составу духовых инструментов.

В практике духового оркестра почти не применяются гармонические ансамбли из деревянных и ширококоленчатых медных духовых инструментов, в которых те и другие взаимно дополняют друг друга до полной гармонии. Сочетания же из вал-

Langsam P. Вагнер. «Лоэнгрин»

571

Флейты I II III

Гобои I II

Альтовый гобой Ф

Кларнеты А I II

Бас. кларнет А

Фаготы I II III

Валторны Е I II

Валторны Д III IV

Трубы Д I II III

Тромбоны I II III

Туба

Литавры

Тарелки

Allegro П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

572

Флейты I II

Гобои I II

Кларнеты А I II

Альтовый гобой Ф

Фаготы I II

Валторны Ф I II III IV

Трубы Е I II

Тромбоны I II

Туба III

Литавры

Тарелки Б. барабан

торн и основных медных хотя и не часто, но применяются (как уже отмечалось в связи с малым смешанным составом). Трубы же присоединяются к основным медным на правах корнетов (в свою очередь, и корнеты, как уже указывалось, присоединяются к группе характерных медных на правах труб). Тромбоны, как правило, присоединяются к основной медной группе лишь в качестве дублирующих инструментов. В массивных аккордах всех медных это относится и к валторнам.

Инструментуем в характере тутти на обе медные духовые группы следующий аккорд (573). Чтобы не сделать грубых ошибок в использовании каждого из медных духовых (такие ошибки в общем звучании аккордов сказываются гораздо ошутимее, чем в аккордах деревянных духовых инструментов), можно рекомендовать следующий порядок работы: 1) инструментовать весь аккорд на группу основных медных с привлече-

нием труб на партию корнета III (можно и II); 2) валторнами I и II удвоить альты, валторнами III и IV — теноры II и III; 3) тромбонами удвоить бас I и прилегающие к нему выше два инструмента основной медной духовой группы. В таком применении инструментов все аккордовые сочетания матово-медных духовых инструментов (исключая бас II) дублируются аккордовым сочетанием валторны и тромбона. В целом создается звучание не слишком матовое и не слишком яркое. Кроме того, достигается и достаточное равновесие голосов. С этим аккордовым образованием очень хорошо сочетается соединение корнетов и труб.



Напрашивается вопрос, почему партии тромбонов не написаны в широком расположении, как обычно пишут для симфонического оркестра (575). Но при таком применении тромбон I дублирует валторну II, а не III, как в примере 574. Валторна же II и без того звучит острее валторны III, ибо играет в более высоком отрезке регистра; необходимо еще учесть, что валторна III, и тем более IV, может отсутствовать в оркестре. Конечно, в примере 575 тромбоны образовали достаточно благозвучное гармоническое целое, но на фоне мощных ширококомензурных духовых инструментов оно слабо выживет.

В общем, при инструментровке следует исходить из обычного состава тромбонной группы (три партии). Но если есть возможность, весьма желательно расширение этой группы до пяти партий, что позволит тромбонам вместе с родственными им трубами образовать восьмиголосный хор.

Рассмотрим пример 576 (здесь опущены партии симфонического оркестра, играющего вместе с духовым). Фактура в этом образце — аккордовая. Известно, что аккорд лучше всего звучит тогда, когда все его тоны единообразны и динамически, и темброво, и по штрихам. Это требование в приведенном примере выполнено. В инструментарии данной партитуры имеются две полные группы медных духовых — ширококомензурная и узкокомензурная. И в той и в другой можно получить полные аккорды со всеми октавными удвоениями (не считая нижнего октавного удвоения басового голоса). Из партитуры видно, что одну и ту же аккордовую последовательность исполняют, с одной стороны, три корнета, два альты, тенор с баритоном и бас I, с другой же — три трубы и пять тромбонов. Валторны, поскольку они и по атаке, и по динамическим возможностям отличаются от группы труб и тромбонов, а также и от группы

ширококомензурных медных, особенно в очень сильном звучании, используются вне этих групп. Это вполне возможно, потому что три трубы и пять тромбонов и без валторн дают полные аккорды. В общем звучании приведенной оркестровки мы слышим и гармоническую насыщенность, и достаточный блеск, и масштабность — тем более, если каждую партию исполняют несколько музыкантов.

Применение пяти тромбонов желательно в туттийной музыке не только аккордовой, но и гомофонной фактуры. В гомофонной фактуре автор данной книги в своей работе с оркестром использует пять тромбонов таким образом, что I и II тромбоны вместе с альтами I и II исполняют два верхних голоса аккомпанементной четырехзвучной гармонии, III и IV тромбоны вместе

с тенорами II и III исполняют два нижних голоса (в трехзвучной гармонии — один нижний), а V тромбон вместе с басом I — басовый голос. Получается полный аккомпанемент тромбонов, дающий такое же единообразное и яркое звучание, какое дают корнеты и трубы, исполняющие голоса мелодического элемента. Особенно значительный эффект возникает при служебно-строевом использовании оркестра, когда раструбы корнетов, труб и тромбонов направлены в одну сторону. Этот же эффект, разумеется, может быть достигнут в концертном выступлении оркестра при соответствующем расположении инструментов. (Вообще фактор расположения инструментов в оркестре, в особенности медных, имеет большое значение.)

При соединении всех полных групп духового оркестра в одно гармоническое целое медные духовые, как правило, используются независимо от деревянных. Иначе говоря, при достижении равновесия среди медных деревянные совсем не должны учитываться.

В примере 577 дан образец инструментовки многозвучного аккорда на большой смешанный духовой оркестр. Естественно, что сочетание медных духовых не может включить в себя самый высокий звук аккорда — *ми-бемоль* третьей октавы. Находящиеся ниже звуки *си-бемоль* и *соль* уже доступны высоким медным, но все же поручать их медным духовым нельзя, ибо созвучие медных, естественно, выделившись из всего сочетания, представит аккорд в другом мелодическом положении. Следовательно, вершиной аккорда медных инструментов нужно установить *ми-бемоль* второй октавы. Далее, исходя из того, что имеются три полные группы духовых, можно инструментовать так, что в каждой группе получится самостоятельный и гармонически полный аккорд.

577

578

В слабой динамике такая инструментовка будет всегда достаточно эффектна: будет ясно слышна трехзвучная верхняя часть аккорда, исполняемая только деревянными духовыми, и вся остальная, нижняя часть, исполняемая деревянными и медными. Эти две части аккорда, учитывая, что нижняя звучит в смешанном (промежуточном) тембре, достаточно хорошо сольются. Однако по мере того как мы будем динамически уси-

П. Чайковский. Торжественный марш.
Инстр. М. Хавкина

579 Andante molto maestoso $\text{♩} = 92$

ливать звучание, часть аккорда **деревянных**, дублирующая аккорд медных, станет постепенно (примерно после mezzo-форте) «проваливаться», отчего на первый план начнет выступать лишь объединение медных духовых; самая же высокая трехголосная часть тоже не в состоянии будет поддерживать равновесие с растущей мощностью медных. Наконец, в сильном звучании создается впечатление, будто исчез аккорд деревянных духовых и весь аккорд стал звучать без верхней своей части. Предотвратить такое явление, хотя бы частично, можно путем сосредоточения возможно большего количества деревянных духовых в трех самых верхних голосах аккорда, как это сделано в примере 578. Здесь все высокие деревянные оказались в трех верхних голосах. Флагелы, как обычно, освобождены для исполнения басового голоса. Басовый кларнет и саксофоны по их тесситурным данным нельзя использовать в трех самых верхних голосах, поэтому мы образовали из них единое гармоническое целое, в основном дублирующее медные духовые инструменты сопрановой тесситурой.

Следует сказать о некоторых недостатках,

580

встречающихся в инструментовке аккордов *tutti*. Проанализируем в примере 579 хотя бы первый аккорд. В группе деревянных, учитывая отсутствие саксофонов, басового кларнета и альтового гобоя, никаких недостатков нет. В группе основных медных, пожалуй, нецелесообразно оставлять без удвоения

трубу II. Лучше было бы трубой I удваивать не корнет I, и без того сильный, а трубу II, имея, конечно, в виду, что партию корнета I играют два-три исполнителя, а партию корнета II — не менее двух исполнителей. Но с указанным недостатком еще можно мириться, ибо труба II дублируется валторной I. Более существенный недостаток — то, что валторны и тромбоны не полностью дублируют аккорд ширококозвенных медных: так, остались не удвоенными тенор II и бас I. Явно целесообразнее было бы удвоить тромбон II тенор III, а басовым тромбон — бас I (не бас II, так как для этого бас-тромбон вынужден был бы спускаться чрезмерно низко). В последнем случае мы, во-первых, освободим бас-тромбониста от амбушюрно неудобного *re-бемоль* большой октавы, а во-вторых, приблизим партию бас-тромбона к сочетанию двух тромбонов.

В качестве материала для сравнения и самостоятельного анализа в примере 580 приводятся образцы инструментовки двух тактов из оперы «Аида» для трех различных составов — малого медного, малого смешанного и большого смешанного.

§ 4. Многоэлементная фактура

В многоэлементной фактуре самостоятельное применение различных сочетаний из деревянных и характерных медных духовых инструментов обычно встречается лишь в музыке специфического характера и чаще всего в виде отдельных эпизодов. Ниже приводится образец, где гобой I играет мелодию, сопровождаемую гобоем II и двумя фаготами (581).

[Allegro]
Meno mosso П. Чайковский. Симфония № 4

581

В следующем примере две флейты играют мелодию под аккомпанемент двух гобоев, двух кларнетов и двух фаготов (582).

В музыке преимущественно гомофонного склада редко встречаются продолжительные эпизоды, где бы один или несколько деревянных духовых играли главный мелодический элемент под аккомпанемент других деревянных. То же относится и к характерным медным. Очевидно, это объясняется узкой специфичностью тембра. Действительно, основные медные, не обладая таким тембром, достаточно убедительно звучат,

[Allegro]
Melo mosso

П. Чайковский. Симфония № 4

когда они без помощи других инструментов исполняют и мелодию, и аккомпанемент, и различные дополнительные элементы. Главное, что аккомпанемент при этом звучит нормально, без изоционности и вычурности (583).

Замена альтов и теноров валторнами делает аккомпанемент несколько более изысканным, но все же приемлемым (584). Валторновое сочетание верхних гармонических аккомпанементных голосов будет звучать слишком мягко, особенно по отношению к мощным басам. В данном случае басы являются отдельным элементом, и это до некоторой степени позволяет им отделиться и темброво, и атакой от валторн, составляющих тоже самостоятельный элемент. Будь это один элемент, общее звучание было бы не вполне монолитным и округленным (585).

Исполнение гомофонного аккомпанемента басами и тремя тромбонами (586) или басами и тромбонами с трубами (587) звучит неплохо, но на практике, к сожалению, почти не применяется. То же можно сказать и об аккомпанементе, исполняемом басом II, тромбонем III и сочетанием валторн (588).

В главе о малом смешанном составе уже рассматривались случаи, когда сочетание верхних гармонических аккомпанементных голосов исполняется двумя валторнами и тенором. Такое объединение, как мы убедились, требует соответствующих условий. Пожалуй, совсем не следует рекомендовать в сочетаниях верхних аккомпанементных голосов соединение тромбонов с основными инструментами (589). Несколько лучше звучит соединение валторн и тромбонов, а также валторн и труб (590—592).

Хорошие результаты неизменно получаются тогда, когда на аккомпанемент основных инструментов накладывается дублирующий аккомпанемент характерных медных, главным образом валторн и тромбонов (593). Такой аккомпанемент не подчеркивает какие-либо крайние стороны тембра, например резкость, яркость или матовость и т. д. В tutti именно этот вид соединения применяется особенно часто.

Из деревянных духовых инструментов можно тоже образовать много различных вариантов аккомпанемента. Так, поручив исполнять басовые голоса двум фаготам, сочетание же верхних

гармонических голосов — соединению любых других деревянных (кроме, пожалуй, флейт), мы формально всегда получим какое-то целое. Однако такой аккомпанемент будет слишком темброво специфическим. Конечно, аккомпанемент или вообще какое-либо сопровождение, тем более технически подвижное, исполняемое только одними деревянными духовыми, звучит более свободно и легко, особенно в пиано. В связи с этим иногда делают большую ошибку: создают из деревянных духовых инструментов, да еще наиболее специфических, легковесный аккомпанемент. Характеру музыки он, может быть, и не противоречит, но в тембровом отношении неудовлетворителен.

594 Allegro con animato

Кларнет А I *pp*

Фагот I *pp*

Скрипки I *ppp*

Скрипки II *ppp*

Альты *ppp*

Виолончели *ppp*

Контрабасы *ppp*

Перед нами отрывок из Пятой симфонии Чайковского (594). В нем группа смычковых инструментов в очень слабом звучании играет аккордовый аккомпанемент к мелодии, исполняемой кларнетом в октаву с фаготом. Аккорды струнных звучат масштабно и в то же время очень легко. Такое звучание не заглушает солирующие кларнет и фагот. Если в инструментовке на духовой оркестр эти аккорды передать в группу деревянных, то вряд ли мы приблизимся к авторскому замыслу — дать масштабное и в то же время темброво нейтральное сопровождение к мелодии, исполняемой сольно, причем инструментами специфического тембра. Сопровождение деревянных не даст ни масштабности, ни тембровой нейтральности. Следовательно, такие аккорды должны исполняться скорее медными духовыми, например, основными инструментами.

Allegro vivo

595 *pp*

Ж. Бизе. «Кармен»

Приведенный образец аккомпанементной фигурации (595) по тесситурным и техническим соображениям в духовом оркестре естественнее всего поручить басовому кларнету или теноровому саксофону. Зная же характер музыки, из которой взята эта фигурация, можно заметить, что ему не будет соответствовать ни тот, ни другой инструмент, ввиду их большой тембровой специфичности.

Из сказанного, однако, не следует, что деревянным духовым нельзя поручать исполнять самостоятельно аккомпанементные голоса — тут все зависит от характера музыкального образа. Так, приведенную в следующем примере фигурацию, которая сопровождает голос Амнерис в опере «Аида», Верди специально дал басовому кларнету, обладающему специфическим звуком (596).

596 Andante sostenuto

Басовый кларнет *p*

Сказанное здесь об инструментовке аккомпанементов почти не затрагивало вопроса о динамическом равновесии между аккомпанементом и мелодией, без которого немислимо оркестровое целое. В этом отношении часто могут возникать серьезные противоречия.

В следующем примере при любом динамическом нюансе очень хорошо сочетаются инструменты, исполняющие полифон-

но-гомофонную фактуру, так как они обладают примерно одними и теми же динамическими качествами (597).

597 Умеренно Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры»

Гобои I, II
Кларнет Б I, II
Фаготы I, II

В симфоническом оркестре нередко смычковая группа в полном составе аккомпанирует солирующим деревянным и при сильном динамическом нюансе. Но если в переложении для духового оркестра вместо смычковых аккомпанемент будут играть основные медные духовые и также в полном составе и в полную силу, то солирующие деревянные вряд ли будут слышны.

Нередко деревянные духовые вовлекаются в оркестровую ткань потому, что медным технически не исполнить те или иные голоса. При этом вовлечение одного из деревянных может потребовать вовлечения и других.

В следующем примере мы видим полифоническое двухголосие (598). Очевидно, верхний голос здесь целесообразно поручить кларнету, нижний может исполнить и баритон. Но, следуя второму принципу оркестровки вертикали (ч. II, гл. 3, § 3), справедливо отдать предпочтение одному из деревянных духовых.

598

Звучание полифонической ткани с равноправными мелодическими голосами в большинстве случаев будет тем лучше, чем однороднее звучат эти голоса. В приведенном ниже отрывке полифонического склада корнеты равноправно сочетаются

599 Allegro Л. Чугунов. Сюита на темы русских народных песен

Кларнеты Б I, II, III
М. барабан
Корнеты Б I, II
Баритон Б
Тенор Б I

с кларнетами (599). Такое сочетание не дает возможности получить округленное целое. Пожалуй, было бы лучше, если бы эту ткань исполнили одни деревянные. В таком случае мы услышали бы слитное целое благодаря тембровому единству и в то же время каждый голос в отдельности благодаря полифонической структуре. Поэтому в следующем партитурном образце полифоническая ткань инструментована более правильно (600).

Вполне естественно сочетается деревянный духовой инструмент, играющий мелодию, с гомофонным аккомпанементом медных. В главе о малом смешанном оркестре уже приводились примеры, где мелодию исполняли флейты или кларнет. С таким

Н. Иванов-Радкевич
Увертюра на народные темы

600 Andante

Флейта
Гобой I II
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II III
Фагот I II

же, если не большим, успехом может выступить и солирующий гобой под аккомпанемент медных духовых. В примере 601 гобой прозвучит достаточно ясно: этому будет способствовать и спокойный ритм аккомпанемента, и то, что мелодия гобоя находится над аккомпанементом.

А. Новиков. Рэпсодия на темы старых солдатских песен

601 Протяжно выразительно

соло

Гобой
Валторны Эс I II
Тенор Б II
Баритон Б
Басы I II

Безусловно, сочетание солирующего саксофона с аккомпанементом медных духовых способно выдержать и более громкий нюанс, особенно когда аккомпанемент расположен ниже саксофона. Во многих случаях можно допустить расположение солирующего саксофона и в области голосов аккомпанемента. Его сильный и специфический звук будет в большинстве случаев достаточно ясно прослушиваться. К сожалению, этого

нельзя сказать о солирующем фаготе, басовом кларнете или альтовом гобое, когда им аккомпанируют медные духовые. Если в примере 602 фагот местами и прослушивается, то все же звучание его на фоне объемных медных будет очень плоским, немощным. Данная мелодия требует широкой объемной распевности. Поручив ее баритону, мы можем свободно аккомпанировать медным духовым, не боясь заглушить мелодию.

Широко
Фагот

602

Эскиз

Фагот
Медные

Когда соло играет деревянный духовой инструмент, в аккомпанементе медных приходится поддерживать почти все время один и тот же нюанс, причем очень слабый — во всяком случае, более слабый, чем у солирующего деревянного духового. А при очень слабом нюансе медные духовые инструменты звучат сухо и как бы темброво неопределенно. Поэтому при солирующем деревянном инструменте сочетание верхних аккомпанементных голосов лучше поручать валторнам, которые в пиано звучат значительно сочнее, чем альты и теноры.

Весьма эффективно используются деревянные духовые инструменты полного состава в различных сопровождающих дополнительных элементах. В этой роли флейта и кларнеты выступают и в малом смешанном составе, в большом же смешанном так же применяется группа саксофонов, которая очень успешно может быть использована в педальных, фигурационных, а также других дополнительных элементах. В примере 603 наглядно показано участие саксофонов, обогащающих гомофонную фактуру, в которой мелодию играет корнет, а ритмизированный аккомпанемент — группа основных медных. Заметим, что саксофоны здесь выступили в варианте «а» как бы вместо валторн, для которых данная тессitura была бы очень высока, в варианте «б» — вместо кларнетов, которые были бы здесь динамически слабы, а в варианте «в» — вместо баритона, которому эта фигурация была бы технически не под силу. Этим лишний раз подтверждается, что иметь в оркестре саксофоны весьма целесообразно.

Большое количество деревянных духовых позволяет образовывать из них унисоны и октавные сочетания, звучащие весьма массивно. Использование их в мелодических главных элементах под аккомпанемент медных инструментов, особенно при силь-

603 а) Корнет б)

Эскиз

Саксофоны

Медные

ном общем динамическом нюансе, представляет значительный интерес. В силу этого расширяются и рамки использования деревянных. Так, если в смешанном духовом оркестре в технически сложных местах при сильной динамике требуется участие медных духовых инструментов, то при наличии большой группы деревянных без медных можно и обойтись (604).

Presto

604

Эскиз

Весь оркестр

Дерев. дух.

Наконец, велико значение полной группы деревянных в унисонных и октавных (главным образом, верхних) удвоениях партий медных. Большое количество деревянных, присоединенное в унисон к медным, даже в сильном звучании способно затемнить открытый, металлический и резкий характер, присущий чистому звучанию медных инструментов.

Н. Иванов-Радкевич. Увертюра на народные темы

605 Allegro $\text{♩} = 126$

Флейта

Гобои I II

Кларнет Эс

Кларнеты Б I II III

Фаготы I II

Валторны Эс I II III IV

Трубы Б I II

Тромбоны I II III

Литавры

Тарелки

Б. барабан

Корнеты Б I II

Альты Эс I II

Теноры Б I II III

Баритон Б

Басы I II

Н. Иванов-Радкевич. Увертюра на народные темы
Росо тепло

606

Флейта
Пикколо
Гобои I II
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II III
Фаготы I II
Валторны Эс I II III IV
Трубы Б I II
Тромбоны I II III
Тарелки
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II III
Баритон Б
Басы I II

Н. Иванов-Радкевич. Увертюра на народные темы
Росо тепло mosso

607

Флейта
Пикколо
Гобои I II
Кларнет Эс
Кларнеты Б I II III
Фагот
Валторны Эс I II III IV
Трубы Б I II
Тромбоны I II III
Литавры
Тарелки Б. барабан
Корнеты Б I II
Альты Эс I II
Теноры Б I II
Баритон Б
Басы I II

Помимо унисонных удвоений кларнетами мелодических партий корнета и баритона (тенора I) можно указать еще на весьма распространенные случаи удвоения фаготами, а также басовым кларнетом мелодических партий баритона (тенора I) и басов; саксофонами — мелодических партий баритона (тенора II) и педальных партий валторны. В примерах 605 и 606 показано участие фаготов в дублирующей роли.

Если все партии медных духовых в тутти продублировать деревянными, то возникает бархатное, медно-серебристое звучание.

Октавные, главным образом верхние, удвоения к высоким мелодическим партиям медных духовых, исполняемые большим массивом флейт, гобоев и кларнетов, приобретают такую силу, которая значительно приближается к силе медных. Иначе говоря, во многих случаях представляется возможность достигнуть даже в сильном звучании достаточного равновесия между основными голосами, исполняемыми медными, и их верхними октавными удвоениями, исполняемыми деревянными. Так, приведенный в примере 607 отрывок звучит монолитно и динамически ровно во всех октавах.

Глава 7

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР

КАК ДОПОЛНЕНИЕ К СИМФОНИЧЕСКОМУ

§ 1. Общие сведения

Очень часто в операх и балетах, а также в симфонических произведениях применяют как дополнение к симфоническому оркестру отдельные не входящие в его состав музыкальные инструменты или их группы и целые оркестры. Такое дополнение преследует различные цели. Например, Моцарт в опере «Дон-Жуан» ввел дополнительные небольшие смычковые и смешанные оркестры на сцене, которые во втором акте играют музыку бала. Как сама музыка, так и составы оркестров определялись условиями домашнего или салонного музицирования того времени. Аналогично использованы неаполитанские оркестры в опере Верди «Отелло» и в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта». Наибольшее же распространение в определенных эпизодах опер, оперетт, балетов и симфонических произведений получили духовые, главным образом медные инструменты, а также их различные сочетания, и, наконец, духовой оркестр в целом; такой оркестр называют обычно «бандой» или сценическим (также сценно-духовым) оркестром.

Функции сценического оркестра могут быть следующими:

1) исполнение каких-либо законченных эпизодов сольно, без участия симфонического оркестра или при весьма незначитель-

ном участии его; 2) исполнение главного мелодического элемента под сопровождение, исполняемое симфоническим оркестром; 3) участие в диалоге с симфоническим оркестром; 4) исполнение сольно отдельных деталей фактуры симфонического оркестра; 5) исполнение сольно, без участия или почти без участия симфонического оркестра, сопровождения хору, певцу-солисту и т. д.; 6) дублировка всей фактуры симфонического оркестра или отдельных ее деталей для динамического усиления.

Кроме функции, выполняемой тем или иным дополнительным духовым оркестром (инструментом, группой инструментов), следует учитывать его местонахождение, а также роль в сценическом действии. Так, дополнительный оркестр может находиться на сцене во время оперного или балетного действия (в этом случае, естественно, музыканты выступают в соответствующих костюмах и в соответствующей роли). Он может находиться и за кулисами (близко или далеко), и в расположении симфонического оркестра. Присоединяя духовой оркестр к симфоническому и помещая его в расположении последнего, мы можем получить лишь эффект темброво-динамического порядка. Когда же «банда» находится на расстоянии от симфонического, например, на сцене, за кулисами или — в концертных залах — на хорах, ее звучание приобретает новые качества; в общем звучании двух оркестров появляются черты особой масштабности, объемности или звуковой перспективности и рельефности. Особенно это относится к сольным эпизодам духового оркестра, а также к диалогам двух оркестров. И то и другое эффектно ввиду различных тембровых свойств обоих оркестров. Поэтому во многих случаях медные широкомензурные духовые инструменты духового оркестра имеют большее значение, чем узкомензурные, которые имеются и в симфоническом оркестре. Эффективность использования духового оркестра как дополнения к симфоническому во многом зависит и от характера музыки, и от качества инструментовки, и от исполнительской координации двух оркестров. Как показывает практика, музыке банды больше соответствует крупный штрих письма — без ритмической и технической изощренности.

Инструментовка для банды во многом предопределяется тем, где будет находиться духовой оркестр и что во время его игры исполняют симфонический оркестр, солисты-певцы и хор. Наибольшую независимость при инструментовке можно допускать тогда, когда дополнительный оркестр или отдельные инструменты играют сольно, — при этом исполняемая музыка, даже самая нежная, всегда дойдет до слушателя. В других же случаях инструментатор должен обязательно учитывать, кто еще в данный момент выступает вместе с духовым оркестром. Однако в массивной музыке духовой оркестр, сочетающийся с другими исполнительскими коллективами (хором и симфони-

ческим оркестром) и исполняющий всю фактуру со всеми деталями, имеет, пожалуй, первенствующее значение — этим он обязан своей масштабности и яркости звучания. Поэтому в особо масштабных и массивных местах иногда допускают некоторое заглушение хора и симфонического оркестра (также солистов-певцов), чтобы не потерять тот блеск, который присущ медному составу духового оркестра, играющему на полную звучность.

§ 2. Виды использования сценического оркестра

Уже отмечалось участие трубы соло в опере «Кармен», где она исполняет военный сигнал (458) сначала за кулисами, а затем — ответный — на сцене, причем трубач, играющий сигнал на сцене, одет в военную форму испанского драгуна. Часто в операх и балетах используют трехтрубные ансамбли. Трехголосные фанфары в опере Чайковского «Орлеанская дева» звучат торжественно и празднично (608).

608 Allegro moderato

Трубы А. *ff*

Хор
с.а.
т.б. *ff*

здрав - ствует, да - здрав - ствует спа -

609 Allegro vivissimo

Banda

Ах! Там о - на.

О, ес - ли б мог я у - слы шать хоть на миг го - лос твой!

Но нет! Я дол - жеи бе - жать от те - бя!

610

Banda

Симф. орк. *pp*

pp

одновременно с духовым оркестром, находящимся за кулисами, поют солисты на сцене), а также вальс из оперы И. Дзержинского «Далеко от Москвы», исполняемый духовым оркестром на сцене (в некоторых местах вместе с симфоническим), и торжественный марш из оперы Верди «Аида», который исполняется на сцене вместе с хором при незначительном участии симфонического оркестра, и др.

Выше приведен авторский эскиз банды из танцевальной музыки оперы Верди «Бал-маскарад» (609). Симфонический оркестр здесь совершенно не участвует. В другом месте он лишь в некоторых тактах присоединяется (причем неполифонично) к духовому оркестру (610).

Также танцевальную музыку исполняет духовой оркестр — сначала сольно, а потом с некоторой аккомпанементной поддержкой смычковой группы симфонического оркестра — в Краковяке из оперы Глинки «Иван Сусанин» (611).

611 Allegro vivo

Медный оркестр на сцене

Симф. орк.

612 Allegro vivo

Банда за кулисами

V-ni

.....мо-я Бо-же мой! Полки и-дут, на казньведут....

613 Allegro

Банда

Трубы В в симф. оркестре

Дитавры

Пьяный козак

Гой, чумандри, чумандри, ха-моло-да!

Хор

Ухо-ди же!

Ухо-ди же!

С.А. соли.

Бли-зок, бли-зок страш-ный час, бли-зок каз-ни час!

Т.Б. соли.

В опере Чайковского «Мазепа» звучит марш — шествие полков, идущих на место казни Кочубея и Искры. Сперва, в сцене, происходящей в комнате Марии, он звучит приглушенно, издали. На фоне такого звучания, поддержанного тремоло скрипок на выдержанном звуке, поет мать Марии (612).

В картине казни марш звучит вновь, но уже сильнее и на басовом тремоло литавр (613). Отметим здесь участие в самостоятельном элементе труб симфонического оркестра, а также хора.

Часто духовой оркестр исполняет только все основные детали фактуры, симфонический же используется в сопровождении, имеющем самостоятельную ритмику (614). Такое, хотя и незначительное, участие симфонического оркестра способствует образованию большого целого, которое составлено из двух оркестров, находящихся в разных местах.

615 Largo (8 ударов в такте)

Валторны Ф I II
(за сценой) *pp*

Труба Б *ff*

Тромбоны I II III *pp*

М. барабан (за сценой) *ff*

Альты *div.*

Виолонч. *div.*

614 Allegro vivo М. Глинка. «Руслан и Людмила»

Духовой оркестр *ff*

Симф. орк. *ff*

Нередко инструменты духового оркестра исполняют на сцене или за кулисами лишь главную мелодию, аккомпанемент же играет симфонический оркестр (как, например, в марше из «Аиды»).

Иногда в качестве дополнительных инструментов на сцене применяют и деревянные духовые. Чаще всего это малая флейта — например, в опере Делиба «Лакме» две малые флейты исполняют за кулисами маршевую музыку, под которую как бы вдали проходят войска.

Классический пример использования дополнительного инструмента на сцене, играющего главную мелодию под сопровождение симфонического оркестра, — сигнал трубы военного характера в опере Чайковского «Пиковая дама» (615).

Здесь весьма эффектно сочетаются церковный хорал валторн и тромбонів симфонического оркестра и труба с дробью малого барабана за закрытым занавесом.

Особый эффект возникает в диалоге, образованном духовым оркестром на сцене или за кулисами и симфоническим оркестром. В такой своеобразной переключке появляется какая-то

pizz

mf

div.

616 Allegro

Ванда *fff*

Хор *fff* Близок казничас, бли-зок страшныйчас!

Симф. орк. *fff*

особая звуковая перспектива, объемность. Вот два примера подобной переключки из оперы «Мазепа» (616, 617). В обоих примерах вначале переключка однократная, затем полутактная, во втором же примере она сокращается и до четвертитактной.

617 *Allegro giusto, marziale*

Banda *ff*

Симф. орк. *ff*

This musical score for example 617 shows a transition for both the Band and the Symphony Orchestra. It begins with a single-measure rest, followed by a half-measure rest, and then continues with rhythmic patterns. The tempo is marked 'Allegro giusto, marziale' and the dynamics are 'ff'.

В следующем примере — аналогичная переключка, но образована она на более подвижной и танцевальной мелодике и проходит в очень скором темпе (618).

Часто переключка возникает лишь между сочетанием труб и тромбонов духового оркестра и сочетанием труб и тромбонов симфонического (619).

В примере 620 диалог несколько иного порядка. Если в предыдущих примерах диалог строился по принципу имитации, то в этом случае — по принципу контраста. Действительно, хор здесь поет в унисон с органом плавную мелодию, построенную на диатонике, тогда как ансамбль четырех труб и четырех тромбонов отвечает им своеобразно ритмизированным гармонически полным хоралом.

В следующих двух примерах (621, 622) октавные фанфары медных инструментов духового оркестра на сцене (за закрытым занавесом) чередуются с музыкой не фанфарного характера, исполняемой симфоническим оркестром. Именно благодаря фанфарному характеру музыка медных, находящаяся на сцене и за закрытым занавесом, прослушивается так же легко,

Allegro vivo М. Глинка. «Руслан и Людмила».

618

Духовой оркестр на сцене *f sf*

Симф. орк. *sf*

This musical score for example 618, from Glinka's 'Ruslan and Lyudmila', shows a transition between the On-stage Wind Orchestra and the Symphony Orchestra. The tempo is 'Allegro vivo'. The score includes staves for both ensembles, with dynamics marked 'f' and 'sf'.

This musical score for example 619 shows a transition between the On-stage Wind Orchestra and the Symphony Orchestra. It features staves for both ensembles with dynamics marked 'sf'.

Tempo di polacca. Maestoso

Э. Направник «Дубровский»

619 Трубы
Тромб.

Ванда

Трубы
Тромб.

Симф. орк.

П. Чайковский. «Орлеанская дева»

620 Трубы E

Ванда

Трѳбокы

Орган

Хор

С.А. unis.
... - бя, зиж - ди - те - ля, твор - ца,
Т.В. unis.

бл - го - словить нас неба про - сим - Те - бя предвѳчно го от...

как и музыка, исполняемая симфоническим оркестром, расположенным в зале.

621 Allegro maestoso Дж. Верди. «Аида»

Banda

Симф. орк.

622 Allegro moderato П. Чайковский. «Орлеанская дева»

Banda

Симф. орк.

Духовой оркестр, главным образом медного состава, или различные ансамбли медных духовых инструментов очень часто привлекаются для сольного исполнения отдельных деталей музыкальной фактуры большей или меньшей протяженности и мелодической самостоятельности. В нижеследующем примере из балета Глазунова «Раймонда» трубы и тромбоны на сцене играют в октаву достаточно яркую мелодию фанфарно-величавого характера — полифонически сопровождающий голос (623).

Несмотря на то, что музыка симфонического оркестра весьма мощная и играется всем составом, трубы и тромбоны на сцене, объединившись в унисон и октаву, достаточно свободно противопоставляют себя симфоническому оркестру. Этому способствует и ритмическая обособленность их мелодики.

В следующих двух примерах духовой оркестр, находящийся на сцене, эпизодически весьма активно вклинивается в звучание симфонического (624, 625).

Такие эпизоды создают впечатление своеобразного диалога.

Большое применение находит на сцене духовой оркестр в сопровождении хора. В следующем примере он исполняет только аккомпанемент, хор же — мелодию (626).

623 Торжественно

Трубы
Тромбоны

Banda

Симф. орк.

ff

624 Allegro giusto, marziale

Духовой оркестр на сцене

Симф. орк.

fff

625 Allegro con spirito

Духовой оркестр на сцене

Симф. орк.

ff

626 Allegro moderato ♩ = 104

Трубы Б II

Тромбоны I III

Хор

С.А.

Т.В.

Симф. орк.

ff

2 Кл., 2 Фэг., Струнные unis.

p espress.

То - ре - а - дор, сме - ле - е

Оркестр здесь небольшой и состоит из двух труб и трех тромбонов. Оркестровка сделана самим автором оперы, который использовал на сцене (за кулисами) высвобожденные им трубы (у автора корнеты) и тромбоны симфонического оркестра. Обратим внимание в этом отрывке на участие кларнетов, фаготов и смычковых инструментов симфонического оркестра, играющих в унисон мелодический оборот драматического характера, в то время как на сцене звучит бодрая маршевая музыка тореадора. Такое сочетание разных музыкальных образов, да еще при их пространственном противопоставлении, вызывает у слушателей особо обостренное восприятие.

Значительно чаще духовой оркестр, играя вместе с хором, исполняет не только аккомпанемент, но и все другие элементы фактуры — мелодию, подголоски и т. д., как, например, в опере «Руслан и Людмила». В авторской партитуре духовой, точнее медный, оркестр изложен лишь в эскизе (627). Такой прак-

627 *Andantino* ♩ = 76

Духовой оркестр на сцене

Хор

С. Ах ты, свет, Людмила, про-бу-дись, про-спи-ся!

А. Ах ты, свет, княж-на, про-бу-дись, про-спи-ся!

Т. Ах ты, свет, княж-на, про-бу-дись, про-спи-ся!

Б. Ах, свет, Люд-ми-ла! Ты про-бу-ди-ся!

тики обычно придерживаются и другие авторы опер и балетов, поскольку часто неизвестно, каким составом дополнительного духового оркестра может располагать тот или иной театр. Поэтому, естественно, авторы рассчитывают на то, что инструментовка будет сделана в театре с учетом его конкретных возможностей. Это в значительной степени справедливо, ибо только зная акустику сцены и характер постановки спектакля, можно определить более или менее точно необходимый состав оркестра. Немаловажную роль играет здесь и знание технических и художественных ресурсов дополнительного духового оркестра. Разные театры в этом отношении имеют далеко не одинаковые возможности.

В следующем примере из «Травиаты» своеобразный небольшой духовой оркестр (здесь оркестровка сделана автором оперы) использован для дублирования и октавных удвоений карнавального хора за кулисами (628).

Allegro vivacissimo

628

М. фл. I II

Кл. Д. I II

Валт. Д.

Тромбон

Тамбурин

Хор

assai staccato

С. Шире раздайтесь, царские сель-я, хмель по-вит он, ло-зой вино-градной

А. Шире раздайтесь, царские сель-я, хмель по-вит он, ло-зой вино-градной

Т. Шире раздайтесь, царские сель-я, хмель по-вит он, ло-зой вино-градной

Б. Шире раздайтесь, царские сель-я, хмель по-вит он, ло-зой вино-градной

Такое же дублирование (кроме двух пустых тактов у хора) находим и в следующем отрывке из оперы «Бал-маскарад» (629). Симфонический оркестр здесь весьма эффективно подчеркивает моменты акцентов. Такой прием вообще имеет большое распространение.

Понкиелли в опере «Джиоконда» применил на сцене для сопровождения хора камерный духовой ансамбль с участием арфы (630). Как видим, и сама музыка, и ее динамика вполне соответствуют инструментальному составу. Однако часто такие оркестры заменяют обычными небольшими духовыми оркестрами.

Вот еще пример классического использования медного духового оркестра в опере Глинки «Иван Сусанин» (631). Этот известный хор исполняется на сцене сначала только в сопровождении духового оркестра. Позже к нему присоединяется симфонический, благодаря чему образуется большое тутти трех коллективов.

629 **Allegro vivissimo**

Духовой оркестр: на сцене

Хор

Симф. орк.

f Как э - та рос - кошь ба - ла нас всех о - ча - ро -

- ва - ла. Как рос - кошь ба - ла...

630 **Allegretto moderato**

Кларнет Б

Валторны Э II III

Фаготы I II

Арфа

Хор

С. Не - сет нам у - по -

Т. Не - сет у - по - ень - е пре -

Бар.

Басы

е - нь пре - крас - ных не - сел зван

крас - ных, пре - крас - ных, пре - крас - ных, не - сет у -

631 *Allegro maestoso*

Духовой оркестр на сцене

Хор

С.А. *f*
Славь - ся, славы - ся! ты, Русь, мо - я!

Т.Б. *f*
Б. *f*

632 *Allegro, marziale* Дж. Верди. «Аида»

Духовой оркестр на сцене

Хор

С.А. *ff*

Т.Б. *ff*
Б. *ff*

Be - peri unis.

Амнерис

В тор - жеств, здесь предсто - я - шем, ты, ничтож - на я ра - бы - ня

наш свя - щен - ный Ни - ла за - щим - тим, мы вер - пой гру - дью

Симф. орк.

Иногда в таком сочетании симфонический оркестр участвует лишь эпизодически (632). Как видим, отдельные удары аккордов симфонического оркестра приходится там, где имеется носительная остановка в движении музыки духового. Наоборот, в примере 624 духовой оркестр заполнил остановку в движении музыки симфонического. Этим приемом пользуются в подобных случаях многие композиторы, достигая большого художественного эффекта. Но здесь часто из-за территориальной разобщенности того и другого оркестров, иногда значительной, может возникнуть некоторая неслаженность в ритмическом отношении (отставание оркестра на сцене), а также разница в силе звучания. Сказанное относится ко всем случаям соотношения между обоими оркестрами, в частности, к диалогу, взаимодублированию и другим случаям.

Оригинально применил две трубы за кулисами Бизе в опере «Кармен» (633). Обратим внимание, как удачно здесь сочетаются две мелодии разного смысла. Одна — танцевальная, которую поет и под которую танцует Кармен, другая — строгая, имитирующая военный сигнал. Симфонический же оркестр исполняет легкий аккомпанемент. На кастаньетах обычно играет сама Кармен. Все вместе взятое образует весьма рельефный музыкальный ансамбль, имеющий и сюжетное значение.

633 *Allegretto moderato*

Трубы I II

Кармен

Кастаньеты

Смьчковые

p ла ла ла ла

ppizz.

p pizz.

ла ла ла ла

Пожалуй, впервые введен и оригинально использован Прокофьевым в балете «Ромео и Джульетта» ансамбль, в который входят неаполитанский оркестр и три трубы с корнетом (634).

634 *Vivace*

Неаполитан. оркестр

Корнет Б

Трубы Б I II III

635 *Allegro risoluto*

Медный оркестр на сцене

Симф. орк.

М. Глинка. «Иван Сусанин»

Темп мазурки

Как музыка неаполитанского оркестра, так и музыка труб с корнетом обладают достаточной гармонической и ритмической законченностью. В общем получается уже другое синтетическое музыкальное целое, более пышное и звучное. В приведенном только что ансамбле не указаны два кларнета и малый барабан, которые вступают позднее. Такой оркестр, находясь на сцене, вначале играет без участия симфонического оркестра. Позже вступает и симфонический оркестр с музыкой аккомпанементного характера. Образовавшийся уже сложный и темброво весьма оригинальный ансамбль звучит очень интересно и вносит в действие большое оживление, особенно если иметь в виду, что и хореография решена в духе музыки. В этом же балете в последнем акте применен еще один оригинальный ансамбль, играющий за сценой. Он состоит из неаполитанского оркестра, скрипки, малой флейты, четырех труб и мелких ударных.

Довольно часто духовой оркестр, особенно медного состава, принимает участие в исполнении вместе с симфоническим оркестром всей фактуры в целом или отдельных ее деталей (635). Очевидно, в таком случае роль духового оркестра сводится к простому дублированию, обогащающему звучание симфонического оркестра и динамически, и в какой-то степени темброво. Такое обогащение в восьмом, девятом и десятом тактах примера 635 относится лишь к аккомпанементной детали — аккорду третьей доли, что для мазурки весьма характерно.

Когда духовой оркестр, и главным образом его группа ширококозатурных инструментов, дублирует голоса симфонического оркестра, в целом получается звучание весьма массивное и в то же время лишенное резкости, присущей узкокозатурным медным. Однако при этом звучание струнной группы в значительной мере пропадает, теряя свою самостоятельность. Следует подчеркнуть, что в таких случаях струнная группа не должна исполнять какие-либо детали фактуры без дублирования духовыми деревянными или медными, иначе такие детали не дойдут до слушателей.

В примере 636 показано, как духовой оркестр почти все время дублирует голоса симфонического. Обратим внимание на басовый голос в последнем такте приведенного примера. В духовом оркестре он изложен как бы упрощенно, в симфоническом же — усложненно, с фигуративной обработкой. Именно такие сочетания, где упрощенный голос принадлежит духовому оркестру, а усложненный, обработанный — симфоническому, весьма распространены в совместной игре двух оркестров. Особенно это относится к тем случаям, когда духовой оркестр находится на большом расстоянии от симфонического.

Allegretto М. Глинка. «Руслан и Людмила»

636

Духовой оркестр на сцене

Симф. орк.

637 Allegretto $\text{♩} = 132$

Медный оркестр на сцене (вдали)

Хор

Симф. орк.

с.а.
Бли - зок страшный час!

т.б.

Vivace assai

638

Медный оркестр

Хор

Симф. орк.

с.а. ff
Свет - ло - му кня - зю и здрав - ле и сла - ва

т.б.

Стр.
Дер.

Медные

Подобное упрощение, но уже мелодического голоса, имеет место, например, в следующем отрывке (637) — марше из оперы Чайковского «Мазепа» (см. четвертую долю второго такта и вторую и четвертую долю третьего).

Некоторое упрощение (укрупнение) фактуры духового оркестра, находящегося вдалеке от симфонического, вызывается не только тем, что мелкие детали ее могут не дойти до слушателя, но и тем, чтобы избежать возможного разнобоя в совместной игре духового и симфонического оркестров.

В заключение данной главы приводится отрывок из оперы «Руслан и Людмила» Глинки (638). Здесь одна и та же музыка исполняется каждым из трех коллективов. Правда, в симфоническом оркестре есть два вида фигурации, которых нет ни

в бит-ве и ми-ре ве-нех.

В духовом оркестре, ни в хоре, но поскольку они исполняются относительно слабыми инструментами, роль их в целом звучании невелика, учитывая, конечно, общий динамический оттенок — *ff*.

Освоение курса инструментовки для духового оркестра можно считать законченным только тогда, когда учащийся выполнит ряд практических заданий. Лишь после прослушивания их в оркестре можно до конца понять и ощутить практическую целесообразность изложенных в настоящей книге теоретических положений. Естественно, большую пользу принесет также анализ различных партитур с непременным прослушиванием анализируемых произведений.

ТАБЛИЦА РАБОЧИХ ДИАПАЗОНОВ ИНСТРУМЕНТОВ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА.

Обозначения отрезков диапазона:
 / — наиболее употребительный
 □ — употребляемый реже
 — — употребляемый очень редко

Диапазоны транспонирующих инструментов указываются на двух строках, соединенных пунктиром (на верхней — по письму, на нижней — по звучанию).

1. Флейты I, II, III



2. Малая флейта



3. Гобой I, II



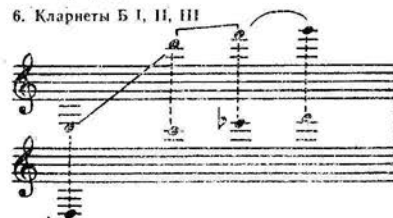
4. Альтовый гобой Ф



5. Малый кларнет Эс



6. Кларнеты Б I, II, III



7. Бас-кларнет Б



8. Саксофоны альтовые Эс I, II



9. Саксофон теноровый Б



10. Фаготы I, II



11. Контрафагот



12. Валторны Эс I, III



13. Валторны Эс II, IV

14. Труба Б I

15. Труба Б II

16. Тромбон I

17. Тромбон II

18. Тромбон III

19. Литавры

20. Колокольчики

21. Ксилофон

22. Корнет Б I

23. Корнет Б II

24. Альт Эс I

25. Альт Эс II

26. Тенор Б I

27. Теноры Б II, III

28. Баритон Б

29. Бас I

30. Бас II

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Часть I ОРКЕСТРОВАЯ ФАКТУРА

Глава 1 ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ФАКТУРЕ

§ 1. Определение фактуры. Элементы фактуры	7
§ 2. Типы фактуры	9

Глава 2 ОСНОВЫ ОБРАЗОВАНИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ФАКТУРЫ

§ 1. Общие положения	17
§ 2. Голосоведение	18
§ 3. Октавные удвоения	21
§ 4. Изменение количества голосов внутри элемента	26
§ 5. Расположение голосов в многоголосном элементе	27
§ 6. Гармонические подголоски	34

Глава 3 СОЧИНЕНИЕ ГОМОФОННОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ

§ 1. Общие положения	40
§ 2. Гармоническая основа	41
§ 3. Фигурация	47
§ 4. Дополнительные элементы фактуры	57
§ 5. Нахождение фактурных вариантов	69
§ 6. Точность выполнения фактурных деталей. Роль штрихов и акцентов	72

Глава 4 ИЗМЕНЕНИЕ ФАКТУРЫ ПРИ ПЕРЕЛОЖЕНИИ

§ 1. Техническое упрощение фактуры	74
§ 2. Переработка фактуры фортепиано, арфы и струнной группы симфонического оркестра	77

Часть II ИНСТРУМЕНТОВКА

Глава 1 ИНСТРУМЕНТЫ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

§ 1. Общие сведения	89
§ 2. Исполнительские возможности медных духовых инструментов	91
§ 3. Исполнительские возможности деревянных духовых инструментов	101
§ 4. Исполнительские возможности ударных инструментов	105

Глава 2 ДУХОВОЙ ОРКЕСТР И ФУНКЦИИ ЕГО ИНСТРУМЕНТОВ

§ 1. Общие сведения о духовых оркестрах	107
§ 2. Типичные составы духовых оркестров	108
§ 3. Основные и дополнительные функции инструментов духового оркестра	110

Глава 3
ТЕОРИЯ ИНСТРУМЕНТОВКИ

§ 1. Общие сведения	120
§ 2. Основные принципы инструментовки горизонтали	121
§ 3. Основные принципы инструментовки вертикали	124
§ 4. Оркестровый эскиз	127

Глава 4
ИНСТРУМЕНТОВКА НА МАЛЫЙ МЕДНЫЙ СОСТАВ

§ 1. Общие положения	128
§ 2. Одноголосная одноэлементная фактура	128
§ 3. Многоголосная одноэлементная фактура	132
§ 4. Мелодия с аккомпанементом (двух- и трехэлементная фактура)	139
§ 5. Фактура с дополнительными элементами (трех- и четырехэлементная)	145

Глава 5
ИНСТРУМЕНТОВКА НА МАЛЫЙ СМЕШАННЫЙ СОСТАВ

§ 1. Общие положения	154
§ 2. Одноголосная одноэлементная фактура	155
§ 3. Многоголосная одноэлементная фактура	159
§ 4. Мелодия с аккомпанементом (двух- и трехэлементная фактура)	168
§ 5. Фактура с дополнительными элементами (трех- и четырехэлементная)	182

Глава 6
ИНСТРУМЕНТОВКА НА БОЛЬШОЙ СМЕШАННЫЙ СОСТАВ

§ 1. Общие положения	208
§ 2. Одноголосная одноэлементная фактура	209
§ 3. Многоголосная одноэлементная фактура	213
§ 4. Многоэлементная фактура	227

Глава 7
ДУХОВОЙ ОРКЕСТР КАК ДОПОЛНЕНИЕ К СИМФОНИЧЕСКОМУ

§ 1. Общие сведения	240
§ 2. Виды использования сценического оркестра	242
Таблица рабочих диапазонов инструментов духового оркестра	267

Борис Иванович
Анисимов

**ПРАКТИЧЕСКОЕ
ПОСОБИЕ
по инструментовке
ДЛЯ ДУХОВОГО
ОРКЕСТРА**

Издание 2-е

Редактор *А. В. Вульфсон*
Художник *Н. И. Васильев*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Техн. редактор *Р. Г. Темкина*
Корректор *Т. В. Шарова*
ИБ № 2475

Сдано в набор 22.02.79. Подписано к печати 27.04.79.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Формат
60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Печ. л. 17 (17).
Уч.-изд. л. 15,44. Тираж 8000 экз. Изд. № 2165. Заказ
№ 424. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объединения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Ленинград, Д-126, Социалистическая, 14.

Анисимов Б. И.

A67 Практическое пособие по инструментовке для
духового оркестра.— 2-е изд.— Л.: Музыка, 1979.—
272 с.

Книга является несколько сокращенным и исправленным переизданием работы, вышедшей в 1960 году под названием «Инструментовка для духового оркестра». Автор, основываясь на большом личном опыте, дает характеристику исполнительских возможностей инструментов духового оркестра, освещает вопросы теории и практики инструментовки применительно к трем основным типам духовых составов. Особое внимание уделяется созданию подлинно оркестровой фактуры — одному из важнейших элементов инструментовки.

4905000000

А $\frac{90206-675}{026(01)-79}$ 563—79

78.021