

*Д. Клебанов*

# ИСКУССТВО ИНСТРУМЕНТОВКИ

«Музична Україна»  
Київ — 1972

РЕКОМЕНДОВАНО МИНИСТЕРСТВОМ КУЛЬТУРЫ  
УССР В КАЧЕСТВЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ ДЛЯ КОМ-  
ПОЗИТОРСКИХ И ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ФА-  
КУЛЬТЕТОВ КОНСЕРВАТОРИИ.

## ВВЕДЕНИЕ

Выразительные возможности, которыми обладают музыкальные инструменты и певческие голоса, сами по себе не имеют конкретного значения. Они приобретают его лишь в музыке. Но музыка не может выразить себя вне инструментовки. Инструментовка является той областью творчества, где музыка входит в непосредственное соприкосновение с музыкальными инструментами и певческими голосами. Как всякое творчество, инструментовка представляет собой процесс согласования различных элементов, подчиненный определенной художественной задаче. В этом процессе все взаимосвязано.

Выразительные свойства музыкальных инструментов и певческих голосов влияют на музыку и в свою очередь испытывают на себе ее влияние. Характер музыки складывается из взаимодействия всех ее сторон, включая инструментовку. Инструментовка усиливает, делает рельефными одни особенности музыки и ослабляет, оставляет в тени другие. При помощи инструментовки композитор может выразить свое отношение к музыке — от утверждения ее смысла до его отрицания с множеством различных оттенков между ними. Эмоциональность музыки будет усилена исполнением ее инструментом или голосом, обладающим красивым, сочным, певучим звуком, и будет ослаблена, подавлена, замаскирована исполнением ее инструментом или голосом, обладающим холодным, бесстрастным звуком. Соответствующим подбором тембра можно выявить в музыке характер мрачный и зловещий или, наоборот, светлый и нежный, усилить ее драматизм или обнажить комические стороны. Соотношение между количеством движения в музыке и способностью инструментов или голосов его передать, степень усилия, которое при этом затрачивается, — все это также влияет на формирование характера музыки.

Описанную функцию инструментовки можно назвать колористически характерной. Наряду с ней важнейшей является функция различительная, формообразующая. Ведь посредством сопоставления тембров инструментатор сознательно расчленяет музыкальную ткань и выявляет логические соотношения как между разделами музыкальной формы, так и внутри построений различного масштаба.

Инструментовка является некой пограничной областью композиторского и исполнительского творчества. Усиление, ослабление силы звука, акценты, выделение отдельных мелодических оборотов внутри фраз, расчленение фраз в предложении, предложений в периоде — все это может быть достигнуто как средствами инструментовки, так и исполнительскими средствами. Часто наиболее впечатляющим оказывается совместное действие этих средств.

В музыке нет ни одного компонента, который не испытывал бы на себе влияния инструментовки. Естественно, целью композитора является

выбор того единственного, наилучшего варианта инструментовки, который с наибольшей точностью и полнотой передаст его замысел.

Как же подойти к решению этой задачи? Ведь музыкальное произведение — явление сложное, в нем неповторимо своеобразны темы, их развитие, форма, динамика, и каждый из этих компонентов может быть инструментован множеством различных способов.

Постановка этого вопроса нуждается в уточнении. Нельзя ответить, какой вообще из возможных вариантов инструментовки мелодии наилучший. Можно ответить, какой вариант инструментовки является наилучшим для данного ее проведения, в данном произведении. Так же точно нельзя сказать, как лучше инструментовать *crescendo*, не зная, является ли оно подходом к кульминации или волной в потоке нарастания, а также не учитывая динамического уровня звучания данного эпизода.

Таким образом, эстетическая оценка инструментовки отдельного музыкального эпизода может быть дана только с учетом местоположения этого эпизода в произведении.

И тем не менее, чтобы сделать выбор, необходимо знать, какими возможностями мы располагаем. Исследование различных приемов инструментовки показывает, что каждый из них по-своему способен интерпретировать мелодию, гармоническую последовательность, полифоническое соединение и т. п., так или иначе раскрывая их структуру и характер.

В овладении мастерством инструментовки большую роль играет выработка у молодого композитора способности чувствовать и обнаруживать разнообразные возможности инструментовки.

Воспитание и развитие оркестрового воображения, оркестровой изобретательности является задачей настоящей работы. В ней рассмотрены многообразные связи инструментовки с элементами музыкальной фактуры, синтаксисом музыкального языка, динамикой и формой музыкального произведения.



## МЕЛОДИЯ

Чтобы инструментовать мелодию, необходимо осознать ее смысл и склад. Для этого нужно рассматривать ее как: 1) сложное образование, в котором взаимодействуют различные ее стороны между собой и с инструментовкой; 2) структурно оформленное образование, состоящее из синтаксически соподчиненных частей; 3) строительный элемент, действующий совместно с другими элементами музыкальной фактуры по вертикали и в ходе развития музыки, в ее контексте — по горизонтали.

Такие свойства мелодии, как напряженность, громкость, подвижность или певучесть влияют непосредственно на выбор инструмента или голоса, которому поручается ее исполнение.

Каждому инструменту и голосу в определенном регистре присуще неповторимое сочетание этих свойств. Способы использования инструментов, особенности их звучания, тембровые соотношения влияют на формирование характера мелодии.

Для раскрытия синтаксической структуры мелодии инструментовка располагает арсеналом разнообразных средств. К ним относятся фразировка и артикуляция, отраженные в нотной записи при помощи лиг, штрихов, динамических и агогических знаков, а также чередование и комбинирование инструментов или голосов, различное их сопоставление и наложение. Все или некоторые из этих средств часто выступают совместно, дополняя друг друга.

Зависимость инструментовки мелодии от ее соотношения с другими элементами музыкальной фактуры выражается в тембровом противопоставлении мелодии другим голосам. Оно может быть достигнуто различными способами: 1) подбором контрастирующих тембров; 2) увеличением силы звучания мелодии по сравнению с другими голосами; 3) соединением инструментов или голосов в унисон, октаву или другие интервалы для усиления звучания мелодии.

При инструментовке необходимо учитывать также соотношение звучания мелодии со звучанием музыки, ей предшествующей и за ней следующей. Оно может быть тождественным по тембру и динамике или контрастным, а может представлять собой плавный переход от одного тембра и динамического уровня к другому. Сопоставление одной и той же мелодии в разной инструментовке изменяет ее колорит и в то же время передает изменение ее характера, настроения, отражает нарастание или спад.

Различная инструментовка мелодии, неоднократно повторяющейся в произведении, связана с его драматургическим планом, подчинена ему и этот план выражает. Динамика музыкального развития, соотношение нарастаний, кульминаций, спадов приобретает громкостно-тембровый рельеф благодаря инструментовке.

Любой прием инструментовки, примененный на практике, обнаруживает множественность функций, которые он одновременно выполняет. Так, например, тембр, громкость, напряженность создают определенную эмоциональную окраску, колорит мелодии и в то же время соотносят ее звучание со звучанием других элементов музыки, а также участвуют как драматургический фактор в формообразовании произведения. Другой пример: разделение мелодии широкого диапазона между двумя или несколькими инструментами, являясь решением технической задачи, в то же время отражает ее синтаксическую структуру. Здесь возникает ряд вопросов: в каком месте или местах нужно разделить мелодию? каким инструментам поручить исполнение ее частей? соединять эти части с общим звуком или нет? Непродуманное решение этих вопросов может привести к неожиданному и нежелательному эстетическому эффекту.

Учитывая неразрывную связь технических приемов инструментовки с их эстетической направленностью, рассмотрим различные варианты инструментовки следующих трех мелодий (1).



### Исполнение мелодии инструментами соло

Каждую из приведенных мелодий можно сыграть на любом инструменте или спеть, перетранспонировав в случае необходимости в удобный регистр. При этом влияние инструмента или голоса проявится в соответствии с особенностями каждой из мелодий.

Общей чертой этих мелодий является их смысловая завершенность. Различны они по степени подвижности, характеру и структуре.

Примечательной чертой мелодии «а» является подвижность. Исполненная на скрипке и на флейте, эта мелодия приобретает соответствующую тембровую окраску, но основная ее черта — подвижность — примерно одинаково легко и естественно будет передана обоими инструментами. Совсем другое дело, если эта мелодия (в соответствующем транспорте) будет поручена тубе. При этом не только изменится тембр, но подвижность мелодии вступит в противоречие с малой подвижностью инструмента. Трудность исполнения, связанная с преодолением не свойственной тубе подвижности, может придать звучанию мелодии (в зависимости от контекста) характер комический, неуклюжий, тяжеловесный, дикий, мрачный или утрачающий. Исполнение мелодии «а» флейтой или скрипкой, с одной стороны, и тубой, с другой — представляет собой крайние полюсы ее переосмысливания. Между ними располагается бесчисленное множество различных характеристик, которые могут дать

мелодии разные инструменты и их различные регистры. Поскольку основной характерной чертой мелодии «а» является равномерное движение восьмыми в быстром темпе, то основным способом ее характеристического переосмысливания будет изменение соотношения между подвижностью мелодии и степенью подвижности инструмента, ее исполняющего.

Необходимо учитывать также регистр инструмента, в котором окажется порученная ему мелодия. Она может полностью «укладываться» в область выразительной игры инструмента, крайние звуки мелодии могут выходить вверх или вниз за пределы этой области, и, наконец, вся мелодия может оказаться в крайне высоком или крайне низком регистре инструмента. Каждое из перечисленных положений мелодии существенно повлияет на окончательное формирование характера ее звучания.

Короткие однородные темы, ритмическая сторона которых не индивидуализирована, подобные мелодии «а», часто многократно повторяются в ходе развития музыки. В этом случае их многократная тембровая переокраска не создает множества самостоятельных характеров-образов. На первый план выступит лишь колорит, создаваемый сменой тембров, красочными сопоставлениями. Подобное развитие коротких тем и связанную с ним инструментовку можно наблюдать в произведениях композиторов разных эпох и стилей (2, 3, 4).

Бетховен. Симфония № 3, ч. I

2  
Allegro con brio

The musical score is for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, marked 'Allegro con brio'. It shows the first 16 measures of the piece. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Violin I (I), Violin II (II), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Double Bass (C.b.). The score features various dynamic markings: *p* (piano), *dolce* (softly), *sfz* (sforzando), and *pp* (pianissimo). The melody is primarily carried by the strings, with woodwinds providing harmonic support and occasional melodic fragments. The tempo is 'Allegro con brio'.

8

4 Allegro giusto 68

1. *mf*

Ob. I II III *p*

Cl. (B) I II III *p*

Fag. *a2 sf p*

C-fag. *sf p*

Cor. (F) I II III IV *sf p*

Tr-be (C) I II III IV *sf p*

Tr-ni I II III IV *sf p*

Tuba *sf p*

Timp. *sf*

Tr-ro *sf*

Tr-lo *sf*

Cassa *sf*

Arpa *mf*

solo V-ni I *mf*

altri *sf*

4 soli *p*

V-ni II *sf*

altri *sf*

4 soli *p pizz.*

V-le *sf*

altri *sf*

4 soli *p*

V-c. *pizz.*

altri *sf*

4 soli *p*

C-b. *pizz.*

altri *sf*

*div.* *a2* *div. in 3* *div.* *a2* *div. in 3* *div.* *a2* *div. in 3* *div.* *a2* *div. in 3*

*con sord.*

*arco*

This is a page from a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves with musical notation. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *poco f*, and *pp*. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The page includes a rehearsal mark "1.11 con sord." and a section marked "pp ma marcato". The musical notation is complex, with many notes and rests, and the page is filled with musical staves.

Мелодия «б», певучего характера чутко отзовется на изменение тембра. В исполнении гобоя она прозвучит спокойно, широко, поэтично, в исполнении кларнета приобретёт оттенок отрешенности, флейта замаскирует ее эмоциональность своим холодновато-целомудренным тембром, а теплый живой тембр виолончели подчеркнет, усилит, раскроет ее эмоциональность. При исполнении на тубе или контрабасе мелодия «б» теряет свои естественные качества, распевность, широту, лиричность, прозвучит сухо, скованно, бездушно, угловато. Поручить ее исполнение этим инструментам целесообразно лишь при необходимости придать ее звучанию оригинальный характер, противоречащий ее первоначальному смыслу.

Восприятие будет иным, если эта мелодия прозвучит в сольной пьесе для тубы или контрабаса. В таком случае слушатель не будет противопоставлять тембр этих инструментов тембру других инструментов. Характерность звучания тубы или контрабаса будет восприниматься как норма, в рамках которой разнообразие и богатство выразительных средств исчерпываются возможностями инструментов, а полнота их использования зависит от мастерства исполнителя. В ансамбле, как и в оркестре, характерность звучания оценивается слухом в сравнении со звучанием других инструментов.

Мелодия «в» по своей структуре не однородна. Её первая, медленная, часть, естественно, предполагает исполнение или певучего, или напряженного, или фанфарного характера. Вторая, быстрая, часть требует от инструмента подвижности. Обоим требованиям в наибольшей степени отвечают струнные инструменты. В исполнении медных в выразительности выигрывает медленная часть мелодии, в исполнении деревянных — быстрая.

Влияние инструмента на формирование характера мелодии иллюстрируют следующие примеры (5).



Диапазон в три с половиной октавы, скачки на широкие интервалы, натуральный флажолет — все это доступно скрипке. Только в исполнении скрипки эта мелодия прозвучит ярко, с блеском (6).



Наиболее полно характер фанфар раскрывается в исполнении тромбона и трубы. Характер звучности инструментов соответствует характеру мелодии (7).

7. Valles zeitmal

Р. Штраус. «Тиль Уленшпигель»



Эта мелодия с большей легкостью исполнима на виолончели, чем на валторне. Исполнение на валторне придает звучанию юмористический, шутовской, жизнерадостный характер. Инструментовка скорректировала в определенном направлении характер мелодии (8).



В исполнении контрабаса соло простенькая немецкая песенка приобрела черты гротеска, пародии, иронической гримасы, соответствующие авторскому названию этой части «траурный марш в манере Калло».

Значение комментария, которое получила эта мелодия с помощью инструментовки, трудно переоценить.

### Исполнение мелодии в унисон, в октаву или несколько октав

Соединение инструментов для исполнения мелодии в унисон, в октаву или несколько октав практически до бесконечности расширяет возможности ее темброво-динамического варьирования.

Прежде, чем перейти к его рассмотрению, укажем на разницу между сольным и групповым исполнением мелодии. При сольном исполнении свобода агогической трактовки ничем не ограничена. В ходе игры, увлекшись, солист может ускорить или замедлить темп исполнения всего произведения, его частей или отдельных оборотов мелодии, заботясь лишь о совпадении метрически опорных моментов с сопровождающими голосами, если таковые имеются. Динамическая трактовка при сольном исполнении также отличается большой свободой. Малейшее усиление или ослабление звука в зависимости от вибрации, характера нажима смычка, выбора той или другой струны (на струнных инструментах), изменения амбушюра (на духовых) — все это полностью доходит до слушателя, не заслоненное дублированием. Перечисленные особенности сольного исполнения придают ему гибкость и живость.

При групповом исполнении непредусмотренное отклонение хотя бы одним исполнителем от темпа или ритма ведет к нарушению ансамбля, а динамика звучания представляет собой некое «среднее арифметическое» звучностей, ее составляющих. Большая индивидуализация сольного исполнения соответствует камерности, а большая обобщенность группового — масштабности звучания. Особенно это относится к струнным инструментам. Именно поэтому в современном симфоническом оркестре партии струнных, как правило, принято исполнять группами однородных инструментов.

С увеличением числа инструментов, играющих в унисон, растет не столько громкость, сколько полнота, насыщенность, густота, массивность звучания. При соединении однородных инструментов усиливаются основные характеристики их тембра. Мягкий тембр еще больше смягчается, резкий становится резче. При соединении разнородных инструментов возникают смешанные тембры — миксты, сочетающие признаки и свойства составляющих их простых тембров. Особенно выразительны, иногда даже причудливы, сложные тембры, возникающие при соединении низких регистров одних инструментов с высокими регистрами других (9, 10).

Бизе. «Кармен». Увертюра





10 *Molto andante*  $\text{♩} = 66$

В зависимости от характера инструментов и от того, в какой комбинации они соединяются, сложный тембр может получиться блестящим или тусклым, прозрачным или матовым, звонким или сиплым и т. п. Чем богаче слуховой опыт, чем тренированное воображение инструментатора, тем точнее он сможет найти соединения, отвечающие необходимому характеру мелодии.

Если мы поставим перед собой цель выявить и усилить средствами инструментовки характер мелодии, не изменяя его, то для исполнения мелодии «а» надо будет соединить инструменты, отличающиеся технической подвижностью; для исполнения мелодии «б» (украинская народная песня «Ой у полі билинонька колихається») потребуются инструменты, обладающие благородным тембром, отвечающим ее одухотворенному характеру; для исполнения мелодии «в» — инструменты, сочетающие способность выразительно исполнить ее первую половину и без технических затруднений — вторую.

Чтобы достичь ровной, естественной звучности, следует «поместить» мелодию в самый выгодный регистр инструмента, в область его выразительной игры. При этом равномерная звуковая нагрузка в каждой из октав не является обязательной (II).

II

В данном варианте инструментовки мелодия «а» поручена всем дровянным духовым инструментам парного состава симфонического оркестра. Она проводится в четырех октавах, в наиболее удобном для каждого инструмента регистре. Партии гобоев и кларнетов помещены в две октавы. Такое расположение тембрально обогащает звучность обеих октав.

Перенесение на октаву ниже второй флейты по аналогии со вторым гобоем и вторым кларнетом было бы нецелесообразно, так как слабо звучащая в первой октаве флейта ничего не добавила бы к звучности дровянных инструментов *tutti*, а для второй октавы ее светлая, сильная звучность была бы утрачена.

В варианте инструментовки мелодии «а» (12) вторые скрипки, разде-

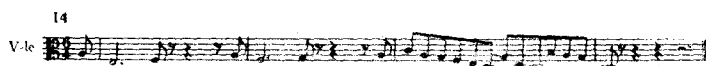


ленные на две партии, пропорционально усиливают первые скрипки и альты. Тем самым уравнивается звуковая нагрузка в первой и второй октавах. В данном случае разделение вторых скрипок целесообразно, так как скрипки одинаково хорошо прозвучат и в первой, и во второй октавах. Обеспечивать равновесие звучности в различных октавах имеет смысл лишь в том случае, когда это не сопряжено с использованием инструментов за пределами области выразительной игры (13).



В приведенном варианте инструментовки мелодии «в» (см. пример № 13) нагрузка по октавам распределена неравномерно: в верхней октаве — первые и вторые скрипки и альты, в средней — виолончели и в нижней — контрабасы. В данном случае такой вариант является наилучшим, так как мелодия «располагается» в диапазоне выразительной игры каждого из инструментов, которые сольются в едином цельном выразительном звучании. Слитность звучания достигается взаимной поддержкой голосов, распространяющейся на разные октавы.

Стремление во что бы то ни стало уравнивать звуковую нагрузку в разных октавах могло бы привести к созданию такой партии альтов вместо той, что мы дали в предыдущем примере (14):



При этом ошибочное рассуждение выглядело бы так: если альты не могут всю мелодию сыграть в унисон с виолончелями, то пусть поддер-

жат в малой октаве хотя бы те отдельные звуки мелодии, которые им доступны. Но дело в том, что в результате скачков из одной октавы в другую в партии альтов возникает новая мелодия со своей логикой звуко-высотного строения. А так как слушатель оценивает не отдельные звуки, а мелодию в целом, то такая партия альтов, внося мелодический разноречивый, не усилит, а ослабит звучание целого, сделает его менее выразительным.

При унисонных или октавных соединениях инструментов могут возникнуть трудности из-за того, что мелодия полностью не укладывается в диапазон какого-либо инструмента. В этом случае необходимые изменения в его партии не должны нарушить логику строения мелодии, а по возможности способствовать усилению ее смысла. Возникшая в результате этих изменений новая мелодия должна быть логическим вариантом основной.

Мелодия «в», транспонированная на кварту вниз, не укладывается в диапазон скрипок и контрабасов, поэтому в партии этих инструментов следует внести изменения (15).

15

Violins I & II  
Viola  
Cello  
Double Bass

ossia  
ossia  
ossia  
ossia

Затактовое *ми* малой октавы в партиях скрипок оба раза заменено паузами. Без скрипок оба затакта прозвучат слабее, но ведь сравнительное усиление звуков *си* в первом такте и *до* — во втором при вступлении скрипок соответствует их метро-ритмическому положению. Ослабленный предъикт и усиленный икт подчеркивают структуру этой мелодии. Следовательно, вынужденная замена затактов паузами не ослабила, а усилила выразительность мелодии.

В предпоследнем такте в партии скрипок движение прерывается, так как диапазон скрипок не позволяет его продолжить. Оно остановлено на звуке *ля* потому, что *ля* стремится в *соль* и достигает его в последнем такте. Если бы движение было доведено до *соль*, что допускает диапазон инструмента, то завершающее *соль* последнего такта было бы повторением уже достигнутого, в результате чего экспрессия мелодии была бы ослаблена.

Отсутствие у четырехструнных контрабасов *ре* большой октавы вызывает необходимость изменить мелодию в их партии в последнем такте. Сравним выписанные в примере № 12 варианты партии контрабасов, основной и четыре *ossia*. Основной вариант передает увеличивающееся в предпоследнем такте, к концу второй фигуры, стремление к завершающему звуку *соль*. Оно возрастает благодаря предшествующим паузам, ослабляющим слабые доли мелодической фигуры. Перенесение последних четырех звуков на октаву выше, после пауз, придает активность зву-

чанию и в то же время помогает сохранить в главных чертах звуко-высотный контур мелодии.

Недостатком *ossia* 1 является неопределенная остановка движения в конце разбега, в момент, когда движение наиболее интенсивно.

В *ossia* 2 и *ossia* 3 нарушены звуко-высотные контуры мелодии, а это фактически означает включение в общий мелодический поток ухудшенного варианта мелодии.

Вариант *ossia* 4 практически приемлем, так как в низком регистре в быстром темпе почти невозможно различить, какая нота прозвучит на последней восьмой предпоследнего такта — *ми* или *ре*. Впрочем, возникающее в этом варианте неряшливое на вид голосоведение не может быть рекомендовано как надежный выход из положения во всех аналогичных случаях, так как с повышением регистра оно становится неряшливым и на слух.

При ведении мелодии в одну или две октавы инструментами разных тембров более естественная звучность достигается тогда, когда в нижнем регистре «расположен» струнный инструмент или группа инструментов, а в верхнем регистре — духовой. При противоположном расположении инструментов звучность получается более изысканной, необычной.

Ведение мелодии на расстоянии трех и более октав само по себе создает изысканную звучность независимо от расположения инструментов.

На характер смешанного тембра существенно влияет соотношение динамических оттенков в разных голосах. В зависимости от их совпадения или несовпадения характер звучности меняется.

### Удвоение мелодии интервалами и аккордами

Удвоение мелодии любыми интервалами, кроме унисона и октавы, создает новую мелодию, параллельную основной. Как и основная мелодия, параллельная подразумевает свою определенную гармонию. При одновременном исполнении обеих мелодий возникает политональность. Если политональность не желательна, то избежать ее можно, заменяя отдельные звуки параллельной мелодии другими, подходящими к подразумеваемой гармонии основной мелодии. Выпишем начало мелодии «а» и ее возможные удвоения терциями и секстами, а также свободные удвоения <sup>1</sup> (16).

<sup>1</sup> Свободным будем считать удвоение, в котором ни величина интервала, ни сами интервалы не остаются постоянными. Если основная мелодия движется по звукам аккорда, то удваивающая — может двигаться по звукам одного из обращений этого аккорда. В более широком смысле свободное удвоение представляет собой то же, что и ритмическое.

Округлим нсты, чуждые подразумеваемой гармонии — трезвучию I ступени ля минора.

Сравнение различных видов удвоений показывает, что только путем свободного удвоения можно создать параллельную мелодию на гармонической основе первоначальной.

Выбор того или другого вида удвоения зависит от стиля музыки, от ее гармонического языка.

К инструментовке удвоенной мелодии обычно предъявляется требование ровной, слитной звучности. Такую звучность может обеспечить соединение двух однородных инструментов, например двух флейт, двух труб, первых и вторых скрипок и т. п., если удваивающая мелодия находится на расстоянии терции. Если же мелодия удваивается на расстоянии сексты, то наряду с однородными инструментами могут быть использованы соединения инструментов, близких по тесситуре, например, Fl. + + ob., ob. + cl., v = pi + v = le и т. п.

Ведение мелодии аккордами может осуществляться как перемещением одного и того же аккорда параллельно движению мелодии (17), так

17 Ведение мелодии мажорными сектаккордами

маж. квартсектаккордами

доминантквинтсектаккордами

доминантсекундаккордами

доминантсептаккордами

и путем чередования обращений аккорда, гармонически обобщающего отрезки мелодии (18).

18

Осн. мел.

Варианты удвоения

Первый способ, варьируя колорит мелодии, «снимает» вопрос о подразумеваемой гармонии. Его можно назвать колористическим. Второй способ, при котором сопоставляются между собой, чередуясь, обращения одного и того же аккорда, фактически является средством реализации подразумеваемой гармонии. Его можно назвать гармонизирующим.

По образцу примера № 17 мелодию «а» можно сопровождать любыми подходящими аккордами. Что касается других вариантов гармонизации

зующих аккордовых сопровождений, кроме приведенных в примере № 18, то их количество зависит от обнаруженных возможностей гармонизации мелодии. Дополняя пропуски в записи примера № 18, можно сочетать здесь отрезки различных вариантов.

При гармонизирующих аккордовых сопровождениях мелодии в некоторых голосах возможны повторения одних и тех же звуков (см. пример № 18, 2-й такт, две нижние строчки). Ритмическое оформление этих звуков зависит от штрихов основной мелодии. Выпишем возможные штрихи основной мелодии и покажем, какое влияние они окажут на ритм повторяющихся звуков в удваивающих голосах (19).



Зависимость ритма от штрихов, проиллюстрированная в примере № 19, обусловлена следующими соображениями: 1) одинаковые штрихи обеспечивают слитность звучания голосов, объединенных общим ритмом; 2) лига, объединяя мелкие ритмические доли, приравнивает их к более крупной ритмической доле, равной их сумме.

Продолжим рассмотрение вопроса об удвоениях. Квинты, кварты, секунды и септимы уже встречались в составе аккордов, удваивающих мелодию (см. пример № 17). А могут ли эти интервалы удваивать мелодию в параллельном движении? Ответ будет не для всех одинаков. Так, удвоение в верхнюю квинту, хотя и создает параллельную мелодию в доминантовой тональности, но может также рассматриваться как обертоновая «тень» основной мелодии. Обертоновый характер квинтового удвоения особенно подчеркивается, усиливается одновременным октавным удвоением основной мелодии (20).



Рассмотрим также шестое проведение первой половины темы в «Болеро» Равеля (21).

21

Иначе обстоит дело с удвоением в нижнюю квинту. В этом случае голоса как бы обмениваются гармоническими функциями. Основной голос звучит как обертон, а удвоение — как основной голос. Это приводит к смещению подразумеваемой гармонии в строй субдоминанты.

Рассматривая кварту как обращение квинты, нижнюю кварту для удвоений следует предпочесть верхней.

Удвоение секундами и септимами мелодии «а» противоречило бы ее интонационному строю, хотя технически вполне осуществимо. Если мы создадим атональную мелодию, аналогичную в ритмическом отношении мелодии «а», то ничто не мешает нам удваивать ее не только большими и малыми секундами и септимами или тритонами, но и вообще всеми интервалами одновременно (22).

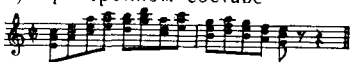
22

Основная мелодия

Многоголосная мелодия требует однородной, слитной звучности. Тембровый контраст голосов более уместен в полифоническом многоголосии. В многоголосной мелодии ритмическая общность голосов усиливается, как бы подтверждается тембровой общностью. Приведем примеры некоторых соединений инструментов, обеспечивающих ровную слитную звучность многоголосного варианта мелодии «а» (23).

В группе деревянных духовых:

## 1) При тройном составе



- 3 Fl. в этом регистре и транспорте в пределах б. сексты вверх и чист. кварты вниз  
 3 Ob. " " " " " " м. терции вверх и чист. квинты вниз.  
 3 Cl. " " " " " " м. терции вверх и б. ноны вниз.  
 3 Fag. в транспорте от ноны до ув. кварты через 2 октавы вниз.

## 2) При двойном составе

Норм. расположение. Окружение



Наслоение



С октавным удвоением

Перекрещивание

С пропуском нижнего

звука в верхней октаве

гобоев и флейт



Норм. расположение

Перекрещивание

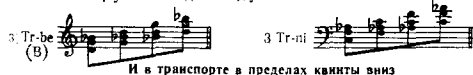
Перекрещ. Fl и Ob.

С пропуском нижнего звука в верхней октаве



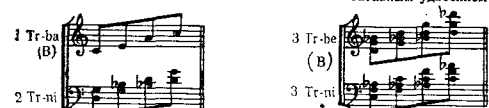
\*) Перекрещивание фоготов с кларнетами привело бы 1-й фогот в слишком аысокий регистр

В группе медных духовых:



И в транспорте в пределах квинты вниз

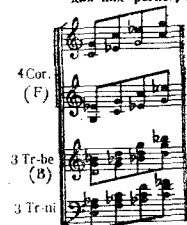
С октавным удвоением



С пропуском нижн. звука в верхн. октаве



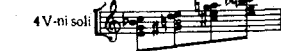
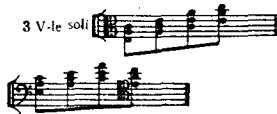
С усилением валторнами части аккордовых звуков в удобном для них регистре



В струнной группе:



Все это может исполняться вместе, в отдельности и в любых комбинациях



эти варианты могут звучать вместе





Как видно из примеров, ровная слитная звучность достигается и путем соединения одинаковых инструментов, и при помощи такого расположения различных инструментов, которое как бы смешивает тембры в сознании слушателя. Надо помнить, что от слуховой настройки на тот или иной состав оркестра или ансамбля также зависит впечатление слитности или контрастности звучания.

Приведем несколько примеров различного тембрового оформления многоголосных мелодий (24).

Глазунов. Скрипичный концерт. Финал



Слитность звучания достигнута здесь применением одинаковых тембров. Первая фраза — две трубы, вторая фраза — двойные ноты скрипки соло (25).

Кодай. «Венгерский псалом»

В первых двух тактах примера № 25 смешанный тембр струнных и валторн, а в третьем и четвертом тактах — чистый тембр струнных создают однородный тембр различной плотности. В группе струнных идеального равновесия звучности нет. Несмотря на это, а может быть, и благодаря этому, звучность получается очень выразительной. Сильней и ярче других будет звучать верхний голос у первых скрипок, потому что первых скрипачей больше, чем вторых, квалификация их выше, инструменты у них лучше и, наконец, сидят они в оркестре на первом плане. А как раз основная мелодия в этом примере расположена в верхнем голосе, поэтому ее усиление здесь оправдано, оно соответствует ее значению. На втором месте по силе звука будет терцовое удвоение у вторых скрипок, наиболее слабо прозвучит квинтовое удвоение у половины альтов.

При разделении альтов более высокая партия поручена вторым альтам, а более низкая — первым. Это можно объяснить тем, что нижняя партия как басовый голос более ответственна; в таком расположении она прозвучит ярче.

Слитная звучность многоголосной мелодии (см. пример № 26), проводимой параллельными квартсекстаккордами, достигнута при отсутствии полного равновесия между группами и внутри деревянной группы: 1) у струнных мелодия проводится в двух октавах, у деревянных — в трех; 2) в группе деревянных терцовый звук поручен шести инструментам, тонический — трем, квинтовый — двум. В средней октаве у деревян-

Равель. «Испанская рапсодия», ч. IV

26 *Assez animé*  $\text{♩} = 76$

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. (B)

Cl. b. (B)

Fag.

C-fag.

Cor. (F)

Tr-be (C)

Tr-ni e

Tuba

Timp.

Cast.

T-ho

T-ro

Cassa

Archi

ных тонический и квинтовый звуки пропущены. Поскольку с терцового звука начинается расположенная вверх основная мелодия, то ее более рельефное звучание по сравнению с удваивающими мелодиями соответствует ее значению.

Тонкую, изысканную звучность создает оригинальный состав инструментов, использованный Равелем в пятом проведении первой половины темы «Болеро» (27).

Равель. «Болеро»

27. *Tempo di Bolero - Moderato assai*

Основная мелодия имеет наибольшую нагрузку, она звучит в трех октавах, сопутствующие мелодии проводятся только в одной октаве, в высоком регистре. Такое расположение голосов представляет собой как бы реализацию обертонов. Обращает на себя внимание употребление разных динамических оттенков с целью выравнивания звучания различных по тембру и силе инструментов, а также приведения сравнительной силы звучания голосов в соответствии со значимостью каждого из них. В том, что при одинаковом нюансе вторая флейта будет звучать ярче флейты пикколо, есть также свой смысл: терцовое удвоение выделится несколько больше квинтового.

Ведение мелодии аккордами широко распространено в джазовой оркестровке. Предлагаемые ниже примеры взяты из курса современной джазовой инструментовки Чейпеля<sup>1</sup> (28, 29, 30).

28

29

30

30

<sup>1</sup> См. журнал «Melodie und Rhythmus», 1963, № 9, 19, 22.

## Удвоение мелодии ее обращением

Наряду с удвоением в параллельном и прямом движении возможно удвоение мелодии ее обращенным вариантом, а также более свободное удвоение на основе общего ритма. Дальнейшее увеличение числа голосов может происходить как путем увеличения количества сочетающихся вариантов мелодии, так и путем удвоения каждого из них интервалами или аккордами (31).

31 Удвоение обращением мелодии



Свободное удвоение



При сочетании мелодии с ее обращением, а также при сочетании мелодии и ее обращения с удвоением интервалами или аккордами степень диссонирования и характер возникающих гармоний зависит от оси обращения сопутствующей мелодии, от интервалов удвоения и от количества удваивающих голосов.

Восприятию подобных многоголосных образований как мелодических пластов будет способствовать тембровая слитность звучания. В приведенном ниже отрывке из Четвертой симфонии Шостаковича тембр и ритм объединяют голоса струнной группы в одно целое. Ни широкие расстояния между голосами, ни различные направления ритмически удваивающих мелодий не в состоянии разрушить этого единства (32).

Шостакович. Симфония № 4, ч. II

32

117

Moderato con moto

Fl. picc. *ff* *1 solo* *f dis.*

Fl. *f* *dis.*

Cl. picc. (Es) *ff*

Fag. *f* *dis.*

Srl. *f*

V-ni *fff* *arco* *dim.* *p*

V-ii *fff* *arco* *dim.* *p*

V-le *fff* *arco* *dim.* *p*

V-c. *fff* *arco* *dim.* *p*

## Многоголосная мелодия на вариантной основе

До сих пор мы соединяли более или менее различные в интонационном отношении мелодии на основе общего ритма. Но можно сделать и иначе — варьировать ритм мелодии, существенно не изменяя ее интонационной основы. Такие варианты мелодии, будучи исполнены вместе, образуют вариантное многоголосие. Созданные по аналогии с подголосочным многоголосием народных песен, инструментальные мелодические пласты могут объединять варианты, обрисовывающие контуры мелодии и мелизматически обогащенные. Факторами выразительности вариантного склада являются полиритмия и фонический эффект, связанный с тембровым оформлением голосов. Оба эти фактора проявляются в различной степени в зависимости от характера мелодии. При варьировании подвижной мелодии с регулярным ритмом на первый план выступает полиритмия, при варьировании медленной, распевной мелодии полиритмию как бы заслоняет фонический эффект. Поясним сказанное примерами. Выпишем некоторые ритмические варианты мелодии «а» (33).

Соединив все или некоторые из них, получим вариантный мелодический пласт (34, 35).



В примере 35 благодаря характерному ритму появился венгерский колорит.

В примерах 34 и 35 тембровое оформление условно. Партию первых скрипок могла бы исполнять флейта, а партию флейты — первые скрипки. На октаву ниже аналогичные партии могли бы исполнять труба и виолончели, альты и кларнет, на две октавы ниже — виолончели и фагот и т. п.

Вариантный склад можно образовать, соединив с основным вариантом мелодии ее упрощенный вариант (36) или мелизматически обогащенный (37).

Эти и следующие примеры допускают различное тембровое оформление. В зависимости от подвижности инструментов, особенностей их тембров мелодический пласт приобретает тот или иной характер звучания.

Вариантный мелодический пласт может быть образован путем реализации скрытого голоса (38).



В этом случае возникают подголоски. Непременным условием любого подголоска является логичное голосоведение. Подголосок должен быть мелодически осмысленным. В примере № 38 последние два звука *фа* и *ми* в партии первых скрипок ничего нового в мелодию не вносят, так как эти звуки дублируют партию вторых скрипок. Однако они необходимы как завершающая интонация, без которой мелодия в партии первых скрипок осталась бы логически незавершенной. Заключительная интонация как бы «привязывает» ограниченную мелодию первых скрипок к основной мелодии вторых скрипок.

Соединение вариантов мелодии и удачный подбор инструментов для их исполнения способны создать выразительный, богатый красками многоголосный пласт, в основе которого лежит одnogолосная мелодия. Пример № 39 показывает один из многочисленных возможных способов инструментовки мелодии «а» на основе подголосочного варьирования (39).



Итак, для успешной инструментовки мелодии на основе подголосочного варьирования необходимо выполнение следующих требований: 1) каждый вариант мелодии должен быть логически осмысленным; 2) варианты мелодии должны дополнять друг друга; 3) каждый вариант должен максимально соответствовать выразительным возможностям того инструмента, для которого он написан.

Помня, что инструментовка должна способствовать раскрытию характера мелодии, нужно сочинять варианты и выбирать для их исполнения инструменты, не противоречащие ее смыслу, настроению и жанровой природе.

Для инструментовки мелодии «б» может оказаться пригодным вариантное двухголосие, в котором оба голоса оттеняют выразительность и смысловую завершенность друг друга (40).



В зависимости от характера мелодии могут возникнуть различные виды подголосков. В следующем примере мы видим не у всех инструментов

равноценные варианты мелодии. В партиях гобоя, первых скрипок и виолончелей представлены полные варианты основной мелодии, в партиях вторых скрипок и альтов даны варианты, взаимно друг друга дополняющие (41).

Глинка. Воспоминание о Кастильи

41

*Più lento*

Ob.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

*mf dolce*

*pizz.*

В следующих примерах сочетается полное изложение мелодии с ее контурными вариантами. Мелодия как бы оставляет за собой след в виде гармонических голосов, очерчивающих ее контуры, образуемые опорными звуками (42, 43, 44).

Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. I

42

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Cor. (F)

V-ni I

*f*

*p*

Прокофьев. «Ромео и Джульетта», 2-я сюита

43

Cl. (C)

V-ni I

*I solo*

*p*

*ppp*

44

Assai moderato

В примере № 45 один из вариантов мелодии играет труба с сурдиной, другой — скрипка соло. В примечании автор пишет: это соло *обязательно* должен играть скрипач, сидящий за *последним пультом*, вторым от публики<sup>1</sup> (45). Вариативность сочетается здесь с остро характерным тембровым оформлением. Такие же соло встречаются в озорных частушках у второго скрипача, играющего вариант мелодии тромбона, и у альтиста, играющего вариант мелодии валторны.

(149) П. Щедрин. «Озорные частушки»

45 Allegro assai  $\text{♩} = 144$   
I solo con sord.

## Трактовка структуры мелодии средствами инструментовки

### РАСЧЛЕНЯЮЩАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА

Если агогические средства выразительности находятся исключительно в сфере исполнительского творчества, то артикуляция, фразировка и динамика могут быть реализованы как исполнительскими средствами, так и при помощи инструментовки.

Мелодии «а», «б» и «в», которыми мы иллюстрируем наши рассуждения, первоначально выписаны без лиг, штрихов и динамических оттенков. Сейчас мы рассмотрим, как те или иные лиги, штрихи и динамические оттенки укажут на определенную артикуляцию, фразировку и динамику этих мелодий и как они могут быть выявлены средствами инструментовки.

Рассмотрим каждую мелодию в отдельности.

Мелодия «а» может быть сыграна, как написано, — каждая нота отдельно или легато. Исполнение повлияет на характер мелодии, но не затронет ее структуры. Если же мы расставим лиги или акценты таким образом, что мелодия окажется расчлененной, то при этом одни интонации ее станут более рельефными, а другие как бы ступают; будет подчеркнута ямбическая или хореическая направленность ритма. В примере

<sup>1</sup> Таким путем удачно имитируется манера народного исполнения.



№ 46 одно и то же расчленение достигнуто в первом случае с помощью диг, а во втором — с помощью акцентов (46).



Эта артикуляция мелодии может быть выявлена, а следовательно и усилена расчленением мелодии на составляющие ее части (47).



Такое разделение мелодии между двумя голосами соответствует штрихам и акцентам, выставленным в примере № 46; поэтому все звуки, находящиеся под ударением в примере № 46, встречаются в примере № 47 в мелодиях обоих голосов. В мелодиях обоих голосов имеются также предъиктовые звуки относительно сильных долей первого и второго тактов. Неударные звуки находятся в примере № 40 лишь в мелодии одного из двух голосов. В результате такого разделения увеличивается контраст между ритмически сильными и слабыми звуками мелодии.

При исполнении обеих, составляющих единое целое мелодий в примере № 47 инструментами с одинаковым тембром (например, двумя флейтами или первыми и вторыми скрипками) увеличивается рельефность звучания в соответствии с примененной артикуляцией. При исполнении же их инструментами с разным тембром (например, верхней партии — флейтой, а нижней — скрипками или, наоборот, верхней партии скрипками, а нижней — флейтой) наряду с усилением рельефности артикуляции появится своеобразный эффект тембровой переливчатости звучания.

Инструментовка, основанная на обнаружении и выявлении артикуляции, выделяет из мелодического потока различные ритмические группы, сопоставляет их между собой и таким образом преодолевает ритмическое однообразие движения.

Приведем еще один вариант артикуляции мелодии «а» и основанное на нем расчленение (48).



При расчленении необходимо добиваться максимальной осмысленности составляющих мелодий. Средством же ее достижения, кроме общих опорных звуков, является наличие замыкающей фразу ритмо-интонации в обеих составляющих мелодиях.

Механическое расчленение мелодии «а», вроде приведенного в примере № 49, следует признать неудачным из-за отсутствия слитности звучания, обеспечиваемой общими звуками, а также по причине логической

незавершенности каждой из составляющих мелодий, особенно нижней (49).

Показанная ниже фразировка делит мелодию на две части (50).



При таком расчленении мелодия верхнего голоса, хоть и усеченная в начале, все же оказывается достаточно осмысленной, зато мелодия нижнего голоса осталась бы незавершенной и как бы повисла в воздухе, если бы не продолжающая ритмо-интонация — *до*, *соль* и замыкающая — *фа*, *ми*.

Расчленение мелодии может быть по-разному интерпретировано инструментальной группой. При исполнении составляющих мелодий одинаковыми инструментами или группами выявится и усилится экспрессия, присущая данной артикуляции и фразировке. При исполнении составляющих мелодий разными инструментами или группами инструментов расчленение мелодии может быть трактовано как сопоставление тембров, уровней громкости, регистров и октавных удвоений.

Мощное звучание медных инструментов — в первом варианте (51) и струнных — во втором (52) обрушивается на сравнительно слабо



звучащее начало мелодии, как бы подавляя его своей массой. В условиях такой масштабно-звуковой несоизмеримости нет необходимости продолжать начальную часть мелодии у первых скрипок в первом варианте или у флейты — во втором. По той же причине нет необходимости продолжать мелодию у струнных (53).



При инструментовке crescendo и diminuendo артикуляция и фразировка подсказывают моменты членения мелодии для подключения или снятия инструментов. Постепенное crescendo достигается при включении новых инструментов на слабых ритмических долях мелодии, а diminuendo — при снятии инструментов на сильных и относительно сильных. Подготавливая вступление наиболее сильных голосов к концу фразы, можно достигнуть наиболее рельефного и выразительного crescendo и, наоборот, сводя голоса до минимума к моменту окончания фразы, можно достигнуть наиболее рельефного и выразительного diminuendo. Требование возможно позже начинать crescendo и diminuendo основано на учете психологии восприятия, связывающего наибольшую крутизну с завершением подъема и спуска, наибольшее нарастание — с кульминацией, наибольший спад — с полным прекращением звучания. Для достижения плавности crescendo каждая партия инструмента должна начинаться piano, независимо от величины отрезка мелодии и от места, где этот отрезок включается в общий мелодический поток. Для достижения плавности diminuendo партия каждого инструмента должна оканчиваться piano или pianissimo, где бы его линия не заканчивалась — в начале, середине или конце основной мелодии. В примере № 54 дан один из вариантов инструментовки мелодии «а» crescendo и diminuendo (54).

54

The musical score for Example 54 is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Trumpet in B-flat (Tr.-ba (B)), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.). The score is divided into four measures. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The second measure is marked with a forte (f) dynamic. The third measure is marked with a piano (p) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic. The score shows the crescendo and diminuendo of the melody across the instruments, with dynamics marked as p, f, and p.

Иногда возникает необходимость отразить в инструментовке crescendo и diminuendo и одновременно какую-то определенную артикуляцию и фразировку. При совмещении этих требований появляются следующие противоречия: там, где crescendo требует увеличения числа инструментов, — в дополняющей мелодии паузы, а там, где для diminuendo необходимо снятие голосов, — в дополняющей мелодии удвоения. И тем не менее такое совмещение возможно. Оно может стать источником своеобразной выразительности.

В данном примере показана одна из возможностей такого совмещения при инструментовке мелодии «а» (55).

55

#### СОВМЕЩЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ПРИЕМОВ ИНСТРУМЕНТОВКИ МЕЛОДИИ

Расчленяющая инструментовка может быть применена к многоголосным мелодиям, а также совмещена с вариантной (особенно той ее разновидностью, которая возникает при акцентировании некоторых опорных и предъязыковых звуков мелодии). В этом случае акцентирующие звуки складываются в ритмически упрощенный вариант многоголосной мелодии, который может быть наложен на основную многоголосную мелодию или на ее артикуляционно-расшифрованное оркестровое изложение (56).

56

Возможно одновременное совмещение и большего количества различных приемов, например, удвоения аккордами, артикуляционной расшифровки, акцентного варьирования с одновременным обращением мелодии, изложенной также с удвоением аккордами, артикуляционной расшифровкой и акцентным варьированием. Если при этом артикуляция и акценты в основной и обращенной мелодиях не будут совпадать, то обра-

зовавшийся между ними контраст станет источником возникновения дополнительных вариантных отношений между группами голосов и, следовательно, новой выразительности (57).

57

Fl.  
Ob.  
Cl(B)  
Tr-ni  
V-ni  
V-II  
V-le  
V-c  
C-b

Нижеследующие образцы многоголосия могли возникнуть подобным образом (58,59):

Мендельсон. «Фингалова пещера»

58 Allegro moderato 150

Fl.  
Ob.  
Cl(A)  
Fag.  
V-ni  
V-II  
V-le  
V-c  
C-b

Приемы оркестрового варьирования, подобные описанным выше, применимы не к каждой мелодии. Например, мелодия «б» не дает оснований для расчленяющей инструментовки. Ее распевность, разнообразный

Allegro energico

развивающийся ритм, непрерывно обновляющиеся интонации, ладовое богатство требуют непрерывности исполнения. Вычленение из нее фрагментов затруднено отсутствием цезур. Единственная, кроме заключительного каданса, остановка в третьем такте на звуке *ми* формально могла бы стать моментом расчленения мелодии, но получившиеся при таком делении фрагменты оказались бы неполноценными — они лишены самостоятельного значения. Следовательно, для мелодии с развивающейся структурой наилучшим способом инструментовки остается исполнение ее инструментом соло или группой инструментов.

Иное дело мелодия «в». Её неоднородная структура может быть отенена и подчеркнута расчленением. Контраст между первой и второй частями может быть усилен тембровым различием, а повторная структура каждой из частей — по-разному осмыслена в зависимости от артикуляции, фразировки и динамики.

Рассмотрим сперва каждую часть мелодии «в» в отдельности. Речитативный, характер первой части мелодии «в» в исполнении струнной группы симфонического оркестра *f* или *ff* приобретает оттенок мужественный, благородный, суровый или взволнованный. В исполнении медной группы первая часть мелодии «в» прозвучит как воинственный клич, в исполнении деревянной группы инструментов ее звучание может показаться гроtesкным. Та же музыка в той же инструментовке, исполненная *p* или *pp*, в общем сохранит первоначальный характер, но к нему прибавится ощущение сдерживаемой силы. Такой эффект возникает всегда, когда *p* или *pp* играет совместно много инструментов.

Очевидно, нетрудно представить себе, что исполненная фаготом соло, эта музыка прозвучит насмешливо, английским рожком — жалобно, кларнетом — фантастично и т. д. Тембровое деление по фразам может быть применено здесь как прием разработки или с целью создания впечатления нарастания, усиления, приближения либо, наоборот, — спада, ослабления, удаления; оно может также создать впечатление эха или неожиданного вторжения силы. Для окончательной дорисовки характера первой части мелодии «в» существенное значение имеет артикуляция, фразировка и динамика. Отделение затакта, акцент на сильной доле такта и спад к концу фразы подчеркнут силу и устойчивость. Начало *p* и *crescendo* к концу фразы с акцентом на последней восьмой поведет к усилению экспрессии, создаст впечатление устремления вперед.

Менее естественна, но вполне возможна артикуляция, при которой затакт залигован с опорным звуком, а последняя восьмая отделена. При такой артикуляции фразы прозвучат нервно, тревожно. С целью более резкого акцентирования часть инструментов может вступить на опорный звук без затакта <sup>1</sup>. Динамическая трактовка музыки может быть поддержана и усилена ударными инструментами.

Приведем некоторые варианты инструментовки первой части мелодии «в», по-разному совмещающие описанные приемы (60).

60 Grave

V-ni I  
V-le  
V-c.  
C-b.

Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ni  
Tuba

Ob.  
Cor. ingl.  
Cl. (B)  
Cl. b. (B)  
Fag.  
C-fag.

Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ni e Tuba  
Timp.  
T-ro  
P-tti Cassa

V-ni I II  
V-le  
V-c.  
C-b.

Cor. (F)

Во второй части мелодии «в» (так же, как и в мелодии «а») артикуляционное и фразировочное расчленение равномерного потока мелодического движения, вычленение из него ритмических групп может обусловить ту или иную интерпретацию его внутреннего строения, его смысловой направленности. Представим некоторые варианты артикуляции и фразировки второй части мелодии «в», а также образцы ее возможного расчленения на их основе (см. пример № 61).

Приведем несколько вариантов инструментовки мелодии «в», основанной на расчленении. Напомним, что одни и те же артикуляция и фразировка в зависимости от тембровой окраски и динамики, т. е. от характера звучания инструментов, их сочетаний и способов игры, могут привести к возникновению различной образной содержательности мелодии (см. пример № 62).

<sup>1</sup> В поданном выше примере № 49 этот приём рассматривался как вынужденный, обусловленный технической необходимостью. Независимо от того, является эстетический результат следствием технической необходимости или желателен сам по себе, его выразительно-художественный смысл неотделим от технического приема.

Measures 60-61 of the musical score. The first four staves represent woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the fifth staff represents strings. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

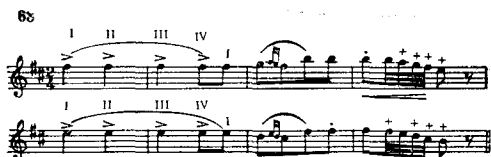
62

Measures 62-63 of the musical score. The score includes parts for vocal soloists (Cor. (F)), woodwinds (Tr-be (B), Tr-ni, e, Tuba, Timp., V-ti, V-le, V-c, C-b.), brass (Fl. picc., Fl., Ob., Cl. (B), Fag.), strings (V-ni, V-le, V-c, C-b.), and harp (Ar pa). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f*, *p*, *ff*, *pp*, and *col legno sul tasto*.



Слушая певучую мелодию, исполненную на фортепиано, мы забываем об ударной природе этого инструмента. При необходимости воспроизвести более или менее точно звук фортепиано средствами других инструментов, можно синтезировать этот звук, соединяя, например, пиццикато струнных с протяженным звучанием духовых. Таким же образом при помощи расчленения мелодии и последующего объединения вычлененных элементов некоторые особенности звучания одних инструментов можно передать другим. Следующий отрывок написан для скрипки (63):

А. Баццини. «Пляска гномов»



Только на струнных инструментах благодаря наличию у них четырех струн есть возможность начальные пять звуков каждой фразы показать в разных тембрах. При исполнении же этого предложения на духовом инструменте смена тембровых красок, естественно, передана быть не может. Расчленяющая инструментовка позволяет воспроизвести эффект смены тембров при исполнении на деревянных духовых. Тем самым она расширяет выразительные возможности одной группы инструментов, обогащая ее средствами другой (64).



Необходимость прибегать к расчленению мелодии при инструментовке может быть вызвана разными причинами. Укажем наиболее существенные из них:

1. Мелодия большого диапазона не укладывается в диапазон одного инструмента (65, 66).

Мусоргский. «Хованщина». Вступление



Равель. «Испанская рапсодия», ч. II



Шостакович. Симфония № 4, ч. II

3. Диалогичность структуры мелодии выявляется путем сопоставления тембров; в этом случае, как и в предыдущем, чередующиеся инструменты могут объединяться, образуя *crescendo* (68).

Чайковский. Симфония № 4. Финал

4. Передачей мелодии от одного инструмента к другому достигается тембровая ее переокраска (69).

Шостакович. Симфония № 7, ч. II

38

Тембровая переокраска служит средством усиления экспрессивности звучания (70, 71).

Моцарт. Симфония g-moll, ч. I.

70

Molto Allegro

Cl. (B)

Fag.

V-ni

V-la

C.b.

Fl.

Cl.

Fag.

Малер. Симфония № 7, ч. III

71

Cor. ingl.

Cl. (A)

V-ni

V-la

Связность перехода от одного тембра к другому обеспечивается общим звуком у инструментов, передающих и перенимающих отрезки мелодии (см. примеры № 65, 66, 67, 70). В примере № 69 общей является группа звуков — пограничная зона отрезков мелодии. В примере № 68 отсутствуют общие звуки и тем подчеркивается сопоставительный характер отношений между составляющими мелодиями.

Пример № 71 может служить образцом изысканной темброво-динами-

ческой переокраски мелодии (этот прием широко применяет Г. Малер). Наложение, снятие и чередование инструментов в сочетании с тонкими динамическими оттенками создают очень своеобразную оркестровую интерпретацию мелодии. В такой инструментовке рельеф мелодии становится более выпуклым, звуко-высотные изгибы ее как бы обнажаются и усиливаются, а бывшие едва заметными грани оттеняются, стремясь к темброво-динамической выпуклости. Г. Малер подчеркивает не только отрезки, но и отдельные звуки мелодии, мало заботясь при этом о содержательности отдельных партий (см. партии трубы, английского рожка флейты-пикколо, первой и второй флейт) (72).

Ради эффекта, достигаемого подобным наложением, Малер пренебрегает логической завершенностью отдельных участков оркестровых партий. Однако невозможно представить себе партию, состоящую сплошь из отдельных, логически несвязанных звуков, и таких партий у Малера нет. Они встречаются в произведениях авангардистов, являясь конкретным выражением распада привычных логических связей в музыке.

В следующем примере чередование инструментов, играющих в крайних регистрах, сочетается с исполнением всех трех мелодических фигур одними и теми же инструментами, играющими в среднем регистре. Такая инструментовка обеспечивает членораздельность и в то же время

## 24

41

слитность звучания при охвате мелодической линии широкого диапазона (74).

К. Орф. «Кармина Бурана», ч. II

74

Fl. I II  
Ob. I II  
Cl. (B) I II  
Fag.

ff

Каждая мелодия таит в себе бесчисленные возможности различной инструментовки. Вопрос о том, какая из этих возможностей наилучшая, может быть решен только с учетом художественно-смысловой направленности всего музыкального произведения и того, какое место занимает в нем данная мелодия и каждое в отдельности ее проведение.

Легче всего проследить «судьбу» инструментального перевоплощения мелодии, когда она является темой произведения. В этом случае в ней наиболее отчетливо выражен и как бы сконцентрирован характер музыки со всеми видоизменениями. Но, разумеется, ни при каких обстоятельствах инструментовка не создает обособленной образности, изолированной от других выразительных средств. Она действует только вместе с ними, но сочетание это особого рода, основанное на неразделимом взаимодействии всех компонентов музыки с инструментовкой. Поэтому, лишь учитывая всесторонние связи и зависимости, возникающие в музыке, можно отдать предпочтение тому или иному варианту инструментовки мелодии.

## ГАРМОНИЯ

Непосредственная связь гармонии с инструментовкой обнаруживается в аккордовом складе, а также в смешанных складах музыки, когда гармония выражена голосами, обособленными от других элементов музыкальной фактуры.

Вопросы инструментовки гармонии мы рассмотрим последовательно в таком порядке:

1) аккорд (под аккордами подразумеваем не только трезвучия и септаккорды, но и созвучия любой, в том числе нетерцовой структуры);

2) соединение аккордов и возникающие при этом формы голосоведения;

3) аккордовые образования и их отношения к другим элементам музыкальной фактуры (педаль, фон, гармоническая, ритмическая и мелодическая фигурации);

4) последовательность аккордов, внутри которой возникают синтаксические отношения, оформляющие ее в осмысленное построение.

### Аккорд

Инструментовка может способствовать выявлению гармонического единства всех голосов аккорда, а может и дифференцировать в нем отдельные голоса или группы голосов.

О том, насколько большое значение придается слитности звучания аккорда, свидетельствуют сформулированные Н. А. Римским-Корсаковым правила соединения инструментов при инструментовке аккордов. Мы имеем в виду перекрещивание, окружение и наслоение, а также удвоение более слабо звучащих инструментов при соединении их с более сильно звучащими (например, двух валторн с трубой или тромбоном, двух деревянных с валторной и т. п.).

Все эти способы группировки и расположения инструментов действительно обеспечивают эффект темброво-динамической слитности звучания. Однако в ряде случаев расположение аккорда определяется не только слитностью звучания.

Часто в ходе мелодического движения голоса, «приходя» к аккорду, располагаются не наилучшим образом с точки зрения слитности звучания.

Если требование слитности и мелодическое голосоведение вступают в противоречие, то предпочтение безоговорочно должно быть отдано последнему, так как музыкальный слух гораздо легче мирится с некоторой неровностью звучания голосов аккорда, чем с плохим голосоведением.

В приеме № 75 на верхней строчке один и тот же аккорд расположен четырьмя различными способами. Требованию слитной звучности, очевидно, в наибольшей степени удовлетворит перекрещивание (первый ак-

корд), на втором месте будут оба варианта окружения (второй и третий аккорды), более всего разница тембров будет ощущаться при расположении флейт над кларнетами (четвертый аккорд). Но, оценивая расположение аккорда на второй и третьей строчках примера с учетом логики мелодического движения каждого из голосов при подходе к аккорду, нам придется на первое место поставить расположение, соответствующее регистрам инструментов, на второе — окружение; перекрещивание же окажется на последнем месте (75).

Чем больше голосов в аккорде, тем меньше различает слух градации слитности, зависящие от расположения инструментов.

В примере № 76 первый аккорд расположен в соответствии с регист-

75

Fl.

Cl. (B)

Перекрещивание      Окружение      Расположение, соответствующее регистрам инструментов

76

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

рами инструментов, во втором аккорде перекрещены фаготы с кларнетами и гобой с флейтами, в третьем — кларнеты окружены фаготами, а гобой — флейтами, в четвертом — фаготы окружены кларнетами, а гобой, «поднятые» выше флейт, перекрещены с ними, в пятом аккорде фаготы окружены кларнетами, а флейты — гобоями.

Каждый из вариантов инструментовки этого аккорда имеет свои особенности звучания, но все варианты, бесспорно, приемлемы.

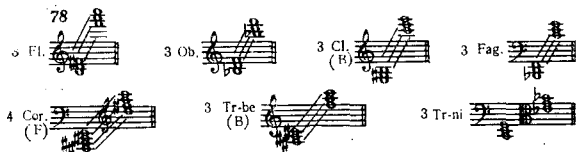
Очевидно, при выборе того или иного расположения придется руководствоваться не столько особенностями звучания аккорда при каждом из возможных расположений, сколько мелодическим голосоведением, подводящим к аккорду, если таковое будет ему предшествовать. Разумеется, в перекрещивании не могут участвовать инструменты, если они



должны быть использованы для заполнения доступного только им регистра: в первом аккорде — это фаготы, во втором — флейты (77).



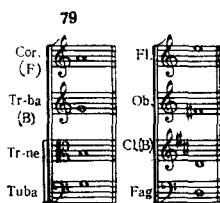
При инструментовке тесно расположенных аккордов слитная звучность легко может быть достигнута распределением голосов аккорда между одинаковыми инструментами (78).



Но, как видно из примера № 78, применение этого способа инструментовки ограничивает количество звуков аккорда до количества одинаковых инструментов, имеющихся в данном составе оркестра. Добавление видового инструмента, близкого по тембру к родовым, несколько расширяет возможный диапазон группы и увеличивает число звуков аккорда, но, разумеется, не безгранично. Практически обеспечить инструментовку аккорда с любым количеством звуков можно лишь применяя комбинации разных тембров путем их разнообразного смешения.

При восприятии музыки слушатель мысленно объединяет или дифференцирует тембры в зависимости от склада музыки, особенностей музыкальной фактуры и состава оркестра или ансамбля.

При наличии в составе оркестра по одному духовому инструменту каждого вида никто из слушателей, вероятно, не испытает чувства неудовлетворенности от такой инструментовки аккордов, которая приведена в примере № 79.



Для подтверждения способности музыкального слуха воспринимать аккорд, составленный из разных тембров как слитно звучащий, можно вспомнить тему Лоренцо, с которой начинается симфоническая фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского (80).

Чайковский. «Ромео и Джульетта»



Здесь кларнеты и фаготы, изложенные способом перекрещивания, образуют достаточно слитную звучность аккордов.

Одинаково слитно звучат оба хорала из второй части Концерта для оркестра Бартока (81).

Барток. Концерт для оркестра, ч. II

81 a)

Tr-be (C)

Tr-ni

Tuba

82 б)

Cor. (F)

Tuba

В первом хорале басовый голос, исполняемый тубой, прекрасно сливается с трубами и тромбонами, во втором — с валторнами.

В кратком хоральном эпизоде из четвертой части Четвертой симфонии Малера аккорды воспринимаются как слитно звучащие, несмотря на разный тембр составляющих их голосов (82).

Малер. Симфония № 4, ч. IV

82

Fl.

Cor. (F)

P-tti

Аг ра

Голос

83

Неполный вид

Полный вид

С частичным ярусным удвоением

С одноярусным удвоением

С двухъярусным удвоением

С одноярусным удвоением и удвоением баса нижней октавой

### Виды изложения аккордов

Ввиду того, что в оркестре разные группы представлены неодинаковым количеством инструментов, изложение в них одного и того же аккорда становится возможным только благодаря тому, что каждый аккорд может существовать в трех видах: 1) полном, 2) неполном, 3) с ярусным удвоением. Последнее может быть частичным, одно-, двух- и более ярусным.

Басовый голос аккорда в соответствии с особой функцией баса в классической гармонии, противопоставляющей его остальным голосам, может быть удвоен на октаву ниже (83).

83

Неполный вид

Полный вид

С частичным ярусным удвоением

С одноярусным удвоением

С двухъярусным удвоением

С одноярусным удвоением и удвоением баса нижней октавой

В отдельных случаях аккорд может быть представлен и менее самостоятельными вариантами его неполного вида вплоть до одного звука (84).

84

В современной музыке встречается созвучие, называемое кластером, которое состоит из нескольких секунд, заполняющих более или менее широкий интервал. Исполнение кластера поручают, как правило, инструментам с однородным тембром, например, скрипкам *divisi*, виолончелям *divisi*, всем струнным *divisi*, фортепиано.

Очевидно, нет смысла трактовать кластер так же, как аккорд классической гармонии, но его расширение вверх и вниз можно в какой-то мере уподобить ярусному удвоению аккорда. Для передачи неполного вида кластера, по-видимому, достаточно сохранить его мелодическое положение и прилегающую к нему хотя бы одну секунду (85).



В зависимости от контекста различные виды изложения аккорда в большей или меньшей степени взаимозаменяемы. Когда один и тот же аккорд повторяется в разных группах инструментов, то каждый из видов его изложения способен передать, если не все, то часть или хотя бы одну из основных характеристик аккорда: его ладовую функцию, если таковая имеется, характерную интервалику, мелодическое положение.

Если допустить для всех видов изложения равные права представлять данный аккорд (а в некоторых случаях это вполне целесообразно), то становится возможным сопоставление аккорда в разных группах инструментов при неодинаковом количественном составе этих групп.

В примере № 86 приведен вариант чередования одного и того же аккорда в различных видах изложения, соответствующих количественным и регистровым возможностям каждой из групп инструментов (86).

86

Fl.

Ob.

Cl.  
(B)

Fag.

Cor.  
(F)

Tr-be  
(B)

Tr-ni

e  
Tuba

Archi

Виды изложения аккорда еще более контрастны в примере № 87: от двенадцати звуков в группе струнных до одного звука у *sampanelli* (87).

Различные виды изложения аккорда взаимозаменяемы и при повторении последовательности аккордов (88).

87

88

По-видимому, музыкальная память по смыслу дополняет неполный вид изложения аккорда и таким образом уравнивает его в восприятии с полным видом, звучащим в непосредственной от него близости, в другой группе инструментов. Поэтому в случае нехватки инструментов в одной группе нет необходимости «занимать» их у другой, целесообразнее применить неполный вид аккорда. При этом естественно обогащается тембровая палитра инструментатора, исключается необходимость использовать инструменты в неподходящих регистрах.

Способность слушателя при восприятии схожих ритмических фигур, повторяющихся в разных группах, наделять их мелодико-гармоническим смыслом по аналогии с непосредственно перед этим полно изложенными, позволяет широко использовать группу ударных инструментов, не имеющих определенной высоты звука.

В следующих примерах ритмические фигуры, исполненные ударными, воспринимаются как аналогичные в звуко-высотном отношении фигурам, исполняемым инструментами с определенной высотой звука (89, 90).

89

Cl. (B)

Fag.

C-fag.

Cor. (F)

Tr-tti Tuba

P-tti

T-t.

Cassa

V-le

V-c.

C-b.

В первом фортепианном концерте Листа воображение слушателя помогает осознать звук треугольника неопределенной высоты как не противоречащий окружающей его мелодико-гармонической сфере и темброво обогащающий ее (91).

90

Ob.

Cl. (B)

Fag.

C-fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-tti

e Tuba

Platti

Tam-tam

Cassa

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

# Лист. Концерт № 1 для ф-но с оркестром

91 Allegro vivace

Gl. (A)

Tr-lo

P-no

Arch.

Tr-lo

capriccioso scherzando

P-no

V-le

V-c.

marc.

marc.

В некоторых случаях неопределенный звук ударного инструмента может как бы заменить аккорд, несмотря на то, что кроме ритмической, не обладает ни одной из его характеристик (92).

92

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Fr-ni

e

Tuba

T-ro

assa

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Arch.

con sord.

Рассмотрим виды изложения другого аккорда (93):

93

Неполный вид

Полный вид

С частичным ярсным удвоением

С ярсным удвоением

С одно-ярсным удвоением

С удвоением ярсным и одновременно с удвоением см бас

Аккорд этот внешне похож на аккорд из примера № 83, а потому допускает такие же, как и тот, виды изложения. Пожалуй, не стоит лишь включать в число неполного вида этого аккорда дециму, образующуюся между басовым и верхним голосами по причине ее консонирующего звучания, вызывающего представление о трезвучном заполнении этого интервала, а не квартовом. Впрочем, при чередовании в быстром темпе

различных видов изложения этого аккорда децима может «сойти» за один из его видов.

При ярусном удвоении многоголосных аккордов, а также четырехголосных аккордов в широком расположении из-за перекрещивания голосов разных ярусов могут возникнуть интервалы, акустически искажающие первоначальный облик аккорда. Если желательно этого избежать, то в верхних ярусах следует удваивать только те голоса, которые расположены в пределах верхней октавы основного аккорда (94).



При ярусном удвоении без перекрещивания голосов разных ярусов в среднем регистре остаются не удвоенными аккордовые звуки, находящиеся между басом и звуками, расположенными в верхней октаве полного вида аккорда.

Аккорд, изложенный без перекрещивания голосов разных ярусов, в наибольшей степени сохраняет функциональные и колористические особенности полного вида аккорда, лежащего в его основе.

При соединении многоярусных аккордов все голоса каждого надстроенного яруса в точности должны повторять мелодическое движение соответствующих им голосов основного яруса. В противном случае они перестанут быть удваивающими голосами и превратятся в голоса самостоятельные.

Сопоставим две формы возможного голосоведения при соединении аккордов (95).

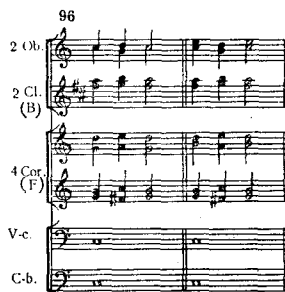


При инструментовке следует для всех ярусов выбрать одну и ту же форму голосоведения (96).

При длительном движении аккордами следование этому правилу облегчает работу инструментатора: достаточно написать аккордовую последовательность в основном ярусе и установить соответствие между голосами основного и надстроенных ярусов. После этого остается лишь переписать из основного яруса в надстроенные мелодическое движение каждого гармонического голоса.

Иногда приходится слышать мнение в защиту совмещения разных форм голосоведения в основном и надстроенных ярусах и в связи с этим соображение о необходимости компенсировать нагрузку на разные тоны аккорда, чтобы получить таким образом более уравновешенную звучность.

Соображение это нельзя признать состоятельным, так как при восприятии музыки в ее развитии, как уже отмечалось, внимание слушателя гораздо больше сосредоточено на мелодическом движении, чем на оценке сравнительного равновесия звуков в аккордах.



В следующих примерах голосование во всех ярусах аккордовых последовательностей одинаково (97, 98, 99, 100).

Бетховен. Симфония № 1. ч. I

97

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
V-le  
V-c  
C-b.

Кодай. Missa brevis. «Agnus Dei»

98 Adagio

3 Fl.  
II  
III  
2 Cl.  
2 Fag.  
Org.  
V-le  
A.  
T.  
B.  
Archi



99 *Largo* *a2* *rit* *a tempo*

Fl. picc. *fff* *sf* *sf* *sf*

Fl. *fff* *sf* *sf* *sf*

Ob. *fff* *sf* *sf* *sf*

C. ingl. *fff* *sf* *sf* *sf*

Cl. picc. (Es) *fff* *sf* *sf* *sf*

Cl. (B) *fff* *sf* *sf* *sf*

Cl. b. (B) *fff* *sf* *sf* *sf*

Fag. *fff* *sf* *sf* *sf*

Tr-be (B) *fff* *sf* *sf* *sf*

Cor. (F) *fff* *sf* *sf* *sf*

Tr-ni *fff* *sf* *sf* *sf*

Tuba *fff* *sf* *sf* *sf*

Timp. *fff* *sf* *sf* *sf*

Tamburo *ff* *c. b. di Timp.* *ff* *sf*

Piatti I *ff* *modo ord.* *ff* *sf*

Piatti II *ff* *sf* *sf* *sf*

Cassa *ff* *sf* *sf* *sf*

Tam-lam *ff* *sf* *sf* *sf*

Sil. *fff* *sf* *sf* *sf*

Archi *fff* *sf* *sf* *sf*

*Allegro agitato*

Fl. picc.  
2 Fl.  
2 Ob.  
Cor. ingl.  
3 Cl. (B)  
2 Fag.  
4 Cor. (F)  
3 Tr-ba (B)  
3 Tr-ni  
Tuba  
Timp.  
Piatti  
Csa  
Archi

### Расположение аккорда, его темброво-динамическое объединение и расслоение

От расположения во многом зависит звучность аккорда. Принято считать наилучшим такое расположение аккорда в оркестре, которое, подобно натуральному звукоряду в низком регистре, имеет широкие интервалы, постепенно сужающиеся с повышением регистра. Аккорд, расположенный подобно нижеприведенному, действительно звучит очень хорошо (101).

Прекрасно прозвучит этот же аккорд в каждой из оркестровых групп отдельно (102).

Обычно указывается на нежелательность тесных интервалов в низком регистре и пропуска аккордовых звуков в среднем регистре, на типичность такого изложения для фортепиано и нетипичность его для оркестра (103).

101

2 Fl.  
2 Ob.  
2 Cl. (B)  
2 Fag.  
4 Cor. (F)  
2 Tr-be (B)  
3 Tr-nf e  
Tuba  
I V-ni  
II V-ni  
V-le  
V-c.  
C-b.

102

2 Fl.  
2 Ob.  
2 Cl. (B)  
2 Fag.  
4 Cor. (F)  
2 Tr-be (B)  
3 Tr-nf e  
Tuba  
V-ni  
V-le  
V-c.  
C-b.

103

P-no

Эти соображения в общем справедливы, но нуждаются в дополнении. Дело в том, что хорошая звучность «правильно» расположенного аккорда сама по себе безлика и потому не всегда может удовлетворить требованиям характерности. Именно этим объясняется то, что наряду с «правильным» расположением аккордов мы встречаем в симфонической литературе оригинальное расположение аккордов, не являющееся «правильным», но отвечающее тенденции индивидуализации выразительных средств музыки, в том числе тембровой стороны звучания.

Достичь обновления и усиления характерной выразительности звучания аккорда, очевидно, невозможно без преодоления догматического отношения к общепринятому способу его расположения. Вслушаемся в звучание аккордов, расположенных необычно с общепринятой точки зрения (104).

104

4 Fl.  
Tuba  
2 Cl. (B)  
2 Fag.  
4 Cor. (F)  
3 Tr-nf e  
Tuba  
I V-ni  
II V-ni  
V-le  
V-c.  
C-b.

or

2 Cl. (B)  
2 Fag.  
3 Tr-be (B)  
V-ni  
V-le  
V-c.  
C-b.

4 Cor. (F)  
Timp.  
V-le  
V-c.  
C-b.

3 Tr-nf e  
Tuba  
I V-ni  
II V-ni  
V-le  
V-c.

Каждый из этих аккордов не отличается особой ровностью звучания, но зато имеет своеобразный облик, определяющийся тембровыми и регистровыми соотношениями.

Следующие примеры необщепринятого расположения аккордов взяты из музыкальной литературы (105).

# Сметана. «Влтава»

105 Mondschein Nymphenreigen *lusingando*

«Прозрачное» звучание *pp* струнных с сурдинами в высоком регистре в широком расположении в сочетании с кларнетом, служа фоном солирующим флейтам, прекрасно выполняет задачу, поставленную автором и выраженную программой: «...Хоровод русалок при лунном свете».

Тесно расположенные аккорды у медных инструментов в низком регистре, скачки у труб при соединении аккордов, тремолирующие низкие струнные, «наложенные» на низкие деревянные, в четвертом такте перехватывающие у тубы мелодию в басу, — все это при жесткой гармонии создает мрачный колорит, выразительно передающий программный замысел этой части (106).

Расположения аккордов, подобные приведенным в последних двух примерах, создают звучность не просто хорошую, а именно характерную.

Если нестандартное расположение аккорда может оказаться в некотором противоречии с «простой» гармонией, то более сложные гармонии в зависимости от расположения и тембровой окраски аккорда приобретают определенный смысл и получают ту или иную трактовку. Поясним сказанное на примере одного аккорда (107).

Этот аккорд может быть трактован как малый доминантнотаккорд с чистой и пониженной квинтами, а также как полигармоническое соединение трезвучий I ступени C и Ges.

Сравнение вариантов расположения и инструментовки этого аккорда показывает, какие именно факторы обуславливают его трактовку. Средствами расположения и тембрового оформления достигается объединение или расслоение аккорда, что в конечном счете и определяет его смысл.

Наряду с расслоением при инструментовке возможно наслоение тембров. Благодаря частичному наслоению можно выделить в составе ак-



корда одно из его обращений или неполный вид изложения, а в более сложном аккорде — одну из составляющих его более простых гармоний (108).

108

3 Tr-be (B) 3 Tr-ni (B) 3 Tr-be (B) 3 Tr-be (B) 2 Fl. 2 Ob. 2 Cl. (B) 2 Fag. Archi

В первом аккорде трубы выделяют сектаккорд, во втором — тромбоны выделяют неполный вид изложения этого аккорда. В обоих случаях выставленные динамические оттенки усиливают впечатление, создаваемое инструментровкой. Противоположные динамические оттенки смягчили бы это впечатление. В третьем аккорде трубы темброво отслаивают трезвучие I ступени Ges от I ступени C у струнных. В четвертом аккорде все шесть звуков имеются у струнных, а верхние три звука усилены трубами.

Трактовка аккорда в этом случае зависит от нюансировки. Если трубы будут играть forte, а струнные — piano, аккорд может быть трактован как полигармонический, если же forte будут играть струнные, а piano — трубы, то преобладающей станет трактовка его как доминант-нонааккорда. В пятом аккорде тембровое расслоение C-dur'a и Ges-dur'a между струнными и деревянными будут способствовать его восприятию как созвучия полигармонического.

Особенно рельефно темброво-динамическое расслоение может быть воспринято, если составные части аккорда вступают не одновременно или с различной громкостью, или с громкостью, изменяющейся во время звучания (109).

109

3 Tr-be (B) 3 Tr-ni (B) 2 Fl. 2 Ob. 2 Cl. (B) 2 Fag. Archi

Нюансы можно  
поменять местами

В следующем примере рельефность звучания полигармонического соединения достигается различием тембров и ритма составляющих аккордов (110).

Тубин. Симфония № 5, ч. I

110 *Largamente*

The score is for measures 110-112 of the Tuba part in the first movement of Mahler's Symphony No. 5. The tempo is marked *Largamente*. The music features a powerful crescendo from piano (*p*) to fortissimo (*fff*), marked *cresc. molto*. The instrumentation includes 3 Flutes (Fl.), 2 Oboes (Ob.), Clarinet in G (Cl. ingl.), 2 Clarinets in A (Cl. (A)), Clarinet in B-flat (Cl. b. (A)), 2 Bassoons (Fag.), Contrabassoon (C.-fag.), Cor Anglais (Cor. (F)), Trombone (Tr.-be (C)), Trumpet in D (Tr.-ti), Timpani (Timp.), and Strings (Arch.). The score shows the entry of various instruments and their sustained notes, with dynamic markings and crescendo lines indicating the overall increase in volume and textural richness.

Разумеется, решающую роль в определении функционального значения аккорда играет гармонический контекст. Темброво-динамическая трактовка (инструментовка) может усилить это функциональное значение, а может и вступить с ним в противоречие. Каждая из возникших ситуаций станет новым источником своеобразной выразительности.

### Темброво-динамическая переокраска аккорда

Тембровая переокраска аккорда может быть достигнута: 1) сменой тембров, 2) наложением тембров, 3) снятием тембров.

Одновременное наложение тембров может служить средством до-

стижения crescendo, снятие тембров — *diminuendo*; различные комбинации наложения и снятия тембров способствуют возникновению акцентов различной остроты и длительности, *sforzando*, *sforzando-piano-crescendo*, наплывов, могут создать впечатление «вздохов» и т. п.

Тембровая сторона звучания тесно связана с динамической, следовательно, соответствующие нюансы могут усилить или ослабить естественное взаимодействие этих сторон.

Рассмотрим примеры тембровой и темброво-динамической переокраски аккордов.

Смена тембра может быть более или менее плавной, скользящей или, наоборот, резкой, ступенчатой. Плавность переокраски тем больше, чем более сходные между собой виды изложения и расположения аккордов, участвующих в смене тембров, т. е. «данного» и «нового».

Плавность перехода от одного тембра к другому обеспечивают также общие звуки у соединяемых аккордов и сходные динамические нюансы (111).

111

Смена тембров плавная

Виды изложения и расположения «данного» и «нового» аккордов совпадают. Имеется общий звук. Нюансы совпадают

Смена тембров менее плавная

Виды изложения и расположения не совпадают. Имеется общий звук. Нюансы совпадают

Смена тембров ступенчатая

Виды изложения и расположения не совпадают. Общего звука нет. Нюансы разные.

В следующем примере наложение тембров проводится в регулярном ритме: через каждую четверть вступает новая группа инструментов. Порядок вступления групп осуществляется по принципу нарастания и, естественно, усилен соответствующими нюансами, а у струнных также штрихами.

В результате на первый план выступает динамическая сторона — *crescendo*. Красочная сторона, хотя и присутствует, но как бы отодвигается на второй план (112).

В примере № 113 регулярное снятие тембров в сочетании с соответствующими нюансами приводит наряду с тембровой переокраской к выразительному *diminuendo* аккорда (113).

Если видоизменить предыдущие два примера таким образом, чтобы добавление и снятие тембров происходило не через каждую четверть, а через каждый такт, т. е. написать эти примеры в четырехкратном ритмическом увеличении, то колористическая сторона станет гораздо ошутимее. Ошутимее она будет и в том случае, если аккорд в исходном и достигнутом тембрах прозвучит более длительно, чем на промежуточных этапах, где происходит смена тембров.





В первом такте примера № 114 на первой четверти короткий аккорд пиццикато струнных *forte* подчеркивает и усиливает *sforzando*, с которого начинается звучащий впоследствии *piano* аккорд духовых. На третьей четверти этого же такта аккорд пиццикато *piano* совпадает с кратко звучащим также *piano* аккордом духовых, являющимся разрешением предыдущего аккорда. Здесь роль аккорда пиццикато уже не та, что на первой четверти. Пиццикато струнных и короткий аккорд духовых образуют здесь своеобразный микст, в котором оба тембра — струнно-щипковый и духовой — мягко сливаются друг с другом. Та же картина повторяется во втором такте. В третьем также слух, привыкший к смешанному тембру струнных пиццикато и духовых, воспринимает его примерно так же, как тембр фортепиано, не замечая угасания силы звука между аккордами, образующими *crescendo*. В четвертом такте фактурные функции групп коренным образом меняются. Первая четверть четвертого такта, кульминационная, в фактурном отношении является переломной. Теперь уже у духовых, усиленных трубами, литаврами и струнными басами появляется короткий аккорд, играющий роль акцента, а скрипки остаются звучать, и с этого звука начинается у них мелодия. В партии вторых скрипок пауза на третьей восьмой четвертого такта помогает избежать искажения мелодии, которое возникло бы при переходе от терцового мелодического положения аккорда к удвоению мелодии первых скрипок. В то же время эта пауза усиливает эффект внезапности при переходе от *forte* к *piano*.

В следующем примере из «Празднеств» Дебюсси чередуются наложение и смена тембров, в которых изложены аккорды. На первый взгляд это чередование выглядит прихотливым, в действительности же оно рассчитано таким образом, что при помощи колористической и динамической раскраски выявляется синтаксическая структура четырехтакта (115).

Дебюсси. Ноктюрны, ч. II. «Празднества»

115 Un peu plus anime

Этот четырехтакт можно рассматривать как состоящий из двух двутактов, соответствующих двум волнам нарастания. В первом двутакте

аккордовая последовательность полностью изложена у струнных, а вступающие во втором такте деревянные помогают завершающему crescendo фразы. Во втором двутакте аккордовая последовательность изложена в чередующихся тембрах, а объединение в четвертом такте струнных с деревянными помогает завершающему crescendo фразы. Таким образом, у этих двутактов при различной инструментовке начала одинаковая инструментовка согласованных между собой кадансов. Сквозная мелодическая линия валторн имеет свой динамический профиль с кульминацией в начале четвертого такта. По отношению к музыке струнных и деревянных мелодическая линия валторн выполняет объединяющую роль (к анализу этого примера мы еще вернемся).

Прием, примененный А. Шнитке в третьей части оратории «Песни войны и мира», представляет собой своеобразный вид «затяжного» акцента (116).

Диссоциирующий аккорд, звучащий у струнных и медных, получает разрешение только у струнных. Обрывающееся после crescendo звучание медных создает впечатление внезапного ослабления звучности.

Л. Колодуб в третьей части симфонической сюиты «Гуцульские картинки» наложением нового тембра подчеркивает второй из двух сопряженных аккордов (117, 118).

А. Шнитке. «Песни войны и мира», ч. III

116

Л. Колодуб. «Гуцульские картинки», ч. III

117

Andante

Л. Колодуб. «Гуцульские картинки», ч. III

118

В первом из этих примеров вступление флейт на второй шестнадцатой, совпадая со сменой аккорда у струнных, подчеркивает синкопический ритм. Во втором — вступление деревянных со сменой аккорда у струнных не совпадает и создает дополнительный акцент. Frullato флейт в первом случае и tremolo флейт и кларнетов во втором сообщают звучанию аккордов характерную пульсацию. В обоих этих примерах происходит постепенная «скользящая» переокраска тембра аккордов путем замены струнных деревянными.

Первые четыре такта вступления к «Тристану» представляют собой пример смены, наложения и снятия тембров. Применение этих приемов в сочетании с соответствующей нюансировкой способствует выявлению

динамического рельефа, тембровой переокраски и в конечном счете огромной выразительности музыкальной фразы (119).

Вагнер. «Тристан и Изольда». Вступление

119 *Langsam und schmachkend* *p*

Ob.  
Cor. ingl.  
Cl. (A)  
Fag.  
V-c.

Смена тембров не сопровождается изменением динамического уровня звучания и создает впечатление обновления (120).

Равель. «Испанская рапсодия». Прелюдия ночи

120 *Tres modere* *solo* *pp*

2 Fl.  
Cor. ingl.  
2 Cl. (B)  
2 Fag.  
4 Cor. (F)  
Arpa  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
C-b.

Причудливая звучность каждого из аккордов, участвующих в соединении, как бы сопоставляется с неизменным тембром мелодии скрипок.

Одна из пяти пьес для оркестра А. Шенберга, носящая название «Краски», построена на чередовании аккордов, образованных соединением инструментов разных групп оркестра. Вот первые два такта этой пьесы (121).

Шенберг, 5 пьес для оркестра, ч. III. «Краски»

121

Смена и наложение тембров могут создать множество комбинаций, обладающих характерной образностью. Например, одна группа может выполнять функцию тембрового отождествления, в то время как другие группы — функцию тембрового различения (122).

122

Эффекту *sforzando*, получаемому при помощи наложения коротко звучащего аккорда одной группы инструментов на длительно звучащий аккорд другой группы, до некоторой степени аналогично звучание трех- и четырехзвучных аккордов струнных инструментов (123).

Даже без выписанных нюансов оба аккорда в этом примере прозвучат *sforzando*.

Но есть разница в звукоизвлечении при разделении функций акцента и аккорда между разными инструментами, с одной стороны, и при совмещении акцентирующих и длящихся звуков у струнных, с другой.

Поскольку на струнных инструментах может длиться не более двух звуков, то остальные берутся как более или менее короткий форшлаг. А так как форшлаг требует для своего исполнения определенного времени, то участвующие в аккорде инструменты, играющие без форшлага, должны вступать с небольшим опозданием, одновременно с опорными звуками инструментов, сыгравших форшлаг.

В примере № 123 альты и контрабасы должны вступить одновременно с длящимися звуками скрипок и виолончелей.

Сходство с форшлагом трех- и четырехзвучных аккордов струнных делает их в известной мере соответствующими аккордам с мелодическими или гармоническими форшлагами (124).

123

Fl.  
Ob.  
Cl.  
B)  
Fag.  
Cor.  
(F)  
Tr-be  
(B)  
Tr-ni  
"   
Tuba  
Timp.  
I  
V-ni  
II  
V-la  
V-c.  
C-b.

124

Fl.  
Ob.  
Cl.  
B)  
Fag.  
Cor.  
(F)  
Tr-be  
(B)  
Tr-ni  
"   
Tuba  
I  
V-ni  
II  
V-la  
V-c.  
C-b.

Время, необходимое для исполнения на струнном инструменте нижних звуков аккорда, как и для исполнения форшлага, отнимается у предыдущей ритмической доли; поэтому аккорд, завершающий быстрое мелодическое движение, внесет сумятицу в равномерное ритмическое движение, затормозит его (125).

125



Гораздо точнее ритмически и аккуратнее прозвучит эта же музыка в такой инструментовке (126).

126



Взаимоотношения между аккордом и его темброво-динамическим воплощением усложняются и обогащаются при инструментовке последовательности аккордов, т. е. при смене гармоний и тембров. В этом случае могут возникнуть пересекающиеся планы развития — гармонический и тембровый. Они могут объединяться в конструкции, не предусмотренные готовыми схемами. У Малера, например, в начале четвертой части Седьмой симфонии доминантсептаккорд звучит в одной группе инструментов, а его разрешение — в другой (127).

Малер. Симфония № 7, ч. IV

127

Musical score for measures 127-129, marked 'Andante amoroso'. The score includes parts for Cl(B), Chitarra, Arpa, V-ni I and II, V-la, and V-c. The tempo changes from 'Andante amoroso' to 'rit.' and then 'a tempo'. Dynamics range from 'f' to 'pp'. The notation shows complex harmonic and timbral relationships between the instruments.

### Формы голосоведения при соединении аккордов

Поскольку гармония в оркестре выражена голосами обособленными, то голосоведение её независимо от других элементов музыкальной фактуры. Никакие скачки в мелодии или в контрапунктирующих голосах не могут помешать самостоятельности голосоведения при соединении аккордов.

Такое отношение к гармоническому голосоведению является принципом многих оркестровых стилей. Один из насыщенных мелодикой эпизодов симфонической литературы — средняя часть побочной партии Шестой симфонии Чайковского — фактурно изложен так, что гармония полностью обособлена и ее голосоведение совершенно независимо от контрапунктически соединяющихся на ее фоне мелодических голосов (128).

128 *Moderato mosso*

FL. *p*

Fag. *p*

4 Cor. (F) *p*

V-ni *p* *sallando*

V-ni *p* *sallando*

V-la *p* *sallando*

V-c *pizz.* *arco*

C-b. *pizz.*

Fl. *mf espress.* *f*

Ob. *mf espress.* *f*

Cl. (A) *mp* *f*

Fag. *p* *f*

Tr-be (B) *p* *mf*

Tr-ni *p* *mf*

e *p* *mf*

Tuba *p* *mf*

Archi *poco più f* *poco cresc.* *mf* *p* *dim.*

*poco più f* *poco cresc.* *mf* *p* *dim.*

*poco più f* *poco cresc.* *mf* *p* *dim.*

*arco* *pizz.* *mf* *p*



Полностью независимо от мелодии голосоведение аккордов, изложенных у 7-го и 8-го пультов первых скрипок и арфы в интродукции симфонической поэмы «Дон Кихот» Р. Штрауса (129).

Р. Штраус. «Дон Кихот»

129

Ob.

Ar pa

7 pult

8 pult

V-ni I

V-le

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*div. con sord.*

*div. con sord.*

Однако к выбору голосоведения при соединении аккордов нельзя подходить по стандарту. При соединении аккордов между их голосами возникают мелодические связи. В примерах № 128 и 129 эти связи элементарны, их мелодическая выразительность не идет ни в какое сравнение с выразительностью мелодий, которые эти гармонии сопровождают.

Обогащение гармонических голосов мелодическим содержанием связано с их раскрепощением, нарушением пассивной плавности их движения. Стремление к мелодической выразительности каждого из гармонических голосов неизбежно приводит к скачкам, иногда причудливым, на первый взгляд, даже кажущимся не логичными, а также к возникновению временного перекрещивания голосов. Это процесс полифонизации гармонии, и находится он в противоречии с идеей плавного движения голосов (130).

Малер. Симфония № 3, ч. VI

130

Langsam. Ruhevoll. Empfungen

G Seite

D Seite

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

C-b

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*div.*

*pp*

*pp*

*motto espress*

В первых четырех тактах примера № 130 полифонизация гармонических голосов едва заметна, она проявляется в партии первых виолончелей скачком на октаву вверх от низкого гармонического звука

с последующим выходом на позицию контрапунктирующего подголоска.

Зато в шестом такте скачок альтов на нону вверх, первых виолончелей на октаву вверх на непрigотовленное задержание, а в седьмом такте — вторых скрипок на октаву вверх (на баске) значительно полифонизируют аккордовый склад.

Разумеется, не может быть и речи о предпочтении какой-либо одной формы голосоведения другим. Она определяется содержанием музыки и ее стилем.

Очевидно, выбор формы голосоведения должен определяться гармонической вертикалью при максимальной мелодической яркости и индивидуальной выразительности отдельных гармонических голосов.

Приведем примеры различного голосоведения при соединении двух трезвучий (131).



Каждая из форм голосоведения устанавливает новые мелодические связи внутри соединяемых трезвучий и тем самым придает им каждый раз новое выразительное значение. Приведенные формы голосоведения при соединении трезвучий являются комбинациями, аналогичными перестановкам полифонических соединений в тройном контрапункте. Те и другие относятся к области комбинаторики. Легко вычислить количество возможных форм голосоведения для аккордов с любым количеством голосов по формуле:  $1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \dots n = n!$  Оно равно произведению всех целых чисел, составляющих общее количество голосов.

Если при инструментовке аккордов допустить включение новых голосов и выключение уже игравших, то приведенные ранее формы голосоведения можно значительно дополнить (132).



При переходе от двухголосия к трехголосию возможно удвоение одного из двух голосов или добавление нового голоса (133).



При переходе от одногоголосия к трехголосию возможно утроение одного голоса или добавление новых голосов и т. п. (134).

Выразительное значение каждой из форм голосоведения может быть выявлено и усилено применением различных тембров или сглажено, ослаблено применением одинаковых тембров (135).

135

Fl.  
Ob.  
Cl.  
(B)  
I  
V-ni  
II  
V-le

Особенности голосо-сведения подчер-кнуты контрастом тембров

Особенности голосо-сведения сглажены сходством тембров

Подчеркнуты

Сглажены

Аккорды, соединенные любым голосоведением, могут быть удвоены полностью или частично в верхних ярусах. В этом случае тембровый контраст или сходство между ярусами придают звучанию определенное выразительное значение (136).

136

Fl.  
Ob.  
I  
V-ni  
II  
V-le

Тембровый контраст между ярусами

Fl.  
Ob.  
Cl.  
(B)  
I  
V-ni  
II  
V-le

Тембровое сходство между ярусами

В «Шехеразаде» Римский-Корсаков с помощью нестандартного голосоведения показывает каждый из пяти аккордов как бы в новом освещении, придающем звучанию аккордовой последовательности сказочно-фантастический характер (137).

#### Римский-Корсаков. «Шехеразада»

137

Largo e maestoso

Fl.  
Ob.  
Cl.  
(A)  
Fag.  
Cor.  
(F)

Первая тема финала Шестой симфонии Чайковского представляет собой аккордовую последовательность и имеет две формы голосоведения (138).

138

Adagio lamentoso *largamente* Andante non tanto

I V-ni *f largamente* *p* *ff* *f*

II V-ni *f largamente* *p* *ff* *f*

V-le *f largamente* *p* *ff* *f*

V-c *f largamente* *p* *ff* *f*

1-е и 2-е проведение 3-е, 4-е и 5-е проведение

При первой форме голосоведения партии инструментов взаимно пере-  
крещиваются, а исполняемые ими мелодии насыщены скачками. Конту-  
ры «истинной» мелодии-темы, расположенной в верхнем голосе, а также  
средних голосов гармонии и баса обрисовываются отдельными звуками,  
чередующимися у разных инструментов.

При второй форме голосоведения мелодия, средние голоса и бас  
изложены в партиях инструментов без скачков и перекрещивания в соот-  
ветствии со своим действительным мелодическим содержанием.

Сходное по своей выразительности звучание этой темы во всех про-  
ведениях, независимо от форм голосоведения, определяется характером  
тембра струнных инструментов, которым ее исполнение поручено.

Различие в формах голосоведения мало влияет на звучность, не вы-  
зывая ее существенных изменений.

Чайковский при полифонизации гармонии обычно придавал большое  
значение стилистическому соответствию мелодий, возникающих в голо-  
сах аккордов, тематизму произведения. В данном примере мелодии  
полифонизированного варианта голосоведения этому требованию не  
удовлетворяют, в чем легко убедиться, проинтонировав в отдельности  
партии инструментов. Пример такого оркестрового голосоведения в твор-  
честве Чайковского единственный.

### Фигурация и гармоническая педаль

Гармоническая фигурация может рассматриваться как особая фор-  
ма выражения аккорда. Она представляет собой движение одного или  
нескольких голосов по аккордовым звукам.

Проходя по звукам аккорда, голос или голоса оставляют след в виде  
реально звучащих, постепенно угасающих звуков при исполнении их на  
фортепиано с нажатой правой педалью и на арфе или в виде психичес-  
кой слуховой фиксации в сознании слушателя при исполнении их на  
струнных или духовых инструментах.

В классической музыке создано немало мелодий, движущихся по  
аккордовым звукам, но в отличие от гармонической фигуры они не  
заменяют аккордов и сами не могут быть заменены аккордами.

Разницу между гармонической фигурацией и мелодией, построенной  
на аккордовых звуках, можно проиллюстрировать, если сравнить начало  
Третьей симфонии Скрябина с началом арии Фигаро из «Женитьбы Фи-  
гаро» Моцарта (139, 140).

В симфонии Скрябина фигурированные аккорды без искажения смыс-  
ла могут быть заменены нефигурированными аккордами (например, при  
облегченной транскрипции или при чтении партитуры на фортепиано).  
В арии Фигаро ходы по аккордовым звукам входят в интонационный со-  
став мелодии и аккордами заменены быть не могут.

139

*Lento*

Fl. *p*

Cl. (B) *p*

Fag. *a3* *dim. poco a poco*

C-fag. *dim. poco a poco*

Cor. (F) *dim. poco a poco*

Vln. *dim. poco a poco*

Tr-be (B) *a2* *dim. poco a poco*

Tr-ni *dim. poco a poco*

Tuba *dim. poco a poco*

Timp. *f* *dim. poco a poco*

Arpa I *3*

Arpa II *3*

V-ni *Lento ossia* *p*

V-le *div. unis.* *p*

V-c. *dim. poco a poco*

C-b. *dim. poco a poco*



Общность природы гармонической фигурации и аккордики проявляется в ряде закономерностей. Остановимся на главнейших из них.

Скрытое голосоведение гармонической фигурации аналогично реальному голосоведению при соединении аккордов (141).

141



Независимо от ритма и порядка чередования аккордовых звуков в фигурации слушатель, активно воспринимающий фигурации из примера № 141 мысленно ведет нону и септиму нонаккорда V ступени соответственно в септиму и квинту септаккорда VI ступени.

Гармоническая фигурация может быть удвоена интервалами и обращениями аккорда, контуры которого она обрисовывает в своем движении (142).



Так возникает многоголосная фигурация.

Возможно сочетание гармонической фигурации с аккордами, которые в этом случае выполняют функцию педали. Виды изложения аккордов и фигурации при этом не обязательно должны совпадать (143).

143

Fl.

Ob.

Cl.  
(B)

Fag.

Tr-be  
(B)

I

V-ni

II

V-le

Полный вид изложения педали-аккордов с ярусным удвоением. Неполный вид изложения гармонической фигурации

Неполный вид изложения педали-аккордов. Полный вид изложения гармонической фигурации

Чтобы избежать удвоения в верхних октавах, басовый голос не должен участвовать в многоярусной фигурации (144).

144

Cor. (F)

I

V-le

P-no

Тембровому размежеванию фигурации и педали оркестрового изложения соответствует тесситурное размежевание фортепианного (145).

Тесситурное размежевание педали и фигурации в оркестровом изложении является источником характерной выразительности (146).

145

P-no

146

I

II

V-le

P-no

Гармоническая фигурация допускает различные способы инструментровки: тембровую переокраску, crescendo, наплыв (147).

147 a) b)

Fl.

Ob.

Cl. (B)

I

V-le

P-no

При тембровой переокраске (пример 147a) фигурация, не укладывающаяся в диапазон деревянных инструментов, разделена между ними.

В примере № 147b одноярусное изложение фигурации у струнных чередуется с двухъярусным изложением у деревянных.

В примере № 148 инструментовка crescendo, diminuendo и наплыва

распространяется не только на фигурацию, но и на педаль, а также уси-  
лена соответствующими нюансами (148).

148

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor.

Tr.-be

Tr.-ni

Tuba

Timp.

V.-ni I

V.-ni II

V.-le

V.-c.

C.-b.

В симфонической литературе встречаются сочетания различных форм гармонической фигурации, дифференцированных ритмически, структурно, тесситурно и темброво. Проиллюстрируем это примерами.

Фигурация изложена у струнных ритмически дифференцированными многоголосными пластами (149).

Фигурация ритмически дифференцированными многоголосными пластами изложена в каждой группе в соответствии с техническими и художественно-выразительными свойствами инструментов. У струнных широкое расположение аккордов, у деревянных — тесное, у фортепиано — чередование аккордов и отдельных аккордовых звуков, у арфы — глissандо (150).

Фигурация постепенно расширяющегося диапазона и увеличивающейся полноты изложения аккордов со вступлениями голосов типа фугато (151).



Респики. «Фонтаны Рима». «Фонтан Треви в полдень»

149

17 Calmo

Cl. (A) *pp*

Cl. b. (A) *pp*

Fag. *pp*

Cor. (F) *con sord. pp*

Tr-be (B) *pp*

Piatti *pp*

Arpa I *p*

Arpa II *p*

P-no *p*

Org. *pppp*

V-ni I *ppp* div. in 3

V-ni II *ppp* div. in 3

V-le *ppp* div. in 3

V-c. *ppp* div. in 4

C.b. *ppp* div.

Fl. picc. *fff*

Fl. *fff*

Ob. *fff*

C. ingl. *fff*

Cl. (A) *fff*

Cl. b. (A) *fff*

Fag. *fff*

Cor. (F) *fff*

Tr-be (B) *fff*

Tr-ni *fff*

e *fff*

Tuba *fff*

Timp. *fff*

Piatti *fff*

Arpa *fff*

Piano *fff*

Org. *fff*

Largamente

V-ni I *fff*

V-ni II *fff*

V-le *fff*

V-c. *fff*

C.b. *fff*

151 *Allegro moderato*

Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ni  
Tuba  
Timp.  
Org. (ad libitum)  
V-ni  
V-le  
V-c  
C-b.

Фигурация постепенно расширяющегося диапазона и увеличивающейся полноты изложения аккордов со вступлением голосов типа фугато у струнных в сочетании со структурно самостоятельной фигурацией у деревянных (152):

Фигурация, дифференцированная ритмически, структурно и темброво (у арфы, половины вторых скрипок и половины альтов) (153):

Повторение аккорда или аккордового звука является одной из форм гармонической фигурации. Ее принято называть ритмической <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Название нельзя признать удачным, так как роль ритма в этой фигурации не большая, чем в гармонической и мелодической фигурации.

Più vivo, de plus en plus triomphant

1

3 Fl. *p* *cresc.*

3 Ob.

3 Cl. (B) *p* *cresc.*

2 Fag. *p*

C-fag.

Cor. (F) *p* *cresc.* V *p*

VII, VIII *p* *cresc.* VI *p* *cresc.*

5 Tr-be

Tr-ni e Tuba

Arpa I *p* *cresc.* *glissando*

Arpa II *p* *cresc.*

V-ni I *p* *cresc.* 5

V-ni II *p* *cresc.* 5

V-le *p* *cresc.* 5

V-c. *p* *cresc.* *pizz.*

C.b. *p*

First system of a musical score. It consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The system includes dynamic markings such as *f* and *cresc.*, and articulation marks like slurs and accents.

Second system of a musical score. It consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The system includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.*, and articulation marks like slurs and accents.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The system includes dynamic markings such as *f* and *cresc.*, and articulation marks like slurs and accents.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The system includes dynamic markings such as *f* and *cresc.*, and articulation marks like slurs and accents.

Fifth system of a musical score. It consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The system includes dynamic markings such as *mf* and *cresc.*, and articulation marks like slurs and accents.

Vivo

Fl.

Bag.

Cor. (F)

Arpa I

V-no I solo

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Ритмическая фигурация может выступать самостоятельно и может сочетаться с другими формами фигурации. Следующие примеры из третьей части «Шехеразады» Римского-Корсакова показывают различные темброво-динамические и гармонические варианты изложения ритмической фигурации (154, 155, 156, 157, 158, 159).

В Скерцо Десятой симфонии Шостаковича ритмическая фигурация, порученная ударным инструментам, берет на себя функцию движения и противостоит таким образом ритму всего оркестра (160).

В следующем примере из симфонической поэмы Р. Штрауса «Дон Жуан» ритмическая фигурация у флейт, гобоев и валторн сочетается с гармонической фигурацией у арфы (161).

Фигурация, более или менее нейтральная по форме движения, может быть исполнена на различных инструментах, не выявляя при этом их специфики. Фигурация, предназначенная для определенного инструмента, более полно выявляет его характер, а для исполнения на другом инструменте нуждается в фактурном преобразовании. Примером такого фактурного преобразования является эпизод из «Испанского каприччио» Римского-Корсакова (162).

Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. III

154

*Pochissimo più mosso*  
*ppp grazioso*

Cl. b. (B)  
T-ro  
I  
V-ni  
II  
V-le  
V-c.  
C-b.

*ppp*  
*pp*  
*ppp*  
*div.*  
*ppp*  
*pizz.*  
*pp*  
*ppp*

Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. III

155

*Pochissimo più mosso*  
*un poco più II*  
*dolcissimo*  
*ben marcato staccatissimo*  
*un poco più f*  
*dolcissimo*  
*pp*  
*ppp*  
*ppp*  
*con sord. pizz.*  
*pp*  
*con sord. pizz.*  
*non div.*  
*pp*  
*con sord. pizz.*  
*pp*  
*div.*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

2 Fl.  
Ob.  
Cingl.  
Cl. (B)  
2 Fag.  
Tr-lo  
T-ro  
T-ro  
I  
V-ni  
II  
V-le  
V-c.  
C-b.

Pochissimo più mosso

Fl. *p*

Ob. *p*

Cor. ingl. *p*

Cl. (B) *p*

Fag. *p*

T-lo *p*

T-no *pp*

T-ro *pp*

P-tti *pp*

Arpa *pp*

div. *p*

pizz. *pp*

mf

unis. pizz. *mf*

pizz. *mf*

Archi *mf*

Pochissimo più mosso

Fl. picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *pp*

C. ingl. *pp*

Cl. (B) *p*

Fag. *p*

Cor. (F) *pp*

Tr-be (B) *pp*

Tr-ni *pp*

e *pp*

Tuba *pp*

Timp. *sf*

Tr-lo *p*

T-no *p*

T-ro *p*

P-tti *p*

Arpa *sf*

*mf*

pizz. *p*

pizz. *p*

Archi *sf*

*mf*

unis. pizz. *mf*

pizz. *mf*

*sf*

*p*



Pochissimo più mosso

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ni

e

Tuba

Timp.

Tr-le

T-ne

T-ro

P-tti

Arpa

Archi

pizz.

arco

mf

passionato

p

mf

p

*Pochissimo più mosso*

Fl. picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. ingl.

Cl.(B) *mf*

Fag. *mf*

Cor.(F) *p*

Timp. *9 9*

T-lo

T-no

T-ro

P-tti

Arpa *f sf*

Archi *div. p 3 9*  
*div. pizz. p*  
*pizz. mf*  
*pizz.*

Allegro

Fl. picc. *fff* *a2*

Fl. *fff* *a2*

Ob. *fff*

Cl. picc. (Es) *fff*

Cl. (B) *fff* *a2*

Fag. *fff*

C-fag. *fff*

Cor. (F) *fff*

Tr-be (B) *fff*

Tr-ni *fff*

Tuba *fff*

Timp. *ff* *sol*

T-ro *ff*

P-tti *ff*

Cassa *ff*

Archi *fff* *div.* *non div.* *div.*

Римский-Корсаков. «Испанское каприччио».

**Vivo e strepitoso**  $\text{♩} = 126$

Vive e strepitoso ♩ = 126

FL.

CL.  
(B)

Fag.

Cor.  
(F)

Arpa

V-no  
solo

V.c.

pizz.

f

pp

mf

p

9

4r

a2

con forza

В следующем примере сочетаются фигурационные гармонические пласты, различные по форме движения, — один у струнных, другой у деревянных. Обе формы движения настолько нейтральны, что при следующем проведении темы группы инструментов меняются ролями. Фигурацию деревянных играют струнные, а фигурацию струнных — деревянные (163).

Полнота звучания двухъярусно изложенной фигуры достигнута здесь при использовании сравнительно слабо звучащего среднего регистра деревянных инструментов. Голоса фигуры не удвоены, каждый исполняется отдельным инструментом.

В следующем примере гораздо большая сила звучания фигуры достигнута за счет уменьшения полноты изложения. Деревянные инструменты играют только в высоком регистре и партии их удвоены (164).

В примерах № 163 и 164 совпадают опорные звуки фигуры и мелодии. Мелодия как бы обнаруживает скрытый в фигуре мелодический голос.

Другим проявлением мелодического начала в гармонической фигуре являются вспомогательные и проходящие звуки, ведущие в конечном счете к превращению гармонической фигуры в мелодическую. Однако это превращение наступает не всегда и не сразу. Лишь достаточные количественные накопления приводят к возникновению нового качества.

В начале Пятой симфонии Мясковского в фигуре *ре*-мажорного трезвучия присутствует звук *си*. Вряд ли на этом основании кто-нибудь сочтет эту гармонию квинтсектаккордом VI ступени или воспримет чередование квинты и сексты как движение мелодическое. Скорее эта секста представляет собой разновидность трели и в качестве таковой должна рассматриваться как явление темброво-акустическое (165).

В начале балета Равеля «Дафнис и Хлоя» фигурация у флейт, кларнетов и арф включает проходящие и вспомогательные звуки. Благодаря быстрому движению, несовпадающей структуре фигуры деревянных и арф, мягкому тембру засурдиненных струнных, исполняющих гармоническую педаль, и нюансу *pp* образуется своеобразная гармония-тембр. Как и в предыдущем примере, наличие проходящих и вспомогательных звуков не меняет основных функций гармонии и не создает мелодического движения (166).

В отличие от предыдущих примеров, в «Фонтане Треви в полдень» Респи четкий рисунок фигуры позволяет различать в регулярном чередовании гармоническую и мелодическую фигуры (167).

В конце вступления в опере «Золото Рейна» Вагнера контрапунктически сочетаются гармоническая и мелодическая фигуры, изложенные в разных группах (168).

В вопросе классификации фигуры не возникает трудностей, пока мы находимся в сфере классической гармонии с ее стандартизованными аккордами и их гармоническими функциями.

В атональной музыке трудно сказать, очерчивает фигурация в своем движении контуры определенного созвучия, мыслимого композитором как аккорд, или представляет собой чисто мелодическое движение. Поэтому разделение на гармоническую и мелодическую фигурацию вообще теряет смысл в атональной музыке. В следующем примере фигурация у флейт пикколо, первой флейты и кларнета *in D* по своему звуковому составу не совпадает ни с аккордами труб, ни с *остинато* у альтов и виолончелей (169).

Трель в известной степени аналогична мелодически опевающей фигуре, а тремоло — ритмической. Быстрое равномерное движение трели и тремоло является источником значительного усиления звука, поэтому часто используется с целью достижения максимально сильной оркестровой звучности (170, 171).

90

Lento

Fl. pic.

Fl. I

Fl. (G)

Ob.

C. ingl.

Cl. picc. (Es)

Cl. (A)

Cl. b (B)

Fag. I

Fag. II

C-fag.

Cor. (F)

Tr-be (C)

Tr-ni

e

Tuba

Timp.

P-tti

V-ni I

V-ni II

V-le div. f

V-c. div. f

C-b. div.

## 165

Равель. «Дафнис и Хлоя»

92



pp 12 12 12 12

con sord.

pp

pp

pp

pp glissando

div.

div.

div.

div.

pp

5

5

5

Респи́ги. «Фонтаны Рима». «Фонтан Треви в полдень»

**Allegro vivace**

[illegible]

95

2 Fl. picc.  
p

2 Fl.  
p

Ob.  
f

C. ingl.  
p

Cl. (A)  
I  
II

Cl. (B)  
III

Cl. (D)  
p

Fag.  
p

Cor. (F)  
III  
p

Tr-be (B)  
p

V-le

V-c.

Fl. picc.  
ff

Fl.  
ff

Ob.  
ff

C. ingl.  
ff

Cl. (B)  
ff

Cl. b. (B)  
ff

Fag.  
ff

C-fag.  
ff

Cor. (F)  
ff

Tr-be (B)  
ff

Tr-ni e Tuba  
ff

Timp.  
ff

T-ro  
ff

P-tti  
ff

Cassa  
ff

Tam-tam  
ff

Piano  
ff

S.  
ff

A.  
ff

T.  
ff

B.  
ff

V-ni I  
ff

V-ni II  
ff

V-le  
ff

V-c.  
ff

C-b.  
ff

## Шостакович. Симфония № 12, ч. IV

171

**Moderato**

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
C-fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ti  
e  
Tuba  
Timp.  
Tr-lo  
T-ro  
P-tti  
Cassa  
Archi

Вебер. «Вольный стрелок». Увертюра

Во второй части Одиннадцатой симфонии Шостакович создает впечатление поющих голосов, поручив струнным *divisi* многозвучные аккорды с трелями (173).

Если мы посмотрим на первый такт, не обращая внимания на следующие такты, то можем считать аккорд у медных фоном для фигурации струнных и деревянных. Однако, взглянув на пример в целом, увидим, что фигурация струнных и деревянных служит фоном для мелодии, изложенной аккордами у медных инструментов, а первый аккорд является началом этой многоголосной мелодии.

173

**Allegro** 91 **Adagio**

Timp.  
T-ro  
Cassa  
Tam-tam

Celest

Ar pa

V-ni  
I  
II

V-la  
I  
II

V-c.  
I  
II

C-b.

Celesta

Ar pa

Archi

174

Fl.  
Ob.  
Cl.  
(B)  
Fag.  
Cor.  
(F)  
Tr.-be  
(B)  
Tr.-ni  
e  
Tuba  
Timp.  
P-tti  
Cassa  
V-ni  
I  
II  
V-le  
V-c.  
C-b.



## СТРУКТУРЫ ГОМОФОННОЙ МУЗЫКИ

### Аккордовый склад и его модификации в построении

Рассмотрим последовательность аккордов, завершённую кадансом и образующую музыкальное построение.

Раскрыть тающиеся в ней потенциальные возможности выразительности, придать ей определённый характер, логически осмыслить ее структуру можно в значительной степени с помощью инструментовки.

Рассмотрим некоторые варианты инструментовки этого построения (175).



Оно может быть исполнено любой группой оркестра, двумя группами совместно или оркестром *tutti*. От вида изложения аккордов, от наличия или отсутствия дублировки голосов зависит степень силы и насыщенности звучания.

Соответствующие приемы исполнения и динамика придадут звучанию определённый характер — плавный или скерцозный, массивный или легкий.

Нет необходимости иллюстрировать примерами перечисленные простые способы инструментовки.

Остановимся на примерах расчленяющей инструментовки, обнаруживающих синтаксические отношения, возникающие в аккордовой последовательности, и сообщающих им определенную трактовку.

Данное построение можно считать состоящим из трех мотивов: первый мотив — первые три аккорда — показ первоначальной тональности, второй мотив — следующие два аккорда — модуляция и третий мотив — заключительные два аккорда — каданс.

Изобразим такое расчленение а) с помощью лиг и б) более рельефно, с помощью лиг и пауз (176, 177).



Подчеркнув расчленение сменой тембров, получим оркестровое изложение вроде нижеследующих примеров (178, 179).

178

Fl.  
Cl. (B)  
Fag.  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c  
C-b.

179

Fl.  
Ob.  
Fag.  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c  
C-b.

В этих вариантах инструментовки естественность расчленения и легкое звучание струнных и деревянных духовых инструментов *piano* выявляют непринудительный характер музыки.

В целях придания этой музыке юмористической или иной своеобразной характерности данное построение, таким же образом расчлененное, можно поручить группе медных инструментов (180)

180

Cor (B)  
Tr-be (B)  
Tr-ni  
e  
Tuba

или распределить между всеми группами оркестра (181).

Декоративное глissандо арфы и тремоло треугольника вместе с проходящими триолями у деревянных и валторн придадут звучанию четвертого аккорда скользящий, глissандирующий характер.

Возможны и иные способы расчленения этого построения (182, 183).

В зависимости от выбора инструментов, силы звука, регистра и характера исполнения такая расчлененность может способствовать созданию впечатления жалобы, высказанной всерьез или пародийно.

Количество вариантов инструментовки зависит от разнообразия тембрового воплощения каждого из видов расчленения.

Все построение можно поручить: 1) одной группе инструментов, 2) чередовать мотивы у разных групп, 3) крайние мотивы противопоставить средним, 4) один из мотивов (любой) противопоставить в тембровом отношении остальным.

Перечисленные варианты не исчерпывают всех возможностей инструментовки этого построения.

Можно наложить вариант расчленения примера № 182 на вариант расчленения примера № 183, т. е. сочетать их в одновременном звучании, например, у разных групп инструментов (184).

181

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor. (H)  
Tr. (B)  
Tr. ni  
Tuba  
Tr. lo  
P. (ti)  
Cassa  
Ar. pa  
V. ni  
V. le  
V. c.  
C. b.

182

183

184

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
V. ni  
V. le  
V. c.  
C. b.

В результате получится своеобразное переливчатое по своему колориту звучание.

Между группами деревянных и струнных инструментов в примере № 184 возникла свободная имитация (пропоста у деревянных, респоста — у струнных). Функции групп можно поменять; пропосту поручить струнным, а респосту — деревянным или осуществить подобную имитацию в одной из групп, или в смешанном тембре объединенных групп.

Дальнейшее увеличение вариантов инструментровки возможно путем изменения расстояния между вступлением пропосты и респосты в свободной имитации<sup>1</sup>. В предыдущем примере оно равно одной четверти, в следующем — двум четвертям (185).

<sup>1</sup> Более точная имитация привела бы к диссонирующим сочетаниям, чуждым стилю этой музыки.

Этот вариант сочетания различных видов расчленения, как и предыдущие, можно осуществить и в любом другом тембровом оформлении.

Другие способы инструментовки этой аккордовой последовательности связаны с мелодизацией одного из голосов и ведут к превращению ее в гомофонную или полифонно-гомофонную.

### Гомофонный и гомофонно-полифонический склады

Контраст между мелодией и аккомпанементом в гомофонном складе может быть оттенен, подчеркнут и усилен изложением их в разных тембрах. Чем меньше ритмический и регистровый контраст между мелодией и аккомпанементом, тем больше необходим тембровый контраст для их дифференциации, для осознания музыки как гомофонной, двуплановой. В то же время общность тембра аккомпанирующих голосов способствует слиянию их в единый план, в целом противопоставляемый мелодии.

Звуки мелодии могут быть включены в состав аккордов сопровождения, в результате чего звучность аккомпанемента приобретает большую полноту.

В гомофонном складе мелодия может находиться в верхнем голосе (186):

Один из средних голосов может быть выделен как мелодический (187):

Может быть выделен как мелодический басовый голос (188):

186

Cl. (B)

Archi

Звуки мелодии включены в состав аккордов сопровождения

Звуки мелодии в аккордах сопровождения отсутствуют

187

C. ingl.

Archi

pizz.

188

Fag.

Archi

Один из голосов аккордовой последовательности, выделенный в качестве мелодии, может быть удвоен в двух или нескольких октавах и проведен, как бы насквозь пронизывая гармонию. Если это верхний или один из средних голосов, то не следует допускать его перекрещивания с басом. Если это басовый голос, то не следует допускать его перекрещивания с верхним голосом. Требования эти имеют целью сохранить четкость функциональной дифференцированности голосов аккорда (189).

189

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Archi

a2

pizz.

arco

Аkkомпанемент может быть изложен в виде фигурации, а мелодия — аккордами. Если в мелодическом положении окажется один из средних голосов, то именно он будет восприниматься как мелодия (190).

190

Fl.  
Ob.  
Cl.  
(B)  
Fag.  
Archi  
pizz.  
pizz.

Форма изложения аккомпанемента зависит от характера мелодии и тесно с ней связана. В определенных соотношениях мелодия и аккомпанемент могут служить признаком жанровой принадлежности музыки, а изменение этих соотношений может быть использовано как средство варьирования (191).

191  
Tempo di Valse

Fl.  
Ob.  
Cl.  
(B)  
Fag.  
Cor.  
(F)  
C.lli  
Archi  
pizz.  
pizz.  
pizz.

Построение гомофонного склада можно получить, соединив данную аккордовую последовательность с мелодией «а» из первой главы (192).

Путем регистровых перемещений можно получить производное соединение в двойном контрапункте октавы. Чтобы избежать «грязи», в басу следует оставить только перемещенную мелодию, а басовый голос аккордов опустить (193).

192

193

Регистровым перемещением в известной степени аналогичны тембровые перемещения (194, 195).

194

195

В примере № 194 дано тембровое перемещение музыки примера № 192, в примере № 195—тембровое перемещение музыки примера № 153.

В следующих примерах даны образцы соединений сложных видов изложения мелодии и аккомпанемента. В отдельности эти виды изложения были рассмотрены ранее. При соединении сложных видов изложения мелодии и аккомпанемента необходимо их согласование на общей гармонической основе. Если гармоническая основа оказывается общей, то нет необходимости вносить в музыку какие бы то ни было изменения (196).

В этом примере мелодия, инструментованная на вариантной основе, сочетается с аккордовым сопровождением, инструментованным на основе расчленения.

В следующем примере в аккомпанементе изменен третий аккорд первого такта для согласования с гармонией, возникшей при удвоении мелодии аккордами (197).

В этом примере сочетаются различные расчленения удвоенной аккордами мелодии с различным расчленением аккордового сопровождения.

В последних двух примерах музыка, гомофонная в своей основе, настолько полифонизирована при изложении, что возникший при этом склад музыки может быть охарактеризован как полифонно-гомофонный.

Соединив мелодию «а» с гомофонно изложенным построением, получим трехплановое, трехэлементное многоголосие. В нем есть: 1) артику-

196

Fl.  
Ob.  
Cor.  
Tr-be  
(B)  
Tuba  
Archi

197

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Cor. (F)  
Tr-be  
B  
2 Tr-ni  
I  
V-ni  
II  
V-le

ляционно расчлененная мелодия «а» (первая флейта и первый гобой), 2) мелодически выделенный из аккордовой последовательности верхний голос — первые скрипки и 3) аккордовый аккомпанемент — остальные струнные пиццикато (198).

198

Fl.  
Ob.  
Archi

Трехэлементный склад примера № 198 можно обогатить, усложнив оркестровое изложение каждого из элементов.

### Построение повторной структуры и повторение построений

Двукратное проведение построения значительно расширяет сферу выразительности по сравнению с однократным. При сопоставлении звучания слух улавливает изменения, происходящие в музыке при повторном проведении построения и оценивает их, сравнивая с первоначальным проведением.



Вариационные изменения могут затрагивать одновременно мелодию, гармонию, ритм, фактуру, инструментовку, а могут ограничиться одной или сочетанием нескольких из перечисленных сторон музыки.

При этом функции инструментовки различны; она может служить средством темброво-кolorистического варьирования и темброво-динамического развития.

В своих крайних проявлениях эти функции инструментовки легко различимы, но в ряде случаев они выступают совместно или переходят одна в другую.

Для смысла музыки не безразлично, следуют проведения построения одно за другим или на расстоянии. В обоих случаях оркестровое варьирование служит средством трактовки музыки, определяющим характер и направление ее развития. Но непосредственное проведение построений одно за другим ставит перед композитором еще и задачу их соединения, которое будет различным в зависимости от метро-ритмического соотношения построений и от связывающего их голосоведения.

Рассмотрим это на примере двукратного проведения построения из предыдущей главы.

Поскольку это построение заканчивается на относительно сильной доле такта, его непосредственное повторение может начинаться: 1) в момент окончания первого предложения, на вторгающемся кадансе, 2) с доли такта, непосредственно следующей за окончанием первого предложения, 3) после паузы, заполняющей время до наступления сильной доли следующего такта (199).



Как видно из приведенных примеров, в первом виде соединения происходит метро-ритмическое смещение начала предложения с сильной доли такта на относительно сильную. В результате образуется слитное построение, расширенное по сравнению с первоначальным.

Во втором виде соединения метро-ритмическое смещение еще существеннее, чем в первом, так как начало построения с сильной доли такта перемещается на слабую.

Соответственно переместившиеся акценты служат источником возникновения яркой метрической вариантности и способствуют восприятию обоих построений как единого развивающегося целого.

И только третий вид соединения, в котором оба предложения находятся в равных метро-ритмических условиях, приводит к возникновению периода повторного строения (чему способствуют разные кадансы, замыкающие оба предложения).

Третий вид соединения допускает замену паузы связкой, соединяющей конец первого предложения с началом второго (200).



Каждый из видов соединения приводит к определенным художественным результатам. Первый и второй виды соединения служат источником возникновения сквозного развития и средством создания единого расширенного построения. Третий вид соединения подчеркивает сопоставительный характер отношений и даже при наличии связки вместо паузы не сливает оба предложения в одно.

Из сказанного можно сделать вывод, что сама структура объединенного построения определяет его художественно-выразительную направленность: в одном случае динамическую, в другом — сопоставительную.

По-разному сочетая направленность структуры построения с направленностью его инструментовки, можно получить бесчисленное множество оттенков выразительности. Приведем примеры инструментовки, согласованной различным образом со структурой построения.

В следующем примере целеустремленность сквозного развития внутри цельного построения нейтрализована темброво-кolorистическим членением инструментовки (201).

Темброво-динамическое расчленение построения, осуществленное в следующем примере, приводит к ступенчатому изменению силы звука (202).

201

Fl. *II p*

Ob. *p*

Cl. (B) *p*

Fag. *p*

Archi

*p*

*div. pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*p*

202

Fl. *p*

Cl. (B) *p*

Fag. *p*

Cor. (F) *f*

Tr-be (B) *f*

Tr-ni *f*

e *f*

Tuba *f*

Archi *f*

Кинетической природе этого построения больше всего будет соответствовать инструментовка, осуществляющая постепенное *crescendo* или *diminuendo* (203, 204).

203

Fl. *p* *poco a poco cresc.* *f*

Ob. *p* *poco a poco cresc.* *f*

Cl. (B) *p* *poco a poco cresc.* *f*

Fag. *p* *poco a poco cresc.* *f*

Cor. (F) *p* *cresc.* *f*

Tr-be (B) *p* *cresc.* *f*

Tr-ni e *p* *cresc.* *f*

Tuba *p* *cresc.* *f*

Timp. *f*

Archi *p* *poco a poco cresc.* *f*

204

Fl. *f* *poco a poco dim.* *p*

Ob. *f* *poco a poco dim.* *p*

Cl. (B) *f* *poco a poco dim.* *p*

Fag. *f* *poco a poco dim.* *p*

Cor. (F) *f* *p*

Tr-be (B) *f* *p*

Tr-ni e *f* *p*

Tuba *f* *p*

Timp. *f*

Archi *f* *poco a poco dim.* *p*

Второй вид соединения предложений, создающий наибольшую степень метрической вариантности, хорошо сочетается с расчленяющей инструментовкой, несмотря на свою динамическую целенаправленность.

В следующем примере артикуляционное расчленение мелодии в обоих предложениях одинаково, но тембровое оформление носит характер непрерывного обновления, так как инструменты, играющие составные части мелодии (Fl. I, Fl. pic., V-pi I) меняются ролями. Аккордовое сопровождение в каждом из предложений имеет свое расчленение и свое тембровое воплощение (205).

К построению, образованному третьим видом соединения, также применимы различные способы инструментовки; однако наличие темброво отграниченной связки в некоторых случаях может создать впечатление

205

picc.

Fl. I

Fl. II

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ni

e

Tuba

Archi

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

достаточного тембрового обновления и заменить собой новую инструментовку второго предложения (206).

К построению, состоящему из двух одинаковых предложений, может быть присоинен контрапункт неповторного строения. Такой контрапункт благодаря своей большей, чем у основной мелодии, протяженности может иметь самостоятельный ритм, содержать скачки на различные интервалы, задержания, т. е. обладать качествами, способствующими рельефному звучанию этого контрапункта на фоне основной музыки построения (207).

Сопоставление одинаковых по музыке, но различных по инструментовке построений, находящихся как в непосредственной близости одно от другого, так и на расстоянии, является существенным фактором музыкальной драматургии.

При этом характер оркестрового варьирования определяется образно-смысловой направленностью произведения или его программным замыслом.

206

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Arch.

207

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor. (F)  
Arch.

Начало увертюры к опере Вагнера «Тангейзер» изображает вечернее шествие пилигримов, поющих песню. Песня приближается, «разрастается до могучих излияний, а затем теряется в сумеречных далях»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по книге Крауклиса «Оперные увертюры Вагнера», изд. «Музыка», М., 1964.

Этой программе соответствуют три проведения темы. В первом и третьем проведениях тема, изложенная в аккордовом складе, поручена низким кларнетам, валторнам и фаготам. Хорал, в котором все голоса объединены единым ритмом и сходными тембрами, звучит *piano*, сдержанно и сурово (208).

Вагнер. «Тангейзер»  
208

Andante maestoso

Cl. (A.)  
Cor. (E)  
Fag.

В среднем проведении, «разрастающемся до могучих излияний», мелодия, ритмически и темброво обособленная от других голосов, порученная трем тромбонам в унисон, *ff*, сопровождается пульсирующими триолями деревянных духовых и низких струнных инструментов, а также контрапунктирующей подвижной мелодией у первых и вторых скрипок (209).

Вагнер. «Тангейзер»

209 Andante maestoso

Fl.  
Ob.  
Cl. (A.)  
Cor. (E.)  
Fag.  
3 Tr.-b.  
Euph. u. Tuba  
Timp.  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-cl.  
V-cb.

Между тремя проведениями первой темы звучит вторая тема, сперва нарастающая (приближение шествия пилигримов), а потом затихающая (его удаление).

В заключительной части увертюры в кульминации еще раз звучит тема хора пилигримов. На этот раз мелодия поручена трем тромбонам и трем трубами в унисон *ff* (210).

На первый взгляд программа требовала только динамических изменений звучания темы (приближение, удаление, кульминация). Однако для достижения художественной выразительности варьированию подверглась оркестровая фактура. Изменился склад музыки, из аккордового, хорального превратившийся в гомофонно-полифонный. Отслоился от гармонического аккомпанемента главный мелодический голос, возник но-

Вагнер. «Тангейзер». Увертюра

210

Allegro.  $\text{♩} = 80$       Assai stretto

Fl. picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. (A) *f*

Cor. (E) *f*

Fag. *f*

Tr-be (E) *f*

Tr-ni *f*

e *f*

Tuba *f*

Timp. *ff*

V-ni *ff*

V-le *ff*

V-c. *ff*

C-b. *ff*



вый, контрапунктирующий голос орнаментальной структуры ликующего характера.

Значительное преобладание в кульминации звучания главного мелодического голоса над голосами сопровождения создало впечатление рельефности одновременного звучания темы и фона.

Пропорциональное усиление гармонии и контрапунктирующей мелодии привело бы не к дальнейшему усилению общего впечатления, а к ослаблению его, так как усиление звучания в целом сгладило бы контраст противопоставления мелодии другим элементам музыкальной фактуры.

Примером постепенного многократного переосмысления музыкального построения посредством оркестрового варьирования может служить эпизод «нашествия» из первой части Седьмой симфонии Шостаковича. Сначала едва слышная мелодия благодаря остинатному ритму сопровождения «рисует» образ чего-то неопределенного; чуть тревожного, настораживающего. Это неопределенное, тревожное, постепенно прибли-



жаясь, нарастает, становится громче, напряженнее и наконец оборачивается чудовищной, грозной, тупой, пугающей, угнетающей, неотвратимой силой (211).

Шостакович. Симфония № 7, ч. I

211

а) Allegretto

Fl. *p*

T-ro *ppp*

V-c. *arco ppp*

C-b.

б)

Fl. picc. *pp*

Fl. *pp*

T-ro *ppp*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

в)

Ob. *p*

Fag. *p*

T-ro *pp*

V-c. *pizz. pp*

C-b. *pizz. pp*

2)

Tr-be (B) *p* con sord.

Tr-ni *p* con sord.

T-ro *p*

P-no *p*

V-c. *pizz. p*

C-b. *pizz. p*

d)

31

Ob. *mf* *a2*

C. ingl. *mf*

Cl. picc. (Es) *mf* *a2*

Cl. (B) *mf*

T-ro *mp*

P-no *mf*

I *mp* *pizz.*

II *mp* *pizz.*

V-le *mp* *pizz.*

V-c. *pizz.*

C-b. *pizz.*

e)

33

Cl. b. *f*

Fag. *f* *a2*

C-fag. *f*

Tr-be (B) *f*

Tr-ni *f*

T-ro *f*

P-no *f*

I *f* *div.*

II *f* *div.*

V-le *f* *div. pizz.*

V-c. *f* *pizz.*

C-b. *f* *div. pizz.*

35

Ob.

Cl. (B)

Cl. b. (B)

Fag.

C.-lag.

Tr.-ti

Tuba

Timp.

T-re

P-no

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C.-b.

37

Fl. picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. picc. (Es)

Cl. (B)

Cl. b. (B)

Fag.

C.-lag.

Cor. (F)

T-ra

Sil.

Cor. V, VI, (FIV), VII

Archi

Если во времена венских классиков в произведениях крупной формы еще встречались точные повторы музыкальных построений, то позднее они стали редкостью. Гораздо чаще повтор сопровождается более или менее интенсивным варьированием, имеющим целью образное переосмысление музыки, подчиненное направленности формы музыкального произведения.

4)

39

Fl. picc. *ff* *a2*

Fl. *ff* *a2*

Ob. *ff*

C. ingl. *ff*

Cl. picc. (Es) *ff* *a2*

Cl. (B) *ff*

Cl. b. (B) *ff*

Fag. *ff*

C-fag. *ff*

Cor. (F) *ff* *a2 soli*

Tr-be (B) *ff*

Tr-ni *ff* *a2 soli*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

T-ro *ff*

P-tti *ff*

Cassa *ff*

P-no *ff*

Archi *ff* *div.*

4)

Fl. picc. *fff* *a2*

Fl. *fff*

Ob. *fff* *a2*

C. ingl. *fff*

Cl. picc. (Es) *fff*

Cl. (B) *fff*

Cl. b. (B) *fff*

Fag. *fff*

C-fag. *fff*

Cor. (F) *fff*

Tr-ni *ff*

Tuba *ff*

T-po *ff*

T-ro *ff*

P-tti *ff*

Cassa *ff*

Archi *fff* *div.*

Fl. picc. *fff* *a2*

Fl. *fff*

Ob. *fff* *a2* *a1*

Cl. ingl. *fff*

Cl. picc. (F#) *fff*

Cl. (B) *fff* *a2*

Cl. b. (B) *fff*

Fag. *fff*

C. ing. *fff*

Tr. ba. (B) *fff* *a2*

Tr. ba. *fff*

Tuba *fff* *a2*

Temp. *ff*

T. ro. *ff*

Cassa *ff*

Sil. *fff*

Archi *fff*

\*) При отсутствии на инструменте данного звука играть на октаву выше

49

Fl. picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. picc.  
(F#)

Cl. B

Cl. b.  
(B)

Fag.

C-fag.

Cor.  
(F)

Tr-be (B)

Tr-ti

Tuba

Tro

Cassa

Sil.

3 Tr-be

4 Cor.

3 Tr-ti

Archi

## Секвенция

Инструментовать секвенцию можно различными способами: 1) поручить ее исполнение одной или нескольким группам инструментов, 2) колористически варьировать секвенцию, окрашивая ее звенья в различные тембры, 3) темброво расчленив каждое звено, перемещать его по интервалам секвенции.

Рассмотрим все три способа инструментовки применительно к секвенциям со звеньями различных размеров и структуры.

В следующей секвенции — звено минимального размера и простейшей структуры (212).

212



Приведем различные способы инструментовки этой секвенции.

1. Поручим ее исполнение одной из групп оркестра — струнным, деревянным или медным духовым инструментам (213).

213



Приведенные варианты инструментовки секвенции при одинаковых нюансах в разных группах будут звучать с различной силой и напряженностью.

При соединении групп для совместного исполнения секвенции уравнивать звучность можно, выставляя в каждой из групп свои нюансы, а также изменяя в отдельных группах расположение аккордов или перенося музыку в другие октавы. При возникновении ярусных удвоений для сохранения функциональной определенности голосов целесообразно избегать удвоений нижнего (басового) голоса в верхних октавах.

2. В целях колористического варьирования можно чередовать тембровую окраску звеньев секвенции, например, нечетные звенья поручить струнным инструментам, а четные — деревянным или наоборот (214).

214



При такой инструментовке секвенция естественно расчленяется на звенья. Однако это не единственный вид артикуляционного расчленения, который допускает эта секвенция. Звеном можно считать второй и третий аккорды, затем — четвертый и пятый и т. д. При этом начало секвенции, ее первый аккорд может рассматриваться как вторая половина усеченного неполного звена (215).

215



3. Тембровое расчленение звена может быть основано на сочетании обоих приведенных вариантов артикуляционного расчленения секвенции и оформления каждого из них в отдельном тембре (216).

216

При таком сочетании каждый из вариантов расчленения служит для другого средством внутризвеньевое разграничения.

При большом количестве звеньев секвенции и при широких интервалах, на которые звенья перемещаются, секвенция может полностью не уложиться в диапазон исполняющих ее инструментов. В этом случае необходимо будет передать ее другим инструментам.

Плавность перехода при передаче зависит от 1) схождения тембров, 2) схождения артикуляционного расчленения и 3) наличия общих звуков в партиях инструментов, передающих и перенимающих голоса секвенции (217).

217

Сходные тембры, сходное артикуляционное расчленение, общие звуки при смене инструментов. Переход плавный

Несходные тембры, несходное артикуляционное расчленение, общих звуков при смене инструментов нет. Переход не плавный

Естественная динамическая направленность секвенции связана с направлением ее движения: для восходящей секвенции — *crescendo*, для нисходящей — *diminuendo*. Инструментовка может поддерживать и усилить эту направленность, но может соответствующей трактовкой нейтрализовать или изменить ее на противоположную (218).

218

Fl. a) *pp* *ff* *ff* *p*

Ob. *pp* *ff* *ff* *p*

Cl. (B) *pp* *ff* *ff* *p*

Fag. *pp* *ff* *ff* *p*

Cor. (F) *p* *f* *f* *p*

Tr.-be (B) *p* *f* *f* *p*

Tr.-lo *p* *f* *f* *p*

P.-tti *f* *f* *f* *f*

T.-l. *f* *f* *f* *f*

V.-ni I *pp* *cresc.* *ff* *ff* *dim.* *pp*

V.-ni II *pp* *cresc.* *ff* *ff* *dim.* *pp*

V.-le *pp* *cresc.* *ff* *ff* *dim.* *pp*

V.-c. *pp* *cresc.* *ff* *ff* *dim.* *pp*

В примере № 218а инструментовка и нюансировка находятся в соответствии с динамической направленностью восходящей секвенции. В примере 218б инструментовка и нюансировка противоречат динамической направленности восходящей секвенции, преодолевают эту направленность и устанавливают свою, противоположную.

Как видно из примеров, в формировании динамики построения (в данном случае секвенции) участвуют три компонента: структура, нюансировка и инструментовка. Взаимоотношения между этими компонентами могут складываться по-разному. Противоречие между нюансиров-



кой, с одной стороны и инструментовкой и структурой, с другой, становится источником своеобразной выразительности. Например, при инструментовке нисходящей секвенции со снятием инструментов, но сохранением у оставшихся инструментов нюанса *forte* или *fortissimo* уменьшается сила звучания, но не ослабевает его напряженность (219).

219

The musical score for measures 219-221 features a descending sequence. The instruments listed on the left are Fl., Ob., Cl. (B), Cor. (F), Tr-be (B), Tr-ni, V-ni I, V-ni II, V-le, and V-c. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the sequence and continues through measures 220 and 221. The notation shows a descending line of notes, with some instruments dropping out in later measures, but the overall dynamic remains *ff*.

Описанные способы инструментовки применимы также к секвенции со звеном большего размера и более сложной структуры. Для примера составим секвенцию, звеном которой будет построение из предыдущей главы. Чтобы не смещать начало второго звена с сильной доли такта и не изменять тактового размера, присочиним в конце предложения связку, модулирующую в тональность второго звена.

Если полученную таким образом секвенцию инструментовать, не прибегая к расчленяющей инструментовке, то для возвращения к первоначальной комбинации инструментов на третьем звене потребуется самостоятельная группа инструментов для исполнения связки (220).

Применение расчленяющей инструментовки дает возможность обойтись без отдельной группы инструментов для исполнения связки и тем не менее возвратиться к первоначальной комбинации инструментов на третьем звене (221).

На инструментовку секвенций оказывает влияние характер музыки, структура звена и роль секвенции в форме произведения.

Общеизвестна роль секвентного развития в творчестве Баха. У него мы встречаем разнообразные приемы инструментовки секвенций, тонко раскрывающие их смысловые и структурные особенности. Первая часть Бранденбургского концерта № 1 изобилует подобными примерами.

221

Fl.

Ob.

Cl.  
(B)

Fag.

V-no solo

V-ni

V-ni

V-le

V-c.

На первых страницах находим секвенцию со звеньями, окрашенными одинаковыми тембрами (222):

Бах. Бранденбургский концерт № 1, ч. I

222

Cor.  
(F)

Ob.

Fag.

V-no  
picc.

V-ni

V-le

V-c.

C.b.

Cembalo

и секвенцию, колористически варьированную, со звеньями, окрашенными разными тембрами (223).

Вторая половина третьего звена этой секвенции подверглась мелодическому и гармоническому варьированию. Общим приведенным секвенциям предшествует секвенция, инструментованная с помощью тембрового расчленения (224).

Голос, исполняемый виолончелями, свидетельствует о том, что это еще и каноническая секвенция, но это обстоятельство не уменьшает значения тембрового расчленения пропосты.

Инструментовка и музыка первого звена могут быть в точности повторены во втором звене секвенции со сдвигом на соответствующий интервал. Примером может служить секвенция из второй сюиты «Пер-

24

Cor.  
(F)

Ob.

Fag.

V-no picc.  
(Es)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Cembalo

## Бах. Бранденбургский концерт № 1, ч. I

Ob.

Fag.

V-no picc.  
(Es)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Cembalo

Гюнт» Грига. Тембровое расслоение осуществлено здесь внутри каждого звена (225).

Развитая фактура, темброво-регистрово расчленяющая инструментовка и метрическая переменность характеризуют трехтактное звено секвенции из третьей части Третьей симфонии Рахманинова (226).

Григ. «Пер Гюнт», 2-я сюита. «Арабский танец»

225

*Allegretto vivace*

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. (C)

Fag.

Cor. (F)

Tr. ba (F)

T. no

T. ro

P. ti  
Cassa

Vni

Vle

Vc.

C. b.

130

Лало. Испанская симфония. ч. V. Рондо

227

**Allegro**

**Allegro**

Cl.  
(A)

Fag.

Tamb.

Vc. p. pizz.

f

pizz

8

1

Vcll.

ppp

pizz

II

ppp

pizz

Vla.

ppp

pizz

Vcl.

Cb.

ppp

pizz

228

Allegro marcato

Прокофьев. Симфония № 5, ч. II

André Maréchal

Fl. pic.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. (C)

Cl. b. (C)

Fag.

C-fag.

Piano

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-c.

C-b.

URIS.

В финале «Испанской симфонии» для скрипки с оркестром Лало секвенция состоит из двух звеньев, сходных по фактуре и инструментовке. Небольшие изменения, внесенные автором в мелодию и гармонию второго звена, усиливают динамичность секвенции, придают ей живость и целеустремленность, характерные для музыки сквозного развития (227).

В секвенции из второй части Пятой симфонии Прокофьева начала обоих звеньев одинаковы по музыке и по инструментовке. Бурная динамика окончания второго звена секвенции вызвана небольшим изменением музыки и существенным изменением инструментовки (включением струнных) (228).

### Масштабно-неравномерные структуры

В структурах суммирования, дробления, дробления с замыканием и других, состоящих из частей неодинаковой величины, принципы слитности и расчлененности мотивов и фраз, составляющих построение, те же, что и в структурах, состоящих из равновеликих частей.

Целесообразность применения той или иной инструментовки зависит от выразительного значения музыки, ее склада и формообразующей функции данной структуры.

Так как музыка, воплощенная в масштабно-неравномерных структурах, может быть необычайно разнообразной по характеру и складу, а сами структуры могут выполнять различные формообразующие функции (экспозиционные, связующие, разработочные, заключительные), то и необходимость усилить или сгладить структуру средствами инструментовки может быть весьма различна.

Иногда может оказаться целесообразным выделение и подчеркивание средствами расчленяющей инструментовки не всех мотивов и фраз, а лишь некоторых из них.

И, наконец, в случаях, когда возможно различное синтаксическое осмысление структуры, инструментовка с помощью тембрового расчленения может придать этой структуре определенную однозначную трактовку.

Проиллюстрируем примерами указанные зависимости инструментовки построений с масштабно-неравномерной структурой (229).

Лист. «Мефисто-вальс»

229

15 Allegro vivace, quasi presto

V-I

V-II

V-Ile

V-c.

V-ni II

V-Ile

В «Мефисто-вальсе» Листа структуру связующего 12-тактового построения отражает и в известной степени определяет инструментовка. В первом четырехтакте равномерное движение шестнадцатыми у первых,



вторых скрипок и альтов, мелодия опорных звуков альтов, подчеркнутая пиццикато виолончелей, создают впечатление слитности.

Следующий четырехтакт, представляющий собой двукратное повторение двутакта, инструментован таким образом, что смена инструментов (вторых скрипок и альтов) происходит в каждом такте. Тембровое расчленение при этом оказывается убедительнее мелодического, и дробление воспринимается скорее как 1+1+1+1 — членение инструментовки, чем 2+2 — членение мелодии. В последнем четырехтакте мелодическое и тембровое расчленение совпадают, образуя суммирующую стадию структуры 1+3.

Подобную роль в трактовке структуры выполняет инструментовка во вступлении Скерцо *ре* мажор Лядова (230).

Лядов. «Скерцо»

230

*Allegretto*

The first system of the musical score for the introduction to Scriabin's 'Scherzo in D major' (Op. 230). It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (F)), Violin I (V-ni I), and Violin II (V-ni II). The music is in 3/4 time, marked 'Allegretto'. The key signature has two sharps (F# and C#). The score shows the initial instrumental texture with various dynamics like *p* and *div.* (divisi).

The second system of the musical score, continuing the instrumental texture. It includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Violin I, and Violin II. The notation continues with various melodic and harmonic elements, including triplets and sustained notes, with dynamics like *p* and *div.* indicated.

В двух первых тактах выдержанное *ля* у валторны возникает как будущий органнй пункт, кроме того, это начальное *ля* перекликается с двумя последними тактами вступления, образуя обрамление вступительного построения. С третьего по шестой такты первая фраза структуры исполняется деревянными; с седьмого по десятый вторая фраза — повторение первой на другой высоте — исполняется струнными. Тембровое противопоставление фраз находит свое развитие в следующем четырехтакте как тембровое противопоставление мотивов. Здесь, как и в предыдущем примере, мелодическое и тембровое членение не совпадают. Мелодия представляет собой секвенцию из двух звеньев, инструментовка же делит не только звенья между собой, но и каждое звено пополам. Таким образом, мелодическое дробление образует структуру 2+2, а тембровое — 1+1+1+1. Следующее вслед за этим суммирование (такты 15—18) отражено и поддержано тембром деревянных, а его повторение (такты 19—22) — тембром струнных, дополнение (такты 23—26) также темброво отчленено (пиццикато струнных на фоне аккорда деревянных).

Таким образом, структура вступления в целом, представляющая собой дробление с замыканием, повторением замыкания и дополнением, четко и рельефно отражена расчленяющей инструментовкой.

Следующее построение в Скерцо из Сюиты № 3 Чайковского представляет собой структуру дробления  $4+4+2+2+2+2+1+1+1/2+1/2+1/2+1/2$ . Каждая стадия этой структуры темброво расчленена на двое (231).

Кроме последней (последних четырех полутактов), эта стадия объединена общим тембром деревянных и струнных. Тембровое объединение возникло здесь как замена дальнейшего дробления, которое уже невозможно без нарушения метро-ритмической основы мотива. Впрочем, и в этой стадии можно обнаружить тембровое членение, в котором периодический порядок чередования тембров в звеньях заменен на симметричный.

Один из фрагментов главной темы первого симфонического танца Рахманинова имеет структуру дробления с замыканием  $1+1+1/2+1/2+1$  (232).

Инструментовка отражает эту структуру следующим образом: второй такт инструментован так же, как первый, и поэтому образует с ним стадию, членящуюся, как 1+1. В третьем такте дробление имеет вид канонической секвенции. Ее два звена включают четыре проведения мо-

**C** Presto

Fl. I *f* II *f* III *mf* a2 III *mf*

Ob. *f* *mf* a2 III *mf*

C. ingl. *f* *mf*

Cl. (A) *f* *mf*

Fag. *f* *mf*

Cor. (F)

V-ni I *f* *pizz.* *mf*

V-ni II *f* *mf*

V-le *f* *pizz.* *mf*

V-c. *f* *pizz.* *mf*

C-b. *f* *pizz.* *mf*

Fl. I *p* a2 *p* Fl. III muta in Fl. picc. *p*

Ob. *mp* *p* *p*

C. ingl. *mp* *p* *p*

Cl. (A) *mp* *p* *p*

Fag. *mp* *p* *p*

Cor. *p* II *p* II *p*

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

V-ni I *p* arco *p* *p*

V-ni II *p* arco *p* *p*

V-le *p* arco *p* *p*

V-c. *p* arco *p* *p*

C-b. *p* arco *p* *p*

Fl.

Ob.

C. (agl.)

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C.b.

*p*

*mf*

*f*

Allegro  $\text{a}2$  3

Fl.

Ob.

Cl. ingl.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr. be (C)

Timp.

Arpa

Archi

тива-отдела, каждое проведение темброво отчетливо. Наиболее наглядно дробление отражено в группе духовых инструментов. Но и в группе струнных четкость дробления на слух не меньше, несмотря на то, что в партии вторых скрипок меняются функции на каждой четверти такта, так как мелодия чередуется с одним из средних голосов гармонии.

В последнем такте замыкание осуществлено у струнных, объединившихся для исполнения музыки этой стадии. Благодаря единству тембра валторн расчленение между ними последней фразы не оказывает существенного влияния на трактовку структуры.

В «Празднествах» Дебюсси имеется построение со структурой дробления (233).

Выпишем эту структуру в долях такта, так как из-за перекрестного ритма членение структуры с делением на такты не совпадает —  $6/4 + 2/4 + 2/4 + 4/4$ . Первая стадия структуры исполняется струнными, ее последние  $2/4$  удаиваются деревянными. Такая инструментовка соответствует динамике фразы, дополняет crescendo. Во второй стадии, состоя-

Anime et tres rythme

Fl.

Ob.

E. ingl.

Cl. A

Fag.

Cor. (F)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

щей из трех мотивов, струнные с деревянными чередуются два раза, а в третий раз объединяются вместе. Несмотря на то, что третий мотив вдвое короче предшествующих, вместе взятых, благодаря инструментровке создается впечатление замыкания. В партии валторн находит поддержку crescendo первой фразы и дробление второй.

Первое построение побочной партии первой части «Шехеразеды» Римского-Корсакова представляет собой структуру дробления с замыканием  $1+1+1/2+1/2+1$  (234).

Структура дробления отражена здесь мелодией и ее инструментровкой. В сопровождающих голосах структура не находит отражения. Своеобразное изящество звучанию этой прихотливой мелодии придает то, что при тембровом отклонении — передаче мелодии от скрипки соло кларнету — хоренческий мотив превращен в ямбический из-за «отнятия» от него первой четверти и передачи ее предыдущему мотиву в качестве заключающего звука. Снова вступающая вслед за кларнетом скрипка имитирует ямбический вариант мотива, а хорей устанавливается лишь при секвентном повторении всего предложения.

В «Галопе» из «Маленькой сюиты» Бизе есть следующие друг за другом два четырехтакта (235).

Бизе. Маленькая сюита. Галоп

139

Структура суммирования каждого четырехтакта отражена и подтверждена инструментовкой, но функции духовой и струнной групп в обоих четырехтактах противоположны.

В третьем «Норвежском танце» Грига в связующем восьмитактном построении структура дробления с замыканием отражена инструментовкой (236).

# Григ. Норвежский танец

236

*Allegro moderato alla Marcia*

В первых двух стадиях темброво отчленены не только звенья друг от друга, но и каждое звено расчленено надвое. Тем более убедительно звучит замыкание, в котором объединены все инструменты.

В связующем четырехтакте главной партии I ч. симфонии Ц. Франка структура дробления с замыканием  $1+1+1/2+1/2+1$  отражена только в группе духовых. Струнным поручено исполнение всей музыки. Тем не менее инструментовка звучит как расчленяющая (237).

Напрашивается естественный вывод: инструментовка является расчленяющей и тогда, когда в расчленении участвуют не все инструменты, а лишь часть их.

Начальный восьмитакт «Трепака» из «Щелкунчика» Чайковского представляет собой структуру суммирования  $2+2+4$ . Первые скрипки играют мелодию от начала до конца, остальные инструменты акцентами



*Lento*

Fl. *pp*

Ob. *p*

Cl. b. (B) *pp* *poco cresc.*

Fag. *pp*

Cor. (F) *pp*

V-le *pp* *cresc.*

V-c *pp* *cresc.*

C-b. *pp* *cresc.*

и подхватами подтверждают структуру. Переход на стыке четвертого и пятого тактов от ямба к хорее также отражен в инструментовке (238).

*Tempo di Трепак, molto vivace*

Fl. *f* *p* *mf* *f*

Ob. *f* *p* *mf* *f*

C. ingl. *f* *p* *mf* *f*

Cl. (A) *f* *p* *mf* *f*

Cl. b. (B) *f* *p* *mf* *f*

Fag. *f* *p* *mf* *f*

Cor. (F) *f* *p* *mf* *f*

V-ni *f* *p* *mf* *f*

V-le *f* *p* *mf* *f*

V-c *f* *p* *mf* *f*

C-b. *f* *p* *mf* *f*

239

М. де Фалья. «Любовь-волшебница». Ритуальный танец огня

142



Всю мелодию играют трубы, валторны и арфы. Структура отражена лишь в контрапунктирующих подголосках струнных и деревянных.

В образовании структуры восьмитактного построения из «Тиля Улен-шпигеля» Р. Штрауса инструментовка практически не участвует. Добавление с пятого такта малого кларнета существенных изменений в звучность не вносит (240).

Fl.  
Cl. (D)  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor. (F)  
Arcii

Структура первого периода побочной партии Шестой симфонии Чайковского — 2+2+1+1+2 — с повторением второй половины в инструментовке не отражена. Вступление отдельных инструментов с гармоническими голосами или контрапунктирующими мелодическими попевками имеет динамически выразительное, а не расчленяющее значение (241).

Cl. (A)  
II  
Fag.  
Cor. (F)  
V-ni  
II  
V-le  
V-c  
C-b.

con sord.  
teneramente, molto cantabile con espansione  
con sord.  
con sord.  
con sord.

The image displays a musical score for the first part of the Fifth Symphony by Glinka. The score is written for multiple staves, likely representing different instruments or voices. It features a complex texture with various dynamic markings such as *rit.* (ritardando), *come prima* (return to the original tempo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), and *con sord.* (with mutes). The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks, illustrating the intricate polyphonic structure discussed in the text.

Структура суммирования связующего четырехтакта в главной партии первой части Пятой симфонии Глазунова — 1+1+2 — раскрывается инструментовкой в той степени, в какой инструментовка помогает воплощению реальных полифонических голосов.

Вступления инструментов, расчлняющих фактуру, являются в то же время вступлениями голосов канона (242).

Структура суммирования первого восьмитакта второй части Четвертой симфонии Малера — 2+2+4 (243).

Эта структура ясно выражена в мелодии, исполняемой первой валторной. Другие инструменты, вступающие на различных гранях структуры, являются в то же время исполнителями полифонических попевок, обогащающих музыку новым мелодическим материалом. Непериодические затакты, взаимно комплиментарные в разных голосах, придают расчленению разнообразие и рельефность.

Из приведенных примеров видно, сколь разнообразны могут быть отношения между структурой музыки и инструментовкой. Характер этих отношений во многом определяет неповторимую выразительность музыки, раскрывает ее эстетическую направленность.

Allegro

Fl. I *mf cresc.*

Fl. II *mf cresc.*

Ob. I *mf cresc.*

Cl. (B) I *mf cresc.*

Cl. (B) II *mf cresc.*

Fag. *mf cresc.*

Cor. (F) *mf cresc.*

Tr-be (B) *p*

Timp. *f*

Arch. I *p mf cresc. f*

Arch. II *p f*

Arch. III *p f*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 242, 243, and 244 of the first movement of Glazunov's Symphony No. 5. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a full orchestra. In measure 242, the woodwinds (Flutes I and II, Oboe, Clarinet in Bb I and II, Bassoon) and the French Horns enter with a melodic line starting on a half note, marked *mf* and *cresc.*. The strings (Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*. The Trumpets in Bb play a sustained note marked *p*. The Timpani play a single stroke marked *f*. In measure 243, the woodwinds continue their melodic line, and the strings continue their rhythmic pattern. In measure 244, the woodwinds and French Horns reach a crescendo, marked *mf*. The strings continue their rhythmic pattern, marked *f*.

In gemächlicher Bewegung

Fl.

Ob.

Cl.  
(B)

Fag.

Cor.  
(F)

Tr-lo

Platti

Gr. cassa

V-no solo  
(D)

V-ni II

V-le

V.c.

*pp*

*ff*

*f*

*p*

*sf*

*sehr hervortretend*

*solo*

*pp*

*solo*

*pp*

## ПОЛИФОНИЯ

В результате взаимодействия мелодических голосов в полифонической музыке возникают интонационные, ритмические и структурные зависимости. Каждая из них по-своему может влиять на инструментовку и в свою очередь испытывать на себе ее влияние.

### Диссонансы

Одним из видов проявления интонационной зависимости голосов являются интервалы. Если мы обратимся к тем стилям музыки, в которых отношение к интервалам дифференцировано, то обнаружим существование различных условий, обостряющих или смягчающих звучание диссонансов. Задержанные диссонансы звучат резче, чем проходящие и вспомогательные (условия метрические); долгие диссонансы — резче, чем короткие (условия темпо-ритмические); диссонансы, исполненные *forte*, резче, чем исполненные *piano* (условия динамические).

Впечатление большей или меньшей резкости звучания диссонансов зависит и от контекста. Если нормой является применение диссонансов с разрешением, то взятые подряд три или четыре неразрешенных диссонанса могут поразить слух резкостью звучания. В музыке, где диссонансы, как правило, не разрешаются, восприятие резкости диссонирования притупляется.

Инструментовка располагает различными средствами для усиления того или другого впечатления от диссонанса. Инструменты более громкогласные, с более резким тембром обостряют диссонирование, особенно в сочетании с соответствующей динамикой. Одинаковые тембры инструментов или голосов усиливают, а разные тембры ослабляют впечатление диссонирования. Происходит это, по-видимому, оттого, что одинаковые тембры, образуя слитную звучность, сосредоточивают внимание слушателя на качественной стороне интервала; различные же тембры, плохо сливаясь, отвлекают внимание на красочную сторону звучания.

Чаще всего степень диссонирования зависит от совместного действия нескольких причин. Пример смягченного диссонирования можно найти в адажио из Бранденбургского концерта № 1, Баха, пример обостренного диссонирования — в первой части Седьмой симфонии Шостаковича (244, 245).

В обоих случаях диссонировуют малые секунды, но у Баха они применены как вспомогательные, на слабых долях такта, у Шостаковича — как параллельные, начинающие движение с относительно сильной доли; у Баха — *piano*, у Шостаковича — *fortissimo* с акцентом и *crescendo*. У Баха звучат в среднем регистре гобой, фагот, струнные и чембало, у Шостаковича — в высоком регистре деревянные, включающие флейту-пикколо и кларнет-пикколо, а также струнные, валторны, трубы и удар-



9 Adagio

Oboe II  
Bassoon  
Violone piccolo  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Double Bass  
Cembalo

Allegretto

Fl. picc.  
Fl.  
Oboe  
C. ingl.  
Cl. picc. (Fs)  
Cl. (B)  
Cl. b. (B)  
Fag.  
C. fag.  
Cor. (F)  
Tuba  
T-ro  
Piano  
Archi

ные. У Баха в этом же такте на третьей восьмой доле диссонируют одновременно звучащие фригийская и эолийская вторые ступени, у Шостаковича преобладает диссонирование фоническое, не ладовое.

Можно представить себе различные приемы инструментовки, так или иначе влияющие на восприятие диссонансов, например, акцентирование их путем наложения инструментов родственной или чужой группы, продолжение их звучания в одной группе инструментов в момент разрешения в другой и т. п.

Ниже следующее полифоническое соединение мелодий в зависимости от инструментовки приобретает различный характер, а входящие в его состав диссонансы — различную степень резкости звучания (246).

246

Tr-be (B)

Tr-ni

V-ni I

V-ni II

Fl

Ob.

Cl. (B)

Fag

V-ni II

V-le

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

sul G

sul G

p

f

247

В варианте инструментовки «а» наложенные трубы и тромбоны даже при игре *piano* подчеркнут диссонирование. В вариантах «б», «в» и «г» возникает звучность, напоминающая игру на фортепиано с нажатой правой педалью или звучание органа в большом пустом помещении, где запаздывающее эхо сливает звуки. Изменение динамических оттенков, передача этих же партий другими инструментами или то и другое вместе приведет к возникновению новых оттенков выразительности.

Новые оттенки выразительности будут возникать и при ярусном удвоении обоих голосов или одного из них, а также при удвоении на расстоянии двух октав и т. п. (247).

248

Fl.

V-ni I

V-ni II

Cl. (B)

V-ni I

V-le

Ярусное удвоение обоих голосов

Ярусное удвоение одного голоса

249

Ob.

V-ni I

V-ni II

Fl.

V-le

V-c

Ярусное удвоение одного голоса

Удвоение на расстоянии 2-х октав

Наиболее отвечающим идее полифонии является соединение голосов, построенное на комплиментарной ритмике. В его основе обычно лежат мелодии более или менее распевного характера с развитым разнообразным ритмом. Противоположным по смыслу можно считать соединение голосов, основанное на параллельной и прогрессивной ритмике. Продолжая регулярно сколько-нибудь длительное время, такое соединение накапливает в себе энергию движения в виде общей для всех голосов акцентности или *crescendo* либо теряет ее, образуя *diminuendo*, во всяком случае не остается в состоянии покоя. Такие сами собой напрашивающиеся акценты, *crescendo* или *diminuendo*, могут быть поддержаны и выявлены инструментровкой.

В следующем четырехголосном полифоническом соединении прогрессивный ритм голосов имеет в основании число 2. Второй голос представляет собой двойное ритмическое увеличение первого, третий — второго, четвертый — третьего. При таком соотношении ритмов происходит усиление инерции движения. Акцентность или динамическая направленность могут быть выявлены инструментровкой (248).

248

Fl.

Cl. (B)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

Акцентирован ритм альтерного голоса

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

C-b.

Акцентирован ритм басового голоса

В вариантах инструментовки «А», «Б» и «В» примера № 248 реализована акцентность ритма разных голосов, в варианте «Г» — crescendo, в варианте «Д» — diminuendo.

Разумеется, возможны многочисленные варианты другой акцентировки, равно как и иные способы ее тембрового воплощения, возможны иные варианты инструментовки crescendo и diminuendo и совмещение их с разными вариантами акцентировки. Но и приведенные примеры достаточно убедительно показывают, что полифоническое соединение голосов с ритмическим отношением, основанным на какой-либо прогрессии, легко поддается любому динамическому объединению.

Так же, как возможно приравнивание более мелких ритмических длительностей к более крупной путем их лигирования (например, слигванные две четвертные или четыре восьмые ноты равны половинной), так и более крупные длительности могут быть приравнены к более мелким путем дробления. Если согласиться с такой точкой зрения, то ритм каждого из четырех голосов приведенного выше соединения может быть распространен на все четыре голоса. В примере 249 показан один из вариантов инструментовки, основанный на таком распространении (249).

Вышеприведенная инструментовка обнажает аккордовую основу этой музыки и показывает, что ее с одинаковым успехом можно трактовать и как полифоническое соединение голосов, и как фигуративно орнаментированную последовательность аккордов.

В отличие от только что рассмотренного полифонического соединения мелодий, основанное на комплиментарной ритмике, не допускает обмена ритма между голосами без искажения смысла музыки. Образец такого соединения приведен в примере № 250.

Может встретиться сочетание обоих типов ритмического соединения голосов в одновременности и в последовательности. Строгая инструментовка<sup>1</sup>, примененная к обоим типам соединения, подчеркнет их принадлежность к одному складу. Сопоставление же строгой инструментовки

<sup>1</sup> Строгой назовем такую инструментовку, при которой партии инструментов ограничены мелодическим содержанием реальных голосов полифонического соединения, в точности им соответствуют, а акцентировка, crescendo, diminuendo и фразировка являются исключительно исполнительскими средствами.

с инструментовкой образно-характерной подчеркнет их принадлежность к различным складам музыки (251).

В примере № 251а оба типа соединения голосов, звучащие одновременно, образуют шестиголосие. Строгая инструментовка трактует его как полифоническое соединение голосов. В примере № 251б различные типы соединения голосов звучат последовательно. Несмотря на различие тембров и количества голосов, они воспринимаются как разновидности полифонического склада. В примере № 251в мы видим расслоение многоголосия на два пласта. С одной стороны, строгое двухголосие (две валторны), с другой — четырехголосие, изложенное в аккордово-фигуративной фактуре (все остальные инструменты). В примере № 251г аккордово-фигуративное четырехголосие сменяется полифоническим трехголосием, таким образом, в вариантах инструментовки № 251в и № 251г подчеркивается различие видов многоголосия.

### Структура

Существенными чертами полифонии являются: непрерывность развития, несовпадение кульминаций, каденционного и вообще логического членения в различных мелодических голосах. Первую черту можно счи-

А

Б

Б

Г

тать следствием второй; из-за несовпадения во времени кульминаций, кадансов и моментов членения каждой из мелодий создается впечатление непрерывности развития многоголосия в целом. Несомненно, имеется противоречие между мотивной структурой<sup>1</sup> подавляющего большинства полифонических мелодий и неотчетливостью, замаскированностью членения многоголосия в целом.

Если в гомофонной музыке ведущая мелодия подчиняет себе остальные элементы фактуры и определяет структуру построения, то в полифонической музыке даже неравнозначимые мелодии занимают равноправное положение.

Инструментовка может различным образом интерпретировать полифоническое многоголосие. Строгая инструментовка, оставаясь нейтральной к интерпретации полифонии, предоставляет голосам самим распределяться в соответствии со значительностью каждого из них. Но как раз это и дает возможность идее полифонии проявиться в полную силу.

<sup>1</sup> Мотивная структура может быть и неперпериодической.

Образно-характерная инструментовка может ослабить или усилить специфическую выразительность полифонии. Она ослабит ее, придаст черты гомофонности в том случае, если каким-либо способом подчеркнет структуру одного из голосов, распространит эту структуру на остальные голоса и в то же время затушеует их собственную структуру. Усилить специфическую выразительность полифонии образно-характерная инструментовка может путем раскрытия индивидуального характера каждого из голосов, увеличения существующего между ними контраста и подчеркивания структурных несовпадений голосов в развитии.

Перейдем к рассмотрению приемов инструментовки полифонической музыки. Когда мы говорим о потенциальной расчлененности мелодии, то имеем в виду членение различных масштабов, начиная от субмотива и до крупных разделов музыкальной формы. Впечатляющая сила временного несовпадения расчленяющих моментов в мелодиях полифонического соединения самым непосредственным образом зависит от масштаба расчленяющихся единиц. При соединении субмотивов несовпадение расчленения в каждом из голосов настолько незначительно по времени, что память легко объединяет эти несовпадающие моменты расчленения, и они практически могут восприниматься как происходящие одновременно. Вероятно, потому и потребность в расчленении на субмотивы в полифонической музыке возникает редко.

Потребность в расчленении на уровне мотива может возникнуть значительно чаще. В этом смысле несовпадения моментов членения будут дальше друг от друга и потому различимы значительно лучше. Сила впечатления от несовпадения расчленений продолжает расти от мотива к фразе и дальше к более крупным построениям, пока не достигнет критической величины, после чего расти перестает. Следующие примеры должны пояснить сказанное (252).

252

В примере № 252а фраза расчленена на субмотивы. Хотя границы субмотивов в каждом из голосов не совпадают (приготовление диссонирующего голоса опережает на одну восьмую свободный голос диссонанса), тем не менее целостность расчленения, общая для обоих голосов, не вызывает сомнения. Она достигается как общей логикой развития, объединяющей голоса, так и одинаковостью тембрового оформления обоих голосов.

В примере № 252б такое же точно расчленение реализовано в ином тембровом оформлении. Здесь двухголосие разнотембровое и расчленение в каждом голосе осуществляется в рамках одного и того же тембра (диссонирующий голос у струнных, свободный — у деревянных). Из-за того, что синтаксическое расчленение здесь не поддержано тембровым, его значение, общее для обоих голосов, хотя и остается в силе, но оказывается значительно ослабленным.

В примере № 252в второй мотив фразы выделен наложением флейт. Неодновременное вступление флейт (первая флейта вступает на восьмую позже), отражая полифоническую природу этого двухголосия, остается несущественной деталью. Существенно то, что наложение флейт темброво отчленяет второй мотив от первого и тем способствует их структурному объединению.

В примере № 252г наложение флейт подчеркивает сперва одну, а потом другую мелодию в составе двухголосия.

Такое членение выявляет различия в звучании голосов, так как тембровое усиление одного голоса не совпадает по времени с тембровым усилением другого.

Хотя приемы расчленения и инструментовки, подобные приведенным, соответствуют духу полифонии, не может быть и речи об их особых преимуществах перед другими приемами, как не может быть речи о необходимости всегда сохранять в чистом виде какой-либо склад музыки. Наиболее естественным можно считать тембровое обновление звучания, совпадающее со вступлением новых голосов. Такая инструментовка также может рассматриваться как один из видов расчленения многоголосия. Но это расчленение уже не вторгается в мелодию извне, с целью ее фразировки. Необходимость появления нового голоса вытекает из самой музыки, а темброво-динамическая сторона звучания лишь реализует это вступление с большей или меньшей яркостью.

В примере № 253 развитие музыки связано со вступлением новых мелодических голосов, исполнение которых поручено инструментам с контрастирующими тембрами. Это обеспечивает рельефность звучания. Вступающие после пауз, в четвертом такте, первые скрипки темброво контрастируют окружающим голосам, поэтому их вступление снова прозвучит рельефно и воспримется как появление свежего тембра (253).

253

Tr-ba (B)  
Tr-ne  
V-ni I  
V-ni II  
V-c.

При стремлении к противоположным результатам, нежелании подчеркивать вступление новых голосов следовало бы поручить исполнение этой музыки инструментам какой-либо однородной группы.

Говоря о формообразующей роли полифонии, нужно различать масштабы образуемой ею формы. Они могут колебаться в очень широких пределах — от целого произведения и до отдельных эпизодов, входящих в состав неполифонических форм. В первом случае основные черты полифонии, непрерывность развития, неперiodическое строение мелодии, несовпадение кульминаций, членения и канансов действуют непрерывно, последовательно и являются основными факторами формообразования. Во втором случае эти факторы действуют на ограниченном участке, создавая островки полифонической структуры, существующие более или менее автономно в составе неполифонических форм. Иногда при большом насыщении полифонией можно говорить о взаимопроникновении полифонических и неполифонических форм.

Сложные разнообразные отношения, складывающиеся как внутри полифонических структур, так и между полифоническими и неполифони-



ческими структурами, могут быть по-разному трактованы инструментовкой (254).

Глинка. «Руслан и Людмила». Увертюра

254

Presto

60

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

C-fag.

Cor. (A)

Cor. (D)

Tr-be (D)

Tr-on

Timp.

Archi

*sf*, *mf*, *ff*, *dolce*, *sol*, *pizz.*, *arco*

В этом примере 12-тактовый переход к побочной партии включает два четырехголосных канона, предваряемых двутактами гомофонного склада. Музыка всей увертюры подчинена регулярной метрической акцентности, в которую одинаково естественно, органично вписываются такты гомофонного и полифонического складов. Размер отдела канона равен одному такту, т. е. единице метрической акцентности музыки.

Инструментовка не сглаживает различия между гомофонным и полифоническим складом, а, наоборот, подчеркивает его. Строгая инструментовка канонов противопоставлена игре тембровых красок чередующихся аккордов.

В репризе второй части Пятой симфонии Чайковского полифония и гомофония объединяются в одновременности, образуя полифонно-гомофонный склад (255).

И в этом примере не проявляется формообразующая роль полифонии из-за квадратно-периодической структуры мелодии и совпадения расчленения с кульминациями. В то же время обособленный гармонический пласт, представленный регулярно следующими аккордами, создает прочную основу гомофонной структуры.

Инструментовка подчеркивает экспрессивную, интенсифицирующую роль полифонии. Каждый мелодический голос поручен инструменту или группе инструментов, наиболее подходящим для его исполнения по характеру тембра и подвижности. Контрапунктирующие голоса темброво обособлены друг от друга и все вместе — от аккордов сопровождения. С помощью такой инструментовки достигнута рельефность звучания многопланового многоголосия.

255

Чайковский. Симфония № 5, ч. II

Andante cantabile, con alcuna licenza

Ob. I solo *mf* molto espressivo

Viol. I *mf* molto espressivo

Viol. II *pizz.* *mf* molto espressivo

Vcl. *pizz.* *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

Ob. *f* animando

Cl. (A) *mf* *espress.*

Fag. *mf*

Cor. (F) *mf* *espress.*

Archi *mf*

riten.

*Sostenuto*

F1 *a3*

Ob *f*

Cl *zu 2*

Fag *a2*

Cor

Tuba

Archl *sul G* *f* *arco* *mp* *arco* *mp* *arco* *mp*

*animando*

*f*

*zu 2*

*mf*

*ff*

*pp*

*mp*

*Sostenuto*

*mf*

*f*

*mp*

*sul G*

Рассмотрим начало второго предложения репризы в увертюре Вагнера к опере «Майстерзингеры» (256).

Вагнер. «Майстерзингеры». Увертюра

256

Sehr mässig bewegt

The image shows a page of a musical score for Wagner's 'Die Meistersinger von Nürnberg'. The title at the top is 'Sehr mässig bewegt'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Cor Anglais (Cor. (F)), Bassoon (Fag.), Trumpet in C (Tr.-be (C)), Bass-Tuba (Bass-Tuba), Violin I (V-ni), Violin II (V-le), Viola (V-c.), and Cello/Double Bass (C-b.). The score is in 3/4 time and features a complex polyphonic texture. Key markings include 'p' (piano), 'stacc.' (staccato), 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo), and 'cresc.' (crescendo). The music is characterized by a recurring rhythmic motif of eighth and sixteenth notes, which is a central element of the 'Mastersingers' march.

Здесь контрапунктически соединены несколько тем. На первый взгляд гармония не обособлена, но в действительности одна из тем, а именно, видоизмененная тема марша майстерзингеров, изложенная со свободным аккордовым удвоением, выполняет гармоническую функцию.

Побочная и главная темы увертюры изложены соответственно в верхнем голосе и в басу. Все перечисленные мелодии имеют периодическую структуру. Кульминации и синтаксическое членение у них в общих чертах совпадают. В результате, несмотря на полифоническую насыщенность, музыка имеет гомофонную структуру. Инструментовка подчеркивает слитность звучания целого посредством смещения тембров всех голосов. Проводящаяся одновременно (у вторых скрипок и альтов) имитационная разработка одного из вариантов главной темы в первых трех тактах имеет черты полифонической структуры. В этой небольшой разработке не совпадают кульминации и моменты членения обеих мелодий. Но

кратковременность (три такта) и сравнительная слабость звучания (вторые скрипки и альты) не создают условий для оказания заметного влияния на структуру в целом. Впрочем, полифоническая активность и оживленность внутренних голосов придают интенсивность звучанию музыки.

В основе своей полифоничен следующий четырехтакт из симфонической поэмы «Дон-Жуан» Р. Штрауса (257).

Р. Штраус. «Дон-Жуан»

257

Fl.  
Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (A)  
Fag.  
C.-fag.  
Cor. (E)  
Arpa  
V-ni  
V-le  
V-c.  
C.-b.

Первые, вторые скрипки и альты, с одной стороны, и виолончели, с другой, образуют полифонический диалог, основанный на взаимодополняющей ритмике. Голоса, участвующие в диалоге, синтаксически трактованы и темброво расцвечены акцентами на опорных долях нечетных тактов у высоких деревянных и связующими «мостиками» — в четных тактах у рожка, кларнетов и фаготов. Кроме того, со второго такта имитационно проводится начальная попевка главной темы, чередуясь у арфы и первого гобоя. Насыщенная полифонией оркестровая фактура не нарушает впечатления гомофонности музыки. Этому способствуют четкая тембровая дифференциация элементов фактуры и периодическая повторность структуры.

В симфонической музыке взаимопроникновение полифонии и гармонии почти всегда приводит к образованию гомофонных структур. Одной из главных причин этого, вероятно, является подчинение всех элементов музыки периодической структуре тем-мелодий. Инструментовка в большинстве случаев непосредственно отражает преобладающий склад и фактуру музыки, а также происходящие в них изменения.

Анданте Седьмой симфонии Глазунова включает полифонические вариации, различные каноны, в том числе четырехголосные второго разряда, фугу. Но все эти полифонические формы отделены одна от другой кадансами. Это приводит к оригинальному результату. Разделы, насыщенные полифонией, объединяются в целую часть на основе периодического строения, свойственного гомофонной музыке. В примере № 258 приведен по-

Глазунов. Симфония № 7, ч. II

258

Andante

3

Fl. picc. *f* *a2* *dim.*

Fl. *f* *a2* *p* *cresc.* *dim.*

Ob. *f* *a2* *p* *cresc.* *dim.*

Cl. (B) *f* *a2* *p* *cresc.* *dim.*

Fag. *f* *a2* *p* *cresc.* *dim.*

Cer. (F) *f* *a2* *p* *cresc.* *dim.*

Tr-be (B) *f* *a2* *pp* *dolce* *cresc.* *dim.*

Tr-ni *pp* *cresc.* *dim.*

Tuba *pp* *cresc.* *dim.*

Timp. *pp* *cresc.* *dim.*

Arch. *f* *div.* *unis.* *p* *cresc.* *dim.*

следний такт второй полифонической вариации, четырехголосный канон второго разряда и начало связки, ведущей к следующему канону (258).

Инструментовка поддерживает и отражает членение крупной формы сменой приемов и тембровых красок. В то же время каждой мелкой форме инструментовка помогает органично влиться в состав крупной единством приемов и тембровых красок.

## ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

### Канон

Форму канона (как и всякую другую форму) нельзя без учета характера музыки непосредственно связывать с инструментовкой. Отдельные черты, присущие разновидностям канонов, могут быть по-разному трактованы инструментовкой. Даже строгая инструментовка выдвигает задачи, далеко выходящие за рамки технических. Выбор инструментов определяется тесситурой, диапазоном и степенью подвижности реальных голосов канона. Более или менее свободным является выбор тембров, степени напряженности и динамики звучания. Сочетаясь различным образом, темброво-динамические краски не только формируют характер каждого из голосов канона, но и соотносят звучание голосов между собой.

Если надо достичь одинакового звучания голосов, то исполнение канонов в приму и в тесные интервалы следует поручать инструментам одинаковым или близким по тесситуре и по тембру. Чем шире интервалы вступления голосов в каноне, тем более далекие по тесситуре инструменты понадобятся для его исполнения. Степень тембрового сходства голосов может быть при этом различной — от максимальной слитности до существенного контраста. Впечатление слитности звучания канона сохранится до тех пор, пока голоса будут звучать ровно в темброво-динамическом отношении. При появлении в пропосте акцентов, *crescendo* и *diminuendo* слитность звучания нарушится из-за несовпадения динамики в одновременно соединяющихся различных отделах пропосты и респосты. Однако такое нарушение слитности лишь подчеркнет идею независимости голосов в полифоническом складе. Самостоятельность звучания голосов канона будет тем заметнее, чем больше величина отделов канона и чем разнообразнее их мелодическое содержание. Наиболее соответствовать идее канона будет, очевидно, такая инструментовка, при которой в респосты переносятся не только мелодическое содержание пропосты, но и способ ее изложения, динамика, штрихи, тембровые наложения, расчленяющие приемы, акценты и т. п., поскольку они появляются в пропосте.

Инструментовка может установить и иные соотношения голосов. Например, в двухголосном каноне респоста может звучать как эхо или как усиленное повторение пропосты. В многоголосном каноне сила звучания может убывать или нарастать с каждой следующей респостой. Для инструментовки многоголосных канонов 2-го разряда может иметь значение величина неравенства расстояний вступления голосов. Тот голос или голоса, которые находятся во временном разрыве по сравнению со вступлениями остальных голосов, имеют иные, отличные от них основания для темброво-динамического обособления.

Каноны в увеличении, уменьшении, обращении и ракоходные, а также совмещающие различные виды преобразования мелодии, могут восприниматься как соединение более или менее различных мелодий. Чем



менее регулярна ритмика, тем меньше сходства между голосами такого канона. Это дает больше оснований, чем в канонах в прямом движении, поручать голоса инструментам с различными тембрами и различной подвижностью. В случае более чем двукратного ритмического увеличения (например, четырехкратного) подвижная мелодия превращается в плавную, а в случае такого же ритмического уменьшения плавная мелодия превращается в подвижную. Это, естественно, не может не отразиться на выборе инструментов, которые в данном случае также должны обладать различной подвижностью и выразительностью.

Для инструментовки четырехголосных двойных канонов имеет значение, сходны или контрастны мелодии обеих пропост, порядок вступления голосов, расстояние между вступлениями первой и второй пропосты, промежуток времени, отделяющий вступление одной из респост от остальных голосов. Эти признаки и их сочетания могут быть отражены инструментовкой, усилены или ослаблены ею.

Если, к примеру, обе пропосты, а вслед за ними и респосты вступают одновременно и мелодии параллельны или сходны в ритмическом отношении, то слитность звучания обеих пропост и обеих респост как бы объединит их попарно в единую двухголосную пропосту и соответственно единую двухголосную респосту. Такой канон можно рассматривать как простой двухголосный с интервальными удвоениями. Инструментовка может подтвердить или поколебать такую трактовку. Исполнение всех четырех голосов такого канона инструментами со сходными тембрами будет проявлением нейтрального отношения инструментовки к трактовке канона. Тембровое противопоставление пропост респостам подчеркнет двуплановость канона, аналогичную двухголосию. Объединение одинаковыми тембрами первой пропосты с первой респостой, а второй пропосты — со второй респостой будет способствовать расслоению двойного канона на два простых.

Легко представить себе, что расслоение такого канона на четыре различных тембра или противопоставление одного контрастирующего тембра трем сходным также будет проявлением отношения к канону посредством его инструментальной трактовки.

Возьмем, к примеру, канон, в котором вслед за первой пропостой вступает первая респоста, образуя двухголосный канон, и вслед за ними в таком же порядке вступает второй канон. При мелодической контрастности обеих пропост образуются два различных канона, звучащих одновременно. Будучи в тембровом отношении различно оформленными, эти каноны будут восприниматься дифференцированно в одновременности. Одинаковое же тембровое оформление этих канонов приведет к сглаживанию звучания, к нейтрализации формы.

Последовательное вступление двух пропост приводит к чередованию мелодического материала и нивелированию контраста. Поэтому при таком порядке вступления голосов для дифференцированного восприятия двойного канона требуется максимальный мелодический и тембровый контраст.

Чем больше разрыв во времени вступления одной из респост по сравнению с промежутками времени между вступлениями других голосов, тем больше тембровое обособление этой респосты подчеркнет особенность формы такого канона.

Структура пяти- и более голосных двойных канонов может быть самым непосредственным образом раскрыта и подчеркнута инструментовкой. Для этого достаточно темброво объединить простые каноны, входящие в состав двойных. Так, например, шестиголосный двойной канон, состоящий из двух трехголосных, должен быть поручен соответственно трем инструментам одного тембра и трем другого. А шестиголосный канон, состоящий из одного двухголосного и одного четырехголосного, дол-

жен быть поручен двум инструментам одного тембра и четырем — другого. Несоблюдение такого соответствия приведет к нейтрализации, маскировке или расшатыванию формы канона.

Каноны, являющиеся составной частью более крупных форм, могут выполнять в них самые разнообразные функции. В форме канона могут излагаться мелодии, канон может служить фоном или быть основой фигурации и т. п. При инструментровке такого канона необходимо учитывать его темброво-динамическое соотношение с другими элементами фактуры, а также место, занимаемое им в общем развитии музыки.

В начале разработки первой части Пятой симфонии Мясковского главная тема проводится канонически (259).

Мясковский. Симфония № 5, ч. I

259

Пасторальный характер темы хорошо передают гобой и кларнет. Оба голоса канона выделяются на фоне темброво обособленного гармонического сопровождения струнных.

Каноническое проведение главной темы первой части Первой симфонии В. Бибика поручено групповым тембрам, пропоста — струнным, респоста — деревянным (260).

Контрастность тембров пропосты и респосты способствует образованию выразительного полифонического двухголосия. Краткие имитационные и канонические проведения темы третьей части Первой симфонии Онеггера звучат рельефно благодаря яркому, броскому тембру каждого инструмента, участвующего в имитации, и тембровому контрасту между голосами. Порученный миксту альтов, виолончелей, кларнетов и рожка свободный голос благодаря плавному ритму и густому спокойному тембру служит контрастным фоном для кратких имитаций (261).

Бесконечный канон в финале Первой симфонии Брамса может служить образцом динамического неравенства отделов при их тембровом сходстве. Поскольку верхний голос канона играют первые скрипки в од-

В. Бибик. Симфония № 1, ч. I

260

Медленно

Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
V-ni I  
V-ni II  
V-le

Онеггер. Симфония № 1, ч. III

261

Presto

Fl. I  
Fl. II  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (B)  
Cl. b.  
Fag.  
C-fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (C)  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
C-b.

ной октаве, а нижний — вторые скрипки и альты в двух октавах, получается следующая картина: в первоначальном соединении мелодия «а» не удвоена, мелодия «б» удвоена, в производном — мелодия «а» удвоена, мелодия «б» не удвоена. Гармоническое сопровождение обоих отделов канона одинаково (262).

Брамс. Симфония № 1, ч. II



В каноне из Третьей части симфонии Хиндемита «Матис-живописец» все струнные, кроме контрабасов, и все деревянные, кроме фаготов, исполняют пропосту в трех октавах. Риспоста поручена в унисон двум трубам и двум валторнам в одной октаве с аккордовым сопровождением остальных медных, контрабасов и фаготов. Видимое неравенство условий изложения пропосты и риспосты слухом не воспринимается.

Наоборот, создается впечатление полного равновесия звучности канона. Трубы и валторны в одной октаве вполне убедительно противопоставляют струнным и деревянным в трех октавах, а аккорды медных оказывают свое гармонизирующее влияние во время пауз на унисонно изложенную пропосту (263).

Темброво-динамическое оформление четырехголосного бесконечного канона в обращении из 2-й части скрипичного концерта Глазунова выглядит довольно пестро. Пропоста поручена скрипке соло, первая риспоста — флейте-пикколо, гобою и колокольчикам, вторая риспоста — первой флейте, первому кларнету и первым и вторым скрипкам пиццикато, третья риспоста — второму фаготу, виолончелям и контрабасам пиццикато. Для усиления звучания пропосты автор выставил *forte* в партии скрипки соло, а всем остальным инструментам — *pianissimo*. Канон этот имеет гармоническое сопровождение, состоящее из чередующихся аккордов I и V ступеней у арфы на фоне pedalного тонического трезвучия у валторн. Все многоголосие в целом создает превосходную светлую, сверкающую красками звучность (264).

В инструментовке канонической секвенции в обращении из первой части Третьей симфонии Онеггера применено тембровое расчленение. Основной момент расчленения приходится на мелодическую вершину звена в пропосте, а вслед за ней и в риспосте. В риспосте имеется, кроме того, еще один момент расчленения, вызванный чрезмерной подвижностью мелодии и ее слишком широким для медных инструментов диапазоном. Есть различие и в приемах, с помощью которых осуществлено основное расчленение в пропосте и риспосте. В пропосте оно достигается снятием струнных, дублирующих деревянные инструменты, а в риспосте — чередованием труб с валторнами. Указанные различия в способах расчленения вызваны различием технических, динамических и в конечном счете выразительных возможностей струнных, деревянных и медных

Sehr lebhaft  $\text{♩} = 120$ 

Fl.  $ff$

Obo.  $ff$

Cl. (B)  $ff$

Bag.  $ff$

Cor. (F)  $ff$

Tr-be (C)  $ff$

Tr-ne I  $ff$

Tr-ne II  $ff$

Tuba  $ff$

V-ni I  $ff$

V-ni II  $ff$

V-le  $ff$

V-c  $ff$

C.b.  $ff$

## 46 Allegro

Fl. picc. *pp*

Fl. *pp* <sup>1</sup>

Ob. *pp* <sup>1</sup>

Cl. (A) *pp* <sup>1</sup>

Fag. *pp* <sup>11</sup>

Cor. (F) *pp* <sup>111</sup>

Tr-be (A) *f*

Camp.-ll. *pp*

Ar pa *f* *pp*

V-no solo *sul G*

V-ni I *pizz.* *pp*

V-ni II *pizz.* *pp*

V-c. *pizz.* *pp*

C. ba. *pizz.* *pp*

Онеггер, Симфония № 3, ч. I

11-1/4\*

Handwritten musical score for a multi-staff piece, likely for piano and voice. The score is divided into four systems. The first system has five staves, with the top three containing dense, rapid sixteenth-note passages. The second system has four staves, with the top two containing similar rapid passages. The third system has two staves, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a bass line with triplets. The fourth system has four staves, with the top two containing melodic lines and the bottom two containing bass lines with triplets. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.



Чем меньше отдел канона, тем скорее вводятся в действие все его голоса. Часто бурно нарастающая энергия стретты приводит к общей кульминации, совпадающей с кульминацией в последней респите. На этом канон может оканчиваться (266).

Глазунов. Симфония № 6, ч. I

266

**20** Allegro passionato

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Bs.

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ti

Tuba

Timp.

non div.

V-ni

V-la

V-c.

C-b.

Несколько таких канонов могут следовать один за другим (267).

В тембровом отношении такие каноны чаще всего однородны. У Глазунова это сходные по тембру миксты, у Онеггера — струнные.

267

Andante

Fl. *f* *latterz 2* *a2*

Ob. *f* *latterz 2*

C. ingl. (C)

Cl. (C) *a2*

Tr-be (C) *latterz 2* *II-III*

Archi *marcato* *marcato* *marcato* *arco* *marcato*

Fl.

Ob.

Cl. (C) *a2*

Tr-be

Archi

13

В каноне из финала Первой симфонии Онеггера участвуют, чередуясь, деревянные и струнные. Отдел канона настолько краток (он равен одной восьмой в темпе *presto*), что задолго до того, как в пропосте успевает сложиться сколько-нибудь осмысленная мелодия, уже вступают одна вслед за другой респосты. Такой канон служит способом оживления всех голосов посредством индивидуализации мелодического движения каждого из них (268).

Онеггер. Симфония № 1, ч. III

Кодай. Венгерский псалом

268

*Presto*

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Cl. b. (B)  
Fag.  
Cor. (F)  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
C-b.

269

*Andante molto appassionato*

Fl.  
Ob.  
Cl. (A)  
Fag.  
S.  
Coro  
A.  
J.  
V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c.  
C-b.

Иногда канон с кратким расстоянием вступления не ограничивается одним отделом. В каноне из «Венгерского псалма» З. Кодая таких отделов пять.

Тембровое оформление канона однородное (первые, вторые скрипки и альты). Входя в состав сопровождения, этот канон оживляет движение, придает звучности взволнованный, беспокойный характер. Один за другим следуют семь таких канонов (269).

Следующие два канона из второй части Первой симфонии В. Бибика также имеют краткий отдел (одна четверть в быстром темпе). Первый из них — двойной канон на темы в прямом движении и в обращении, второй — двойной канон на разные, параллельно развивающиеся темы. Оба канона, будучи темброво однородными (скрипки *divisi*), служат фоном для темброво обособленной мелодии у деревянных (270).

В многоплановом многоголосии следующих канон выполняет функцию фона. Регулярный ритм (движение шестнадцатыми) сливает в общем звучании пропосту и респосту, как бы гасит проявление индивидуальных мелодических черт каждого голоса. На фоне этого канона хоро-

270

**А Быстро**

Cl. (B) *p*

Fag. *p*

div. in 3 *pp*

V-ni I *pp*

div. in 3 *pp*

V-ni II *pp*

**Б Быстро**

Fl. *p*

C. ingl. *p*

Cl. (B) *p*

div. in 3 *p*

V-ni I *pp*

div. in 3 *pp*

V-ni II *pp*

*pp*

шо выделяются главная тема в басу и контрапунктирующая тема, изложенная аккордами у труб и валторн (271).

Тринадцатиголосный двойной канон из первой части Восьмой симфонии Шостаковича образует нарастающий фон, на котором отчетливо выделяется мелодия, исполняемая в унисон четырьмя валторнами. В этом каноне участвуют струнные и деревянные. При одинаковых динамических оттенках (*fortissimo*) половина каждой группы струнных приравнивается по силе звука к одному деревянному инструменту (272).

Начало третьей части Третьей симфонии Брамса по складу гомофонно. Мелодия — сперва у виолончелей, потом у первых скрипок — имеет развитие гармоническое сопровождение. В частности, у вторых скрипок и альтов мотивы фигурации чередуются имитационно. В приводимых тактах фигурация приняла форму канонической секвенции (273).

Приведенный ниже бесконечный двойной канон в тройном уменьшении и обращении служит фоном, выполняющим функцию гармоническую. Близость тембров пропост и респост, отсутствие в них сколько-нибудь значительного мелодического содержания, несовпадающее в разных голосах «ползание» пустых квинт по полутонам сливает звучность, уподобляет ее фортепианной с нажатой правой педалью. Усилению такого впечатления способствует наложенное на канон глissандо арфы. На этом фоне рельефно выделяется мелодия у виолончелей, удвоенных на октаву выше флейтой (274).

Чем содержательнее мелодика канона, тем более ответственную функцию выполняет он в музыке. Двойные каноны из первых частей Пятой и Восьмой симфоний Шостаковича оба построены на характерном выразительном тематическом материале. В каждом из канонов мелодика тем контрастна и предельно индивидуализирована. Выявлению мелодического контраста подчинено все, начиная с выбора состояний вступления между пропостой и респостой в каждом из составляющих двойной канон простых канонов и кончая инструментовкой, темброво расслаивающей каждый из двойных канонов на два простых. В приемах тембрового расчленения этих канонов есть сходство и различие. Сходство заключается в противопоставлении струнных и деревянных медным, различие —

271

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
C. (mg.)  
Cl. (B)  
Cl. b.  
Fag.  
C-fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ti e  
Tuba  
I  
V-ni  
II  
V-le  
V-c  
C-b

27½

Allegro 'nor troppo.

Fl. picc. I, II  
 Fl. I, II  
 Ob.  
 Cl. ingl.  
 Cl. picc. (Es)  
 Cl. B.  
 Cor. (F)  
 Sil.  
 V-ni I, II  
 V-le  
 V-c.

The score is written for a full symphony orchestra. The woodwind section includes Piccolo Flutes (I, II), Flutes (I, II), Oboe, English Horn, Piccolo Clarinet (E-flat), and Bass Clarinet. The brass section includes Cor Anglais (F) and Trombones. The string section includes Violins I and II, Viola, and Cello. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is indicated throughout the score. The tempo is marked *Allegro 'nor troppo*. The score is in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score is for page 27½.

Брамс. Симфония № 3, ч. III

273

Poco Allegretto

Cl. (B)

Fag.

Archi

В. Бибик. Симфония № 1, ч. I

274

Медленно

Fl.

Arpa

Cis, Dis, E, Fis, Gis, A, H

V-ni I

div. in 6

V-ni II

div. in 4

V-le

div. in 4

V-c.

в способе расслоения внутри струнной и деревянной групп. В двойном каноне из Пятой симфонии первый из простых канонов, построенный на материале главной партии, излагается микстом струнных и деревянных: пропоста — высокими (первые и вторые скрипки, флейта-пикколо, флейты, гобой, кларнет-пикколо), ристоста — низкими (альты, виолончели, кларнеты, фаготы). В двойном каноне из Восьмой симфонии первый из простых канонов также излагается струнными и деревянными, но здесь расслоение сделано по другому принципу: пропоста поручена высоким деревянным (флейта-пикколо, флейты, гобой, кларнет-пикколо, кларнеты), а ристоста — высоким струнным (первые и вторые скрипки, альты).

Имеются и другие, более мелкие различия в деталях изложения канонов, обусловленные особенностями тематизма (подвижностью, регистром). Кроме того, двойной канон из Восьмой симфонии сопровождается свободным голосом типа остинато (275, 276).

В заключение приведем каноническую секвенцию из финала Второй симфонии Шумана. Выпишем партитуру и схематически представим ее основу на двух строчках (277, 278).

Шостакович. Симфония № 5, ч. I

275  
Allegro non troppo  $\text{♩} = 138$

32

Fl. picc.  
ff

Fl.  
ff

Ob.  
ff

Cl. picc.  
(Es)  
ff

Cl.  
(F)  
ff

Fag.  
ff

Cor.  
(F)  
f

Tr-be  
(B)  
f

Tr-ti  
f

Tuba  
f

Timp.  
f

Tr-ro  
f

Arch.  
ff

div.  
ff



33

Cor. *fff* *espressivo*

Tr-n: *fff* *espressivo*

e

Tuba

33

Из схематического изложения видно, что в канонической секвенции имеются изменения. В четвертом такте гармоническое сопровождение уступает место органному пункту, с этого же такта респоста, а со следующего — пропоста удваиваются терциями. Эти изменения должны повлечь и действительно влекут за собой изменение фактуры и инструментовки. Но, кроме этих, есть и другие изменения в партиях инструментов (в функциях оркестровых голосов), не обусловленные ни структурой канона, ни характером музыки.

Вторые флейты, гобой, кларнет и фагот до середины третьего такта дублируют в отдельном ритме аккордовые звуки струнных. С третьего такта дублировка прекращается, и эти инструменты удваивают звук *соль*, первый звук респосты, а в четвертом такте делают скачок на октаву вниз, в звук *соль* — будущий органный пункт. В этом же такте без видимых оснований меняются функции вторых скрипок и альтов, которые с аккордовых звуков переходят на мелодию респосты. При этом синтаксическая осмысленность партий этих инструментов оказывается на-

Adagio

23

Fl. picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. picc. (Es) *ff*

Cl. (B) *ff*

Cl. b. (B) *ff*

Fag. *ff*

C-fag. *ff*

Tr-be (B) *ff* 1. II sole *ten.*

Cor. (F) *ff*

Tr-ni *ff* *a2* *ten.*

e *ff* *f espress.*

Tuba *ff*

div. pizz. *fff* *unis. G arco*

div. pizz. *fff* *unis. arco*

div. pizz. *fff* *unis. arco*

Archi *fff* *pizz.* *ff* *arco*

*ff*

8

(1.11)

III *ff* *espressivo*

8

рушенной, а голосоведение — нелогичным. Виолончели и контрабасы переключаются в это время с баса гармонии на терцовое удвоение пропосты в басу. Со следующего, пятого, такта снова меняются функции оркестровых голосов. Теперь пропоста, удвоенная терциями в каждой из трех октав, исполняется первыми, вторыми скрипками, альтами и флейтами, а рипоста — гобоями, кларнетами и фаготами. Виолончели и контрабасы исполняют органнй пункт.

277

*Allegro molto vivace*

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor. (C)  
Tr. (C)  
Timp.  
I  
V-ni  
II  
V-la  
V-c.  
C-b.

278

Отсутствие согласованности между структурой музыки и инструментовкой, а также не всегда безупречное голосоведение создают впечатление неопределенности, вялости звучания. Недостаточное внимание к музыкальному синтаксису и голосоведению наряду с однообразным использованием тембровых красок — вот, пожалуй, наиболее реальные причины неудовлетворенности, которую вызывает иногда инструментовка Шумана. Музыканты, играющие в оркестре, знают, как важно для осмысленного исполнения ощущать и понимать логическую завершенность даже самой скромной оркестровой партии.

### Фугато

В симфонической музыке фугато представляют собой обособленные эпизоды полифонического склада и встречаются в начале и в середине частей. Их появление контрастирует предшествующей музыке гомофон-

ного или смешанного склада. Оканчиваются фугато в большинстве случаев плавным, незаметным переходом от полифонии к гомофонии.

С большинством известных фугато связано представление о более или менее строгой инструментовке. Часто все проведения темы поручаются инструментам какой-либо одной группы или однородным микстам. Редко проведения тем или противосложения излагаются в фугато с помощью расчленяющей инструментовки.

Впрочем, сказанное характеризует лишь общую тенденцию инструментовки фугато, в рамках которой возникают и проявляются своеобразные, индивидуальные черты. Характер темы и место фугато в произведении определяют как выбор инструментов, так и способ инструментовки.

Фугато, с которого начинается разработка первой части Пятой симфонии Мясковского, поручено только струнным инструментам. Своеобразие изложения заключается в октавном удвоении некоторых голосов. Первый раз тема проходит у вторых скрипок *divisi* в двух октавах. Ответ звучит у альтов в одной октаве, противосложение у вторых скрипок продолжает звучать в двух октавах.

В момент вступления виолончелей с темой, изложенной в одной октаве, альты играют *divisi* противосложение в двух октавах. Получается трохголосе, в котором бас не удвоен (тема), а два верхних голоса (оба противосложения) удвоены на октаву выше. После вступления с ответом первых скрипок *divisi* в октаву образуется четырехголосие с ярусным удвоением трех верхних голосов (279).

Мясковский. Симфония № 5, ч. I

279

13 Animando (Allegro tenebroso e con anima)  $\text{♩} = 96$

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

P-tti

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

con sord.

pp a punto d'arco (sempre)

pizz.

sf

unis.

arco

pp a punto d'arco (sempre)

div.

con sord.

pp a punto d'arco (sempre)



Фугато в начале увертюры Сметаны к опере «Проданная невеста» также поручено струнным. Своеобразие изложения этого фугато заключается в подчеркивании средствами инструментовки темы, в частности, индивидуализированного ее начала.

Первые пять тактов темы излагаются всем составом струнного квинтета в трех октавах fortissimo. Сильные доли первых трех тактов подчеркнуты, кроме того, акцентами духовых инструментов и литавр. С шестого такта sforzando, subito, piano инструментовано снятием всех инструментов, кроме вторых скрипок, которые доигрывают до конца неиндивидуализированную часть темы, переходящую в противосложение. С ответом вступают первые скрипки. В их изложении, не поддержанном другими инструментами, тема проходит целиком и переходит в противосложение. Следующее вступление темы поручено альтам и виолончелям, играющим в унисон до последнего такта. Последний такт доигрывает половина виолончелей, в то время как вторая половина паузирует и в конце такта вступает в унисон с контрабасами с последним проведением темы (280).

Фугато в начале Первой симфонии Бетховена начинают вторые скрипки, с ответом вступают альты и виолончели в унисон. Следующее проведение темы поручено контрабасам и фаготам; в это время с общим гармоническим звуком вступают валторны. Последнее проведение темы у первых скрипок, флейты и первого гобоя сопровождается удвоениями (точными и неточными), исполняемыми остальными деревянными и валторнами. Такая фактура незаметно переводит фугато в гомофонный склад.

Постепенная смена чистых тембров микстами также способствует плавности перехода от строгого звучания темы в начале фугато к красочному звучанию окончания фугато и его гомофонного продолжения (281).

Двойное фугато в разработке первой части Шестой симфонии Чайковского написано для струнного квинтета в сопровождении духовых, которые гармонически и ритмически его дополняют.

Само фугато при четырехкратном проведении темы не выходит за рамки двухголосного изложения. Первое проведение тем: первые скрипки — первая тема, альты — вторая тема; второе проведение — виолончели и контрабасы в октаву — первая тема, вторые скрипки и альты в октаву — вторая тема; недостающие у альтов звуки переданы виолончелям, что незначительно искажает тему, но благодаря совпадению опорных звуков темы и противосложения оказывается возможным третье проведение: первая тема снова у первых скрипок, вторая — у альтов; здесь

*Vivacissimo*  $\text{♩} = 120$

Fag.  $\text{sf}$   $\text{sf}$   $\text{ff}$

Cor. (F)  $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{ff}$

Cor. (C)  $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{ff}$

Tr-be (F)  $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{ff}$

Tr-ni  $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{ff}$

Timp.  $\text{f}$   $\text{f}$   $\text{ff}$

V-ni I  $\text{sf}$   $\text{ff}$   $\text{sf}$

V-ni II  $\text{sf}$   $\text{ff}$   $\text{sf}$   $\text{sf p subito}$

V-le  $\text{sf}$   $\text{ff}$   $\text{sf}$

V-c.  $\text{sf}$   $\text{ff}$   $\text{sf}$

C.b.  $\text{sf}$   $\text{ff}$   $\text{sf}$

V-ni I  $\text{ff}$   $\text{sf}$

V-ni II  $\text{ff}$   $\text{sf}$

$\text{ff}$   $\text{sf}$  *sempre pp*

$\text{sf}$   $\text{sf}$   $\text{sf p subito}$   $\text{pp}$

V-ni I *sempre p*

V-ni II *sempre p*

V-le  $\text{ff}$   $\text{sf}$   $\text{sf}$   $\text{sf}$

V-c.  $\text{ff}$   $\text{sf}$   $\text{sf}$   $\text{sf}$

*sf p subito*

*sf p subito*

*sempre p*

*sempre p*

*sempre p*

*sempre p*

*f sf sf sf sf sf sf pp*

*f sf sf sf sf sf sf pp*

Бетховен. Симфония № 1, ч. II

241

Andante cantabile con moto

*pp*

*pp*

*pp*



на один момент при вступлении первых скрипок возникает трехголосие. Наконец, последнее, четвертое проведение: первая тема у виолончелей и контрабасов в октаву, вторая — у первых, вторых скрипок и виолончелей в октаву. В начале четвертого проведения тем также на мгновение возникает трехголосие. Благодаря участию деревянных духовых в сопровождении фугато их вступление для продолжения темы в конце фугато оказывается темброво подготовленным (282).

В фугато из второй части Второй симфонии Рахманинова тема проводится последовательно у вторых скрипок, у первых, у альтов и снова у вторых скрипок. В первом проведении темы предъиктовые и опорные звуки акцентируются наложением тембра гобоя стаккато. Образующийся при этом ритм становится основой противосложения, которое продолжают исполнять вторые скрипки, первый гобой и присоединяющиеся к ним первый кларнет, а затем второй гобой и второй кларнет. Ритм противосложения совпадает с ритмом акцентов темы, образуется двухголосие. При третьем проведении темы в одном ритме звучат уже четыре голоса: акценты темы, оба противосложения и добавочный четвертый голос, появление которого стало возможным благодаря характеру сопровождения и необходимости в котором продиктована требованием гармонической полноты. Такое же ритмическое соотношение остается и при четвертом проведении темы. Это придает музыке фугато черты гомофонности и является естественным переходом к следующей, вслед за фугато, музыке гомофонного склада (283).

Фугато из финала Пятой симфонии Малера начинается с изложения темы виолончелями. Обращают на себя внимание подробно выписанные динамические оттенки; сохраняясь, они дополняются в дальнейшем инструментальной. Во время ответа, порученного вторым скрипкам, виолончели играют противосложение, первые четыре такта которого удвоены в октаву контрабасами. Следующее проведение темы у альтов сопровождается двумя противосложениями. Первое, удержанное, противосложение поручено первым скрипкам, которые вступают на смену вторым скрипкам, игравшим тему. Второе, в дальнейшем не удерживаемое, про-

14 Allegro vivo  $\text{♩} = 144$

Fl.

Fl. picc.

Ob.

Cl. (A)

Tr-be (B)

Tr-ni e

Tuba

V-ni I

V-le

V-c.

C-b.

Fl.

Fl. picc.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ni e

Tuba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.



(Allegro molto) Meno mosso  $\text{♩} = 104$

Fl *fff*

Ob *fff* *molto marcato*

Cl. (B) *fff* *f molto marcato*

Cl. b (B) *fff*

Fag. *fff*

Cor. (F) *fff*

Tr-be (B) *fff*

Tr-ni e *fff*

Tuba *fff*

P-Hi Cassa *fff* arco

Archi *fff* *molto marcato* *f arco* *unis.* *f molto marcato*

Ob. *molto marcato*

Cl. *f molto marcato*

V-ni I

V-ni II

тивосложение играют виолончели, продолжая мелодическую линию первого противосложения. Четвертое проведение темы (ответ) начинают контрабасы и три фагота в унисон, но со второго такта остается только третий фагот (первые два паузируют), ему поручен упрощенный вариант темы (только ее опорные звуки). Так «продолжается» два такта, после которых третий фагот снова начинает точно дублировать тему. К этому времени в партиях струнных произошли изменения. Во втором такте к контрабасам присоединились виолончели, а с третьего такта виолончели остались одни (контрабасы паузируют). Оба противосложения, сопровождающие это проведение темы (ответ), исполняются микстами: первое, удержанное, — вторыми скрипками и кларнетом, второе, новое, — первыми скрипками и двумя флейтами. В дальнейшем в инструментовке этого проведения возникают изменения. Последний такт темы и следующие за ним два такта кодетты перенимают у виолончелей контрабасы, а в кодетте их удваивают первый и второй фаготы. Начиная с шестого такта, кларнет паузирует, вторые скрипки остаются без удвоения.

Частые изменения в инструментовке вместе с подробно выписанными динамическими оттенками подчеркивают отдельные детали мелодий, обращают на них внимание и тем самым создают особый для каждой мелодии темброво-динамический рельеф. Они же соотносят между собой мелодии в многоголосии.

Дальнейшее развитие этого фугато не связано с увеличением количества реальных полифонических голосов и может рассматриваться скорее как полифоническое варьирование темы и ее мотивная разработка (284).

## 21

194

(Fl.  
 Cl.  
 Fag.  
 Archi.  
 22  
 11  
 111  
 22  
 11  
 111  
 8-  
 195

Musical score for a symphony orchestra, featuring woodwinds, strings, and brass. The score is divided into three systems. The first system includes Flute, Clarinet, Bassoon, and Strings. The second system includes Flute, Clarinet, Bassoon, and Strings. The third system includes Flute, Clarinet, Bassoon, and Strings. The score contains various musical notations including notes, rests, dynamics (p, f, sf, cresc., decresc.), and articulation marks (accents, slurs). The page number 195 is at the bottom.

## Фуга

В период кристаллизации формы фуги, в эпоху строгого письма, а также в период расцвета фуги в творчестве Баха господствовали приемы строгой инструментовки. Каждый голос от начала до конца исполнялся одним инструментом или группой инструментов. Главной заботой композитора было одно: чтобы партии укладывались в диапазон инструментов. В оригинале фуги в сборниках «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги» написаны Бахом в виде партитуры, без указания инструментов, для которых предназначено их исполнение. Сама собой подразумевалась возможность их исполнения струнными или духовыми инструментами, любым составом оркестра или на клавишном инструменте при условии обеспечения ровного звучания в каждом голосе от начала до конца. Такая инструментовка исключала возможность искусственного выделения одного из голосов с целью показа преобладания его над другими, исключала тембровое сопоставление разделов в фуге и вообще всякие колористические эффекты.

В оркестровых фугах более позднего времени строгая инструментовка — сравнительно редкое явление. Примером строгой инструментовки фуги может служить пятая вариация из Третьей сюиты Чайковского. Каждый из четырех голосов этой фуги проводится от начала до конца одним и тем же микстом: первый голос — альтами и двумя кларнетами, второй — первыми скрипками и тремя флейтами, третий — виолончелями, контрабасами и двумя фаготами и четвертый — вторыми скрипками и двумя гобоями.

В основу инструментовки фуги Бриттена на тему Перселла положен иной принцип. Строгая инструментовка постепенно переходит здесь в красочную. Пятиголосная экспозиция изложена у деревянных: первый голос — флейта-пикколо, второй — две флейты, третий — два гобоя, четвертый — два кларнета, пятый — два фагота. В среднем разделе тема последовательно проводится у первых, вторых скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. Полифония струнных в этом разделе сопровождается сперва аккордами деревянных, затем темой Перселла, изложенной в трех октавах.

Вслед за струнными арфа исполняет тему фуги, сопровождает легкими пассажами деревянных и аккордами пиццикато струнных. Девятитактная интермедия приводит к соединению темы фуги с каноническим проведением темы Перселла и новым противосложением. Здесь впервые вступают валторны, в партиях которых тема излагается расчлененно, в то же время появляются украшающие глиссандо арфы (285).

Переход от строгой инструментовки экспозиции фуги к красочной инструментовке средней или репризной части, по-видимому, так же естественен, как переход от полифонической фактуры экспозиций к гомофонной фактуре в средних или репризных частях в некоторых фугах Мендельсона, а-тольной фуге Баха и др.

В оркестровой фуге Регера на тему Моцарта при строгой инструментовке экспозиции в средней части встречаем обособленную гармонию, изложенную в виде аккордов у арфы (286), в виде аккордов у валторн, фаготов, альтов, виолончелей и контрабасов, а также в виде гармонической фигурации у арфы (287).

Иногда красочная инструментовка фуги начинается с темы. В симфонии «Доместика» Р. Штрауса первая тема двойной фуги поручена четверем фаготам в унисон, в первых двух тактах акценты подчеркнуты наложением третьего тромбона. Порученный двум кларнетам ответ в первых двух тактах усилен расчлененными валторнами. При переходе от темы к противосложению из четырех фаготов остаются два. Таким образом,



Fl picc. *p*

Fl *p*

Ob. *p*

Cl. (B) *p*

Tag. *p* *a2*

Cor. (F) *ff*

Arpa *f sempre maggiore* *gliss.* *B* *gliss.*

Archi *f* *p*

Регер. Вариации и fuga  
286 на тему Моцарта

*Allegretto grazioso*

Fl. II *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. (A) *f* *p*

Fag. *f marcato* *p*

Tr-be (C) *f* *p*

Cor. (F) *f* *p*

Ar pa *ff*

V-ni I *f* *p*

V-ni II *f* *p*

V-le *f* *marcato* *p*

V-c. *f marcato* *p*

C-b. *f marcato* *p*

Регер. Вариации и fuga на тему Моцарта

287

*Allegretto grazioso*

Fl. *pp* *grazioso* *p*

Ob. *pp* *grazioso* *p*

Cl. (A) *p* *p grazioso*

Fag. *pp* *espress* *pp*

Cor. (F) *pp* *pp*

Timp. *pp*

Ar pa *pp*

V-ni I *pp* *p*

V-ni II *pp* *p*

V-le *div.* *pp* *p*

V-c. *mf* *ben marcato e sempre espress.* *pp*

C-b. *pp*

с самого начала экспозиции фуги звучность ее формируется с помощью нюансировки и красочной инструментовки (288).

Экспозиция фуги из симфонической поэмы Б. Бартока «Кошут» начинается с изложения темы ломаными октавами у второго фагота и контрафагота, ответ изложен четвертями у третьего фагота, затем снова тема излагается ломаными октавами у второго фагота и бас-кларнета. В конце третьего проведения темы ритм подчеркивается наложением тромбонов *pianissimo*. Если учесть, что все это звучит на фоне органного пункта, то станет ясно, что красочная сторона инструментовки играет существенную роль в формировании образности этой фуги (289).

В начале фуги из Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича триольный ритм малого барабана подготавливает тему и звучит в паузах при ее первом изложении. Хотя при дальнейших проведениях паузы в теме заполняются комплиментарным ритмическим движением в противосложении, это первое проведение темы с малым барабаном определяет характер и настроение фуги, а также связывает ее темброво, ритмически и семантически с предыдущим эпизодом (290).

289

First system of the musical score. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The instruments are Flute (Fag.), Clarinet in F (C-fag.), Tenor Trombone (Tuba ten (B)), Trombone (Tuba), and Timpani (Timp.). The Flute part begins with a first ending bracket labeled 'I' and the instruction 'p non legato poco marcato'. The Clarinet part begins with a piano 'p' dynamic. The Trombone and Timpani parts have long, sweeping lines with 'pp' (pianissimo) dynamics.

Cl. b.  
(A)

Fag.

C-fag.

Tr-ni

Tuba ten.

Tuba

Timp.

*p non legato poco marcato*

*pp*  
*II, III*  
*pp*

Шостакович. Симфония № 11

290

71 Allegro  $\text{♩} = 108$

Tr-be  
(B)

Timp.

T-ro

V-c.

C-b.

T-ro

V-le

V-c.

C-b.

*pp*  
*III*  
*pp*

*solo*

*f sub. 9*

*arco*

*ff marcato*  
*arco*  
*ff marcato*

*f*

*ff marcato*

72

## Оркестровые транскрипции органных произведений Баха

Вопросы инструментовки полифонической музыки не могут быть поставлены и решены вне учета всей совокупности проблемы ее интерпретации.

Композитор, который задумывает инструментовать, к примеру, органные произведения Баха, должен определить свое отношение к их архитектонике, динамике, регистровке, фразировке, артикуляции, наконец, к звучанию органа в соборе с его особой акустикой.

Подобно тому, как существуют различные исполнительские трактовки музыки Баха, инструментовка также может интерпретировать ее по-

разному: передать ее строгую величественность, обнаружить романтические черты или же привнести несвойственную ей чувствительность, сковать невыразительной сухостью.

Средствами инструментовки могут быть решены многие из тех задач, которые решаются исполнительскими средствами, поэтому условия этих задач должны быть сформулированы одинаково. Например, ответ на вопрос, какой должна быть в произведениях Баха смена динамических оттенков — ступенчатой, «террасообразной» или плавной, с постепенными *crescendo* и *diminuendo* — должен быть решен принципиально. И это решение одинаково определит исполнительский план и план инструментовки. Вопросы фразировки и артикуляции также являются общими для плана исполнения и для инструментовки. Что касается регистровки, то она, с одной стороны, примыкает к динамике, и в этом смысле решение вопросов динамики частично является решением вопросов регистровки; с другой стороны, тембровая сторона регистровки может быть решена исключительно средствами инструментовки, так как она опирается на такие специфические приемы, как образование различных микстов и ярусное удвоение.

Наряду с общими или частично совпадающими областями выразительности исполнительские средства и инструментовка решают и свои специфические задачи. Например, темп и агогика находятся всецело в области исполнительства, зато все, что связано с акустической стороной звучания, — в области инструментовки.

Оркестровые транскрипции органных произведений Баха, сделанные Респи, Стравинским, Стоковским, Шенбергом, свидетельствуют о том, что в них акустическая сторона звучания органа так или иначе отражена инструментовкой. Знаток музыки Баха, автор многочисленных оркестровых транскрипций его органных произведений А. Гедике несомненно придавал большое значение этой стороне звучания и стремился передать ее в своей инструментовке. В качестве примера приведем различные варианты оркестрового изложения темы из его оркестровой партитуры минорной органной фуги Баха. В некоторых вариантах изложения этой темы автор транскрипции ищет такое звучание, которое как бы доносится до слушателя в помещении, где возникает эхо, реверберация, где одни звуки как бы заглушают другие, создавая причудливую неровность звучания мелодической линии.

Выпишем сначала полностью экспозицию этой фуги. Первые два проведения темы изложены в ней с акустическим эффектом, третье и четвертое — без него (291).

Разумеется, пропуск третьей и седьмой восьмых нот в первых двух тактах темы у английского рожка в первом проведении и у кларнета — во втором не может быть объяснен малой подвижностью этих инструментов, так как в следующих проведениях гобой и фаготы, инструменты, обладающие примерно такой же подвижностью, играют эту тему полностью, прекрасно справляясь с ее исполнением. Следовательно, стремление получить определенный акустический эффект может быть единственным объяснением такой инструментовки. Почему же не все проведения темы в экспозиции изложены таким образом?

Очевидно, предположение о большем количестве голосов в третьем и четвертом проведениях, заглушающих тему, отпадает, во-первых, потому что второе и третье противосложения изобилуют паузами и фактура в целом остается достаточно прозрачной; во-вторых, в дальнейшем встречаются проведения темы, сопровождаемые более плотным многоголосием и тем не менее изложенные с применением акустических эффектов. Единственно вероятной причиной представляется нам боязнь стереотипности изложения, могущей ослабить акустический эффект. Вот почему в дальнейших произведениях темы мы встречаем и другие варианты

Moderato

Orchestral transcription of J.S. Bach's Organ Fugue in A Minor, BWV 542, by A. Gedike. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- C. ingl. (Corno inglese)
- Cl. (B) (Clarineto B)
- V-ni II (Violini II)
- V-le (Violoncello)
- Ob. (Oboe)
- C. ingl. (Corno inglese)
- Cl. (Clarineto)
- V-ni I (Violini I)
- V-ni II (Violini II)
- V-le (Violoncello)
- Fl. picc. (Flauto piccolo)
- Ob. (Oboe)
- C. ingl. (Corno inglese)
- Cl. (Clarineto)
- Fag. (Fagotto)
- C-fag. (Contrabbasso)
- Cor. (F) (Coro F)
- Archi (Archetti)

The score is divided into measures, with measure numbers 16 and 17 indicated. The tempo is marked *Moderato*. The key signature is one flat (A minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The string section (Archi) is marked with *marcato* and *unis.* (unison).

ее акустических сокращений, наложенные на ее полный вид (292, 293, 294, 295, 296, 297, 298).

Бах. Органная fuga *ми* минор  
(оркестровая транскрипция А. Гедике)

292 *Moderato*

Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (B)  
Cl. b. (B)  
Fag.  
C-fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ni e Tuba  
Timp.  
V-m II  
V-le  
V-c  
C.b.

Бах. Органная fuga *ми* минор  
(оркестровая транскрипция А. Гедике)

293 *Moderato*

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (B)  
Fag.  
C-fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ni e Tuba  
Timp.  
Archi

Бах. Органная fuga ми минор (оркестровая транскрипция А. Гедике)

294

30 Moderato

Fl. picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. (B)

Cl. b. (B)

Fag.

C-fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-tu e Tuba

Cassa

Archi

Бах. Органная fuga ми минор (оркестровая транскрипция А. Гедике)

295

Allegro non troppo

32

Fl. picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. (B)

Cl. b. (B)

Fag.

C-fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-tu e Tuba

Timp.

P-tti

Cassa

P-no

Archi



Бах. Органная fuga *ми* минор  
(оркестровая транскрипция А. Гедике)

296  
34

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (B)  
Cl. b. (B)  
Fag.  
C-fag.  
Cor. (F)  
Tr-ni e Tuba  
Timp.  
Archi

Бах. Органная fuga *ми* минор  
(оркестровая транскрипция А. Гедике)

297

Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (B)  
Cl. b. (B)  
Fag.  
C-fag.  
Cor. (F)  
Tr-be (B)  
Tr-ni e Tuba  
Timp.  
P-no  
V-le  
V-c.  
C.b.

Бах. Органная fuga ми минор (оркестровая  
транскрипция А. Гедике)

298

Fl. picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. (B)

Cl. b. (B)

Fag.

C-fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ni e Tuba

Timp.

P-tti Cassa

Piano

Archi

Необходимо отметить, что общим для всех вариантов изложения является совмещение акустически сокращенных или расчлененных вариантов темы с ее полным видом. Поэтому возникающее усиление одних звуков темы и ослабление других нигде не приводит к ее полному синтаксическому переосмыслению, а лишь слегка изменяет характер ее звучания, вызывая ассоциации смены органичных регистров в определенных акустических условиях.

## ФАКТУРА МУЗЫКИ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

При инструментовке музыки танцевальных жанров внимание привлекает остигатный ритм. Многократно повторяющаяся метро-ритмическая формула, лежащая в основе танца, может получить разнообразное воплощение в фактуре и инструментовке. Здесь все зависит от замысла композитора и назначения произведения. Естественно, что к звучанию танцев, предназначенных для развлекательных целей, следует предъявлять иные требования, чем к звучанию танцев, написанных в развитых формах и предназначенных для концертного исполнения.

В инструментовке танцев, имеющих прикладное назначение, мы часто встречаемся со стереотипным изложением фактурно обособленной метро-ритмической формулы танцевального аккомпанемента. В некоторых составах оркестра для этой цели используются постоянно одни и те же группы инструментов, специализировавшиеся в этой роли. Такая инструментовка обеспечивает испытанную, доброкачественную, но лишенную оригинальности звучность.

Предоставим слово специалистам. Д. Браславский пишет: «Группа ритма, как правило, несет аккомпанирующую функцию: ударные инструменты исполняют ритмическую часть аккомпанемента, гитара и фортепиано — заложенные в аккомпанементе ритм и гармонию, а контрабас—его басовую партию»<sup>1</sup> (299, 300, 301, 302).

А. Цфасман. «Танцуй веселей»

299

Rumba

Sax. alto (Es)

Sax. ten. (B)

Tr-be (B)

Tr-ne

Bateria

Guitarra

Piano

C-b.

<sup>1</sup> Д. Браславский, Основы инструментовки для эстрадного оркестра, «Музыка», 1967, стр. 22.

300 Moderato

Sax. alto (Es)

Sax. ten. (B)

Sax. basso (Es)

Tr-be (B)

Tr-ni

Batteria

Chitarra

Piano

C-b.

Д. Гарланд. «В настроении»

301

Sax. ten. (B)

Batteria

Chitarra

Piano

C-b.

Н. Лабастье. «Чилийская серенада»

302 Allegretto

Fl.

Cl. (B)

Tom-tom

Chitarra

Piano

C-b.

В приведенных примерах инструментовки для эстрадного оркестра, несмотря на различие танцев, функции аккомпанемента закреплены за одной и той же группой инструментов.

«В оркестровой практике определилось и устоялось такое положение, когда одна часть духовых инструментов всё (или почти всё) время исполняет мелодические голоса, тогда как другая—гармонические, аккомпанементные. В связи с этим духовые инструменты оркестра и подразделились на мелодические и аккомпанементные. Такое подразделение инструментов соответствует делению фактуры на мелодические и гармонические голоса-элементы»<sup>1</sup>. «Аккордовые звуки распределяются между инструментами оркестра обычно следующим образом: бас, удвоенный в октаву, поручается первому или второму басу, остальные звуки — второму тенору и альтам... Для большей полноты сопровождения (в особенности при изложении мелодии с унисонными или октавными удвоениями) к альтам и тенору добавляются валторны, чаще всего валторны дублируют альты»<sup>2</sup> (303, 304, 305, 306).

Однообразные несложные партии инструментов аккомпанирующей группы, подобные приведенным в этих примерах, не требуют от исполнителей высокой квалификации и потому не стимулируют их художественно-технический рост. Разумеется, в том не их вина. Такое положение является результатом того, что сам музыкальный жанр не предъяв-

Дунаевский. Спортивный марш

303

Tempo di Marcia

Флейты

Кларнет

Кларнет Б

Корнеты

Трубы

Альты Эс

Валторны Эс

Теноры

Баритон

Басы

М. бар.

Тарелки

Б. бар.

<sup>1</sup> Б. Анисимов, Инструментовка для духового оркестра, Музгиз, Л., 1960, стр. 137.

<sup>2</sup> М. Готлиб и Н. Зудин, Пособие по инструментовке для руководителей самодеятельных духовых оркестров, Музгиз, М., 1961, стр. 38, 40.

304 Allegro  $\text{♩} = 126$

Фл. *mf*

Кл. Эс. *mf*

Кл. I *mf*

Кл. II *mf*

Корн. Б. I *mf*

Корн. Б. II *mf*

Тр. *mf*

Альты Эс. *mf*

Валт. Эс. *mf*

Тен. Б. I *mf*

Тен. Б. II *mf*

Тен. Б. III *mf*

Бар. Б. *mf*

Басы *mf*

Тар. Б. бар. *mp*

305 Allegro vivace  $\text{♩} = 126$

М. фл. *mf*

Эс. *mf*

Кл. I *mf*

Кл. II *mf*

Корн. I *mf*

Корн. II *mf*

Тр. I *mf*

Тр. II *mf*

Альты Эс. *mf*

Валт. Эс. *mf*

Тен. Б. I *mf*

Тен. Б. II *mf*

Тен. Б. III *mf*

Бар. Б. *mf*

Басы *mf*

Треуг. М. бар. *p*

Тар. *p*

ляет к инструментам и исполнителям иных, более высоких эстетических требований. Полностью выразительные возможности инструментов раскрываются лишь тогда, когда в творческой практике возникает потребность в звучании качественно нового характера. Те же валторны, которым в духовом оркестре поручают примитивные однообразные партии, в симфоническом оркестре используются гораздо более разнообразно, и партии для них пишут несравненно более сложные. Долгое время после изобретения саксофонов им поручали в духовом оркестре весьма скромную роль аккомпанирующих голосов, вроде той, что сейчас выполняют альты и тенора. Бизе поручил саксофону в «Арлезианке» исполнение мелодии. Впоследствии многие композиторы писали для саксофона разнообразные мелодические партии. Глазунов написал концерт для саксофона с оркестром. В джазе раскрылись новые грани характерной выразительности саксофона. Можно привести и такой пример: до Бетховена композиторам не нужен был напряженный тембр низкого регистра скрипок и высокого регистра виолончелей, поэтому эти выразительные возможности скрипок и виолончелей оставались «вещью в себе», т. е. композиторами не использовались. Подобных примеров постепенного

Tempo di Valce

раскрытия выразительных возможностей музыкальных инструментов в истории музыки много.

Стереотипное изложение метро-ритмической формулы танцевального аккомпанемента часто встречается и в инструментовке для оркестров народных инструментов. «В оркестре русских народных инструментов гармоническую фигурацию поручают обычно балалайкам-секундам и альтам иногда с присоединением к ним балалаек-прим или басовых балалаек... Наиболее характерным приемом исполнения баса является исполнение его *staccato* балалайками, басами и контрабасами в октаву»<sup>1</sup> (307, 308, 309, 310).

Иную картину представляют собой фактура и инструментовка в танцевальных жанрах симфонической музыки. Отсутствие прикладного назначения освобождает композитора от ограничений шаблона, раскрепощает его фантазию, а разнообразный, совершенный в техническом отношении инструментарий и высокая квалификация исполнителей позволяют воплотить любые творческие замыслы.

<sup>1</sup> Ю. Шишаков, Инструментовка для оркестра русских народных инструментов, «Музыка», 1964, стр. 147, 155.

**Allegro**

Д. п. *mf*

Д. м. *mf*

Д. а. *mf*

Д. б. *mf*

Б. пр. *mf*

Б. с. *mf*

Б. а. *mf*

Б. б. *mf*

Б. к-б. *mf*

**Tempo di Valse**

Д. м. *p*

Б. пр. *p*

Б. с. *pp*

Б. а. *pp*

Б. б. *pp*

Б. к-б. *pp*

Есть много способов преодоления однообразия метро-ритмической формулы танцевального аккомпанемента. К числу таких способов нужно отнести: 1) варьирование ритмо-формулы аккомпанемента, 2) поручение ее исполнения различным инструментам и группам инструментов, а также всевозможным их сочетаниям, одновременным или последователь-

## Н. Будашкин. Сказ о Байкале

**Non troppo**

Д. а. *mp*

Д. б. *mp*

Б. с. *p*

Б. а. *p*

Б. б. *p*

Б. к-б. *p*

## Шишаков. Увертюра

**Vivo**

Д. п. *unis.*

Д. м. *ff*

Д. а. *ff*

Д. б. *ff*

Б. н-ы *a2 non div.*

Б. в. б. *f*

Гусли *ff*

Б. пр. *ff*

Б. с. *ff*

Б. а. *ff*

Б. б. *ff*

Б. к-б. *ff*

ным, 3) создание и поддержание жанрового движения с помощью взаимодополняющей ритмики голосов.

В Вальсе из Пятой симфонии Чайковского можно найти разнообразные способы создания и поддержания вальсового движения. Рассмотрим начало этого вальса (311).



## Allegro moderato

Fag. *ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten.*  
*p*  
 Cor. (F) *ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten.*  
*p*  
 V-ni *p dolce con grana*  
 V-la *pizz. arco*  
 V-c. *pizz. arco*  
 C.b. *pizz. p*

I *p*  
 II *p*  
 III *p*  
 Ob. *p*  
 Cl. (A) *p*  
 Fag. *p*

Tr. *p*  
 Archi *dolce*  
*arco p*

A  
 II  
 IV  
 solo  
 solo

[illegible]



В первых восьми тактах сильная доля есть только у первых скрипок, исполняющих мелодию; вторая четверть — у остальных струнных пиццикато, третья — у валторн и фаготов.

Многое здесь достаточно индивидуально: и отсутствие сильной доли в аккомпанементе, и тембровое чередование аккордов, и звучание баса вместе с аккордами. В тактах 9-м, 10-м и 11-м специфический вальсовый ритм отсутствует. Оставшаяся без сопровождения мелодия благодаря акцентам и соответствующему расчленению между первыми, вторыми скрипками и альтами вносит в метро-ритм двудольность. После этого возвращение в 12-м такте ритма вальса воспринимается как нечто ожидаемое, но в то же время свежее. С 12-го такта по 19-й фактура состоит из главной мелодии (первые и вторые скрипки в октаву), контрапунктирующей мелодии (альты и виолончели в октаву), подголосков, частично удваивающих мелодические и гармонические голоса (флейты, гобои, кларнеты) и аккомпанеента (контрабасы, фаготы, валторны). С 12-го такта по 15-й ритмо-формула аккомпанеента распределена между контрабасами, фаготами и валторнами следующим образом: контрабасы и фаготы вместе играют бас на сильной доле такта, на второй и третьей долях такта аккорды играют валторны и с ними вместе на второй доле контрабасы и на третьей — фаготы. Впрочем, частично эта фактура изменяется в 14-м и 15-м тактах, где первая валторна играет подголосок. С такта 16-го по 19-й в партиях валторн возникает новый ритм, образующий в этих четырех тактах новую периодическую структуру. Таким образом, в этих тактах активно и во всех голосах по-разному проявляется тенденция к мелодизации фактуры. С 20-го такта до 28-го устанавливается более простая фактура: мелодия в октаву у первого гобоя и первого фагота, аккомпанемент у струнных. В этих тактах ритм вальса в аккомпанементе передан октавными ходами пиццикато у контрабасов, виолончелей и альтов, на фоне дополняющих аккордовых звуков у первых и вторых скрипок, сперва арко, а с 23-го такта пиццикато.



72 Allegretto

Fl. *grazioso e poco grottesco*

Pist.

Arpa I *mf sempre poco arpeggio (Etouffez le son avec la m.g.)*

Arpa II *sempre poco arpeggio (Etouffez le son avec la m.d.)*

*f sub. pp*

В вальсе Балерины и Арапа из балета «Петрушка» Стравинского фактура и инструментовка так же, как и музыка, остро пародийны. В первых 19-ти тактах мелодия, окрашенная тембрами флейты и корнета, звучащая на фоне монотонной фигурации фагота, создает иллюзию шарманки. Вслед за шарманкой слышится «музыкальная шкатулка». Имитация ее звучания достигнута простыми и точными средствами. Стандартная ритмо-формула вальсового аккомпанемента поручена второй арфе, на ее фоне мелодию играют в сексту две флейты, удвоенные первой арфой. В заключающем такте звучит реплика корнета.

Характерность создается здесь звучностью, вызывающей конкретно-образные ассоциации со звучанием балаганно-ярмарочных музыкальных инструментов, исполняющих тривиальные мелодии.

Иная, обобщенная жанровая характерность возникает в концертных вальсах Глазунова. Музыка их захватывает и увлекает инерцией метроритмического движения, красивыми мелодиями, полной гармонией, изящными фигурациями и контрапунктами. Инструментовка раскрывает и усиливает все эти черты музыки. Достигается это как удачным подбором инструментов, так и тем, что все элементы музыки подчинены одной общей структуре, развиваются в ней. Ни один из них по отношению к структуре не остается нейтральным. Рассмотрим для примера следующее восьмитактное построение из Вальса № 2 Глазунова (313).

Структура мелодии этого восьмитакта — 2+2+1+1+2. Все остальные элементы музыки так или иначе отражают указанную структуру. В этом легко убедиться, проанализировав партии отдельных инструментов, объединив их в следующие группы: первые, вторые скрипки, флейты и кларнеты — мелодия; валторны — гармония в движении; гобой и фаготы — гармония выдержанная; контрабасы, виолончели и альты — бас и гармония; трубы, треугольник и литавры — акценты и педаль; арфа — гармоническая фигурация. Лишь музыка в партии арфы несколько неопределенна по своей структуре, но и она под влиянием совокупного действия одной определенной структуры во всех остальных партиях приобретает очертания этой структуры.

Сравнивая фактуру и инструментовку танцев и маршей в разных составах оркестра, обнаруживаем между ними не принципиальное различие, а лишь разную степень полноты использования единых принципов.

С тех пор, как композиторы начали осознавать выразительное значение темброво-динамической стороны музыки, не прекращаются поиски новых тембров и принципов их взаимодействия с другими сторонами музыки. Изобретаются и совершенствуются музыкальные инструменты, осваивается и совершенствуется техника игры на них, осознается выразительный смысл их звучания. Наряду с колористической все большее значение приобретает конструктивная роль инструментовки. Новое в ин-

8 Animato  $\text{♩} = 69$

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr-be (B)

Timp.

Tr-lo

Arpa

8 Animato  $\text{♩} = 69$

arco div.

Archi

pizz.

arco

струментовке композиторы ищут всякий раз, когда для выявления нового содержания музыки требуются новые формы выражения.

Вне взаимосвязи инструментовки с особенностями характера и строения музыки её приемы поняты быть не могут. Овладеть искусством инструментовки невозможно в отрыве от освоения всего многогранного комплекса выразительных средств музыки. Поэтому молодому композитору надо много самостоятельно работать над воспитанием эстетического вкуса, развитием творческого воображения, приобретением разнообразных профессиональных навыков, то есть над всем тем, что способствует выработке композиторского мастерства, составной частью которого и является искусство выразительной инструментовки.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
<i>Мелодия</i>	5
Исполнение мелодии инструментами соло	6
Исполнение мелодии в унисон, в октаву или несколько октав	12
Удвоение мелодии интервалами и аккордами	16
Удвоение мелодии ее обращением	24
Многоголосная мелодия на вариантной основе	25
Трактовка структуры мелодии средствами инструментовки	28
Расчленяющая инструментовка	28
Инструментовка crescendo и diminuendo	31
Совмещение различных приемов инструментовки мелодии	32
<i>Гармония</i>	43
Аккорд	43
Виды изложения аккордов	46
Расположение аккорда, его темброво-динамическое объединение и расслоение	54
Темброво-динамическая переокраска аккорда	59
Формы голосоведения при соединении аккордов	67
Фигурация и гармоническая педаль	72
<i>Структуры гомофонной музыки</i>	101
Аккордовый склад и его модификации в построении	101
Гомофонный и гомофонно-полифонический склады	104
Построение повторной структуры и повторение построений	108
Секвенция	122
Масштабно-неравномерные структуры	132
<i>Полифония</i>	148
Диссонансы	148
Ритм	151
Структура	153
<i>Полифонические формы</i>	164
Канон	164
Фугато	184
Фуга	196
Оркестровые транскрипции органных произведений Баха	200
<i>Фактура музыки танцевальных жанров</i>	207

**Клебанов Дмитрий Львович**  
Искусство инструментовки  
(На русском языке)

Редактор  
*Л. М. Мокрицкая*

Художник  
*В. Д. Лелеко*

Художественный редактор  
*Е. Ф. Контарь*

Технический редактор  
*Р. Б. Шейнкман*

Корректоры:  
*А. А. Кривой,*  
*Л. А. Рубинская,*  
*О. Ф. Воробей*

Тем. план 1972 г. № 217.  
Сдано на производство 21. III. 1972 г.  
Подписано к печати 26. V. 1972 г.  
Формат 70×108<sup>1/16</sup>.  
Бумага типографская № 1.  
Условно-печ. л. 19,25.  
Уч.-изд. л. 17,18.  
Тираж 5000.  
Цена 1 руб. 38 коп.  
Заказ 679

Издательство «Музична Україна»,  
Киев, Пушкинская, 32.

Белоцерковская книжная типография  
Комитета по печати при Совете Министров УССР,  
ул. К. Маркса, 4.



# АВТОРЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРИМЕРОВ

Андреев 212	Лист 49, 132
Барток 46, 199	Литольф 211
Бах 127, 128, 149, 202-206	Лютославский 9
Баццини 37	Лядов 133
Бетховен 7, 52, 61, 188	Малер 12, 39, 40, 41, 46, 67, 69, 147, 194
Бидик 167, 176, 177, 179	Мендельсон 33
Бизе 12, 139	Моцарт 39, 74
Бородин 8	Мусоргский 37
Брамс 168, 179	Мяковский 92, 166, 185
Бриттен 197	Нахадин 54
Будашкин 212	Онеггер 167, 171, 174, 175
Вагнер 64, 95, 114, 115, 160	Орф 42
Вебер 38	Прокофьев 13, 27, 28, 57, 131
Венявский 11	Равель 19, 22, 23, 37, 64, 91, 92
Гарланд 208	Рахманинов 130, 137, 192
Глазунов 21, 146, 162, 170, 173, 218	Регер 198
Глинка 27, 157	Респиги 77-79, 94
Григ 90, 129, 140	Римский-Корсаков 11, 27, 71, 83-86, 88, 139
Дедюсси 62, 138	Рохлин 208
Дриго 210	Скрябин 73, 80, 82,
Дунаевский 209	Сметана 56, 137
Кабалевский 96	Стравинский 216
Кодай 21, 52, 175	Тудин 34, 59
Колодуб 63	Фальс М. де 142
Лабастье 208	Франк 141
Лало 131	Хиндемит 169
	Цорасман 207
	Чайковский 38, 45, 68, 72, 135, 141, 144, 158, 190, 213

Шенберг 65, 96

Шняков 212

Шнитке 63

Шостакович 24, 38, 53, 87, 97, 99, 117-121, 149, 178, 180, 182, 200

Штраус Р. 11, 69, 88, 144, 161, 199

Шуман 134

Щедрин 28