

ПОСТРОЕНИЕ АККОРДОВ: TUTTI-КОМПОЗИЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРАВИЛЬНО СБАЛАНСИРОВАННОЙ ИНСТРУМЕНТОВКИ МУЗЫКИ

***Е. Н. Довжик**, заслуженный артист Республики Беларусь, старший преподаватель кафедры духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

Аннотация. Статья посвящена тесной связи музыки и оркестровки, отмечена формообразующая роль аккордов tutti оркестра, изложены некоторые взгляды на принцип построения аккордов tutti оркестра с исторической и современной точек зрения. Приведены общие закономерности при написании аккордов tutti для симфонического оркестра, оркестра народных инструментов и духового оркестра. Изложены рекомендации построения аккорда tutti для состава инструментов духового оркестра. Обзорно обозначены тенденции в развитии современного состава духового оркестра.

Ключевые слова: инструментовка, оркестровка, аранжировка, аккорды tutti, деревянно-духовые, характерные медные, натуральный звукоряд, баланс звучания, тесситура, состав духового оркестра.

CHORD BUILDING: TUTTI COMPOSITION IN A CORRECTLY BALANCED MUSIC ARRANGEMENT

***E. Dovzhik**, Honored Artist of the Republic of Belarus, Senior Lecturer of the Department of Wind Music of the Educational Institution «Belarusian State University of Culture and Arts»*

Abstract. This article is devoted to the close connection between music and orchestration, the formative role of the orchestra's tutti chords is noted, and some views on the principle of the orchestra's tutti chords are presented from a historical and modern point of view. General patterns are noted when writing tutti chords for a symphony orchestra, folk orchestra and brass band. The recommendations for the construction of the tutti chord for the composition of the instruments of the brass band are presented. The trends in the development of the modern composition of the brass band are outlined.

Keywords: instrumentation, orchestration, arrangement, tutti chords, woodwind, characteristic brass, natural scale, tessitura, sound balance, brass band composition.

Несомненно, выраженные в звуках эмоции, присущи практически любому музыкальному произведению. Это может быть и мелодия, и гармония, и музыкальное воплощение задуманных автором художественных образов в самой разной трактовке. При сочинении музыки опытный композитор уже представляет себе достаточно продуманную форму произве-

дения, использует точный расчет принципов музыкального развития, сил и средств музыкальной выразительности, что является характерной составляющей, собственно, самого искусства композиции. Создание оркестровой музыки обязательно предполагает определенное владение искусством инструментовки (оркестровки). П. И. Чайковский выразил важный тезис в своем письме Н. Ф. фон Мекк: «...никогда музыкальная мысль не является во мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой» [6, с. 51].

Одним из важных моментов процесса динамического развития является наличие частных и общей кульминаций произведения, воплощение которых, как правило, соответствует манере звучания *tutti*. Законы реализации такого материала различны для фортепианной и оркестровой музыки. Стоит отметить, что появление разделов *tutti* весьма тесно связано с формообразованием в музыке. Эта мысль сформулирована венгерским музыковедом Габором Дарвашем [3].

Значение слова «тутти» (итал. «все») противоположно понятию «соло» (итал. «один») и означает исполнение музыки всем составом оркестра. В партитуре произведения обозначается *Tutti*. Нередко раздел *tutti* следует после сольного проведения с целью контрастного изложения музыки, что выражается в своеобразном «соревновании» исполнителя-солиста и всего оркестра. Также преследуется и чисто практическая цель физического отдыха солиста перед дальнейшим продолжением выступления.

По поводу использования *tutti* П. И. Чайковский писал: «Искусство оркестровки (т. е. распределения композиции на инструменты) состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другою; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли. Этого-то умения <...> и не доставало Шуману; оркестр его безостановочно работает, все инструменты участвуют в изложении и развитии мыслью, не отделяясь друг от друга, не контрастируя между собою (эффекты контрастов неиссякаемы в оркестре) и сливаясь большей частью в непрерывный гул...» (из музыкального фельетона, напечатанного в газете «Современная летопись» 6 декабря 1871 г.) [6, с. 16].

Многие аранжировщики, музыковеды и композиторы прошлого и настоящего неоднократно обращались к проблемам, связанным с технологией строения оркестровой вертикали и звучанием аккордов *tutti*. Одно из первых упоминаний об этом содержится в работе «*Syntagmamusicum. Organographia*» М. Преториуса, датируемой 1618 г. Эстетическая сторона этой тематики затронута в труде Г. Берлиоза «Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке», в трудах М. Глинки, Н. Римского-Корсакова и других музыкальных деятелей. Попыткой объяснить с научной точки зрения законы построения *tutti* можно считать работу бельгийского композитора Ф. Геварта «Руководство к инструмен-

товке». На русский язык ее перевел П. И. Чайковский, и впоследствии это руководство буквально стало его настольной книгой. В ней рассказывается о каждом инструменте симфонического оркестра того времени и дан разбор отдельных оркестровых групп и всего оркестра.

Кроме того, Ф. Геварт считал «основой здоровой нормальности звучности» оркестра «натуральную гамму» [2], или натуральный звукоряд. За основу построения аккорда *tutti* он принимает квинтет струнных инструментов и после этого прибавляет к нему остальные оркестровые группы и не входящие в группы другие инструменты. Замечено, что такая же тенденция прослеживается в некоторых других работах по инструментовке [5, с. 6].

В настоящее время Американское общество композиторов, авторов и издателей (The American Society of Composers, Authors and Publishers, ASCAP), которое на июль 2009 г. насчитывало более 360 тыс. композиторов, авторов, музыкантов и издателей, издает партитуры на универсальные составы оркестров с возможностью добавления других инструментов. Часто мелодической и гармонической основой таких аранжировок преимущественно является квартет из двух труб и двух тромбонов, к которым добавлена обязательная партия *obligato*, выполняющая роль своеобразного контрапункта, которую может исполнять любой инструмент, партии деревянных духовых, валторн (с возможной заменой саксофонами) и струнных, играющих часто колористическую (тембровую) роль в таком составе. Такое распределение функций инструментов обуславливается широким распространением духовых инструментов, определенной доступностью освоения навыков игры на них, современным состоянием западной музыкальной культуры и существующей практикой в зарубежных общественных организациях и учебных заведениях.

Совершенно очевидно, что существуют объективные, основанные на законах акустики, общие законы построения аккордов *tutti*.

Сбалансированное, ровное в тембровом отношении и качественное звучание аккордов *tutti* получается в том случае, когда аранжировщик или композитор хорошо знают и представляют себе, каким звуком будет обладать каждый оркестровый инструмент в используемой им tessiture при требуемой силе звука. Конечно, для этого требуется слуховой опыт и определенные теоретические и практические навыки. Однако достаточно часто возникают ситуации, когда похожие, на первый взгляд, эпизоды требуют разных подходов и решения. Американский композитор, педагог и музыкальный деятель У. Пистон замечал, что «Любой установленный принцип, особенно, касающийся комбинаций инструментальных звучаний, немедленно становится предметом ограничений со стольких точек зрения, что его пригодность оказывается под вопросом» [4, с. 405].

Как отмечено выше, аккорд *tutti* в симфоническом оркестре строится по аналогии с натуральным звукорядом. Такого же мнения придерживается и К. С. Алексеев относительно вертикали оркестра русских народных инструментов [1]. Та же ситуация и в духовом оркестре – основной (басо-

вый) звук в самом низу, в унисон или удвоенный в октаву, затем, как в натуральном звукоряде, на расстоянии квинты, затем кварты и терции последующие гармонические звуки аккорда:

The image shows a musical score for woodwinds and basses. It consists of three systems of staves. The first system includes staves for woodwinds (дер. духовые), trumpets and horns (трубы, корнеты), and saxophones (саксофоны). The second system includes staves for accompaniment (аккомпанемент) such as valtnes and trombones (валт., тромбоны), and basses (басы). The third system shows a melodic line with notes numbered 1 through 10, with 'ит.д.' (etc.) following the 10th note. The notes are: 1 (C4), 2 (G3), 3 (C4), 4 (F3), 5 (C4), 6 (G3), 7 (C4), 8 (F3), 9 (C4), 10 (G3).

Валторны как гармонические голоса аккорда занимают тесситурное положение по звучанию от f (малой октавы) до f_1 (первой октавы) с возможным расширением этого диапазона на 1 тон и вверх, и вниз. Тромбоны пишутся в этой же тесситуре, но возможно их расположение на обращение ниже валторн. В современном отечественном духовом оркестре предпочтение отдается более тромбонам, чем валторнам, как более громким и ярким представителям характерной медной группы.

Трубы и корнеты пишутся вместе одним аккордом, мелодия излагается традиционно в партии корнета I. По тесситуре (по написанию) трубы и корнеты (как тенор, баритон или эуфонии, с нотацией в скрипичном ключе) для достижения нужного баланса звучания не должны визуально (графически) существенно выходить за пределы нотного стана, что соответствует приблизительно диапазону от c_1 (первой октавы) до g_2 (второй октавы) по написанию с возможным расширением этого диапазона преимущественно вверх.

Тенор и баритон вместе с корнетами и басом должны составлять полную гармонию. То же можно сказать и о трубах, тромбонах и басах. Самостоятельно корнеты, трубы и басы также составляют полную гармонию.

Деревянные инструменты (флейты, гобой, кларнеты) в аккорде tutti, как правило, играют аккорд корнетов и труб октавой выше. При очень высокой тесситуре текст партии кларнета I рекомендуется удваивать октавой ниже (для меньшего числа исполнителей, играющих в верхнем регистре при составах двух и более музыкантов на данную оркестровую партию) и (или) писать ее октавой ниже. При этом партии кларнета II и III могут иногда оказаться выше партии кларнета I. При дальнейшем повышении тесситур аккорда следует по мере надобности опустить вниз кларнет II и затем также и кларнет III. Иногда при высокой тесситуре целесообразно не тесное, а смешанное (с интервалами больше квинты) расположение кларнетов. Флейтам же вполне доступны звуки октавой выше корнета I. Гобой обычно дублирует кларнет III либо со-

ставляет полную гармонию с флейтами и басовым голосом (фаготом, саксофоном, баритоном или тубой).

Саксофоны обычно расположены на одно обращение аккорда ниже корнета I и, по возможности, на обращение выше группы валторн. Желательно их примыкание к группе кларнетов снизу. При этом с басом (саксофоном баритоном) они также должны составлять полную гармонию.

Прежде чем говорить о значении и роли традиционной, так называемой, «основной группе» духового оркестра, стоит отметить, что по сравнению с партитурами еще недавнего прошлого она «потеряла» ряд инструментов и, соответственно, функций. Давно исчезли из широкого употребления альты и тенор II, будучи заменены валторнами и тромбонами, да и сами партии корнетов в большинстве случаев исполняются на трубах.

Не стоит забывать и о значительном влиянии теперь уже классической джазовой музыки, для которой свойственно весьма практичное тембровое сочетание «саксофоны – трубы – тромбоны – ритм-секция – ударные». Не сложно заметить, что формирование типового состава духового оркестра еще не закончено, его развитие продолжается и еще ждет своего дальнейшего исследования и обобщения.

В свое время Н. А. Римский-Корсаков в основополагающем труде «Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений» одним из первых сформулировал вполне законченную теорию оркестрового tutti симфонического оркестра, где кратко охарактеризовал и обобщил его звучность и способы построения. Однако развитие музыки, особенно для духового оркестра, не стоит на месте и следует новыми путями - коммерциализации, оптимизации и совершенствования всех возможных оркестровых составов, что также порой требует нового взгляда на устоявшиеся фундаментальные законы инструментовки, оркестровки и аранжировки, применения новых знаний и опыта на практике.

1. *Алексеев, К. С.* Пособие по инструментовке для балалаечно-домрового оркестра / К. С. Алексеев. – М., 1936.

2. *Геварт, Ф. О.* Руководство к инструментовке / Ф. О. Геварт ; пер. П. Чайковского. – М., 1961.

3. *Дарваш, Г.* Правила оркестровки / Г. Дарваш ; пер. с венг. Е. Айзатулиной, Э. Фоно ; ред. рус. пер. С. Горчаков. – Будапешт : Корвина, 1964.

4. *Пистон, У.* Оркестровка / У. Пистон ; пер. с англ. К. Н. Иванова. – М. : Советский композитор, 1990.

5. Саков, С. В. Оркестровое tutti : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / С. В. Саков ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2004.

6. *Чайковский, П. И.* О композиторском мастерстве : избранные отрывки из писем и статей / П. И. Чайковский ; сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина. – М. : Гос. муз. изд-во, 1952.