

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

В. В. Старикова

ИСТОРИЯ ОРКЕСТРОВЫХ СТИЛЕЙ

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств для специальности
1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности*

*1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка),
специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная;
специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное
творчество, профилизации Инструментальная музыка народная*

Минск
БГУКИ
2024

УДК 785.1:94(075.8)
ББК 85.315.1я73
С 771

Рецензенты:

кафедра оркестрового дирижирования и инструментовки
учреждения образования
«Белорусская государственная академия музыки»;
И. Ф. Толкач, кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
учреждения образования «Белорусский государственный
аграрный технический университет»

Старикова, В. В.

С 771 История оркестровых стилей : учеб.-метод. пособие / В. В. Старикова ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2024. – 231 с.
ISBN 978-985-522-354-3.

Учебно-методическое пособие «История оркестровых стилей» посвящено анализу появления определенных музыкальных стилей, путей их развития и исторически обусловленной смены. Автор рассматривает историю симфонического оркестра как художественного коллектива определенного типа, исследуя принципы его формирования и эволюцию оркестровки. Аналогичен подход к изучению произведений отдельных композиторов, оказавших большое влияние на развитие искусства оркестровки.

Предназначено для учащихся музыкальных колледжей и студентов учреждений высшего образования музыкального профиля, а также музыкантов-профессионалов, занимающихся оркестровым и ансамблевым исполнительством.

УДК 785.1:94(075.8)
ББК 85.315.1я73

ISBN 978-985-522-354-3

© Старикова В. В., 2024
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Тема 1	
КРАТКИЙ ОЧЕРК НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА РАЗВИТИЯ ОРКЕСТРА И ПЕРИОД <i>BASSO CONTINUO</i>	9
Тема 2	
ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА. ОПЕРНАЯ РЕФОРМА К. В. фон ГЛЮКА	27
Тема 3	
ГОМОФОННО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ. КЛАССИЦИЗМ И ЕГО ПРИНЦИПЫ ОРКЕСТРОВКИ. ОРКЕСТРОВКА Л. ван БЕТХОВЕНА	32
Тема 4	
ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО СИМФОНИЗМА. М. И. ГЛИНКА И ЕГО ОРКЕСТР	45
Тема 5	
ПРОГРАММНЫЙ СИМФОНИЗМ. ОРКЕСТР РОМАНТИКОВ	57
Тема 6	
ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОРКЕСТРОВКЕ	84
Тема 7	
ПРЕОДОЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ (И. БРАМС, Ж. БИЗЕ, ДЖ. ВЕРДИ)	99
Тема 8	
ОРКЕСТР «НОВОЙ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ» («МОГУЧАЯ КУЧКА»). Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И ЕГО СОРАТНИКИ	107

Тема 9	
ОРКЕСТРОВЫЕ ПРИНЦИПЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО. ТРАДИЦИОННОСТЬ И НОВАТОРСТВО ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА С. В. РАХМАНИНОВА	128
Тема 10	
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ СРЕДСТВ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЗДНИХ РОМАНТИКОВ И ИМПРЕССИОНИСТОВ	140
Тема 11	
ЭКСПРЕССИОНИЗМ В МУЗЫКЕ	160
Тема 12	
ОРКЕСТР В ТВОРЧЕСТВЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА И Д. Д. ШОСТАКОВИЧА	185
Тема 13	
ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОРКЕСТРОВКИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.	204
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ И СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ	
ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ	215
ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ	216
СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ, ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ПРОСЛУШИВАНИЯ И АНАЛИЗА	221
ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ	224
ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ	226
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	229

ВВЕДЕНИЕ



Симфонический оркестр – большой коллектив музыкантов для исполнения академического репертуара, преимущественно западноевропейской традиции. Сложился в эпоху ранней венской классики в связи с появлением крупного жанра – классической симфонии. Он представляет собой группу исполнителей, играющих на различных музыкальных инструментах, возникших в процессе многовековой практики народного музицирования и усовершенствованных несколькими поколениями талантливых мастеров. Такой коллектив – превосходный аппарат, воплощающий любые музыкальные идеи и образы, созданные воображением композитора. Звуковое богатство и многообразие симфонического оркестра превосходит возможности человеческого голоса и даже хора, палитра тембровых красок и неисчерпаемая звуковая мощь позволяют достичь высочайшего уровня эмоционального воздействия на слушателя.

В профессиональном становлении руководителя музыкального коллектива любого состава огромную роль играет знание истории оркестра, его структуры, сложившихся принципов оркестровки, эволюции оркестровых стилей и письма.

Развитие оркестровки неразрывно связано с общими процессами эволюции музыкального искусства. Изучение истории оркестровых стилей опирается на знание истории музыки, инструментоведения и инструментовки, практические навыки чтения оркестровых партитур. Процесс изучения оркестровых стилей основан на анализе определяющих факто-

ров появления и утверждения музыкальных инструментов в композиторском творчестве для оркестра. Важным аспектом является рассмотрение связи теоретических положений с реальными историческими фактами и прослушивания музыки с ее непосредственным анализом.

При изучении особенностей оркестрового письма того или иного периода следует обращать внимание на зависимость оркестровки от технических и выразительных возможностей инструментов; усовершенствований, которым они подвергались; появление новых.

В качестве основы изучения оркестровых стилей взят анализ партитур, в процессе которого выявляется спектр используемых композитором средств. Выделяются три этапа работы:

- предварительный (разбор формы и анализ содержания произведения);
- технологический (изучение элементов фактуры, их соотношений, взаимосвязей и взаимодействия);
- художественно-смысловой (определение значения оркестровых средств в создании основных образов произведения и их развитии).

Истории оркестровых стилей посвящены немногочисленные работы, одной из которых является книга А. Карса «История оркестровки» (1925). Вышедшая на русском языке в 1932 г., она представляет собой фундаментальное исследование в области истории оркестровки и эволюции оркестровых стилей в Западной Европе и России начиная с XVI в. В 1990 г. данный труд переиздан в новом переводе и редакции московского композитора Н. Корндорфа. Вторая работа – ленинградского автора Г. Благодатова «История симфонического оркестра» (1969). Однако оба названных труда, содержащие большой и, несомненно, ценный историко-познавательный материал, не лишены серьезных недостатков.

Так, в книге А. Карса мало внимания уделяется русской школе оркестровки, хотя ее историческое значение признано во всем мире. Автор предоставляет относительно небольшую, но содержательную информацию об оркестровых произведениях М. И. Глинки и П. И. Чайковского, однако лишь кратко упоминает об оркестровой музыке других русских композиторов XIX в., включая такого крупнейшего мастера оркестра, как

Н. А. Римский-Корсаков, и не содержит информации о творчестве С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина. А. Карс также недостаточно полно рассматривает значимые явления западноевропейского искусства в конце XIX – начале XX в., включая оркестр Г. Малера, роль которого в истории оркестровки недооценена. Более того, не упоминается имя великого мастера оркестрово-инструментальной музыки XVIII в. А. Вивальди.

Книга Г. И. Благодатова «История симфонического оркестра» содержит избыточное количество деталей, особенно в отношении оперных партитур, и не уделяет должного внимания оркестровому творчеству А. Брукнера, выдающегося австрийского композитора-симфониста второй половины XIX в. В обоих исследованиях отмечается недостаточность информации об искусстве оркестровки XX в.

Гораздо более содержательна работа ленинградского композитора Н. Н. Агафонникова «Симфоническая партитура» (1981), состоящая из четырех частей. Автор охватывает все ключевые моменты инструментовки, в том числе инструментоведение, рассматривает вопросы практической оркестровки и анализа партитур. В первой части книги анализируется история искусства оркестровки и характеризуется оркестровый стиль наиболее значительных мастеров. Во второй – рассматриваются функции отдельных инструментов и групп. В третьей части представлено руководство по оркестровке фортепианных произведений для струнной, деревянной духовой и медных духовой и ударной групп симфонического оркестра. Четвертая часть издания посвящена анализу партитур.

В книге Л. И. Гуревича «История оркестровых стилей» (1997) наиболее полно представлена история оркестровки. В этой работе автор основательно обобщил информацию и наблюдения, полученные из множества разнообразных источников, что позволило ему создать последовательную хронологическую картину эволюции симфонического оркестра и искусства оркестровки с момента возникновения и до наших дней.

В 2004 г. вышла книга «Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове», первый раздел которой представляет собой тексты лекций авторского курса Ю. А. Фортунатова «История оркестровых стилей», изложен-

ные в несколько шутливо-ироничной форме. Во втором разделе собраны воспоминания современников о выдающемся профессоре Московской консерватории.

При создании учебно-методического пособия мы опирались на разработки упомянутых исследователей.

Нотные примеры выдающихся образцов оркестрового письма занимают достаточно большой объем, поэтому не включаются в данное издание, их список приводится в разделе «Материалы для самостоятельной работы и семинарских занятий».

Тема 1
КРАТКИЙ ОЧЕРК
НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА РАЗВИТИЯ
ОРКЕСТРА И ПЕРИОД *BASSO CONTINUO*



Слово «оркестр» – древнегреческого происхождения^{*}, изначально оно обозначало площадку в античном театре, ближайшую к зрителям. Там располагался хор, активный участник представления. Когда в Средние века возродилось увлечение античной трагедией (что затем привело к возникновению жанров оперы и балета), так стали называть место между сценой и зрителями, где находились музыканты, сопровождавшие своей игрой пение и танцы. Позже и коллектив исполнителей на музыкальных инструментах получил название «оркестр», сохранившееся за ним, когда он самостоятельно вышел на концертную эстраду и зазвучал в концертных залах.

В истории мировой культуры симфонический оркестр возник сравнительно недавно – около четырех столетий назад. В эпоху Ренессанса, когда творили величайшие художники и писатели, такого понятия еще не существовало. Даже во времена У. Шекспира, М. Сервантеса и других великих мастеров оркестровое искусство только зарождалось. Его становление началось во времена, когда литература и живопись уже достигли высокого уровня развития.

Прародителями оркестра стали музыкальные ансамбли, существовавшие со времен глубокой древности. Инструментальная музыка звучала на дворцовых и храмовых празднествах Древнего мира, в торжественных процессиях, церемониях, на

^{*} Оркестра – часть театра круглой формы с двумя входами, предназначенная для выступления драматических и лирических хоров.

рыцарских турнирах и деревенских ярмарках Средневековья и эпохи Возрождения. Ансамбли могли достигать как колоссальных размеров, так и быть небольшими по составу.

Однако следует отметить, что эти коллективы музыкантов нельзя назвать подлинным оркестром. Во-первых, исполнение музыки было преимущественно практическим и прикладным. Во-вторых, такие ансамбли не имели постоянного и устойчивого состава инструментов и их нельзя было классифицировать. Настоящим началом истории оркестра можно назвать период, когда инструментальная музыка вышла за рамки обслуживания культовых и дворцовых мероприятий, а композиторы начали создавать произведения специально для публичного исполнения с учетом конкретного состава инструментов.

Оркестр сложился во время расцвета светской инструментальной музыки и появления новых жанров – оперы, оратории и балета. В Средневековье музыка была преимущественно вокальной и полифонической, в конце XVI в. на смену ей постепенно пришли гомофонные жанры. Именно этот период можно считать точкой отсчета становления оркестра.

История оркестра и искусства оркестровки формируется под влиянием разнообразных компонентов. Это и внутренние факторы, связанные с развитием искусства в целом, и внешние обстоятельства – влияние социальных и исторических условий каждой эпохи. Важной составляющей истории оркестра является эволюция музыкального мышления, развитие музыкального языка и техники композиции. Ведь, наряду с мелодией, гармонией и ритмом, оркестровка является одним из основных средств выражения содержания музыкального произведения. Для композитора, чье мышление ориентировано на работу с подобным коллективом, инструментовка (выступающая в данном случае как синоним термина «оркестровка») есть имманентная составляющая процесса создания музыкального произведения, предназначенного для исполнения. Инструментовка представляет собой конкретное воплощение музыкальной мысли через определенные фактурные и инструментально-тембровые формы. У каждого композитора есть уникальный музыкальный язык, собственный оркестровый стиль, который обусловлен содержанием его музыкального творчества. Именно музыка, ее содержание и характер диктуют выбор того или

иною оркестрового изложения, разных тембров и составов оркестра, принципов взаимодействия оркестровых групп, приемов оркестрового развития материала.

Однако нельзя не отметить значительную роль развития музыкальных инструментов в процессе эволюции музыкального мышления. Например, появление скрипки в XVI в., которая пришла на смену виолам, имело огромное влияние на дальнейшее формирование инструментального стиля. Введение хроматических валторн и труб в оркестровую игру в XIX в. в свою очередь существенно изменило роль и значение медной духовой группы и привело к появлению нового, более мощного и разнообразного звучания.

Исполнительское искусство играло важную роль в развитии оркестровой музыки. В XVII в. техника игры оркестровых музыкантов была значительно менее развита по сравнению с современной, что ограничивало возможности композиторов в выражении творческой фантазии. Однако в конце XVII в. появились выдающиеся скрипачи-виртуозы, которые продемонстрировали потрясающий потенциал своих инструментов. Это побуждало композиторов вводить новые технические приемы в создаваемые произведения. Большой прорыв в истории оркестра связан с развитием дирижерского искусства во второй половине XIX в.

Эволюция оркестра неразрывно связана с изменениями, происходившими в общественной жизни. Например, Великая французская революция в 1789 г. оказала существенное влияние на эстетические вкусы музыкантов и слушателей. Раньше оркестровая музыка исполнялась в основном для дворянства и аристократии, но после революции она вышла на улицы, площади и в большие концертные залы, где к ней приобщились народные массы. Это потребовало, чтобы инструменты и сам оркестр звучали сильно, ярко и выразительно. Струнные инструменты также изменились: появилась новая конструкция смычка, а жильная струна «Е» была заменена металлической, в результате чего получилось более насыщенное звучание. Кроме того, музыканты начали использовать новые игровые приемы, включая технику вибрато.

Развитие оркестрового исполнительства так же, как и всего музыкального искусства, связано с множеством других факто-

ров. Например, коммуникации между странами играли важную роль в распространении музыки, и с развитием транспортных средств музыкальная культура стала доступнее. Прогресс в нотопечатании позволил композиторам легче записывать и распространять свои произведения. Социальная среда, в которой жили и творили композиторы, также оказывала влияние на развитие оркестровой музыки – например, поддержка покровителей и спонсоров была важной для создания и исполнения музыкальных произведений. Все это способствовало эволюции оркестрового исполнительского искусства и формированию того, что мы сегодня называем симфоническим оркестром.

Его родиной считается Италия, и хотя оркестр конца XVI в. имел мало общего с современным симфоническим, он включал в себя все известные тогда инструменты. Звучание оркестра того времени порой было монотонным и однообразным. История развития классического оркестра условно подразделяется на два периода. Первый период начался с постепенного исчезновения старых струнных и щипковых инструментов, таких как виола и лютня, их место занимали скрипки и другие современные смычковые инструменты, впоследствии выделившиеся в струнную группу симфонического оркестра. Полифонический стиль постепенно сменялся гомофонно-гармоническим. Тогда же появились оперы, оратории и формы, которые позже трансформировались в классическую сонатную форму симфонии и инструментального концерта. Этот период завершился со смертью великих мастеров полифонии И. С. Баха и Г. Ф. Генделя в середине XVIII в. Второй период, настоящая история оркестра, характеризуется отказом от «непрерывного баса» (цифрованного баса, генерал-баса, *basso continuo*), постепенным развитием сбалансированной группы деревянных духовых инструментов с добавлением валторн, труб и литавр. Он связан с творчеством таких композиторов, как Й. Гайдн и В. А. Моцарт.

В первом периоде особый акцент делался на клавишные инструменты – клавесин или орган, что играли роль цифрованного баса (сегодня термин применяется для обозначения широкого спектра явлений композиторской и исполнительской практики XVI–XIX вв., главной отличительной чертой ее являлась частичная запись нотного текста: чаще всего, ансамблевых и

сольных инструментальных партий, при которых нотными знаками выписан лишь бас. Он мог быть дополнен цифровыми пометками, обозначающими надстроенный над ним комплекс интервалов, складывающимися в многоголосные созвучия. Характерной чертой являлась неопределенность в использовании и выборе деревянных духовых инструментов).

Второй период истории оркестра охватывает эпохи классической, романтической и современной музыки. Оркестровое искусство достигает новых высот и продолжает развиваться, что приводит к разнообразию стилей и звучаний.

Использование оркестра в переходный период между XVI–XVII вв. было связано с хоровой полифонической музыкой. Хоровое пение сопровождалось случайными и разнообразными по составу инструментальными ансамблями. Отдельных партий для инструментов не существовало, а разные инструменты дублировали хоровые партии в соответствии с их тесситурой. При выборе инструментов учитывался только их диапазон, а не тембр или сила звука. Техника каждого инструмента еще не была полностью осознана композиторами. На заглавной странице партитуры обычно было указано «годна для пения и игры» и почти никогда, какие инструменты должны принимать участие в исполнении.

Первым композитором, который внес обозначения инструментов в свои партитуры, был Джованни Габриели (ок. 1555–1612 гг.). Он был органистом в соборе святого Марка в Венеции в конце XVI в. Факт указания, какие именно инструменты должны участвовать в исполнении произведения, положил начало истории оркестра. Состав оркестра в партитурах композитора включал скрипки, виолы, лютни, флейты, гобои, фаготы, старинные корнеты, тромбоны, литавры, барабаны, арфы, орган или



Джованни Габриели
(ок. 1555–1612)

клавесин. Была также обязательная партия *basso continuo*, где можно было использовать клавесин, орган или лютни, и это

демонстрировало новые гомофонные тенденции. Инструменты в основном дублировали вокальные партии.



Генрих Шютц
(1585–1672)

Основные принципы оркестровки, разработанные Дж. Габриели, были унаследованы его учеником Генрихом Шютцем (1585–1672) – видным композитором Германии середины XVII в. Отличием явилось лишь то, что функцию *basso continuo* у Г. Шютца, как правило, выполнял орган, в то время как у Дж. Габриели в этой роли гораздо чаще встречались клавесин и лютня.

Во Франции в начале XVII в. появились ансамбли, похожие на оркестры. Они были более скромными по составу, чем итальянские или немецкие, и часто исполняли хоровые партии. Иногда оркестр

продолжал играть даже во время пауз в хоровых выступлениях. Эти музыкальные вставки назывались ригурнелями, или симфониями. Фактически, они имели ту же структуру, что и хоровая музыка, и «пели» вместо хора, сохраняя свои инструментальные особенности. Эти интермедии можно считать предшественниками классических инструментальных форм, таких как увертюра, соната и симфония.

Клаудио Монтеверди (1567–1643), известный итальянский композитор, сделал значительный вклад в эволюцию оркестрового исполнительства. Он первым понял, что оркестр – это сочетание разных инструментов с уникальными тембрами. К. Монтеверди часто прибегал к соединению различных инструментов и групп, чтобы создать контраст и разнообразие. Например, сочетал звучание двух скрипок, играющих в



Клаудио Монтеверди
(1567–1643)

терцию, с тромбонами, чтобы получить колористический эффект. Он постепенно увеличивал состав оркестра, добавляя трубы. Особенностью оркестровых композиций было то, что он указывал только общий перечень инструментов, а не конкретные партии (в противоположность старой традиции). В разных номерах его оперы состав оркестра менялся в зависимости от сценической ситуации, только в увертюре (также известной как токката) был задействован весь оркестр. Тромбоны создавали атмосферу ужаса и демонизма, а флейты – светлые и идеальные образы. К. Монтеверди использовал инструменты оркестра более свободно, они часто звучали отдельно от вокальных партий. Композитор, постепенно отходя от вокального стиля, доверял инструментам сложные технические пассажи, наполняя партии оркестрантов новыми музыкальными приемами.

В зрелые годы К. Монтеверди активно поддерживал новое искусство. В это время происходит разделение инструментов на группы, где одни играют мелодию, а другие – аккомпанемент. Это приводит к тому, что струнные и духовые инструменты становятся частично обособленными. Композитор использует их уникальные тембры, что открывает широкие возможности для совершенствования техники игры. Более того, он первым начинает применять различные эффекты, такие как пиццикато у струнных, прием повтора нот (зарождение смычкового тремоло) и двойной штрих, игра в 5-й позиции на скрипке (что было смелым и сложным в то время), глиссандо на тромбоне и мн. др.

К. Монтеверди совершил революцию в развитии оркестровки и использовал новаторские приемы, которые не могли повторить его современники и последователи. Почти полвека его вершины оставались уделом немногих. Фактически они были открыты заново следующими поколениями композиторов. Исключительная новаторская сущность творчества К. Монтеверди ярко проявилась в операх «Орфей» (1607) и «Битва Танкреда и Клоринды» (1624). В них автор впервые использовал фактуру четырехголосного склада, в то время как принятой нормой были пяти- и трехголосные композиции. Также он впервые применил прием сопровождения певца струнными инструментами, создавая гармоническую основу.

Середина XVII в. в Европе считается знаковой в развитии оркестрового исполнительства. Рим, Флоренция, Венеция и Неаполь стали колыбелью оркестровой музыки, которая вскоре распространилась за пределы Италии, добралась до Парижа, Лондона, Берлина, Гамбурга и Вены. В этих городах появились первые известные и популярные оркестровые коллективы.

В Париже при дворе Людовика XIV был создан струнный оркестр «24 скрипки короля». Пример был взят на вооружение и в Лондоне, где появились «24 скрипки Карла II». Композиторы, которые руководили уникальными коллективами – француз Жан-Батист Люлли, англичанин Генри Пёрселл и итальянец Алессандро Скарлатти, сыграли значительную роль в развитии оркестрового стиля.

В конце XVII в. стало уделяться огромное внимание инструментальной музыке, что привело к возникновению специальных помещений, которые могли вместить большую аудиторию и имели качественную акустику. Теперь оркестр выступал как в оперных театрах и церквях, так и на концертных площадках. В 1672 г. состоялись первые публичные платные концерты оркестровой музыки в Лондоне.



Жан-Батист Люлли
(1632–1687)

Одним из самых значительных представителей французской музыки XVII в. был Жан-Батист Люлли (1632–1687). В отличие от К. Монтеверди, продвигающего новаторские идеи, Ж.-Б. Люлли укреплял и развивал имеющиеся итальянские достижения.

Ж.-Б. Люлли оценил важность струнных инструментов и использовал пятиголосный струнный оркестр в инструментальных эпизодах своих опер, а также для дублирования хоровых партий. Вокальные соло сопровождалась только басовой партией и иногда трехголосным струнным оркестром, состоящим из двух скрипок, или двух флейт, или двух гобоев и клавесина (*basso continuo*). Струнные инструменты были постоянно задействованы в опере Ж.-Б. Люлли, в то время как деревянные духовые (флейты, гобои, фаготы) использовались не всегда, а трубы с литаврой – еще реже, обычно в военных сценах.

Партии для деревянных духовых, так же, как и для струнных, исполнялись несколькими (двумя-тремя) музыкантами в унисон. Все струнные инструменты играли вместе, что создавало некоторую монотонность. Кроме того, изложение не отличалось большим разнообразием, хотя партии между инструментами были хорошо распределены. Басовые виолы (*viola da gamba*) были заменены более совершенными виолончелями, и их партии стали независимыми от *basso continuo*.

Струнные и духовые инструменты в музыке Ж.-Б. Люлли не получают должного внимания. Их партии существенно не отличаются ни по техническим, ни по функциональным особенностям. Однако есть попытки объединить духовые и струнные инструменты в одну группу. Духовые иногда повторяют струнные, иногда заменяют их на некоторое время, а иногда играют короткие фразы, чередуясь с ними. Одной из новаций Ж.-Б. Люлли является то, что он впервые использовал сурдины для струнных инструментов.

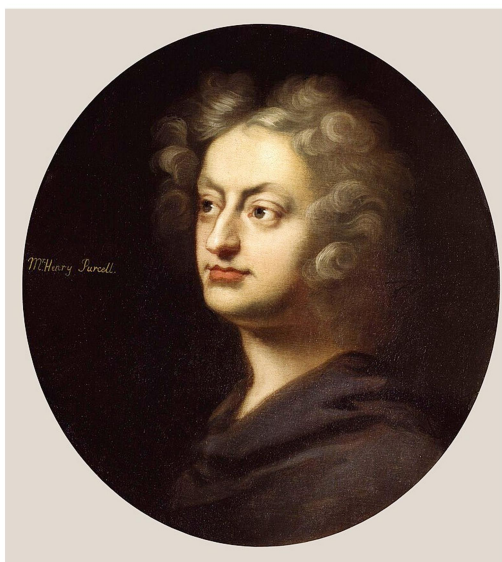
Алессандро Скарлатти (1660–1725), глава и родоначальник неаполитанской оперной школы, сделал значительный вклад в развитие оркестрового исполнительства своего времени. Он восстановил утраченную после К. Монтеверди четырехголосную структуру в струнной группе оркестра, включая удвоение баса, что стало доминирующим стилем. А. Скарлатти внес великолепную и виртуозную инструментальную технику в партии струнных инструментов.



Алессандро Скарлатти
(1660–1725)

Он был первым, кто внедрил такие техники, как дубль-штрих и тремоло. Кроме того, композитор изменил традицию использования парных деревянных духовых, предпочитая солирование их партий, что добавило разнообразия тембрам в оркестре. Также он был одним из первых композиторов, включивших валторны в оркестровый состав (ранее они использовались лишь эпизодически у Ж.-Б. Люлли). Благодаря А. Скарлатти начала формироваться

идея о равновесии в оркестровом звучании, хотя некоторые старые традиции продолжали сохраняться вплоть до появления ранних произведений Й. Гайдна и В. А. Моцарта. А. Скарлатти либо дублирует инструменты одной группы другой, либо распределяет их так, чтобы достичь гармонии в звучании оркестра. Хотя дублирование струнных инструментов духовыми преобладает, композитор стремится к функциональному разделению оркестровых групп, учитывая их уникальные тембры. У него можно выделить три основных типа взаимодействия между струнными и духовыми группами: дублирование, диалог и независимое совместное звучание. Эти принципы взаимодействия стали основой для классической оркестровки.



Генри Пёрселл
(1659–1695)

Многие открытия в области оркестровки были сделаны не только А. Скарлатти, но и его современником, великим английским композитором Генри Пёрселлом (1659–1695).

В XVIII в. произошли события*, которые привели к разрушению старых устоев, а вместе с этим и изменению философских взглядов, эстетических идеалов и форм искусства. Не остался в стороне и оркестр. Процесс перелома происходил в течение несколько десятилетий.

Музыкальное искусство до XVIII в. развивалось в рамках утвержденных художественных стилей, включая позднее барокко, для которого была характерна высокая патетика. Это искусство, унаследовавшее традиции средневековых культовых форм, было ориентировано на духовное и возвышенное. Классические мастера позднего барокко А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах особенно ярко отразили в своих произведениях

* Войны за испанское наследство (1701–1714), Османской империи с Россией (1710–1713; 1735–1739; 1768–1774; 1787–1792), Венецией (1714–1718), Австрией (1716–1718; 1787–1791), англо-испанская война (1727–1729). Войны за польское (1733–1735) и австрийское наследство (1740–1748), Семилетняя война (1756–1763), Великая французская революция (1789), революционные войны (1793–1797, 1799–1802). Термидорианский переворот (1794), переворот 18 брюмера (1799) и др.

новые веяния времени. Параллельно развивалось и направление, известное как рококо, своего рода антитеза позднему барокко. Оно формировалось в рамках «галантного стиля», но имело разнообразные вариации, которые привели к появлению классического стиля. Если барокко преобладало в церковной музыке, то «галантный стиль» в основном проявил себя в светской, особенно на дворцовом уровне.

В начале XVIII в. мастера барокко настроены на использование полифонического типа оркестра. Однако во Франции у Жана-Филиппа Рамо (1683–1764) и в Германии у мангеймской школы появляется «гомофонный» оркестр. Природа полифонического оркестра не способствовала четкому разделению на группы, а ориентировалась на объединение инструментов по ансамблевому принципу. В это же время в гомофонном оркестре идет формирование оркестровых групп. Этот процесс



Жан-Филипп Рамо
(1683–1764)



Антонио Вивальди
(1678–1741)

сопровождался более четким определением характеристик инструментов, что в итоге привело к возникновению классического оркестра во второй половине XVIII в.

Итальянский композитор Антонио Вивальди (1678–1741) сыграл значительную роль в развитии оркестрового исполнительства первой половины XVIII в. Несмотря на популярность при жизни, после смерти он был забыт на долгое время. Воскрешение интереса к его творчеству пришлось на начало XX в. А. Ви-

* Фр. *style galant* – ‘учтивый, изысканный стиль’, музыкальный термин, которым в целом описываются предклассические и раннеклассические течения в западно-европейской музыке конца XVII и первой половины XVIII в.

вальди создал более 300 оркестровых произведений и внес значительный вклад в развитие инструментального концерта. Он написал множество сольных концертов для разных инструментов, таких как скрипка, виоль д'амур, виолончель, флейта, гобой, фагот, мандолина и др., а также групповых концертов для двух, трех или четырех инструментов с оркестровым сопровождением. Состав оркестра А. Вивальди соответствовал стандарту того времени, его основу составляли струнные инструменты и *basso continuo*. Композитор рассматривал партии первых и вторых скрипок как равноценные, сливая их иногда в унисон на протяжении всего произведения. Альты в оркестре часто следовали за басом по ритму. Чембало* выступает в роли басового инструмента и также исполняет самостоятельные партии. Были и флейты – как продольные, так и поперечные, гобой, фаготы, трубы и валторны. Однако они отличались от инструментов, которые позже стали использоваться в классическом оркестре, в частности по диапазону. Кроме чембало или органа, в роли *basso continuo* выступали лютня и теорба – старинные струнные инструменты.

Антонио Вивальди не только внес значительный вклад в развитие инструментального концерта, он был одним из прародителей программной симфонической музыки. Свидетельство тому – такие известные концерты, как «Ночь», «Буря на море» и знаменитый цикл «Времена года». В его произведениях нет сложных полифонических сочетаний, и их гармоническая основа обычно ясна. Однако композитор сделал много нового в использовании отдельных инструментов. Четко чувствуя их специфику, он способствовал раскрытию их выразительности и возможностей в создании красочности звучания. Трактовка оркестра в его произведениях в целом традиционна.

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750), величайший композитор первой половины XVIII в., был предан традициям оркестрового жанра, заложенным в Италии Дж. Габриели и затем перенесенным в Германию Г. Шютцем. И. С. Бах стал гениальным мастером полифонии, но не новатором в истории оркестрового исполнительства, в отличие от других немецких композиторов своего времени – Г. Телемана, Р. Кайзера, К. Грауна, И. Гассе и др. Поэтому его вклад в развитие оркестрового жанра может

* *Clavicembalo* – итальянское название клавесина.

показаться скромнее по сравнению с их достижениями в полифоническом стиле.

У И. С. Баха не так много произведений для оркестра – 4 сюиты и 6 Бранденбургских концертов. Однако у него есть огромное количество произведений с оркестровым сопровождением, в том числе клавирные и скрипичные концерты, мессы, оратории, пасторали и кантаты. Оркестр И. С. Баха состоял из 18–20 музыкантов, каждый из которых мог играть на нескольких родственных инструментах. Струнная группа обычно состояла из 11–12 человек и была разделена на первые и вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Они играли в четыре голоса и удваивали партии октавами. В сочетании с *basso continuo*, исполняемым на органе или клавесине, получалось характерное гармоничное звучание.

Духовые инструменты представляли собой мобильную часть оркестра И. С. Баха. Композитор использовал два вида флейт – прямые (продольные) Flute-a-bec, Blockflöte и косые (поперечные) Flauto traverso, старый и новый типы инструментов. Обычно в оркестре было две флейты (иногда их количество могло увеличиваться до трех), но если использовалась только одна, то ее партия была солирующей и имела виртуозный характер. Гобои – по два или три, могли быть разных видов: обычный (сопрановый), гобой д’амур (меццо-сопрановый) и «охотничий» гобой да качча (альтовый). В аккомпанементах арий изредка можно встретить сольную партию гобоя вместе со струнными инструментами, а иногда – только с *basso continuo*. Фаготы, как правило, один или два, чаще всего дублировали басовый голос, но порой имели самостоятельные партии. Валторны, обычно одна или две, применялись довольно редко и назывались «охотничьими рогами» (*corno da caccia*). Трубы, обычно три, использовались в музыке торжественного и праздничного характера, например в «Gloria» из Мессы



Иоганн Себастьян Бах
(1685–1750)

h-moll (Месса си минор), где они играют в стиле кларино (*clarino*), что предполагает применение верхних регистров и быстрое движение.

Музыкальные инструменты в музыке И. С. Баха имели специфические особенности. Например, у труб был более узкий и плоский мундштук, что позволяло извлекать высокие обертоны. В некоторых произведениях, например в Бранденбургском концерте № 2, партия солирующей трубы достигает высоких нот (E^3 , F^3). Трубы часто играют вместе с литаврами, но иногда имеют самостоятельный ритм или даже соло, как в финальном разделе «Credo» Мессы *h-moll*. Тромбоны редко используются в кантатах и обычно дублируют хоровые партии альтов, теноров и басов. Цинк (старинный корнет) выступал как дублер сопрано. Кроме того, И. С. Бах применял виолы д'амур и виолы да гамба, которые не входят в скрипичное семейство (например, в Бранденбургском концерте № 6).

Очень часто в оркестровках арий и дуэтов встречаются сольные инструментальные партии, которые выделяются своим развитием и виртуозностью, – для скрипки соло (наиболее распространенный инструмент, например, в Бранденбургском концерте № 1), а также флейт, гобоев всех видов, фагота и валторны. Композитор старается подобрать мелодические обороты, что наилучшим образом соответствуют техническим возможностям инструментов. Сольные партии сопровождаются *basso continuo*, иногда со струнными инструментами или парой солирующих средних голосов, чей ритм контрастирует с ритмом верхнего голоса. Примером может служить ария баса № 10 из Мессы *h-moll*.

В оркестровых произведениях И. С. Баха была сохранена практика использования различных инструментов для каждого отдельного номера, что давало разнообразный звук и контрастность. Речитативы обычно сопровождались только *basso continuo* (в хоровых номерах его исполняли на органе, а в остальных случаях – на клавесине).

Говоря о стиле оркестровки И. С. Баха, важно отметить, что он ориентировался на полифонию, являющуюся основой инструментально-вокального творчества. Каждая партия или голос в произведениях композитора были самостоятельны и строились на мелодических оборотах, на каких бы инструментах ни исполнялись. Поэтому партии струнных, деревянных и

отчасти медных инструментов имели схожую структуру. Мелодические линии не зависели от ограничений конкретного инструмента. Когда один инструмент достигал предела своего диапазона, мелодия передавалась другому. Было обычным дублирование партий, например, флейты и гобои дублировали скрипки, а фаготы – струнные басы. Цинки и тромбоны дублировали вокальные партии хора. Главной целью автора было создание полифонического звучания, а не равновесия роли инструментов.

Богатство и разнообразие творчества И. С. Баха является венцом первого этапа эволюции оркестрового письма. Множество сольных партий, написанных композитором практически для всех известных ему инструментов, свидетельствует о том, что он великолепно чувствовал их индивидуальные особенности. Когда в рамках его полифонического стиля возникают гомотонно-гармонические явления, появляется и ярко выраженная тембровая специфика.

Георг Фридрих Гендель (1685–1759), выдающийся композитор первой половины XVIII в., завершил эпоху светского стиля оркестровки, которая сформировалась благодаря работе его предшественников, в частности А. Скарлатти и Г. Пёрселла. Хотя в его музыке прочитывается влияние различных национальных школ – немецкой, итальянской, французской и английской, Г. Ф. Гендель продолжал развитие уже существующих идей, а не искал новые пути в оркестровом исполнительском искусстве, как его современники. Главных вершин он достиг в жанрах оперы, оратории и концерто гротто, которые отличались монументальностью. Так же, как и И. С. Бах, Г. Ф. Гендель применил контрапунктический стиль обработки оркестровых голосов без учета новых тенденций развития. Однако композитор обладал отличным чувством оркестровой музыки и стремился к естественному звучанию, учитывая особенности и возможности инструментов.



Георг Фридрих Гендель
(1685–1759)

В оркестре Г. Ф. Генделя встречаются три категории инструментов. Первая – постоянные, которые задействованы в каждом номере оперы или оратории. К ним относятся струнные, особенно группа из четырех голосов, где первые и вторые скрипки играют активные и самостоятельные партии, а альты следуют за басами. В составе оркестра также есть деревянные духовые инструменты – гобои и фаготы.

Вторая категория – дополнительные инструменты, использующиеся в систематическом порядке, но не в каждом номере. К ним относятся трубы, как с литаврами, так и без них, которые зачастую дублируются валторнами октавой ниже. Также часто используются флейты (1–2), в том числе, наряду с продольной, новая поперечная, обладающая более сильным звуком. Интересно отметить, что партии флейт отличаются от партий гобоев тем, что пишутся в высокой тесситуре, подвижней и самостоятельней.

Третья категория – появляющиеся эпизодически. К ним относятся флейта-пикколо, которая появляется в пасторальных сценах, а также другие необычные инструменты – теорбы, лютни, виолы да гамба (в качестве цифрованного баса), арфа, мандолина и колокольчики. Г. Ф. Гендель использовал широкий спектр инструментов, чтобы создать разнообразные звуковые краски и эффекты в своих произведениях.

В оркестровой манере композитора можно выделить несколько различных подходов. Первый преобладает в большинстве его вокально-оркестровых произведений и основывается на удвоении партий струнных и духовых инструментов, обычно без особого внимания к инструментам как таковым, а скорее к партиям, которые они исполняют.

Второй подход связан с концертирующим стилем и учитывает особенности отдельных инструментов и их групп. Хотя такие произведения в меньшинстве в его творчестве, именно в них сосредоточены высшие достижения Г. Ф. Генделя в области оркестрового письма. В данных сочинениях композитор значительное внимание уделяет инструментам и тщательной разработке их партий. Таким образом, автор использовал различные подходы в оркестровом письме, в зависимости от конкретных требований и особенностей произведений, создавая разнообразие стилей и звучания.

В его оперных и ораториальных произведениях оркестр включен в сюжет сценического действия. Инструментальные партии дополняют и углубляют образы. В некоторых моментах, например при описании природы или пения птиц, может быть использован сольный инструментальный эпизод. В результате музыка вместе с вокалом создает единый и полный художественный образ.

Стиль Г. Ф. Генделя в инструментально-оркестровых произведениях, особенно в «больших концертах» (*concerti grossi*, ор. 3 – шесть «Концертов для гобоя», ор. 6 – двенадцать), проявляется наиболее ярко. В этих произведениях в концертующую группу включены как струнные, так и деревянные духовые инструменты (гобой и флейты), и участвуют от двух до пяти солистов. Здесь можно заметить ярко выраженную тенденцию к максимальному раскрытию технических и красочных возможностей солирования инструментов. Данная тенденция оказывает значительное влияние на развитие жанра инструментального концерта вплоть до настоящего времени.

Г. Ф. Гендель представил иной подход к оркестровому письму в таких произведениях, как «Музыка на воде» (1717) и «Музыка фейерверка» (1749). В данных масштабных композициях, предназначенных для больших составов, все инструменты объединены в группы, соответствующие их звучанию и характеру. В «Музыке фейерверка» соединены трубы с литаврами (9 трубачей, 3 литавриста), валторны (9 валторнистов), гобой и фаготы (24 гобоиста и 9 фаготистов). Композитор использовал тембровые контрасты и различные комбинации группы, чтобы создать яркие звуковые эффекты. Медные духовые инструменты в тугги иногда играют длинные ноты – практика, что станет типичной для классического оркестра в конце XVIII в.

Георг Фридрих Гендель расширил и усовершенствовал традиционные приемы оркестровки, которые были заданы его предшественниками. Он выбирал полифонический стиль, включая *basso continuo*, и дублировал струнные инструменты духовыми. Композитор игнорировал инструментальную специфику, делая акцент на единстве и цельности звучания. Уникальная особенность его стиля – использование кларино у медных духовых и сохранение одного инструментального состава и характера исполнения на протяжении всего произведения.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Как происходило формирование оркестра в переходный период от Ренессанса к барокко?*
- 2. Назовите инструментарий оркестра эпохи basso continuo и расскажите о его трактовке.*
- 3. Расскажите о «больших концертах» (concerti grossi) в творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и А. Вивальди.*

Тема 2
ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД
В ИСТОРИИ ОРКЕСТРОВОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА.
ОПЕРНАЯ РЕФОРМА К. В. фон ГЛЮКА



Во второй половине XVIII в. роль оркестрового исполнительства в музыкальной жизни возрастает. Оркестр звучал в театрах при постановке опер и балетов, а также в храмах во время богослужений. Постепенно количество оркестров при дворах монархов и представителей дворянства увеличивалось. Крупные города – Милан, Турин, Париж, Лондон, Мадрид и Петербург – формировали свои концертные оркестры. Особенно прославился оркестр в Мангейме. В это время начал формироваться тип симфонического оркестра, который мы знаем сейчас.

Принципы организации оркестра складывались в первой половине XVIII в. под влиянием эволюции музыкального языка и смены стиля со старого, контрапунктического, на новый, гомофонный. Этот процесс не был скоропалительным: новый стиль в работах композиторов встречается уже в первой четверти века, но старый стиль оркестровки можно найти и во второй его половине. Некоторые композиторы в своем творчестве объединяли и старые, и новые тенденции. Оркестровая традиция зачастую зависела от жанра музыки. Церковная, которая имела важное место в музыкальной культуре того времени, продолжала вдохновлять прежний подход к оркестровке, тогда как новые принципы проявлялись в светских жанрах – опере и, немного позже, симфонии.

В развитии искусства оркестровки сыграли важную роль множество известных в свое время композиторов – Рейнхард Кайзер, братья Граун, Ян Стамиц и др. Их творчество отлича-

ется гомофонным стилем, который выделяет основной мелодический голос и аккомпанирующие, что приводит к разделению функций оркестровых групп. Духовые инструменты перестают повторять струнные и начинают создавать гармонический фон. В партиях флейт, гобоев, валторн и иногда фаготов преобладают аккорды с выдержанными звуками. У струнных инструментов видоизменяется фактура, добавляется больше фигурных движений и повторяющихся нот, их партии становятся энергичнее, живее и технически сложнее. Появляются первые простые формулы аккомпанемента, такие как остинатные фигурации. Становится популярным использование пиццикато в сопровождении у струнных, что создает контраст с духовыми инструментами (Р. Кайзер часто применял этот прием).

В составе оркестра произошли небольшие изменения: к имеющимся инструментам добавились новые. Например, кларнет постепенно начал использоваться с середины XVIII в., но стал постоянным членом оркестра только в конце XVIII – начале XIX в. В 50-х гг. XVIII в. продольные флейты полностью заменяются поперечными, с более ярким и сильным звучанием.

В 40-х гг. XVIII в. появилась новая музыкальная форма – симфония, которая постепенно вытеснила другие жанры, такие как сюита, *concerto grosso*, и оказала влияние на развитие сольного инструментального концерта. Симфония внесла значительные изменения в организацию оркестра и обогатила выразительные возможности инструментальной музыки. Ранее каждая часть циклического произведения передавала единое настроение и образ, которые могли варьироваться в развитии, но в целом оставались неизменными. Однако в новом искусстве, воплощенном в симфонии, противоположные эмоциональные состояния и образы могли сосуществовать внутри одной композиции. Это привело к изменению подхода к оркестровому исполнению. Принцип представления всей части музыкального произведения при помощи одной оркестровой техники был отменен. Теперь тембровые контрасты и неожиданные противопоставления могли встречаться внутри развития одной темы или части циклического произведения.

Симфония произошла от оперной увертюры и унаследовала от нее форму, принципы организации музыкального материала

и даже название. В Италии оперные увертюры (симфонии) начали исполнять в качестве самостоятельных оркестровых произведений с 40-х гг. XVIII в. Однако новое качество симфония получила благодаря разным школам Центральной Европы: венской, мангеймской и северогерманской.

Венская школа внесла свой вклад в развитие симфонии через композиторов Георга Маттиаса Монна и Георга Кристофа Вагензейля. Например, в Симфонии D-dur (1740) Г. М. Монна впервые использован менуэт в качестве третьей части.

Северогерманская школа, представленная братьями Иоганном Готлибом и Карлом Генрихом Граун и Карлом Филиппом Эммануилом Бахом, также привнесла новые трактовки инструментов и групп оркестра в свои произведения. У К. Ф. Э. Баха, например, в четырех симфониях (1776) уже проявился сложившийся симфонический стиль.

Особую роль в развитии симфонии и оркестровой реформе сыграла мангеймская школа под руководством Я. Стамица, известная свободным использованием мелодических украшений и орнаментики, а также использованием эффектов «мангеймские вздохи» и «мангеймское *crescendo*». Мангеймский оркестр, считавшийся одним из лучших в Европе, также внес важные изменения в оркестровый состав: добавление кларнетов и формирование парного состава группы деревянных духовых инструментов.

Данные школы и композиторы сыграли значительную роль в развитии симфонии, организации оркестра и придании новых возможностей в использовании оркестровых инструментов.

Новые принципы организации оркестровой фактуры постепенно исключили партию *basso continuo* из симфонического оркестра. С появлением валторн его звучание существенно изменилось. И если раньше валторны использовали эпизодически, теперь они стали полноправным членом оркестра благодаря такой особенности, как большие возможности среднего регистра (до 12-го обертона) вместо техники *clarino**. Мелодические фразы валторн чаще начали писать в виде фанфарных мотивов в среднем диапазоне, партии валторн стали более про-

* Техника игры на барочной трубе в верхнем регистре получила название *clarino*. Утеряна во второй половине XVIII в., позднее стала называться стилем *clarino*.

стыми и скромными, с основными длительными нотами, что придало звучанию оркестра большую согласованность и полноту.

Использовать трубы, наоборот, стали реже и более сдержанно – их количество сократилось до двух. Стиль игры *clarino* постепенно исчезает, уступив место преобладанию среднего регистра. В отличие от постоянно присутствующих валторн, трубы появлялись изредка. Тромбоны, в свою очередь, стали чаще встречаться в церковной музыке и иногда в опере. Клавишные инструменты, ставшие ненужными в концертном оркестре, по-прежнему были необходимы в опере для сопровождения речитативов. Традиция сопровождения речитатива цифрованным басом сохранилась до первой четверти XIX в. (например, у Дж. Россини). В некоторых местах (в Дрездене – до 80-х гг. XVIII в.) еще сохранялось использование инструментов из семейства лютен (лютня, теорба).

В середине XVIII в. численный состав оркестров значительно варьировался в зависимости от финансовых возможностей их спонсоров. Мангеймский оркестр состоял из двадцати первых и двадцати вторых скрипок, четырех альтов, четырех виолончелей, двух контрабасов, четырех валторн, а также в него входили по две флейты, гобоя и фагота.

Решительным реформатором оркестра в середине XVIII в. стал Кристоф Виллибальд фон Глюк (1714–1787), сосредоточивший свое внимание на оперном искусстве. Композитор стремился передать драматический сюжет оперы через музыкально-выразительные возможности оркестра. Он избавился от цифрованного баса, освободился от влияния вокально-полифонического стиля, который ограничивал развитие оркестровки в течение длительного времени. В его оркестре струнные инструменты играли четырехгласно, создавая гармонически насыщенный звук, и в определенных случаях такое звучание дополня-



Кристоф Виллибальд фон Глюк
(1714–1787)

лось унисоном, что придавало особую концентрацию движению (как в увертюре «Ифигения в Авлиде»). К. В. фон Глюк прибегал к различным видам тремоло для передачи тревожного состояния. Пиццикато часто использовалось в аккомпанементе у струнной группы. Аккорды струнных инструментов применялись для акцентирования определенных моментов.

Деревянные и медные духовые инструменты играли вместе и создавали компактную группу, которая обеспечивала гармоническое звучание. В 60-х гг. XVIII в. композитор впервые ввел в оркестр кларнет, но использовал его только в общем звучании. Он также усилил группу медных инструментов с помощью труб и тромбонов. Валторны стали постоянными участниками оркестра, и К. В. фон Глюк применял их для выдержанных нот и педалей, как в форте, так и в пиано. У него встречаются засурдиненные звуки и резкие всплески фортиссимо. Группа ударных инструментов впервые включала в себя барабаны, тарелки и треугольник.

Новаторство К. В. фон Глюка проявилось в использовании инструментальных тембров оркестровых инструментов. В отличие от предшественников, он основательно разработал эту идею, исследуя новые связи между эмоциями и тембрами. Его инновационные оркестровые принципы были не сразу приняты последующими поколениями композиторов. Оперы К. В. фон Глюка отличаются пышной оркестровой звучностью и впечатляющей драматичностью, что было характерно для великих музыкальных произведений первой половины XIX в.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Как происходило становление жанра симфонии?*
- 2. Назовите характерные черты мангеймской оркестровой школы.*
- 3. Расскажите об оркестре и оперной реформе Кристофа Виллибальда фон Глюка.*

Тема 3

**ГОМОФОННО-ГАРМОНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ.
КЛАССИЦИЗМ И ЕГО ПРИНЦИПЫ
ОРКЕСТРОВКИ. ОРКЕСТРОВКА
Л. ван БЕТХОВЕНА**



Становление классического типа симфонического оркестра происходит в период, который охватывает последние сорок лет XVIII в. Он связан прежде всего с именами Йозефа Гайдна (1732–1809) и Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791). В творчестве этих композиторов, оставшихся в истории музыки «венскими классиками», завершается формирование симфонического оркестра в современном понимании. Начиная с этого момента можно рассматривать историю развития симфонического оркестра, а весь предшествовавший период (с конца XVI в.) следует считать его предысторией.



Йозеф Гайдн (1732–1809)



Вольфганг Амадей Моцарт
(1756–1791)

Однако надо иметь в виду, что Й. Гайдн и В. А. Моцарт получили от своих предшественников уже достаточно хорошо сформированный состав симфонического оркестра и много ценных наработок в оркестровке. Основная их заслуга не столько в первооткрытии, сколько в том, что они стабилизировали состав оркестра, закрепили все то, что подтолкнуло развитие симфонического оркестра вперед, к Л. ван Бетховену и романтикам. Йозеф Гайдн написал свою Первую симфонию в 1759 г., Вольфганг Амадей Моцарт – в 1764 г. В. А. Моцарт начал сочинять музыку под влиянием Й. Гайдна. Однако вскоре превзошел учителя, и свои последние, лучшие симфонии Й. Гайдн писал уже с учетом достижений ученика. В ранний период творчества у обоих композиторов оркестр был вполне традиционным по составу, как и у других их современников. Он включал струнные (четырёхголосный струнный квинтет), 2 гобоя и 2 валторны. К ним иногда добавлялись 1–2 флейты и 2 фагота, еще реже 2 трубы и литавры. В первых симфониях Й. Гайдна ощущается влияние старовенских и мангеймских композиторов, создавших первые произведения в жанре симфонии. Здесь встречается и типичное мангеймское крещендо, и обычное для венцев изложение побочной партии в строе минорной доминанты. Форма близка к итальянской оперной увертюре. Оркестровка основана на струнной группе, исполняющей почти весь материал, духовые же кое-где присоединяются к ней. В ранних симфониях Й. Гайдна и В. А. Моцарта еще много старых приемов оркестрового письма. Так, например, струнная группа нередко трехголосна (две партии скрипок и басовая партия, исполняемая альтами, виолончелями и контрабасами), а иногда и двухголосна (когда первые и вторые скрипки играют в унисон). Деревянные духовые еще применяются по хоровому принципу (3–4 музыканта исполняют в унисон партию гобоев и др.). Трубы используются почти в динамической функции, включаясь обычно совместно с литаврами. Еще встречаются сольные партии отдельных струнных или духовых на протяжении целой части – по принципу старых *concerto grosso*.

В симфониях 1770-х гг. Й. Гайдн проявляет значительную зрелость и самостоятельность стиля. Наряду со светлым, оптимистическим характером, свойственным большинству его про-

изведений, в его музыке появляются скорбь и душевное смятение. Показательна для данного периода творчества Й. Гайдна «Прощальная симфония» (fis-moll, 1772 г.). Состав оркестра сохраняется, но в манере использовать инструменты много нового. Особенно интересен медленный финал произведения, где каждый инструмент, причем не только гобой и валторна, но и фагот, альт, виолончель и даже контрабас, по очереди концертирует, привлекая к себе внимание. Окончив соло, музыкант укладывает инструмент, гасит свечу у пульта и уходит. В финале произведения на сцене остаются лишь два скрипача, играющие в полумраке последние затихающие фразы.

В 1780-е гг. творчество Й. Гайдна достигает расцвета. Написано 6 «Парижских симфоний» (1784), где применен большой (для того времени) состав оркестра: 1–2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры и струнные (в оркестре князя Эстерхази (Эстергази-Галанта), где композитор служил 24 года, такого состава не было, а в Париже Й. Гайдн воспользовался новыми возможностями). Впервые он применил ведение мелодии в октаву (скрипки первые и фаготы) в менюэте симфонии «Королева», что было дерзким нарушением эстетических норм для современников, привыкших к полифонической самостоятельности голосов. К парижским произведениям примыкает одна из лучших симфоний, сочиненная в Англии, – «Оксфордская» (G-dur, 1788 г.).

Первые три симфонии написаны восемнадцатилетним В. А. Моцартом в 1764 г. в Лондоне. В них обычный состав – струнные, 2 гобоя, 2 валторны. Помимо симфоний юный автор сочиняет и множество оркестровых произведений «на случай»: серенады, дивертисменты, ноктюрны и т. п. – всякий раз для нового состава исполнителей, нередко только для духовых. Переломными в творчестве композитора считают 1777–1778 гг., когда он жил в Мангейме. В начале 1778 г. в Париже исполняется новая симфония, написанная для большого состава («Парижская»). Она открывает период зрелого творчества В. А. Моцарта. В побочной партии этой симфонии встречаем впервые трехоктавное ведение мелодии (скрипки – первые, вторые и альты). В коде *crescendo* достигается не только искусственно (как у «мангеймцев»), но и путем постепенного включения новых инструментов (естественное, оркестровое *crescendo*).

В 1780-е гг. создаются лучшие симфонии В. А. Моцарта, вошедшие в золотой фонд мирового искусства, в числе которых три, написанные летом 1788 г. (Es-dur, g-moll, C-dur). В них окончательно выкристаллизовался стиль моцартовского оркестра. Основой оркестра у композитора выступают струнные. Только у струнных звучат многие медленные части симфоний. В симфониях главным носителем мелодии являются первые скрипки. Когда мелодия переходит к басам или духовым, то скрипки исполняют сопровождение. Вторые скрипки могут играть мелодию вместе с первыми (в октаву или в унисон) или выступать в полифонических комбинациях, либо аккомпанировать (часто арпеджированные фигуры). Партии первых скрипок звучат до 6-й позиции включительно, вторых – до 3-й. Требования к альтам приближаются к тем, что предъявляются вторым скрипкам. Часто важные мелодические или гармонические голоса исполняют альты. Виолончели соединены с контрабасами, у тех и других нередко встречаются технически трудные пассажи (видимо, контрабасисты упрощали свою партию). В увертюре к опере «Идоменей» впервые находим разделение виолончелей и контрабасов. В побочной партии виолончели в терцию с фаготами играют короткие певучие фразы. В группе деревянных духовых утверждается парный состав исполнителей с самостоятельными партиями для первых и вторых голосов. У них прием выдержанных гармоний сменяется мелодизированной гармонией, и это ступень к оркестровой полифонии. И все же деревянные духовые лишь на короткое время отделяются от струнных. В поздних симфониях В. А. Моцарт включает в оркестр кларнеты. Сначала он заменяет гобои на кларнеты (Симфония Es-dur), затем использует кларнеты наряду с гобоями (Симфония g-moll). Очень интересно применяются два кларнета в трио знаменитого менуэта из симфонии Es-dur. Первый кларнет играет грандиозную тему во 2-й октаве, а второй кларнет в низком регистре ведет аккомпанемент восьмыми. Налицо противопоставление разных регистров одного инструмента – прием, ставший характерным для оркестровки Нового времени (Н. А. Римский-Корсаков, Д. Д. Шостакович). В числе последних сочинений В. А. Моцарта были концерт для кларнета с оркестром и квинтет для струнных с кларнетом (в обоих случаях – кларнет in A). Из разновидностей

кларнета композитор часто употреблял почти забытый сейчас бассетгорн (альтовый кларнет in F) в духовых ансамблях, операх, Реквиеме (где деревянные духовые представлены двумя бассетгорнами и двумя фаготами). С успехом продолжает использоваться гобой, благодаря характерности тембра, хотя он утратил главное место в группе деревянных духовых, которое занимал с XVII в. Флейты становятся постоянными участниками оркестра, причем теперь применяются чаще в среднем и высоком регистрах (до ³).

В качестве ярких красок в палитре оркестра композитор использует медные духовые. При этом оркестровый замысел реализуется при строгом учете ограниченных возможностей натуральных инструментов. Закрытые звуки употреблялись очень редко. Особый блеск придавали оркестру трубы и литавры. Тромбоны, как правило, применялись в церковных произведениях, а также в операх. Обычно это три тромбона – альт, тенор, бас. Так, в опере «Волшебная флейта» пение Зарастро и хор жрецов Изиды сопровождаются тромбонами (в сочетании с бассетгорнами, фаготами). В Реквиеме помимо традиционного применения тромбонов для удвоения хора В. А. Моцарт написал соло тенор-тромбона в «Tuba mirum», причем использовал его не только для исполнения грозной фанфары, но и для выразительной, певучей кантилены. Интересно, что тромбоны включены и в увертюру «Волшебной флейты», то есть уже вне связи со сценической ситуацией.

Достижения позднего периода творчества В. А. Моцарта отразились и в 12 лондонских симфониях Йозефа Гайдна на высшем этапе его симфонического творчества (1790–1800). Здесь композитор достигает огромного оркестрового мастерства в сочетании с классически ясной формой. Очень характерно и индивидуально применяются духовые, причем учитываются особенности различных регистров. Интересно используются низкие звуки валторн и фаготов. По-своему решает Й. Гайдн и проблему употребления в оркестре кларнетов. (Они включены в партитуры пяти «Лондонских симфоний».) Композитор применяет их в двух планах. Первый связан со старой манерой игры, когда сохранялось сходство с тембром трубы. Так, в Симфонии № 100, g-dur («Военной») кларнеты использованы во второй части *Allegretto*. Они участвуют в аккомпа-

нементе, а в перерывах между фразами играют фанфарообразные двухголосные ходы с типичной малой секстой. В минорном эпизоде кларнеты присоединяются к медным и так же, как они, не играют терцовый тон (отсутствующий в звукоряде натуральных инструментов). Иное применение кларнетов связано с осознанием их возможностей исполнять кантилену и блестящие пассажи. Доказательством может послужить финал Симфонии № 99 ми-бемоль мажор с многочисленными сольными мелодическими фразами кларнета.

В последних сочинениях Й. Гайдна – ораториях «Сотворение мира» и «Времена года» – увеличен состав оркестра: добавлены тромбоны, малая флейта, контрафагот. Сюжет определяет применение живописных изобразительных приемов оркестровки (например, оркестровое вступление к оратории «Сотворение мира»). Выразительна оркестровая картина грозы в оратории «Времена года» (здесь же впервые применено *glissando* тромбонов в сцене охоты – изображение собачьего лая).

В творчестве Й. Гайдна и В. А. Моцарта симфонический оркестр достиг высокой степени совершенства. Именно ими были заложены и реализовывались вплоть до эпохи импрессионизма основные принципы оркестровки XIX в.

Героико-драматическое содержание произведений Людвиг ван Бетховена (1770–1827) обогатило музыкальное искусство великими идеями и в то же время способствовало значительному расширению его выразительных возможностей.

Гениальный новатор, Л. ван Бетховен в большой степени развил все элементы музыкального языка, в том числе и инструментально-тембровую сторону, настойчиво добиваясь адекватного воплощения нового содержания.

В его творчестве окончательно сформировался классический состав симфонического оркестра на сочетании трех основных групп инструментов: струнных,



Людвиг ван Бетховен
(1770–1827)

деревянных и медных духовых. Композитор расширил сферу применения большинства инструментов оркестра, обогатил представление об их выразительных и технических возможностях. Впервые в симфонических произведениях Л. ван Бетховена реализуется оркестровое развитие музыкального материала, то есть появляется оркестровая драматургия. Он сумел подчинить оркестр передаче идейно-художественного содержания произведения, сделал его участником тематического развития, становления формы.

Основой бетховенского оркестра является струнная группа, которая главенствует при проведении основного музыкального материала. Л. ван Бетховен прекрасно знал специфику скрипичной игры и умел ею пользоваться. В своих зрелых произведениях он порывает с установившейся в творчестве его предшественников типизацией функций внутри струнной группы (мелодия – первые скрипки, средние голоса – вторые скрипки и альты, бас – виолончели и контрабасы). Композитор индивидуализирует каждый инструмент, нарушая принятый тесситурный порядок внутри группы, если это необходимо для реализации музыкальной идеи (например, имитации в начале главной партии первой части Пятой симфонии).

Наибольшая индивидуализация происходит в струнной группе (вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы, а первые скрипки сохраняют ведущее мелодическое положение). При этом в трактовке первых скрипок у Л. ван Бетховена происходят качественные сдвиги (например, начало Похоронного марша из Третьей симфонии – суровая, трагическая окраска струны «G»; с другой стороны, расширение их диапазона вверх до «с⁴» в «Эгмонте», способствующее достижению яркой, блестящей звучности).

Альты у Й. Гайдна и В. А. Моцарта обычно выполняли второстепенную, сопровождающую роль (средние голоса, иногда *divisi*), либо давались в октаву с басами (доклассический прием). Их мелодическая самостоятельность была связана преимущественно с явлениями имитационно-полифонического порядка. Лишь Людвиг ван Бетховен в ряде своих произведений впервые демонстрирует тембровую специфику альтов (начало Allegretto из Седьмой симфонии, первая часть Фортепианного концерта № 5).

Виолончели у композитора выступают выразителями ведущей мелодической роли, освобождаясь от типизированной басовой функции (главные партии «Эгмонта» и Третьей симфонии). Контрабасы, которые в добетховенском оркестре крайне редко отделялись от виолончелей, приобретают в зрелом творчестве композитора новое значение, временами становятся единственными представителями басового голоса (форшлаги в Похоронном марше из Третьей симфонии, пиццикато в медленной части Пятой симфонии, когда альты и виолончели исполняют мелодию). Интересно, что автор предписывает контрабасам играть в нижнем регистре до «С» большой октавы (пятиструнные инструменты появились позднее).

Весьма характерна для Л. ван Бетховена новая сфера смешанных тембров в пределах струнной группы. Особое значение приобретает унисон альтов и виолончелей. Он применял эту смешанную краску нечасто, но в моментах исключительной выразительности, приближающихся к напряженности звучания человеческих голосов (вторые части в Пятой и Седьмой симфониях, середина четвертой части Девятой симфонии). Сюда же надо отнести унисон вторых скрипок и альтов в медленной части Девятой симфонии.

Группа деревянных духовых характеризуется прежде всего стабилизацией состава с постоянным участием ее четырех представителей (напомним, что у Й. Гайдна и В. А. Моцарта состав деревянных духовых менялся, кларнеты использовались редко). Вводя в оркестр флейту-пикколо и контрафагот, Л. ван Бетховен добивался значительного расширения диапазона звучания и группы деревянных духовых, и всего оркестра.

Роль кларнета претерпевает значительные изменения от ранних симфоний к зрелым. В Первой симфонии кларнет заметно уступает другим деревянным и применяется только в *tutti* или гармонических педалях. Даже в перекличках деревянных духовых он не принимает участия. Но уже во Второй симфонии в *Larghetto* кларнеты в октаву с фаготами ведут важные мелодические линии. Начиная с Третьей симфонии кларнет становится равноправным участником оркестра (исполняет большое мелодическое соло). В Пятой и последующих симфониях наблюдается предпочтение кларнета гобою, оценена мягкость его звучания и способность к слиянию с фаготами и флейтами.

В симфониях зрелого периода творчества заметно увеличивается сфера действия фагота. Он все чаще покидает свое «басовое» место для исполнения ответственных мелодий или фигураций. При этом используется напряженность его верхнего регистра и характерное *staccato*.

Л. ван Бетховен рассматривает деревянную духовую группу оркестра как столь же значимую в тематическом отношении, что и струнные. При этом он даже пренебрегает их определенным динамическим несоответствием. Композитор заставляет деревянные духовые и струнные как два равных звуковых комплекса меняться друг с другом местами и вступать в полифонические соединения. Иногда автор употребляет для поддержки деревянных духовых валторны, однако в этом случае его сильно сковывала ограниченность звукоряда натуральных инструментов. В медленной части Пятой симфонии (такты 185–189) современные дирижеры вынуждены приглушить струнные с предписанного *ff* до *mf*, чтобы стали слышны деревянные духовые, имитирующие струнные. В скерцо Девятой симфонии приходится добавлять валторны (такт 93) в поддержку деревянных духовых, исполняющих тематический материал, так как сами они плохо слышны даже при приглушении струнных (впервые введено Р. Вагнером).

Группа медных духовых во многих партитурах Л. ван Бетховена представлена лишь двумя валторнами и двумя трубами (три валторны встречаются в Третьей симфонии, четыре – в Девятой, в «Эгмонте», «Леоноре», «Фиделио»). Впервые в состав концертного симфонического оркестра включаются тромбоны (три – в финале Пятой симфонии, скерцо и хоровом финале Девятой, два – в четвертой части Шестой, «Гроза. Буря»). Несомненно, введение тромбонов явилось следствием тенденции к росту динамической мощи звучания оркестра в связи с новым содержанием бетховенского творчества, обращенного к широким народным массам, тогда как добетховенская музыка была в основном предназначена для исполнения в артистических салонах, либо в церкви (по той же причине в оркестр вводятся флейта-пикколо и контрафагот, а также некоторые, до того редко употреблявшиеся, ударные, расширен диапазон струнных инструментов).

У Й. Гайдна и В. А. Моцарта медные духовые инструменты не являлись равными прочим группам оркестра: они занимали подчиненное положение. Более свободно трактовались лишь валторны. У Л. ван Бетховена медные играют значительно более важную роль. К натуральным медным инструментам он предъявляет требования, выходящие за рамки их возможностей. Композитор поручает валторнам и трубам мелодическую линию там, где это диктуется творческой необходимостью, даже если мелодия полностью не укладывается в натуральный звукоряд. С целью максимального использования тембра медных он применяет всевозможные сочетания различных строев натуральных инструментов, расширяя тем самым количество используемых звуков (например, три валторны в *c-moll*'ном Траурном марше из Третьей симфонии настроены так: первая и вторая в строе «С», третья в строе «Es»). В ряде случаев, когда музыка требовала особенно величественного, патетического звучания медных, Л. ван Бетховен стремится к созданию соответствующего тематизма. Такова, например, тема главной партии Третьей симфонии, где, очевидно, заранее предусмотрено активное участие валторн и труб.

И все же иногда ограниченность возможностей натуральных медных инструментов вступает в конфликт с художественными идеями композитора. Характерный громогласный мотив валторн *a2* на *ff* в первой части Пятой симфонии (переход к побочной партии, т. 59), который при большом составе оркестра мог бы исполняться даже четырьмя валторнами в унисон, в репризе в аналогичном месте (т. 303) передается фаготами *a2* только потому, что его нельзя сыграть валторнам в строе «Es» в *C-dur*, и смена строя валторны представлялась композитору невозможной. В наши дни указанный мотив поручают исполнять валторнам. Однако это скорее исключение.

Кроме данного эпизода и некоторых удвоений в «Героической», другие симфонии Л. ван Бетховена (исключая Девятую) не нуждаются в ретуши. Только Девятая симфония допускает некоторые дополнения, удачно введенные еще Р. Вагнером. В этом одна из гениальных особенностей Л. ван Бетховена, всегда убедительно умевшего оформить свои художественные идеи существовавшими в то время средствами.

Ограниченность медных натуральных инструментов накладывает отпечаток на изложение гармонии: здесь очень часто встречаются «пустые» квинты, октавы, в доминантсептаккордах – септимы. Полная гармония у медных, как правило, отсутствует; валторны и трубы – обычно два дуэта, дублируемые в октаву.

Закрытые звуки валторны, расширяющие звукоряд, употребляются Л. ван Бетховеном весьма редко, у труб же совершенно не используются (размеры инструмента не позволяли исполнителю дотянуться рукой до раструба).

Интересно, что тромбоны, впервые введенные в состав оркестра в Пятой симфонии, появляются не в напряженной, драматически насыщенной первой части, а лишь в финале, придавая его звучанию необычайную для того времени полноту и силу. Здесь применены три разных по величине тромбона – альтовый, теноровый и басовый, как это было принято в церковной музыке XVIII в. Каждый играет в соответствующем регистре, отсюда расположение обычно широкое (в современном оркестре три теноровых тромбона чаще всего расположены рядом).

Любопытно использование тромбона в Девятой симфонии. Первое появление этого тембра отмечается во второй части, при переходе к трио скерцо. Неожиданно вторгается бас-тромбон с высоким «d¹» на фортиссимо, но тотчас же смолкает (как бы задает тон новому движению). Через достаточно продолжительное время он вступает вновь, на этот раз подчеркивая бас, а далее берет на себя и тему (т. 492). Вскоре к нему присоединяются два других тромбона.

Исключительное значение в оркестре Л. ван Бетховена приобрели литавры. Композитор смело расширил сферу их применения: наряду с традиционным использованием в ритмодинамической функции им поручается иногда ведущая, тематическая роль. Таковы мотив литавр в скерцо Девятой симфонии, начале Скрипичного концерта. Здесь Л. ван Бетховен предвосхитил некоторые современные тенденции применения ударных, впоследствии забытых романтиками и возродившихся лишь в XX в.

Из других ударных следует отметить употребление тарелок, большого барабана и треугольников в финале Девятой симфо-

нии. Для партитур Л. ван Бетховена характерны резкие и неожиданные смены форте и пиано, внезапные паузы и другие юмористические штрихи. Некоторое неравновесие в звучании струнных и духовых, свойственное музыке композитора, может быть объяснено и тем, что в венских оркестрах того времени было мало скрипачей. Рассматривать такую неровность необходимо именно как особенность бетховенских партитур, а не как их недостаток. С этой позиции и следует подходить к вопросу о «ретуши» с применением хроматических валторн и труб.

Пожалуй, самым существенным моментом в характеристике оркестрового стиля Л. ван Бетховена является его драматургия. В *Allegretto* из Седьмой симфонии выявляется присущий композитору тип оркестрово-симфонического развития, воплощаемый не только в сонатной форме, но и в рамках трехчастно-вариационного цикла. Для бетховенского типа драматургии показательна непрерывность и произрастание новых элементов из первоначального в процессе единого, сквозного развития темы. Тембровое прочтение по горизонтали происходит с последовательной сменой функций голосов путем введения в каждой последующей вариации нового голоса. Принцип тембровой драматургии у композитора неотделим от существа его музыки.

Ярким примером построения крупной формы с учетом использования оркестровых ресурсов является Пятая симфония. Для того чтобы финал прозвучал ослепительно ярко и празднично, Л. ван Бетховен заблаговременно исключает все сильные звучности. Трио скерцо заканчивается длительным *diminuendo*, и повторение первой его части идет на *pianissimo*. Впечатляет оркестровый колорит этого фрагмента: струнные *pizzicato*, с выделением одного голоса *arco*; фагот, дублирующий бас; короткие фразы духовых. Весь продолжительный эпизод дается в приглушенной до предела звучности. Заканчивается скерцо прерванным кадансом, музыка застывает в неподвижности, лишь у литавр еле слышно пульсирует ритм. Незаметно на *pianissimo* появляется мелодия первых скрипок, и в самых последних тактах возникает *crescendo*, приводящее к финалу, который после такой длительной подготовки звучит необычайно эффектно.

Бетховенский оркестр стал вершиной искусства оркестровки в период венского классицизма и наметил перспективы его дальнейшего развития в XIX и XX вв.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Расскажите об оркестровом стиле классицизма.*
- 2. Чем отличались оркестр и основные принципы оркестровки Й. Гайдна и В. А. Моцарта?*
- 3. Каким был оркестр и особенности оркестрового письма Людвига ван Бетховена?*

Тема 4

**ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО СИМФОНИЗМА.
М. И. ГЛИНКА И ЕГО ОРКЕСТР**



Оркестровое искусство в России начало развиваться сравнительно поздно. При Петре I музыка имела прикладное значение и использовалась исключительно в придворном церемониале, а также в армейском деле.

Только с приходом на престол Анны Иоанновны отношение к музыке (в том числе к оркестровой) изменяется, и она начинает играть заметную роль в общественной жизни. В 1729 г. при императорском дворе создается оркестр из иностранных и русских музыкантов. Увлечение музыкой, и в частности оркестром, постепенно растет. Передовые представители русской знати создают у себя домашние (крепостные) оркестры. Зачинателями были графы Шереметевы и князя Долгорукие, а затем эта мода проникла в имения почти всех обеспеченных дворян и помещиков. Через несколько десятилетий домашние оркестры выросли в своем искусстве настолько, что исполняли даже симфонии современников – Ф.-Ж. Госсека, К. Стамица, Й. Гайдна, чем превзошли придворные оркестры, ибо музыка при дворе оставалась на уровне потехи, а среди русского крепостного народа находились истинные таланты, которым было подвластно подлинное мастерство.

Во второй половине XVIII в. русская музыкальная культура стремительно развивается. Появляются национальные таланты – композиторы, дирижеры, оркестранты. Хотя музыка этого периода еще не могла претендовать на значительную роль в европейском искусстве, по уровню профессионального мастерства русские музыканты не уступали своим зарубежным

коллегам. Центральное место по популярности в данный период занимала опера.

Первая из дошедших до нас русских опер – «Перерождение» (1777) Д. А. Зорина^{*}. Музыка произведения не отличается оригинальностью, однако написана вполне профессионально. Партитура сделана очень уверенно и свидетельствует о знании традиций и общепринятых приемов того времени. Состав оркестра – 2 флейты, 2 валторны и струнные. Автор умело пользуется тембровыми контрастами, сопоставляя звучание струнных с сольными фразами духовых на фоне квинтета.

Большой успех имела опера М. М. Соколовского^{**} «Мельник – колдун, обманщик и сват», поставленная в 1779 г. Музыка выразительная, ярко передан народный характер. Однако оркестровка несколько старомодна, стиль изложения приближается к старинным приемам гармонизации кантов (преобладает трехголосие, где верхняя пара голосов – терции или сексты).

Одним из самых талантливых русских композиторов XVIII в. был В. А. Пашкевич^{***}. Вполне овладев средствами современного ему европейского оркестра, он ставит перед собой задачу создания национального стиля в оркестровке. Наиболее значительными достижениями в этом направлении являются его увертюры к операм «Несчастье от кареты» (1779) и «Февей» (1786). Состав оркестра в первой из них: струнные, 2 флейты, 2 валторны; во второй: струнные, 2 флейты, 2 гобоя, 1 фагот, 2 валторны, 2 трубы, литавры (то есть все востребованные в то время в Европе инструменты).

Оркестровое творчество Д. С. Бортнянского^{****} отличается высоким уровнем технического мастерства. В первую очередь лирик, композитор писал музыку для различных составов – камерных и больших, а также для духовых ансамблей и для рогового оркестра. Можно отметить его увертюры к операм «Соккол» (1786) и «Сын-соперник» (1787). Состав оркестра

^{*} Дементий Алексеевич Зорин.

^{**} Михаил Матвеевич Соколовский (1756–?) – российский скрипач, композитор, дирижер, учитель пения в классе музыки Московского университета.

^{***} Василий Алексеевич Пашкевич (1742–1797) – русский композитор, дирижер, скрипач, певец и музыкальный педагог, один из создателей русской национальной оперы.

^{****} Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) – российский композитор, дирижер и певец. Считается одним из создателей классического типа русского хорового концерта.

в первой из них: 2 флейты, 2 гобоя, 1 фагот, 2 валторны и струнные. В основе оркестра – струнная группа. Духовые используются нередко как единая группа: либо накладываемая на струнные, либо функционально самостоятельная (обычно движение у струнных и выдержанные гармонии у духовых).

Интересна трактовка оркестра в операх Е. И. Фомина* «Ямщики на подставе» (1787) и «Орфей» (1791). В последней наряду с традиционными инструментами в состав оркестра вводятся 2 флейты-пикколо, а также кларнеты. Кроме того, в опере используется роговой оркестр.

Следует отметить, что в последней четверти XVIII в. в творчестве русских композиторов (прежде всего в жанре оперы) наблюдается высокий уровень освоения классицистских методов оркестровки, овладения европейским инструментарием, характерными для той эпохи приемами оркестрового письма. Постепенно в процессе становления русской оркестровой культуры традиции классицизма все более начинают приобретать значение основы, фундамента для воплощения национальных особенностей музыкального искусства. Русские композиторы конца XVIII в., особенно В. А. Пашкевич и Е. И. Фомин, начинают осмысливать оркестровую фактуру в характере подголосочного многоголосия, внедрять черты народного инструментализма в оркестровые партии, трактуя классические тембровые средства как аналог русских народных инструментов, использовать в оперных увертюрах, наряду с классицистскими принципами оркестрово-симфонического развития, характерные для народного музыкального творчества приемы вариантного изложения и развития материала. Так был сделан первый шаг на пути становления русской оркестровой стилистики, по которому затем пойдет М. И. Глинка, а за ним и другие выдающиеся представители русской композиторской школы, занявшей в XIX в. одно из ведущих мест в мировой музыкальной культуре.

В области оркестровки Михаил Иванович Глинка (1804–1857) проявил себя как глубоко самобытный художник и замечательный мастер. Он явился создателем оригинального оркестрового стиля, который стал основой для русской школы ор-

* Евстигней Ипатьевич (Ипатович) Фомин (1761–1800) – русский композитор, чье творчество оказало заметное влияние на дальнейшее развитие русской оперы.



Михаил Иванович Глинка
(1804–1857)

кестровки, оказавшей заметное влияние на оркестровку европейских композиторов, прежде всего французских.

В отличие от своих западноевропейских современников Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, М. И. Глинка не писал масштабных циклических симфоний. Его симфонические произведе-

ния немногочисленны, и почти все они принадлежат к жанру одночастных увертюр или фантазий («Камаринская», «Вальс-фантазия» и др.). Однако их значение, историческая роль велики, так как в них сложились новые, ставшие затем характерными для русской композиторской школы принципы симфонического развития и оркестровки. Уместно вспомнить известное высказывание П. И. Чайковского о «Камаринской», что русская симфоническая школа заключена в ней, «... как весь дуб в желуде».

Ведущая линия творчества М. И. Глинки – это линия жанрового симфонизма, тесно связанного с народной музыкой. Почти все оркестровые сочинения композитора возникли на основе подлинных народных песенных и танцевальных тем. Широкое отображение в них народной жизни, народного характера является главной задачей автора.

Самый яркий образец – симфоническая фантазия «Камаринская» (1848). Здесь М. И. Глинка развивает традицию, идущую от ранней инструментальной музыки XVIII в., бытовых вариаций на народные темы, народных жанровых увертюр В. А. Пашкевича и Е. И. Фомина. Однако подход к народному материалу существенно изменился. Вместо бытовой сцены возникло гениальное «русское скерцо», замечательное по яркости воплощение русского народного характера, народного юмора и лиризма. В «Камаринской» нашли классически совершенное выражение две коренные особенности народного музыкального стиля: принцип народной подголосочной полифонии и принцип инструментальных вариаций с тонкой, изысканной орна-

ментикой. Две народные темы – свадебная песня и плясовая – получают развитие в соответствии со своими жанровыми особенностями, а именно песня – подголосочно-полифоническое развитие, плясовой инструментальный наигрыш – вариационно-орнаментальное. Применяв в этом произведении весьма ограниченный, малый состав оркестра (с одним тромбоном), М. И. Глинка достигает тонкого артистизма в передаче национального самобытного колорита русской народной музыки. Разнообразное применение струнных – от плавной, песенной кантилены до энергичного «балалаечного» *pizzicato*, широкое использование деревянных духовых целиком в традициях народного исполнительства (имитация затейливых наигрышей свирели, рожка, жалейки), а главное, удивительная ясность и чистота оркестровки, мастерски оттеняющей тонкое плетение голосов, – таковы особенности партитуры «Камаринской». Отсюда исходит дальнейшее развитие «русского жанра» в симфонической музыке классиков начиная от первых увертюр М. А. Балакирева, созданных под непосредственным влиянием М. И. Глинки, и заканчивая изысканными народными миниатюрами А. К. Лядова, сумевшего почерпнуть у М. И. Глинки самое главное – чувство юмора. К числу наиболее изысканных произведений М. И. Глинки принадлежит «Вальс-фантазия», где получила высшее выражение лирическая линия симфонизма композитора. Оркестровка произведения предельно скромна и не преследует цели создать внешнюю эффектность. Лирический замысел находится в полной гармонии с изящной оркестровкой: автор ограничился здесь, как и в «Камаринской», классическим малым составом оркестра, в котором, помимо струнно-смычковых и парного состава деревянных духовых, участвует небольшая группа медных инструментов: 2 трубы, 2 валторны и 1 тромбон. При этом каждый из них выполняет ответственную роль. Композитор широко пользуется оркестровыми соло, техникой подголосков в оркестре. Основные темы, порученные струнным и деревянным духовым, выразительно оттеняются поющими голосами солирующих инструментов контрастного тембра (валторна, фагот, тромбон). Легкая, прозрачная оркестровка вполне соответствует поэтически-возвышенному складу воздушных, «парящих» тем, овеянных мечтательной грустью. В «Вальсе-фантазии» М. И. Глинка

наметил пути симфонизации танца. Его принципы развития лирических тем получили продолжение в творчестве П. И. Чайковского, у которого жанр вальса и приемы вальсового ритмического движения приобрели особый художественный смысл. Высокая поэтизация вальса в симфонических и балетных партитурах П. И. Чайковского и А. К. Глазунова восходит к традиции глинкинского «Вальса-фантазии».

Иную традицию в русской музыке, русской школе оркестровки создали испанские увертюры М. И. Глинки «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Это особый жанр блестящей оркестровой фантазии, каприччио или рапсодии, связанный с романтическим осмыслением испанской культуры. Тематический материал блестящего, темпераментного испанского танца требовал совсем других оркестровых красок и приемов развития. Богатство колорита – признак испанских увертюр. В отличие от более скромной, камерной оркестровки «Камаринской» или «Вальса-фантазии», композитор пользуется красками мощного и блестящего оркестра (какой он применял и в оперных партитурах). Большой состав оркестра использован в «Арагонской хоте», где медная духовая группа представлена 4 валторнами, 2 трубами, 3 тромбонами и тубой. Интересно отметить: трубы в партитурах обозначены итальянским словом «*clarini*», что соответствует старинному названию этого инструмента. Туба в современном виде во времена М. И. Глинки еще не существовала, и в роли баса медной духовой группы использовался офиклеид, что и обозначено в авторской партитуре. Тромбоны представлены тремя разновидностями – альтовый, теноровый и басовый, и нотируются на трех нотоносцах в соответствующих ключах (как у Л. ван Бетховена). В этой же партитуре эффектно употреблен звенящий тембр арфы. В «Ночи в Мадриде» медная группа состоит из 4 валторн, 2 труб и 1 тромбона (басового). В обеих партитурах особая роль принадлежит ударным инструментам. Литавры, кастаньеты, тарелки, большой барабан (во второй увертюре к ним добавлены малый барабан и треугольник) усиливают динамику танца, определяют характер движения. Важная роль принадлежит кастаньетам – национальному инструменту, без которого трудно представить себе характер и колорит испанского танца.

Удивительной утонченностью и живописной образностью отличается инструментовка увертюры «Ночь в Мадриде». Настоящим шедевром акварельно-прозрачной звукописи является вступление к увертюре, рисующее летний ночной пейзаж. Композитор применяет самые тонкие, нежные краски оркестровой палитры: *divisi* струнных в высоком регистре, звенящие флажолеты скрипок и виолончелей; легкие, словно падающие капельки, пассажи *staccato* у деревянных духовых инструментов. Как сквозь дымку, вырисовываются образы всех основных танцевальных тем увертюры. Звучат отрывки хоты и сегидильи. Разреженная ткань оркестра создает впечатление прозрачности звучания. В этой чудесной оркестровой картине нельзя не ощутить прямого предвосхищения будущих импрессионистских пейзажей конца XIX в. (К. Дебюсси, М. Равель). В основном разделе увертюры изысканно и виртуозно выражен стиль народной инструментальной музыки. Если в увертюре «Арагонская хота» гитарный колорит передан с помощью арфы, то здесь фактура гитарной игры воплощена более опосредованно, путем тонкой стилизации орнаментальных приемов народной музыки. Такова группа вариаций на тему хоты: мелодия то оттеняется аккомпанементом кастаньет, то ее обвиняют затейливые пассажи – подголоски у флейты и кларнета, то сопровождают легкие, «гитарные» фигурации у скрипок *spiccato*. А в бурной энергичной сегидилье, напротив, с большим блеском использованы самые мощные средства оркестра и резкие акценты ударной группы. На тембровых контрастах основано все развитие увертюры, замечательной по свежести и новизне колорита. В этом произведении мастерство М. И. Глинки как оркестрового композитора достигло высшей точки.

Испанские увертюры композитора стали источником одной из характерных для русской музыки XIX в. традиций, нашедшей продолжение в таких произведениях, как «Увертюра на тему испанского марша» М. А. Балакирева, «Испанское каприччио» Н. А. Римского-Корсакова, колоритные испанские танцы в балетах П. И. Чайковского и А. К. Глазунова.

Не менее интересны в отношении оркестровки, самобытны и значительны оперные партитуры М. И. Глинки. В соответствии с общей тенденцией музыкального искусства эпохи романтизма и становления национальных композиторских школ

тембровая сторона приобретает в его операх важное значение, превращаясь в один из ведущих компонентов данного жанра. Тембр становится неотъемлемым элементом музыкального образа, важной составной частью музыкальной характеристики действующих лиц. Оркестровка теснейшим образом связана с происходящим на сцене, оркестровые краски чутко реагируют на каждое изменение сценической ситуации, становятся важным драматургическим фактором.

В качестве одного из примеров такой трактовки оркестра можно указать на большую сцену в начале четвертого действия оперы «Руслан и Людмила» (№ 18). К томлящейся в плену у Черномора Людмиле являются волшебные девы, желающие ее утешить. Оркестровая драматургия этой сцены, выбор инструментальных тембров и их чередование подчинены характеристике действующих лиц: Людмилы, с теплотой чувств, их живой трепетностью, и волшебных дев, с их холодной грацией, изящных, но равнодушных к проявлениям скорби. М. И. Глинка соответственно выбирает и оркестровые краски. В разделах, где поет Людмила (ариозо *h-moll*, являющееся как бы рефреном в этой сцене, большая ария *d-moll* «Ах ты, доля-долюшка» и др.), главенствуют струнные смычковые инструменты, причем преобладают скрипки с присущей им теплотой звучания, а в качестве солирующего инструмента участвует певучий и выразительный гобой. С появлением водяных дев характер оркестровой звучности заметно меняется – возрастает удельный вес деревянных духовых (при этом гобой умолкает), струнные же проявляют себя совсем по-иному: на первый план выходит холодноватый тембр альтов. В дальнейших разделах этой сцены подобная зависимость оркестровых средств от характера музыкальных образов проводится композитором весьма последовательно, так что здесь можно даже говорить о лейттембрах.

Обратимся теперь к общей характеристике оркестрового стиля М. И. Глинки. В звучании его партитур обращает на себя внимание прежде всего ясность и прозрачность, чистота голосоведения, легкость и изящество. Его оркестр никогда не тяжеловесен, не перегружен, это связано с максимальным использованием чистых тембров звучания оркестровых групп, колористических контрастов, достигаемых сопоставлением солирующих одновременно или последовательно инструментов

и групп. Первое проявляется, в частности, при дифференциации функций трех основных групп инструментов в *tutti*, что позволяет хорошо слышать линию каждого голоса. У композитора всегда ясно разграничены в тембровом отношении мелодические и аккомпанирующие элементы партитуры. Глинкинский принцип дифференциации тембров сообразно с разделением фактуры на отдельные ее составные элементы в дальнейшем был по-разному развит П. И. Чайковским и Н. А. Римским-Корсаковым. П. И. Чайковскому это позволило достигать эффектов мощного противопоставления, Н. А. Римскому-Корсакову – соединять прозрачность с многокрасочностью.

Было бы, однако, неверным считать, что оркестровка М. И. Глинки всегда и везде основана на персонализации тембров. Он не игнорирует и их смешения, когда этого требует драматургия произведения. Мы можем найти примеры *tutti*, где инструменты соответствующих регистров в разных группах удваивают друг друга с целью создания компактной, слитной звучности. Смешение тембров встречается не только в *tutti* для достижения сочно-певучей звучности, сгущения колорита, динамизации звучания и т. п. Таким образом, композитор использует широкий круг приемов изложения в соответствии с конкретной художественной задачей. Принцип преимущественного использования чистых тембров и темброво-дифференцированных типов оркестровой фактуры не исключает применения и других приемов инструментовки.

Говоря о роли чистых тембров в оркестре М. И. Глинки, надо отметить, что проявляется она в двух планах: использовании солирующих инструментов и применении отдельных оркестровых групп. Для композитора характерно, что при совместной игре струнных и духовых эти два тембровых начала обычно не смешиваются: каждому из них поручен свой голос, своя роль. В случаях же, когда струнные и духовые смешиваются, образующиеся сочетания нередко представляют собой синтез того, что на начальных стадиях симфонического развития было обособлено, то есть звучало порознь. Такой синтезирующий метод оркестровки, показ отдельных групп оркестра (с противопоставлением одной другой), а затем их объединение, как с разделением функций этих групп, так и в виде унисонного наложения, смешения тембров стал впоследствии типичным для П. И. Чайковского.

Примеры блистательного использования чистых тембров солирующих инструментов (особенно деревянных духовых) в партитурах М. И. Глинки весьма многочисленны. Например: проникновенное соло гобоя во вступительном разделе увертюры к опере «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»); соло английского рожка в арии Ратмира и фразы солирующего кларнета в финале четвертого действия оперы «Руслан и Людмила», передающие скорбь, тоску и нежность витязя, безуспешно пытающегося разбудить Людмилу; развернутое соло фагота в арии Гориславы, в котором дается многосторонний портрет героини. Подобных примеров множество: выразительны сольные фразы валторны в романсе Антонида («Жизнь за царя» («Иван Сусанин»)), валторны и тромбона в «Вальсе-фантазии». Партии смычковых написаны с исключительным пониманием их художественных и технических возможностей. Умело употребляется тембр флажолетов. Специфика тембра альтов находит убедительное применение в ряде случаев (антракт ко второму действию и монолог Головы в опере «Руслан и Людмила»). Виолончели широко используются для сольных фраз и полифонических подголосков (нередко ставятся выше альтов). С большим успехом применяется *divisi* виолончелей (например, тема рассказа Вани о смерти Сусанина в увертюре сопровождается виолончелями, разделенными на 4 партии, а рассказ Вани в последней картине оперы – на 5 партий). Даже контрабасы получают сольное выступление в антракте ко второй картине оперы «Руслан и Людмила», построенном на теме повествования Головы (в последних его тактах тема исполняется контрабасами *forte* в сопровождении оркестра, играющего *piano*).

Ударные инструменты используются М. И. Глинкой довольно сдержанно, но весьма эффективно. Чаще всего употребляются литавры, которым нередко поручается важная солирующая роль (например, тонико-доминантовые ходы в увертюре к опере «Руслан и Людмила» или тремоло в разработочном разделе «Арагонской хоты»). Деликатно звучит треугольник в конце «Вальса-фантазии». Сценической ситуацией обусловлено введение колоколов в финальном хоре «Славься» оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»). Интересно применены колокольчики и стеклянная гармоника в четвертом действии

«Руслана и Людмилы» (последняя сейчас заменяется челестой). В испанских увертюрах введены кастаньеты.

Наконец, следует указать присутствие в обеих операх медного духового оркестра – банды, партия которого обозначена композитором в партитурах схематически. Банда используется в самостоятельной функции в моменты пауз основного оркестра, а также контрапунктирует ему.

Специфической особенностью оркестра композитора является воспроизведение звучания русских народных инструментов. Так, в репризе «Камаринской» встречаем стилизацию игры ансамбля балалаек через *pizzicato* струнного квинтета. Волынка показана с помощью подчеркивания бурдона. Свирели и жалейки имитируются флейтами и кларнетами. В партитуре оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), в сцене встречи ополченца Богдана Собинина – подражание звучанию жалейки и балалаек. В опере «Руслан и Людмила» для изображения гуслей композитор прибег к комбинации арфы и фортепиано.

Добиваться выдающихся художественных результатов в оркестровке М. И. Глинке позволило безукоризненное знание и учет возможностей каждого инструмента. Он осознанно следовал правилу: чем легче отдельная партия, тем чище и качественнее общее оркестровое звучание. У композитора нет неудобных пассажей или трудновыполнимых мест. Впечатление виртуозности оркестра складывается в результате гармоничного взаимодействия партий, каждая из которых достаточно проста и легко исполнима, а главное, глубоко соответствует природе инструмента.

Блестящее знание оркестра и особенностей оркестрового письма получило отражение в «Заметках об инструментровке»^{*}, где М. И. Глинка характеризует инструменты симфонического оркестра своего времени и описывает разные манеры оркестровки, делает тонкие замечания и дает полезные советы.

Одно из замечательных качеств глинкинского оркестра – отсутствие каких-либо излишеств, строжайшая экономия тембровых средств, точный оркестровый план, согласованный с общим планом развития произведения. Композитор не торопится вводить некоторые яркие по звучанию инструменты (например, валторны и трубы), приберегая эффект их вступления для

^{*} Глинка М. И. Заметки об инструментровке. СПб. : Изд-во Ф. Стелловского, 1862. 8 с.

тех моментов произведения, где обновление оркестровой звучности, которое они произведут, необходимо и своевременно.

Оркестр М. И. Глинки был предметом любви, преклонения и тщательного изучения для всех выдающихся русских композиторов последующих поколений. Усвоив метод его оркестрового мышления, они по-разному, в соответствии с общим характером своего творчества развивали принципы его оркестровки. Основной характерной чертой, например, партитур П. И. Чайковского является функциональная дифференциация групп инструментов. Это же качество унаследовали Д. Д. Шостакович и некоторые другие современные русские композиторы. Тембровая вариационность, яркость, колористическая изобретательность, искусство эпической звукописи послужили отправным моментом в оркестровом творчестве А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и их прямых наследников И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Г. В. Свиридова. Следуя глинкинским заветам о динамическом равновесии звучности оркестра, всех его функций, А. К. Глазунов, А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Н. Я. Мясковский создают еще одно, достаточно характерное ответвление русской оркестровой школы. Можно утверждать, что впоследствии никто из значительных русских композиторов не избежал в той или иной степени влияния оркестра М. И. Глинки.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Расскажите о возникновении оркестра в России XVIII в.*
- 2. Дайте краткую характеристику творчества В. Пашкевича, Д. Бортнянского, Е. Фомина.*
- 3. Каковы были принципы оркестрового письма М. И. Глинки?*

Тема 5

**ПРОГРАММНЫЙ СИМФОНИЗМ.
ОРКЕСТР РОМАНТИКОВ**



В 20-е гг. XIX в. завершается период венского классицизма и отчетливо заявляет о себе новое течение – романтизм. Старые и новые тенденции идут рядом: Девятая симфония Л. ван Бетховена, иллюстрирующая классический стиль оркестрового письма, написана в 1824 г., а романтические произведения К. М. фон Вебера («Вольный стрелок» («Волшебный стрелок»), 1820 г.) и Ф. Шуберта («Неоконченная симфония», 1822 г.) уже услаждают слух зрителей.

Таким образом, одновременно с последними произведениями Л. ван Бетховена формируется новый романтический оркестр, положивший начало блистательному расцвету искусства оркестровки.

Заметный поворот во взглядах на оркестр был обусловлен не только существенными изменениями в эстетике музыкального искусства, привнесенными романтизмом, но и конструктивным усовершенствованием музыкального инструментария. В 20–40-е гг. XIX в. были изобретены и в него постепенно начали внедряться хроматические медные инструменты, что впоследствии коренным образом изменило трактовку группы медных духовых и всю систему взаимодействия оркестровых групп. Появляется ряд новых разновидностей деревянных духовых инструментов.

Важнейшим эстетическим принципом романтического искусства, который непосредственно повлиял на новое оркестровое мышление, был принцип программности. В сфере оркестровки программность проявляется прежде всего в усилении

конкретной изобразительности оркестровых красок. Необычайно возросла роль деревянных духовых инструментов – важнейших носителей оркестрового колорита. Внедряются в практику разновидности деревянных духовых, ранее не употреблявшиеся или же употреблявшиеся эпизодически. Это английский рожок, басовый и малый кларнет, а также флейта-пикколо и контрафагот, которым поручаются характерные роли, раскрывающие специфические качества их тембра. Шире применяются различные регистры и приемы исполнения у известных инструментов, до тех пор считавшихся малохудожественными. Поиски новых, более тонких тембровых градаций в рамках струнной группы, прежде трактовавшейся как темброво единая и монолитная, приводят к выделению внутри нее индивидуально-характерных тембровых группировок (многослойные *divisi* у виолончелей, скрипок, альтов). Увеличение удельного веса медной духовой и ударной групп (наряду с изменившейся трактовкой входящих в них инструментов) привело к повышению динамического уровня оркестра, усилению блеска и мощи его звучания.

Новые тенденции, как и в прежние времена, раньше всего обнаружили в опере. Первым композитором, с большой художественной силой и яркостью проявившим себя в новом стиле, стал Карл Мария фон Вебер (1786–1826). В трех его



Карл Мария фон Вебер
(1786–1826)

знаменитых романтических операх – «Вольный стрелок» («Волшебный стрелок»), «Эврианта» и «Оберон» – роль оркестра исключительно велика и важна, что во многом связано с национальным колоритом, фантастикой, углубленным психологизмом произведений. Веберовский оркестр составляли струнная группа, увеличенная по сравнению с бетховенской (первые скрипки – 16, вторые скрипки – 14, альты – 10, виолончели – 10, контрабасы – 6), троечный состав деревянных духовых (к классическому парному

составу добавлялись флейта-пикколо, английский рожок, третий кларнет и контрафагот), 4–6 валторн, 2–3 трубы, 3 тромбона, литавры, большой и малый барабаны, треугольник и другие ударные.

Показательным для нового романтического стиля оркестровки является широкое использование тембровых средств характеристики действующих лиц. К. М. фон Вебер, а за ним и другие романтики стали рассматривать тембр как самостоятельный и очень существенный элемент музыкального образа (например, низкие ноты кларнета сопутствуют носителю зла – охотнику Самиилю в «Вольном стрелке»). Более того, тембр привлекается для характеристики целых образных сфер оперы. Так, фантастические образы почти полностью выражены средствами оркестра. Впечатляет сцена «Волчья долина», где с помощью тембровых средств создается мрачная фантастическая картина. Оркестр приобретает особую изобразительную силу, каждая живописная деталь на сцене (жуткие призраки, мерцающие огоньки, дикая буря; пламя, исторгающееся из земли, и т. д.) имеет свою яркую оркестровую характеристику. Так, например, в сцене дьявольской охоты К. фон М. Вебер передает лай собак резко диссонирующим, политональным сочетанием аккордов у валторн и фаготов. В романтически живописных образах «Волчьей долины» композитор открыл новые изобразительные возможности оркестра, в особенности духовых инструментов. Выдержанные звуки в низком регистре кларнетов, пронзительные голоса флейт, мрачные интонации тромбонов, таинственные *staccato* валторн, напряженные тремоло и унисоны струнных, удары литавр – такие эффекты в фантастических сценах его «Вольного стрелка» чрезвычайно обогатили искусство инструментовки. Партитура произведения оказала заметное влияние на симфоническую музыку XIX в., в частности на таких крупных композиторов, как Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз, Р. Вагнер.

Другим замечательным образцом колористической оркестровки К. М. фон Вебера является медленное вступление к увертюре «Оберон» – яркий образец нового романтического оркестра. Поражает таинственный тембр низкого регистра флейт; валторна, звучащая как волшебный рог Оберона; мелькающие, подобно дуновению ветерка, фигуры флейт и кларнетов *staccato*.

Композитор необычайно многообразно, смело и красочно использует возможности струнной группы. По-новому осмысливаются *divisi* струнных (как в высоком, так и в низком регистрах), применение сурдин в качестве средства получения нового тембра. Настоящим открытием является поэтическое звучание ансамбля солирующих скрипок с сурдинами (8 скрипок) в эпизоде *Largo* увертюры «Эврианта». Оценен как особая колористическая краска тембр альты (соло в третьем акте оперы «Вольный стрелок»). В увертюре «Оберон» виолончели делятся на две партии: первые исполняют мечтательную романтическую кантилену, сопровождаемую альтами и вторыми виолончелями. Этим достигается очень слитная звучность, в которой мелодия воспринимается как неотъемлемая часть целого. Широкое использование приема *divisi* в отдельных партиях струнных способствует выделению самостоятельных тембровых сочетаний, различных по характеру звучания, и намечает путь к бесконечному разнообразию колорита струнных, что впоследствии встретим у Р. Вагнера (в противовес темброво одноплановой трактовке струнного оркестра у композиторов XVIII в.).



Франц Шуберт
(1797–1828)

Важным звеном в эволюции оркестровки явилось симфоническое творчество Франца Шуберта (1797–1828), хотя его симфонии не могли оказать влияние на младших современников и ближайших последователей, так как при жизни композитора они не исполнялись и стали известны лишь после его смерти. Девятую симфонию* (соч. 1828 г.) отыскал Р. Шуман в 1838 г., а «Неоконченную», Восьмую (соч. 1822 г.) обнаружили лишь в 1865 г., когда Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз, Ф. Лист уже далеко продвинули искусство оркест-

ровки. Поражает гений Л. ван Бетховена, создавшего свою Девятую симфонию будучи уже совсем глухим, но не менее удивителен гений Ф. Шуберта, не слышавшего ни одного своего

* Известную как Большая до-мажорная симфония.

произведения в оркестровом звучании и написавшего девять симфоний, которые явились заметным шагом вперед в развитии искусства оркестровки той эпохи (многие из них сегодня прочно вошли в репертуар лучших оркестров мира).

Получила отражение в строении оркестровой фактуры особенность инструментального мышления Ф. Шуберта – огромное воздействие на него жанра песни, занимающего центральное место в творчестве композитора. Она по преимуществу гомофонна, представляет собой главную мелодию с гармоническим сопровождением. Полифонические эпизоды в симфониях Ф. Шуберта относительно редки и непродолжительны. Это либо канонические построения (скерцо из Девятой симфонии, начало разработки первой части Восьмой симфонии), либо имитации (заключительная партия первой части Восьмой симфонии). Композитор находит тонкие краски для противопоставления тембрового колорита мелодии и аккомпанемента. Можно отметить большое внимание к тембрам деревянных духовых в изложении мелодических линий, в чем проявилось одно из характерных свойств романтического оркестра. При этом используются как чистые тембры, так и их разнообразные комбинации, включающие необычные смешанные тембры (например, унисон гобоя и кларнета в главной партии «Неоконченной» симфонии). Не менее часто выразительные мелодии поручаются струнным: скрипкам – в одной или двух октавах, виолончелям, помещенным в теноровый регистр (побочная партия в этом же произведении). При этом полная гармония звучит у духовых, которые обычно обозначены повторяющимися четвертями либо в виде гармонической фигурации. Аккомпанемент не всегда достаточно прозрачен, кое-где подавляет мелодию (особенно, если она у солирующих деревянных духовых). Примером может служить побочная партия первой части Девятой симфонии. Мелодия у гобоев и фаготов (терции в двух октавах) *piano*; аккомпанемент – струнных, валторн, тромбонов, причем струнные играют арпеджированные фигурации (диалог скрипок и виолончелей) и повторяющиеся восьмые в октаву (альты). Гармония звучит полно и густо, несмотря на *piano*; мелодия заметно проигрывает, особенно там, где предписывается *forte*. Подобное отсутствие равновесия между мелодией и аккомпанементом можно отметить в трио из

скерцо из той же симфонии, где мелодия в большой степени подавляется второстепенными голосами.

Ф. Шуберт более смело, чем Л. ван Бетховен, использует тембровое качество медных. Значительно расширяется сфера применения тромбона, который уже не является экстраординарным инструментом, служащим созданию особо сильных эффектов. Ф. Шуберт употребляет тромбоны как в *forte*, так и в *piano*, как в *tutti*, так и в эпизодах прозрачного звучания, причем не обязательно в качестве трио (Девятая симфония, II ч., т. 145–146), но и два или даже один, например, в качестве баса для аккордов деревянных духовых (Девятая симфония, II ч., т. 120–135). Композитор часто прибегает к объединению труб с тромбонами (а не с валторнами), чем достигается тембровая монолитность и сила звучания, а главное, ярко выявляется специфика тембра медных. Использование медных духовых, и в частности тромбонов, отличается большим разнообразием. Отметим редкий для того времени пример лирической трактовки медных: 3 тромбона в унисон играют *pianissimo* – мелодию в теноровом регистре (Девятая симфония, I ч., т. 199–227). Там, где музыка далеко отклоняется от главной тональности, Ф. Шуберт применяет два хроматических тромбона в ансамбле с двумя натуральными валторнами для получения четырехголосной гармонии (Восьмая симфония, I ч., т. 81–84). Трагический оттенок, присущий первой части «Неоконченной» симфонии, получает рельефное выражение в мужественном тембре тромбонов, которые использованы очень широко, несмотря на преобладание лирической образной сферы.

Огромную роль в формировании итальянского оперного оркестра XIX в. сыграл Джоаккино Россини (1792–1868). Современник Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. фон Вебера (в период 1810–1829 гг. созданы все его 38 сочинений), он хорошо знал и оперные произведения Р. Вагнера. Искусство Дж. Россини прежде всего оптимистично, его оркестр солнечный, искрометный, брызжущий весельем.

В оркестровке видны явные признаки романтического стиля: на первый план выступают колористические качества инструментов, особое внимание уделяется красочным тембрам деревянных духовых. По блеску и живости оркестрового звучания композитор превзошел всех современников.

Дж. Россини пользовался обычным для того времени парным составом оркестра с участием тромбонов (кроме ранних опер). Дополнительные инструменты вводились им редко. Следует отметить применение в опере «Вильгельм Телль» английского рожка (один из первых случаев) – большое соло в третьем разделе увертюры (в *tutti* не участвует). Для специфического колорита при сопровождении пения им употребляется арфа («Песня об иве» из IV действия оперы «Отелло»; опера «Моисей»). В «Севильском цирюльнике» использована гитара. Эпизодически включаются в партитуру ударные – большой и малый барабаны, тарелки, треугольник, чем достигается значительный художественный эффект (ария дона Базилио «Клевета» из I действия оперы «Севильский цирюльник»).



Джоаккино Россини
(1792–1868)

Дж. Россини развивал старую традицию противопоставления в инструментовке музыки на *piano*, оркестрованной для струнных (с добавлением иногда отдельных голосов духовых), и музыки на *forte*, изложенной в *tutti*.

Этот принцип еще долго оставался ведущим для композиторов итальянской оперы (и многих французских авторов), тогда как немецкие композиторы шли по линии смягчения такого контраста, предпочитая гибкие, постепенные переходы от *forte* к *piano* и наоборот. Вместе с тем Дж. Россини довел до высокой степени совершенства другой прием – знаменитое россиниевское *crescendo*. Этот блестящий оркестровый эффект играет у него важную формообразующую роль. Обычно *crescendo* осуществлялось в увертюре дважды: первый раз – как итог экспозиции, а второй – как подготовка коды. Техника его такова: простой, короткий мотив (1–2 такта) в оживленном темпе, обычно повторяемый на гармониях тоники и доминанты; первые проведения – струнные на *piano* (с минимальным участием духовых), обычно эффектный штрих типа *saltando* («Сорока-

воровка») или *spiccato* («Севильский цирюльник»). При повторениях мелодия переходит в более высокий регистр, постепенно присоединяются другие духовые инструменты, сила звука растет, и наконец весь оркестр объединяется в веселом шумном *tutti*. Эффект *crescendo* встречается не только в увертюрах, но и в вокальных номерах («Севильском цирюльнике» – каватина Фигаро из I акта, ария дона Базилио «Клевета»).

Живость и подвижность звучания оркестра Дж. Россини обеспечивается разнообразным применением приема быстрого повторения (репетиций) одного и того же звука. Им композитор пользуется и в мелодии, и в аккомпанементе. У скрипок в мелодии употребляется штрих *spiccato* в сочетании с мелизмами *legato*. В аккомпанементе повторяющиеся ноты струнных создают легкий подвижный фон. Не менее эффектна репетиционная техника у духовых. Оркестровые партии у Дж. Россини часто требуют применения, наряду с обычным ударом языка, двойного *staccato*, причем не только у флейт, но и у кларнетов, фаготов. Все это оживляет оркестровое *tutti*, придает ему блеск и яркость. Столь же выразительно звучат и многие соло духовых (например, острое четкое *staccato* гобоя во втором проведении темы главной партии увертюры «Шелковая лестница»). Характерно для Дж. Россини широкое использование в оркестре движения параллельными терциями (или секстами), что позволяет эффектно пользоваться различными парами духовых, а также партиями первых и вторых скрипок. В прозрачном и подвижном аккомпанементе важную роль играют наложенные на струнные выдержанные аккорды духовых – обычно валторн или валторн с фаготами (побочная партия репризы увертюры «Севильский цирюльник», IV раздел увертюры «Вильгельм Телль»).

Интерес к выделению чистых тембров проявляется и в нетрадиционном использовании альтов и виолончелей, их индивидуализации в рамках струнной группы. Так, необычным выглядит октавное удвоение первых скрипок альтами, а не вторыми скрипками в теме главной партии увертюры «Севильского цирюльника».

Чрезвычайно интересным и новым для того времени представляется начало увертюры «Вильгельм Телль» (I раздел) знаменитый квинтет солирующих виолончелей (в сопровожде-

нии остальных виолончелей и контрабасов). Это одно из первых применений многослойных *divisi* в рамках струнной группы (прием, ставший популярным в наше время). Кантиленные возможности виолончели выявлены здесь очень ярко и разнообразно (в регистровом отношении). Весьма эффектно и с большой свободой употреблял Дж. Россини валторны. Будучи сам валторнистом, он умело использовал возможности натурального инструмента, в частности применение закрытых звуков для расширения звукоряда. Оркестр Дж. Россини в высокой степени театрален, он исключительно гибко отражает сценические ситуации. Немало и программно-изобразительных моментов. Например: *pizzicato* струнных, передающее в начале первого акта «Севильского цирюльника» осторожные шаги людей, крадущихся в ночном сумраке. Можно упомянуть две совершенно непохожие картины бури – в «Севильском цирюльнике» и «Вильгельме Телле».

Оркестровка Дж. Россини оказала большое влияние на современников и последователей, прежде всего на оперных композиторов, вплоть до Дж. Верди и Р. Вагнера.

Во второй половине XIX в. сложившаяся трактовка симфонического оркестра изменяется, утверждается ее новый, романтический стиль. В этот период отмечаются следующие тенденции:

1) большинство немецких композиторов (Людвиг Шпор, Генрих Маршнер, Феликс Мендельсон, Роберт Шуман) в трактовке оркестра присоединились к направлению, возглавляемому К. М. фон Вебером;

2) итальянцы – Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти, а также композиторы французской комической оперы (Даниэль Обер и Фердинан Герольд) примкнули к линии Дж. Россини;

3) другие французские композиторы – Фроманталь Галеви и особенно Джакомо Мейербер, а также итальянец Гаспаре Спонтини – создавали колоритный, исключительно богатый по выразительным возможностям оркестр *Grand opéra* («большой оперы»);

4) особняком стоит фигура Гектора Берлиоза, поднявшего искусство оркестровки на качественно новый уровень;

5) совершенно самостоятельным и чрезвычайно интересным художественным явлением стал оркестр М. И. Глинки.

Состав оркестра претерпевает некоторые изменения. Наиболее отчетливо они заметны в «большой опере». Группа деревянных духовых представлена, как и прежде, четырьмя основными инструментами по два (флейты, гобои, кларнеты, фаготы). Но значительно чаще добавляются их разновидности: флейта-пикколо (почти постоянно), английский рожок (часто), контрафагот (реже). Новым было введение бас-кларнета (в операх Дж. Мейербера). В оркестре «большой оперы» сложилась традиция пользоваться четырьмя фаготами (хотя партий чаще всего было две). Поэтому контрафагот употреблялся редко. Валторн, как правило, четыре. Обычно писались две партии для натуральных и две – для хроматических инструментов, причем ответственные соло поручались натуральному инструменту, тембр которого считался более красивым. Точно так же к двум партиям натуральных труб добавлялись две партии хроматических, которые во Франции обычно заменялись корнетами. Постоянным участником оркестра становится группа из трех тромбонов. В Германии и России применялись, как и прежде, три вида тромбонов – альт, тенор и бас, обычно в широком расположении. Итальянские и французские композиторы придерживались более прогрессивной манеры: три теноровых тромбона, преимущественно в тесном расположении. К тромбонам в качестве баса добавлялся сначала серпент, затем офиклеид (предшественники современной тубы). Тем самым эта подгруппа превращалась в четырехголосную. Число литавр увеличивалось с двух до трех-четырех, их роль становится более самостоятельной. В качестве дополнительных инструментов нередко вводилась арфа (иногда две), а также различные ударные – большой и малый барабаны, тарелки, треугольник, колокольчики, колокола и др. В «большой опере» применяется дополнительный сценический оркестр (банда).

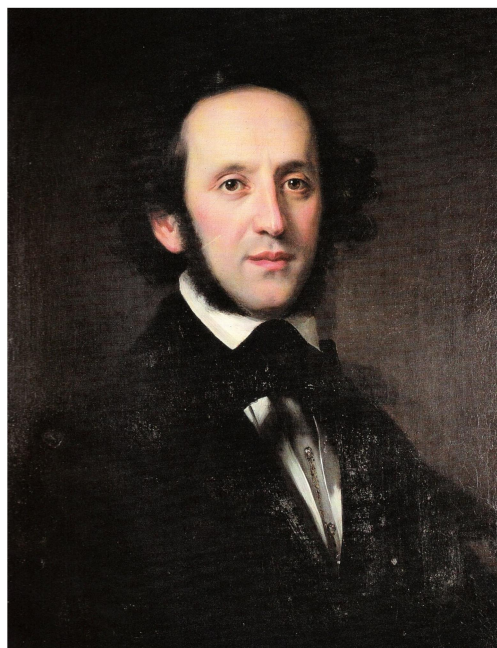
Оркестровые произведения Феликса Мендельсона (1809–1847) имели огромную популярность при его жизни и стали образцовыми в смысле инструментовки для многих немецких и других композиторов, вплоть до появления произведений Ф. Листа и Р. Вагнера. Оркестровый стиль Ф. Мендельсона сочетает в себе тенденции романтизма и классицизма. Состав оркестра отражает симпатии автора к классике. Композитору чуждо стремление увеличивать его. Он часто довольствуется

двумя валторнами вместо четырех. Тромбоны для него не обязательны (в его лучшей симфонии, «Шотландской», и во многих увертюрах они отсутствуют). Зато в увертюре «Сон в летнюю ночь» к валторнам и трубам добавлен офиклеид.

Характер творчества композитора отразился и на манере использовать отдельные инструменты, их сочетания и оркестр в целом. При этом надо отметить большую роль программности. Однако Ф. Мендельсон стремится не столько к изобразительности, сколько к передаче чувств, связанных с изображаемым, например, с морским пейзажем. Такова увертюра «Фингалова пещера», рисующая картину моря – то бурного, то спокойного, или первая часть «Шотландской» симфонии с ее тревожно-сумрачным колоритом. Совсем иное художественное пространство создано в увертюре «Сон в летнюю ночь». Здесь таинственный мир эльфов, легкие шорохи, еле уловимые намеки – и по контрасту с ним грубоватый быт простодушных ремесленников. Оркестровка этой ранней увертюры 1826 г. отличается богатством фантазии и тончайших колористических оттенков, множеством интересных оркестровых находок. В создании образа эльфов существенную роль играют разделенные первые и вторые скрипки в равномерном быстром движении. Ощущению полетности способствует штрих *spiccato*.

Исключительная роль мелодии, мелодического начала в сочинениях Ф. Мендельсона помогает особой певучести его оркестра. Поет не только главная мелодия, но и средние голоса, особенно виолончели, соперничающие со скрипками (реприза первой части «Шотландской» симфонии). Стандартные формулы аккомпанемента редки. Зато часто используются выразительные гармонические фигурации, в том числе – в низком регистре (разделенные виолончели).

Если в отношении формы оркестровых произведений классические симпатии Ф. Мендельсона оказались весьма полез-



Феликс Мендельсон
(1809–1847)

ными, то в некоторых моментах трактовки оркестра они сыграли сдерживающую роль. Только так можно понять его позицию в употреблении медных духовых. Яснее всего это проявилось на примере труб. Имея в своем распоряжении хроматические инструменты, он продолжал писать для них как для натуральных. Подобным образом трактовались и валторны, хотя Ф. Мендельсон поручал им и ответственные соло, оценив их поэтичный и в то же время мужественный тембр (например, ноктюрн из музыки к «Сну в летнюю ночь»). Одним из первых композитор применил унисон виолончелей и валторн, создав исключительно выразительную и насыщенную кантилену (медленная часть «Шотландской» симфонии). Тромбоны рассматриваются как дополнительные инструменты, хотя их применение обычно оказывается эффектным и рельефным (увертюра «Рюи Блаз»). В целом использование мелодических и гармонических свойств группы медных значительно скромнее, чем это наблюдается в партитурах французских оперных композиторов того же периода.

Соблюдение ясного различия между тембрами трех главных оркестровых групп является характерной чертой оркестровки Ф. Мендельсона, сохраняющей чистоту, определенность и контрастность тембровой окраски. Именно этих качеств явно не достаёт оркестровым произведениям Роберта Шумана (1810–1856). Один из самых выдающихся представителей романтического искусства, он, к сожалению, не обладал ярким оркестровым даром. Справедливо утверждается, что его симфонические произведения сохранились вопреки оркестровке (их переложение для фортепиано несколько не проигрывает).

Композитору не удавалось приспособлять сочиняемый музыкальный материал к средствам оркестра, поскольку тот чаще всего был темброво нейтральным. Р. Шуман никак не учитывал характер и технику определенных оркестровых инструмен-



Роберт Шуман
(1810–1856)

тов, но часто базировался на технике фортепианной клавиатуры. Не находя специфически оркестровых приемов для воплощения своих замыслов, он прибегал к арпеджио и бесконечным синкопам, то есть переносил в оркестр привычные элементы фортепианной фактуры.

Не проявляя горячего интереса к процессу оркестровки собственных сочинений, автор, видимо, слишком стремился к мягкой, полной звучности, получающейся при наличии полной гармонии в каждой группе оркестра. Настойчиво и последовательно претворяя этот принцип, он получал вместо разнообразия и красочности тусклую малоконтрастную монотонную звучность. Возможно, композитору не хватало практического опыта, и он слишком опасался, что какой-то голос может затеряться в общем звучании. Это заставляло его постоянно удваивать инструменты. В результате они все непрерывно заняты в исполнении, мешая друг другу, и их постоянная игра обесцвечивает даже удачно найденные тембровые решения. Р. Шуман не умел вовремя остановить звучание какого-либо инструмента или группы оркестра, поставив паузы, а без них невозможно создать колоритную оркестровку. Автор не учитывал, как важно после тембровых соединений показать чистый, несмешанный тембр. Даже струнная группа не кажется ему способной обеспечить достаточную звучность, и он постоянно удваивает ее духовыми. Не только целые части, но симфонии и увертюры оркестрованы так, что в них нет сколько-нибудь чистого звучания тембра струнных (например, Симфония № 4 d-moll. Начало медленной части этого произведения – типичный пример неумения использовать чистый тембр струнной группы. Красивая мелодия виолончелей и гобоя сопровождается прекрасной гармонией струнных *pizzicato*, однако совершенно испорченной излишним удвоением кларнетами и фаготами).

К числу сравнительно удачных партитур Р. Шумана можно отнести Фортепианный концерт a-moll, где участие солиста вызвало необходимость прозрачной оркестровки (встречаются экспрессивные соло кларнета, гобоя, виолончели, а также чистый тембр группы деревянных духовых), и увертюру «Манфред» с более ясной, отчетливой оркестровкой (здесь меньше сплошных удвоений, роль отдельных групп самостоятельнее,

проявляется редкое для композитора умение экономить оркестровые краски).

Заслугой композитора является применение (одним из первых) хроматических валторн и труб, хотя приемы их использования почти не меняются (Третья и Четвертая симфонии, увертюра «Манфред»). Он также заменил офиклеид басовой тубой.

Оригинальная тембровая находка Р. Шумана – торжественное, подобно органному, звучание в четвертой части Третьей («Рейнской») симфонии, навеянной созерцанием Кёльнского собора (тромбоны *pianissimo*).

Итальянские оперные композиторы Винченцо Беллини (1801–1835) и Гаэтано Доницетти (1797–1848) продолжали традиции Дж. Россини. Для них характерны: 1) ясность оркестровых намерений и уверенность в их осуществлении; 2) четкое отграничение эпизодов *tutti*; 3) стремление к нарядности и колоритности оркестровки; 4) легкость, прозрачность аккомпанемента (часто только струнные). Типичны формулы «бас-аккорд» в различных ритмических вариантах; 5) *tutti* применяется в местах самостоятельного звучания оркестра или в сопровождении хоров и ансамблей. Фактура обычно двуплановая: мелодия (часто в терциях или секстах) и ритмизованный аккомпанемент; 6) существенно применение хроматических медных инструментов. Трубы используются более свободно, исполняют мелодию в *forte* и *piano*. Аккорды чаще в тесном расположении без традиционных пустот.



Винченцо Беллини
(1801–1835)



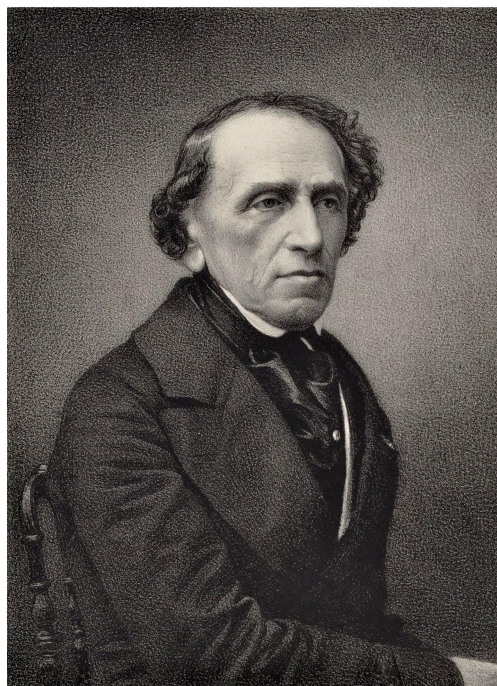
Гаэтано Доницетти
(1797–1848)

К В. Беллини и Г. Доницетти близки по оркестровому стилю композиторы французской комической оперы Ф. Герольд и Д. Обер.

Одним из крупнейших колористов и новаторов в области оркестра был Джакомо Мейербер (1791–1864), зрелое творчество которого связано с жанром французской «большой оперы».

Родился в Германии, в молодые годы работал в Италии, где написал ряд опер в духе Дж. Россини. С 1827 г. Дж. Мейербер живет в Париже. Там созданы его лучшие произведения: «Роберт-дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Пророк» (1844), «Африканка» (1864).

У него оркестр становится важнейшим драматургическим компонентом оперного спектакля. Оркестровые эпизоды мейерберовских опер исключительно яркие, картинны, образны. Содержание опер и условия их постановки на сцене парижской Гранд-опера потребовали существенного увеличения состава оркестра. Растет количество струнных смычковых. Шире используются разновидности деревянных духовых, где к обычному парному составу постоянно добавляется флейта-пикколо, а по мере надобности – английский рожок и бас-кларнет. Дж. Мейербер впервые вводит бас-кларнет в состав оркестра (опера «Гугеноты», V акт – трио Марселя, Рауля и Валентина). Фаготы в оркестре «большой оперы», как указывалось выше, применялись в количестве четырех (хотя партий чаще всего было две). В единой духовой группе к обычным четырем валторнам добавлялись четыре трубы (иногда две трубы и два корнета) и три тромбона с офиклеидом в качестве баса. Стремясь к гибкому и объемному звучанию группы медных, Дж. Мейербер охотно использовал недавно появившиеся хроматические валторны и трубы. Однако он не отказался полностью и от натуральной валторны, комбинируя инструменты разных строев. В партиях хроматических медных инструмен-



Джакомо Мейербер
(1791–1864)

тов еще продолжают встречаться приемы, обычные для натуральных.

В качестве дополнительных инструментов применялись арфа, орган, различные ударные. Использовался и сценический духовой оркестр (банда), в состав которого включались саксгорны разного размера и строя (партии банды схематически изображались на двух-трех нотных строчках, и театры расписывали их на голоса в зависимости от имеющегося состава).

Количественный рост оркестра сопровождался обогащением выразительных возможностей инструментов и сферы их применения. В партитурах Дж. Мейербера умело сочетаются письмо крупным планом, широкими мазками, с большим вниманием к деталям. У струнных, наряду с таким приемом, как общий унисон всей группы, автор использует разделение каждой партии на две, когда одна половина играет *pizzicato*, а другая *arco* (увертюра к «Гугенотам»), употребляет эффект *col legno* (в «Африканке») и даже соло старинного инструмента виольд'амур («Гугеноты», романс Рауля).

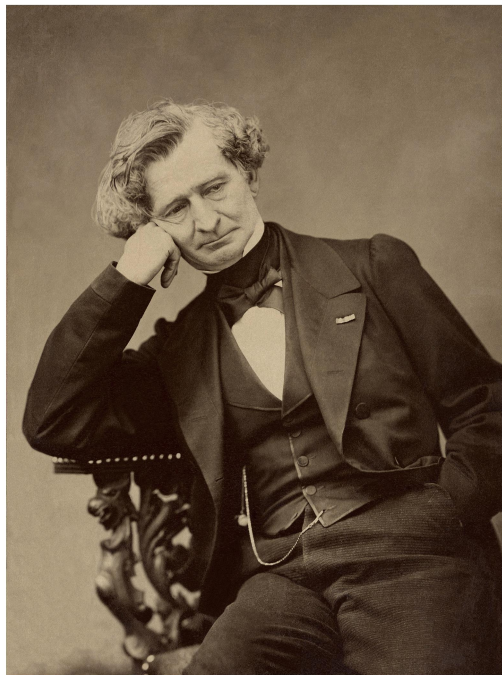
Очень эффектно и разнообразно пользуется композитор медной духовой группой. Она вполне самостоятельна в мелодическом и гармоническом отношении, полнозвучна и ровна. Валторнам, трубам и тромбонам поручается существенный тематический материал с широкими и смелыми мелодическими линиями, что, вероятно, оказало воздействие на Р. Вагнера, появление ранних произведений которого совпадает со временем успеха Дж. Мейербера в Париже и Берлине. У Дж. Мейербера встречаем ставший впоследствии очень характерным для Р. Вагнера унисон тромбонов (вместе с офиклеидом). Например, первая тема прелюдии к опере «Роберт-дьявол». Этот унисон (мотив Бертрама) воспринимается как голос зла, подавляющий своей несокрушимой силой. Можно назвать и ряд других оркестровых эффектов в партитурах Дж. Мейербера, которые использованы Р. Вагнером: сочетание кларнетов и фаготов в глухом низком регистре или фаготов, тромбонов и офиклеида, а также разделенные скрипки в высоком регистре. И хотя Р. Вагнер критически отзывался о Дж. Мейербере как о композиторе, это не помешало ему заимствовать у него многие интересные оркестровые приемы (и применить их с еще большим художественным эффектом).

Дж. Мейербер одним из первых по-новому осмыслил тембр закрытых звуков валторны. В эпоху натуральных инструментов разница в тембре открытых и закрытых звуков игнорировалась, поскольку последними пользовались только для извлечения хроматически измененных ступеней диатонической гаммы. С введением в оркестр хроматических валторн, позволявших получать полный звукоряд без применения закрытых звуков, их специфический тембр стал привлекать внимание композиторов. Дж. Мейербер широко использует закрытые звуки хроматических валторн в художественных целях как самостоятельный тембр, отличающийся от поэтично звучащих открытых звуков. В опере «Роберт-дьявол» он изобразил закрытыми звуками валторн злорадный смех проклятых монахинь. С тех пор закрытые звуки прочно вошли в оркестровую практику как своеобразный акцент.

Дж. Мейербер значительно шире, чем предшественники, использовал выразительные возможности ударных. Ударные сообщают звучанию его оркестра динамичность и четкость. При помощи одного и того же инструмента он достигает порой противоположных эффектов. Так, звуки треугольника в его партитурах придают светлым, лучезарным гармониям ослепительный блеск. Но звук того же треугольника в inferнальном вальсе оперы «Роберт-дьявол» вместе с хриплыми нотами валторн воспринимается как треск адского пламени. Иногда лишь один верно найденный звук производит большое впечатление. Таков, например, удар тамтама в сцене клятвы в опере «Африканка». Достаточно разнообразно используются литавры, число которых увеличивается до трех-четырех. Нередко им поручается соло, иногда для ясности поддерживаемое *pizzicato* контрабасов. Очень эффектно *crescendo* малого барабана и литавр в сцене заговора католиков в опере «Гугеноты». Возбужденные заговорщики, готовые идти на злое дело, воодушевленно поют гимн, между отдельными фразами которого малый барабан и литавры сокрушительным *crescendo*, как волна безудержной ярости, захлестывают оркестр, хор и солистов.

Влияние, оказанное Дж. Мейербером на развитие симфонического оркестра, было столь велико, что избежать его не сумели даже крупнейшие мастера, не являвшиеся поклонниками творчества композитора.

Гектор Берлиоз (1803–1869) – несомненно, одна из самых выдающихся фигур в истории оркестровки, смелый реформатор оркестра, неустанно исследовавший выразительные и техни-



Гектор Берлиоз
(1803–1869)

ческие возможности оркестровых инструментов. Однако влияние его было довольно ограниченным, так как произведения замечательного мастера далеко не сразу стали репертуарными. Многие достижения Г. Берлиоза получили развитие лишь у композиторов конца XIX – начала XX в.

Он переосмыслил роль оркестровки в общем комплексе выразительных средств музыкальной композиции. Благодаря Г. Берлиозу ее можно считать вполне равноправным фактором, наряду с мелодией, гармонией. Непонимание со-

временниками этой особенности творческого метода композитора мешало признанию его произведений, ибо нередко именно в оркестровке было самое ценное, а мелодика и гармония ничем особенным не выделялись. На протяжении всего творческого пути Г. Берлиоз настойчиво искал все новые и новые оркестровые приемы, задумывал их, независимо от предшествующего опыта и традиции, всякий раз как бы заново оценивая возможности того или иного инструмента и их комбинаций, но признана была его трактовка роли оркестра лишь в эпоху импрессионистов.

Оркестровые находки Г. Берлиоза поражают оригинальностью и смелостью. Назовем лишь некоторые интересные приемы, введенные им впервые при использовании партитуры «Фантастической» симфонии. Написанная в 1830 г., всего через три года после смерти Л. ван Бетховена, она показывает весьма наглядно, как далеко вперед шагнуло искусство оркестровки с началом новой, романтической эпохи, какие крупные сдвиги произошли в отношении подхода к оркестру, использования его возможностей. Страницы партитуры указаны по изданию: *Берлиоз, Г. Фантастическая симфония (Эпизод из жиз-*

ни артиста) : для симф. оркестра. Соч. 14 [Ноты] / Г. Берлиоз. – М. : Музгиз, 1959. – 243 с.

1. С. 139–140, завершение III ч. «Сцена в полях» – тремоло четырех литавр (As, B, c, f), чередующееся с соло английского рожка. Характерный тембр последнего изображает наигрыш пастуха (в начале части это был гобой), а вместо ответа слышно глухое тремоло литавр, имитирующих отдаленные раскаты грома. Г. Берлиоз здесь впервые дает их многоголосную, гармоническую трактовку. Этот новаторский прием, однако, не получил в дальнейшем большого развития, ибо в данном случае шумовой эффект все же преобладает над звуковысотным. Так как тесситура звучания низкая, то и гармоническая вертикаль воспринимается довольно неразборчиво.

2. С. 141–142, начало IV ч. «Шествие на казнь»: контрабасы *divisi in 4, pizzicato* вместе с неделенными виолончелями. Два других компонента фактуры – литавры, изложенные двухголосно (секстоли в интервале малой терции), и две засурдиненные валторны. Характер звучности мрачный, зловещий. Звуки, порученные контрабасам, образуют четырехголосный аккорд (g-moll'ное трезвучие, развернутое). Это совершенно новый прием. Интересно, что аккорд дан в тесном расположении в глубоких басах, что противоречит известному акустическому принципу. Недостаточная отчетливость, смутность, неясность звучания контрабасов в низком регистре, да еще в таком расположении способствуют созданию мрачной атмосферы, соответствующей сюжету этой части (в сочетании с затаенно и зловеще звучащими валторнами и глухим, тревожным ритмом литавр).

3. С. 151 (3 последних такта) и с. 152 (первые 2 такта) – варьированное проведение основной g-moll'ной темы «Шествия». Тема как бы распалась на мелкие составные части-мотивы и даже отдельные звуки, причем каждая из этих частей темброво контрастирует с соседними. Такое дробление мелодического рисунка темы, сопровождающееся тембровым, наглядно передает «разорванность сознания» героя, связанную с его бредовым состоянием. Вместе с тем Г. Берлиоз, изобретая этот прием, предвосхищает известный пуантилистический принцип изложения музыкального материала, знакомый нам по партитурам А. Веберна и его последователей. Смелое новаторство

композитора-романтика в фактурно-тембровой области поражает. Это один из тех случаев (нередких у Г. Берлиоза), когда фортепианное переложение партитуры бессмысленно и потому невозможно, поскольку теряется главное.

4. С. 159–160, переход от трио к репризе IV ч. Это секвенция на мотиве, вычленном из основной темы. В ведущей мелодической функции используются три тромбона, изложенные параллельными секстаккордами. До этого момента тромбоны исполняли только басовый голос и на первый план не выдвигались. Интересно, что они даются здесь в тесном расположении, компактной моноритмической группой, что в то время было нововведением: у классиков тромбоны, обычно альт, тенор и бас, располагались широко, оторванно друг от друга.

5. С. 180–181, V ч. «Сон в ночь шабаша», эпизод Es-dur. Он примечателен и необычен в двух отношениях: во-первых, характером музыкального образа и, во-вторых, оригинальностью и яркостью его оркестрового воплощения. Необычность образной стороны в гротесковом преломлении лейттемы симфонии, темы возлюбленной, которая здесь приняла облик ведьмы. Тема нарочито искажена, окарикатурена (изменился ритмический рисунок, появились форшлаги и трели, придающие ей насмешливо-причудливое звучание). В эпоху Г. Берлиоза гротеск в музыке был совершенно новым приемом. Предшественники-композиторы знали юмор веселый, жизнерадостный, но он никогда не переходил в гротеск, саркастическое отображение жизненных явлений. Ироническое освещение тем, их вульгаризация, осмеяние – все это началось с данного эпизода, а далее последовали мефистофельские образы Ф. Листа, поэмы Р. Штрауса, гротеск в симфониях Г. Малера и благодаря ему в творчестве большинства композиторов XX в.

Нюансы оркестрового воплощения: здесь впервые применен малый кларнет in Es, резкий, крикливый тембр которого соответствует гротесковой образности. Это было замечательной находкой Г. Берлиоза. Характерен и сам факт выдвижения на первый план видового деревянного духового инструмента (как и английского рожка), что является одной из особенностей романтического оркестра. В дальнейшем подобная трактовка малого кларнета стала традицией (вплоть до Д. Д. Шостаковича). Созданию гротесково-насмешливого характера звучания этого

эпизода способствует и тембр сопровождающих мелодию голосов. На протяжении 12 тактов играют одни деревянные духовые, причем преобладают гобои, а позже включаются арпеджио фаготов (четыре в унисон). Они придают общему звучанию гнусавый оттенок. Фигурации фаготов звучат грубо, неуклюже, подчеркивая тем самым гротесковый характер этого эпизода (подобную же фигурацию встречаем затем у И. Ф. Стравинского («Вальс балерины» из III картины «Петрушки»).

6. С. 190. Один из важнейших в V ч. эпизод, построенный на теме «Dies irae», сопровождаемой колокольным звоном. По авторскому замыслу, это пародия на заупокойную службу, шутовская панихида. Эпизод трехчастный, первая и последняя части основаны на первой половине темы, средняя часть – на второй. В каждой из частей за темой следуют ее две вариации в уменьшении и двойном уменьшении (вместе с другими фактурно-регистровыми и ритмическими преобразованиями). Первые проведения темы в каждой из частей даны в двухоктавном изложении, где верхний этаж – две тубы (в эпоху Г. Берлиоза это были офиклеиды), а нижний – четыре фагота в унисон. Оригинальное сочетание тембров, далекое от стандарта, дает мрачную, суровую, тяжеловесную звучность. Низкий регистр фагота, отличающийся грубым и сильным звучанием, позволяет уравновесить унисон двух туб. Колокольный звон, сопровождающий тему, воспроизводится ударами в два колокола, настроенные на звуки «С» и «G». В случае отсутствия колоколов предусмотрена их замена фортепиано, при этом звуки «С» и «G» должны быть удвоены в трех октавах. Применение колоколов в симфонической музыке – одно из нововведений Г. Берлиоза, что связано в данном случае с программой. Столь же ново и использование фортепиано в качестве оркестрового инструмента, исполняющего функцию одного из ударных. До сих пор фортепиано выступало в симфонической музыке как сольный инструмент, состязующийся с оркестром (в жанре инструментального концерта).

7. С. 230–231, в репризе «Хорового шабаша» (V ч. второго раздела) вслед за соединением основной темы (фугато) и темы «Dies irae» дается минорный вариант основной темы в увеличении. Она поручена группе деревянных духовых (в нижней октаве к ней присоединена половина виолончелей), изложена

трелями, что придает ей гротесковый оттенок. Второй компонент фактуры – басовый голос, *pizzicato* виолончелей и контрабасов. Наиболее интересен третий компонент – остигнаторитмические фигуры скрипок и альтов, играющих древком смычка (*col legno*). Этот новаторский для того времени прием способствует в немалой степени созданию необычной, причудливой звучности эпизода.

8. С. 234, кода финала: хоровод превращается в необузданную вакханалию. Начальный раздел коды построен на восходящем мотиве из трех нот (вычлененные из темы хоровода первые три звука). Этот мотив поручен унисону двух туб (офikleидов) в высоком регистре и весьма оживленном движении. Звучит он грубо, неуклюже, дико, напоминая пляску каких-то чудовищ. При этом параллельно мелодии туб идет ее вариант, в котором три звука мотива темброво раздроблены: первый поручен валторнам, корнетам и фаготам, второй – тромбонам и третий – флейтам, гобоям и кларнетам (и так в каждом звене секвенции). Подобно этому трактованы и струнные. Здесь и смелое использование туб в ведущей мелодической функции (позже это любил делать С. С. Прокофьев), и вновь пуантилистический прием тембрового дробления мелодической линии (на этот раз ее дублирование).

9. Говоря о нововведениях Г. Берлиоза, необходимо отметить включение в состав оркестра (впервые в симфонической музыке) и широкое, разнообразное использование арф во второй части «Фантастической» (две партии и не менее четырех исполнителей). Как и всякий эксперимент, поиски композитора не каждый раз давали бесспорный художественный результат. Автором руководило иной раз исключительно логическое начало, что на практике не всегда оказывалось успешным. Он считал, что если литавра дает звук определенной высоты, то, очевидно, возможен и аккорд у четырех литавр; если высокие струнные подразделяются для получения многоголосия одного тембра, то можно сделать то же самое и с контрабасами; если на струнных получаются флажолетные звуки, то почему бы не создать гармонию только из одних флажолетов и т. п. Хотя результат не всегда художественно убедителен, нельзя не оценить смелость экспериментов.

Грандиозные замыслы Г. Берлиоза требовали соответствующих оркестровых составов. Композитор представлял звучание симфонического оркестра перед огромной аудиторией в больших концертных залах, на площадях, уличных эстрадах. Поэтому оркестровый аппарат нередко приобретает у него совершенно исключительные масштабы. Например, состав оркестра в Реквиеме: 4 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 8 фаготов, 12 валторн (по 4 in Es, F, G), 4 корнета (in B), 12 труб (in F, Es, B), 16 тромбонов, 4 офиклеида, 16 литавр, 2 больших барабана, 3 пары тарелок, тамтам, огромное количество струнных (контрабасов – 18). Еще более грандиозные составы в «Траурно-триумфальной» симфонии и «Te Deum». В таких случаях композитор предписывал и определенное расположение оркестровых масс с использованием антифонных (стереофонических) эффектов. Основной оркестр – на сцене, а дополнительные духовые оркестры располагаются с разных сторон от слушателей: слева, справа и сзади. Указанные составы все же надо определить как исключительные, в то время как большинство других партитур Г. Берлиоза (включая «Фантастическую» симфонию) написаны для более привычных по количеству составов, однако все-таки превышающих традиционные. В основе их – парный состав деревянных духовых с добавлением флейты-пикколо, только фаготов по французской традиции – четыре. Употреблялись также английский рожок и бас-кларнет (или малый кларнет in Es, впервые в «Фантастической» симфонии), заменявшие вторые голоса. Валторн обычно четыре, к двум натуральным трубам добавлялись два корнета. Кроме обычных трех тромбонов применялись офиклеид и серпент (в современных изданиях партитур заменены на две тубы). Широко использовались арфы – одна или две. Впервые в состав включается в качестве оркестрового (не солирующего) инструмента фортепиано (которое в «Фантастической» симфонии заменяет колокола). Значительно увеличивается число ударных.

Необходимо подчеркнуть, что новаторство Г. Берлиоза в применении инструментов оркестра было основано на их глубоком знании. Будучи прирожденным оркестровым композитором, он постоянно и тщательно исследовал свойства инструментов и возможности исполнительства, как технические, так и художественные. Им написан знаменитый «Трактат об

инструментовке», заверченный в 1843 г. (в дальнейшем, в 1905 г. вышел на немецком языке с дополнениями и под редакцией Рихарда Штрауса, снабдившего его примерами из опер Р. Вагнера; в 1972 г. впервые издан в русском переводе под редакцией С. Горчакова). В этом труде обобщен огромный творческий опыт Г. Берлиоза, даны подробнейшие сведения о свойствах инструментов оркестра и возможностях их различных сочетаний. Обращает на себя внимание яркий художественный стиль высказываний автора.

Его творческая деятельность приходится на время, когда духовые инструменты подверглись значительной реконструкции, существенно расширившей их исполнительские возможности (был усовершенствован клапанный механизм у деревянных духовых и создана вентильная система у валторн и труб, а также в оркестре появились корнет и позднее туба). Г. Берлиоз, как и другие композиторы того времени, не мог воспользоваться всеми преимуществами новых инструментов, так как те появлялись постепенно, порой не без сопротивления музыкантов, и лишь в некоторых оркестрах. Поэтому он продолжал применять всевозможные приемы с участием открытых и закрытых звуков натуральных валторн в различных строях – двух, трех, даже четырех – для получения более полного звучания (например, начало III ч. «Фантастической», с. 110) и использовал два корнета в сочетании с двумя или четырьмя натуральными трубами. Хотя композитор отдавал предпочтение старым инструментам, он вполне сознавал, что будущее за вентильными валторнами и трубами, и охотно приветствовал в своих статьях хроматические инструменты, сделанные в Париже А. Саксом-младшим.

В оркестровке Г. Берлиоза строго учитываются индивидуальные особенности каждого инструмента. Более того, он стремится передать отличительные качества разных регистров у духовых, разных струн на струнных инструментах. Этими приемами уже начали пользоваться К. М. фон Вебер, Ф. Шуберт, Дж. Россини, но именно Г. Берлиоз закрепил и узаконил их. Он применяет маленькие хоры скрипок, альтов, виолончелей и даже контрабасов (*divisi*), используя их тонкие тембровые оттенки и безукоризненное слияние. У него встречается огромное разнообразие в изложении партий струнных: *tremolo* –

смычковое или пальцевое, фигурации в виде гамм или арпеджио, всевозможные виды *legato* или *détaché* простыми или двойными нотами, различные приемы *pizzicato*, игра с сурдиной, древком смычка и т. п., придающие разнообразие и живость звучанию струнной группы.

Деревянные духовые инструменты используются Г. Берлиозом в различных функциях: в мелодической роли, педально-гармонической или колористической. Он умело выявляет во всех случаях природные свойства и индивидуальную технику каждого инструмента. Видовые инструменты (флейта-пикколо, английский рожок, малый и басовый кларнеты) применяются с учетом тембровой характерности, отличающей их от основных родовых инструментов группы деревянных духовых. Прекрасно выявляются колористические и характерные особенности данной группы инструментов в ряде эпизодов «Фантастической» симфонии, например, уже упоминавшийся знаменитый эпизод с солирующим малым кларнетом в V ч. (с. 180) или эпизод на с. 232, звучащий причудливо и остро благодаря сочетанию характерных тембровых средств (стаккато деревянных духовых) с необычной гармонической основой (в каждом из семи тактов происходит шестикратная смена гармонии).

В медной духовой группе Г. Берлиоз создавал вполне звучную и полную гармонию с помощью хроматических корнетов, тромбонов и офиклеида при умелом употреблении крон (дополнительных трубок различной длины для понижения строя инструментов) и открытых звуков натуральных валторн и труб. Он пользуется этой группой с большой свободой, поручая ей мелодические линии, подголоски, полные гармонические созвучия и т. д. Наряду с Дж. Мейербером Г. Берлиоз впервые применяет унисон тромбонов в исполнении тематического материала торжественного, утверждающего характера, который перекрывает звучность всего оркестра на *forte* (открытие этого приема ошибочно приписывается Р. Вагнеру). Впечатляет замечательное соло тромбона во второй части «Траурно-триумфальной» симфонии («Надгробное слово») – один из первых в симфонической музыке случаев использования тромбона в ведущей мелодической роли. Звучание медной духовой группы у Г. Берлиоза отличается особым блеском, компактностью и яркостью: достаточно назвать в качестве примера маршевый эпи-

зод из IV ч. «Фантастической» симфонии («Шествие на казнь»). Ведущая роль в медной группе здесь поручена корнетам. В нижних голосах широко применяется офиклеид (туба). Блестяще используются возможности натуральных валторн, которые звучат компактно и слитно, заполняя регистр между корнетами и трубами, с одной стороны, и тромбонами с офиклеидом – с другой. Еще один пример обособленного звучания медных – завершающие такты четвертой части данного произведения.

Более свободно задействует композитор группу ударных инструментов. Он поручает им, наряду с динамическими и чисто ритмическими, и тематически важные смысловые функции. Подобное применение ударных предвосхищает их виртуозную трактовку в партитурах композиторов XX в. И. Ф. Стравинского, М. Равеля, Б. Бартока, Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина.

При склонности к огромным оркестровым составам, монументальным звучаниям Г. Берлиоз блестяще умел пользоваться чистыми тембровыми красками, индивидуальными и групповыми. В партитуре «Фантастической» симфонии, как и в других его оркестровых произведениях, постоянно встречаются примеры солирования отдельных инструментов и самостоятельных выступлений целых оркестровых групп. Но и при одновременной игре инструментов, принадлежащих разным группам, их тембры чаще всего не смешиваются, и каждый голос ткани сохраняет индивидуальную окраску, рельеф, не отделяясь от других голосов. Это умение сопоставлять разные тембры, в том числе чистые со смешанными, так, чтобы они не мешали друг другу, – достоинство оркестра композитора. Отсюда начинается французская традиция оркестрового письма, основанная на преимущественном внимании к чистым тембровым краскам (сближающая ее с известной традицией русской школы оркестровки).

Отразив в своих партитурах общие тенденции своего времени, Г. Берлиоз поднял искусство оркестровки до невиданных высот, каких не достигали не только его предшественники, но и многие последователи. Он, несомненно, сделал самый крутой поворот к современному оркестру, оркестровому искусству нашей эпохи.

Вопросы для самоконтроля

1. *Расскажите о тенденциях развития оркестра в период сосуществования классической и романтической музыки.*

2. *Охарактеризуйте особенности оркестрового творчества К. М. фон Вебера, Ф. Шуберта, Дж. Россини, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.*

3. *Проанализируйте принципы оркестрового письма Дж. Мейербера и Г. Берлиоза как величайших оркестровых новаторов своего времени.*

Тема 6

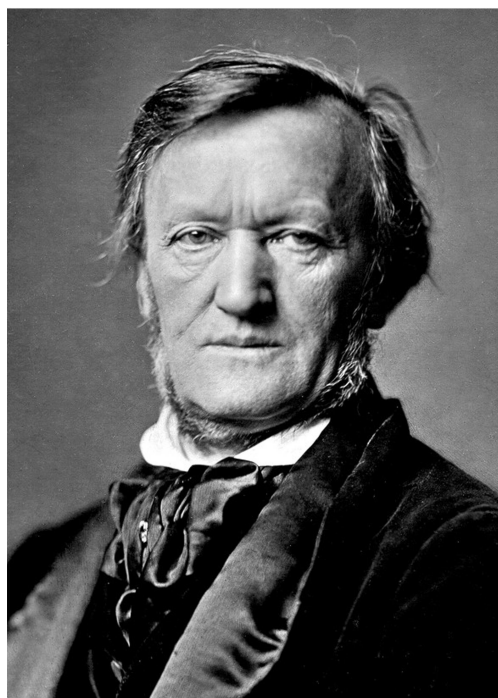
**ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ОРКЕСТРОВКЕ**



Середина XIX в. – время расцвета национальных композиторских школ. Начиная с этого времени большинство западноевропейских композиторов целенаправленно стремится к выявлению в своих произведениях национального своеобразия музыки. Причем данная тенденция наблюдается как там, где в XIX в. только появляется национальная композиторская школа (Чехии, Норвегии), так и в странах с давними традициями оперной и симфонической культуры (Германии, Италии). Стремление к созданию самостоятельного музыкального искусства нашло выражение в обращении композиторов к сюжетам, связанным с национальной историей, героическим прошлым своей страны. Патриотический подъем, характерный для упомянутой эпохи, приводит в искусстве к культу героического, созданию произведений огромного масштаба, опирающихся на историю, легенды, мифы. Рост интереса к национальному связывался не только с подвигами легендарных или исторических героев, но и с жизнью простых людей – горожан, ремесленников; определенной идеализацией средневекового быта. Названные тенденции ярко преломились в музыкальных драмах Р. Вагнера, симфонических поэмах Ф. Листа и Б. Сметаны, операх Дж. Верди. Героико-эпическое содержание вагнеровских произведений (например, тетралогии «Кольцо нибелунга») повлекло за собой значительное увеличение состава оркестра и уровня динамики оркестрового звучания. Характерно для этого периода повышенное внимание композиторов И. Брамса, Ф. Листа, Ж. Бизе, Э. Грига, Б. Сметаны, А. Дворжака к фольк-

лорному материалу, на основе которого возникает и своеобразие гармонии, и особенности ритмики, а также многие специфические черты оркестровки.

Наиболее значительной фигурой в западноевропейской музыке рассматриваемого периода был Рихард Вагнер (1813–1883). Он принадлежит к числу тех великих композиторов, чье творчество оказало большое влияние на развитие искусства оркестровки. Крупнейший реформатор оперного искусства, Р. Вагнер вошел в историю музыки как создатель особого жанра – музыкальной драмы, в которой оркестру отводилась чрезвычайно важная роль: он является главным повествователем о событиях драмы, всех ее перипетиях; в его звуках раскрывается все значение той или иной сценической ситуации, вся глубина мыслей, чувств и переживаний героев; оркестр «договаривает недоговоренное», образует как бы подтекст к тому, что выражается словами действующих лиц. В оркестре композитор воплощает и то, что окружает героев: рисует фон, на котором они действуют. Таким фоном часто является величественная природа.



Рихард Вагнер
(1813–1883)

Основные принципы оперной реформы Р. Вагнера, включая и новую трактовку оперного оркестра, формировались постепенно в течение первого периода его творчества, который обычно ограничивается 1850-м – годом постановки «Лоэнгрина». Путь ученичества был у Р. Вагнера достаточно коротким. Уже в «Риенци» перед нами предстает состоявшийся мастер. Функции групп его оркестра чаще всего различны, лишь в *tutti* применяется удвоение по тесситурному признаку. Медная группа, как правило, самостоятельна. Благодаря применению хроматических инструментов гармония у медных звучит компактно и полно. Это способствует гораздо более громкому, чем у предшественников композитора, звучанию всего оркестра. Чтобы сгладить разрыв в силе звучания оркестровых групп,

Р. Вагнер пишет флейты и скрипки в напряженном высоком регистре, фаготы помещает не только в низком регистре, но и стремится их использовать в теноровой тесситуре для заполнения гармонии. Обращает на себя внимание любовь к унисонным фразам тромбонов (прием, впервые введенный Джакомо Мейербером). Когда в *tutti* главная мелодия изложена у медных, то деревянные духовые обычно исполняют выдержанные гармонии, скрипки играют быстрые короткие фигуры аккомпанемента. Таковы выписанные группетто в увертюре «Риенци», быстрые секстоли в увертюре к опере «Моряк-скиталец» («Летучий голландец»), нисходящие пассажи шестнадцатыми в конце увертюры оперы «Тангейзер».

Опера «Тангейзер» – центральное произведение рассматриваемого периода. В увертюре к ней ясно прослеживаются главные черты оркестрового мышления Р. Вагнера, сложившиеся уже на первом этапе творчества. Прежде всего, это построение произведения крупными оркестровыми эпизодами, для каждого из которых характерна господствующая инструментальная комбинация. Второе – точный динамический расчет. Первая часть имеет одну, ясно выраженную кульминацию (унисон трех тромбонов), вершина в средней части – момент катастрофы, когда оркестр словно низвергается в бездну; наконец, в последней части – это финальное проведение основной темы. Третье – экономия средств. Во всей увертюре – только одно настоящее финальное *fortissimo*, затмевающее все предыдущие кульминации. Тема у трех тромбонов с присоединением в унисон трех труб в низком регистре, тембр которых, однако, полностью растворяясь в звучании тромбонов, значительно усиливает и уплотняет их. Очень расчетлив Р. Вагнер и в употреблении ударных инструментов. В увертюре участвуют добавочные ударные – треугольник, тарелки, тамбурин, но только в одном эпизоде – перед завершением средней части. Главная кульминация осуществляется без них.

Для периода творчества композитора до 1850 г. характерен парный состав оркестра с постоянным участием флейты-пикколо (всего три флейтиста). В качестве дополнительных деревянных духовых применяются английский рожок, бас-кларнет, третий фагот. В отношении валторн и труб Р. Вагнер с первых же шагов ориентировался на хроматические инстру-

менты. Однако отсутствие во многих театрах достаточного количества исполнителей на новых инструментах вынуждало его идти на компромиссы: две хроматические и две натуральные валторны. Трубы – две или три – обычно были хроматическими. Лишь в редких случаях композитор сочетал их с натуральными (например, в увертюре к опере «Риенци», где две хроматические и две натуральные трубы). После создания этого произведения Р. Вагнер отказался от общепринятого в Германии со времен Л. ван Бетховена альтового тромбона и стал писать для двух теноровых и одного басового. В ранних операх он еще пользуется старинными басовыми духовыми – серпентом (бас в группе деревянных) и офиклеидом, присоединяемым к тромбонам (после «Летучего голландца» офиклеид заменяется тубой). Литавры являлись постоянными участниками оркестра, но остальные ударные, а также арфа – дополнительными.

Опера «Лоэнгрин» предваряет период творческой зрелости композитора. Написанная в манере, близкой к «Тангейзеру», она содержит ряд новых характерных особенностей, которые можно заметить уже во вступлении. Границы отдельных разделов сглажены, что достигается также и оркестровыми средствами. У струнных возникает типично вагнеровское голосоведение с текучей сменой функций отдельных голосов внутри даже небольших структурных построений, что станет в дальнейшем одной из характерных черт его оркестрового стиля.

В произведениях зрелого периода творчества – тетралогии «Кольцо нибелунга», операх «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Парсифаль» – роль и удельный вес оркестра зримо возрастают. В указанных операх вокальные партии нередко лишены ведущей мелодической роли, представляя собой так называемый *Sprechgesang*, что переводится с немецкого как речевое пение. Тем самым мелодическое начало и весь лейттематизм передаются оркестру, функция которого почти нигде не сводится к одному лишь аккомпанементу. Мотивы и их сочетания, система лейтмотивов, окончательно сформировавшаяся в зрелых оперных партитурах Р. Вагнера, их взаимодействие и интонационно-смысловая взаимосвязь способствуют симфонизации оперы, поскольку лейтмотивы скрепляют и направляют музыкальное развитие. Так создается гибкая и емкая по содержанию крупная сквозная форма, где

отдельные эпизоды, сцены, даже картины сливаются воедино в свободно развивающемся действии.

Отказ композитора от исторически сложившихся оперных традиций расширил формообразующую функцию оркестра. Драматургия тембров утверждается одним из главных компонентов оперного произведения. Преимущественное употребление или, наоборот, неиспользование какой-либо группы инструментов сравнительно длительное время создает темброво объединенный крупный пласт музыки. Примеры такого рода – акт «Валькирии», рассказ Вотана «Когда погас жар юных страстей». В оркестре долгое время не играют скрипки, преобладают низкие тембры духовых. Эпизод приобретает мрачный колорит. Другой пример – сцена волшебного сна Брюнгильды в опере «Зигфрид». Здесь господствующей краской является тембр скрипок, мелодия которых создает ощущение бесконечного простора и покоя (первые скрипки играют одни, без поддержки других инструментов оркестра). Мелодия, начавшись в низком регистре на открытой струне G, постепенно поднимается все выше и выше. Когда она достигает очень высокого регистра (*cis*³), тромбоны выступают в динамике *pianissimo*. Их тяжелая массивная звучность превосходно оттеняет легкость парящей мелодии скрипок, создавая тем самым яркий драматический эффект.

В этом периоде музыке Р. Вагнера свойственна особая романтическая приподнятость, высокий эмоциональный пафос. Даже в лирических эпизодах опер всегда есть некая торжественность, театральная эффектность. Этим объясняются и необычные требования к оркестру: расширяется его состав, заметно изменяются прежние соотношения групп инструментов, особенно увеличивается медная группа. В поздних партитурах композитор использует четверной состав, причем включает дополнительные медные валторны, трубы, корнеты. В тетралогии «Кольцо нибелунга» группа медных дополнена ансамблем специально сконструированных по его заказу инструментов – квартетом валторновых туб (две теноровые *in E* и две басовые *in B* – их звук гуще, чем у валторн, и более тупой). После него эти инструменты, которые впоследствии стали называться «вагнеровскими», применяли А. Брукнер, Р. Штраус, но в дальнейшем они были забыты. Кроме того, Р. Вагнер ввел в партитуру

басовую трубу и контрабасовый тромбон, звучащие октавой ниже обычных. В других случаях он обходится более скромным, обычным составом оркестра. Так, в партитуре «Нюрнбергских мастерзингеров» применен парный состав. Но это скорее исключение из правила. В большинстве партитур зрелого периода наличествует троечный состав деревянных духовых и труб. Считавшийся ранее избыточным, благодаря Р. Вагнеру он стал восприниматься нормативным.

В оркестре этого периода встречаем ряд новых, оригинальных приемов, к числу которых относится тембровое дробление мелодии. Во фрагменте из «Траурного марша» в опере «Гибель богов» (от буквы В) тему любви Зигмунда и Зиглинды, родителей Зигфрида, начинает английский рожок, продолжает кларнет и, наконец, она переходит к гобою, который ее завершает. Таким образом, длинная мелодическая линия делится сменяющимися друг друга тембрами на самостоятельные фразы. Такой метод инструментровки мелодий обусловлен структурными особенностями музыки композитора, а именно его «бесконечной мелодией», где грани отдельных построений и кадансы завуалированы. Тембры сменяющихся друг друга инструментов, вычлняя отграниченные фразы, компенсируют неясность разделения мелодических линий, их нехватку. При этом интересно отметить, что в вагнеровском приеме тембрового дробления мелодии инструмент, исполнивший свою фразу, не перестает играть, не умолкает, а уходит на задний план, переходя на аккомпанемент, исполнение какого-либо из средних голосов оркестровой ткани. В дальнейшем он вновь может сменить в ведущей мелодической роли другой инструмент, который, в свою очередь не прекращая играть, отойдет на задний план. Так возникает явление функциональной переменности в оркестровке, когда один или несколько голосов в пределах сравнительно небольшого структурного построения изменяют свою фактурную функцию. Благодаря этому приему смена тембровых красок на протяжении развертывания мелодии получается плавной, как бы текучей.

Важное драматургическое значение приобретает в зрелых вагнеровских операх лейттебр, то есть закрепление определенного тембра за той или иной темой. При этом тембр образует с данной темой неразрывное единство, сопутствуя ей в раз-

личных моментах появления. Таков, например, тембр трубы, которому поручается тема меча Нотунга в «Траурном марше» из оперы «Гибель богов» (с помощью этого меча Зигфрид смог совершить подвиги). В большинстве других мест тетралогии «Кольцо нибелунга» эта тема, являющаяся одним из важных лейтмотивов, также поручена трубе (или трубам), тембр которой идеально к ней подходит и составляет неотъемлемую часть данного художественного образа. Есть еще ряд мотивов в тетралогии, к которым «прикреплены» определенные тембры: тема копья (тромбоны), тема дракона (трубы), тема огня (фигурации скрипок на фоне деревянных духовых) и др.

Для Р. Вагнера характерны разнообразные приемы смешения тембров, их унисонного сочетания. Например, тема любви Зигфрида и Брюнгильды в «Траурном марше» (буква E), которая поручена английскому рожку и кларнету, играющим в унисон. Густота, плотность, насыщенность и в то же время мягкость звучания унисонных соединений разнородных инструментов в большой степени соответствовали творческим замыслам композитора. И хотя он ярко и впечатляюще применял чистые тембры – отдельные инструменты или их группировки (например, упоминавшиеся ранее тема любви Зигмунда, где солируют английский рожок, кларнет, гобой, или тема меча Нотунга с трубой), все же очень заметно тяготение композитора к густым краскам, смешанным тембрам, удельный вес которых достаточно велик в его партитурах.

Исключительно важна, как уже ранее упоминалось, роль медной духовой группы в произведениях Р. Вагнера, причем использование ее отличается большим разнообразием. Очень характерно для композитора использование унисона медных духовых в кульминационных проведениях тем (сюда же относится ведение медных в двух-трех октавах). Это придает звучанию мощный и торжественный оттенок, а также грозный и повелительный характер. Таков уже упоминавшийся знаменитый унисон трех тромбонов в увертюре оперы «Тангейзер», исполняющий тему хорала пилигримов; си-мажорное проведение темы «Полета валькирий», порученное сначала тромбонам в октаву, а затем трубам с тромбонами; наконец, трехоктавное проведение темы Зигфрида-героя (трубы, тромбоны и туба) в финальной сцене – «Валькирии». Подобных примеров нема-

ло. Но, наряду с выступлениями медных в основных «амплуа» носителей мощи, силы, громкости и блеска, Р. Вагнер нередко поручает им, в том числе и «тяжелым», гармонический фон *pianissimo*. Определенная тяжеловесность такого фона чаще всего соответствует образному строю музыки композитора, например, при изложении темы любви Зигфрида и Брюнгильды в «Траурном марше» (первые шесть тактов после буквы E) аккордовое сопровождение (гармонический фон) поручено, наряду с деревянными, и медным духовым, хотя этот эпизод идет на *piano*. Густота и тяжеловесность звучания аккомпанемента к теме любви, заключающие в себе как бы нечто давящее, скрыто-грозное, соответствуют ситуации, создают нужный здесь суровый колорит.

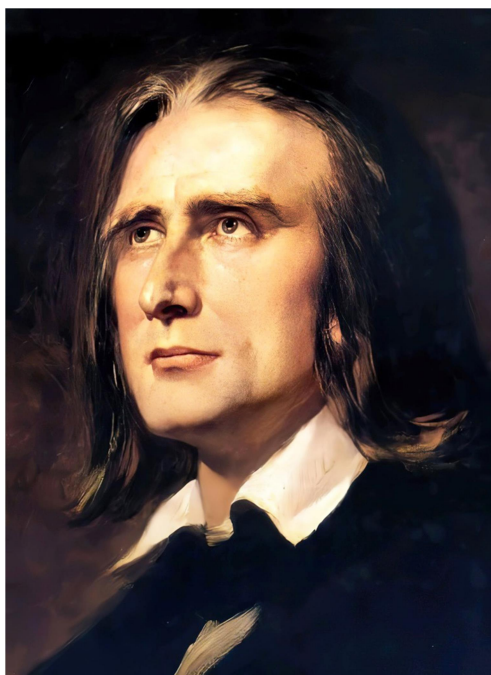
Отмечая мощь, насыщенность, полноту и в то же время мягкость звучания вагнеровского оркестра, подчеркнем: в его партитурах встречаются и замечательные образцы тонкого колористического письма, примеры яркой изобразительности оркестровых красок, что нередко бывает связано с эпизодами волшебного, фантастического характера. Ярким примером такого рода является сцена «Прощание Вотана с Брюнгильдой и заклинание огня» из драмы «Валькирия». Здесь особенно впечатляет живописное изображение средствами оркестра разгорающегося пламени с его ярким сверканием, специфическим потрескиванием, непрерывным изменением контуров. Особую роль при этом играют разнообразные фигурации струнных.

Оркестровка Р. Вагнера оказала значительное влияние на многих крупнейших мастеров того времени. Назовем прежде всего Рихарда Штрауса, партитуры которого при всем их индивидуальном своеобразии и новаторстве обладают чертами родства с вагнеровскими – насыщенностью оркестровой ткани полифонией, контрапунктическим сочетанием различных тем, а также обилием унисонных наложений тембров. Нельзя не отметить и вагнеровское влияние на Н. А. Римского-Корсакова. Русского мастера поразило в свое время звучание оркестра «Кольца нибелунга», о чем он упоминал впоследствии*. Ряд вагнеровских приемов оркестровки вошел в его «обиход», в частности в партитуру оперы-балета «Млада»,

* Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М. : Директ-Медиа, 2015. 805 с.

о чем говорит увеличенный состав оркестра этого произведения. С Р. Вагнером связано пристрастие Н. А. Римского-Корсакова к выдержанным гармониям духовых, педальному фону, на который опираются фигурации струнных. Не прошел мимо вагнеровских партитур и А. К. Глазунов. Следы влияния Р. Вагнера можно найти у раннего С. В. Рахманинова. И этим, конечно, не исчерпывается сила вагнеровского воздействия на последующие поколения оркестровых и оперных композиторов (вплоть до раннего А. Шёнберга).

Ференц Лист (1811–1886) был одним из тех композиторов, кто решительно поддержал Р. Вагнера и стал горячим пропагандистом его творчества. Однако, разделяя прогрессивные принципы его оркестровки, стремясь к контрастной и яркой звучности оркестра, Ф. Лист во многом шел своим путем. Оче-



Ференц Лист
(1811–1886)

видно, это связано и с тем, что его оркестровое творчество развивалось в другой жанровой сфере – в области программной симфонической музыки, а Р. Вагнер, как известно, работал почти исключительно в области музыкального театра. Ф. Лист не принял усложненной декоративной манеры Р. Вагнера. Он не стремился к увеличенным оркестровым составам. Для него типичен обычный парный состав оркестра с тремя флейтами и четырьмя трубами. Валторны и трубы у него хроматические, но, по обыкновению то-

го времени, он часто предписывал им перемену строя. Функции основных групп оркестра, как правило, различны и четко разграничены. Ф. Лист прекрасно чувствовал выразительные качества оркестровых тембров и умел находить их интересные сочетания. Его оркестровка всегда ясна, нет никакого намерения завуалировать технический прием, к чему так часто стремился Р. Вагнер.

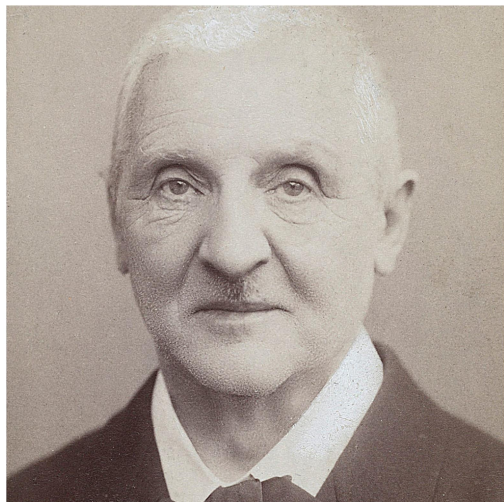
Ф. Лист охотно применял новые для того времени инструменты и расширял сферу использования хорошо известных.

Так, вслед за Дж. Мейербером, он пропагандирует бас-кларнет, поручая ему выразительные *solo* (мелодия гондольера в «Тассо» и лирические речитативы в первой части «Данте-симфонии»). Композитор умело и эффективно использует красивый тембр высоких звуков валторны (развитие первой темы в симфонической поэме «Прелюды»), а также спокойно-благородный тон лирического хора валторн (там же, вторая тема). Ф. Лист одним из первых применил *glissando* арфы – эффектный декоративный и динамический прием, который очень скоро становится привычным. Как и Р. Вагнер, Ф. Лист любил мощные унисонные фразы тромбонов для ведения мелодии в *tutti*. Надо отметить, что трактовка хроматических валторн и труб у него довольно традиционна (слишком много октав, квинт и других примет уходящего стиля эпохи натуральных инструментов). В результате медные духовые располагаются недостаточно компактно, а звучность оркестра в *tutti* хотя и громкая, но в ней мало настоящей полноты.

Стремясь к цельности художественной формы, Ф. Лист обычно строил свои программные произведения на основе принципа монотематизма, где основные образы предстают как вариации одной музыкальной темы. При этом в трансформации, образном переосмыслении начальной темы исключительно велика роль оркестра. Хорошей иллюстрацией тому является симфоническая поэма «Прелюды», в которой данная тема становится интонационной базой для создания различных образов. Во втором эпизоде в звучании струнных (поддерживаемых духовыми) она носит лирический характер, в кульминации эпизода бури проводится в мощном унисоне тромбонов, в пасторали в тембре флейты или гобоя – как наигрыш в народном духе, а в последнем эпизоде звучит ликующим гимном в тембрах валторн и труб. В целом оркестр Ф. Листа отличается яркой образностью, динамичностью, контрастностью, что неизменно обеспечивает успех его лучших симфонических произведений на концертных сценах всего мира.

Обращаясь к Европе второй половины XIX в., остановимся на творчестве Антона Брукнера (1824–1896) – выдающегося австрийского композитора-симфониста, автора девяти симфоний, написанных в период с 1868 г. по 1896 г. А. Брукнер был последователем Р. Вагнера, хотя и сочинял в другом жанре,

вместе с тем его симфонии никак не противостояли и творчеству И. Брамса. В своих поздних симфониях (с Седьмой по Девятую) он использует расширенный вагнеровский оркестр



Антон Брукнер
(1824–1896)

с восемью валторнами, из которых четыре чередуются с валторновыми тубами. В зрелых партитурах А. Брукнера налицо многие внешние признаки вагнеровской манеры – грандиозность стиля, свободного от условностей, яркая и открытая звучность медных инструментов, тембровая контрастность и хорошо разработанная музыкальная ткань. Звучание его оркестра обычно полнокровно, гармонически насыщено, уравновешено регистровым дублированием.

Некоторая бесколоритность этого звучания компенсируется значительностью самого музыкального содержания, не допускающего ни звуковых провалов, ни красочной легкомысленности.

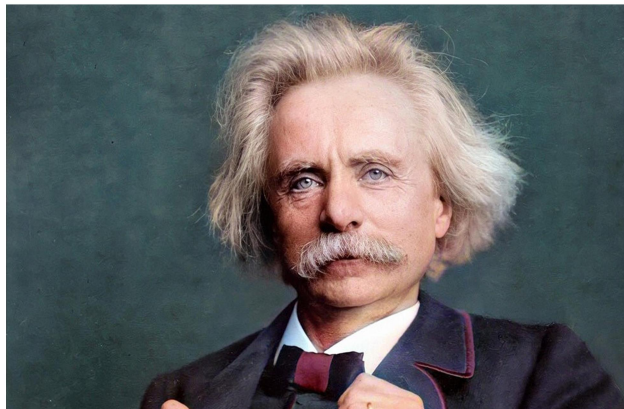
Основную нагрузку несет струнная группа, хотя в чистом виде она звучит редко, постоянно дублируется духовыми, чаще всего деревянными. Медные духовые у А. Брукнера – носители мелодического начала, он любит *solo* валторны, трубы, тромбона и применяет их не только в героически мужественном, но и в лирическом аспекте. В тех случаях, когда медные инструменты выступают как хор, а не сольно, они звучат сочно, звонко, но не грубо: композитор никогда не форсирует звучности. В отличие от своих младших современников Г. Малера и Р. Штрауса он сохраняет четкое соотношение групп, ясный колорит и в моментах использования всего оркестрового массива. Характерны для этого автора унисонные проведения темы у всего оркестра или хора медных и деревянных.

Одной из оригинальных черт его инструментовки является трактовка оркестровых групп как регистров органа. Композитор любит выделять звучание каждой группы в отдельности (что уподобляется чередованию органых регистров). Один из часто используемых приемов – тремоло струнных – А. Брукнер также взял у органа, несколько регистров которого имеют переливчатый, тремолирующий тембр.

Колористических инструментов со специфически выделяющимся тембром (английский рожок, малый и басовый кларнет, арфа), столь любимых Ф. Листом и Р. Вагнером, А. Брукнер не применял (за исключением единственного случая – включения арфы и треугольника в партитуру Восьмой симфонии), и даже такой всеупотребительный ударный инструмент, как тарелки, встречается тоже только в этом произведении. Барабаны в его партитурах отсутствуют.

Композитор свободно владеет искусством полифонии и соответствующими оркестровыми приемами, чутко уравнивая линии при удвоениях и строго учитывая характер звучания инструментов в разных регистрах. Характерно, что симфонии А. Брукнера прекрасно звучат в фортепианном переложении (то же самое, что можно отметить в отношении симфоний Р. Шумана, И. Брамса, А. К. Глазунова), не утрачивая при этом лучших своих качеств – полноты, величавости, глубины и благородства чувств.

Классик норвежской музыки Эдвард Григ (1843–1907) – яркая фигура в истории оркестровых стилей. Воспитанник Лейпцигской консерватории, он в полной мере овладел достижениями немецкой школы, однако в своем творчестве вынужден был от них отказаться и пойти по иному пути. Причина в том, что данные принципы полностью противоречили характеру его музыки. Самобытная, в народном духе, мелодика и связанная с ней тематическая (обычно секвентная) разработка требовали ярких, недублированных тембров, мягких и теплых звучностей, контрастов в диалогах и секвентных сдвигах. Оркестровые приемы Э. Грига, если их рассматривать в отрыве от музыки, вполне обычны. Однако обаяние его сочинений таково, что оркестрованные самыми простыми приемами, они оставляют впечатление большого своеобразия, особой свежести, причем такое ощущение распространяется и на оркестровку. Это результат полного художественного соот-



Эдвард Григ
(1843–1907)

ветствия образного содержания, характера музыкального материала и приемов его оркестрового воплощения.

Э. Григ пользовался обычным парным составом с добавлением флейты-пикколо. Он не стремился к обогащению оркестровой палитры за счет разновидностей инструментов, как это часто практиковалось его современниками. И в трактовке инструментов композитор проявлял определенную сдержанность, избегая крайних регистров и необычных штрихов. Э. Григ очень любил поручать исполнение мелодии сольным голосам деревянных духовых, особенно гобою. Это согласуется с характером мелодики композитора, чаще всего имеющей некий фольклорный оттенок, а порой прямо напоминающей народные инструментальные наигрыши. Оркестр Э. Грига в своей основе не полифоничен (этим он близок шубертовскому). Как правило, в нем четко разграничены мелодия, бас и гармония (чаще всего двухплановая). Обычный аккомпанемент типа «бас – аккорд» присутствует очень часто, но дается не в чистом виде, а обогащенный внутренними выдержанными гармониями или певучими контрапунктами. Разнообразные приемы такого аккомпанемента находим в «Симфонических танцах».

Несмотря на простоту оркестровых приемов, оркестр Э. Грига по-настоящему колоритен. Прекрасной находкой является начало пьесы «В пещере горного короля» из «Пер Гюнта» – диалог струнных басов *pizzicato* и фаготов. О замечательном чутье оркестратора говорит выбор тембра струнных с сурдинами для «Смерти Озе», а использование этого тембра в *fortissimo* – новаторский прием. Богата колористическими находками партитура фортепианного концерта. Разнообразных эффектов достигает композитор, применяя одни струнные: достаточно сравнить «Танец Анитры», «Смерть Озе» и сюиту «Из времен Хольберга».

Завершая обзор данного периода, обратимся к Чехии. Основатель национальной композиторской школы Бедржих Сметана (1824–1884) хорошо усвоил достижения современной ему европейской культуры и вместе с тем глубоко проник в дух и художественную практику чешского народного искусства. Его оркестровка отличается прогрессивностью и высоким уровнем мастерства. Хотя она и обнаруживает определенное влияние Р. Вагнера и Ф. Листа (в большей мере), но достаточно ин-

дивидуальна и отнюдь не является простым следованием веяниям моды, что было распространено в эпоху господства вагнеризма. Оркестровка цикла его симфонических поэм «Моя родина» (лучшая из них – «Влтава») имеет ясный, чистый колорит, резко выраженные контрасты, четкую группировку инструментов, что соединяется с богатой изобретательностью и фантазией в использовании ресурсов оркестра. Можно отметить определенное предпочтение, отдаваемое смешанным тембрам, оно обычно связано с принципом



Бедржих Сметана
(1824–1884)

построения оркестровых *tutti*, когда в каждой группе представлена по возможности полная гармония. Распределяя голоса и их удвоение по тесситурному признаку, композитор добивается ровной и слитной звучности. Применяя хроматические медные инструменты, Б. Сметана еще не полностью отходит от традиционного их использования. В партиях много целых нот, расположенных на ступенях натурального звукоряда, часты повторяющиеся октавы на тонике и т. п.

Продолжатель дела Б. Сметаны по созданию чешского национального музыкального искусства Антонин Дворжак (1841–1904) в своем оркестровом стиле ближе к традициям русской и французской, нежели немецкой школы. Он предпочитал чистые тембровые краски, его оркестр легок и прозрачен, не перегружен, что не мешает ему в необходимых случаях применять мощные *tutti*.

Оркестр у А. Дворжака количественно достаточно скромнен: это обычный парный состав, часто даже без тубы. В качестве дополнительных инструментов применяются малая флейта, английский рожок, басовый кларнет. В кантатно-ораториальных произведениях используется орган. Композитор достаточно свободно обращается с медными духовыми, поручая им и мелодические функции. Особенно часто ответственные мелодические линии встречаются у валторн. Оркестровая фактура у



Антонин Дворжак
(1841–1904)

А. Дворжака всегда подвижна благодаря его приверженности к фигуративной орнаментике и изобретательности в применении разнообразных приемов звукоизвлечения у струнных. В *tutti* он достигает блестящей и полной звучности, помещая высокие деревянные духовые в верхнем оркестровом регистре над медными и дублируя звуки духовых струнными в плотном расположении двойными нотами. В передаче фольклорного материала на первый план обычно выдвигаются деревянные духовые. Таково, например, трио в скерцо Симфонии № 9 («Из Нового Света»). Поразительной тонкостью, трепетностью звучания отличается медленная часть данного произведения с проникновенным соло английского рожка, поющего мелодию в духе негритянских спиричуэлс.

Вопросы для самоконтроля

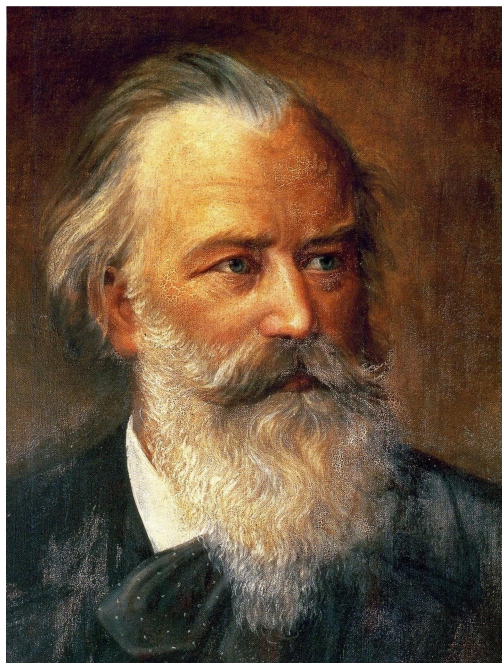
1. Охарактеризуйте оперную реформу и проанализируйте особенности оркестрового стиля Р. Вагнера.
2. Расскажите о формировании новых национальных композиторских школ второй половины XIX – начала XX в.
3. Опишите оркестровое творчество Ф. Листа, А. Брукнера, Э. Грига, Б. Сметаны, А. Дворжака.

Тема 7

**ПРЕОДОЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ
ТЕНДЕНЦИЙ (И. БРАМС, Ж. БИЗЕ, ДЖ. ВЕРДИ)**



Творчество Иоганнеса Брамса (1833–1897) занимает особое место в эволюции оркестра. Обычно композитора не относят к числу выдающихся мастеров оркестрового письма, суждения о его оркестровке часто бывают чрезмерно суровыми. Однако к оценке стиля надо подходить с учетом особенностей художественного мышления автора, сущности музыкального материала, которым он оперировал. Этим объясняется, в частности,



Иоганнес Брамс
(1833–1897)

намеренный отказ И. Брамса от внешней эффектности, яркости, колоритности звучания оркестра, что иногда ошибочно считают его недостатком.

Вместе с тем, отталкиваясь от оркестровых традиций Л. ван Бетховена и Р. Шумана, он сумел создать свою индивидуальную неповторимую манеру оркестрового письма, самобытную технику оркестровки, полностью соответствующую образно-эмоциональному характеру его творчества и представляющую немалый художественный интерес.

И. Брамс пользовался оркестром обычного парного состава (из дополнительных инструментов часто употреблял контрафагот). Он хорошо чувствовал и умел находить основную ор-

кестровую краску. Большое значение придавал гармонии и стремился обеспечить полноту и выразительность ее звучания. Подобно Р. Шуману, И. Брамс не был сторонником чистых красок. Большинство страниц его партитуры – это сочетание струнных, деревянных духовых и валторн, нечто вроде полутутти. Группы редко встречаются в несмешанном виде. К примеру, в Первой симфонии не найти ни одного такта только для деревянных духовых. Мелодия у скрипок, как правило, изложена в октаву. Если мелодия проводится у духовых или виолончелей, то все остальные струнные (кроме контрабасов) играют фигурации, которые ритмически не совпадают у разных голосов. Часто гармония звучит в синкопированном ритме, что очень характерно для композитора. Деревянные духовые обычно не дублируют струнные, а имеют самостоятельную функцию. Если сопровождающие голоса струнных играют арпеджио, то у них могут быть синкопированные аккорды или выдержанная гармония. Наоборот, если у струнных протянутые аккорды, синкопы или колеблющиеся двухголосные сочетания, то у духовых могут быть арпеджио. Таким образом, оркестровая ткань составляется из сочетания многих линий.

Стремясь к полноте гармонии у струнных, автор широко применяет в сопровождающих голосах двойные ноты и *divisi*. Альты и виолончели часто играют фигурации в среднем и низком регистрах. При этом нередко инструменты мешают один другому, и возникает излишне густая и небрежная звучность. Следует признать, что избыточное применение арпеджио у струнных – это неудачное перенесение в оркестр фортепианного приема. Оно не дает хорошего эффекта, ибо если на рояле звуки арпеджио сливаются в общую гармонию, то на смычковых этого не происходит (в момент перехода на следующую ноту предыдущая перестает звучать).

Дублирование употребляется чаще всего в группе деревянных духовых. Здесь нередко используется фактура, представляющая собой реальное двухголосие. Следуя традициям классиков, композитор рассматривает инструменты каждого тембра как самостоятельный дуэт; при этом делаются удвоения в соответствующих регистрах со свободным применением обращений интервалов. В результате вся группа деревянных духовых часто движется параллельными терциями и секстами.

В более прозрачных местах наблюдается дублирование в двух тембрах: флейты – гобой или кларнеты – фаготы. Из струнных инструментов чаще дублируются альты в октаву деревянными духовыми. При имитациях и переключках недублированной фразе струнных обычно отвечают дублированные духовые, что обеспечивает их динамическое равновесие. Если в *piano* деревянные духовые считаются равноправными струнным и эти группы свободно сопоставляются, то в динамически более напряженных местах на помощь деревянным духовым привлекаются валторны.

Валторны и трубы применяются достаточно часто и вполне свободно. Хотя И. Брамс употреблял хроматические инструменты, однако в их использовании еще сказывается привычка к натуральным. Он берет валторны в разных строях (например, одна пара – в строе F, другая – в строе C), очевидно, для того чтобы преобладали натуральные звуки и реже прибегать к вентильному механизму. Но при необходимости свободно меняет любые хроматически измененные звуки. Валторны у композитора играют почти постоянно, однако четыре одновременно – лишь в *forte*, а обычно занята то одна, то другая пара. Им поручаются выдержанные ноты, поддержка ритма сопровождения, дублирование мелодических фраз деревянных или струнных, но довольно редко – солирующие фразы. Трубы более заметны, но и они, подобно валторнам, широко используются как средние голоса, автор отнюдь не стремится поручать им ведущую мелодию. Поэтому трубачи вынуждены смягчать звук, чтобы не выделять второстепенный материал. Характерна в этом отношении оркестровка темы пассакалии в начале финала Четвертой симфонии. Она поручена одним духовым *forte*. Кажется бы, естественно изложить мелодию с помощью трубы. Однако И. Брамс поступает иначе, включая трубы лишь в конце темы, и они играют в духе классиков T-D-T основной тональности.

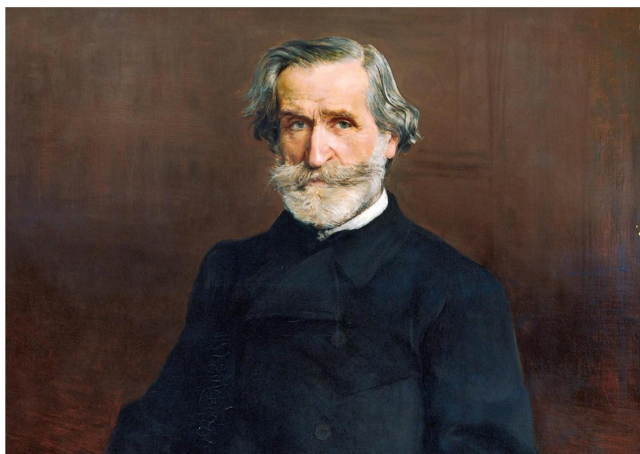
Тромбоны, в отличие от валторн и труб, используются композитором для особых случаев, а не для простого заполнения гармонии. Их вступление, как правило, имеет образное значение. Например, в начале Третьей симфонии, когда после аккордов духовых вступают струнные, их поддерживают только тромбоны, мужественный тембр которых придает теме твер-

дость и в определенной степени героизирует ее. В Четвертой симфонии тембр тромбонов умело приберегается для их первого вступления в начале финала – трагически звучащей теме пассакалии.

При всей внешней скромности оркестр И. Брамса нередко весьма выразителен. Например, начало Первой симфонии с его неумолимо повторяющимся звуком «С» у литавр. В *Andante* этой симфонии впечатляют полифонические сплетения смычковых в высоком регистре и хорошо найденная партия скрипки *solo*. Очень точно по колориту применен тембр флейты *solo* в финале, но не менее естественно звучит та же тема у солирующей валторны. О глубоком проникновении в роль инструментальных тембров говорит *Allegretto* в Третьей симфонии. Тема этой части – одна из самых обаятельных мелодий, исполняется то виолончелями, то скрипками, то валторной, то гобоем, то звучит в комбинации разных инструментов. При неизменности самой темы выбор тембров настолько удачен, что при каждом новом повторении мелодия предстает обогащенной. Можно назвать и такую замечательную оркестровую находку И. Брамса, как 12-я вариация в финале Четвертой симфонии, где мелодия поручена солирующей флейте.

Симфоническое творчество композитора прочно вошло в мировой концертный репертуар. Однако его влияние на эволюцию симфонического оркестра было достаточно ограниченным, очевидно, в силу особой специфичности брамсовского оркестрового стиля.

В искусстве Италии этого периода традиционно господствует жанр оперы, который как никогда ранее сближается с народ-



Джузеппе Верди
(1813–1901)

ным творчеством. Примером тому служат произведения великого итальянского мастера Джузеппе Верди (1813–1901). Его оперные мелодии шли в народ и становились патриотическими песнями. В то же время вся музыка его опер была пронизана оборотами в духе народ-

ной песенности. В трактовке оркестра композитор придерживался (в особенности на раннем этапе творчества) итальянской оперной традиции, идущей от Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти. Это преимущественно гибкий и разнообразный аккомпанемент, способствующий рельефному выделению вокального начала. Поэтому во многих случаях речитативы, а также арии и ансамбли сопровождаются только струнными.

В эпоху широкого распространения в Европе влияния Р. Вагнера Дж. Верди твердо шел по пути, который во многом был художественной альтернативой вагнеровским оперному стилю и трактовке оркестра. Для Дж. Верди характерны скромность оркестровых средств, преимущественное использование групп в чистом виде и сольных инструментов без дублирования. Типичные для итальянских композиторов блеск и яркость тембровых контрастов сочетаются у него (особенно в более поздних произведениях) с высокой музыкальностью, изобретательностью и особым вниманием к эффектам. Выполняя функцию чуткого аккомпаниатора, оркестр в операх Дж. Верди играет и важную драматургическую роль, которая становится все более существенной в ходе творческой эволюции композитора. Так, уже в опере «Травиата» оркестр вступает в активное взаимодействие с певческими голосами, обогащая вокальные партии контрапунктическими линиями (например, финал второго действия, где звучит мрачная настороженная тема, каждым своим появлением усугубляющая напряженность, предвещающая приближение драматической развязки).

В операх «Аида», «Отелло» и Реквиеме оркестровый стиль Дж. Верди приобретает новые черты. Возрастает роль различных фигураций, орнаментики, а также полифонии. Автор не имел склонности к чисто полифоническому письму. В драматургических целях он нередко сопоставляет в оркестре самостоятельные пласты музыки. В партитуре «Аиды» композитор проявляет стремление к красочности, к необычным оркестровым приемам. Например, в арии Аиды из третьего акта в оркестре тема любви исполняется тремя флейтами, звучащими в унисон в низком регистре, что придает ей своеобразную, густую и мрачную звучность. К числу замечательных колористических находок автора относится и тембр контрабасов *solo* в начале сцены в спальне в «Отелло».

Французские композиторы третьей четверти XIX в. также стремились к продолжению национальных традиций в трактовке симфонического оркестра. Основным принципом французской школы оркестровки – писать только то, что может быть слышно. Это проявлялось в том, что оркестровая ткань обычно не перегружена множеством линий и чаще всего достаточно прозрачна. Французские композиторы отдавали предпочтение чистым, а не смешанным тембрам. *Tutti* обычно строилось стандартно: сочетание групп с удвоениями по тесситурному признаку.

В этот период происходит активное освоение хроматических медных инструментов. Вводя в состав оркестра хроматические валторны, композиторы нередко продолжали писать их партии, ориентируясь в основном на практику натуральных инструментов. Натуральные трубы отвергнуты более решительно. Вместо них стали включать в партитуру два хроматических корнета, которые использовались совершенно свободно и в аккомпанементе, и для исполнения любых мелодий. Традиционно применялись три теноровых тромбона в тесном расположении. Достаточно часто встречаются и различные дополнительные инструменты (арфы, флейта-пикколо, английский рожок).

Композиторы французской лирической оперы – Ш. Гуно, А. Тома и Ж. Бизе – создали стиль оркестровки, характеризу-



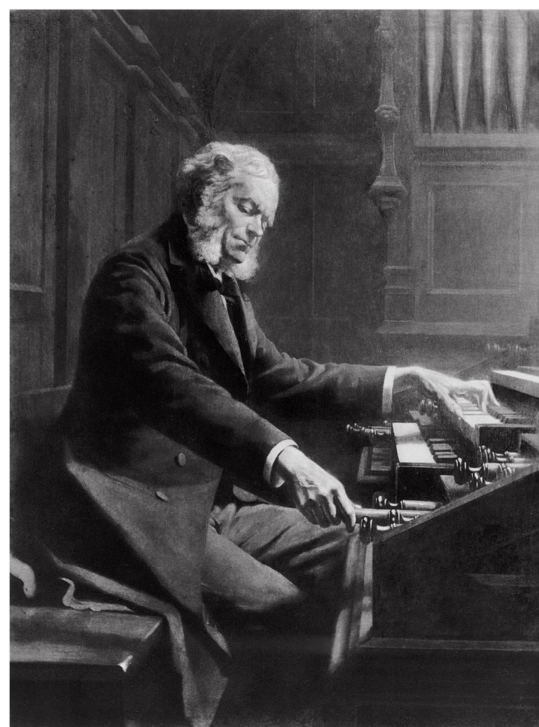
Жорж Бизе
(1838–1875)

ющийся ясностью и экономией оркестровых красок, свободный от шумного блеска, свойственного итальянцам. Наиболее значительный из них – Жорж Бизе (1838–1875), создатель бессмертной «Кармен», одной из лучших оперных партитур XIX в. Подобно Дж. Верди, Ж. Бизе противопоставил гигантскому, часто подавляющему певца оркестровому массиву прозрачный легкий оркестр, служащий опорой для вокала. Если у Р. Вагнера оркестр живет самостоятельной жизнью, параллельной жизни героев оперы, то у

Ж. Бизе он органически сливается со всем, что происходит на сцене, не привлекая к себе внимания как к отдельному организму. Трактовка оркестра композитора во многом схожа с трактовкой П. И. Чайковского. Это и усиление эмоционального накала происходящего, и выявление средствами оркестрового звучания смыслового значения действия, лейтмотивная характеристика определенного персонажа оперы. Сближает его с П. И. Чайковским и выбор средств: любовь к чистым тембрам, использование медных инструментов

для передачи образов зла. В партитуре «Арлезианки» композитор проявил живой интерес к народной музыке, особенно танцевальной, и умению перевести ее на язык оркестра, сохраняя при этом национальный колорит. Такова, например, задорная мелодия в «Фарандоле», исполняемая флейтой и кларнетом в сопровождении равномерных ударов восьмью тамбурина.

В русле французской традиции находится творчество Камилля Сен-Санса (1835–1921) и Сезара Франка (1822–1890), композиторов-симфонистов в первую очередь. С. Франк, стремясь к ясности и непринужденности изложения, прибегал обычно к



Сезар Франк
(1822–1890)



Камиль Сен-Санс
(1835–1921)

оркестровой фактуре, основанной на мелодизации гармонических голосов и фигурации, оттеняющей главную тему. При этом он свободно пользовался как чистыми, так и смешанными тембрами. Назовем знаменитое *solo* английского рожка в начале второй части Симфонии ре-минор.

Оркестровка К. Сен-Санса классична в лучшем смысле этого слова. Его оркестр звучит легко и непринужденно, изящно и красиво. Одним из первых композитор стал широко использовать ксилофон («стук костей» в симфонической поэме «Пляска смерти»).

С. Франк и К. Сен-Санс являются создателями французской симфонической музыки, начав своим творчеством эпоху крупных по масштабу, серьезных и значительных по мысли симфонических произведений.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Сформулируйте принципы оркестрового письма И. Брамса.*
- 2. Выявите особенности оркестрового письма Дж. Верди.*
- 3. Охарактеризуйте творчество Ж. Бизе, К. Сен-Санса, С. Франка.*

Тема 8

**ОРКЕСТР «НОВОЙ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ШКОЛЫ» («МОГУЧАЯ КУЧКА»).**
Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
И ЕГО СОРАТНИКИ

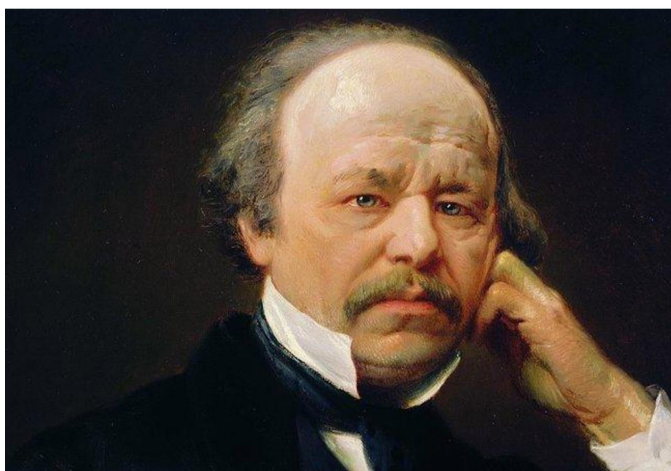


Серединой XIX в. датируется формирование русской музыкальной классики, которая вскоре заняла одно из ведущих мест в мировом искусстве. Почти одновременно на композиторском поприще в России выступила целая плеяда выдающихся музыкантов. Глубокая содержательность их творчества, совершенство художественного воплощения обеспечили русской музыке ошеломительный успех. Все русские композиторы второй половины XIX в., независимо от творческих направлений и взглядов на музыкальное искусство, считали себя продолжателями дела М. И. Глинки. Но каждый из них развивал какую-либо одну сторону его наследия.

Два основных направления в русской музыке этого периода определяли трактовку оркестра. Для первого из них типичен интерес к жизни народа, его прошлому, национальным особенностям. Отсюда повышенное внимание к фольклору, стремление положить в основу музыкального языка народные интонации. Желание оттенить богатство народных мелодий порой приводило к определенной изысканности в гармонизации и оркестровке, широкому развитию вариационности, которая также стимулировала развитие оркестровых средств. Лидером этого направления был М. А. Балакирев, сплотивший вокруг себя талантливых музыкантов Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Ц. А. Кюи. На более позднем этапе продолжателями их идей стали А. К. Лядов и А. К. Глазунов.

Представители другого направления главное внимание обратили на воплощение духовного мира человека. Отсюда психологизм их музыки, ее лирическая и драматическая насыщенность. Национальный характер является лишь одной из сторон облика лирического героя, поэтому трактовка фольклора свободная, помогающая раскрытию его внутреннего мира. С этой линией связаны имена А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, А. С. Аренского, отчасти и С. И. Танеева. С конца XIX в. ее наиболее ярким представителем становится С. В. Рахманинов.

Конечно, подобное деление весьма условно, хотя бы потому, что творчество некоторых из них, например А. С. Даргомыжского и А. Н. Серова, трудно отнести целиком к одной из указанных групп. Развитие художественных направлений, яркие таланты композиторов способствовали небывалому расцвету оркестрового мастерства в России. При этом принадлежность к определенной творческой школе отнюдь не нивелировала индивидуальные особенности авторов. Их оркестровый почерк характерен и неповторим.



Александр Сергеевич Даргомыжский
(1813–1869)

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869) вошел в историю музыкальной культуры главным образом как вокальный композитор. Инструментальная, в том числе симфоническая музыка занимает в его наследии более скромное место, и его заслуги в области оркестровки обычно

не привлекали к себе внимания. Между тем произведения данного автора сыграли определенную роль в становлении русского симфонизма, явились необходимым звеном в цепи развития русской школы оркестровки.

Конечно, новаторство А. С. Даргомыжского более всего проявилось в области оперы и песни-романса. Оно выразилось в необычайной чуткости к человеческой речи, интонационной выразительности слова. Используя интонационную связь слова и музыки, автор широко развил характеристические свойства

последней (музыкальную диалогичность, темброво-тематическую персонализацию музыкальных образов; создание ярких характеристик персонажей, нередко даже карикатурных), причем не только в вокальных жанрах, но также и в инструментальных.

Симфонические произведения А. С. Даргомыжского относятся в целом к раннему периоду развития русской симфонической музыки, предшествующему рождению жанра симфонии. В этот период инструментальная музыка в России развивалась под знаком жанрово-характеристического симфонизма (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев). С появлением симфонии в русской музыке эта линия не исчезла, но развивалась параллельно. Жанрово-характеристический симфонизм связан с определенной национальной окраской, народно-бытовыми жанрами музыки – песней и танцем. Последние обычно черпаются из фольклорного источника, им свойственна яркая картинность. Пьесы, как правило, одночастны и состоят из нескольких разделов (2–4). Среди приемов развития преобладает вариационность.

А. С. Даргомыжский создал четыре симфонических произведения: «Болеро», относится к раннему периоду его творчества (конец 1830-х гг.), три других – «Баба-яга, или С Волги nach Riga», «Малороссийский казачок», «Чухонская фантазия» – к позднему (1860-е гг.). Они отличаются свежей вариационной разработкой тем, острой новизной мелодической вариантности, трансформации образов, изобретательностью ладово-гармонических и оркестровых приемов.

Автор употребляет обычный для его времени парный состав оркестра с добавлением малой флейты. Валторны выбираются натуральные, одновременно 2–3 разных строя. Вместо труб (или наряду с ними) – два корнета. Тромбонов два или три, а также офиклеид (позже заменяется тубой). В группе ударных, наряду с литаврами, применяются тарелки и большой барабан (в «Болеро» – кастаньеты).

Композитор хорошо чувствует полифоническую природу оркестра. В партитуре его оперы «Русалка» аккомпанемент не только поддерживает партию солиста, он мелодизирует голоса сопровождения, присочиняет подголоски, придает самостоя-

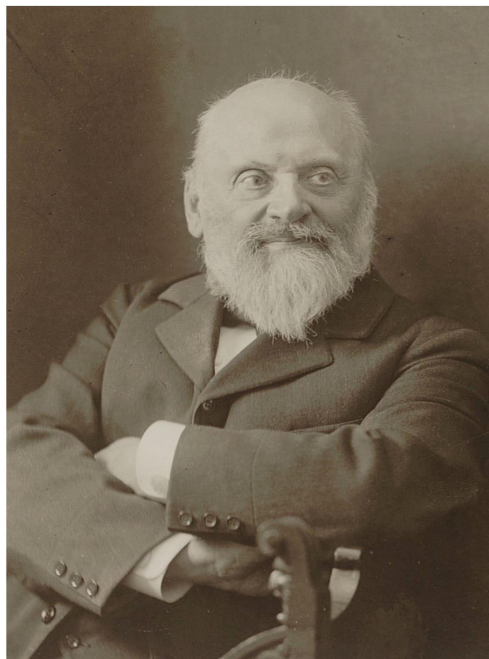
тельность педальным голосам. Поэтому оркестр звучит живо, выразительно, является активным участником действия. Иногда к нему переходит даже ведущая роль, и на развитую оркестровую ткань накладывается вокальный речитатив (этот прием получил затем развитие в «Пиковой даме» П. И. Чайковского). А. С. Даргомыжский очень тонко передает средствами тембра и фактуры движения души героев оперы, их психологическое состояние. Выразительная оркестровка «Русалки» в немалой степени способствовала ее выдающемуся успеху.

Среди симфонических произведений композитора отметим как характерное скерцо-фантазию «Баба-яга, или С Волги nach Riga» (1862). Развивая традиции глинкинской «Камаринской», А. С. Даргомыжский создал народно-жанровую картину, окрашенную в юмористические тона. Здесь двоякий контраст: бытовое и фантастическое, русское и немецкое. Такой персонаж, как Баба-яга, привносит фантастический элемент в обе бытовые картины, образующие крайние части трехчастной композиции, где серединой является картина ее сказочного полета. Первый раздел носит эпически величавый характер (тема песни «Вниз по матушке по Волге» и пять ее вариаций, основанных на оркестрово-динамическом развитии). Следующий эпизод – скерцозный, полет Бабы-яги построен на теме песни «Укажи мне, мати, как белый лен стлати», отличающейся непрерывным движением с характерной токкатной повторяемостью звуков.

Фантастический колорит создается и прозрачной, «полетной» фактурой, и тембровыми красками (преобладание деревянных духовых). Трубный призыв соединяет вторую часть с третьей: Баба-яга прибыла в Курляндию. Последняя картина строится на теме бытовой немецкой песенки (типа оживленного лендлера). Музыкае присущ острый, несколько марионеточный характер. В ходе всей пьесы гротескно-фантастический колорит еще больше усиливается.

Достижения А. С. Даргомыжского в области оркестра нашли отражение и развитие в произведениях последователей – русских композиторов М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Лядова и др.

Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910), являясь лидером «Могучей кучки», сыграл значительную роль в формировании оркестрового стиля «Новой русской музыкальной школы»^{*}. Однако его влияния не испытали непосредственно ученики, ибо партитуры композитора были изданы лишь через много лет после написания. Продолжая глинкинские традиции, М. А. Балакирев особенно много внимания уделил проблеме национального оркестра. Он не только пользовался народными песнями в качестве оркестровых тем, но и стремился сделать их изложение национально характерным. От народного исполнительства автор взял, например, принцип балалаечного голосоведения – выдержанный звук «а¹» и движение мелодии ниже этой ноты (начало «Увертюры на русские темы»). Использовал М. А. Балакирев и глинкинский способ изображения хора балалаечников при помощи *pizzicato* квинтета струнных.



Милий Алексеевич Балакирев
(1837–1910)

Наряду с русским, его привлекал восточный фольклор. Используя грузинские танцевальные мелодии, композитор стремился в оркестровке приблизить их к звучанию национальных инструментальных ансамблей (гобой подражает зурне и т. п.).

Другая задача, которую он ставил перед собой, – это создание красочного оркестра. Колорит оркестровки связан с программными тенденциями творчества автора. Ярким образцом такого рода является симфоническая поэма «Тамара», где рисуются живописные картины Кавказа.

М. А. Балакирев одним из первых среди русских композиторов ввел в свои партитуры хроматические валторны и трубы. Однако в их партиях еще слишком много следов старой манеры использования натуральных инструментов (повторяющиеся

^{*} Наименование творческому содружеству композиторов «Могучая кучка» предложил В. В. Стасов, но впоследствии оно было переименовано в «Новую русскую музыкальную школу».

октавы). Но есть и удачные примеры нового (кульминация «Увертюры на русские темы», где трубы и валторны исполняют на фортиссимо полногармонизованную тему).



Модест Петрович Мусоргский
(1839–1881)

Модест Петрович Мусоргский (1839–1881) оставил неизгладимый след в истории русской музыки XIX в. прежде всего как автор гениальных народно-музыкальных драм «Борис Годунов», «Хованщина» и замечательных камерно-вокальных сочинений, отличающихся своеобразием стиля, новаторским подходом к сочетанию и взаимодействию слова и музыки. Что касается его оркестровки, то она с самого начала была и до настоящего времени остается предметом дискуссий. Критики отмечают ее определенную неполноценность. Оркест-

ровое воплощение не всегда соответствует художественному качеству музыкального материала, целый ряд важных моментов в операх звучит в оркестре неудачно.

Н. А. Римский-Корсаков, бескорыстно проделавший огромный труд по редактированию и оркестровке произведений своего рано умершего друга, невольно способствовал последующей несправедливой оценке его оркестрового творчества. Возникла легенда о технической неумелости автора «Бориса Годунова». Это мнение утвердилось, поскольку сочинения М. П. Мусоргского в оригинале использовались редко. Следует сказать и о новых оркестровых редакциях, выполненных Д. Д. Шостаковичем (в 1940 г. – «Борис Годунов», в 1958 г. – «Хованщина»). Оба великих мастера оркестра значительно «улучшили» звучание опер М. П. Мусоргского, привнеся в них с неизбежностью черты собственной индивидуальности (как и М. Равель, переложивший для оркестра «Картинки с выставки»).

Однако подлинный М. П. Мусоргский с его шероховатостями, неловкостями в оркестровке при этом пострадал. Между тем именно эта кажущаяся «неполноценность звучаний» иной раз составляет сущность музыкальных образов, связанных со сценической ситуацией.

Впрочем, нельзя отрицать и недостаточный практический опыт композитора, ибо «Борис Годунов» был его первой оперой. Необходимо найти объективный критерий для сопоставления, ибо сравнение оркестровки «Бориса Годунова» с оркестровкой первых опер общепризнанных мастеров, например Р. Вагнера («Фея»), Н. А. Римского-Корсакова («Псковитянка»), П. И. Чайковского («Воевода»), будет не в пользу последних. Именно неопытностью обуславливаются очевидные просчеты оркестровки «Бориса Годунова», например неполноценные *tutti* (без нужной широты) в сцене коронации или в кульминационных моментах сцены под Кромами. Вряд ли можно считать, что они намеренно сделаны тусклыми по звучанию. Известно из воспоминаний современников, что М. П. Мусоргский исполнял на фортепиано колокольный звон полнозвучно и торжественно. В оркестре же он звучит совершенно иначе.

В отдельных местах композитору удалось достичь мощных оркестровых эффектов. Таково начало сцены под Кромами или кульминация сцены у собора Василия Блаженного.

Наиболее интересно его оркестровый талант проявился в эпизодах с тонкой, прозрачной оркестровкой. Впечатляет начало оперы – скорбная, певучая мелодия без сопровождения у двух фаготов, играющих в унисон. Немало замечательных тембровых находок и на последующих страницах партитуры. Это стонущие малые секунды валторны в сцене у собора Василия Блаженного. Это тромбоны в рассказе Пимена об угличском убийстве на словах «...свиреп, от злости бледен», и ряд других. Для М. П. Мусоргского характерен «кадровый» принцип драматургии, стремительное переключение в другое психологическое состояние, переход к новому образу. Такой принцип предполагает быструю реакцию всех выразительных средств. Отсюда вытекает и то, что в оркестровке приобретает особое значение деталь: тембровый акцент, поставленный на определенном созвучии; контрастное, часто неожиданное звучание нового оркестрового регистра (включаемого иной раз лишь на один момент) и т. п.

М. П. Мусоргский выбрал для оперы «Борис Годунов» скромный состав оркестра: парный, с добавлением флейты-пикколо, а также фортепиано. В сцене у фонтана вводятся арфа и английский рожок. В основе оркестра – струнная группа.

Широко используется выразительный тембр альтов. Контрабасы часто имеют самостоятельную партию. Медные употребляются сдержанно, чаще в динамическом плане. Сурдины и закрытые звуки валторны не применяются. Очень чутко пользуется композитор тембрами деревянных духовых, не злоупотребляя их колористическими возможностями.

И хотя оркестровое мастерство М. П. Мусоргского не было безукоризненным, однако несомненна оригинальность многих оркестровых решений композитора, их полное соответствие природе его музыкального мышления.



Александр Порфирьевич Бородин
(1833–1887)

Оркестровое мастерство Александра Порфирьевича Бородина (1833–1887) иногда недооценивается, так как считается, что его партитуры подверглись редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. Но это касается в основном оперы «Князь Игорь» и Второй симфонии, причем имела место именно редакция, а не переработка, а также завершение оперы по черновикам и эскизам автора. Значительная часть оперы и Второй симфонии оркестрована самим композитором, а Первая симфония и опера «В Средней Азии» («В степях Центральной Азии») — полностью.

Оркестровое мышление композитора отличается рационализмом. Он умеет ясно ставить перед собой задачу и уверенно решать ее наиболее простыми средствами. Несмотря на сравнительно небольшой практический опыт, автор обнаруживает хорошее понимание специфики оркестра. Он свободно пользуется и чистыми, и смешанными тембрами, строит *tutti* и на дублировании, и на противопоставлении групп.

А. П. Бородин использует обычный парный состав оркестра, добавляя иногда флейту-пикколо (английский рожок подменяет второй гобой). В случае необходимости применяются арфа и различные ударные.

Музыка симфонических произведений композитора глубока по содержанию, нередко картинна, отличается сочным колоритом. Она исключительно стройна по форме и совершенна по архитектонике, чему в большой степени способствует мастерское владение оркестровыми средствами.

Уже в Первой симфонии о своеобразии бородинского почерка говорят многие детали: характерный раскачивающийся квартетный мотив на фоне остинатных квартетных аккордов поручен солирующим литаврам (подобное звучание затем встретим и в «Половецких плясках» из оперы «Князь Игорь», и во Второй симфонии); энергичные штрихи у струнных в первой части предвосхищают приемы оркестровки «богатырской» темы, открывающей Вторую симфонию; особое внимание уделяется тембру валторн, используемых не просто в роли динамической педали, но с выявлением тембровой характерности, вызывающей, в частности, пейзажные ассоциации (трио во II ч., конец III ч.), что также станет затем типичным приемом.

Симфоническая картина «В Средней Азии» отличается акварельностью оркестрового колорита, особым лаконизмом в использовании оркестровых средств. Выдержанные флажолеты скрипок создают впечатление «однообразной песчаной степи». Издалека доносится «напев мирной русской песни» у кларнета и валторны. А далее слышатся звуки приближающегося каравана – *pizzicato* альтов и виолончелей. В кульминации тема звучит одновременно в трех вариантах: в полном виде – у деревянных духовых и виолончелей, в упрощенном – у первого тромбона, в виде отрывистых коротких аккордов – у скрипок.

В партитуре оперы «Князь Игорь» наиболее полно раскрылся талант А. П. Бородина как оркестратора. С помощью оркестра рисуются образы действующих лиц – гуляки князя Галицкого, хана Кончака и др. Особенно показательны «Половецкие пляски», где точно рассчитана оркестровая динамика, объединяющая отдельные эпизоды и создающая грандиозное нарастание к финалу.

Самым зрелым из оркестровых произведений А. П. Бородина является Вторая симфония, где характерные черты его оркестрового письма проявляются особенно наглядно. Это острое слышание тембров медных и использование их целой

группой, противопоставленной другим группам; особое отношение к валторнам, которые применяются в различной функциональной роли и накладывают характерный отпечаток на звучание произведения в целом (например, вдохновенная кантилена в медленной части или ритмизованная педаль из быстрых, повторяющихся нот в скерцо). Среди характерных приемов унисонное или дублированное в двух-трех октавах (обычно в низком регистре) проведение темы или мелодической линии, дающее массивное, энергичное, мужественное звучание; противопоставление мягко звучащих струнных или деревянных обнаженной терпкости медных; колористическое выделение чистых тембров в полифонической фактуре и, наоборот, равномерное дублирование (обычно струнных деревянными) там, где не требуется индивидуализация тембра; обилие педализации, как колористической (валторна, фаготы), так и темброво нивелированной. Финал Второй симфонии многими своими чертами предвосхищает музыку XX в. (длительные диссоциирующие гармонии с ослабленной функциональностью, переменность метра как характерное явление народного исполнительства и т. п.).



Николай Андреевич
Римский-Корсаков (1844–1908)

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) – один из наиболее выдающихся мастеров оркестра второй половины XIX в. Развивая традиции М. И. Глинки, он создал свою систему оркестровки, чрезвычайно рациональную и продуманную. Ее основные черты – ясность, равновесие звучности, блестящий колорит. Характерная особенность оркестра Н. А. Римского-Корсакова, вытекающая из общего принципа его творчества вариационного развития музыкального материала, – это яркая и разнообразная красочность.

Оркестровые средства (тембровые и фактурные) служат композитору мощным фактором варьирования. Мастерски используя их, он умеет настолько темб-

рово освежать и многогранно освещать музыкальный материал произведения, что слушатель с неослабевающим интересом воспринимает целые серии вариационных изменений одной и той же темы, не ощущая какой-либо монотонности. В качестве примера стоит сослаться на «Испанское каприччио», где все части основаны на оркестрово-вариационном развитии тематического материала; «Шехеразаду», многие страницы оперных партитур.

Другая характерная особенность корсаковских партитур связана с конкретной изобразительностью оркестровых красок, которая тоже является результатом блестящего использования ресурсов оркестра. Колорит его оркестра «словно подслушан у русской природы», «объекты» изобразительности в творчестве композитора многообразны: наряду с воссозданием картин природы, действия стихий, он рисует сказочные события, создает атмосферу чудес, волшебства. Таковы картины моря («Шехеразада», I и IV ч., ряд эпизодов в симфонической картине «Садко» и одноименной опере, «Сказка о царе Салтане», вступление ко второму действию, к последней картине «Три чуда»). Композитор находит тембровые краски и приемы оркестровки для обрисовки моря – спокойного и разбушевавшегося, умеет вызвать у слушателя ассоциации с покачивающимся на волнах кораблем, передать завывание ветра, всплески, брызги воды и т. д. Достигает он этого совокупностью различных оркестровых средств, среди которых важное место принадлежит «качающимся» фигурациям струнных. Немалый вклад вносят деревянные духовые (так, их хроматические гаммы воспроизводят свист ветра). Заметную роль играют и ударные инструменты. Столь же ярко и наглядно иллюстрирует Н. А. Римский-Корсаков оркестровыми средствами и полные поэзии картины пробуждения весны, звенящей птичьими голосами, и звездной ночи, и таинственного заколдованного леса («Снегурочка», «Майская ночь», «Китеж»).

Оркестровая техника композитора никогда не была лишь внешним облачением его мысли. «Сложившееся у критиков и публики мнение, что “Каприччио” есть превосходно оркестрованная пьеса, – неверно. “Каприччио” – это блестящее сочинение для оркестра. Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующих

каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов solo, ритм ударных и проч. составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, т. е. оркестровку», – писал Н. А. Римский-Корсаков*.

Партитуры композитора отличаются глубоким проникновением в суть звучания каждого инструмента, тонким ощущением многоликости, многозначимости тембров. Нередко тембр у него становится носителем музыкального образа (скрипка – Шехеразада, деревянные духовые – лекарь Елисей Бомелий в «Царской невесте» и др.).

Н. А. Римский-Корсаков часто употребляет солирование отдельных инструментов (в том числе соло смычковых) с максимальным выявлением их специфических свойств, что свидетельствует о стремлении к индивидуализации тембров (например, каденции солирующей скрипки, флейты, кларнета, а также соло виолончели в четвертой части «Испанского каприччио»).

Превосходно зная технические и выразительные возможности оркестровых инструментов, композитор сочинял некоторые произведения с таким расчетом, чтобы и оркестр в целом, и его отдельные участники могли проявить виртуозность («Испанское каприччио», «Шехеразада»). Использование приемов виртуозной игры на отдельных оркестровых инструментах, демонстрирующих весь блеск техники исполнителя, а также частое обращение к ударным, которыми автор пользуется с замечательным вкусом и чувством меры, создают то праздничное, светлое, блестящее звучание оркестра, которое характерно для многих его партитур. Раскрытие Н. А. Римским-Корсаковым выразительной специфики инструментов оркестра оказало огромное влияние на последующее развитие музыкального искусства и у нас, и за рубежом (М. Равель, И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит).

Когда композитор в третьей части «Шехеразады» по очереди применил флейту и скрипки (буква В), он нашел ту единичную, специфическую форму изложения интонационного материала, которая соответствовала природе каждого из инструментов. Любое смешение тембров в этом случае могло бы только подчеркнуть их тесситурную специфику, а не усилить образную сферу. Виртуозно солирующая трактовка инстру-


* Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 2015. С. 212.

ментов и сопутствующий ей поворот от густых, сложных тембров в сторону большей прозрачности и ясности – сдвиг в развитии оркестрового творчества, совершившийся при непосредственном участии Н. А. Римского-Корсакова.

В создании продуманной системы оркестровки композитор опирался на достижения западноевропейского романтического симфонизма, традиции М. И. Глинки и в большой степени на собственный практический опыт. Для Н. А. Римского-Корсакова были в одинаковой мере неприемлемы и образцы оркестровки XVIII в., и стиль инструментовки многих современных ему произведений. Высоко ценя творчество великих мастеров прошлого, он тем не менее считал, что оркестровый язык К. В. фон Глюка, В. А. Моцарта, Й. Гайдна и отчасти и Л. ван Бетховена устарел, но в то же время весьма сдержанно относился к новейшим открытиям в области оркестрового письма в послевагнеровской музыке. Музыкальное мышление Н. А. Римского-Корсакова крепко связано с гармоническим началом. Эта характерная черта его стиля, преломляясь в сфере оркестровки, определила то большое внимание, которое он уделял вопросам ровной звучности. Когда гармонический комплекс появляется в оркестре как некое единство в вертикали, надо сделать так, чтобы ни один звук не оказался выпяченным, чтобы единство осуществилось и подкрепилось средствами тембра. Для пояснения сравним творчество Н. А. Римского-Корсакова и Р. Вагнера, в чьих партитурах свобода движения голосов на базе гармонической основы приобретает порой чуть ли не полифонно-мелодическое значение. Так, во вступлении к опере «Тристан и Изольда» четыре разных тембра в четырехголосном сложении не только возможны, но и необходимы именно в силу некоторой разнородности голосов оркестровой ткани. Если Н. А. Римский-Корсаков стремится к слитности в единстве, Р. Вагнер добивается расчлененности в единстве.

Обладая великолепным ощущением оркестрового колорита, Н. А. Римский-Корсаков прекрасно понимал, что необычно оркестрованный эпизод значительно выигрывает при сопоставлении с обычной звучностью. Отсюда заботы о правильном распределении голосов, расположении аккорда по образцу натурального звукоряда с тесными интервалами вверху и широкими внизу. С этим связано и применение смешанных тембров в *tutti*.

Очень часто гармония у Н. А. Римского-Корсакова выступает в оркестре в качестве фона, на котором звучит мелодия. Фон, как правило, двухплановый: духовые тянут аккорды, струнные же исполняют фигуры по аккордовым нотам, иногда с применением неаккордовых вспомогательных нот (шелест леса в «Китеже»). Прием гармонического фона с успехом применяется и в *tutti* (I ч. «Шехеразады»).

Полифония в корсаковском оркестре играет вспомогательную роль. Это не соединение свободно развивающихся мелодических линий, стирающих границы периодов. Она носит орнаментальный характер сочетания мелодии и мелодизированной фигуры. Такая полифония противосложений (в виде более или менее самостоятельных фигур) позволяет оттенить первый план вторым, третьим. Вследствие этого дифференцированность оркестровой ткани Н. А. Римского-Корсакова носит характер многоплановости, когда различные планы, более «близкие» и «далекие», соразмерны и не заслоняют друг друга. Соединение нескольких самостоятельных тем, как правило, кратковременно. Кроме того, метрическая схема у них по большей части остается общей, членение на фразы предельно четко, в каждом эпизоде одна из тем явно главенствует. Прекрасным образцом оркестровой полифонии композитора является средний эпизод «Сечи при Керженце», где контрапунктируют три элемента: русская тема, тема татар и тема скачки. Последняя мелодически не характерна, только типичный ритм () , который сохраняется и там, где темы фактически нет (но слушателю кажется, что она продолжает звучать). Русская тема изменена ритмически и стала равной татарской (флейты и кларнеты). Когда басы начинают играть татарскую тему, флейты отвечают им первой фразой русской темы. Этот принцип сохраняется и далее: если одна тема проводится целиком, то другая контрапунктирует ей фрагментами. Третья тема присутствует лишь в виде ритма. Благодаря контрастной оркестровке слушатель ясно воспринимает здесь колоритное и динамическое соединение трех тем. Во многих эпизодах корсаковских партитур наблюдается тонкая разветвленность фактуры и тембровая дифференциация ее элементов, в то время как оперирование группами в целом, характерное для П. И. Чайковского, для него не типично. Огромное значение приобретают

различные виды фигураций, мелодически разработанные гармонические элементы, а также оркестровые педали.

Н. А. Римский-Корсаков неоднократно повторял, что хорошая оркестровка есть хорошее голосоведение. Этот тезис нельзя понимать буквально: он педагогически заострен, однако большое внимание к голосоведению у композитора несомненно. В начале «Шехеразады» после унисонного проведения тема Шахрияра дается в вертикальной (гармонической) проекции. Соединение двух первых аккордов ($e-g-h^1-e^2$ и $d^1-a^1-d^2-fis^2$) вплоть до заключительного сделано с нарушением обычных норм оркестрового голосоведения. Причина в том, что цепь аккордов развивается на темброво-остинатном значении кларнета как басового голоса. Именно поэтому композитор поручает первому исполнителю не более высокую, а более ответственную партию, то есть самую нижнюю (по аналогии, в третьей части, буква Е, перекрещивание партий флейт). К необычному голосоведению привело движение тембра по горизонтали: в первом аккорде наверху – кларнет, во втором – флейта. Далее в аккорд включается фагот, затем – два гобоя, а в заключительной вертикали – валторна. Таким образом, в каждую последующую вертикаль вносится новое тембровое начало.

Итак, законы голосоведения подчиняются общим закономерностям музыкального целого. При всей многокрасочности гармонической проекции тема Шахрияра и в тембровом плане объединена общностью целого. Знаменательна тембровая преемственность, упорно сохраняемая композитором на протяжении всего второго ее проведения: оркестровое звучание каждого последующего аккорда полностью включает весь предыдущий тембровый комплекс с добавлением нового голоса инструмента – новой краски. Этот прием, казалось бы, чисто технический, приобретает важное смысловое значение. Колеблющимся светом оркестровых красок, возникающим вслед за суровым унисонным проведением той же темы, композитор намеренно подчеркивает сказочный характер симфонического повествования. Утверждение, будто Н. А. Римский-Корсаков во вступлении экспонирует тему Шахрияра и связывает ее с темой Шехеразады импрессионистически разобобщенными аккордами, неверно. Здесь дана двойная экспозиция темы Шахрияра, сопоставляемая с темой Шехеразады. В свете гармонической

проекции его темы начинает чувствоваться, что отзвучавший унисон не так уж грозен, что суровость султана не «всамделишная». Гармоническая проекция переключает повествование в сказочный мир чудес.

Говоря о корсаковском типе оркестрового развития, сравним изложение связующей партии первой части «Шехеразады» в экспозиции и репризе. Последняя дана как вариант первоначального изложения с перемещением в иную, темброво-контрастную сферу, что и позволяет назвать этот тип развития темброво-вариационным. Корсаковский принцип тембрового варьирования вызван и обусловлен особенностями музыкального мышления, характерной для него вариационностью как основным принципом развития музыкального материала.

Связующая партия не только однотипна в экспозиции и репризе, но и в своем внутреннем развитии построена вариантно и состоит из повторного двутакта с восходящими комплексами мелодико-гармонического значения; одного двутакта, устанавливающего формулу сопровождения; трех секвентно-аналогичных шеститактов.

Особенности корсаковского оркестрового развития проявились не только в связующей, но и в главной партии. Однако здесь непрерывность развития подчеркнута единством тембра (преобладающие скрипки).

Солирующая скрипка – лейттемпор Шехеразады, появляясь во вступлении к первой части, сохраняет затем лейттемпорный характер на протяжении всей партитуры. На неизменном в своей основе интонационном материале солирующая скрипка дана то в свободно повествовательных эпизодах речитативного характера, то в роли побочной темы (в экспозиции и репризе I ч.), причем в последнем случае – в условиях темброво-вариационного развития функции сопровождения.

Корсаковский тип темброво-вариационного развития противопоставит бетховенскому типу сквозного развития, подтверждая неотделимость типа развития тембровой ткани от самого музыкального материала.

Н. А. Римский-Корсаков избежал стремления к увеличению состава оркестра, которому поддались многие его современники. Он писал для парного состава (симфонические произведения и оперы «Майская ночь», «Снегурочка», «Царская невеста»).

ста», «Кашей Бессмертный») или троечного состава («Псковитянка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Золотой петушок»). Лишь «Млада» написана для четверного состава (в период повышенного интереса к творчеству Р. Вагнера), а «Моцарт и Сальери» – для одиночного (при 2 валторнах и 3 тромбонах в финале). Композитор широко использовал разновидности духовых, в отдельных случаях требовал сконструировать новые инструменты: для «Млады» – флейты Пана по гамме «тон-полутон», лиры по уменьшенному септаккорду *glissando*, литавру-пикколо (для изображения восточных керамических литавр).

Плодом многолетнего композиторского и педагогического опыта Н. А. Римского-Корсакова в области инструментовки явился его знаменитый труд «Основы оркестровки», который и поныне является настольной книгой каждого композитора. Композитор воспитал целую плеяду мастеров оркестра, создал целую школу. Среди его учеников А. К. Лядов, А. К. Глазунов, И. Ф. Стравинский, Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев и мн. др. Оркестровый колорит Н. А. Римского-Корсакова оставил глубокий след не только в русской музыке, но и в творчестве французских мастеров следующего поколения, особенно в оркестровом письме М. Равеля. Наследие великого русского композитора во многом завершает достижения XIX в. и дает начало оркестровому стилю XX в.

В конце XIX – начале XX в. в России сосуществовали различные творческие направления. Большинство русских композиторов так или иначе развивали глинкинские традиции трактовки симфонического оркестра, воспринятые сквозь призму их преломления в творчестве П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова – двух великих мастеров, в силу существенного различия содержания и характера творчества создавших индивидуальные, заметно различающиеся системы. Каждая из этих систем оркестровки, однако, базировалась на развитии принципов М. И. Глинки. Композиторы, входившие в состав так называемого Беляевского кружка*, среди них наиболее интересны с точки зрения оркестровки А. К. Лядов и А. К. Глазунов, опирались на традиции «Новой русской музыкальной

* Группа композиторов и исполнителей, собиравшихся в 80–90-е гг. XIX в. в доме музыкального деятеля и мецената, пропагандиста творчества русских композиторов М. П. Беляева («беляевские пятницы»).

школы» и развивали идеи Н. А. Римского-Корсакова, являясь его прямыми учениками. В русле традиций П. И. Чайковского происходило становление творчества С. В. Рахманинова, претерпевшее, однако, с годами значительную эволюцию. Яркой и своеобразной фигурой в русской музыке рассматриваемого периода был А. Н. Скрябин, в оркестровке которого, основанной на развитии принципов Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова, можно обнаружить, кроме того, и претворение некоторых вагнеровских идей.

Анатолий Константинович Лядов (1855–1914) – замечательный мастер красочных и отточенных оркестровых миниатюр. Его партитуры отличаются подчеркнутой аккуратностью выполнения, педантичным следованием корсаковской доктрине



Анатолий Константинович Лядов
(1855–1914)

не «правильного голосоведения». К творческим удачам композитора относятся миниатюры сказочно-скерцозного характера «Баба-яга» и «Кикимора» со множеством тонко выписанных деталей. Оркестр очень наряден, звучит красиво даже при изображении образов зла. Композитор обычно не стремится к обособлению оркестровых групп. Такие примеры, как «Колыбельная» и начало «Протяжной» из «Восьми русских народных песен», где продолжительно выступает одна лишь струнная группа, являются, скорее, исклю-

чением из правил. А. К. Лядов предпочитает одновременное использование инструментов разных групп. Его сочинения состоят из коротких, чаще всего четырехтактовых фраз, для которых найдены разнообразные приемы оркестрового воплощения. Автор не злоупотребляет *tutti*, преобладают сочетания струнных и деревянных, причем не в полном составе. Композитор достаточно смело прибегает к новым комбинациям инструментов для достижения колористических эффектов. К таковым можно отнести волшебное звучание челюсты в колыбельной Кота-баюна («Кикимора»), употребление ксилофона

в туттийной мелодии («Баба-яга»). Наиболее цельное и впечатляющее сочинение А. К. Лядова – сказочная картина «Волшебное озеро». На передний план выдвигаются разнообразные фигурационные рисунки, которые обычно служат оркестровым фоном. Такие особенности музыкального языка вполне объяснимы сознательным отказом автора от передачи духовного мира человека. Звучность оркестра мягкая, завуалированная. Динамические контрасты сглажены. Нежные, акварельные штрихи струнного квартета с арфой передают покой и тишину леса, неподвижность глади озера. Стаккато флейт и колкие звуки челесты подобны мерцанию звезд и их отражению в воде. В этом произведении нельзя не отметить определенного воздействия эстетики и музыкального стиля французских импрессионистов (К. Дебюсси и др.).

Александр Константинович Глазунов (1865–1936) – виднейший русский композитор-симфонист конца XIX – начала XX в. Он создал индивидуальную манеру оркестровки, восприняв основные положения и принципы своего учителя Н. А. Римского-Корсакова. Творческий облик А. К. Глазунова определяют монументальность формы и объективность содержания, обычно лишённого острой конфликтности. Его музыка направлена прежде всего на воплощение красоты окружающего мира, в ней преобладают светлые, солнечные краски, что приводит к оптимистичности общего звучания.



Александр Константинович Глазунов
(1865–1936)

Особенности содержания произведений А. К. Глазунова определили основные черты его оркестрового стиля. Гармоническая насыщенность, обилие педалей, приверженность к сложным сплетениям тембров, рельефная оркестровая полифония в сочетании с уравновешенностью гармонических вертикалей делает его оркестр характерным, легко отличимым. Кредо композитора таково: оркестровать следует так, чтобы инструментовка не привлекала к себе особого внимания, не отвлекала от

самой музыкальной мысли. Он считал, что оркестр должен звучать как «большой рояль под руками идеального пианиста». Отсюда и возникают особенности индивидуальной манеры композитора, основанной на широком использовании дублировок и смешанных тембров, что находится в известном противоречии с традициями русской школы оркестровки с ее опорой преимущественно на чистые тембры.

Стремление к полнозвучности обусловило обращение А. К. Глазунова к троечному составу оркестра, который, впрочем, к концу XIX в. стал общепринятым. Деревянные духовые у него обычно трактуются как дублеры струнных, медные – как динамическая основа оркестра, струнная же группа несет на себе основную мелодическую нагрузку и преобладает в его общем звучании.

Оркестровка композитора достаточно разнообразна, и было бы неверным считать, что он избегает чистых тембровых красок. Таковые нередко используются при экспонировании тем или в их основных проведениях. На фоне приглушенного в целом колорита тем ярче и желаннее оказывается появление сольного инструмента или чистой группы. По смыслу это обычно картина русской природы, народная сцена или лирическое высказывание. Такие моменты чаще всего встречаются в средних частях симфоний, а также в разделах вступительного, связующего или заключительного характера. Еще более характерны яркие краски чистых тембров и принцип дифференциации оркестровых групп для балетной музыки А. К. Глазунова, где он выступает уже как преемник оркестровых принципов П. И. Чайковского (во взаимодействии с основной корсаковской традицией). Прибегая к дублированию и смешению тембров, композитор достигает различных результатов: сгущение или смягчение основного тембра (например, дублирование медных смягчает их звучание), подчеркивание какого-либо голоса удвоением другими инструментами (в этом случае для него имеет значение плотность, динамика, а не краска) и т. д. Как правило, смешанными тембрами осуществляются полифонические эпизоды, нередко имитационного типа.

Партитуры А. К. Глазунова, особенно балетные, содержат немало примеров использования драматургии оркестровых тембров. Таково, например, начало первого акта балета «Раймон-

да», где чередуется торжественная музыка труб и тромбонов с певучим эпизодом, излагаемым струнными, деревянными духовыми и валторнами. Два контрастирующих тембровых комплекса, как бы соперничая в благородстве и напевности, создают своеобразную «заставку» балета, вводят в атмосферу действия.

Симфоническое творчество композитора отличается яркой оркестровкой, гармоническим и контрапунктическим мастерством, тонким лиризмом. А. К. Глазунова как симфониста характеризует точность и рациональность формы, использование полифонии. Эти черты в разных стилистических вариантах станут важнейшими для музыки XX в.

Творчество А. К. Лядова, одного из немногих композиторов в русской музыке XIX – начала XX в., чье авторство можно определить безошибочно, «и при этом чьи глубинные связи именно с русской культурой ни с чем не спутаешь»^{*}, отличается отточенностью оркестровых произведений, изысканностью гармонии, отсутствием резких штрихов и диссонансов. Именно красота и изящество привлекают к ним слушателя.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Дайте характеристику оркестра в творчестве композиторов «Новой русской музыкальной школы» («Могучей кучки»).*
- 2. Охарактеризуйте особенности оркестрового письма Н. А. Римского-Корсакова.*
- 3. Опишите состав и проанализируйте трактовку оркестровых средств в творчестве А. К. Лядова и А. К. Глазунова.*

^{*} Прохоров И. Творческое наследие Анатолия Константиновича Лядова сегодня.
URL : <http://lyadovschool.ru/muzei-a-k-ljadova/tvorcheskoe-nasledie-anatolija-konstanti.html>.

Тема 9
**ОРКЕСТРОВЫЕ ПРИНЦИПЫ
П. И. ЧАЙКОВСКОГО. ТРАДИЦИОННОСТЬ
И НОВАТОРСТВО ОРКЕСТРОВОГО
ПИСЬМА С. В. РАХМАНИНОВА**



Петр Ильич Чайковский (1840–1893) вошел в историю музыкальной культуры как один из величайших композиторов-симфонистов, подлинный мастер оркестровой драматургии. Он создал яркий и оригинальный оркестровый стиль, который во многом продолжает и развивает традиции его замечательного предшественника М. И. Глинки.



Петр Ильич Чайковский
(1840–1893)

От основоположника русской музыкальной классики П. И. Чайковский унаследовал, в частности, отношение к чистым и смешанным оркестровым краскам. Заметное предпочтение, оказываемое чистым тембрам, проявляется прежде всего в том, что изложение важнейших мелодико-тематических голосов чаще всего осуществляется инструментами соло, партией струнных или, во всяком случае, в рамках какой-то одной оркестровой группы. (В качестве исключения можно назвать характерный смешанный тембр при экспозиционном изложении темы по-

бочной партии «Ромео и Джульетты» – соединение альтов и английского рожка.)

Далее это сказывается в принципе тембрового строения оркестровой фактуры, получившем у композитора наиболее последовательное воплощение. Суть принципа состоит в том, что каждый компонент оркестровой фактуры различается не только функционально, но и по тембру. Если мелодия исполняется инструментами одного тембра, то для контрапунктирующего голоса берутся инструменты другого тембра, а для пополнения гармонии – третьего. В результате возникает темброво дифференцированная оркестровая ткань, звучащая отчетливо и ярко. В качестве примера подобного строения оркестровой фактуры можно назвать первую тему из II ч. Шестой симфонии.

Тембровая дифференциация функций часто бывает связана и с полным разграничением оркестровых групп. Обычно в некульминационных местах сопоставляются три тембровые группы: струнные, деревянные духовые и валторны. Уникальным примером является скерцо из Четвертой симфонии, где каждая из трех тем проводится инструментами только одной оркестровой группы, причем в начале последовательно, а в репризе идет синтез одновременно звучащих тем, проводимых в закрепленных за ними оркестровых группах.

Характерно для П. И. Чайковского широкое использование оркестровых диалогов и переключек с противопоставлением двух контрастирующих между собой групп инструментов. Диалог применяется в экспозиционном изложении тематического материала (вторая тема побочной партии I ч. Симфонии № 4). Основная сфера применения переключек – динамически нарастающая подготовка кульминаций и коды (Симфония № 4 – I ч., перед репризой главной партии; скерцо – заключение; финал – кода. Симфония № 6 – III ч., перед кульминацией репризы).

Таким образом, использование контраста чистых (индивидуальных и групповых) тембровых красок наблюдается у композитора как одновременно (по вертикали), так и последовательно (по горизонтали).

В применении удвоений он, как правило, не стремится к образованию качественно новых смешанных тембров, а преследует цель динамизации звучания. Обычно преобладают струн-

ные (в соединениях с деревянными), противопоставляемые медным. Во многих *tutti* мелодия поручается всему струнному составу (кроме контрабасов) и всей группе деревянных духовых, а гармония исполняется исключительно медной. Такой метод противоположен азбучной учебной оркестровке, где в каждой группе гармония должна быть полной и самодовлеющей (что типично для немецкой школы – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. фон Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и др.).

У П. И. Чайковского отмечается еще ряд особенностей строения оркестровой фактуры. Расположение оркестровой вертикали по принципу натурального звукоряда теряет нормативное значение. В драматических и трагедийных образах гармония нередко концентрируется в низком регистре.

Одна из характерных черт оркестровки композитора – принцип тесситурной и гармонической свободы действий главного мелодического голоса, которому в том же регистре ничто не мешает. Яркий пример – соло валторны во второй части Пятой симфонии.

Обращает на себя внимание количественная скромность составов оркестра. Большинство симфонических произведений написано автором для парного состава. Заметно предпочтение легкой, прозрачной оркестровки перед грузной и вязкой, в чем также усматривается продолжение традиций М. И. Глинки. Несколько в стороне стоят партитуры «Манфреда» и «Франчески да Римини», а также ряда опер и балетов. Здесь больше дублирования и смешанных тембров, тройной состав группы деревянных духовых (с разновидностями основных инструментов), несколько увеличена группа медных (иногда добавляются два корнета). Это обусловлено программностью указанных произведений (картинность, эффектность, обобщенный, «внеличный» тон повествования).

Но главная особенность оркестровки П. И. Чайковского – огромное внимание к вопросам тембровой драматургии, мастерское использование формообразующих и драматургических возможностей оркестровых средств. Нередко композитор закрепляет за тембрами определенные психологические свойства. Так, в трех последних симфониях (Симфонии № 4, 5, 6) тембр меди используется для воплощения образов зла, рока. Большое выразительное значение имеет в «Пиковой даме»

лейттембр низкого кларнета и басового кларнета, символизирующий тайну трех карт. Контрастом к тусклой, холодной, зловещей краске низко звучащих деревянных духовых становится горячее, напряженно вибрирующее звучание струнных.

Огромное значение имеет принцип экономии оркестровых средств, строгий расчет в смене тембров. Он проявляется в приберегании особо впечатляющих оркестровых красок для важных мест произведения, воздержании от преждевременного введения ярких по звучанию инструментов и приурочиванию их появления к главным моментам формы.

Выбор тембров и использование средств оркестровой динамики имеет для П. И. Чайковского большое значение. Распределение их драматургии во времени осуществляется по принципу «тембровой иерархии» (по словам Д. В. Житомирского*), который заключается в учете лирической выразительности тембра в зависимости от степени его теплоты, густоты, физической мощи, в таком применении этих выразительных свойств, когда свежесть восприятия тембров непрерывно возрастает. Яркий пример – тембровое развитие темы побочной партии в «Ромео и Джульетте» от экспозиции к репризе. Экспрессивная тема поручена в экспозиции флейтам и гобоям (далее присоединяются кларнеты). Данные тембры очень скромны и не соответствуют горячей эмоциональности мелодии, требующей теплоты и певучей выразительности струнных. Струнные, причем в трех октавах, зазвучат в полную силу лишь при изложении побочной партии в репризе. Поручение темы деревянным духовым в экспозиции обусловлено драматургией: перед нами начальная стадия развития драмы. В репризе же, после обострения конфликта в разработке, дается кульминация развития драматических событий. Именно этим и объясняется оставление эмоционально насыщенного тембра струнных для репризного проведения темы побочной партии.

Путь движения тембров от деревянных духовых к струнным – типичный путь тембрового развития. Но иногда струнные являются лишь предпоследней ступенью развития, а в кульминации проявляются медные. В таких случаях подчеркивается преимущество особой физической мощи звучания (средний

* Житомирский Д. Заметки об инструментовке Чайковского. URL : <https://mus.academy/articles/zametki-ob-instrumentovke-chaikovskogo>. С. 16.

раздел «Франчески да Римини») или особой плакатной рельефности звучания («Итальянское каприччио», эпизод *Des-dur*).

Но тембровая иерархия у П. И. Чайковского не сводится к простой, прямолинейно восходящей ступенчатости в использовании тембров. Правильнее говорить о сложной драматургической «кривой». Применение того или иного тембра связано не только с его абсолютными свойствами, но и с ситуацией как всего произведения, так и данного конкретного эпизода.

В третьей части Шестой симфонии замысел автора заключался в постепенном переходе от движения скерцо к грубовато-торжественному маршу. Соответственно разграничены тембровые комплексы: струнные (две темы скерцо) и медные (без которых как будто немислимо звучание маршевой темы). Но здесь возникает парадокс: предназначенная медным, по своей природе тема марша ни в одном из полных ее проведений им не поручена (ее ведут либо кларнеты, либо струнные, либо *tutti*-струнные с деревянными духовыми). Разгадка в следующем: медным отданы все подготовительные стадии, то есть весь процесс прорастания маршевой темы (знаменитые преддыктовые переключки), где особенно важно подчеркнуть ее индивидуальный колорит. Когда же подготовительные стадии завершены, нужна резкая смена краски, качественный скачок, а в кульминации – еще и решительное увеличение мощи звучания.

Метод оркестровки П. И. Чайковского, при котором тембровое решение отдельных эпизодов полностью подчинено концепции целого, драматургическому плану произведения, можно назвать горизонтальной оркестровкой. Такой подход к искусству оркестровки в высшей степени типичен для композитора.

Однако он не был совершенно чужд колористической стороне оркестровки. Действительно, эта сфера не является главной у композитора. Но именно с ее помощью созданы яркие образы в балетах и оркестровых сюитах. Назовем в качестве примера «Танец феи Драже» из «Щелкунчика», где П. И. Чайковский впервые ввел в состав оркестра челесту. Автор ранее других оценил прелесть тембра этого инструмента и волшебность его звучания, что само по себе говорит о его внимании к красочной стороне оркестрового письма.

Об этом же свидетельствует и значительное расширение сферы применения деревянных духовых инструментов во многих партитурах, в особенности в «Щелкунчике», «Пиковой даме», Шестой симфонии («Патетической»), Первой и Третьей сюитах. Общеизвестна особая роль деревянных духовых как носителей оркестрового колорита. Композитор, используя их совершенно самостоятельно и независимо от других групп оркестра, как бы стремится доказать, что они ничуть не уступают струнным и способны воплощать столь же разнообразные эмоциональные состояния, справляться с такими же ответственными художественными задачами.

Надо отметить, что и в области применения ударных инструментов П. И. Чайковский также проявил себя оригинальным художником, употребляя их в высшей степени впечатляюще и эффектно. Можно вспомнить удар в тамтам в финале Шестой симфонии, единственный во всем произведении, художественный эффект которого оставляет неизгладимое впечатление.

Путь П. И. Чайковского как мастера – это путь упорного овладения драматургией формы, то есть доведения до абсолютной ясности и убедительности процессуальной стороны музыки. Все элементы музыкального языка, и в том числе средства оркестровки, ставятся на службу драматургическим задачам. В этом плане произведения Шестая симфония («Патетическая»), «Пиковая дама», «Иоланта» воспринимаются как вершины мастерства композитора.

Оркестровый стиль Сергея Васильевича Рахманинова (1873–1943) на протяжении его творческого пути претерпел значительную эволюцию. В начальный период весьма заметно влияние П. И. Чайковского – отдается предпочтение чистым тембрам, четкое разграничение функций между оркестровыми группами, скромность состава, стремление к экономии оркестровых средств. Такова оркестровка Симфонии № 1 ре-минор, оперы «Алеко», Первого и



Сергей Васильевич Рахманинов
(1873–1943)

Второго фортепианных концертов, фантазии «Утес», где оркестр звучит темпераментно, ярко и красочно, со множеством интересных тембровых находок.

По мере созревания самобытного таланта композитора этот ясный, красочный стиль оркестровки все менее отвечает характеру создаваемой им музыки и потому постепенно видоизменяется. В использовании оркестровых тембров С. В. Рахманинов приближается к принципам А. К. Глазунова, то есть употребляет преимущественно смешанные краски. Чистые тембры применяются для выделения тематически значительного материала в главных, опорных моментах формы. Композитор избегает длительного использования какой-либо одной группы, преобладают такие построения, где заняты струнные, деревянные духовые и валторны. Трубы и тромбоны приберегаются для кульминаций, причем не только главных, но и локальных, они подчеркивают вершины отдельных разделов формы. Поэтому, хотя они и играют довольно много, их вступления разделены достаточно длительными паузами. Относительно свободно автор пользуется трубой, которая часто обособляется от тромбонов, сочетаясь с контрабасами в качестве басового голоса для струнных и деревянных духовых.

Иной подход к оркестру наблюдается в произведениях, созданных в первые два десятилетия XX в. Он проявляется в поиске необычного колорита, подчеркнута экспрессивных звучаний. Примеры такого рода находим в партитурах кантаты «Колокола», оперы «Франческа да Римини». В упомянутый период складываются характерные особенности оркестрового стиля С. В. Рахманинова, важнейшую отличительную черту которого можно кратко обозначить как «поющий» оркестр. Не только главный, но и второстепенные голоса сочиняются и оркеструются как мелодически содержательные. Так создается специфически рахманиновская текучая напевность оркестрового звучания. Даже выдержанные гармонии автор излагает так, что они становятся интересными и выразительными, напоминая звучание поющего хора.

Накопленный опыт нашел великолепное воплощение в поздних партитурах – Третьей симфонии и «Симфонических танцах». В стиле позднего С. В. Рахманинова одна из основных примет – подвижность оркестровых красок в калейдоскопе ко-

ротких мелодических попевок, имитаций, диалогов. Однако при очевидной пестроте смены тембров, регистров, динамики композитору удивительным образом удается сохранить монолитность формы и цельность оркестрового плана, несмотря на кажущуюся фрагментарность и клочковатость. Но и прежние оркестровые приемы, связанные с певучими темами большого дыхания, полимелодической фактурой, используются им в необходимых случаях. Мелодическая природа музыки проявляется в тех моментах, когда на первый план выдвигается сольное высказывание инструментов, то есть для С. В. Рахманинова не утрачивает своей ценности звучание чистого тембра. Композитор сохраняет и в поздний период творчества любовь к необычным звучностям, особенно в передаче мрачных, мистических образов. С этой целью используются сурдины у медных и струнных, низкий регистр деревянных духовых, введение необычных инструментов. Например, применение ксилофона в теме «Dies irae» в разработке первой части Третьей симфонии или саксофон в «Симфонических танцах».

Оркестровка Александра Николаевича Скрябина (1872–1915) в основном следует корсаковским традициям, воспринятым через их преломление в творчестве А. К. Глазунова. С последним его роднит и система удвоений в оркестре, и любовь к насыщенной оркестровой фактуре, плотность которой усиливается в связи с более сложной, многозвучной гармонией, и почти не прекращающаяся оркестровая педализация, и полифоничность оркестрового изложения, лишённого, однако, глазуновского академизма. Но музыкальный стиль А. Н. Скрябина, конечно, совершенно иной, порывистость и устремленность его музыки снимают впечатление оркестровой перегруженности, возникающее вследствие беспрерывно звучащих педалей.

Масштабность замыслов А. Н. Скрябина, его стремление к грандиозности звучания потребовали увеличения состава оркест-



Александр Николаевич Скрябин
(1872–1915)

стра и усиления роли и значения группы медных. В этом, очевидно, проявляется определенное воздействие вагнеровских идей. За исключением раннего произведения – прелюдии «Мечты», композитор во всех оркестровых сочинениях ставит глобальные проблемы, стремится разрешить важные вопросы, обращается ко всему человечеству. Поэтому его не может удовлетворить традиционный парный состав оркестра. В Первой симфонии постоянными участниками оркестра становятся флейта-пикколо, третий кларнет и третья труба. В наиболее значительных произведениях – «Божественной поэме» (Третья симфония) и «Поэме экстаза» – автор использует четверной состав. К трем родовым инструментам деревянной духовой группы добавлена в качестве постоянного участника одна из разновидностей флейты-пикколо, английский рожок, бас-кларнет и контрафагот. Увеличивается количество медных (восемь валторн, пять труб). Соответственно возрастает и число исполнителей на струнных смычковых. Наряду с богатым набором ударных, в оркестр включаются две арфы и орган. В партитуру своего последнего оркестрового сочинения – поэмы «Прометей» – А. Н. Скрябин вводит фортепиано, которое трактуется не в качестве сольного инструмента, но как один из ведущих инструментов, исполняющий виртуозную партию. Кроме того, в этой партитуре занят хор, поющий без слов, создающий особую краску, а также применена интересная новация: композитор отводит отдельную строку для света, пытаясь тем самым обогатить звучание оркестра цветомзыкальными эффектами.

В использовании большого состава оркестра А. Н. Скрябин проявил себя замечательным мастером, умело сочетающим инструментальные средства с формой произведения, ее масштабами. Большую роль в его оркестре играет динамический расчет. Крупные пласты музыки имеют определенную степень напряженности, моменты кульминаций хорошо подготовлены, что способствует цельности восприятия произведений. Умело пользуясь сильными звучностями большого состава и резкими тембрами, автор не пренебрегает и средствами противоположного характера, то есть нежными красками и прозрачными звучаниями. Свойственные его музыке неровность настроений, их контрастность и мгновенные переходы в новое состояние находят соответствующее отражение в оркестре.

При заметном преобладании смешанных тембров, вытекающем из системы тотального дублирования элементов оркестровой фактуры, композитор использует чистые тембры, в основном сольные, в лирических эпизодах. В такие моменты настроение как бы окрашивается, «уточняется» определенным тембром. Например, тема первой части Второй симфонии вначале поручена кларнету, причем в низком и среднем регистре. Снимаемая блеск и светлые оттенки кларнетового тембра, присущие его высокому регистру, автор придает ей глуховатый, затаенный, тревожно-повествовательный характер.

Группа медных духовых, как указывалось выше, приобретает в скрябинском оркестре особое значение. Она не только составляет его основную динамическую силу, но весьма важна и в колористическом отношении. Так, призывная мужественная тема в «Поэме экстаза» ярко и напористо звучит у солирующей трубы. Героически приподнятый тематизм произведения словно рожден для медных.

Характерной особенностью оркестра А. Н. Скрябина является четкое разграничение мелодических голосов и оркестрового фона, в чем проявляется преемственность его оркестровых принципов в отношении известной корсаковской традиции. Такой метод оркестровки особенно органичен для композитора, ибо у него чрезвычайно велика роль гармонии в ряду других выразительных средств. Гармонический фон в его партитурах обычно двухплановый: выдержанные звуки и фигурация. Тембровый контраст между этими двумя компонентами смягчается. Фигурация чаще поручена струнным, нередко с несопадающим ритмом у разных партий. Выдержанные ноты исполняют и струнные, и духовые, причем они обычно преобладают над фигурациями в общем звучании фона.

Важное значение гармонического начала в оркестре А. Н. Скрябина отнюдь не умаляет роли мелодического элемента. В его мелодике сочетаются различные, порой противоположные тенденции. Для композитора равно существенны и короткие, ярко очерченные мотивы, вроде двухтактной фанфары в Первой симфонии, и широко развивающиеся мелодии с завуалированными каденциями. Он избегает длительного использования одного инструмента в мелодических линиях, предпочитая смену тембров по мере развития мелодии. Характерной особенно-

стью оркестрового изложения является полимелодизм. Лишь первое появление темы может сопровождаться только гармоническим аккомпанементом. Очень скоро появляется, обычно полифонически соединяемая с темой, другая мелодия, иногда даже две-три. Эти контрапункты не имитационные, построены свободно. Их цель – динамизировать общее звучание. Полифоническое мастерство А. Н. Скрябина росло от сочинения к сочинению, достигнув вершины в «Поэме экстаза». В этой замечательной партитуре поразительна легкость и непринужденность, с которой композитор сочетает многочисленные мелодии. Встречаются места, где одновременно звучат пять самостоятельных линий. Впечатлению самостоятельности оркестровых голосов способствует применяемое автором свободное дублирование, когда удваивающий голос повторяет не всю мелодию, а лишь некоторые ее ноты: возникает своеобразное двухголосие, в котором инструменты в отдельные моменты сходятся в унисон. Однако на слух это не воспринимается как дублирование, так как два голоса заметно отличаются друг от друга. Примером такого рода может служить мелодия кларнета, поддержанная виолончелью *solo* в такте 4 первого *Lento* в «Поэме экстаза».

Тембровое чутье А. Н. Скрябина совершенно исключительно. Он безошибочно находит наилучшие тембровые решения и для передачи гармонии, и для мелодических построений. Хорошо знакомые инструменты применяются неожиданно свежо. Так, в начале Первой симфонии вступление валторн напоминает колокольный тембр: мелодия флейты звучит на фоне тремоло струнных как волшебная свирель, а в *Andante* Второй симфонии тот же инструмент передает птичье щебетание. Очень тонко композитор применяет скрипку *solo*, не превращая ее в концертирующий инструмент, а сохраняя за ней роль оркестрового инструмента и в то же время придавая исполняемой музыке характер индивидуального высказывания. Точно используется тембр трубы для передачи героических возвышенных фраз, как, например, лейтмотив из Первой симфонии или реплика труб на тяжелую басовую тему во вступлении к «Божественной поэме», но также и для мелодий, выражающих высшее эмоциональное напряжение.

Оркестровка А. Н. Скрябина составляет неотъемлемый компонент его яркого оригинального творческого стиля, который оказал значительное воздействие на многих русских композиторов первой половины XX в.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Обозначьте жанры и оркестровый состав симфонической музыки П. И. Чайковского. Обоснуйте особенности трактовки оркестровых средств в симфониях, увертюрах и балетной музыке.*
- 2. Выявите характерные индивидуальные черты оркестровки С. В. Рахманинова.*
- 3. Опишите инструментальное дублирование, наслоения и многоэтажность оркестровки А. Н. Скрябина.*

Тема 10

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ СРЕДСТВ
В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЗДНИХ РОМАНТИКОВ
И ИМПРЕССИОНИСТОВ**



Период конца XIX – начала XX в. занимает особое место в истории оркестровки. Оркестр видоизменялся и совершенствовался на протяжении своего существования. Но начиная с середины XVIII в., когда на смену вокально-полифоническому стилю письма пришел новый тип – гомофонно-гармонического инструментального мышления и симфонический оркестр был реорганизован на основе новых принципов, его изменение было эволюционным. Композиторы увеличивали количественный состав оркестра, вводили новые инструменты, разнообразнее использовали их выразительные и технические возможности. Однако эти новации при всей их важности для каждого этапа истории все же не затрагивали основ оркестра, тех принципов, которые утвердились в эпоху венского классицизма.

В конце XIX в. наблюдается тенденция формировать оркестр по новым принципам, что явилось следствием радикальных перемен в самом музыкальном языке. Если продолжить сравнение с реформой оркестрового стиля середины XVIII в., необходимо отметить существенное различие. Новые принципы оркестровки во второй половине XVIII в. вытеснили старые нормы, и никто из композиторов в этот период (даже сыновья И. С. Баха) не писал партитуры в баховско-генделевском стиле.

В конце XIX в. сложилась иная ситуация. Композиторы-новаторы не были едины в своих устремлениях. Наиболее радикально подошел к пересмотру оркестровых традиций К. Дебюсси. В Германии новое течение органически развивалось из тенденций позднего романтизма. У крупнейших его предста-

вителей – Р. Штрауса и Г. Малера – была достаточно сильна классическая основа, несмотря на многие внешние новации. В России выделялась фигура А. Н. Скрябина, хотя его оркестровые произведения более свидетельствуют об эволюционном развитии на базе традиций русской музыкальной классики. Одновременно в различных странах продолжают работать выдающиеся мастера, не принявшие эстетику новых течений. Это А. К. Лядов, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, С. И. Танеев, Я. Сибелиус, Дж. Пуччини и др. Однако необходимо иметь в виду, что при более или менее радикальном обновлении оркестрового языка у композиторов этого периода речь не идет о полном отказе от традиционных основ (таковой произойдет в лишь некоторых течениях музыкального искусства XX в.). Следует отметить, что в их оркестровой манере национальный стиль остается еще ясно различимым. Немецкий, французский, русский и итальянский стили оркестровки прочитываются достаточно отчетливо, хотя наблюдаются и различные смешанные явления.

Продолжается тенденция к увеличению составов оркестра, начавшаяся с Г. Берлиоза и Р. Вагнера, часто за счет добавления разновидностей инструментов с более высоким или низким диапазоном. Это усиливает мощь звучания, но почти не добавляет разнообразия тембровых эффектов. Возрастают требования к исполнительскому мастерству оркестровых музыкантов и дирижеров (в особенности это относится к партитурам Р. Штрауса).

В искусстве оркестровки Франции конца XIX – начала XX в. преломляются характерные черты импрессионизма, и в первую очередь это относится к творчеству наиболее значительного французского композитора этого периода Клода Дебюсси (1862–1918).

Реформа К. Дебюсси связана с определенными эстетическими взглядами, характерными для фран-



Клод Дебюсси
(1862–1918)

цузского искусства того периода и максимально проявившимися в живописи. В основе этой эстетики – передача мимолетных впечатлений, ощущений и настроений. Наиболее последовательно принципы импрессионизма воплощены в творчестве таких художников, как К. Моне, О. Ренуар, Э. Мане, К. Писсарро, Э. Дега. В сфере музыкального творчества импрессионистические тенденции проявляются несколько позже, но вполне определенно. Наблюдается ослабление функциональных связей в гармонии, преобладает ее колористическая и порой даже экспрессивная трактовка. Аккорд рассматривается как красочное пятно, часто встречаются параллельные сочетания. Мелодия, в отличие от таковой у романтиков, более лаконична, но очень рельефна, выразительна и своеобразна. Роль метра (регулярной акцентировки) значительно ослабевает. Огромное внимание уделяется оркестровому колориту, который становится едва ли не основным средством выражения, нередко более ярким, чем тематизм. Преимущественно это колорит полутонов, таинственных, приглушенных созвучий, настоящее *forte* встречается довольно редко. В оркестровой фактуре изысканность, утонченность, множество мельчайших нюансов, орнаментально-фигуративная расцветка. Краска у К. Дебюсси является и формообразующим началом. Она составляет саму суть музыки, которая немыслима вне данного оркестрового воплощения.

Оркестр К. Дебюсси количественно иногда мал, иногда же достаточно велик (троечный и четверной составы), но никогда композитор не стремится к большей звучности. Преобладает очень мягкое звучание, нередко даже камерное. *Tutti* утрачивает свое прежнее значение, так как не означает громкости и силы звучания. Автор стремится к чистым тембровым краскам (можно провести аналогию с техникой «раздельного мазка», характерной для импрессионистической живописи), но сама музыка, ее необычность делают знакомые тембры неузнаваемыми, они звучат как новые. Большое внимание уделяется штрихам, приемам звукоизвлечения. Особое значение приобретают лейттембры, способствующие преодолению некоторой импровизационности формы («Прелюдия к послеполуденному отдыху фавна» – флейта *solo*, «Облака» – английский рожок *solo*, «Празднества» – три трубы).

Оркестр К. Дебюсси сочетает в себе роскошь и волшебство колорита с предельной индивидуализацией голосов, прозрачностью, камерностью фактуры. Он как бы заново открывает слушателям образно-эмоциональную прелесть каждого музыкального тембра. Пьер Булез отметил, что после флейтового *solo* в «Фавне» и английского рожка в «Облаках» мы можем говорить о зарождении модернизма в музыке: музыка «стала дышать по-другому». Чаще всего К. Дебюсси избегает сильных, резких, кричащих звучаний. Широко известно его увлечение сольными тембрами деревянных духовых (часто в непривычно низких регистрах), засурдиненными звучаниями медных, его любовь к солирующим струнным (в частности, к «затуманенным» флажолетным тембрам) и утонченным комбинациям струнных, арфы, редко используемых ударных. В эпоху увлечения сверхмощными, массивными составами позднеромантического оркестра композитор одним из первых указал путь к экономному тембровому мышлению, ставшему столь распространенным у крупнейших мастеров XX в.

Партитура оркестровой «Прелюдии к послеполуденному отдыху фавна» (1893) является классическим образцом импрессионистического оркестра: в ней господствуют деликатные акварельные тона, мягкие чистые краски. К. Дебюсси отказывается от тяжелых медных и обилия ударных, преобладающей роли струнных. На первом плане – три флейты, два гобоя, английский рожок, четыре валторны, легко сливающиеся с группой деревянных духовых. Важная роль принадлежит двум арфам, создающим эффекты таинственных журчаний или искрящихся взлетов, и высоким, мягко звенящим «античным тарелочкам». Струнные применяются преимущественно в звукоизобразительной роли (мягко тремолирующий аккомпанемент, тихие подголоски) и лишь изредка выступают на авансцену в виде сочных унисонов или певучего скрипичного *solo*. Причудливая игра оркестровых красок органически сливается с тонкой гармонической палитрой зыбким, мерцающим ладо-гармоническим колоритом, соответствующим поэтической атмосфере этого произведения. В произведении «Ноктюрны», оркестровом триптихе 1899 г., преобладает живописная, красочно-импрессионистическая манера. «Облака» – тончайшая зарисовка ночного неба с медленно плывущими облаками. Ор-

кестровый колорит скуп и прозрачен; как и в «Фавне», здесь исключены медные (кроме квартета валторн). Ведущая роль принадлежит низким тембрам деревянных, засурдиненным струнным, к которым присоединяются многократно повторяемое «загадочное» *solo* английского рожка и холодноватые краски флейты в унисон с тихими, «капающими» звуками арфы. Резким контрастом звучат далее «Празднества» – картина торжественного шествия, уличного ликования веселящейся толпы. Тембровая палитра более мощная: тройной состав деревянных, трубы и тромбоны, тарелки, литавры и малый барабан. Тема крайних разделов в ритме тарантеллы подвергается разнообразным тембровым и ладовым превращениям (деревянные духовые). Средний раздел – приближающийся постепенно марш-шествие – наиболее впечатляющий. На фоне мерного органного пункта арф, литавр и струнных *pizzicato* звучит дразняще-упругая фанфарная тема трех засурдиненных труб (в развитии присоединяются тяжелые медные). «Сирены» навеяны созерцанием морской стихии. Оркестр богат декоративными, изобразительными эффектами и несколько сокращен по сравнению с «Празднествами» (нет тромбонов, тубы и всей группы ударных).

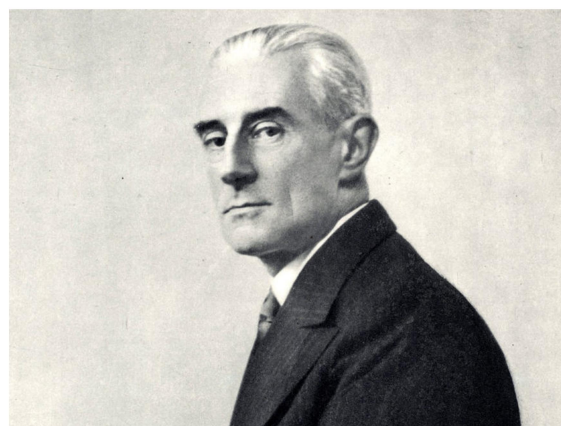
Симфонический триптих «Море» (1905) – одна из вершин творчества К. Дебюсси. Здесь использован мощный состав оркестра: тройной состав деревянных духовых (флейта-пикколо, две больших флейты, два гобоя, английский рожок, два кларнета, три фагота), четыре валторны, три трубы, два корнет-апистона, три тромбона с тубой, обширный набор ударных. Партитура «Моря» открыла новые перспективы не только в творчестве композитора, но и в развитии европейского симфонизма начала XX в. Недаром Н. Я. Мясковский называл ее «лучшей партитурой на свете». Свойственные ей свобода и прихотливость тембровых комбинаций, сложность полиритмических наслоений, техника сочетаний параллельных звуковых фонов проложили дорогу фоническим эффектам «Петрушки» и «Весны священной» И. Ф. Стравинского. Это было новое отношение к тембру как важнейшему компоненту музыкального языка. Вместе с тем К. Дебюсси, в отличие от позднейших адептов самодовлеющей «сонористики», остался подлинным поэтом и живописцем, способным вдохновенно воплощать в звуках зримые картины природы.

Из трех пьес, вошедших в цикл «Образы», наиболее репертуарной стала «Иберия» (1908), претворяющая испанскую песенно-танцевальную стихию. В отличие от пейзажно-изобразительного начала «Облаков» и «Моря» в этом произведении господствует жанровость. Как и в «Море», здесь громадный состав оркестра: тройной состав деревянных духовых (три флейты, две флейты-пикколо, два гобоя, английский рожок, три кларнета, три фагота, контрафагот), массивная медная группа (четыре валторны, три трубы, три тромбона, туба), большой набор ударных (литавры, кастаньеты, бубен, малый барабан, тарелки, колокола, ксилофон, челеста). В оркестровке преобладают резкие суховатые тембры – *pizzicato* смычковых, ксилофоны, либо низкие тона духовых, но заметно ослаблена роль поющих струнных. Сила оркестра непрерывно нарастает, достигая в финале звонкой красочной кульминации. В партитуре «Иберии» много нового. Мозаичность ткани, пестрота ритмических перебивок, изощренная игра коротких попевок в чем-то уже предвосхищают технику молодого И. Ф. Стравинского.

Прямым продолжателем оркестровой реформы К. Дебюсси явился Морис Равель (1875–1937) – крупнейший мастер, внесший огромный вклад в развитие искусства оркестровки.

Его стиль формируется в начале под значительным влиянием К. Дебюсси, в поздних произведениях преобразуясь в «неоклассический», в котором прежняя роскошь красок уступает место прозрачности, экономии средств, сдержанности в выражении, хотя и сохраняется очевидная изысканность. Этот стиль уже соприкасается с оркестром И. Ф. Стравинского («неоклассического» периода). Ранний К. Дебюсси и поздний М. Равель – это почти противоположная манера письма.

Оркестровка М. Равеля столь же виртуозна, как и у К. Дебюсси, но более динамична, контрастна и эффектна. Применяя большой состав оркестра, он не ограничивается тонкой звуко-



Морис Равель
(1875–1937)

писью, но умеет использовать его силу и мощь (финалы «Болеро», «Дафниса и Хлои», «Испанской рапсодии»). Композитор мастерски сочетает импрессионистическую зыбкость, неуловимость музыкальных образов с конструктивной ясностью целого. Классические традиции преломляются у него также в развитии одного музыкального образа, ясном членении крупных форм на разделы, чему способствует и инструментовка. Большая мелодическая определенность, четкость тематизма (в сравнении с К. Дебюсси) объясняется также выраженным интересом к фольклору, в частности испанскому.

Оркестр композитора имеет гораздо большую динамическую амплитуду (чем у К. Дебюсси), *tutti* возвращен в значительной степени классический смысл. При этом оркестр М. Равеля не утратил ни тонкости, ни изящества, не стал грубым или тяжелым.

Композитор испытал сильное воздействие оркестрового стиля Н. А. Римского-Корсакова. Очень показательно в этом смысле сравнение «Болеро» с «Шехеразадой» (третья часть, вторая тема, буква Д). Здесь отмечается и сходство ритмической линии ударных, и общность аккордовой формулы сопровождения у струнных *pizzicato*, и преобладание тембра деревянных духовых в изложении ведущих мелодических линий танцевального характера, и главное, общность конструктивного замысла, проявляющегося в линии оркестрово-динамического развития, идущей от нескольких солирующих инструментов *pianissimo* к *fortissimo* всего оркестра. Интересно отметить, что подобный прием в дальнейшем получил развитие у Д. Д. Шостаковича в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии («Ленинградской»), где он преломлен, однако, в совершенно ином контексте и образно-смысловом качестве. Можно также указать на использование М. Равелем приемов расположения гармонии, характерных для Н. А. Римского-Корсакова, в том числе гармонического резонанса.

Композитору свойственна тонкая дифференциация фактуры струнных, с применением многослойных *divisi* (на 10 строчках), сочетанием различных приемов звукоизвлечения (*arco* + *pizzicato* + флажолеты), применением *glissando*, *tremolo* и т. п. Его инструментовка неразрывно связана с особенностями гармонии и мотивной техники; она отмечена чарующей изыскан-

ностью и блеском тембрового колорита. Отмечается тесная связь мелодии с ритмом, что является выражением танцевальности, хореографичности симфонической музыки композитора. Партитуры М. Равеля всегда отличаются точным расчетом и строгой экономией тембровых средств. Балет «Дафнис и Хлоя» – одна из признанных вершин его оркестрового мастерства. Здесь применен увеличенный (четверной) состав оркестра. Кроме нормативных, введены альтовая флейта, малый кларнет; разнообразно представлена ударная группа из 14 инструментов. Автор с исключительной тонкостью применяет драматургию тембров: почти вся первая картина выдержана в певучих теплых тонах (флейта, валторны, мягко звучащие *divisi* струнных, арфа); вторая картина, напротив, изобилует резкими тембрами труб и тромбонов. Контраст между первой и второй картинами подчеркнут введением хоровой интермедии *a cappella*. Красочная партия хора, поющего закрытым ртом, играет особую роль в партитуре. Тембр хора выражает коллективные чувства народа – настоящего участника драмы. В концертной практике прочно утвердилась Вторая сюита из балета «Дафнис и Хлоя», состоящая из трех частей: «Восход солнца», «Пантомима» и финал – «Общий танец».

Замечательным примером мастерского владения динамическими и колористическими ресурсами оркестра является и партитура «Испанской рапсодии». Особенно впечатляет ее финал – «Феерия», картина народного празднества, оркестровка которого отличается роскошью колорита. Композитор блистательно пользуется эффектом выписанного *crescendo*, наслаивая голоса оркестра и постепенно достигая ослепительно яркой звучности.

Но самым выдающимся, непревзойденным образцом оркестрового мастерства М. Равеля является его знаменитое «Болеро», где оркестровка служит основным и единственным фактором развития музыкального материала. В данном ракурсе оно представляет собой уникальный образец в мировой симфонической литературе.

В теме «Болеро», ясно разделяемой на две половины (А и В), каждый раз за двумя вариациями первой половины следуют две вариации второй. Так тема проводится четыре раза, что дает восемь ее вариаций. Затем следует пятое проведение темы

(девятая вариация), но без повторения ее половин и с потрясающим по силе воздействия отклонением в мелодический E-dur. Развитие тембрового начала по окраске и напряженности происходит как внутри постоянно повторяющейся темы, между ее половинами, так и от каждого проведения темы к последующему. В первых проведениях темы композитор употребляет лишь чистые тембры для изложения ведущей мелодической линии. Это флейта (A¹), кларнет (A²), фагот (B¹), малый кларнет (B²), гобой d'amore (A³), саксофон-тенор (B³), саксофон-сопрано (B⁴), тромбон (B⁵). Далее автор переходит к использованию смешанных тембров, применяя при этом различные миксы, а затем к изложению мелодии «пластом», то есть интервалами, несколькими параллельно идущими голосами и т. п. Рост тембровой напряженности сопровождается и постепенным усилением громкостной динамики.

Вторая половина темы по сравнению с первой ладово обострена, хроматизирована (первая диатонична). Это отразилось и на выборе тембров: каждая вариация второй половины темы оркестрована в более острых, более напряженных тембрах, чем в первой.

В тех случаях, когда мелодия дается «пластом» или в какой-либо интервал, основной голос, ведущий главную мелодию, всегда излагается ярче: напряженней по тембру и регистру, сильнее в смысле удвоений и с более сильным динамическим оттенком. Так, четвертое проведение темы А дано в октаву: трубе с сурдиной (*mp*) и флейте (*pp*). Ясно, что флейта трактуется здесь как обертон, несколько «осветляющий» резкий, напряженный тембр засурдиненной трубы. Пятое проведение темы А поручено валторне (высокий регистр, *mp*), которая ведет основной мелодический голос. На каждом звуке этого голоса строится мажорное трезвучие. В результате возникает гетерофонное наложение трех тональностей (C-dur E-dur – у флейты, G-dur – у малой флейты; флейты звучат у валторны на *pp*). Основной голос удвоен (октавой выше) челестой, которая опять-таки призвана смягчить напряженный тембр высокой валторны.

Лишь в седьмой вариации (А) впервые мелодический голос передается скрипкам (*divisi, forte*). Это – новый этап тембровой напряженности темы, до тех пор звучавшей только у духовых. Несмотря на то, что первые скрипки разделены и усилены

удвоением духовыми, их появление сразу же придает теме качественно новый характер. Композитор долго приберегал данное сильное тембровое средство, поэтому даже в сравнительно небольшой «дозе» оно сразу стало заметным.

В последнем, девятом проведении темы А тембровая напряженность и сила звучания в первую очередь определяются хором четырех труб (три трубы in C и малая труба in D).

Одновременно с ростом напряженности звучания и усилением динамики в мелодии композитор мастерски осуществляет постепенное нарастание звучности в ее аккомпанементе. Аккомпанемент всюду двухплановый: первый план – басовый голос, второй – жанрово-характерная ритмоформула болеро. Каждому проведению темы А и В предшествует двутакт, в котором задается аккомпанемент очередной вариации.

В обоих аккомпанементных планах присутствует постоянная тембровая составляющая, сохраняемая на протяжении всего произведения. Для первого плана – это остигатный тембр *pizzicato* струнных, для второго – наличие остигатного тембра – малого барабана.

Некоторая разница в ладовой структуре первого аккомпанементного плана для А и для В не отразилась на выборе тембров, ибо определяющим в его ладово-гармонической структуре является тонико-доминантность. Во втором аккомпанементном плане сохраняется полная остигатность: неизменное повторение звука «G» доминанты C-dur. Таким образом, по отношению к аккомпанементу можно говорить о 18 вариациях в отличие от 9 вариаций всей темы, когда речь идет о мелодии.

Если тембровое развитие мелодического плана осуществлялось по линии ломаной, зигзагообразной (из-за постоянной разницы между В и А), то развитие двух аккомпанементных планов идет по прямой, то есть по линии неуклонного роста динамики.

В начальных шести вариациях первого плана усиление звучности происходит в пределах одного тембра – *pizzicato* смычковых. Здесь постепенно вводятся двойные ноты, трех- и четырехзвучные аккорды, расширяется общий диапазон звучания. В последующих вариациях на *pizzicato* накладывается тембр духовых.

Второй аккомпанементный план, который в первом проведении поручен только малому барабану, со второй вариации окрашивается наслоениями других инструментов, все более ярких и густых (наряду с постепенным усилением громкости у самого малого барабана). Начиная с девятой вариации звук «G» дается в двух октавах.

Отметим, что постепенность роста динамики длительно развивающейся ткани этого произведения достигнута умелым сочетанием *crescendo* – искусственного (усилением динамических оттенков) и естественного (введением новых инструментов, заменой одних инструментов другими, более сильными). Решающую роль в достижении постепенного роста динамики сыграло умение композитора сберечь до нужного момента динамический резерв в виде сильных инструментов медной духовой и ударной групп, в виде замены одних способов звукоизвлечения другими, сбережения регистров и т. д.

Партитура «Болеро» неоднократно вызывала восторженные отзывы выдающихся музыкантов. С. С. Прокофьев назвал ее «чудом композиторского мастерства». А. И. Хачатурян говорил, что «... партитура “Болеро” должна стать для каждого композитора незаменимым пособием по инструментовке: в ней масса счастливых находок, интереснейших примеров применения отдельных инструментов и их сочетаний»^{*}.

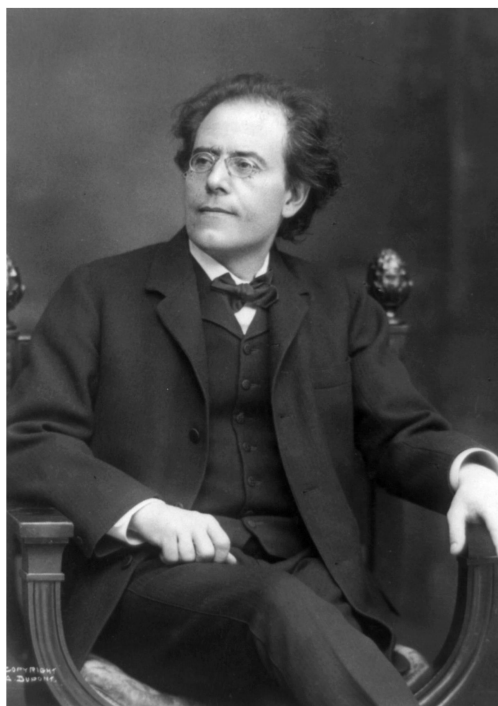
Иные художественно-творческие процессы характерны для оркестрового искусства Германии и Австрии конца XIX – начала XX в. Наиболее полно они проявились в творчестве Г. Малера и Р. Штрауса.

Густав Малер (1860–1911) – крупнейший австрийский симфонист, открывший новую страницу в истории оркестровки. В его музыке развиваются классические традиции венского симфонизма, идущие от Л. ван Бетховена, в сочетании с романтическими шубертовскими и вагнеровскими традициями. Г. Малер обращался в своем творчестве к глубоким философским и этическим проблемам, для воплощения которых порой привлекается гигантский оркестровый аппарат. Автор не склонен излагать мысли лаконично, ему свойственны масштабное развертывание материала, продолжительные *crescendo*, колоссальные динамические взрывы, преувеличенность экспрессии

^{*} URL : https://www.belcanto.ru/sm_ravel_bolero.html.

и наряду с этим длительные состояния абсолютного покоя, почти полной прострации.

Для композитора характерно стремление к демократизации симфонии. Пытаясь возродить бетховенский инструментальный симфонизм, он обращается к миллионам, искренне веря, что своим творчеством сможет сделать людей чище и благороднее, уничтожить несправедливость, зло и т. д. Эта тенденция сказалась и в песенности музыкальных образов, в использовании в качестве тематического материала австрийского, немецкого и славянского фольклора,



Густав Малер
(1860–1911)

в сочетании инструментального и вокального начала (традиция, идущая от Девятой симфонии Бетховена).

В большинстве своих симфоний Г. Малер использует увеличенные составы оркестра. Кроме того, во Второй, Третьей и Восьмой симфониях участвуют солисты-вокалисты и хор (в Восьмой, которая получила название «Симфония тысячи участников», задействованы два смешанных хора и один детский). Состав деревянных духовых чаще всего четверной (во Второй и Восьмой симфониях даже пятерной). Разновидности типовых инструментов употребляются широко, фактически они относятся к постоянным участникам оркестра. Партий флейты-пикколо обычно две. Особое значение придается малому кларнету, который занят почти всегда. Систематически используется английский рожок (иногда два), бас-кларнет, контрафагот. Кроме того, композитор часто указывает на желательность дублирования отдельных партий.

Еще решительнее Г. Малер увеличивает группу медных духовых. В ней шесть-восемь валторн (во Второй симфонии – десять), не менее четырех труб (во Второй симфонии – шесть), три-четыре тромбона, одна-две тубы. Используются почти все существующие в оркестре той поры ударные: литавры, малый и большой барабаны, тарелки, треугольник, колокольчики, ко-

колокола, тамтам и даже такие необычные (для того времени) ударные, как прутья, молот (Шестая симфония), бубенцы (Четвертая симфония). В партитурах обычно наличествуют две партии арфы, эпизодически, но с большим эффектом применяется орган. Включается такой непривычный для симфонического оркестра инструмент, как мандолина (Седьмая симфония и «Песнь о земле»). При подобном составе оркестра значительно увеличивается количество инструментов струнной группы (причем композитор использует пятиструнные контрабасы).

К данному огромному составу иногда добавляются еще и дополнительные инструменты, размещаемые отдельно от оркестра на сцене (за кулисами, в верхних ярусах концертного зала и т. п.). Так, во Второй симфонии предусмотрены дополнительно четыре трубы, четыре валторны с ударными, играющие за сценой, в Третьей симфонии участвует почтовый рожок за кулисами, а с вышины должна звучать партия колокола, в Восьмой симфонии изолированно от оркестра помещаются четыре трубы и три тромбона.

Г. Малер блестяще использовал ресурсы огромного оркестра. Несмотря на очевидную гипертрофию оркестрового состава, нельзя утверждать, что композитор был склонен к преувеличениям: настолько органично и без всяких излишеств применяются все средства. Удивительное чувство меры в употреблении инструментов делает его оркестр всегда гибким, то мощным, то прозрачным, то густым и массивным, то легким и нежным, но во всех случаях не перегруженным, не тяжелым. Автор увеличивал состав оркестра не ради помпезности и блеска (как Р. Вагнер и Р. Штраус), но ради возможности получить более разнообразные приемы, большую свободу использования различных тембровых сочетаний не для красоты и красочности звучания, но с целью наиболее яркой и убедительной передачи основной мысли произведения.

Оркестровое мышление Г. Малера резко противостоит звуковой палитре импрессионистов. В противоположность волшебной «красивости» импрессионистического оркестра он стремится к выявлению драматической контрастности тембров оркестровых инструментов, применяемых нередко в непривычном качестве. Характерность голосов, их экспрессивная «ги-

перболизация», их парадоксальные столкновения были для него значительно важнее чарующей тембровой красочности.

Принципы малеровского оркестра в главных своих чертах восходят к творчеству Р. Вагнера. Композитор мыслит большими масштабами, подчиняя подробности целому. Имея в распоряжении богатые возможности, он порой сознательно ограничивал себя, для того чтобы подчеркнуть и усилить в дальнейшем мощь кульминаций. В качестве примера назовем четвертую часть *Adagio* Пятой симфонии, написанную для струнных и арфы. Длительное звучание смычковых инструментов придает особую свежесть вступлению духовых в идущем вслед за этим финале (V ч.) симфонии. Но и сами струнные в четвертой части звучат красиво и поэтично после ярких тембровых контрастов в предшествующем скерцо (III ч.). Другим примером камерности изложения (при использованном большом составе оркестра) может служить финал «Песни о земле» с его ясной и прозрачной фактурой, построенной на сочетании различных мелодических линий.

Таким образом, возвращаясь к вопросу о составах оркестра, надо отметить у Г. Малера сосуществование и преломление двух, казалось бы, взаимоисключающих тенденций: с одной стороны, процесс дальнейшего роста оркестрового состава, с другой – его утончение. На одном полюсе – грандиозный оркестровый аппарат, на другом – камерный оркестр, порой ансамбль солистов; с одной стороны, расточительность средств, с другой – их предельная экономия. Это характерное для начала XX в. явление возникло в творчестве ряда крупнейших мастеров – Р. Штрауса, И. Ф. Стравинского и др. Г. Малер был замечательным мастером драматургии тембров. С точки зрения целого оркестровые краски во многом способствуют ясности формы его произведений (примеры такого рода многочисленны, например, первые части Первой и Третьей симфоний). Иногда преобладание какой-либо оркестровой краски распространяется на целые части симфонического цикла. Такова, например, четвертая часть Третьей симфонии, идущая в таинственном *pianissimo*. Основной тембр здесь – валторны.

Все в целом, как ни у кого другого, связано с художественно-выразительными техническими свойствами инструментов. Усиленное использование всех ресурсов инструментов создает

новую краску. Г. Малер употребляет всевозможные способы изменения звучности у струнных – игра с сурдиной, у грифа, древком смычка, флажолеты, глиссандо, на струне G; применяет разнообразные (в том числе малоупотребительные) штрихи. У медных также используются сурдины, игра раструбом вверх и даже тремоло. Арфа трактуется не как декоративный инструмент, а как акцентирующе-ритмический или ритмотембровый, часто объединяясь с ударными.

Оркестр в симфониях Г. Малера, как правило, отличается не смешением тембров, а их выделением. Отдельные инструменты оркестра обладают индивидуальной выразительностью и являются активно действующими «персонажами» в общем звуковом потоке. В связи с этим можно говорить о своеобразной «персонификации» тембров у композитора.

Малеровские партитуры – образец полифонизации оркестровой фактуры, всегда очень дифференцированной и разветвленной. «Для меня нет гармонии, для меня есть только контрапункт»^{*}, – говорил он. Это высказывание не следует понимать буквально. Мысль автора здесь полемически заострена. Но несомненно, что полифоничность, линейность мышления в высшей степени свойственна композитору. Причем в основе фактуры чаще всего лежит неимитационная полифония. Г. Малер исходит из вагнеровской традиции и максимально мелодизирует средние голоса, доводя их до большой степени самостоятельности. Он избегает типичных формул аккомпанемента, заменяя их мелодическими оркестровыми подголосками, создавая как бы полифонический аккомпанемент.

В связи с полифонизмом мышления у Г. Малера получает широкое развитие принцип преодоления метрического схематизма, стирания тактовых границ, содействующий слитности и текучести в развитии музыкального материала. Этому способствует также идущий от Р. Вагнера прием свободного удвоения партий. Дублирующий мелодию инструмент может перейти на удвоение среднего голоса, среди построения могут вступать новые инструменты; средний голос вдруг делится на два, причем один продолжает вести прежнюю линию, а второй перебрасывается для дублирования другого голоса и т. п. Часто встречается свободное вторжение контрапунктов.

^{*} URL : <https://opentextnn.ru/old/music/personalia/maler/index.html?id=2306>.

Для композитора весьма характерна переменность в соотношении мелодических линий, переменность полифонических функций. В середине построения ведущий мелодический голос (*Hauptstimme*) внезапно становится побочным (*Nebenstimme*), а побочный – ведущим. Побочный голос превращается в своего рода контрапунктическое сопровождение к основной мелодии.

Показательна для него и весьма разнообразная, богатая неожиданностями «тембровая раскраска» длительно выдерживаемых полифонических линий – основной и побочных. Это придает внешнему виду малеровской партитуры необычную разбросанность изложения. Подобная черта отнюдь не присуща партитурам Р. Вагнера или П. И. Чайковского с их рационально выдержанным принципом темброво единых крупных фактурных пластов.

Для Г. Малера характерна новая трактовка оркестра как многоголосного ансамбля, основанного на взаимодействии относительно самостоятельных линий. Принцип деления оркестра не на группы, а на отдельные партии отражает новаторство композитора. В дальнейшем, к середине XX в., ансамблевый принцип трактовки оркестра (в противовес традиционному групповому принципу) получит широкое распространение в наиболее радикальных течениях современной музыки.

Отметим также вокально-инструментальную природу малеровской полифонии, что определяется не только составом исполнителей, но и взаимопроникновением вокальных и инструментальных мелодических оборотов (инструментально переосмысливается вокальная мелодика и наоборот, возникает инструментальное «*bel canto*»).

В заключение укажем еще на одну характерную особенность малеровского оркестра, связанную с новыми музыкально-образными явлениями. В его симфониях особое место заняли образы иронии и гротеска (напомним, что такие образы прежде встречались в музыке лишь эпизодически, например, у Г. Берлиоза). Гротескные образы побудили Г. Малера прибегать к необычным звучностям, использованию инструментов в несвойственной им роли. Так, фагот иногда играет в высочайшем регистре, тромбонам поручается лирическая или сентиментальная мелодия, используется прием *glissando*, скрипка *solo* настраивается на тон выше обычного строя (Четвертая симфо-

ния), арфа звучит как ударный инструмент, флейта-пикколо исполняет лирическую тему и т. д.

Творчество Г. Малера оказало большое влияние на музыку XX в., композиторов экспрессионистского направления – А. Шёнберга и А. Берга, неоклассического направления – И. Ф. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Бартока и особенно на формирование творческого стиля Д. Д. Шостаковича.



Рихард Штраус
(1864–1949)

Рихард Штраус (1864–1949) – выдающийся мастер оркестровки, поднявший на новый уровень виртуозности это искусство после Н. А. Римского-Корсакова. Оркестр составляет основу его творчества, где ведущие жанры – симфоническая поэма и опера, причем его оперы, как и у Р. Вагнера, симфоничны. Оркестровая музыка Р. Штрауса столь же проигрывает от исполнения на фортепиано, сколь выигрывает от этого музыка, к примеру, Р. Шумана. Если говорить о перевесе оркестровки над мелодической и гармонической

сторонами музыки Г. Берлиоза, то для Р. Штрауса этот перевес еще более значителен. Прямые предшественники композитора в оркестровке – Р. Вагнер и Ф. Лист. От первого он унаследовал увеличенные составы оркестра, широкое использование медных духовых, от второго – блестящий концертный стиль звучания оркестра и повышенные требования к техническому искусству исполнителей.

Исполнение партитур Р. Штрауса всегда требует большого труда дирижера и музыкантов, тщательных репетиций и под силу только первоклассному оркестру.

Уже в ранних произведениях, написанных в 1880-е гг., – симфонических поэмах «Дон Жуан», «Макбет», «Смерть и просветление», Р. Штраус достигает высокого уровня мастерства и самостоятельности в оркестровке. Он оперирует в них нормативным (со времени Р. Вагнера) троечным составом оркестра с добавлением в некоторых случаях басовой трубы

(«Макбет»), ряда сверхкомплектных ударных и арфы. Обращает на себя внимание слишком частое использование специфических оркестровых эффектов, к каковым можно отнести: в струнной группе *sul ponticello*, четырехзвучное арпеджио по всем струнам и струнные *solo*; у духовых – сурдины для медных, закрытые ноты валторн на *fortissimo* и прием «раструбом вверх»; у ударных – игра на литаврах барабанными палочками, резкие удары по тарелкам или тамтаму металлической палочкой от треугольника, употребление малого барабана без струнных, тремоло колокольчиков, а также *glissando* флажолетов и тремоло арф. Автор широко и свободно пользуется медными духовыми, поручая им мелодические партии, обширные по диапазону, с обилием хроматизмов и пассажами струнного характера, со смелым употреблением крайних пределов их звукоряда. Очевидна и тенденция к усложнению музыкальной ткани, ее широкой разветвленности.

Новый этап творчества композитора – симфонические поэмы, написанные во второй половине 90-х гг. XIX в.: «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот» и «Жизнь героя». В них Р. Штраус выступает как блестящий мастер и яркий новатор в области оркестровки. Оркестр увеличивается – четверной состав деревянных духовых (включая малый кларнет), шесть-восемь валторн, четыре-шесть труб, три тромбона и две тубы, орган, арфы, большое количество ударных, в том числе такие необычные, как ветряная машина и трещотка, соответственно этому большое количество струнных. В партитуре «Домашней симфонии» (1904) включается также квартет саксофонов.

Возрастает контрапунктическая сложность музыки Р. Штрауса. Если в ранних сочинениях нередко встречалось ведение мелодии на гармоническом фоне, то теперь все большую роль играет полифония – и как сочетание самостоятельных мелодических линий, и как широко развитая мелодизация гармонических голосов. Композитор считал, что все инструменты должны играть выразительные партии, и писал для них оживленную музыку, подчас не обращая внимания на то, что в общем звучании не все возможно расслышать. Разветвленность оркестровой фактуры иногда доходит до такой степени, при которой звучание оркестра кажется хаотичным даже при идеальном

исполнении. В качестве примера можно сослаться на третью вариацию из симфонической поэмы «Дон Кихот», где одновременно звучат девять различных линий. Это служит отличным доказательством того, что ухо человека не способно дифференцированно воспринимать одновременное звучание более четырех-пяти самостоятельных оркестровых линий.

Кроме того, одновременно звучащие горизонтальные линии в партитурах Р. Штрауса не всегда согласуются и координируются по вертикали. Вследствие этого порой образуются достаточно случайные гармонические сочетания голосов, нередко политональные и диссонантные. Однако такие созвучия в полифонической фактуре не оставляют впечатления грязи и фальши благодаря тембровому различию этих линий. Так, в результате колористического разграничения голосов по вертикали возникает декоративная трактовка диссонансов. Композитор был замечательным мастером программной музыки, и все его наиболее значительные симфонические произведения программны. Программность и связанная с ней музыкальная изобразительность побуждали его к поискам в темброво-колористической сфере и явились поводом для блестящих находок в области оркестровки. Особенность творческого метода Р. Штрауса заключается в создании больших полотен на основе нескольких музыкальных тем. Программные эпизоды картины природы у него нередко основаны на вариациях основной темы. В этом отношении композитор следует известным традициям Ф. Листа. Такой метод позволяет сохранять внутреннее единство крупного произведения.

Р. Штраусу хорошо удавались шуточные гротескные образы. В одном из лучших его произведений – симфонической поэме «Тиль Уленшпигель» – неподражаемый образ главного героя нарисован в основной теме, где очень тонко найдены и мелодия, и тембр малого кларнета, и заключающий ее аккорд деревянных духовых. Эта тема пронизывает всю ткань произведения и служит для формирования различных по характеру образов.

Партитуры Р. Штрауса – это энциклопедия достижений оркестрового письма за всю предшествующую историю в сочетании с находками самого композитора, которого трудно превзойти в изобретательности. Написанные столетие назад, они и сегодня привлекают высокой оригинальностью, остаются выдающимися образцами нового оркестрового стиля.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Расскажите об оркестровом творчестве К. Дебюсси, М. Равеля.*
- 2. Охарактеризуйте позднеромантический оркестр и особенности его трактовки в симфоническом творчестве Г. Малера и Р. Штрауса.*
- 3. Систематизируйте разнонаправленные тенденции в позднеромантической оркестровой музыке.*

Тема 11 ЭКСПРЕССИОНИЗМ В МУЗЫКЕ



Из-за разнообразия направлений и стилей в современной композиции, а также отсутствия достаточной исторической перспективы анализ развития искусства оркестровки в XX в. становится сложной задачей. Мы ограничимся изучением оркестровых стилей некоторых выдающихся мастеров, а также основных тенденций развития этого искусства.



Игорь Федорович Стравинский
(1882–1971)

Игорь Федорович Стравинский (1882–1971) был одним из величайших мастеров оркестра в XX в., достигшим высочайшего совершенства в данной области. Всю сознательную жизнь он неутомимо искал и находил новые способы выразительности в оркестре. В творчестве И. Ф. Стравинского музыковед М. С. Друскин выделяет три периода:

- 1-й – «русский» (1908–1923);
- 2-й – неоклассицистский (1923–1953);
- 3-й – «поздний» (1953–1968)*.

* Друскин М. С. Игорь Стравинский : Личность. Творчество. Взгляды. Л.-М., 1974. С. 37.

В ранних работах композитора четко прослеживается связь с русской классической традицией, особенно с творчеством Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова, а также французских импрессионистов. Это отразилось в яркости и пышности оркестрового звучания. Даже в самых ранних произведениях И. Ф. Стравинского отмечается мастерство оркестровой фантазии. Примерами могут служить симфонические пьесы «Фейерверк», «Фантастическое скерцо», балеты «Жар-птица», «Петрушка». Учитывая принципы М. И. Глинки, И. Ф. Стравинский широко использовал чистые тембры и стремился к выявлению индивидуальных свойств каждого инструмента в оркестре. Однако уже в ранних произведениях можно увидеть его оригинальное мышление в области оркестровки – интерес к экстремальным регистрам, необычным сочетаниям инструментов, использование комплексных аккордов (расположение гармонии в низком регистре для создания шумового эффекта) и склонность к резким и ударным звукам.

Придерживаясь русских традиций, И. Ф. Стравинский разрабатывает новые оркестровые методы, которые отличаются от ранее принятых. Он создает одновременное звучание некоординированных мелодий и фигураций, которые соответствуют одному музыкальному ладу. Это позволяет композитору передать живое ощущение народной толпы и праздничной суеты в первой и четвертой картинах русских потешных сцен «Петрушки». Автор использовал комбинацию валторн, играющих фигурацию восьмыми, и кларнетов, выполняющих ту же фигурацию шестнадцатыми. Валторны и кларнеты чередуются, чтобы создать непрерывный звуковой фон, который одновременно движется и остается статичным. На этом фоне появляются различные мелодические фрагменты: флейте поручен наигрыш, виолончели ведут мелодию, а затем басы вступают с мотивом начальной народной песни. Несоответствие движения мелодии и фигураций, случайные диссонансы и вступления различных голосов создают впечатление неустойчивости и постоянного колебания. В итоге формируется диссонирующая гармония, которая продолжает звучать. Композитор систематически использует этот метод движущейся неподвижности.

Балет «Весна священная» – еще один пример новаторства. Здесь композитор отходит от импрессионистического стиля

оркестровки, который присутствовал в предыдущих балетах. Ритмическая и гармоническая жесткость приводят к отказу от мягкого звучания оркестра. Оригинальность И. Ф. Стравинского проявляется в использовании беспедальной фактуры, особенно в ритмотембровом остинато. Ритмическая свобода и изысканность являются важными чертами данной композиции. Инструментальные тембры помогают выделить особенности ритмической структуры. Например, в номере «Весенние гадания. Пляски щеголих» короткие акценты струнных инструментов красиво подчеркиваются аккордами восьми валторн. Каждый номер балета имеет свой уникальный звуковой облик. Вступление, олицетворяющее пробуждение природы весной, исполняется главным образом духовыми инструментами. С первых звуков ошеломляет необычное звучание фагота в высоком регистре, бледное и напряженное. В ответ на него раздаются зовы английского рожка, звуки гобоев и флейт, как бы создавая хор наполненной звуками природы. Но затем на сцене появляются люди. «Весенние гадания. Пляски щеголих» с отчетливым ритмом отличаются тембровым преобладанием струнных инструментов. Постепенно развитие приводит к появлению колоритных мелодий, интонационно и тонально простых, но исполняющихся в политональных сочетаниях с другими голосами, например, мелодия валторн в натуральном соль миноре и лирическая тема четырех труб в си-бемоль миноре.

Поражает внушающее ужас звучание «Шествия Старейшего-Мудрейшего» в балете «Весна священная», которое создается с помощью фаготов, струнных басов и низких ударных, к ним добавляются пронзительные высокие звуки валторн. На этом фоне архаичная, простая и пугающая мелодия теноровых и басовых труб создает гнетущее впечатление.

И. Ф. Стравинский проявил удивительное чутье к тембру в партитуре «Весны священной». Он не только показал инструменты в новом и необычном свете, но и сделал это естественно и легко, раскрывая неисследованные возможности каждого из них. Композитор часто выбирал мелодии исходя из особенностей инструмента, его природы и звучания различных регистров. Каждый солирующий инструмент имеет свой характер и неповторимый колорит. Таким образом, тембр становится важным конструктивным фактором во всем произведении.

В своих ранних балетах композитор использовал расширенный состав оркестра, ставший популярным после эпохи Р. Вагнера. В «Жар-птице» был тройной состав, а в «Петрушке» композитор задействовал четверной состав деревянных духовых и труб, две арфы, фортепиано и много ударных. В «Весне священной» использован пятерной состав деревянных духовых и труб с восьмью валторнами и двумя басовыми тубами. Кроме того, встречаются экзотические инструменты, такие как тыквенная терка (*guiro*) и античные тарелочки (*cimbali antichi*).

Впоследствии, углубляясь в неоклассицизм, И. Ф. Стравинский отказывается от установленного состава симфонического оркестра. Для каждой новой композиции он создает индивидуальный набор инструментов, и каждая партия обладает уникальным характером, порой очень необычным. Например, в хореографической кантате «Свадебка» используются четыре фортепиано и ударные, в «Симфониях духовых инструментов памяти Дебюсси» – только духовые инструменты, а в балете «Аполлон Мусагет» – струнный оркестр, разделенный на шесть групп, включающих две группы виолончелей. В «Симфонии псалмов» используются только басы струнных инструментов (виолончели и контрабасы), а кларнеты отсутствуют. В Каприччио для фортепиано с оркестром струнные инструменты разделены на солирующие и остальные группы, причем в каждой из них всего по четыре партии, без вторых скрипок.

Из всех партитур И. Ф. Стравинского неоклассицистского периода особенное место занимает «История солдата» («Сказка о беглом солдате и чёрте, играемая, читаемая и танцуемая»), написанная для инструментального ансамбля, включающего кларнет, фагот, корнет, тромбон, скрипку, контрабас и ударные. Здесь композитор разрабатывает новые принципы ансамблевой игры, которые станут характерными для его произведений «позднего» периода, в том числе созданных для полного оркестра. Объединение высоких и низких голосов из трех основных групп оркестра в одном ансамбле позволяет И. Ф. Стравинскому отойти от классического нормального динамического баланса и рассматривать каждый используемый инструмент как отдельный, это же относится и к аккордам. В стремлении сочетать экономию средств с максимальной тембровой выразительностью композитор значительно расширяет использование ударных инструментов. В условиях полиметри-

ческого сочетания голосов ансамбля (с несовпадающими акцентами у разных инструментов) ударные приобретают ритмическую и структурную автономию. Ярким примером этого является номер «Танго» из девятичастной второй сюиты, написанной в 1920 г. на основе музыки оперы-балета, где ударные инструменты выполняют функцию аккомпанирующей группы, сопровождая двух солистов – скрипку и кларнет. Традиционный ритм танго меняется с вольным сдвигом и варьированием акцентов. В финале «Истории солдата» кульминация достигается благодаря ударным. Они постепенно вытесняют остальные инструменты ансамбля и остаются звучать сольно, завершая композицию.

Среди основных характерных признаков оркестрового стиля И. Ф. Стравинского – широкое использование ударных инструментов, начиная с «Петрушки» и заканчивая «Агоном», что отражает одну из ключевых тенденций развития музыки XX в. Ударные инструменты играют важную роль в создании метроритмической структуры его произведений. Они служат основой для басовых остинато и добавляют разнообразие в оркестровые кульминации с помощью разнообразных перкуссионных ритмических фигур.

Однако ударные инструменты для И. Ф. Стравинского не только акцентируют ритм или усиливают ритмические слои партитуры, они также имеют особую тембровую характеристику, которая отличается от звучания других инструментов оркестра. Это позволяет им нести определенную психологическую нагрузку. Иногда композитор поручает им выражать сущность музыкального образа. Например, символ света в лейтмотиве «Жар-птицы» сделан с помощью тремоло тарелок, а соло всей группы ударных инструментов в «Истории солдата» выражает смерть Петрушки и имеет явный программный смысл.

Помимо ударных, следует отметить также усиление роли духовых инструментов в партитурах. Композитор стремится отойти от ведущей роли струнных инструментов со всей их эмоциональностью и мелодичностью, что является доказательством его антиромантического мышления. Оркестр И. Ф. Стравинского, несмотря на свое богатство, характеризуется выразительной сухостью и терпкостью, где тембровая драматургия

органично связана с мелодической графикой, лишенной излишней эмоциональности.

И. Ф. Стравинский часто включал фортепиано в оркестровые композиции, используя его колкий и колокольный тембр. Он сочетал звуки фортепиано с другими необычными тембрами, например, с глissандо фортепиано и высокими звуками валторн в Симфонии в трех частях. В некоторых произведениях, таких как «Симфония псалмов», создавал уникальное звучание фортепиано, похожее на звук ксилофона.

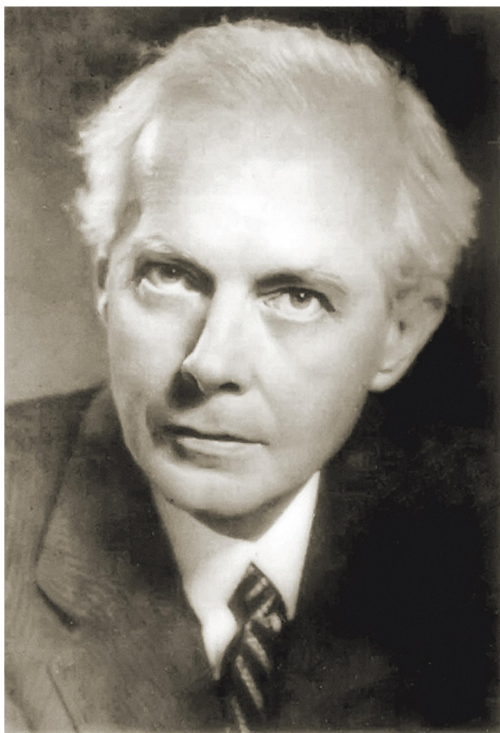
Композитор также часто использовал высокие звуки валторн, эксплуатируя новые возможности четырехвентильных инструментов. Например, в опере «Царь Эдип» валторны имитируют высокие голоса хора. Он также экспериментировал с различными оркестровыми эффектами (трепетание кларнетов, глissандо тромбонов, трепетание флажолетов альты и т. д.).

Несмотря на умеренность в использовании цветовых эффектов в ранних произведениях, позже И. Ф. Стравинский применял яркие инструментальные соло и оригинальные ансамблевые комбинации даже в более аскетичных по звучанию произведениях.

Среди его композиций неоклассицистского и «позднего» периодов есть работы, написанные для традиционного состава симфонического оркестра – балеты «Поцелуй феи», «Игра в карты», Симфония в трех частях. Однако даже в таких произведениях оркестр трактуется нетрадиционно, с необычными инструментальными сочетаниями. Например, в балете «Агон» оркестр почти не используется в качестве целого, а представляет собой комбинацию множества камерных ансамблей различной структуры, включающих ксилофон, тромбоны и виолончель, или трубы, арфу, мандолину, виолончель и скрипку соло и т. д.

И. Ф. Стравинский часто добавлял в обычный состав симфонического оркестра необычные инструменты: клавесин («Похождения повесы»), мандолину («Агон»), английский бугль и сарюзифон («Плач пророка Иеремии» («Threni»)).

Оркестр И. Ф. Стравинского – это яркая страница в истории развития оркестрового искусства. Автор был внимателен к новым тенденциям в оркестровке и ярко выразил их в своих композициях. Его влияние на композиторов XX в. было огромным.



Бела Барток (1881–1945)

Бела Барток (1881–1945) – выдающийся композитор XX в. из Венгрии. Он смело экспериментировал с современными музыкальными тенденциями, соединяя их с традициями восточноевропейской народной музыки, особенно венгерского крестьянского фольклора. Благодаря самобытности стиля его лучшие оркестровые произведения признаны классикой.

В ранних симфонических произведениях Б. Бартока, таких как «Кошут-симфония», оркестровая музыка пронизана влиянием Ф. Листа, К. Дебюсси и Р. Штрауса. Тем не менее их структура ос-

новывалась на линейности с элементами политональности. Некоторые эпизоды оркестровки были перегружены деталями.

Оригинальный стиль Б. Бартока просматривался в ярких красочных нюансах и остроте гармонии. В качестве примера приведем начало второй части Первой сюиты для оркестра, где жалобная мелодия английского рожка сопровождается необычно оформленными аккордами, разделенными на три партии и исполняемыми пиццикато контрабасами и виолончелями, а также трепетанием скрипок и альтов, что создает уникальную звуковую палитру.

В «Двух портретах для скрипки с оркестром» также слышны отголоски романтического влияния. В первой части – «Идеал», которая включает музыку из неопубликованного при жизни Первого скрипичного концерта, и во второй части – «Урод», мы видим гротескное и карикатурное преломление лирической темы. Тембрально это достигается с помощью жесткого и визгливого унисона двух малых кларнетов. Данный подход, популярный у Г. Берлиоза, оказал влияние на Б. Бартока.

В 10–20-е гг. XX в. Б. Барток написал несколько сценических произведений, включая оперу «Замок герцога Синяя борода» (1911) и два балета – «Деревянный принц» (1916), «Чудесный мандарин» (1919). Опера отличается мрачным и таин-

ственным колоритом, с использованием мистических символов и намеков. Музыкальный язык произведения основан на речевых интонациях и имеет сходство со стилем М. П. Мусоргского. Также ощущается венгерская национальная основа с использованием характерных ладов, нечетных размеров и ритмов крестьянской песни. Опера сочетает эмоционально насыщенную оркестровую партию с непрерывным речитативом, превращаясь в единое симфоническое произведение.

Балет «Деревянный принц» основан на сказочном сюжете и относится к жанру поэтической баллады. В его музыке меньше прямых связей с народно-песенными истоками, вместо этого преобладает конструктивный подход. Однако цельность музыкальной концепции и мастерство интонационного развития придают произведению симфоническое звучание. Музыка полна фантазии, изобретательности и ярких контрастов, и в отличие от мрачной атмосферы оперы, она отличается ясностью колорита.

Балетная пантомима «Чудесный мандарин» создана на основе мрачного экспрессионистского сюжета. Музыкальный язык сложнее и противоречивее, чем в двух предыдущих сценических произведениях. Музыка пантомимы воссоздает не только действие, но и психологическое состояние героев, что привлекает своей экспрессивностью и блеском оркестрового письма. Часто основным средством выразительности становятся темброво-психологические характеристики персонажей. Здесь мы впервые видим зрелый стиль композитора с его собственной концепцией оркестровки.

Бела Барток создал ряд наиболее значительных и художественно совершенных оркестровых произведений с 1930 г. по 1940-е гг.: Фортепианный концерт № 2 (1936), «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936), Второй скрипичный концерт (1938), «Дивертисмент для струнного оркестра» (1939), Концерт для оркестра (1943), Концерт для фортепиано с оркестром № 3 (1945).

Особое место среди названных произведений занимает «Музыка для струнных, ударных и челесты», которая считается одним из самых выдающихся произведений европейского искусства XX в. В этой камерной композиции, состоящей из четырех частей, композитор выражает мысли, переживания, беспокой-

ство, наблюдая с тревогой драматические события, происшедшие в Европе во второй половине 1930-х гг. Данное произведение развивает традиции и жанр *concerto grosso*, предлагая новые и оригинальные подходы. Б. Барток использует уникальный ансамбль исполнителей: струнные разделены на две самостоятельные равнозначные группы, противопоставленные друг другу в общем звучании (кроме первой части, где струнная группа объединена, но у скрипок не две, а три партии, то есть квинтет становится секстетом); ударные представляет группа инструментов со звуками неопределенной высоты: два малых барабана (с пластиковой и кожаной мембранами), тарелки (обычные и малые), тамтам и большой барабан, а также инструменты с определенными высотами звучания, такие как литавры (механические), ксилофон, челеста и арфа, вплетающиеся в звучание клавишных струнных инструментов (фортепиано).

Первая часть этого произведения – медленная fuga, которая развивается постепенно. Она создает настроение сосредоточенности и использует шестиголосный струнный оркестр. Литавры и тарелки появляются только на несколько тактов в самом ярком моменте (кульминации), а челеста играет пассажи в коде. Вторая часть грубо контрастирует с fugой и построена на четко ритмичных вальсовых темпах, которые иногда приобретают гротескные черты. Вместо единого звучания фактуры мы слышим множество различных звуков, обладающих исключительной разнообразностью в оркестровом исполнении, раскрывающем творческую изобретательность композитора. В третьей части, медленной, можно отметить связь с первой частью, но она также переносит слушателя в совершенно другую звуковую атмосферу. Строгая fuga меняется на более свободное, почти импровизационное развитие мелодии, которое иногда напоминает народные музыкальные инструментальные орнаменты. Четвертая часть, финальное рондо, полна контрастов и богата красочными тембрами. Здесь также ярко прослеживается связь с народными танцами. Перед заключительным рефреном снова встречается тема из первой части, и струнные инструменты прекрасно звучат, исполняя тему fugи в диатоническом стиле.

Одной из выдающихся композиций XX в. считается пятичастный Концерт для оркестра, который воплощает трагичную эпоху Второй мировой войны. По глубине и универсальности содержания, остроте передачи важнейших современных проблем он по сути является симфонией. В этом произведении (как и в Третьем фортепианном концерте) композитор достигает классической простоты и ясности музыкальных идей, совмещая фольклорные традиции с новаторскими стилистическими подходами. О самой концепции оркестрового сочинения Б. Барток говорил: «Название этой оркестровой пьесы, напоминающей симфонию, объясняется стремлением трактовать отдельные инструменты оркестра в концертной или солирующей манере. Такая виртуозная трактовка заметна, например, в фугато разработки (у медных) или в пассажах *perpetuum mobile* главной темы финала, а особенно во второй части, где пары инструментов вступают последовательно с блестящими пассажами»^{*}.

Первая часть этой музыкальной композиции развивается медленно, представляя собой фугу, которая захватывает внимание сконцентрированностью. Она исполняется шестиголосным струнным оркестром, и лишь на некоторое время в кульминационном моменте появляются литавры и тарелки. Вторая часть создает контрастный эффект и основана на четко ритмичных вальсовых темпах, которые иногда приобретают гротескные черты. В этой части используются различные инструменты – ударные, фортепиано и арфа, создающие разнообразие звуков. Третья часть, медленная, связана с первой частью по характеру, но переносит слушателя в совершенно иную звуковую атмосферу. Здесь мелодия развивается свободно и иногда напоминает орнаменты венгерской народной музыки. Начало этой части особенно завораживает своими звуками – от ксилофона, который отстукивает ритм, до литавр и тремоло струнных инструментов. Четвертая часть, финальное рондо, полна контрастов и насыщена яркими тембрами. В ней прослеживается связь с народными танцами, а затем возвращается тема из первой части, звучащая в диатоническом стиле.

Вторая часть Концерта для оркестра, «Игра пар», имеет сложную структуру. Она начинается с пяти танцевально-

^{*} Барток Б. Концерт для оркестра : партитура. М., 1966. С. 3.

скерцозных эпизодов, каждый из которых поручен определенной паре инструментов. В каждом эпизоде используются различные текстурные приемы: параллельные сексты для фаготов, терции для гобоев, квинты для кларнетов и септимы для труб. Особенно заметны первый эпизод с «неуклюже ковыляющими» фаготами и пятый – с озорным дуэтом засурдиненных труб. После комической экспозиции следует строгий музыкальный хорал медных, который выражает покой и возвышенное созерцание. Вся партитура произведения полна интересных колористических находок и редких оркестровых приемов.

Б. Барток предпочитал традиционный состав симфонического оркестра и при этом избегал его гипертрофии, что отличает его от некоторых других композиторов начала XX в. Экспериментировал с ударными, особенно барабанами: расширял их тембровые возможности, демонстрирующие скрытые ресурсы, вместо введения новых инструментов. Композитор активно применял литавры и отводил им важную роль – как солирующим, так и в сочетании с другими инструментами. Так же часто встречается глиссандо педальных литавр. В III ч. «Музыки для струнных, ударных и челесты» этот прием играет важную драматическую роль, пронизывая всю ткань произведения. Композитор использовал в солирующих партиях и такие ударные инструменты, как ксилофон и малый барабан.

Стиль композитора отличается применением аккордовых комплексов в ударно-акцентной манере. Как правило, аккорды расставлены в низком регистре и компактно расположены, что придает им ударный и резкий звук, но не всегда имеют функционально-гармоническое значение. Этот прием, включающий наложение ударных на аккорды, используется в оркестровых произведениях Б. Бартока, где литавры играют двух- или трехголосно. В его фортепианных сочинениях встречаются ансамблевые сочетания литавр с фортепиано. Композитор экспериментирует с различными техниками извлечения звука из ударных инструментов, таких как удары по разным частям барабана и тарелки. Он также предоставляет большую ритмическую автономию ударной группе. В целом стиль Б. Бартока, характеризующийся оригинальностью и новаторством, может служить примером для современных композиторов, особенно для тех, кого вдохновляет богатство интонаций народных мелодий различных культур.

Пауль Хиндемит (1895–1963) – крупнейший немецкий композитор XX в. Выдающийся художник и мыслитель, замечательный мастер, выражая присущие многим явлениям современной музыки антиромантические и антиимпрессионистические тенденции, опирался на интеллектуальную сферу музыкального искусства. Отсюда – доминирующая роль полифонии в его музыке и конструктивное музыкальное мышление, далекое от каких бы то ни было элементов программности, воссоздающее в условиях современного ему музыкального языка старинные доклассические формы (вариации на *basso ostinato*, каноны, фуги и т. д.). Но при этом возрождение методов музыкального мышления старинной музыки не производит впечатления нарочитой архаики или «стилизации под старину». Линеарный характер полифонии П. Хиндемита, жесткость и диссонантность звукосочетаний, обилие хроматических интонаций на диатонической основе, свобода и неожиданность модуляционных отклонений, чрезвычайное расширение ладотонального мышления (вплоть до двенадцатиступенной хроматической тональной системы – при принципиальном отрицании додекафонии А. Шёнберга) – таковы характерные черты его творческого стиля.



Пауль Хиндемит
(1895–1963)

Творчество П. Хиндемита нельзя считать лишенным эмоциональности, хотя эмоции в его творчестве всегда подчинены рациональному, логическому началу. Эта музыка, несмотря на всю высокую конструктивную и образную сложность, обладает значительным демократизмом, очень яркой и определенной национальной окраской, опорой на бытующие интонации и жанры.

В своем отношении к искусству композитор придавал огромное значение красоте, но не в смысле чувственной прелести звукового наряда, а выражаемой прежде всего в гармонии, строгом соответствии целого и элементов, из которых скла-

дывается произведение. Данное стремление вызвало к жизни особый, суровый и терпкий колорит симфонических сочинений П. Хиндемита. Его оркестр в этом отношении напоминает оркестр Л. ван Бетховена, который, не претендуя на самодовлеющую роль, выполняет свою важную, хотя и подчиненную функцию, материализуя конструктивный замысел композитора и создавая нужный ему тембровый колорит. Оркестровка П. Хиндемита во многом отличается от оркестровки Г. Берлиоза и И. Ф. Стравинского, музыку которых порой невозможно представить отвлеченно от ее тембрового облика. И в этом проявляется глубокая органическая связь его творчества с традициями немецкой инструментальной музыки, прежде всего Р. Шумана, И. Брамса, А. Брукнера, где, как правило, преобладает конструктивное, а не темброво-красочное начало.

Творческое наследие П. Хиндемита велико и охватывает все основные жанры. Хотя значительное место в нем принадлежит операм, хоровым и вокально-инструментальным сочинениям, все же, по-видимому, наиболее ценная его часть – это оркестровая и камерно-инструментальная музыка. Среди оркестровых произведений автора выделяются симфонии «Художник Матис» (1934) и «Гармония мира» (1951), созданные на материале одноименных опер, «Симфонические метаморфозы тем Вебера» (1943), симфония «Serena» (1946), Скрипичный (1939) и Виолончельный (1940) концерты. Партитуры этих произведений написаны для традиционного большого симфонического оркестра с парным или тройным составом деревянных: в медной группе иногда вместо трех тромбонов только два; ударные и клавишно-щипковые представлены широко, но без редко употребляемых (экзотических) инструментов, также отсутствует и фортепиано (столь часто используемое в оркестре многими современными композиторами). У композитора имеется немало произведений, написанных для камерного оркестра различных составов (возрождающих традиции старинного *concerto grosso*).

Для оркестрового стиля П. Хиндемита в высшей степени характерен принцип концертирования – соревнования на равных как отдельных (часто нескольких) солирующих инструментов, так и целых оркестровых групп. Такой принцип имеет для него универсальное значение, далеко выходящее за пределы соб-

ственно концертного жанра. Возрождение концертности в ее старом понимании, очевидно, является одной из тенденций музыки XX в., обусловленной исторической необходимостью, о чем говорит всеобщий характер этого явления (И. Ф. Стравинский, Б. Барток, С. С. Прокофьев). Но именно у П. Хиндемита эта тенденция получила наиболее полное и яркое воплощение. В концертирующем стиле его произведений нашла выражение художественная натура композитора – активная, наполненная энергией, ищущая непосредственного контакта со слушателем, и его особая предрасположенность к сфере чистого инструментализма.

Концертно-оркестровый стиль П. Хиндемита возник как антипод музыке позднего романтизма с ее перегруженной, нерасчлененной массой голосов и тембровых красок. Там индивидуальные возможности каждого инструмента зачастую приносились в жертву мощности или красочности звучания целого. Композитор выразил дух Нового времени. Его инструменты автономно музицируют, свободно проявляя индивидуальные природные свойства. Новая техника сольного и группового музицирования создает отчетливую дифференциацию инструментальных голосов и оркестровых групп; оркестровые составы (в сравнении с позднеромантической музыкой) уменьшаются, типичным становится «оркестр солистов». Кроме того, можно напомнить, что автор был выдающимся исполнителем и, что особенно важно, ансамблистом (альтист в ансамбле «Амар–Хиндемит квартет», широко концертировавшем в 1920-е гг.). Поэтому он не отвлеченно, а «физически» ощущал потребность интересного высказывания каждого голоса, составляющего плоть музыкального произведения. Можно утверждать, что принципы оркестрового письма, приближающие симфонический оркестр по дифференциации голосов к камерному ансамблю, многие замечательные оркестровые находки подсказаны автору его собственной исполнительской практикой.

Центральные произведения в оркестровом творчестве П. Хиндемита – симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира» – имеют много общего. Обе написаны на основе ранее сочиненных опер, обе представляют собой симфонии «высокого стиля», посвященные философской идее. Можно говорить о сходной трактовке трехчастного симфонического цикла, ор-

кестрового состава, отдельных драматургических приемов. Тот факт, что столь сходные произведения были написаны в разные периоды жизни композитора (1934 г. и 1951 г.), говорит о прочности и устойчивости его эстетико-стилистических позиций.

Три части симфонии «Художник Матис» выражают общее психологическое состояние, настроение картин немецкого художника эпохи Возрождения Матиса Грюневальда. Их названия – «Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушение святого Антония» – лишь в обобщенной форме служат сюжетной конкретизации музыкального выражения. Подобным же образом три части симфонии «Гармония мира» имеют названия, заимствованные из одноименной книги замечательного немецкого ученого-астронома Иоганна Кеплера: «Musica Instrumentalis» («Инструментальная музыка»), «Musica Humana» («Человеческая музыка»), «Musica Mundana» («Вселенская музыка»).

Особый интерес представляет самое начало симфонии «Гармония мира», развернутое вступление к первой части. Это своего рода «концерт для оркестра» в миниатюре. Все группы инструментов, высказываясь поочередно, интонируют одну и ту же тему-тезис. Эта тема – цепь нисходящих, остро ритмованных кварт – звучит первоначально у труб, как мощная фанфара с небес, как росчерк молнии после удара грома (в первом такте симфонии тремоло *tutti* ударных). В ней провозглашение великой космической силы, чья холодная объективность противостоит всему человеческому. Тема-тезис звучит подряд тринадцать раз. Драматургия вступления и его внутренняя динамика осуществляются исключительно оркестровыми и гармоническими средствами. Гигантский подъем, основанный на последовательной «материализации» тезиса, сменяется столь же крутым спадом. Показателен для стиля П. Хиндемита финал симфонии «Гармония мира» – мощное волевое утверждение вечной ценности человеческого разума. Характерно обращение автора к большой полифонической форме, приобретающей главное драматургическое значение. Открывает финал величественная fuga, выполняющая функцию вступления-провозглашения. Она основана на строгой абсолютно диатоничной четырехтактной теме, которая проводится разнообразными комбинациями инструментов всего восемь раз с различными ин-

тервальными сдвигами, в том числе и стреттно. Из темы фуги как тезиса вырастает далее и тема огромной пассакалии, где основной лейтмотив многократно утверждается в двадцати оркестрово-полифонических вариациях, завершающихся мощной кодой-апофеозом. Наряду с приемами динамического, фактурного и инструментально-тембрового нарастания в пассакалии очень важна внутренняя целеустремленность интонационного движения, которая формирует набирающий силу полифонический поток. Драматургия контрапунктов, а их можно насчитать не менее десяти, достигает здесь огромного размаха, представляя собой постоянную активизацию движения и действия, непрерывное, эмоциональное *crescendo*.

Самое популярное оркестровое сочинение П. Хиндемита – «Симфонические метаморфозы тем Вебера» – дает яркий пример симфонизма концертного типа, столь характерного для его творчества. Беря за основу веберовские мелодии, полные здорового и радостного ощущения бытия, он преобразует их в соответствии с собственной манерой, порой лишая прежнего романтического звучания и наполняя новым качеством. Облик данного сочинения определяется сочетанием собственно концертного принципа с полуироническим обыгрыванием классики, причем это касается не только отдельных сторон, но и всей структуры раннеклассического симфонизма. Модель классической симфонии, например, просматривается в типичной четырехчастности цикла, где каждая часть строго сохраняет свои первичные функции: императивное *Allegro*, фантастическое скерцо, медленная часть, похожая на ноктюрн, и объективно-маршевый финал.

Наиболее эффектна вторая часть – скерцо «Турандот», причудливо соединяющая китайскую экзотику и элементы джаза. Это блестящие вариации для оркестра на неизменную тему из одноименной веберовской оперы, в которой остроумно обыгрываются элементы пентатоники. В высшей степени характерна для П. Хиндемита как концертная трактовка оркестра, когда отдельные инструменты и оркестровые группы демонстрируют наперебой друг перед другом свои лучшие свойства, так и общая структура композиции этого пикантного «концерта для оркестра», представляющая собой большую полифоническую форму. Данная структура трехчастна. В первом разделе – во-

семь оркестровых вариаций темы. Первое проведение – своего рода вступление – идет в умеренном темпе. Четыре фразы темы поочередно исполняют флейты и кларнеты на фоне педали – флажолетов альтов и виолончелей. Затем, после краткого выступления группы ударных на *piano*, задается оживленный темп основного раздела, в котором следуют одна за другой семь вариаций. В них проводится принцип неуклонного оркестрово-динамического нарастания от *piano* до *fortissimo (tutti)*. Обогащаясь всевозможными контрапунктами и уплотняясь (интервалы и трезвучия), тема последовательно переходит от низко звучащих струнных к деревянным, затем к отдельным медным, далее к скрипкам, наконец к мощному унисону (в пяти октавах) струнной группы, чередуя с мощным унисоном медной группы (в четырех октавах) и в последней вариации – всех медных аккордами *fortissimo*. Второй раздел – fuga, где тема – несколько видоизмененный вариант основной мелодии. Ее экспонируют медные духовые, четыре ее проведения звучат у тромбонов, валторн, труб и тубы. Далее следуют четыре дополнительных, стреттных проведения темы в рамках той же медной духовой группы, завершающиеся интонированием ее начального мотива солирующими литаврами *fortissimo*, сопровождаемыми аккордами медных. После такого «концерта» медной духовой группы дается сольное выступление деревянных духовых, где все инструменты группы получают возможность показать себя в исполнении темы. И завершает фугу соло ударной группы, которое служит переходом к третьему, репризному разделу части (литавры интонируют начальный мотив основной темы). Реприза представляет собой *basso ostinato* на основной теме части, проводимой семь раз только в струнной группе. При этом у деревянных духовых, а затем и у медных звучат самостоятельные контрастные противосложения, которые также повторяются остинатно. Динамический рост осуществляется путем включения новых инструментов в рамках каждой группы с регистровым расширением и увеличением громкости вплоть до *tutti* всего оркестра *fortissimo*. В конце – вновь сольное выступление группы ударных инструментов с тематическим элементом у литавр и колоколов, где динамика постепенно спадает от *fortissimo* до *pianissimo*. Подводя итог анализа скерцо, отметим, что при

неизменной тематической основе этой пьесы оркестровка выдвигается на первый план как оформляющее начало и основной фактор динамического развития. В методе использования всего состава оркестра обращает на себя внимание сольное концертное оформление отдельных оркестровых групп при полной самостоятельности и равноправном участии группы ударных. Другим же важным конструктивным элементом в скерцо служат полифонические формы (остинато и fuga). И в области оркестровки, и в области полифонии П. Хиндемита демонстрирует во второй части «Метаморфоз» феноменальное мастерство, позволяющее ему четко реализовать интересный композиционный замысел и достичь при этом замечательного художественного эффекта.

Необычайно интересна и оригинальна оркестровая форма симфонии «Serena» («Лучезарная»), написанной в 1946 г. В этом произведении полностью проявилась стилистика зрелого П. Хиндемита с присущими ему чеканностью и симметричностью формы, линейной полифонической фактурой, энергичной ритмикой, пластичными диатоническими темами, усилившейся в поздний период творчества тенденцией к смягчению гармонического языка, предельной ясности и прозрачности письма. Здесь осуществлен синтез жанров симфонии и концерта для оркестра. С одной стороны, это полноценная симфония и по масштабности и значительности замысла четырехчастного цикла, где первая и четвертая части написаны в сонатной форме с настоящими, «классическими» разработками (что не часто встречается у П. Хиндемита, предпочитающего разработке полифонический эпизод на новой теме); и по интенсивности и размаху мотивного и полифонического развития тем (несколько менее ярких и броских по сравнению с темами двух рассмотренных выше симфоний возможно, потому что они никак не связаны в данном случае со сценическими концепциями опер). С другой стороны, это, конечно, концерт для оркестра, ибо является уникальным образцом не только в творчестве П. Хиндемита, но и во всей симфонической литературе XX в.: с такой последовательностью проводится сквозь все произведение принцип концертного оформления, соревнования как отдельных солирующих инструментов, так и целых оркестровых групп, что особенно заметно в средних частях цикла – второй и

третьей, которые структурно менее сложны и противопоставлены в этом отношении масштабным крайним частям первой и четвертой. Вторая часть симфонии – «Быстрый марш Бетховена» – пародия на бетховенский марш в честь богемского ландвера*. Она написана для духового оркестра медных и деревянных духовых (с добавлением ударных и челесты) и является своего рода маленьким концертом внутри симфонии. И деревянные, и медные духовые инструменты создают комическое смешение грузности и инфантильности. Стремительная, суевливая беготня деревянных духовых сочетается с «молодецким» уханьем группы медных духовых, которым поручены короткие мотивы темы бетховенского марша (поначалу разорванной, а в репризе проводящейся полностью). Неуклюжий, тяжеловесный характер придает теме тембровое решение – валторны и туба в трех октавах.

Если вторая часть является коллективным «соло» духовых, то третья, «Диалог» – это своеобразный бенедикс струнных. Она написана для двух струнных оркестров, то есть для разделенной пополам струнной группы. Каждый из этих оркестров выступает не просто со своей темой, совершенно законченной и самостоятельной «пьесой» с развитой гармонической фактурой. «Пьесы» сначала излагаются отдельно, а далее неожиданно и парадоксально полифонически соединяются в репризе (причем абсолютно строго, не изменяется ни одна нота). Предельной ясности соединения двух «пьес» в большой степени способствует и то, что композитор от начала до конца части сохраняет звучность *arco* у одного оркестра и *pizzicato* другого, а также жанровая противоположность этих эпизодов (первый – возвышенное адажио с некоторыми признаками *lamento*; второй – изящный, несколько стилизованный гавот). Таким образом, в репризе возникает не просто богатейшая неимитационная полифония, но «полифония» двух жанров, подчеркнутая контрастом тембров *arco* и *pizzicato*. Эпизоды группового концертирования струнных чередуются с сольным концертничеством двух скрипок и двух альтов, образуя симметричную концентрическую форму третьей части, в центре которой «гавот». Эти каденции скрипок и альтов, чередующиеся с громогласными аккордами *tutti* (прием, характерный для сольных кон-

* Войска запаса.

церов), сами по себе очень красивы и выразительны, причем композитор подчеркивает их диалогичность, заставляя один солирующий инструмент подхватывать и повторять фразу другого. При этом достигается также и пространственный, стереофонический эффект «Эхо», так как солисты помещены на значительном расстоянии друг от друга: один в оркестре, а другой за сценой.

Творчество П. Хиндемита относится к высшим достижениям музыкального искусства XX в. В своих лучших сочинениях композитор достигает высот подлинного художественного мастерства и создает искусство гуманистическое, насыщенное глубокой философской мыслью. А оркестр в его произведениях выполняет важную конструктивно-драматургическую роль, в немалой степени способствуя яркому и рельефному воплощению содержания.

Артюр Онеггер (1892–1955) – французский композитор, по происхождению швейцарец, один из великих мастеров оркестровки XX в., автор монументальных опер, театральной и киномузыки. «Музыка должна переменить публику и обратиться к массам, – утверждал он. – Но для этого ей нужно изменить свой характер, стать простой, несложной и в крупных жанрах. Людям безразличны композиторская техника и поиски. Я старался быть доступным для рядового слушателя и интересным для музыканта»^{*}.



Артюр Онеггер
(1892–1955)

Его симфонии, инструментальные концерты и другие произведения отличаются многоплановым содержанием, яркими образами и динамичностью. Стиль композитора формировался под влиянием романской и германской культур, в симфонических произведениях раннего периода легко проследить французскую национальную традицию. В музыке композитора, объединяющей элементы экспрессионизма и яркую образность,

^{*} URL : <https://www.belcanto.ru/honegger.html>.

присутствуют энергичные ритмы, мелодичность и полифоническая фактура.

В 20–30-х гг. XX в. А. Онеггер начал создавать оперно-ораторные произведения, такие как «Царь Давид», «Юдифь», «Антигона», «Жанна д'Арк на костре», «Пляска мертвых», и несколько балетов, где проявился его театральный талант. Их жанровая природа была сложной и многосоставной. Его сочинения объединяли в себе грандиозные исторические картины с жанровыми зарисовками, героика и трагизм переплетались с лирикой. А. Онеггер симфонизировал эти ораториальные и сценические произведения, наполняя их активной музыкальной драматургией и непрерывным развитием тематических мотивов. Особое внимание уделялось тембровой драматургии, где голоса хора и оркестра играли активную роль в действии.

Симфонии, созданные А. Онеггером в зрелый период творчества (1940-е гг.), были особенно значительны. Среди них Вторая симфония (1941), «Литургическая» (1946), «Базельские удовольствия» (1946) и Симфония трех ре (1950). Участник движения Сопротивления, в своих произведениях патристического содержания он выражает волнение, тревогу и боль от происходящего в трагические годы фашистской оккупации Франции. В то же время А. Онеггер проявляет себя как художник, чей приоритет – субъективность выражения глубоких личных переживаний, связанных с общественными кризисами времени. В поздних симфониях можно обнаружить такие черты экспрессионистской стилистики, как интенсивные эмоции, диссонансы, фрагментарность и разрывы, заменяющие широкие и монументальные композиции опер и ораторий.

Музыкальный стиль А. Онеггера отличается линейно-полифонической структурой, которая является основой его произведений. Для него цветовая и красочная составляющие не самые важные в отношении оркестра. Как и у других полифонистов (П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича), тембр развивается вместе с темой и играет важную роль в создании образной характеристики. Тембры инструментов рассматриваются как действующие лица драмы. Удерживая эмоциональную значимость каждого из них, композитор усиливает драматический эффект и создает контрасты в образах. Полифоническое противопоставление тематических элементов подчеркивается с по-

мощью тембра и регистра, разнообразной инструментовки мелодических слоев, подголосков и гармонии.

Оркестровое мышление А. Онеггера во многом определяется мелодической природой, проявляющейся в линейности оркестровой музыки, развитых инструментальных соло и тембровых нюансах, которые усиливают ощущение свободы и естественности ее движения. Например, в начале медленной части Симфонии № 3 можно наблюдать один из характерных для композитора принципов создания темы: четкие и простые мелодические фразы, имеющие свой тембровый рельеф, объединяются в тему большого масштаба, и создают общий колорит, играя светом и тенью.

А. Онеггер использует «прикрепление» тембра к мелодическим образам как драматический прием. Он дает лейттебрам (то есть инструментам с ярким, кристальным звучанием) возможность выделить тему, подобно прожектору, чтобы акцентировать ее важность. Например, использует альтовый лейттебр в Симфонии № 2 в теме вступления и литавры (металлический пластиковый молоток) в Симфонии № 5 для подчеркивания трех нот ре в конце каждой части. Это имеет большое значение, так как произведение носит подзаголовок «Di tre re» – «Симфония трех ре».

Композитор также использовал противопоставление групповых тембров для создания контрастных образов. Например, во второй части Пятой симфонии он сравнивает прозрачные солирующие деревянные духовые с грустным песнопением медных инструментов («Похоронный марш»). Этот контраст тембров сохраняется и в репризе, когда они звучат одновременно.

Анализируя использование инструментов в своих композициях, автор проявляет сдержанность. В то время как многие композиторы послеромантической эпохи стремились к экспериментам, он предпочитал оставаться верным традиционному составу, применял классический состав инструментов, включая струнные, тройной состав деревянных духовых и обычную медную группу с тремя трубами. Композитор использовал ударные инструменты ограниченно. Например, в его Пятой симфонии, где встречается множество напряженных моментов, ударные инструменты отсутствуют, за исключением трех звуков ре на литаврах в свободной манере. Нет ударных и в его

ранней оркестровой пьесе «Регби», где они ожидаемы из-за спортивной тематики и ритмически активного материала. Литавры, неизменно входящие в оркестр со времен Й. Гайдна, исключены из состава в его Четвертой симфонии и даже в «Пасифик-231», где шум локомотива и звук грохочущего поезда, казалось бы, невозможно представить без их участия. Несмотря на то, что ксилофон получил широкое распространение и его тембр мы можем услышать во многих произведениях композиторов XX в., в сочинениях А. Онеггера он отсутствует.

Эпизодически у композитора можно встретить арфу и челесту (в «Песне радости»), колокольчики (в Четвертой симфонии) и фортепиано (в Третьей и Четвертой симфониях).

Автора больше интересуют инструменты с необычными тембрами не как средство красочности, а как способ создания определенного образа. Например, в композиции «Сказание об играх мира»^{*} появляется бутылофон (инструмент, сделанный из бутылок) в составе солирующей группы ударных, чтобы передать грохот рушащихся скал. В более поздних произведениях А. Онеггер использует необычные тембры для максимальной выразительности образов. Например, в драматической оратории «Жанна д'Арк на костре» – призрачное звучание электроинструментов «Волны Мартено», чтобы передать мечтательность, чистоту и святость героини. Саксофон с его трагическим тембром символизирует тему смерти. Композитор часто заменяет привычно звучащие инструменты на специфические, чтобы придать музыке необычный оттенок. В упомянутой оратории – всю группу валторн на саксофоны, а в «Песне песней» струнные – на «Волны Мартено» для создания экзотического колорита. Однако важно отметить, что это делается не для эффектности, а для полного соответствия музыки характеру и настроению действия.

Интересно, что у А. Онеггера целый ряд композиций создан для камерных оркестров. Например, в «Летней пасторали» и Четвертой симфонии он ограничивается использованием только струнных инструментов с небольшим количеством духовых. Вторая симфония, несмотря на свое драматическое содержание, написана только для струнных. В партитурах для камерного оркестра типично выделяются солирующие инструменты,

* Музыка к спектаклю драматического театра.

создающие прозрачное звучание, и каждой теме придаются индивидуальные оттенки.

В поздних симфониях А. Онеггера можно обнаружить оригинальную систему оркестровой записи, которая тесно связана с его стилем композиций. Заметным отличием является то, что автор указывал динамические оттенки над группой деревянных и медных духовых инструментов, а не под каждой отдельной партией. Таким образом, эти указания являются общими для всего оркестра, так же, как указания темпа, что делает нотацию более наглядной и экономичной. Однако подобная система стала возможной благодаря отсутствию фрагментации в динамике и ее чрезмерной детализации и индивидуализации, это отличает композитора от Густава Малера, например. Такой подход является результатом частого использования принципа больших динамических волн, создающих эффект масштабной картины вместо тонкой детализации, в том числе и в области динамики. Отличительной особенностью также является запись многих хроматических интервалов в партиях, что обусловлено линейностью и удобством исполнения, а не гармонической структурой. Вследствие такой записи, облегчающей работу артистов оркестра, многие одинаковые звуки аккордов оказываются обозначенными разными нотами, а простые гармонии, например трезвучия, порой могут оказаться записанными самым замысловатым образом. Это нововведение имеет практическую ценность, хотя в данном случае оформление партитуры призвано помочь оркестровым музыкантам, которые читают свои части отдельно.

В трактовке оркестра композитору удалось сказать свое слово, создать оригинальный оркестровый язык, выразительный и яркий, но без чрезмерного «нажима на эмоциональность», в отличие от Г. Малера. В оркестре А. Онеггера присутствует классическая ясность, но при этом лишенная суховатости неоклассицизма, присущей творчеству И. Ф. Стравинского и П. Хиндемита.

Вопросы для самоконтроля

1. Проанализируйте принципы оркестрового письма И. Ф. Стравинского в различные периоды творчества.

2. Расскажите о трактовке оркестровых средств в симфоническом творчестве Б. Бартока.

3. Охарактеризуйте квазиоркестровые составы в серии работ под названием «Kammermusik» («Камерная музыка») П. Хиндемита как характерную черту неоклассицизма.

4. Расскажите о творчестве композиторов первой половины XX в., отвергающих позднеромантические традиции и наследие импрессионистов.

Тема 12
**ОРКЕСТР В ТВОРЧЕСТВЕ
С. С. ПРОКОФЬЕВА И Д. Д. ШОСТАКОВИЧА**



Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) – выдающийся русский композитор, один из самых значительных и самобытных художников XX в. Содержание его многогранного творчества, воплотившее передовые, гуманистические идеалы эпохи, стало примером новаторского обновления музыкального языка и драматургии самых различных жанров: театрально-сценического, симфонического, камерно-инструментального и вокального. Исследователи выделяют три периода в его творчестве: 1) ранний (1908–1918 гг.); 2) зарубежный (1918–1933 гг.); 3) советский (середина 1930-х гг. – 1953 г.). В его музыке – передовые идеалы эпохи, успешно объединенные с инновационным использованием различных музыкальных жанров. Гениальность и мастерство композитора демонстрируют его оперы, балеты и симфонии. С. С. Прокофьева с полным правом можно назвать первоклассным оркестровым мастером.



Сергей Сергеевич Прокофьев
(1891–1953)

Прокофьевский стиль и оркестровое мышление, несомненно, представляют собой уникальное явление, выделяясь широкой мелодической линией, которая играет главенствующую

роль. В сочинениях автора можно отметить доминирование гомофонно-гармонического склада (как основы композиторского мышления), что мало соответствует общей тенденции музыки XX в., тяготеющей к линейно-полифоническому типу изложения.

Являясь ярким новатором, он тем не менее не следовал некоторым современным техникам композиторского искусства. В его оркестровых сочинениях можно наблюдать противоречия с «общепринятыми нормами», будь то вокальное пение, фактура оркестровой музыки, построение аккордов или развитие оркестровых тембров.

С. С. Прокофьев, выпускник петербургской композиторской школы, унаследовал от Н. А. Римского-Корсакова изобретательность в выборе оркестровых средств. Однако, в отличие от учителя, его изобретательность базировалась преимущественно на творческой интуиции. Смелость, задор и озорство в творчестве особенно явственны в произведениях первого периода.

Прокофьевский оркестровый почерк неповторим и содержит множество различных компонентов. Он широко использовал необычные смешанные тембры, часто менял тембрально-текстурные комплексы, создавая впечатление калейдоскопического звучания. Своеобразное подголосочно-гетерофонное строение оркестровой фактуры особенно заметно в эпизодах кантиленно-лирического плана.

Его оркестровая манера также характеризуется свободным использованием инструментов оркестра: употребление крайних низких регистров звукоряда, универсальное применение тубы, валторны, трубы и фагота в несвойственных им функциях, что рождает неожиданные звуковые эффекты. Композитор стремится к колористически ярким ритмоостинатным построениям, предпочитая жесткие звучания спокойным и мягким. Все это создает впечатление некоторой хаотичности и отличается от классического восприятия оркестра.

Кроме того, звучание оркестра может иногда быть неравным, с динамическими провалами. Несмотря на это, сохраняется единство стиля, и такие «просчеты» воспринимаются как типичные черты оркестровки автора. Симфоническое творчество С. С. Прокофьева несет печать его музыкального гения и

мощной индивидуальности и сопоставимо с искусством оркестровки Л. ван Бетховена.

Самое примечательное – полная свобода от стандартных фактурных типов, которая проявляется, в частности, в гибкости оркестровых голосов, меняющих свою функцию на протяжении одной небольшой музыкальной фразы. Инструмент, исполняющий основную мелодию, внезапно может перейти к игре аккомпанирующих фигур, дублированию другого голоса или контрапункту. Определить точные границы этих изменений голоса так же сложно, как и систематизировать их функции. Функциональная неустойчивость в оркестровой аранжировке для С. С. Прокофьева является нормой.

Прокофьевской оркестровой полифонии присуще сочетание, взаимопроникновение и нечеткие имитации с контрапунктами и аккомпанементом, свободное переключение между ними. Это одна из черт его стиля, основанная на умелом использовании элементов русской народной музыки. Такой синтез имитационной, неимитационной и аккомпанирующей полифонии впервые появилось в музыке М. И. Глинки. С. С. Прокофьев использовал это взаимодействие в эпическо-драматическом контексте. Развитие полифонии между конфликтующими темами оказывается драматически напряженным и строго структурированным, с ударением на интонационной концентрации.

В оркестровых композициях С. С. Прокофьева выделяется характерная черта, связанная с русской подголосочной полифонией – переменное число голосов в распевных темах. Это проявляется в постепенном расщеплении оркестровой фактуры на отдельные варианты основной мелодии, которые в конечном счете сливаются в унисоне или в октавном сочетании. Примером подобной техники может служить второе проведение главной темы первой части Пятой симфонии.

В оркестровых партиях возникает инструментальная гетерофония хорового характера, подчеркивающая эпическую вокальность симфонических тем. Однако наблюдаются и две противоположные тенденции: одноголосие стремится к разветвлению, в то время как многоголосие склонно к слиянию. Обе тенденции отражают принцип вариативности русской народной полифонии, который в оркестровом контексте осуществляется через изменение числа голосов.

В главных партиях первых частей симфоний С. С. Прокофьев применяет характерные приемы фактурного развития. Начальные фразы главных тем обычно имеют минимальное число голосов, от одного до трех. Затем происходит прогрессия к многоплановой фактуре в развитой экспозиции темы, где часто меняются фактурные типы, число голосов и включаются новые контрапункты различных инструментов оркестра. Жанровым темам, таким как марши и танцы, более свойственно единообразие фактуры с преобладанием гомофонного склада. Необходимо отметить нередкое сопоставление гомофонного склада и унисонов, особенно в юмористических разделах (побочная партия первой части «Классической» симфонии).

Таким образом, в оркестровой музыке С. С. Прокофьева встречаются различные фактурные приемы, которые способствуют выражению и развитию музыкальных идей в уникальном стиле композитора.

В Симфониях № 5, 6, 7 экспозиции первых частей представлены контрастом фактуры между полифонической главной и гомофонической побочной партиями. Этот подход также характерен для Симфоний № 5, 8, 10 Д. Д. Шостаковича. После интенсивного развития фактуры и подготовки внутреннего конфликта в главной партии появляется гомофоническая фактура в спокойной побочной партии, с остинатным фоновым движением. Подголосочная и неимитационная полифония вводятся в побочной партии в качестве вариационного развития, например, в Шестой симфонии С. С. Прокофьева.

У него часто наблюдается дисбаланс в динамике отдельных линий в сложной фактуре, что определяется полифоническим принципом оркестровки. В главных партиях первых частей Пятой и Шестой симфоний мрачные аккорды низких медных инструментов прерывают и подавляют певучие мелодические фразы солирующих струнных и деревянных духовых. В начале главной партии Седьмой симфонии одинокая мелодия первых скрипок противопоставляется глубокому басу альтов, виолончелей и контрабасов. Композитор не всегда придерживается равновесия в динамической вертикали оркестра. Иногда он не использует удвоение валторн для сбалансирования динамики с трубами или тромбонами, как это делал Н. А. Римский-Корсаков.

Важной чертой оркестровки С. С. Прокофьева является разделение тем по тембрам. Мелодия передается от одного тембра к другому, словно у каждого инструмента не хватает сил довести ее до конца. Такое разделение фраз создает тембровые и регистровые контрасты, а также ощущение скрытой полифонии, дополняющей реальную тембровую полифонию. Например, в начале медленной части Пятой симфонии тему начинают играть кларнеты, затем флейты и фаготы, им на смену приходят высокие по звучанию скрипки, пикколо и английский рожок и, наконец, флейты и фагот. Стоит отметить, что разбросанность тембров мелодии обусловлена не только тесситурными соображениями, но также стремлением подчеркнуть микроструктуры мелодической линии. Такое разделение тембрового плана явно отличает симфонии С. С. Прокофьева от произведений П. И. Чайковского и особенно Д. Д. Шостаковича, которые характеризуются длительно поддерживаемыми тембровыми оркестровыми пластами.

С. С. Прокофьев не боится разделять оркестровые голоса на большое количество октав. Например, в Симфонии-концерте для виолончели с оркестром связующая партия имеет остинатный бас, который оторван от оркестровых скрипок на несколько октав. В начале главной партии Пятой симфонии также происходит резкое противопоставление деревянных и струнных инструментов разными регистрами.

Автор сдержанно применяет педальные голоса как в прозрачной, так и в туттийной оркестровке. В некоторых симфониях (Первая, Третья, Шестая и Седьмая) они отсутствуют в побочных партиях. Композитор стремится использовать их как реальный голос, например, в теме главной партии Симфонии № 1 («Классической»), где валторны и деревянные духовые играют роль педальных голосов, добавляя тембровую краску к развитию темы. Здесь прослеживается связь с традицией оркестровки М. И. Глинки.

Для С. С. Прокофьева характерен особый прием оркестрового изложения – черезоктавное ведение мелодии. Известный еще со времен классической музыки, он получил широкое распространение у многих его коллег. Для композитора подобное ведение мелодии обладает новым тембровым качеством и создает особую гетерофонию – раздвоенность и расщепленность в единстве.

Например, в *Largo* из Шестой симфонии гобой и бас-кларнет играют нежную и трогательную мелодию в черезоктавном изложении. Звучание этих инструментов разделено как дуэт женского и мужского голосов, создается эффект тембровой гетерофонии в контрасте с плотным звучанием виолончелей и фаготов. Гетерофония также присутствует в педальных голосах первых скрипок и контрабасов.

Такое ведение мелодии позволяет расположить гармонические голоса внутри мелодической линии, придавая особую характерность вертикали. Например, в адажио Пятой симфонии мелодия передается от одних инструментов к другим через октаву, соединяя разные тембры в единую мелодическую структуру. Здесь также присутствует мелодико-гармоническая фигурация, которая заполняет черезоктавную мелодическую линию и служит гетерофонным подголоском.

В целом автор создает богатый полифонический аккомпанемент, используя черезоктавное ведение мелодии, гетерофонию и тембровое разделение голосов. Данные приемы придают его музыке особый колорит и выразительность.

Рассмотренный пример во многих отношениях характерен и показателен для оркестрового стиля зрелого периода творчества С. С. Прокофьева (середина 1930-х гг. – 1953 г.). Стоит отметить, что оркестровка в его музыке не претерпела значительных изменений на протяжении долгого творческого пути, в отличие, например, от стиля Д. Д. Шостаковича. Однако в поздних произведениях (начиная с середины 1930-х гг.) оркестровка стала более отточенной.

Оркестровая текстура его симфонических произведений второго периода характеризуется лаконичностью и четкостью, контрастным многообразием и сложностью образов. Яркие полифонические и текстурные наложения и сочетания оркестровых красок, характерные для Второй, Третьей и частично Четвертой симфоний, в поздних сочинениях композитора заменены драматическими контрастами двух-трех явно выделенных линий, исполненных в чистых тембрах. Фактура Пятой симфонии, эпически величественной, также скупа на ноты и полифонически контрастна, как и фактура драматической Шестой или лирической Седьмой.

Контрастное соотнесение групп, последовательное развитие основных тем в тембровом плане, ясность и направленность

в динамике, экономное использование тутти – все это играет важную роль в формообразовании. Штрихи в оркестровке помогают создавать яркие контрасты образов, связанность отдельных структур и цельность симфонической формы в целом. Таковы особенности оркестровой драматургии первых частей симфоний С. С. Прокофьева советского периода.

Существенна и образно-эмоциональная дифференциация оркестровых групп. Распевное начало в мелодиях прокофьевских тем часто связано с тембрами деревянных духовых, экспрессивное или лирико-драматическое начало – с тембрами струнных. Скрипки в мелодической функции выступают не слишком часто, но драматургически действенно и по-новому экспрессивно. Так они употребляются в первых проведениях лирико-драматических тем главных партий Шестой и Седьмой симфоний. И в главной партии Пятой симфонии, и в побочных партиях поздних симфоний в этой роли они выступают лишь при повторном проведении темы. Неожиданно острое, экономное и впечатляющее применение в новом соотношении столь традиционного приема оркестровки, как ведение мелодии первыми скрипками, достаточно характерно для С. С. Прокофьева.

Состав оркестра, который используется композитором, достаточно стабилен на протяжении всего времени его творчества. Большинство его партитур предназначено для нормативного троечного состава большого симфонического оркестра. Имеются, конечно, и отдельные отступления от такого состава – как в сторону увеличения, так и уменьшения. Например, партитура «Скифской сюиты» (1915) написана для четверного состава (в тот период были актуальны гипертрофированные составы), а партитура симфонической сказки «Петя и волк» (1936) – для одинарного состава (с тремя валторнами). Отметим, что С. С. Прокофьев не проявлял интереса к другим составам, кроме большого симфонического оркестра, не уделял особого внимания камерному оркестру, что в большой степени свойственно композиторам XX в. Из редких инструментов, включаемых в оркестр, можно отметить теноровый саксофон, а также виоль д'амур (*ad libitum*) в партитуре второй сюиты «Ромео и Джульетта» (1936).

Как и у большинства современников композитора, группа ударных в оркестре обычно представлена большим числом ин-

струментов. Интересно, что, в отличие от некоторых коллег, он предпочитает ударные без определенной высоты звука. Из имеющих определенную звуковысотность, широко использует только литавры. Чаще всего С. С. Прокофьев дублирует оркестровые басы низкими по звучанию ударными. Присоединение к басовому голосу большого барабана или литавр утяжеляет бас, темброво обогащает его и придает звучанию особую устойчивость. Особенно часто композитор употребляет эти инструменты для удвоения репетиций в басах. Такое утрированное выделение повторяющихся басовых нот – одна из самых характерных черт его оркестровки. В подобных случаях встречаются разнообразные комбинации тембров, но, как правило, с участием деревянных и медных духовых инструментов с низким тембром. Нередко участие большого барабана в тесно расположенных акцентированных аккордах у медных духовых инструментов с низким тембром. Функциональная неопределенность и «ударный» характер таких гармоний способствуют тембровой слитности инструментальных комбинаций, звучащих почти как басовые кластеры. В то же время соло низко звучащих ударных инструментов у композитора встречается очень редко (например, соло литавр – выстрелы охотников в партитуре произведения «Петя и волк»).

Ударные с высоким тембром без определенной высоты звука играют меньшую роль в общей звуковой структуре прокофьевских партитур. Они ритмически подчинены другим оркестровым голосам и либо выполняют функцию тембрового утолщения той или иной ритмической линии, либо подчеркивают акценты. Несколько более самостоятельны малый барабан и бубен.

Колокольчики и ксилофон используются преимущественно в кантатах и балетных партитурах, из симфоний – только в Седьмой. Они редко самостоятельны и обычно поддерживают другие оркестровые голоса. Большое количество разнообразных комбинаций колокольчиков с другими инструментами находим в Седьмой симфонии. Их тембр является основной краской в заключительной партии первой части, где они соединяются то с гобоем, то с флейтой или пикколо. Соло колокольчиков и ксилофона у С. С. Прокофьева редки.

Ансамблевое применение ударных инструментов в его партитурах почти не встречается. Редкие примеры относятся толь-

ко к сочинениям, связанным с театром и кино. Это тема тревоги в «Roma militaris» из «Египетских ночей» и гротескный военный марш в первой части сюиты «Поручик Кижэ». В сюите «Египетские ночи» встречается единственный у С. С. Прокофьева эпизод, написанный для одних ударных инструментов, носящий исключительно «шумовой», изобразительный характер.

Композитор применяет ударные преимущественно в ритмических целях и почти не использует их колористические возможности. В этом главное отличие его, например, от Б. Бартока. Лишь только большой барабан и колокольчики вводятся иногда как оркестровая краска. С этим связано и определенное безразличие к приемам звукоизвлечения на ударных: в прокофьевских партитурах почти не встречается указаний на их счет.

Композитор часто включает в состав оркестра фортепиано и арфу. Фортепиано обычно используется в качестве дублирующего, остро атакующего инструмента. Нередко рояль (а также и арфа) накладываются на звучность *tutti* или на аккорды медных, играющих *forte*. Такие «колокольно-органные» смещения тембров особенно частотны для Пятой симфонии. «Металлическое» звучание рояля (октавы, секунды) придает особый «набатный» колорит драматической разработке первой части Шестой симфонии.

Подводя итог рассмотрению особенностей оркестрового стиля С. С. Прокофьева, отметим его исключительную самобытность и неповторимость. Очевидно, в силу этих качеств его оркестр имел ограниченное влияние на следующее поколение композиторов. Если оркестровые приемы Д. Д. Шостаковича в дальнейшем «тиражировались» в десятках и сотнях партитур молодых коллег, развивающихся в русле его школы и под непосредственным воздействием гениальных произведений (чего не избежали даже многие крупные мастера на начальном этапе своего творчества), то об оркестровке С. С. Прокофьева того же сказать нельзя. Какая-то «непричесанность» его партитур, их «вопиющая» ненормативность составляют едва ли не главную отличительную особенность прокофьевского оркестрового стиля. Его отдаленное предвосхищение можно усмотреть в «варварском» голосоведении и «безграмотной» оркестровке М. П. Мусоргского. Именно поэтому оркестр С. С. Про-

кофьева неподражаем и в окружении других сияющих вершин в искусстве оркестровки XX в. возвышается как некая гигантская глыба.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975) – крупнейший композитор-симфонист XX в., создавший яркий и оригинальный оркестровый стиль. Хотя перу Д. Д. Шостаковича принадлежат замечательные оперы «Нос» и «Катерина Измайлова» (вторая редакция оперы «Леди Макбет Мценского уезда»), целый ряд великолепных вокальных циклов, немало фортепианных и камерно-инструментальных сочинений, тем не менее это прежде всего великий оркестровый композитор: автор 15 симфоний, 6 инструментальных концертов, ряда других выдающихся оркестровых произведений.



Дмитрий Дмитриевич
Шостакович
(1906–1975)

На протяжении более полувекового творческого пути его авторский стиль претерпел значительные изменения и разделяется на три крупных периода: ранний (1920-е гг. – 1936 г.); средний (1937 – начало 1960-х гг.); поздний (1963–1975 гг.). Уже в Первой симфонии, написанной 19-летним композитором в честь окончания консерватории, можно отметить весьма высокий уровень владения оркестром, тонкое тембровое чутье и замечательное ощущение оркестрового колорита, что обещает будущего гениального мастера. В целом начальный период творчества характеризуется интенсивными поисками своего стиля и оркестрового языка. Партитуры ранних произведений Д. Д. Шостаковича – Второй и Третьей симфоний, оперы «Нос», Первого фортепианного концерта, балетов «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей» – изобилуют необычными сочетаниями инструментов, смелыми колористическими находками. Однако оркестровое мышление локально, отсутствует четкая функциональная дифференциация групп. Стиль многих ранних сочинений линейен, почти без координирования одно-

временно звучащих линий. Музыка строится на свободной политональной или атональной основе. Оркестр в выборе инструментов и их количестве нестабилен – от одинарного состава в партитуре оперы «Нос» и музыки к спектаклю «Гамлет» до четверного в Четвертой симфонии. Характерно использование большого числа ударных инструментов, в том числе редко употребляемых, таких как флексатон, трещотка, деревянная коробочка, кастаньеты, том-том. Одним из первых в мировой практике Д. Д. Шостакович сочиняет целую оркестровую пьесу – антракт к третьей картине оперы «Нос» для одних ударных.

Высшим достижением раннего периода явилась Четвертая симфония (1936), впервые исполненная лишь спустя четверть века после ее создания. Завершая начальный период творчества композитора, эта симфония открывает новый этап развития его симфонизма. Она явилась первой симфонической трагедией, положившей начало ведущему жанру в его творчестве. В данном произведении ясно выявились многие характерные черты зрелого стиля автора.

Средний период – период полной творческой зрелости Д. Д. Шостаковича – включает в себя симфонии с Пятой (1937) по Десятую (1953), Концерт № 1 для скрипки с оркестром а-moll, соч. 77 (1947–1948). Оригинальные черты музыкального языка композитора (включая и способы оркестрового выражения) к этому времени вполне сложились. Областью исканий становятся архитектура, принципы конструирования формы и развития музыкального материала, оркестровая драматургия. Все ценное, найденное в предшествующий период, подвергается упорядочиванию, дистилляции.

Рост оркестрового мастерства в указанные годы во многом был обусловлен опорой на традиции М. И. Глинки и П. И. Чайковского. В зрелых произведениях Д. Д. Шостаковича меньше чисто внешних эффектов, оркестр органично связан с музыкальным материалом и подчинен драматургическому плану произведений. Общая манера оркестрового мышления от известной тембровой фрагментарности переходит к мышлению длинными и однородными по тембру разделами.

Начиная с Пятой симфонии в партитурах композитора укрупняется оркестровый план, наблюдается длинное исполь-

зование тембра одного инструмента или группы. Особенно это касается струнной группы, которая преобладает в экспонировании тем начальных медленных частей, как правило, протяженных, постепенно развертывающихся. При этом струнная группа представлена во всем богатстве звучания различных регистров. Такой метод оркестровки противоположен бетховенскому, где мотивная разработка темы с самого начала связана с переброской ее от одних инструментов к другим (например, в главной партии I ч. Третьей симфонии). Развитие главной партии у Л. ван Бетховена обычно отличается лаконизмом, концентрированностью, быстротой развертывания. У П. И. Чайковского главные темы симфоний построены на большом дыхании, но с самого начала имеют огромный потенциал к нарастанию. Поэтому очень скоро начинается оркестровое *crescendo*, включаются все группы оркестра, фактура делится на ряд полифонических пластов, распределяющихся между различными группами. У Д. Д. Шостаковича все обстоит иначе. Он предпочитает ограничить рамки тембрового развития при экспонировании тем пределами одной (струнной) группы, прибегая к другим, контрастным тембрам для дальнейшего развития в разработке. (Данная стратегия в использовании оркестра получит свое продолжение в произведениях нового поколения отечественных композиторов, так или иначе связанных со школой Д. Д. Шостаковича: Б. Чайковский. Вторая симфония, К. Караев. Концерт для скрипки с оркестром и др.)

Длительное использование одних тембров применяется композитором и в средних частях симфоний. Сильным выразительным средством становится такой прием, например, в третьей части (токате) Восьмой симфонии. Настойчивое повторение одних и тех же интонаций и тембров создает впечатление назойливости, механичности темы.

Оркестровка Д. Д. Шостаковича, будучи тесно связанной с функциями формы, приобретает ярко выраженный функциональный характер. Границы разделов формы знаменуются сменой инструментов, причем отмечаются не только крупные разделы, но и небольшие вехи на пути становления темы. Темы композитора многосоставны, обычно трехфазны в своем строении. Такова, к примеру, главная партия первой части Пятой симфонии, где начало каждой новой фазы развития отмечается

введением инструментов другой группы, а также сменой регистров струнных. Характерно, что тембровый контраст при этом вводится временно, лишь для подчеркивания начала новой фазы развития темы. Оркестрово-динамический план экспозиции первой части Пятой симфонии подчиняется определенной закономерности: развитие главной партии идет по восходящей линии с кульминацией в третьей фазе. В побочной же партии, также трехфазной по строению, наоборот, наблюдается снижение динамики, затухание к концу экспозиции.

Особенность разработок Д. Д. Шостаковича – необычная протяженность кульминации и длительное использование *tutti*. Приемы оркестровой динамики тесно связаны с полифонической природой его стиля. Взаимный обмен функциями – мелодико-тематической и контрапунктирующей – между группами оркестра создает своеобразный тембровый «двойной контрапункт». По мере приближения к кульминации оркестровая фактура постепенно укрупняется, уменьшается количество взаимодействующих тематических линий. Переход в кульминационных моментах от полифонически-многоплановой фактуры к гомофонно-гармонической или большому оркестровому унисону (*tutti*) является мощным динамизирующим средством. В напряженных кульминациях композитор часто использует высокие регистры инструментов, снимает бас, гармонию сводит к минимуму. Эти длительные и напряженные разделы имеют предыктовое значение: они разрешаются со вступлением баса и гармонии. Характерны для Д. Д. Шостаковича унисоны в высоком регистре деревянных духовых инструментов, оторванные от остальной оркестровой фактуры (прием, идущий от Г. Малера).

Начало репризы в сонатных первых частях обычно совпадает с кульминационной вершиной разработки и всей части. Поэтому главная партия в репризе обычно предстает в корне преобразованной, в звучании *tutti*.

В кодах первых частей – наряду с обычными средствами оркестрового *diminuendo* (уменьшение количества инструментов, уход в низкие регистры, снижение динамики до *pianissimo*) – Д. Д. Шостакович употребляет и особые приемы, связанные с просветленным характером, замиранием звучности. Используются инструментальные соло (скрипки с сурдиной, малая флейта), нередко колористические инструменты (арфа, челеста).

Красочность и фантастичность звучания оркестра создается и в эпизодах, связанных с миром человеческих чувств (медленные части цикла). Например, в *Largo* из Пятой симфонии находит применение принцип выделения в оркестре камерных, прозрачных звучностей. Исключаются медная духовая группа и ударные в ритмодинамической функции.

Прием сопоставления тембров различных групп как действенное средство оркестрового развития употребляется Д. Д. Шостаковичем обычно в быстрых, стремительных темпах. Нередко при этом смена тембров служит средством вариационного развития (например, в скерцо Пятой симфонии).

Выдающееся мастерство оркестровой драматургии проявляется у композитора многообразно. Интересен переход к разработке первой части Пятой симфонии. Экспозиция заканчивается на том же интонационном материале (альты, затем виолончели *arco*), с которого она начинается. Вторгающееся фортепиано (остро стаккатированные звуки в басовом регистре), удвоенные *pizzicato* струнных басов неразрывно связаны с локальной тембровой выразительностью данного фрагмента и вместе с тем знаменуют конструктивный рубеж (начало разработки). Непрерывность развития находит выражение в явлениях интонационного порядка, а тембровые средства выполняют разъединяющую, разграничивающую роль.

В любой партитуре Д. Д. Шостаковича есть примеры тонкого мастерства в употреблении тех или иных инструментов. В частности это проявляется в великолепном использовании различий в звучании регистров деревянных духовых инструментов. Так, в среднем разделе медленной части Пятой симфонии ведущая мелодия поручена первой флейте, сопровождаемой арфой, а вторая флейта, вступающая с пятого такта в низком регистре, звучит почти как другой инструмент. Подобный пример встречаем в Девятой симфонии (переход от *Largo* к финалу). В последнем речитативе фагота происходит постепенное понижение регистра, своего рода непрерывная тембровая перекраска, подготавливающая появление темы галопа (главная партия финала). Это пример внутренней деформации тембра, на крайних полюсах которого солирующий инструмент выступает в прямо противоположном качестве.

Большинство симфоний среднего периода творчества композитора написано для традиционного (и стабильного в своей

основе) троечного состава оркестра. В Седьмой и Восьмой симфониях – по четыре кларнета (в связи с добавлением басовой разновидности). В Восьмой четыре флейты чередуются с пикколо. В Седьмой задействован дополнительный духовой оркестр (банда). Лишь в Девятой симфонии, представляющейся неким «интермеццо» в ряду крупных симфонических полотен, состав оркестра парный (с тремя флейтами). Так же стабилен и состав используемых ударных инструментов (литавры, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон). Их применение по сравнению с ранними (и поздними) произведениями более традиционно и в основном сводится к выполнению ритмических и динамических функций, то есть подчеркиванию определенного (обычно остинатного) ритма того или иного эпизода или для усиления звучности в *tutti*. Известным исключением является центральный раздел первой части Седьмой симфонии («эпизод нашествия»). Это яркий пример программного применения ударных: на фоне *morendo* струнных (конец побочной партии) возникает далекая барабанная дробь, поворачивая музыкальное действие в резко контрастную тембровую сферу. Свежесть эффекта появления тембра малого барабана связана и с тем, что в экспозиции ударные почти не участвовали.

Третий период творчества Д. Д. Шостаковича характеризуется исканиями в области трактовки жанра симфонии. К нему относятся симфонии – с Одиннадцатой (1957) по Пятнадцатую (1971), Первый (1959) и Второй (1965) виолончельный концерты, Второй скрипичный концерт (1967), вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» (1964). Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии программны. В Тринадцатой, Четырнадцатой и «Казни Степана Разина» участвует вокал (хор и соло). В этих произведениях существенно перестраивается структура отдельных частей и всего цикла. Непрограммная Пятнадцатая симфония стоит особняком: в ней возврат к обычному для среднего периода циклу, синтез стилистических элементов второго и третьего периодов творчества автора.

Заметно видоизменяется и оркестровое письмо. В связи с усилением значения программного начала в симфонических произведениях возникают новые тенденции использования средств оркестровки. В первой части Одиннадцатой симфонии

(«Дворцовая площадь») программно-изобразительный принцип проявляется в контрастном сопоставлении *divisi* струнных (с арфой) и соло литавр и трубы. Здесь литавры несут самостоятельную тематическую и драматургическую нагрузку, сохраняющуюся в дальнейшем развитии музыки. Яркую программно-изобразительную роль играют ударные и в Тринадцатой симфонии. Она начинается и заканчивается ударом по самой низкой трубе колокола (символ трагедии Бабьего Яра), появляющегося неоднократно на протяжении произведения в различных ритмических вариантах. В вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» встречаем интереснейший пример изобразительного применения ксилофона в «блошином» эпизоде (на словах: «Среди мертвой тишины перескакивали блохи с армяков на шушуны»). Точность «попадания в цель» настолько велика, что создается почти осязаемый образ.

В последних партитурах Д. Д. Шостаковича отчетливо проявляется тенденция к большему лаконизму и скупости красочной палитры, извлечению максимальной выразительности из каждого, изолированно взятого средства. Эти черты свойственны Четырнадцатой, Пятнадцатой симфониям, Второму виолончельному концерту. Четырнадцатая симфония написана для камерного оркестра (струнные и ударные). В Пятнадцатой использован скромный парный состав оркестра (однако с большим количеством ударных). Глубоко продуманная экономия оркестровых средств (вспомним пронизательные гликинские заветы) проявилась в последней симфонии композитора подавляющим преобладанием прозрачного оркестрового изложения с незначительным числом инструментов-участников, большим удельным весом всевозможных соло – без всякого сопровождения или с легкой поддержкой других инструментов, небольших инструментальных ансамблей дуэтов, трио и т. д. Камерная манера письма господствует, и во всей симфонии встречаем лишь четыре эпизода *tutti* оркестра.

Другая характерная особенность партитур позднего периода творчества Д. Д. Шостаковича – усиление выразительного значения группы ударных инструментов, переосмысление их оркестровых функций. Увеличивается удельный вес ударных в воплощении концепции произведения, их формообразующая роль, функциональная автономия по отношению к другим ор-

кестровым группам. Во Втором виолончельном концерте на группу ударных ложится большая драматургическая нагрузка. Длительные эпизоды солирующей виолончели сопровождаются лишь одними ударными инструментами (резкие и сухие удары большого барабана, или тремоло бубна, или акцентированные форшлагами удары малого барабана). В коде концерта они полностью берут на себя роль аккомпанемента. В Четырнадцатой симфонии ударным придается особый семантический смысл: они выступают как символ смерти. Их тембры вводятся жестко и обнаженно, вне связи с тембром струнных. При этом предпочтение оказывается деревянным ударным с острым, высоким и сухим звуком (ксилофон, деревянный брусочек, бич-хлопушка, кастаньеты), которые преобладают во второй половине цикла.

Особенно ярко применены ударные в Пятнадцатой симфонии. Обращает на себя внимание разнообразие ударного инструментария (13 наименований), включенного в состав достаточно скромного (количественно) оркестра, что свидетельствует об особом значении, которое автор придавал этой группе. Уже в первой части произведения ударные действуют вполне свободно. Они ритмически более независимы (чем в других симфониях), чаще солируют и выполняют самостоятельные аккомпанементные функции. Еще более разнообразно они применяются в последующих частях (всевозможные комбинации солирующих литавр и медных духовых, своеобразные соло вибратона, челесты; ансамбль ударных, аккомпанирующий струнным басам и т. д.). Кульминацией использования данной группы является код четвертой части – здесь они берут на себя основную смысловую нагрузку (концептуальный итог всей симфонии) и длительным соло (на фоне тянущейся квинты струнных) завершают произведение. Таким образом, в Пятнадцатой симфонии ударная группа трактуется как совершенно равноправная по отношению к другим группам оркестра и выполняет важнейшую драматургическую роль.

Подводя итог, сделаем несколько обобщающих замечаний об оркестре Д. Д. Шостаковича. Как истинный симфонист-драматург он никогда не ставил перед собой задачи создания пышного в своем великолепии, яркого красочного и нарядного оркестрового звучания. Обладая тончайшим тембровым слу-

хом (доказательство тому – многие замечательные страницы его симфоний), композитор подчинил колористические идеи исключительно драматургическим целям. Поэтому Д. Д. Шостакович в своих партитурах скорее скуп, нежели щедр на тембровые краски, но каждый тембр приобретает у него особую выразительность. Этот строгий, порой графически четкий стиль полярно противоположен пышности, красочной расточительности импрессионистской оркестровки.

Вместе с тем его оркестр отнюдь не представляется сугубо аскетичным. Лишь в раннем периоде композитор отозвался на антиромантические тенденции в оркестровке, но в дальнейшем никогда не отказывался от богатых возможностей струнной группы, как это имело место у многих других его современников. Уже в опере «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), написанной в 1932 г., оркестровая палитра сочна и разнообразна, часто встречаются характерные романтические приемы, например певучие соло виолончелей в высоком регистре.

Хотя в ряде сочинений позднего периода творчества Д. Д. Шостакович использовал отдельные элементы техники додекафонии, однако в целом его никогда не привлекала ни пуантилистическая мелкость оркестрового штриха, ни разнотембровая окраска мелодии, достаточно распространенная в музыке XX в. Как правило, он придерживался однотембрового (и нередко однофактурного) изложения, локального в пределах одной темы-образа. В этом смысле композитор выступает наследником оркестровых традиций П. И. Чайковского. Для сравнения отметим, что оркестровка С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Б. Бартока – выдающихся мастеров современного оркестра – при всей ее яркости, свежей изобретательности не выглядит столь конструктивно действенной.

Оркестр для Д. Д. Шостаковича всегда являлся средством тембрового выражения конфликтов, лежащих в основе произведения. Инструментальные тембры принимают самое непосредственное участие в развитии музыкальной драмы и неотделимы от нее. Склонность к закреплению тембра за определенным образом, очевидно, связана с его методом персонификации тембров, с драматургической значимостью тембров-«характеров». Укажем на один типичный пример: призывная

тема валторны в третьей части Десятой симфонии звучит двенадцать раз в неизменном интонационном виде, подвергаясь лишь незначительному ритмическому варьированию. Постоянна и тембровая окраска темы: при каждом появлении она поручается валторне (или унисону валторн). Интересно, что в рамках данной части валторновый тембр почти нигде больше не используется – он «привязан» к своей теме (и только к ней), составляя внутреннее единство с ее интонационной сущностью.

Двадцатый век был богат выдающимися достижениями в области оркестровой выразительности. Однако не будет преувеличением утверждать, что Д. Д. Шостакович как великий драматург оркестра не имеет себе равных. Оркестровый стиль, как и его творчество в целом, оказали мощное воздействие на многих композиторов второй половины XX – начала XXI в.

Вопросы для самоконтроля

- 1. Охарактеризуйте принципы оркестровки С. С. Прокофьева.*
- 2. Назовите особенности трактовки оркестровой ткани в симфонической музыке Д. Д. Шостаковича.*
- 3. Охарактеризуйте роль группы ударных инструментов в симфоническом творчестве Д. Д. Шостаковича.*

Тема 13

**ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ
РАЗВИТИЯ ОРКЕСТРОВКИ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.**



Развитие композиторского творчества и искусства оркестровки в течение XX в. происходило весьма сложно. Если в предшествующие столетия в каждый отдельно взятый период существовало достаточно единое по стилю и художественно-выразительным средствам творческое направление (хотя во все времена оно так или иначе сочетало в себе элементы нового, нарождающегося стиля и старого, отживающего), то в XX в. все обстоит иначе. Сложность и противоречивость общественно-социальной действительности, гигантские революционные



Ян Сибелиус
(1865–1957)

потрясения, две мировые войны, крах колониализма, обновление общественно-государственных систем, демократические преобразования и связанное с ними освобождение творческой личности породили большое разнообразие течений и направлений в искусстве, отличающихся друг от друга весьма значительно, а порой – даже взаимоисключающих. Представим себе, к примеру, таких противоположных по направленности творчества выдающихся мастеров, живших в одну и ту же эпоху, как С. В. Рахманинов (1873–1943), Ян Сибелиус (1865–1957),

с одной стороны, и Арнольд Шёнберг (1874–1951), Чарлз Айвз (1874–1954) – с другой. Они сочиняли музыку в одно время, но стиль и эстетика их произведений чуть ли не диаметрально противоположны. Предшествовавшие эпохи не знали ни столь широкой амплитуды стилевых проявлений, ни столь значительной ломки устоявшихся традиций. Не будет преувеличением утверждать, что по степени радикальности обновления художественно-выразительных средств искусства XX в. совершенно не сопоставим с иными.

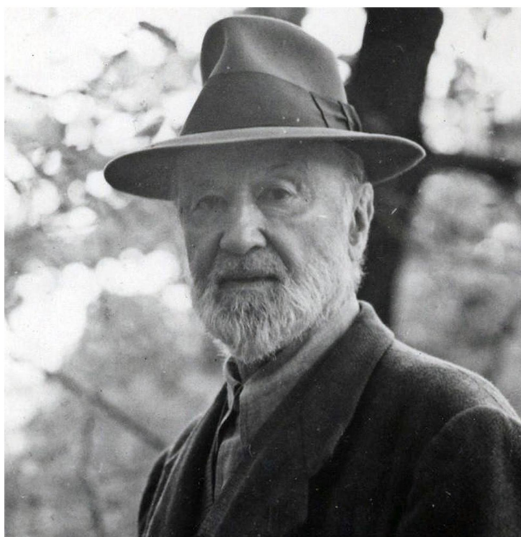


Арнольд Шёнберг
(1874–1951)

Многоликость композиторского творчества, глубокие перемены в области музыкального языка и эстетики не могли не сказаться и на развитии искусства оркестровки, трактовке симфонического оркестра. Различные течения и направления в современной инструментовке в своей основе тесно связаны с соответствующими течениями и направлениями в самом музыкальном творчестве. Сложность палитры современной музыки заключается еще и в редком проявлении тех или иных свойств в чистом и изолированном виде. В творчестве большинства современных композиторов, особенностях их стиля и музыкального языка, подходе к использованию выразительных средств оркестровки наблюдается сложное взаимодействие ряда противоречивых тенденций. Вместе с тем нельзя не обратить внимание на значительную эволюцию творчества многих выдающихся мастеров современной музыки, причем эта эволюция, как правило, происходит в сторону прояснения стиля, его сближения с традициями (К. Пендерецкий, Х. В. Хенце и др.).

Отмечая огромное стилевое многообразие музыки прошлого века, укажем прежде всего, что функциональная оркестровка (как метод организации оркестровой ткани), зародившаяся в период венского классицизма, претерпевшая затем в эпоху романтизма существенные изменения и достигшая блистательно-

го расцвета к концу XIX – началу XX в., не утратила своего художественного значения и является преобладающей в творчестве многих крупных мастеров. Обогащенная новыми элементами, новыми тенденциями развития, синтезируя их, она во многих случаях до сих пор является основой.



Чарлз Айвз
(1874–1954)

Однако в музыкальном искусстве Нового времени имели место и иные художественные течения, основанные на принципах, слишком далеко отошедших от широко понимаемой традиции (включающей и метод функциональной оркестровки), либо даже порвавших с ней полностью. К таковым в большой степени относятся додекафония Новой венской школы (А. Шёнберг, А. фон Веберн, А. Берг) и особенно ее логическое развитие – сериализм

(А. Веберн и его последователи), алеаторика и сонористика в произведениях авторов польской композиторской школы (В. Лютославский, К. Пендерецкий и др.), так называемая конкретная и электронная музыка П. Булеза, К. Штокхаузена, композиции Л. Ноно, Я. Ксенакиса и ряда других представителей музыкального авангарда. Получившие наибольшее распространение в середине столетия и оказавшие заметное воздействие на многих композиторов XX в., данные течения – как показала музыкально-исполнительская практика – в своем чистом, абсолютизированном виде оказались все-таки нежизнеспособными. Но этот этап в развитии искусства не прошел бесследно, и отдельные элементы новейших техник были ассимилированы в творческих стилях композиторов наших дней, в том числе и элементы специфической техники оркестровки. Отказавшись от многих крайностей предыдущего периода, композиторы конца XX в. ищут новые пути в творчестве на основе синтеза самых разных художественных выразительных средств, заимствованных из различных эпох и стилей, воплощая с их помощью особенности мироощущения современного человека.

Остановимся на некоторых наиболее характерных тенденциях в современной оркестровке, преломившихся в той или иной степени в партитурах большинства композиторов второй половины XX – начала XXI в.

1. Отметим прежде всего некоторые общеэстетические особенности современного искусства, отразившиеся на характере трактовки симфонического оркестра. Для новаторских проявлений в искусстве всегда было характерно отрицание стиля и эстетики непосредственно предшествующих эпох и обращение к традициям более отдаленного времени, обогащенным новой образностью и новыми техническими достижениями, воплощаемым как бы на новом «витке спирали». Применительно ко второй половине XX – началу XXI в. это находит выражение в общей антиромантической направленности современных течений искусства. Отмечая огромное стилевое многообразие музыки, укажем прежде всего, что функциональная оркестровка (как метод организации оркестровой ткани), зародившаяся в



Кшиштоф Пендерёцкий
(1933– 2020)

период венского классицизма, претерпевшая затем в эпоху романтизма существенную эволюцию и достигшая блистательного расцвета к концу XIX – началу XX в. Наблюдается своеобразное «отрицание отрицания» и вновь приобретают актуальность романтические традиции (например, в последних сочинениях К. Пендерёцкого). Преломляясь в сфере оркестровки, данная тенденция сказывается в новой системе взаимодействия между основными группами симфонического оркестра. Это отказ от ведущей роли струнной группы с ее открытой эмоциональностью и обнаженной чувственностью, преоб-

ладание сухих и жестких звучностей в оркестре с выдвиганием на первый план тембров духовых и ударных инструментов.

Далее, это антиимпрессионистическая тенденция в трактовке оркестра, проявляющаяся в преодолении красочности, красивости оркестрового звучания, яркого оркестрового колорита.

Их сменяет более строгий, графически четкий, лапидарный стиль оркестровки. В других явлениях симфонической музыки, напротив, наблюдается определенная гипертрофия красочно-колористического начала, приводящая к переходу в так называемую сонористику, где звуку как таковому, то есть чисто фонической стороне, придается значение самодовлеющего выразительного и формообразующего фактора.

Сюда же надо отнести и характерное для второй половины XX – начала XXI в. течение неоклассицизма, возрождение классических и доклассических жанров и форм, а также типов фактуры и приемов оркестровки.

2. С вышеназванной особенностью современного искусства связано и заметное преобладание полифонического начала над гомофонно-гармоническим, которое лежало в основе романтической музыки. Полифоничность мышления становится характерной для большинства современных композиторов. Линеарность оркестровой фактуры, основанной на свободном развер-



Альбан Берг
(1885–1935)

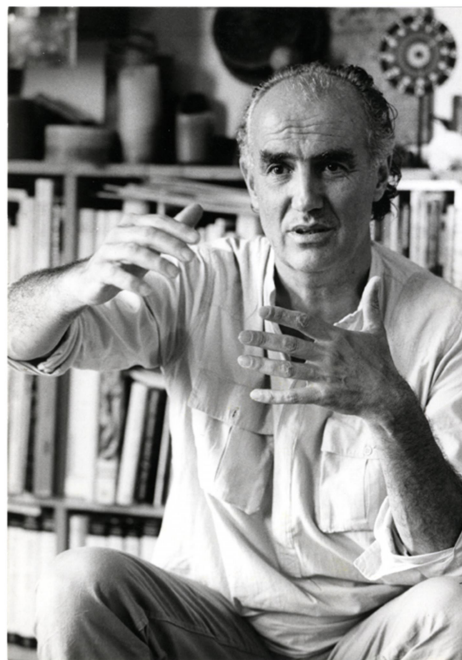
тывании по горизонтали мелодических голосов, когда гармоническая вертикаль почти не координируется, – отличительная черта многих партитур. Значительно увеличился и удельный вес полифонических приемов развития и полифонических форм (пассакалия, канон, fuga и др.). Приемы старинной полифонии «строгого стиля» легли в основу и техники додекафонии. Изобретенная А. Шёнбергом, эта техника была призвана внести упорядоченность в стихию атональной музыки, получившей распространение в начале XX в.

Дальнейшее развитие додекафонии привело к сериализму (А. фон Веберн), где на основе заданной серии регламентируется не только тембр. Возрождается интерес к доклассическим принципам оркестровки – камерные составы, взаимодействие инструментов по типу старинного *concerto grosso*, антифонное противопоставление инструментальных групп с возникновением

при этом пространственных (стереофонических) эффектов и т. п. Особое значение приобретает остигатность как универсальный прием развития и средство образной характеристики.

3. Составы оркестра становятся нестабильными, прежняя нормативность состава в значительной степени утрачивается. Во многих произведениях современной музыки встречаем индивидуализированные составы, присущие только данному сочинению. Охотно употребляются необычные и старинные инструменты (виоль д'амур, мандолина и пр.). Увеличивается удельный вес камерных оркестровых составов – как своеобразная реакция на гипертрофию состава оркестра, характерную для XIX – начала XX в. Возрождается ансамблевый принцип трактовки инструментов оркестра – в противовес групповому, на котором основан классический оркестр. Теперь оркестр делится не на группы, а, скорее, на отдельные партии.

4. Значительно возрастают требования к исполнительскому мастерству отдельных музыкантов и всего оркестра. Гораздо чаще используются крайние регистры духовых, которые прежде считались трудными и художественно неполноценными, а потому были малоупотребимы. Широко применяются необычные приемы звукоизвлечения. Например, на струнных инструментах – игра смычком на подставке, за подставкой, на подгрифке (создается фантастический, «свистящий» тембр), сильное *vibrato* с введением четверти-



Луиджи Нóно
(1924–1990)

тоновых интервалов («Плач по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого) и т. д. Налицо тенденция к предельной эксплуатации всех технических ресурсов инструментов. Получает широкое распространение концертное, концертный стиль как принцип использования инструментов оркестра. На главную роль выдвигается жанр инструментального концерта, которому уделяют повышенное внимание многие современные композиторы. При этом концертируют не только солист, но и отдель-

ные голоса сопровождающего оркестра. В трактовке оркестра заметно усиливается виртуозное начало (традиция, идущая от Н. А. Римского-Корсакова и Р. Штрауса).



Витольд Лютославский
(1913–1994)

Современные партитуры нередко требуют от оркестровых музыкантов гораздо большей исполнительской инициативы, вплоть до импровизации. Так называемая алеаторика (ставшая своеобразной антитезой сверхрегламентированному сериализму) предполагает ритмически свободную импровизацию на заданных звуках в пределах фиксированного отрезка времени различных компонентов оркестровой фактуры. Таким способом могут быть изложены голоса, выполняющие функцию фона, оттеняющие мелодико-тематические образования. В других случаях вся оркестровая ткань строится на основе сочетания некоординируемых импровизи-

ционных голосов, образующих в совокупности некую «сонорную» звучность, которая передает музыкальное содержание данного эпизода (В. Лютославский и другие представители польской композиторской школы).

5. В строении оркестровой вертикали наблюдаются отступления от нормативного (акустического) расположения аккордовых звуков, отход от обертоновой основы. Большое выразительное значение приобретают «антиакустические» тесные расположения созвучий в низком регистре, создающие скорее «шумовой» эффект, приближающийся к эффекту кластера. Особенно часто встречаются подобные созвучия у медных, а также у струнных. Так возникают своеобразные красочные пятна с преобладанием сонорного начала или же «ударные» гармонические акценты.

6. Большое распространение получили разнообразные проявления переменности фактурных функций, когда отдельные инструменты в пределах сравнительно небольших структурных построений переходят с исполнения мелодии на подголосок или фигурационный рисунок, в то время как на первый

план выдвигается другой инструментальный тембр. Так получает развитие прием тембрового дробления мелодии (идуший от Р. Вагнера), смена даже небольших мелодических фраз связана с обновлением тембра. Дальнейший рост этой тенденции приводит к пуантилизму – методу тембровки мелодических линий, когда каждый последующий звук исполняется новым инструментом, и вся оркестровая ткань строится из отдельных тембровых «точек» (такой принцип оркестровки зародился в сериальной технике А. фон Веберна).

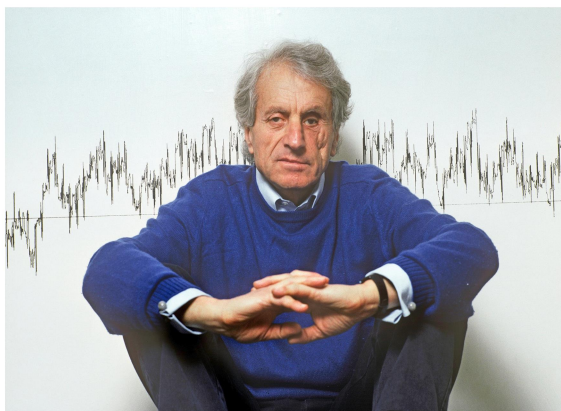


Антон фон Вéберн
(1883–1945)

7. Необычайно возрастают роль и значение ударных инструментов в современной оркестровке. Изменяется трактовка группы ударных, которая становится вполне самостоятельной и используется на равных с другими оркестровыми группами. Увеличивается количество включаемых в партитуру ударных, расширяется номенклатура инструментов ударной группы. Она пополняется целым рядом несколько усовершенствованных «экзотических» инструментов: латиноамериканских, азиатских и африканских народов (клавес, бонги, конга, том-том, маракасы, кабаца, гуиро, вуд-блок и др.), а также некоторыми, вновь сконструированными инструментами (вибрафон, маримбафон, рото-томы). Привлекаются и малоизвестные ранее народные ударные инструменты – ложки («Озорные частушки» Р. К. Щедрина), дайра («Гаянэ» А. И. Хачатуряна), тимплипито, нагара, сафаиль. Используются в качестве ударных всевозможные предметы быта: гребешок, деревянная сторожевая колотушка (Вторая симфония Р. К. Щедрина), цеп, молоток («Поэма памяти С. Есенина» Г. В. Свиридова), стальная полоса (Третья симфония Б. И. Тищенко) и др.

Кроме того, композиторы стремятся к выявлению и использованию «ударных» возможностей традиционных неударных инструментов: «игра клапанами» деревянных духовых, хлопки ладонью по мундштуку медных духовых; игра на струнах рояля, плотно прижатых рукой, или удары по струнам рояля па-

лочками от литавр; на струнных инструментах – постукивания по деке пальцами или древком смычка, удары по подставке *col legno* (Струнный квартет № 13 си-бемоль минор Д. Д. Шостаковича).



Янис Ксенáкис
(1922– 2001)

Наряду с увеличением номенклатуры ударных инструментов, значительно расширяется и сфера их применения. Ударные уже не ограничиваются подчеркиванием ритма, динамическими эффектами, акцентуацией, передачей определенных жанровых признаков, то есть теми областями, которые в рамках традицион-

ной оркестровой стилистики не имели самостоятельного значения в передаче музыкального содержания. Определяющим принципом все чаще становится трактовка ударных как обобщенно-выразительного элемента музыкальной формы, носителя специфического образного начала и своеобразного колорита.

Для современного употребления ударных характерно стремление пользоваться рядами родственных по тембру и различающихся по регистру инструментов с неопределенной, но дифференцированной высотой звучания, трактуемых как группа. Большое значение придается разнообразию эффектов, извлекаемых из одного инструмента с помощью различных приемов и средств исполнения: удар по центру или у края, по ободу, по корпусу и т. д.; использование различных типов палочек.

Принципиально новым в применении ударных является их трактовка как самостоятельно действующей группы, то есть в качестве полноценных носителей оркестровой фактуры, вплоть до того, что весь музыкальный склад данного фрагмента может быть воплощен в их тембрах («Вариации на тему Генри Пёрселла» Б. Бриттена, «Концерт для оркестра № 1» А. Я. Эшпая), и даже отдельные законченные пьесы предназначаются для солирующей группы ударных инструментов (антракт из оперы «Нос» Д. Д. Шостаковича, «Ионизация» Э. Вареза).

8. Все более широкое применение в современной музыкальной практике находят разнообразные электронные музыкаль-

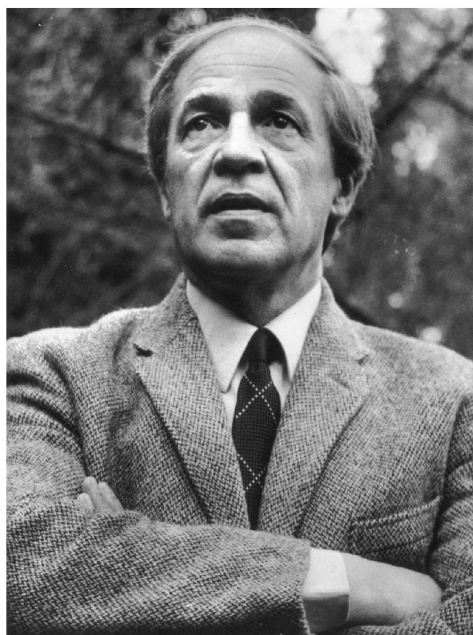
ные инструменты: от гитар, органов до синтезаторов, компьютеров. Включаемые в состав традиционного оркестра, они способствуют обогащению его тембровой палитры, принося в нее своеобразные звучности.

Современные синтезаторы позволяют воспроизводить и записывать на пленку звучание не только всевозможных отдельно взятых инструментов, но и целых групп оркестра, и даже пение хора. Но еще важнее их способность генерировать совершенно новые, специфические электронные тембры, не имеющие аналогов среди натуральных инструментов.

Потенциальные возможности электронной музыкальной техники как средства создания новых звуковых эффектов чрезвычайно велики и, по сути дела, неисчерпаемы. Широко используются они в современной массовой музыке и прикладных жанрах – музыке кино и театра. В академической музыке также делаются попытки создания произведений на базе электронной техники, либо в комбинациях этой техники с натуральными инструментами и человеческим голосом. (В 50-е гг. XX в. в западноевропейском авангарде зародилось течение электронной музыки, представителями которого были Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Эрнст Кшенек, Лучано Берио.)

Невиданное разнообразие тембровых и динамических возможностей, которыми располагает электронная музыкальная аппаратура, конечно же, будет все шире использоваться в музыкальной практике. Однако при этом она, очевидно, никогда не сможет заменить и полностью вытеснить натуральный акустический инструментарий и живой человеческий голос, естественную теплоту и поэтическую одухотворенность их звучания.

Музыкальное искусство и композиторское творчество продолжают совершенствоваться. Искусство оркестровки развивается, видоизменяется в зависимости от способа материализа-



Пьер Булэз
(1925–2016)

ции музыкальных идей композиторов в конкретных инструментально-тембровых звучаниях.



Карлхайнц Штокхаузен
(1928– 2007)

В целом в музыке для симфонического оркестра продолжают развиваться тенденции конца XX в., в том числе полистилистику и эклектику (Дж. Андерсон, А. Дютыйё, Р. К. Щедрин). Авангард с жесткой диссонансностью соседствует с такими направлениями,

как неоклассика, неофольклоризм, неоромантизм, неоимпрессионизм, неоэкспрессионизм. При этом композиторы сохраняют основные жанры, создавая симфонии, концерты и оратории. Для многих авторов стала актуальна практика создания не только самостоятельных композиций, но и саундтреков к кинофильмам (М. Найман, Дж. Тавенер, С. А. Губайдулина, С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко).

Вопросы для самоконтроля

- 1. Охарактеризуйте оркестр конца XX – начала XXI в. и проанализируйте актуальные проблемы оркестровки.*
- 2. Расскажите о традициях и новаторстве в оркестровке отечественных и зарубежных композиторов второй половины XX в.*
- 3. Опишите трактовку инструментов, фактуры, тембровую драматургию, оркестровый баланс, соотношение групп и солирующих инструментов, функцию ударных во второй половине XX в.*

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ И СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ



ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Темы заданий для контролируемой самостоятельной работы студентов

1. Оркестр композиторов новой венской школы (Арнольд Шёнберг, Антон фон Веберн, Альбан Берг).
2. Преломление традиций русских классиков в оркестровом творчестве Н. Я. Мясковского.
3. Оркестровый почерк польской композиторской школы 2-й половины XX в. (Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий, Тадеуш Берд (Бэрд)).
4. Полистилистика как художественный прием в оркестровом творчестве А. Г. Шнитке.
5. Филигранность оркестрового стиля Э. В. Денисова.
6. Трактовка оркестра как «большого органа» в произведениях Оливье Мессиана.
7. Специфика оркестрового мышления композиторов Америки XX в. (Сэмюэл Барбер, Чарлз Айвз и др.).

ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

1. Чем характеризуется ранний этап развития оркестра?
 - а) отсутствием сформированных групп оркестра;
 - б) преобладанием партий, написанных в манере вокальной полифонии, над партиями, содержащими зачатки инструментальной специфики;
 - в) отсутствием партии *basso continuo*;
 - г) преобладанием струнных щипковых инструментов над струнными смычковыми;
 - д) отсутствием духовых инструментов.

2. Какие композиторы в конце XVII в. стали обращаться к четырехголосному составу смычковых?
 - а) Генри Пёрселл;
 - б) Георг Муффат;
 - в) Жан-Батист Люлли;
 - г) Агостино Стеффани;
 - д) Алессандро Скарлатти.

3. Какие черты характерны для этапа переходного периода от барокко к классицизму?
 - а) дифференциация фактуры между духовыми и струнными инструментами;
 - б) постепенный поворот в сторону гармонического мышления;
 - в) резкий отказ от *basso continuo*;
 - г) формирование парного состава оркестра;
 - д) исключение старинных виол из оркестрового состава.

4. Укажите, какие «Лондонские» симфонии Й. Гайдна содержат партии кларнетов.
 - а) № 97 до мажор;
 - б) № 93 ре мажор;
 - в) № 104 ре мажор;
 - г) № 103 ми-бемоль мажор;
 - д) № 100 соль мажор.

5. Оркестровый состав каких симфоний Л. ван Бетховена содержит более двух валторн?
 - а) № 3;
 - б) № 5;

- в) № 6;
- г) № 8;
- д) № 9.

6. Чем характеризуется период развития оркестра первой четверти XIX в. в симфонических сочинениях?

- а) стабилизацией состава малого симфонического оркестра;
- б) открытием выразительных возможностей тембра виолончелей;
- в) окончательным отказом от *basso continuo*;
- г) проникновением тромбонов в симфоническую партитуру;
- д) проникновением в симфоническую партитуру видовых инструментов деревянной духовой группы.

7. Чем характеризуется период развития оркестра второй половины XIX в.?

- а) увеличением оркестра до тройного и четверного состава;
- б) интенсивным ростом национальных оркестровых школ;
- в) полифонизацией оркестровой фактуры;
- г) усовершенствованием инструментария;
- д) стремительным расширением группы ударных инструментов.

8. Укажите характерные черты оркестрового почерка Р. Вагнера.

9. Укажите характерные черты оркестрового стиля П. И. Чайковского.

- а) использование принципа тембровой подготовки;
- б) преобладание оркестровой вертикали над оркестровой горизонталью;
- в) дифференциация оркестровой фактуры на уровне оркестровых групп;
- г) использование видовых инструментов в программных симфонических произведениях;
- д) стремление применять группы изолированно.

10. Укажите характерные черты оркестрового почерка Н. А. Римского-Корсакова.

11. Укажите характерные черты позднеромантического оркестра.

- а) увеличение оркестрового состава;
- б) вовлечение в группу ударных новых инструментов;
- в) уменьшение оркестрового состава;
- г) уменьшение численности деревянных духовых, но рост группы медных;
- д) активное использование принципов оркестровой вариативности.

12. Какие черты оркестрового почерка проявились в симфонической прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси?

- а) закрепление основной темы за одним тембром (если верно, то за каким: _____);
- б) преобладание фоновых элементов фактуры над рельефом в группе деревянных духовых инструментов;
- в) преобладание фоновых элементов фактуры над рельефом в группе струнных смычковых инструментов;
- г) отсутствие ударных инструментов;
- д) отсутствие октавного дублирования.

13. Укажите, какие высказывания в отношении симфонической поэмы А. Н. Скрябина «Прометей» верны.

- а) четверной состав деревянной духовой группы;
- б) отсутствие мультидивизи (деление группы более чем на две самостоятельные партии) в партиях смычковых инструментов;
- в) преобладание фоновых элементов фактуры над рельефом в группе смычковых;
- г) наличие лейтмотивов;
- д) отсутствие дублирования.

14. Укажите, какие высказывания верны в отношении симфонических произведений «русского» периода творчества И. Ф. Стравинского.

- а) малые составы оркестра;
- б) увеличение группы ударных инструментов;
- в) резкость оркестровых контрастов;
- г) интерес к неординарным тембрам и крайним регистрам;
- д) элементы оркестрового пуантилизма;
- е) скупость оркестровых средств.

15. Что такое *Klangfarbenmelodie*?

а) «подсвечивание» мелодической линии, исполняемой одним тембром, средствами другого тембра, но с иным динамическим оттенком;

б) исполнение мелодической линии исключительно одним инструментальным тембром;

в) разделение мелодической линии на сегменты, каждый из которых исполняется самостоятельным инструментальным тембром;

г) ведение мелодии параллельными интервалами, аккордами или созвучиями;

д) «расцвечивание» мелодии средствами мелизматики.

16. Какие высказывания верны относительно Симфонии ор. 21 Антона фон Веберна?

а) отсутствие тембровых удвоений и октавного дублирования;

б) наличие протяженных линий;

в) принцип *Klangfarbenmelodie*;

г) отсутствие контрабасов в смычковой группе;

д) использование крайних верхних регистров инструментов.

17. Укажите характерные черты оркестрового почерка симфонических произведений С. С. Прокофьева 40–50-х гг. XX в.

а) редкое обновление оркестровой вертикали;

б) передача образов зла средствами медной духовой группы;

в) избегание темброво-фактурной дифференциации в нетут-
тийных построениях;

г) яркость материала, предназначенного чистым тембрам;

д) темброво-фактурное варьирование.

18. С оркестровым стилем какого композитора XIX в. часто сравнивают оркестровый почерк Д. Д. Шостаковича?

- а) Л. ван Бетховена;
- б) Ф. Листа;
- в) Р. Шумана;
- г) П. И. Чайковского;
- д) Н. А. Римского-Корсакова.

19. Какие высказывания верны в отношении оркестровой сонористики?

- а) использование «шумовых» приемов игры на музыкальных инструментах;
- б) наличие четко различимых мелодических линий;
- в) выдвижение тембра на роль основного фактора музыки;
- г) отсутствие строгой ритмической организации;
- д) строгая дифференциация оркестровой фактуры.

СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ, ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ ДЛЯ ПРОСЛУШИВАНИЯ И АНАЛИЗА

Тема 1

1. И. С. Бах. Концерт для четырех клавесинов, струнных и бассо континуо ля минор.
2. Г. Ф. Гендель. Кончерто гротто фа мажор. Соч. 3, № 4.
3. Г. Ф. Гендель. Кончерто гротто ре минор. Соч. 3, № 5.

Тема 2

К. В. фон Глюк. Отрывки из опер «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде».

Тема 3

1. Й. Гайдн. Симфонии № 103 («С тремоло литавр») ми-бемоль, № 104 ре мажор («Лондонская»).
2. В. А. Моцарт. «Маленькая ночная серенада».
3. В. А. Моцарт. Симфонии № 40, 41.
4. Л. ван Бетховен. Симфонии № 3, 5, 9.

Тема 4

1. М. И. Глинка. Увертюры к операм «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), «Руслан и Людмила».
2. М. И. Глинка. Симфоническая фантазия «Камаринская», «Вальс-фантазия».

Тема 5

1. К. М. фон Вебер. Увертюра к опере «Вольный стрелок» («Волшебный стрелок»).
2. Ф. Шуберт. Симфонии № 5, 9.
3. Дж. Россини. Увертюры к операм «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка».
4. Ф. Мендельсон. Увертюра «Гебриды, или Фингалова пещера».
5. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония».

Тема 6

1. Р. Вагнер. Увертюры к операм «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры».
2. Ф. Лист. Симфоническая поэма «Прелюды».
3. Э. Григ. Сюита «Пер Гюнт».
4. Б. Сметана. Симфоническая поэма «Влтава».

Тема 7

1. И. Брамс. Серенада № 2, соч. 16 (для малого оркестра, ч. I), Симфония № 3 (ч. II, III).
2. Дж. Верди. Увертюра к опере «Травиата».
3. Ж. Бизе. Вступление к опере «Кармен».

Тема 8

1. А. С. Даргомыжский. Шутка-фантазия «Баба-яга, или С Волги nach Riga».
2. М. П. Мусоргский. Вступление к опере «Хованщина».
3. А. П. Бородин. «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», Симфония № 2 («Богатырская»).
4. Н. А. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио», «Шехеразада».
5. А. К. Лядов. Цикл «Восемь русских народных песен».

Тема 9

1. П. И. Чайковский. Симфонии № 4, 5, 6 («Патетическая»); симфония «Манфред», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», симфоническая поэма «Франческа да Римини».
2. С. В. Рахманинов. Симфония № 3, сюита «Симфонические танцы».
3. А. Н. Скрябин. «Поэма экстаза».

Тема 10

1. К. Дебюсси. «Море».
2. М. Равель. «Болеро».
3. Г. Малер. Симфония № 5 (I, III ч.).
4. Р. Штраус. Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель» («Веселые проделки Тиля Уленшпигеля по старинному плутовскому образцу в форме рондо»).

Тема 11

1. И. Ф. Стравинский. Балеты «Петрушка», «Весна священная».
2. Б. Барток. Концерт для камерного оркестра «Музыка для струнных, ударных и челесты».
3. П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис».
4. А. Онеггер. «Пасифик 231».

Тема 12

1. С. С. Прокофьев. Симфония № 1 («Классическая»).
2. Д. Д. Шостакович. Симфонии № 4 (I, III ч.), 5 (III ч.), 9 (II ч.).

Тема 13

1. А. Шёнберг «Просветленная ночь».
2. К. Пендерецкий. «Страсти по Луке».
3. Р. К. Щедрин. «Не только любовь», «Озорные частушки».
4. Г. В. Свиридов. «Поэма памяти Сергея Есенина».
5. Э. Варез. «Ионизация».

ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

Семинар 1. Экспрессионизм и нововенская школа

1. Кризис гомофонно-гармонической системы и его влияние на пути развития оркестровой музыки.
2. Симфонический оркестр в новых стилях и направлениях музыки XX в.
3. Музыкальный язык и оркестровая фактура в эстетике А. Шёнберга, А. фон Веберна, А. Берга.
4. Формирование группы ударных инструментов. Значение ударных инструментов в оркестровой музыке XX в.
5. Вклад Ч. Айвза, Б. Бартока, П. Хиндемита в развитие оркестровой музыки.
6. Сочетание традиций русского классического оркестра с новациями западноевропейских композиторов XX в. в творчестве Н. Я. Мясковского, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

Литература

1. *Кожухарь, В. И.* Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : учеб. пособие / В. И. Кожухарь. – М. : Лань : Планета музыки, 2009. – 320 с.
2. Теория современной композиции : учеб. пособие / Гос. ин-т искусствознания ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 623 с.
3. *Фортуатов, Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой ; ред.: Е. И. Гордина, О. В. Лосева. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.

Семинар 2. Симфонический оркестр в музыке композиторов второй половины XX в.

1. Оркестровые новации в творчестве западноевропейских композиторов 1950–1980-х гг. Оркестровое творчество К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно, Л. Берио, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, Х. Лахенмана и др.

2. Симфоническая музыка Польши 1950–1980-х гг. Оркестровое письмо В. Лютославского и К. Пендерецкого.

3. Оркестровая музыка композиторов США 1950–1980-х гг. Трактовка оркестровых средств в творчестве С. Райха и Дж. Адамса. Оркестровые новации Дж. Крама и Дж. Корильяно.

4. Проблемы оркестровки в творчестве отечественных композиторов 1960–1980-х гг. (на примере анализа симфонических произведений Р. К. Щедрина, Г. А. Канчели, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисова, А. П. Петрова, С. М. Слонимского, Б. И. Тищенко).

5. Оркестр кино и театра (на примере партитур А. П. Петрова, В. С. Дашкевича, Г. И. Гладкова, Дж. Уильямса, Г. Бреговича, Н. Роты и др.).

Литература

1. *Аверьянова, О.* Русская музыка второй половины XX века: Э. Денисов, А. Шнитке, Р. Щедрин. Биографии / О. Аверьянова. – М. : Пара Ла Оро, 2009. – 150 с.

2. *Высоцкая, М. С.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М. : Моск. консерватория, 2011. – 440 с.

3. *Петрусёва, Н. А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 051400 Музыковедение : в 2-х ч. / Н. А. Петрусёва. – Пермь : ПГИИК, 2006. – Ч. 1. – 240 с.

4. *Шак, Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино : учеб. пособие / Т. Ф. Шак. – 2-е изд. – М. : Планета музыки, 2007. – 384 с.

ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ

1. Оркестр эпохи барокко.
2. Генерал-бас как основа гармонии и оркестровки.
3. Ж.-Б. Люлли и его «24 скрипки короля».
4. Струнная группа как основа оркестра.
5. Становление жанра симфонии.
6. Оркестр мангеймской школы – оркестр эпохи классицизма.
7. Оркестр и оперная реформа К. В. фон Глюка.
8. Новации и принципиальное отличие оркестра эпохи классицизма от оркестра барокко.
9. Оркестровый стиль классицизма. Введение новых инструментов.
10. Оркестр и основные принципы оркестровки Й. Гайдна и В. А. Моцарта.
11. Эволюция оркестрового мышления в творчестве Людвига ван Бетховена.
12. Период сосуществования классической и романтической музыки.
13. Раннеромантический оркестр: от Франца Шуберта к Карлу Марии фон Веберу. Усиление роли красочности и тембровой индивидуализации.
14. Оркестровое творчество Дж. Россини, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.
15. Дж. Мейербер и Г. Берлиоз как величайшие оркестровые новаторы своего времени.
16. Оркестр Г. Берлиоза, предвосхищение вагнеровских масштабов.
17. Возникновение оркестра в России XVIII в.
18. Творчество В. А. Пашкевича, Д. С. Бортнянского, Е. И. Фомина.
19. Оркестр М. И. Глинки в контексте его эпохи. Красочность и остроумие оркестровых средств в обрисовке фантастических образов.
20. От К. М. фон Вебера к Р. Вагнеру. Оркестр ранних вагнеровских опер.
21. Оперная реформа и особенности оркестрового стиля Р. Вагнера.

22. Оркестр позднего Р. Вагнера. Дифференциация разных групп, усиление группы медных духовых и другие нововведения.
23. Формирование новых национальных композиторских школ во второй половине XIX – начале XX в.
24. Оркестр поздних романтиков (Ф. Лист, Б. Сметана, А. Дворжак, Э. Григ).
25. Оркестр в творчестве композиторов «Новой русской музыкальной школы» («Могучей кучки»).
26. Оркестр Н. А. Римского-Корсакова. От «Садко» к «Сказанию о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Учебник «Основы оркестровки».
27. Оркестр П. И. Чайковского как синтез нововведений русских и западноевропейских романтиков. Темброво-драматургические предпочтения.
28. Характерные индивидуальные черты оркестровки С. В. Рахманинова.
29. Оркестр А. Н. Скрябина и его эволюция. Звук, тембр и цвет в творчестве позднего А. Н. Скрябина.
30. Колористическое оркестровое мышление А. К. Лядова.
31. Состав и трактовка оркестровых средств в творчестве А. К. Глазунова.
32. Оркестр импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равель, О. Респиги): школа Н. А. Римского-Корсакова в развитии.
33. Эволюция оркестровки от усложненного тонального письма Р. Вагнера к организации звукового материала на основе серийной техники экспрессионистами.
34. Гипертрофия позднеромантического оркестра (А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус).
35. Принципы оркестрового письма И. Брамса.
36. Особенности оркестрового письма Дж. Верди.
37. Творчество Ж. Бизе, К. Сен-Санса и С. Франка.
38. Красочность и драматизм скухими средствами: оркестровое мышление Я. Сибелиуса и К. Нильсена.
39. Прорыв в оркестровом мышлении XX в. И. Ф. Стравинский.
40. Прорыв в оркестровом мышлении XX в. Б. Барток, П. Хиндемит.
41. Традиции и новаторство в оркестровом мышлении С. С. Прокофьева.

42. Традиции и новаторство в оркестровом мышлении Д. Д. Шостаковича.

43. Традиции и новаторство в оркестровке отечественных и зарубежных композиторов второй половины XX в.

44. Современный оркестр и актуальные проблемы оркестровки конца XX – начала XXI в.

45. Трактовка инструментов, фактуры, тембровая драматургия, оркестровый баланс, соотношения групп и солирующих инструментов, функция ударных в произведениях композиторов XX – начала XXI в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Аверьянова, О.* Русская музыка второй половины XX века: Э. Денисов, А. Шнитке, Р. Щедрин. Биографии / О. Аверьянова. – М. : Пара Ла Оро, 2009. – 150 с.

2. *Агафонников, Н. Н.* Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981. – 196 с.

3. *Благодатов, Г. И.* История симфонического оркестра / Г. И. Благодатов ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки, кинематографии. – Л. : Музыка, 1969. – 312 с.

4. *Веприк, А. М.* Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. М. Веприк. – 2-е изд., испр. – М. : Сов. композитор, 1978. – 428 с.

5. *Витачек, Ф. Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова : учеб. пособие для муз. вузов / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 151 с.

6. *Высоцкая, М. С.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М. : Моск. консерватория, 2011. – 440 с.

7. *Гуревич, Л. И.* История оркестровых стилей : учеб. пособие для муз. вузов / Л. И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997. – 203 с.

8. *Карс, А.* История оркестровки : пер. с англ. / А. Карс ; под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.

9. *Кожухарь, В. И.* Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : учеб. пособие / В. И. Кожухарь. – М. : Лань : Планета музыки, 2009. – 320 с.

10. *Петрусёва, Н. А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 051400 Музыкаведение : в 2-х ч. / Н. А. Петрусёва. – Пермь : ПГИИК, 2006. – Ч. 1. – 240 с.

11. *Пистон, У.* Оркестровка : учеб. пособие / У. Пистон ; пер. с англ. К. Н. Иванова ; под общ. ред. К. С. Хачатуряна. – М. : Сов. композитор, 1990. – 445 с.

12. Теория современной композиции : учеб. пособие / Гос. ин-т искусствознания ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 623 с.

13. *Фортунатов, Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой ; ред.: Е. И. Гордина, О. В. Лосева. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.

14. *Чулаки, М. И.* Инструменты симфонического оркестра : учеб. пособие / М. И. Чулаки. – СПб. : Композитор, 2005. – 220 с.

15. *Шак, Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино : учеб. пособие / Т. Ф. Шак. – 2-е изд. – М. : Планета музыки, 2007. – 384 с.

Учебное издание

СТАРИКОВА Виктория Вячеславовна

ИСТОРИЯ ОРКЕСТРОВЫХ СТИЛЕЙ

Учебно-методическое пособие

Редактор О. М. Павлюченко
Корректор В. Б. Кудласевич
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 01.10.2024. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 13,49. Уч.-изд. л. 12,54. Тираж 50 экз. Заказ 877.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск