

ОТ АВТОРА

Руководителям духовых оркестров, как профессиональных, так и самодеятельных, неизбежно приходится уделять много сил и внимания подбору репертуара для нормальной деятельности своего коллектива. Происходит это главным образом потому, что оригинальных концертных произведений для духового оркестра создается чрезвычайно мало и они лишь в небольшой степени удовлетворяют потребности оркестров. Классическая же музыка может исполняться исключительно в переложениях.

Неудивительно поэтому, что духовые оркестры испытывают постоянную нужду в хороших инструментовках самых разнообразных сочинений — от простых песенных и танцевальных пьес до произведений, написанных в развитой, более или менее крупной форме. Наиболее обильный источник для инструментовок представляют огромные богатства симфонической и фортепианной литературы.

Еще Н. А. Римский-Корсаков в бытность инспектором оркестров («музыкантских хоров») военно-морского ведомства много энергии отдавал улучшению и расширению их репертуара. Борясь с засильем дилетантских пьес, легковесных попурри и пр., он ратовал за переложение для духовых оркестров как можно большего числа сочинений классической музыки.

«
Он писал: «Не исполняются, по неимению аранжировок и по недостатку сведений капельмейстеров в музыкальной литературе, пьесы, представляющие музыку вполне популярную и удобоисполнимую»¹. На первое время им был составлен довольно обширный список произведений, предназначенных для инструментовки. В нем, наряду с отрывками из опер и балетов и некоторыми симфоническими сочинениями, большое место занимают фортепианные пьесы различных авторов, а также несколько романсов.

К нашему времени количество фортепианных произведений, которые могут быть с успехом инструментованы и исполнены духовым оркестром, значительно возросло. Это объясняется, с одной стороны, увеличившимися исполнительскими возможностями оркестров, а с другой — появлением за последние 80–90 лет большого числа сочинений, подходящих для этой цели как по содержанию, так и по фактуре. В особенности это относится ко многим пьесам русских композиторов. Некоторые из них приобрели столь большую популярность, что уже давно исполняются не только в оригинале, но и в переложениях для самых различных инструментов и ансамблей. К сожалению, переложений подобных пьес для духового оркестра печатается пока еще очень мало, и дирижерам, желающим включить ту или иную из них в свой репертуар, часто приходится инструментовать ее своими силами непосредственно с оригинала.

Фортепианным оригиналом пользуются, как правило, и при оркестровке всевозможных песен и танцев, занимающих большое место в репертуаре духовых оркестров. А так как новые песни постоянно возникают во всех уголках нашей необъятной Родины и нередко

¹ «Проект преобразования музыкантских хоров Морского ведомства инспектора музыкантских хоров Морского ведомства Н. А. Римского-Корсакова», 1873. Подлинник хранится в Центральном архиве Военно-морского флота.

их появление бывает связано с каким-нибудь определенным событием или днем, приходится инструментовать их быстро, к сроку.

Следовательно, дирижеры и многие другие лица, связанные с деятельностью духовых оркестров, должны основательно овладеть особенностями оркестровки с фортепианного оригинала. А особенности эти весьма значительны. Если при инструментовке сочинения, написанного для симфонического (народного, эстрадного) оркестра, музыкальная фактура в подавляющем большинстве случаев сравнительно мало подвергается изменениям, то при переложении фортепианных пьес ее приходится, по существу, все время критически пересматривать.

Изложению наиболее типичных приемов преобразования фактуры, используемых при инструментовке фортепианных произведений для духового оркестра, и посвящается настоящая работа.

Большинство музыкальных примеров, приведенных в предлагаемом пособии, заимствовано из таких фортепианных сочинений, которые могут быть переложены для духового оркестра. Часть образцов, взятых из произведений, в целом не подходящих для этой цели, дается для показа типичных особенностей фортепианной фактуры. Подобная фактура может встретиться и при инструментовке других пьес, например новых песен или танцев.

С. Горчаков

ВВЕДЕНИЕ

В педагогической практике нередко приходится наблюдать, как молодой, недостаточно искусшенный инструментатор, оркеструя фортепианное произведение, стремится перенести в партитуру все мельчайшие подробности фортепианного изложения. Очевидно, он надеется, что такое полное сохранение первоначальной фактуры само по себе сможет обеспечить сохранение авторского замысла и наилучшим образом выявить содержание сочинения средствами оркестра. Это, конечно, неверный взгляд.

Здесь мы сталкиваемся с явлением, в какой-то мере напоминающим то, что происходит при переводе литературного произведения на другой язык. Наряду с такими оборотами речи, которые полностью сохраняют свое смысловое и художественное значение при буквальном переводе, очень часто встречаются и выражения, требующие совсем иного подхода. При точном, слово в слово, переводе они блекнут или даже теряют свой смысл, и для того чтобы раскрыть заложенную в них идею, необходимо облечь их в другую форму, своюственную именно этому новому языку. Подобное же обстоятельство возникает и при оркестровке пьес, созданных для фортепиано.

Каждый музыкальный инструмент и каждый инструментальный ансамбль, в том числе и любой оркестр, имеет различные особенности, присущие только

ему, и отличающие его возможности — художественные и технические — от возможностей других инструментов или ансамблей. Фортепиано в этом смысле особенно сильно отличается от духового оркестра и от всех входящих в него инструментов — и по способу извлечения звука, и по конструкции, и, наконец, по своим исполнительским качествам. Поэтому вполне естественно, что в подавляющем большинстве произведений, написанных для фортепиано, встречаются многие чисто пианистические особенности изложения (фактуры). Перенесение их в оркестр сплошь и рядом бывает совершенно нецелесообразным, а подчас и неправильным, искажающим характер этого сочинения в условиях оркестрового звучания. Инструментатору в таких случаях приходится искать для оркестра новую, какую-то иную форму выражения музыкальной мысли.



У духового оркестра и фортепиано есть целый ряд общих свойств. Так, например, у них почти одинаковый общий диапазон, простирающийся от контроктавы до верхней границы четвертой; оба способны создавать звучания весьма разнообразной силы и напряженности — от еле слышного *pianissimo* до могучего *fortissimo*. И тому и другому доступно исполнение развитой многоголосной музыки как аккордово-гармонического, так и полифонического склада. Оба они обладают богатыми и разнообразными техническими средствами, допускающими использование весьма различной фактуры. Все это и делает возможным исполнение очень многих произведений и на фортепиано, и в оркестре. Становится доступной, следовательно, и оркестровка многих фортепианных сочинений.

Вместе с тем каждому из них — духовому оркестру и фортепиано — присущи особенности, вносящие существенные различия между ними. Укажем вкратце на некоторые из них, наиболее важные с точки зрения инструментовки.

1. Исполнитель на духовом инструменте (так же, как, например, и на смычковом) непрерывно воздействует на взятый звук. В течение всей длительности этого звука играющий может по своей воле увеличивать его громкость, уменьшать ее в нужной степени или же поддерживать на одинаковом уровне. В противоположность этому, на фортепиано сила звука регулируется только в момент его образования. В дальнейшем этот звук можно прервать или же дать ему возможность постепенно затихнуть. Для поддержания одной и той же громкости звучания или усиления взятого звука (или аккорда) на фортепиано приходится прибегать к дополнительным его повторениям в той или иной форме.

Так, например, в оркестре ничто не мешает получить следующее звучание:

The musical score consists of two parts, labeled 1 and 2, each on a single staff. Both parts are in common time and key signature of one flat (B-flat major). Part 1 starts with a dynamic of *p cresc.* followed by a forte dynamic (*ff*). Part 2 starts with a dynamic of *p cresc.* followed by a forte dynamic (*ff*). The notation includes various slurs, grace notes, and rests.

2. В связи с действием правой педали в фортепианной записи выработался целый ряд условных приемов, благодаря которым при исполнении на фортепиано часто звучит то, что непосредственно не выражено нотными знаками. Например:

3

A piano score page showing a treble clef, a bass clef, a 12/8 time signature, and a dynamic marking 'Ped.' followed by a note.

*

4

звукит:

A piano score page showing a treble clef, a bass clef, a 12/8 time signature, and a dynamic marking 'Ped.'. The right hand part shows a series of eighth-note chords with grace notes and slurs. The left hand part shows sustained bass notes with vertical stems.

5

написано:

A piano score page showing a treble clef, a bass clef, a 3/4 time signature with three sharps, and a dynamic marking 'Ped.'. The right hand part shows a series of eighth-note chords. The left hand part shows sustained bass notes with vertical stems. There are asterisks and 'Ped.' markings below the hands.

6

звукит:

A piano score page showing a treble clef, a bass clef, a 3/4 time signature with three sharps, and a dynamic marking 'Ped.'. The right hand part shows a series of eighth-note chords. The left hand part shows sustained bass notes with vertical stems. There are parentheses and horizontal lines above and below the hands.

7 написано:

Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 15 № 3

Лд. * Лд. * Лд. * Лд. * Лд.

8 звучит:

Не следует также упускать из вида, что существует бесконечное множество различных вариантов пользования правой педалью. Следовательно, инструментая фортепианные произведения, надо быть чрезвычайно внимательным в этом отношении. Необходимо постоянно и тщательно сверять реальное фортепианное звучание с предполагаемым звучанием оркестра и во многих случаях пересматривать фактуру, внося в нее нужные изменения. Нельзя также забывать, что педализация далеко не всегда и не полностью обозначается в нотах, а предоставляется на усмотрение пианиста.

3. В оркестре (при достаточно полном его составе) аккорд может быть получен одновременно во всех имеющихся регистрах, например:

9

f

На фортепиано исполнитель не в состоянии сразу охватить столько регистров, поэтому подобные широкие аккорды чаще всего берутся с пропуском в средних регистрах и могут быть изложены примерно так:

Musical notation example 10 illustrates three ways to play a wide chord on piano. It consists of two staves. The top staff shows a forte dynamic (f) followed by three vertical stacks of notes (chords) separated by vertical bar lines. The bottom staff shows a similar pattern with the first two chords followed by a single note (the bass note), indicated by the text "или:" (or). The third chord is shown with a slur and a bass note, indicated by the text "или даже:" (or even).

При исполнении на фортепиано аккорды, расположенные таким образом, звучат достаточно полно, особенно в *forte*. Довольно сильные обертоны нижних струн в значительной степени восполняют звучание средних регистров. В оркестре же пропуск какого-либо регистра отчетливо ощущается слушателем. Поэтому при инструментовке часто приходится изменять расположение аккордов, в большинстве случаев путем заполнения средних регистров.

4. На фортепиано степень трудности не зависит от регистра, весь диапазон инструмента в техническом отношении равно доступен играющему. В оркестре положение иное. У каждого духового инструмента в отдельности, а также и у всего оркестра в целом в крайних регистрах обязательно возникают значительные затруднения, так как здесь уменьшаются техническая подвижность и звуковая гибкость. В высшем регистре всем духовым инструментам свойственна излишняя резкость звучания; медные инструменты в низком регистре теряют в силе звука и ясности интонации. Весь оркестр в целом в обоих крайних регистрах располагает гораздо меньшим количеством инструментов, чем в среднем. Поэтому



большая плотность звучания оркестра в этих регистрах практически не может быть достигнута, в отличие от фортепиано, на котором она вполне доступна. Это обстоятельство также побуждает в ряде случаев прибегать к частичным изменениям изложения при оркестровке.

5. Благодаря отсутствию резких границ в звучании отдельных регистров огромного диапазона фортепиано на нем возможно непрерывное исполнение различных пассажей очень большой протяженности. Например:

(Allegro alla breve) M. Мусоргский. "Картинки с выставки",
"Богатырские ворота"

8/8

11

В оркестре такой пассаж не может быть исполнен целиком ни на одном инструменте. Здесь приходится прибегать к передаче от одного инструмента к другому отдельных отрезков пассажа, а в случае необходимости и несколько изменять регистровое расположение последнего.

6. Одним из самых специфических свойств оркестра, принципиально отличающим его от фортепиано, является многотембровость. На фортепиано все элементы музыкальной речи: основная мелодия,

полифонические голоса, гармония, фигурации и др., звучат в пределах одного — фортепианного — тембра¹. В оркестре же, в зависимости от художественного замысла, можно излагать какие-либо элементы в близких, сходных тембрах или, наоборот, в контрастных, самым различным образом группируя их между собой. Такое пользование тембрами предоставляет целый ряд дополнительных возможностей, помогающих инструментатору выявить особенности произведения. Прежде всего это позволяет придавать большую отчетливость звучанию разных элементов музыкальной речи, излагая их посредством инструментов различных тембров. Далее, таким путем в оркестре значительно свободнее, чем на фортепиано, в одном и том же регистре помещаются разные элементы фактуры. Наконец, сочетанием инструментов различных тембровых групп возможно весьма разнообразно регулировать характер общего звучания оркестра, его силу, плотность, колорит и т. п.

Все сказанное выше наглядно подтверждает зависимость способа изложения музыкальной мысли — ее фактуры — от свойств избранного инструмента или ансамбля инструментов. Фортепианное произведение сможет хорошо прозвучать лишь в том случае, если его фактура пианистична. Подобно этому и переложение прозвучит надлежащим образом только при условии, если оно изложено оркестрово, то есть с учетом особенностей оркестра и всех составляющих его инструментов. Поэтому в тех многочисленных случаях, когда фортепианская фактура не соответствует требованиям оркестрового изложе-

¹Здесь речь идет об основном, «коренном» тембре, свойственном фортепиано в силу особенностей его устройства, а не о тех весьма разнообразных тембровых оттенках, которыми нередко пользуются искусные пианисты (как, впрочем, и исполнители на других инструментах).

ния, в нее приходится вносить при инструментовке или иные изменения. Иногда специфичность фортепианного изложения бывает настолько велика, что делается неотъемлемой частью основного авторского замысла и не поддается преобразованию без ущерба для содержания музыки. В таких случаях следует, очевидно, отказаться от оркестровки этой пьесы.

Если же решение об оркестровке произведения принято, все усилия инструментатора должны быть направлены к его главной задаче — стремлению наилучшим образом выявить содержание этого сочинения средствами оркестра. Этому же следует подчинить и решение всех частных вопросов: о том, какие голоса или детали необходимо при оркестровке оставить в первоначальном виде (как в авторском оригинале), а какие целесообразно изменить, добавить или изъять, исходя из особенностей оркестрового звучания.



Прежде чем начать писать партитуру, следует самым тщательным образом изучить произведение в фортепианном оригинале. Инструментующий должен совершенно отчетливо представлять общий характер пьесы, характер звучания ее отдельных частей и разделов, основательно усвоить ее мелодический материал, гармонический язык, строение (форму) и линию развития и, наконец, все особенности фактуры.

В результате такого анализа инструментатор получает возможность разрешить все остальные вопросы — о пригодности этого сочинения для оркестровки, о наилучшем составе оркестра, о выборе наиболее целесообразной тональности, о распределении оркестровых средств. После этого можно приступать непосредственно к инструментовке.

На протяжении всей работы необходимо делать подробный гармонический анализ музыки, отдавая себе отчет в гармоническом значении каждого голоса, каждого звука¹.

Для отдельных мест с более сложной фактурой очень полезно составление черновых эскизов, облегчающих точный расчет во взаимодействии имеющихся голосов, в расположении аккордов, распределении инструментов и деталях голосоведения.



В дальнейшем рассматриваются наиболее типичные приемы, использующиеся при инструментовке фортепианных произведений для духового оркестра. Для большего удобства эти приемы расположены применительно к отдельным элементам музыкальной речи — сначала к мелодическим голосам, а затем к различным видам гармонического сопровождения.



¹ Разумеется, что при занятиях инструментовкой предполагается уверенное знание основ гармонии и, в частности, общепринятых норм гармонического голосоведения.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

МЕЛОДИЧЕСКИЕ ГОЛОСА

МЕЛОДИЧЕСКИЕ ГОЛОСА

«Мелодия — это музыка, главная черта всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление...»¹
(С. Рахманинов)

Хочется лишний раз подчеркнуть здесь главенствующее значение мелодии, потому что и в инструментовке мелодическим голосам принадлежит, как правило, определяющая роль. От характера изложения этих голосов в партитуре, их рисунка, высотного расположения, тембровой окраски, динамики, плотности звучания в очень большой степени зависит выбор конкретной формы изложения всех остальных элементов музыкальной ткани.

ВЫБОР ИНСТРУМЕНТОВ

Главный вопрос, встающий перед инструментатором при изложении мелодии в оркестровой партитуре, — это выбор инструмента (или группы инструментов) для ее исполнения.

¹ С. В. Рахманинов. Письма. М: Музгиз, 1955. С. 556.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru