

*Мельничук Юрий Степанович*  
Преподаватель 44 кафедры ВИ (ВД) ВУ МО РФ  
г. Москва

*Melnichuk Yuri Stepanovich*  
Teacher 44 of the Department of VI (VD) VU MO RF  
Moscow

**ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА  
В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДУХОВОЙ МУЗЫКЕ**

**CHARACTERISTIC FEATURES OF ORCHESTRAL WRITING  
IN MODERN RUSSIAN WIND MUSIC**

ББК 85.315.3

*Аннотация.* В данной статье обобщаются сведения о наиболее характерных особенностях оркестрового письма в современной отечественной духовой музыке. Материал статьи предназначен для использования в учебном процессе ВИ (ВД) ВУ при изучении темы «Анализ оркестровых произведений», а также может привлечь внимание музыковедов и композиторов.

*Ключевые слова:* оркестровое письмо, духовая музыка, отечественная история, анализ оркестровых произведений.

*Abstract.* This article summarizes information about the most characteristic features of orchestral writing in modern classical wind music. The material of the article is intended for use in the educational process of the Higher School of

Music when studying the topic «Analysis of orchestra works», and can also attract the attention of musicologists and composers.

**Keywords:** orchestral writing, wind music, Russian history, analysis of orchestral works.

## **I. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДУХОВОЙ МУЗЫКЕ**

В качестве исходного рубежа для рассмотрения эволюции оркестрового письма определим середину XIX века. Поскольку духовой оркестр того времени имел в своем составе едва ли не все инструменты, из которых состоит современный духовой оркестр, то открывается возможность наглядно проследить последующие изменения в трактовке оркестра и тембро-фактурных средств.

Преобладающим в инструментовке для духового оркестра было стремление к яркой и плотной звучности за счет многочисленных дублировок, из-за чего фактура отличалась обезличенностью. На этом фоне резко выделялось творчество для духового оркестра Н. Римского-Корсакова, который во многом предвосхитил современные особенности инструментовки.

Своеобразие его сочинений для духового оркестра определяется новаторским подходом к его трактовке. Важнейшей чертой является принцип разделения инструментов на две темброво-обособленные группы — деревянных и медных духовых инструментов. Для оркестрового почерка композитора характерны дифференцированность оркестровой фактуры, стремление к ее красочности, преобладание чистых тембров, разнообразное чередование инструментов, ансамблей и тутти.

Большое значение в эволюции оркестрового письма имеет теоретиче-

ская разработка проблем инструментовки в его труде «Основы оркестровки».

Передовые взгляды Н. Римского-Корсакова на возможности духового оркестра в силу разных обстоятельств нашли претворение в творчестве отечественных композиторов лишь в 30-е годы XX века.

Наиболее ярко они проявились в сочинениях Н. Иванова-Радкевича, с творчеством которого связан **новый этап** в развитии инструментовки. Новаторство композитора характеризуется такими чертами, как тембровая выразительность тематизма, предпочтение функционально-тембрового принципа в строении вертикали функционально-тесситурному (в отличие от предшественников, у которых доминировал второй принцип), широкое использование метода темброво-фактурного варьирования тематического материала и т.д. В трактовке оркестра деревянная и основная группы наделяются полной самостоятельностью, а характерная группа — относительной.

Композитор выступил инициатором нового оформления партитуры для духового оркестра: вместо расположения инструментов по тесситурному признаку он применил принцип тембрового распределения инструментов. Так по аналогии с симфоническим оркестром произошло разделение духового оркестра на четыре группы: деревянных инструментов, характерных медных, ударных и ширококомензурных (основная группа). Это разделение духового оркестра, внешне отразившееся в партитуре, выражало стремление Н. Иванова-Радкевича к широкому использованию выразительных возможностей инструментов, ансамблей, оркестровых групп и оркестра в целом.

Новый подход к инструментовке все более утверждал себя в произведениях других композиторов, современников Н. Иванова-Радкевича: А. Дзегеленка, Б. Кожевникова, Д. Салиман-Владимирова, В. Рунова, С. Чернецкого и других.

Таким образом, преодолевается прежняя безликая манера инструментовки, сводившаяся к достижению громкой, массивной звучности.

Постепенно складываются *основные черты отечественной школы инструментовки для духового оркестра*, которая базируется на традициях русской симфонической классики XIX века. Наиболее ярким отличительным признаком этой школы становится колоритность звучания, обуславливаемая, прежде всего, возрастающей ролью тембра в оркестровой ткани и форме целого. Свой вклад в этот процесс внесли и известные композиторы-симфонисты, впервые обратившиеся к духовой музыке, в первую очередь С. Василенко, Р. Глиэр, Н. Мясковский, А. Хачатурян.

**Следующий этап** характеризуется дальнейшим обновлением принципов и приемов оркестрового письма, нашедших отражение в творчестве таких видных мастеров духовой музыки, как М. Готлиб, Б. Диев, Г. Калинин, Е. Макаров, Г. Сальников, Б. Троцюк, Г. Чернов и ряд других. Главная особенность этапа — *индивидуализация оркестрового почерка композиторов*.

На этом этапе наряду с продолжающимся расширением круга жанров (симфоний, симфониетт, симфонических поэм, симфонических картин, кантат, инструментальных концертов), обновляется образная сфера произведений, проявляющаяся в освоении лирико-драматической, скерцозной, гротескной тематики.

Наблюдаются изменения в различных компонентах музыкального языка. Новаторство композиторов, проявляющееся в области тематизма, подчёркивает образный строй произведений. Острохарактерные интонации, скачкообразная мелодика, нередко сочетаемая с хроматическим движением, диссонирующие интервалы (септимы, тритоны, ноны) подчёркивают экспрессию звучания, обостряют характер эмоционального высказывания.

Гармония стала существенным фактором в обогащении выразитель-

ных возможностей в сочинениях для духового оркестра.

Разнообразно используются *гармонические средства*, в числе которых диссонантность аккордов терцовой и нетерцовой структуры. Применяются *политональность* (соединение двух и более тональностей, образующее новое ладовое качество), *атональность* (в основе которой полное равноправие тонов и отсутствие тяготения между ними), *алеаторика* (техника композиции, главным в которой является принцип случайности в процессе создания музыкального произведения и исполнительства). Эпизодически встречается *додекафония* (последовательность из 12 звуков, т.н. серия, которая остается неизменной на протяжении всего произведения). Примечательно обращение к *сонорике*, практикующей музыкальные шумы, звуко-красочные комплексы и т.п. В этой композиционной технике тембро-фактурная сторона становится одним из главных факторов музыкальной выразительности.

Возрастание глубины художественно-образных концепций в современных произведениях приводит в ряде случаев к раздвижению границ музыкальной композиции и усложнению ее внутренних разделов. Отчетливо стремление к *индивидуальной трактовке формы*. Все большее значение приобретают смешанные формы, формы рондообразного типа, вариационные формы.

Разные грани традиционных и современных черт в оркестровом письме для духового оркестра наблюдаются в творчестве композиторов нового поколения: Т. Васильевой, А. Гилева, И. Савинова, В. Халилова и других.

## **II. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА**

### ***а) Трактовка инструментальных средств духового оркестра.***

Решение новых художественных задач повлекло за собой изменения в трактовке духового оркестра.

*Группа деревянных инструментов* является ведущей группой в среднем и большом составах духового оркестра. Она достаточно самостоятельна в изложении отдельных элементов фактуры и всей оркестровой ткани. Используются видовые инструменты, например, английский рожок, бас-кларнет. Широкое применение имеет семейство саксофонов, пользующееся значительной самостоятельностью в изложении фактурных элементов, прежде всего мелодии, полифонических голосов, различных фигураций. В целом группа является важным источником колоритности и основным фактором оркестрового движения.

Трактовка *характерной медной группы* продолжает все больше сближаться с особенностями в применении медной группы в симфоническом оркестре. Группа исполняет мелодические голоса, гармоническое сопровождение, используется в подчеркивающей-акцентирующей функции.

В связи с современными тенденциями в духовой музыке (усиление красочности, повышение роли ритмического начала) на передовые позиции выдвигается *группа ударных инструментов*. Иногда она выступает в расширенном составе, включая более десятка инструментов (в их числе литавры, вибрафон, ксилофон, колокольчики, треугольник, малый и большой барабаны, тарелки, бубен, тамбурин). Группа выполняет и важные тематические функции.

*Основная группа* духового оркестра ныне утратила прежнюю самостоятельность. Из-за исчезновения из ее состава альтов и тенора II она все чаще объединяется с характерными медными инструментами для выполнения различных фактурных задач. В этом отношении ее трактовка становится сходной с трактовкой широкомензурных инструментов в зарубежных духовых оркестрах.

Примечательная тенденция — использование в сочинениях для духо-

вого оркестра электрогитар, электрооргана, синтезатора и других электромузыкальных инструментов, дающих возможность имитировать различные тембры, создавать новые, применять разнообразные звуковые эффекты.

Можно встретить такие инструменты, как фортепиано и арфа. В основном они трактуются как декоративные.

### ***б) Новое в трактовке тембра. Тембр и музыкальный образ.***

Тембр, как важнейшее средство оркестрового письма, выступает источником эстетической информации, порой вызывающим определённые выразительные и изобразительные ассоциации. Он является органической частью художественного замысла оркестрового произведения и имеет определяющее значение в характеристике музыкального образа.

Тембр и тематизм неразрывно связаны. В современной отечественной духовой музыке тембр становится ярким показателем тематического действия, действенным средством воплощения широкого спектра музыкальных образов. Так, например, в формировании музыкальных образов, где отсутствуют драматические коллизии, композиторы часто используют одинаковые или близкие по звучанию инструменты для достижения тембрового сходства мелодических линий. При столкновении противоборствующих образов (образных сфер), где требуется максимальное разграничение оркестровой ткани, композиторы используют средства тембрового контраста.

На современном этапе развития отечественной духовой музыки интенсифицируются изыскания красочно-экспрессивных возможностей оркестровых инструментов. Выразительные качества отдельных из них используются не только в передаче различных оттенков музыкального образа, но и в его образной трансформации. Персонификация тембров приводит к закреплённости их за определёнными музыкальными образами или музыкальной средой (лейттембровость).

Важную роль в современных произведениях для духового оркестра играют различные виды тембровых контрастов, рельефных тембровых сопоставлений, являющихся существенным элементом построения разделов внутри отдельных частей или одночастных сочинений для духового оркестра.

Приёмы колорирования оркестрового звучания усиливают образную характерность, конкретизируют тематизм.

На уровне тембровой дифференциации оркестровой ткани находит отражение широкое применение тембрового расчленения оркестровой ткани в вертикали, целесообразное использование оркестровых голосов, чередование и сопоставление ярких ансамблей, групп в оркестровой горизонтальной.

#### ***в) Характеристика оркестровой фактуры.***

Взаимосвязь фактуры между с другими средствами оркестровой выразительности (тембром, регистрами, динамикой оркестрового звучания), осуществляемая инструментовкой, продолжает углубляться.

Очень наглядная тенденция — усиление дифференциации оркестровой фактуры с помощью тембра. Воплощение ее элементов различными тембрами, в первую очередь чистыми, позволяет оттенить глубину оркестровой фактуры, явственно ощутить ее многоплановость, наделить ее особой живописностью.

Палитра фактурных приёмов в современной отечественной духовой музыке заметно расширилась по сравнению с ранними этапами эволюции оркестрового письма для духового оркестра.

Меняется взгляд на функциональное назначение крайних отрезков оркестрового звукоряда. Сегодня это не только зоны баса и октавного удвоения мелодии вверху (3-4 октавы). Композиторы активно используют особые фонические качества этих регистров для отражения соответствующих художественных целей. Сопоставление крайних регистров служит под-



черкнуто колористическим средством музыки.

Дальнейшая конкретизация значения тембра в музыкальной ткани, проявляющаяся в неразрывности связи тембра с фактурным голосом (элементом), приводит к тому, что тембр становится основным персонафикатором музыкального тематизма.

В современной духовой музыке фактура нередко играет существенную роль в драматургии произведения, что приводит к усилению её пространственных свойств. Они проявляются в способах внутренней организации оркестровой ткани. «Сближение» или «удаление» фактурных элементов, пространственное расположение их как верхних или нижних, на переднем или дальнем плане и т.д., которые раскрываются благодаря тембру.

Отличительной чертой современных произведений для духового оркестра является насыщение фактуры полифоническими голосами. Усиление полифонического начала повышает функциональную роль тембра по разграничению противостоящих полифонических голосов.

### ***г) Интенсификация возможностей инструментовки в произведении.***

Расширение круга музыкальной образности и изменения в музыкальном языке обусловили возрастание содержательных (изобразительных, выразительных, драматургических) возможностей инструментовки и ее формообразующего потенциала.

*Изобразительные возможности инструментовки*, такие как воссоздание эффектов художественного пространства, воспроизведение музыкально-живописных картин, подчеркивание жанрово-стилистических особенностей музыки и многие другие, реализуются в современных произведениях очень разнообразно в соответствии с художественно-образным замыслом.

*Выразительные возможности инструментовки* имеют широкий спектр своих проявлений. Это и создание ярких психологических характеристик персонажей, и реализация разнообразных по смысловому наклону диалогов, и индивидуализация выразительных качеств сложного образного явления.

Столь же многогранно раскрываются в произведениях *драматургические возможности инструментовки*. В числе их тембровая персонификация образно-смысловых качеств, активное участие в развитии образа, отражение характера взаимодействия образов.

Более тесной становится *взаимосвязь инструментовки и музыкальной формы*. Инструментовка способствует рельефности фразировки, прояснению композиционной структуры произведения. Эффективно влияет на процесс становления формы такой фактор, как сбережение средств инструментовки.

### **III. АНАЛИТИЧЕСКИЕ ПРИМЕРЫ**

Примеры анализа служат иллюстрацией новых черт оркестрового письма, которые проявляются в современной духовой музыке.

#### ***В. Халилов «Весенняя увертюра»***

Композиционный план увертюры представляет собой свободно трактованную сонатную форму.

Увертюра написана в тональности C-dur и состоит из экспозиции (главная, связующая и побочная партии), развивающего раздела (вместо разработки), зеркальной репризы (побочная партия, эпизод, главная партия) и коды.

Партитура предназначена для большого состава духового оркестра. Она включает группу деревянных инструментов с пятью саксофонами, характерную и основную группы, ударную группу и фортепиано.

Сущность музыкальной драматургии увертюры обобщенно выражена в двух контрастных началах. Одно из них олицетворяет образную сферу весеннего воодушевления, а другое — лирического погружения.

Главная и побочная партии не конфликтны, а являются разными гранями одного образа. Это находит подтверждение в тембро-фактурном родстве. Своеобразие драматургического рельефа увертюры определено появлением эпизода *andante* с его неожиданным переключением в совершенно иную образную сферу — сферу глубинно-созерцательную.

Тембро-фактурные контрасты играют значимую роль в форме и драматургии произведения. Основные контрасты образуются между разделами.

Инструментовка выступает также действенным средством подчеркивания программно-картинного начала.

Тема главной партии (C-dur), воссоздающая атмосферу весеннего воодушевления, предстает в двухпластовой фактуре — мелодии и гармонического фона. Оstinатная пульсация валторн с ударными и волнообразное движение деревянных духовых инструментов играют важную роль в создании необходимого эмоционального состояния. Развитие темы осуществляется путем тембро-фактурного варьирования. Первоначально мелодия изложена в тенорово-басовой тесситуре одноголосно, в трех октавах у низких деревянных и медных инструментов (кроме тромбонов), а также контрабаса. Ритмическая фигурация поручена валторнам, оркестровая педаль — тромбонам, остинатная мелодическая фигурация — кларнетам и саксофонам (*пример 1*). Дальнейшее развитие темы осуществлено путем усложнения фактуры и обогащения звучности (*пример 2*).

После полнозвучного изложения главной партии большим оркестровым *tutti* связующая партия, проводимая дважды в разных тональностях (C-dur и B-dur), вносит резкий тембро-регистровый контраст. Октавные, кварто-квинтовые переключки труб придают теме ритмическую актив-

ность, полетность звучания (*пример 3*).

Лирическая побочная партия (B-dur), изложенная большим оркестровым тутти, противопоставлена по тембру связующей партии. Эмоциональному подъему способствует фактурное развитие с вторгающимся аккордовым контрапунктом у тромбонов (*пример 4*).

При различии образных сфер, воплощаемых главной и побочной партиями (мужественность — лиричность), у них есть и общее — это олицетворение энергии обновления, реализующейся и в оркестровой фактуре.

Развивающий раздел, заменяющий разработку — центр зеркальной симметрии формы увертюры. Музыкальный материал построен на интонациях связующей партии и проводится поочередно группой деревянных духовых инструментов и характерной группой с подключением корнетов. Тембровым сопоставлением двух оркестровых групп создается яркий контраст.

Последовательно разворачивая процесс драматургического развития в экспозиции увертюры, композитор предельно заостряет контраст между экспозицией и другими разделами.

Реприза характеризуется внутренней контрастностью, усилением итогового характера, подчеркнутого взаимодействием оркестровой фактуры с другими средствами музыкальной выразительности.

В репризе первой появляется тема побочной партии (B-dur). Драматургический «сюрприз» композиции — эпизод *andante*, в котором происходит временное отстранение от моторики, энергии напора и погружение в лирико-созерцательное состояние. Здесь композитор вводит сбереженный тембр фортепиано-соло, подчеркивая резкий перелом в образном содержании. Светлый перезвон колокольчиков с дублировками флейт и саксофонов оттеняет красочность музыкального образа (*пример 5*).

Предыкт к главной партии подготавливает возвращение основной тональности C-dur. Главная партия значительно сокращена.

Кода утверждает зеркальный порядок изложения тем-образов с их ре-минисценцией. Завершение увертюры темой главной партии создает тематическое обрамление, утверждая основной образ произведения.

### ***И. Савинов «Сюита в 3-х частях для духового оркестра»***

Подлинно народное по содержанию и музыкальному языку произведение имеет обобщенную программу, раскрывающуюся в названиях частей. Каждая из частей сюиты раскрывает определенную образную сферу и имеет четкое функциональное назначение:

Часть I «Рассвет», речитативный напев — интродукция;

Часть II «Проселочная дорога», лирическое повествование — середина;

Часть III «Народное гуляние», красочная жанрово-бытовая танцевальная картина — финал.

Произведение тяготеет к сюитно-симфоническому типу развертывания. Симфоничность замысла раскрывается благодаря образно-тематическим аркам и лейттембровым явлениям. Жанровая специфика сюиты отмечена оригинальным претворением образов русского фольклора, отличается яркой красочностью, колоритной инструментовкой.

Партитура сюиты написана для большого духового оркестра, расширенной ударной группой и арфой.

Сольно-ансамблевая трактовка духового оркестра в произведении и преимущественное использование чистых тембров обусловило яркое колоритное звучание. Использование большого тутти на основе тембрового принципа организации вертикали содействует рельефному выделению фактурных элементов.

Полностью самостоятельными являются группа деревянных духовых инструментов (часть II) и характерная группа (часть III). Ударные инструменты в III части использованы в качестве солирующей группы, а в других

случаях выполняют важную роль в ритмическом, мелодическом и колористическом плане.

Основные контрасты образуются между частями сюиты. Усилению рельефности процесса развития служат действенные приемы сбережения наиболее ярких тембров. С большим эффектом используются широкие изобразительные возможности инструментовки.

**Часть I** — миниатюра в форме свободных вариаций на выдержанную тему.

Развитие музыкального образа связано с последовательным преобразованием его жанровой природы: от картинно-пейзажного начала до богатырской мощи (*примеры 6, 7, 8, 9*).

В первом проведении темы (соло валторны) заметны черты речитативности. Во втором и третьем проведении валторна вступает в полифонический диалог с ансамблем засурдиненных корнетов, а затем с ансамблем кларнетов, излагающим трихордовую попевку хорального склада. Связь речитативной темы с контрапунктом хорального склада придает музыкальному образу черты гимнической возвышенности. Последующее развернутое противопоставление основано на регистровом и фактурном контрасте. Четвертое проведение темы группой деревянных инструментов перед туттийным (репризным) её изложением — своеобразный момент отстранения, тема обретает чарующую теплоту эмоционального высказывания. Пятое проведение темы в басовом регистре являет собой кульминацию с выразительными чертами величественного богатырского образа.

**Часть II** — образный мир природы, воплощенный в сольных наигрышах. Тембровое решение отличается особой характерностью, окрашенной в пасторальные тона (переключки гобоя, фагота, кларнета). Начальное проведение темы в тембре солирующего гобоя ассоциируется с поэтичным русским пейзажем (*пример 10*). Автор избрал полифонические вариации на выдержанную мелодию, развивая композиционную идею первой части.

Тембровое варьирование мелодии сочетается с фактурным варьированием в гармоническом сопровождении и контрапунктирующей ткани.

Как и в первой части, тема выполняет важную объединяющую функцию, а её тембровое развитие оказывает влияние на формообразующую и содержательную сторону.

После двух проведений темы в оркестровую ткань вплетается лейт-тембр валторны (главная тема первой части), служащий источником различной трансформации. Показательным является тембровое варьирование в направлении постепенного укрупнения, расширения инструментальной палитры от сольных тембров к ансамблям, оркестровым группам и тутти.

**Часть III** — образная сфера народного гуляния, раскрывающаяся в жанровой специфике танцевальных форм. Написана часть в смешанной вариационно-рондальной форме с обрамлением. Путем мотивно-вариантного развертывания образуется несколько волн развития.

Моторные пассажи в группе деревянных духовых инструментов вместе с имитацией гармошки (ансамблем труб, корнетов) и русских гуслей (*glissando* арфы) подчеркивают русский характер музыки и вводят в стихию народного гуляния (*пример 11*).

Рефрен — тема удалого перепляса старинного попевочного склада, основной образ финала сюиты, где активно используется прием регистрово-тембровых переключек.

Важную роль в оркестровом развитии играет тембро-фактурная изобретательность композитора — ни в одном проведении темы нет повторов оркестровых решений.

В автономизации оркестровых тембров существенную роль играют ударные инструменты. С целью тембрового обновления они используются в солирующей функции перед репризным проведением главной темы.

*Т. Васильева «Симфоническая фреска»*

Посвящена памяти легендарного героя, поэта Мусы Джалиля, трагично погибшего в фашистских застенках в 1942 г.

Это произведение продолжает традиции героико-патриотической тематики, актуальной в отечественной духовой музыке. Музыкальные образы фрески глубоко трагичны.

Партитура предназначена для большого состава духового оркестра с арфой.

Фреска написана в жанре поэмы в свободно трактованной рондообразной композиции, включающей вступление, рефрен (три проведения), четыре эпизода и коду.

Разнообразные приемы инструментровки помогают воссоздать впечатляющее драматургическое полотно.

Рефрен — ведущий носитель героико-драматического. В нем экспонируется и получает развитие основной тематизм (*пример 12*). В двух проведениях он изложен малым тутти, а в третьем проведении — большим тутти.

Огромная роль в произведении принадлежит группе деревянных духовых инструментов, трактуемой аналогично струнной смычковой группе в симфоническом оркестре. Тембр деревянных инструментов с саксофонами объединяет собой темброво-разнородные проведения рефрена и служит единству образа.

Эпизоды, приобретающие значение развернутой музыкально-драматической характеристики музыкального образа, контрастируют с рефреном. Важную роль в них играют медные инструменты (преимущественно характерной группы).

Используя в эпизодах различные по силе и плотности, тембровому и фактурному различию ансамбли медных инструментов, композитор качественно обновляет разделы.

Динамический профиль произведения отличается рельефностью,



насыщенностью напряженных кульминаций, которые характеризуются четкой тембровой дифференциацией вертикали. Например, на грани разделов (между 1-м и 2-м эпизодами) применена максимальная индивидуализация оркестровой фактуры, показательная использованием элементов полиритмического и штрихового многообразия: frullato труб и корнетов, триолей валторн, саксофонов и тромбонов, трелей деревянных инструментов, синкоп в басовом голосе (*пример 13*). Образовавшиеся здесь многозвучные кластеры в образном отношении выступают как символ жестокой схватки.

Во втором эпизоде, основанном на плачевой теме «стенания» в трехголосном изложении у гобоя, кларнета и валторн на фоне вьющегося фактурного рисунка — мелодической фигурации у кларнетов, воплощается образная сфера, рождающая ощущение тревоги и смятения (*пример 14*).

В третьем эпизоде возвышенная лирика темы, изложенной у гобоев, кларнетов, саксофонов и валторн на фоне фигураций у флейт, вносит некоторую драматургическую разрядку (*пример 15*).

Выразительную роль в образной характеристике четвертого эпизода играют чистые и смешанные тембры, имеющие значение важного компонента художественно-содержательного начала.

Пятый эпизод продолжает общее развитие с тембро-фактурным видоизменением темы.

Кода, имеющая черты колыбельной, вовлекает в процесс размышления и представляет собой лирико-повествовательный раздел. Печально просветленные монологические высказывания гобоя, флейты, саксофона и флейты-пикколо венчают произведение.

### *А. Гилев «Симфонietta»*

Партитура создана для большого состава духового оркестра с увеличенным числом труб (3) и тромбонов (4), а также с фортепиано.

Симфониетта написана в смешанной рондо-сонатной форме с сокращенной репризой, основная тональность с-moll.

Сочинение имеет четкие жанровые ориентиры и ясно выраженные черты симфонизма. Максимальная ясность и лаконизм формы произведения обуславливают отсутствие вступительного раздела, заключительной партии в экспозиции и побочной партии в репризе.

Экспозиция представлена контрастными музыкальными образами. Первая тема двутемной главной партии характеризуется двигательной энергией и стремительностью — это своего рода «Perpetuum mobile». Вторая тема и дополнение к ней — тема фанфарного типа. Лирическая связующая партия развивает интонации главной темы. Побочная партия более философская и драматичная по музыкальному содержанию.

Начальная тема главной партии в первом проведении изложена плотным унисоном кларнетов в монодической фактуре (*пример 16*). Вводящиеся в оркестровую ткань дублировки и аккордовое сопровождение способствуют внутреннему динамическому нарастанию и усилению экспрессии. Во втором проведении темы с добавлением контрапункта подчеркивается вступление её в новую, более напряженную образную сферу.

Во второй теме главной партии интересно необычное сочетание тембров с использованием низкого регистра отдельных инструментов (трубы, гобои). Данным звучанием музыке придается оттенок настороженности (*пример 17*).

Связующая партия, интонационно примыкающая к главной, поручена сложному тембру деревянных и медных духовых. Она скорее разделяет, чем связывает главную и побочную партии.

Побочная партия представляет собой органично вплетенный в музыкальную ткань экспозиции раздел полифонического склада — фугато. Она отличается нестабильной тональностью. Яркая характеристичность темы подчеркнута темброво и регистрово (*пример 18*).

Дальнейшее развитие побочной партии связано с акцентированием разных сторон художественного содержания. С помощью различных приемов инструментовки ярко выявляются пространственные свойства фактуры. Так, путем поочередного вступления в разных регистрах гобоев, валторн, флейт и труб создается эффект инструментально-диалогического переключения планов дальнего и ближнего действия. В художественном пространстве они составляют единое музыкальное целое, связанное с воплощением обобщенного образа. Благодаря имитирующим голосам, образующим стреттные наложения (совмещение в одной точке функции завершения и функции начала последующего этапа), усиливается тематическая концентрация (*пример 19*).

Существенную роль в развитии музыкального материала играют элементы лейттематизма. Главная тема приобретает функции рефрена, что является типичным признаком рондо-сонатной композиции, отраженным и в инструментовке.

Активная, динамичная главная тема симфонии к финальному этапу музыкального действия трансформируется, пройдя через череду образных преобразований. Участвуя в конфликтном столкновении образов, главная тема определяет музыкальную драматургию всего произведения, выявляя сквозное развитие одночастного.

Небольшая кода (в виде тембро-динамического разрастания сонорно-алеаторного пласта от *p* до *ff*) ставит яркую «точку», выполняя роль тонального замыкания и подчеркивая приоритет основного образа в главной тональности симфонии (*пример 20*).

### **Вместо заключения**

В художественно разнообразной и жанрово богатой современной духовой музыке, базирующейся на традициях русской классики, обнаружи-

ваются новаторские черты в использовании приемов оркестрового письма и в трактовке оркестра. Теоретическое обобщение этих новаций позволяет учитывать их в процессе обучения курсантов Военного института (военных дирижеров) Военного университета, в практической работе военных дирижеров, а также плодотворно осваивать молодыми композиторами, обратившимися к духовой музыке.

## СВЕДЕНИЯ О КОМПОЗИТОРАХ

### *Халилов Валерий Михайлович (1952–2016)*

Российский дирижёр, композитор. Начальник ансамбля — художественный руководитель Академического ансамбля песни и пляски Российской армии имени А.В. Александрова (апрель – декабрь 2016). Начальник Военно-оркестровой службы Вооружённых Сил Российской Федерации — главный военный дирижёр (2002–2016). Генерал-лейтенант (2010). Член Союза композиторов России. Народный артист Российской Федерации (2014).

Творчество композитора прочно связано с традициями русской школы, отмечено профессиональным мастерством, тонкостью и изобретательностью инструментовки. Его самобытный оркестровый стиль основан на творческом переосмыслении прогрессивных тенденций отечественной музыки и чутком подходе к национальным традициям. Особое внимание уделял жанру марша.

Основные сочинения для духового оркестра: Адажио для хора и оркестра, Элегия, Весенняя увертюра, вальсы «Сирень» и «Дружба», романсы и песни, марши «Генерал Милорадович», «Кадет», «Юнкерь», «Александр», «Плац», «Рында», «Попади», «Стрелковый», «Кант», «Молодёжный», «Юность», «Улан», «Красноармеец Сухов».

***Савинов Игорь Николаевич*** (р.1953)

Композитор, педагог. Окончил Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского по классу фортепиано у профессора Г. Дубровской, по композиции у профессора Г. Мушеля, по инструментовке у Ю. Фартунатова. В настоящее время старший преподаватель кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (военных дирижеров) Военного университета.

Обладатель Гран-При международного конкурса сочинений для духового оркестра в г. Гавре (Франция) (1987).

Творчество композитора привлекает современной направленностью оркестрового мышления. Фундаментальным принципом развития выступает вариационность. Красочность звучания достигается колорированием лада, использованием бифункциональных комплексов, применением разнообразных приемов инструментовки.

Основные сочинения для духового оркестра: Хореографическая сюита «Шелковый путь», Концерт для фортепиано с оркестром, Баллада для двоих (труба, фортепиано и духовой оркестр), Сюита, Шествие и гимн (уикэнд оркестра), Концертный марш.

***Гилёв Александр Геннадьевич*** (р.1965)

Композитор, дирижер, педагог. Окончил Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, по классу дирижирования у В. Гришина, по инструментовке у Н. Зудина. Совершенствовался в адъюнктуре на кафедре инструментовки и чтения партитур Военно-дирижерского факультета под руководством профессора Ю. Рагса. Кандидат искусствоведения (диссертация «Инструментовка как средство художественной выразительности»). В настоящее время является доцентом кафедры инструментовки и чтения

партитур Военного института (военных дирижеров) Военного университета.

Партитуры его произведений для духового оркестра свидетельствуют о высоком мастерстве инструментовки и творческой индивидуальности молодого композитора. Ему близки самые разнообразные жанры. Находясь в постоянных поисках новых средств оркестровой выразительности, он использует в сочинениях современные ладово-гармонические принципы, лаконичность высказывания, колоритные тембровые краски.

Основные сочинения для духового оркестра: Торжественная прелюдия «Слава России», Симфониетта, Рождественская сюита, Реквием для голоса и оркестра, Интермеццо, Полька, Концертная пьеса для флейты и оркестра.

#### ***Васильева Татьяна Ивановна*** (р.1943)

Композитор, педагог. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского по классу композиции и инструментовки у профессора М. Чулаки. В настоящее время преподаватель кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (военных дирижеров) Военного университета.

Композитору близки крупные формы. В своем творчестве она продолжает традиции позднего романтизма, что естественным образом сказалось на выборе средств выразительности оркестрового письма.

Основные сочинения для духового оркестра: Поэма «Плач гнева и любви», две сцены на русские народные темы для тенора, мужского хора и оркестра: «Рекрута-рекрутики», «Допризывнички гуляют», Симфония, Монолог для тенора с оркестром на стихи Мусы Джалиля «Сон в тюрьме», Концерт для фортепиано с оркестром, Поэма «Судьба поэта», Баллада для баритона и оркестра на стихи В. Сидорова и Д. Самойлова, Тарантелла для флейты и оркестра, Симфоническая фреска, Легенда для саксофона альты,

электрогитары и оркестра.

### Нотные примеры:

#### Пример 1

Музыкальный пример 1. Темп:  $\text{♩} = 106$ . Инструменты: Дерев., Сакс., Валт., Тромб., Бас-Кл., Фог., Сакс. Бор., Тен. Бар., Басы. Динамики:  $f$ ,  $sf$ ,  $p$ . Темп:  $\text{♩} = 106$ . Музыкальный пример 1. Темп:  $\text{♩} = 106$ . Инструменты: Дерев., Сакс., Валт., Тромб., Бас-Кл., Фог., Сакс. Бор., Тен. Бар., Басы. Динамики:  $f$ ,  $sf$ ,  $p$ .

#### Пример 2

Музыкальный пример 2. Инструменты: Дерев., Тр.-Корн., Сакс., Валт., Тромб., Бас-Кл., Тен. Бар., Басы. Динамики:  $f$ ,  $sf$ ,  $p$ . Музыкальный пример 2. Инструменты: Дерев., Тр.-Корн., Сакс., Валт., Тромб., Бас-Кл., Тен. Бар., Басы. Динамики:  $f$ ,  $sf$ ,  $p$ .

#### Пример 3

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех партий: Флейта/Кларнет (верхняя линия), Валторны (средняя линия), Трубы (нижняя линия). Темп 4/4. Динамики: *mf*, *f*. Включены акценты и фантасмы.

Пример 4

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести партий: Фл. Гоб., Кл. Es (верхняя линия), Кл. (средняя линия), Тр. Корн. (третья линия), Валт. (четвертая линия), Тромб. Басы (нижняя линия). Темп 4/4. Динамики: *f*. Включены акценты.

Пример 5

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех партий: Фл. (верхняя линия), Сакс. (средняя линия), Кл. (третья линия), Ф-но (нижняя линия). Темп 4/4. Динамики: *mf*. Включены акценты и фантасмы. В нижнем регистре пианино указаны аккорды G, F, Em.

Пример 6

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной партии: Валт. (верхняя линия). Темп 6/8. Динамики: *p*, *mp*. Включены фантасмы.

Пример 7

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух партий: Валт. (верхняя линия), Корн. (нижняя линия). Темп 6/8. Динамики: *p*, *mf*. Включены фантасмы.

Пример 8



Кл.  
Корн.  
Бар.  
Бас

Пример 9

Древ.  
Тр., Корн.,  
Сакс.  
Валг.  
Бас-кл.,  
Флаг., Сакс. бар.,  
К-бас

Пример 10

Обой

Пример 11

Древ.  
Тр.  
Корн.  
Арфа

Пример 12

Музыкальный фрагмент с нотными записями. Верхняя часть — Флюгельгорн (Фл. Кл.) с триолями. Нижняя часть — Бас-кларнет, Фоговые инструменты, Саксофоны, Валторны, Тенорные Баритоны и Тромбы (Бас-кл., Фог., Сакс., Валт., Тен. Бар., Тромб.) с динамикой *f*.

Пример 13

Музыкальный фрагмент с нотными записями. Верхняя часть — Деревянные инструменты (Дерев.) с тремолом и *frull.* Нижняя часть — Тр. Корн., Сакс. Валт., Тромб. и Фог., Басы с динамикой *f*.

Пример 14

Музыкальный фрагмент с нотными записями. Верхняя часть — Гобой, Кларнет I, Валторна I, II (Гоб., Кл. I, Валт. I, II) с динамикой *p*. Нижняя часть — Кларнет II, III (Кл. II, III) с динамикой *p*.

Пример 15

Музыкальный фрагмент с нотными записями. Верхняя часть — Флюгельгорн (Фл.) с динамикой *p*. Нижняя часть — Гобой, Кларнет, Саксофон, Валторна (Гоб., Кл., Сакс., Валт.) и Басы с динамикой *p*.

Пример 16

Музыкальный фрагмент с нотными записями. Кларнет (Кларнет) с динамикой *mp*.

Пример 17



Пример 18



Пример 19



Пример 20



### Библиографический список

1. Аксенов Е. Современная проблематика инструментовки. // Материалы научно-практической конференции. – М., 1980.-с.5-6.
2. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. М., 1961.
3. Гилев А. О некоторых изменениях в системе средств музыкальной выразительности // В кн.: Проблемы инструментовки, вып. II. – М. ВДФ, 1999.
4. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.

5. Дунаев Л. К вопросу об отечественной школе инструментовки для духового оркестра. – М., 1999.
6. Емельянов В. Анализ оркестровых произведений в курсе инструментовки. – М., 1999.
7. Емельянов В. Инструментовка как художественный фактор музыки. – М., МВК, 2004.
8. Емельянов В. Эволюция трактовки тембра в увертюрах для духового оркестра. // В кн.: В помощь военному дирижеру, вып. XXII. – М., ВДФ, 1983.
9. Ермоленко А. Предыстория духового оркестра в России. // В кн.: Проблемы инструментовки, вып. II. – М., ВДФ, 1999.
10. Корнилов Г. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2007.
11. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. // ПСС: Лит. произв. и переписка, Т. III. – М., 1959.
12. Саков С. Оркестровое тутти. – М., МВК. 2004.
13. Худолей В. Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 40-х – 80-х гг. // В помощь военному дирижеру, вып. XXV. – М., ВДФ, 1987.
14. Чугреев В. Претворение тембровой специфики народных инструментов в произведениях для духового оркестра. // В кн.: Проблемы инструментовки, вып. I. – М., ВДФ, 1999.