

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусства»

Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО  
Заведующий кафедрой

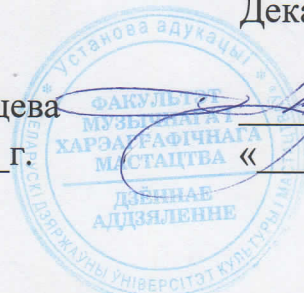
СОГЛАСОВАНО  
Декан факультета

  
\_\_\_\_\_ О.А. Немцева

  
\_\_\_\_\_ И.М. Громович

«  » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

«  » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.



УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ИСТОРИЯ ОРКЕСТРОВЫХ СТИЛЕЙ**

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

Составитель: Старикова В.В., доцент кафедры народно-инструментальной музыки, доцент, кандидат искусствоведения

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультет музыкального и хореографического искусства

«29» января 2024 г., протокол № 6

Минск, 2024

## РЕЦЕНЗЕНТЫ:

*Волоткович В.М.*, заведующий кафедрой духовой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

*Стельмах Д.Г.*, заведующий отделением «Народное творчество» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

*кафедра оркестрового дирижирования и инструментовки* учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Тексты лекций.....	6
2.2	Информационные Интернет-ресурсы по проблематике учебной дисциплины.....	49
2.3	Алгоритм анализа симфонической партитуры в аспекте оркестрового стиля.....	50
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	53
3.1	Литература по темам курса.....	53
3.2	Список оркестровых партитур для анализа.....	56
3.3	Тематика семинарских занятий и перечень вопросов.....	58
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	60
4.1	Вопросы для самоконтроля.....	60
4.2	Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов.....	62
4.3	Список произведений для викторины.....	63
4.4	Тесты по курсу «История оркестровых стилей».....	64
4.5	Вопросы к зачету .....	68
4.6	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.....	70
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	71
5.1	Учебная программа.....	71
5.2	Учебно-методические карты учебной дисциплины.....	79
5.2.1	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования.....	79
5.2.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования.....	81
5.3	Основная литература.....	82
5.4	Дополнительная литература.....	82

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «История оркестровых стилей» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов 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 в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

*Целью* издания является формирование у студентов комплексной системы историко-теоретических знаний в области эволюции оркестровых стилей.

На современном этапе развития музыкальной культуры предъявляются особые требования к подготовке руководителей оркестровых коллективов. Такая подготовка предполагает не только свободное владение методикой организации деятельности оркестрового коллектива и историей развития дирижерского исполнительства, но и наличие глубоких прочных знаний истории развития оркестровых стилей. Поэтому основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере народного творчества;
- определение дидактических средств обучения, ориентированных на наиболее полную реализацию образовательных задач, сформулированных в учебной программе учреждения высшего образования по учебной дисциплине «История оркестровых стилей»;
- расширение общего и профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами историко-теоретических знаний в области развития оркестровых стилей, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции.

УМК ориентирован на оказание помощи студентам высших специализированных учебных заведений в приобретении профессиональных качеств руководителей оркестровых коллективов в области истории развития оркестровых стилей, методов и средств организации работы оркестровых коллективов. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирования у

студентов компетенции, необходимой для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития музыкального творчества.

Система организационных форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методологии, истории и теории оркестровых стилей, а затем применили способности к обобщению научно-теоретического материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретический* раздел УМК включен лекционный материал, созданный Н. Агафонниковым, Л. Гуревич, А. Карсом, Ю. Фортунатовым и дополненный составителем комплекса, а также перечень информационных ресурсов по проблематике учебной дисциплины. В тексте лекций использованы научно-теоретические источники из списка основной и дополнительной литературы.

*Практический* раздел включает в себя список рекомендованной литературы для самоподготовки студентов, структурированный по темам, список оркестровых партитур для анализа, тематику семинарских занятий и перечень вопросов к ним.

Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя вопросы для самоконтроля, задания для самостоятельной контролируемой работы студентов, список произведений для викторины, вопросы к зачету, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности.

*Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «История оркестровых стилей», учебно-методические карты учебной дисциплины и список рекомендуемой литературы (10 источников).

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1 Тексты лекций

#### *Тема 1. Краткий очерк начального периода развития оркестра и период Basso Continuo*

История оркестра и оркестровки, можно сказать, началась в XVI столетии, когда вокальный полифонический стиль достиг своего кульминационного развития и когда образованные музыканты стали обращать внимание на музыкальные сочинения, специально предназначенные для сочетаний струнных, духовых и клавишных инструментов, в особенности на зародышевые формы оперы, оратории и балета. Эти последние, будучи сопровождаемы примитивными и плохо организованными оркестрами, начали тогда принимать определенную форму и привлекать к себе ту массу энергии, которую музыканты до тех пор расходовали исключительно на сочинение церковной и светской вокальной музыки – месс, мотетов и мадригалов.

Таким образом, зарождение оркестра совпадает с созданием светской инструментальной музыки как культурной формы искусства, и он широко развивается в период перехода от полифонической формы к гомофонной. Это совпадает с появлением чисто инструментальной музыки для струнных смычковых инструментов, драматической музыки и началом постепенного отмирания инструментов типа виолы, отмирания, ставшего неизбежным благодаря большому практическому совершенству изобретенных скрипок, а также с моментом постепенного ослабления внимания к щипковым инструментам как к средствам для передачи серьезной музыки.

Временем возникновения симфонического оркестра считается XVI век, когда в Италии церковное хоровое пение уже сопровождалось инструментальными ансамблями. Хоровая партитура тогда не включала отдельных строчек для инструментов: их партии точно дублировали вокальные. Первоначально не было и обозначений инструментовки, выбор инструмента для исполнения той или иной партии в основном определялся его тесситурными возможностями, а не колористическими особенностями. Динамические свойства инструментов также обычно не брались в расчет – в одной и той же функции звучали рядом виолы и тромбоны, корнеты и флейты и т. п.

В последней четверти XVI века в хоровых партитурах стали появляться указания конкретных инструментов, дублирующих вокальные партии. Такие указания встречаются в произведениях А. Габриели (ок. 1510–1586) и его

племянника Дж. Габриели (1557–1612). А. Габриели сыграл особенно значительную роль в формировании оркестра, так как вводил чисто инструментальные интерлюдии в свои хоровые произведения и даже сочинял специально для инструментальных ансамблей целые пьесы – сонаты и канцоны.

Состав оркестра того времени был неустойчивым, композиторам приходилось ориентироваться на исполнительские силы, имеющиеся в данный момент в данном соборе или капелле. В целом же арсенал инструментов был довольно богатым и разнообразным – в него входили флейты, гобои, фаготы, старинные корнеты (цинки), тромбоны, литавры, барабаны, арфы, лютни, органы, клавесины, виолы и инструменты скрипичного семейства, которые уже начали вытеснять виолы с их более матовым, камерным звучанием.

Характерной особенностью оркестра была партия *basso continuo* – цифрованного баса, призванная сплотить полифоническое многоголосие гармоническим сопровождением. Эта партия импровизировалась на различных инструментах, пригодных для исполнения многоголосия, — клавесине, органе, лютне. Нередко для исполнения цифрованного баса привлекалась целая группа таких инструментов. Распространение практики *basso continuo* свидетельствовало об усилении гомофонных тенденций, способствовавших рождению оркестра.

Аналогичные процессы происходили в разных странах Европы.

В начале XVII века оркестр стал формироваться в Германии, где самым видным композитором был Генрих Шютц (1585–1672), ученик Дж. Габриели. Основные принципы оркестровки он унаследовал от своего учителя и не стремился к новым открытиям. Определенную характерность оркестру Г. Шютца придает орган, почти постоянно используемый в функции *basso continuo*.

Примерно тогда же оркестры стали возникать во Франции. Они были более скромными по составу, но зато находились в меньшей зависимости от хора. В хоровом пении чаще, чем в Италии и Германии, допускались паузы, которые заполнял оркестр. Фактура таких интермедий принципиально не отличалась от хоровой, но, тем не менее, они сыграли большую роль в формировании представления о новом, чисто оркестровом звучании. Кроме того, оркестровые интермедии, вступления и заключения положили начало возникновению самостоятельных инструментальных форм и жанров.

Формирование и развитие оркестра на рубеже XVI–XVII вв. в значительной степени связано с зарождением оперного жанра. Важная роль в этом процессе принадлежит Клаудио Монтеверди (1567–1643).

В опере К. Монтеверди «Орфей» (1607) использован богатый для того времени и разнообразный состав, включающий виолы, скрипки, органы, клавесины, корнеты, тромбоны, трубы с сурдинами, флейты, лютни и др. Вступительная токката и некоторые другие эпизоды предназначены для всего оркестра, в остальных случаях используются различные комбинации инструментов. Инструментальный состав каждого номера указывается композитором, хотя, как правило, в виде общего перечня, а не обозначений при партиях.

На примере «Орфея» мы можем убедиться, что в опере на самом раннем этапе стало формироваться образное восприятие тембра в связи с конкретными сценическими ситуациями. В соответствии с установившейся традицией, К. Монтеверди, например, связывает тембр тромбонов со сферой ужасного, демонического, флейты – со светлыми, идеальными образами. Следовательно, использование инструментов стало более осознанным и закономерным, возникла тембровая драматургия. Это было большим шагом вперед по сравнению с партитурами XVI века, предназначенными «для всех инструментов».

В произведениях К. Монтеверди проявляется понимание специфики инструментального исполнительства: вводятся не исполнимые голосом фигурации, фиоритуры, пассажи, технически сложные даже для оркестрантов. Партии скрипок композитор пишет совсем иначе, нежели партии духовых инструментов. Он пользуется специфически струнными приемами тремоло и пиццикато – новаторскими, совершенно необычными для того времени. Способствуя развитию исполнительской техники, он применяет относительно высокий регистр скрипок, требующий игры в 5-й позиции, тогда как прежде считалась трудной даже 3-я.

Совершенно новы такие чисто оркестровые приемы К. Монтеверди, как переключки двух играющих в терцию скрипок с двумя тромбонами, служащие для достижения колористического контраста, или выдержанная трех-четырёхголосная педаль у струнных, сопровождающих певца. Партии деревянных духовых становятся более подвижными. С большей свободой и изобретательностью используются медные. Заметно стремление к равновесию противопоставляемых друг другу струнных и медных.

В своих поисках К. Монтеверди ушел далеко вперед; понадобилось почти столетие, чтобы его достижения вошли в обиход.

Жан Батист Люлли (1632–1678) в области оркестровки преимущественно ориентировался на достижения итальянцев, хотя он и сам ввел некоторые новые эффекты (например, сурдины на струнных). Собственный вклад Ж.-Б. Люлли в развитие оркестра заключается прежде



всего в стабилизации состава. В деревянной группе у него обычно по 2 партии продольных флейт и гобоев, 1 партия фаготов, однако фактура деревянной группы – трехголосная, так как флейты и гобои не используются совместно (вероятно, одни и те же исполнители попеременно играли на инструментах обоих видов). Медную группу составляют 2 трубы, к которым в необходимых случаях присоединялись литавры, однако в партитуре последние, как правило, не нотированы. Струнные смычковые чаще всего подразделяются на 5 партий (по 2 партии скрипок и альтов и басы—виолончели, удвоенные контрабасами). Функцию *basso continuo* выполняет клавесин. Каждую партию деревянных духовых, также как и струнных, играли несколько исполнителей, всего же оркестрантов было более 70.

В оркестровке опер и балетов Ж.-Б. Люлли намечается разный подход к струнным и духовым: последние заняты не во всех сценах, причем трубы используются еще реже, чем деревянные.

Струнным, таким образом, принадлежит главная роль. Это определенно предвосхищает будущий классический симфонический оркестр, что и составляет значительную заслугу Ж.-Б. Люлли. Вместе с тем в его партитурах еще много архаического: хотя и выявляется тембровая характеристика инструментов, но в остальном их специфика мало учитывается. Партии струнных и духовых (в том числе труб) принципиально не отличаются, не дифференцируются как по техническим особенностям, так и в функциональном отношении, группы обычно соединяются по принципу удвоения, а в массовых сценах из опер оркестровые партии удваивают хоровые.

Алессандро Скарлатти (1660–1725) – крупный преобразователь оркестра. Он суммировал нововведения ряда итальянских, французских и английских композиторов второй половины XVII века и, кроме того, использовал много приемов, которые ранее или совсем не были известны, или применялись скорее случайно. В оркестровке А. Скарлатти прочно закреплено господство струнной группы, которая фактически подразделяется теперь на 4 партии: 1-е и 2-е скрипки, альты и басы (партия виолончелей иногда записывается отдельно от партии контрабасов и *basso continuo*, но реально они расходятся незначительно). В группе деревянных духовых постоянно используются флейты. В противоположность существовавшей традиции, каждая партия предназначена для исполнения одним, а не несколькими музыкантами. Группа медных в поздних операх дополнена валторнами (Ж.-Б. Люлли использовал валторны лишь эпизодически, для создания особого эффекта).

А. Скарлатти в заметной мере учитывает специфику инструментов. Так, партии струнных обогащены часто смычковыми техническими приемами – дубль-штрихом и тремоло. Сольное исполнение партий деревянных повысило ответственность музыкантов, открыло возможность создания более выразительных и виртуозных партий. Намечается разделение функций по группам – струнные ведут основную мелодическую линию, а духовые же играют контрапунктирующий голос или имитацию темы, порой фигурационное движение струнных сочетается с гармонической основой – выдержанными нотами у духовых. Утвердился оркестровый прием подчеркивания сильной доли мелодической линии – например, мелодию играют деревянные, а сильная доля выделена аккордом струнных. При этом, функциональная дифференциация еще не проводится систематически, нередко группы дублируют друг друга. В целом же взаимоотношения групп приобрели значительно большую сложность, они демонстрируют три различные формы: дублирование, диалог и функциональную независимость. Эти формы характерны и для дальнейшего развития оркестровки.

В партитурах А. Скарлатти заметна серьезная забота о равновесии оркестровой звучности, которое достигается не только традиционным способом – тотальным дублированием, но и хорошо рассчитанным взаиморасположением групп с учетом динамических возможностей инструментов.

Оркестровое письмо Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) обусловлено полифоническим мышлением, обилием самостоятельно движущихся голосов с «прикрепленными» к ним инструментами. В нем много общего с принципами органной регистровки.

Состав оркестра у И.С. Баха нестабилен, зачастую он определяется внешними условиями. Основу его составляют струнные – скрипки, альты и виолончели, удвоенные контрабасами, порой в группу включаются и старинные инструменты – виолы да гамба и д'амур, скрипка-пикколо. Немало сочинений И.С. Баха написано специально для струнного оркестра. В самых различных комбинациях используются духовые – поперечные флейты, гобои (со старинными разновидностями – гобоями д'амур и да качча), фаготы, трубы, корнетты, валторны, изредка тромбоны, вместе с трубами иногда вводятся литавры. Непременная принадлежность баховского оркестра – партия *basso continuo*, исполняемая на органе или клавесине и придающая общему звучанию специфическую вязкость.

Флейты и гобои часто солируют, фаготы не играют самостоятельной роли, а лишь дублируют струнные басы. Трубы и валторны имеют весьма подвижные партии в стиле *clarino*, исполняя цветистые фиоритуры в

границах своего высокого регистра (от 8-го до 16-го обертона). Вообще инструментальная специфика выражена относительно слабо. Наряду с моментами, когда ярко выступает выразительная роль чистого тембра и используются технические ресурсы, свойственные именно данному инструменту, целые разделы выдержаны в нейтральном колорите, достигаемом дублировкой струнных партий деревянными: тембровой нивелировке способствует и непрерывно звучащий *basso continuo*.

Оркестровый стиль Георга Фридриха Генделя (1685–1759) принадлежит той же эпохе в развитии оркестровки, что и стиль его ровесника И.С. Баха. Но ему свойственны и своеобразные черты.

Оркестровая фактура ораторий, концертов для органа с оркестром и *concerto grosso* Г. Генделя близка хоровой полифонической фактуре. В операх же, где роль полифонии значительно меньше, композитор гораздо более активен в поисках новых оркестровых приемов. В частности, флейты у него находят более свойственный им регистр (значительно выше гобоев); получив свободу в новом регистре, они становятся более подвижными и самостоятельными. Наибольший интерес у Генделя представляет группировка инструментов. Умело чередуя группы, противопоставляя струнные деревянным или медным с ударными, композитор достигает разнообразных эффектов. Работая в оперных театрах, Г. Гендель располагал значительно большими составами, большими возможностями, нежели И.С. Бах. Стиль его оркестровки более пышный и декоративный.

## ***Тема 2 Переходный период в истории оркестрового исполнительского искусства и оперная реформа К. В. Глюка***

Вторая половина XVII века – период перехода от полифонического стиля, связанного с соответствующей трактовкой инструментов и манерой оркестрового письма, к стилю гомофонному. Все большее распространение получает функциональная самостоятельность оркестровых групп, трактовка инструментов в большей мере выявляет их природу.

Струнные в это время демонстрируют самую развитую технику, их партии отличаются наибольшей сложностью и многообразием приемов. Увеличивается их численность: если в середине XVII века в оркестр входило 6–8 первых и 4–5 вторых скрипок, 2–4 альты, 2–4 виолончели и 2 контрабаса (всего 16–22 исполнителя), то к началу XIX века струнная группа включала по 12 первых и вторых скрипок, 8 альтов, 9 виолончелей и 7 контрабасов (всего 48 исполнителей).

Деятельность Жана Филиппа Рамо (1683–1764) во Франции сходна с деятельностью А. Скарлатти в Италии. Ж.-Ф. Рамо явился преобразователем

застывших после Ж.-Б. Люлли, ставших каноническими принципов оркестровки. Он стал основоположником новой французской школы оркестровки, характерные черты которой – прозрачность, изящность изложения, утонченность, оркестровая выразительность и колористическая свежесть звучания.

Ж.-Ф. Рамо узаконил во французской музыке такие оркестровые приемы у смычковых, как дубль-штрих, двух- и трехструнные аккорды, быстрые гаммообразные пассажи, а также арпеджио у скрипок.

Подобно А. Скарлатти, он постоянно использовал флейты (поперечные), в результате чего появилась возможность пользоваться шестизвучием деревянных (2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота). Стабилизировалась также группа медных, представленная парами валторн и труб (без тромбонов). В струнной группе – 4 партии. Наряду с традиционным дублированием у Ж.-Ф. Рамо иногда встречается функциональная дифференциация групп – деревянные и валторны создают гармонический аккомпанемент, играя выдержанные аккорды, у струнных же идет мелодия, заметны и элементы фигурации.

Совершенствуется конструкция деревянных духовых и техника игры на них. Исполнение каждой партии одним музыкантом становится нормой. Поперечные, то есть современного типа, флейты окончательно вытесняют более слабые по звучанию продольные (блок-флейты), партии флейт прочно обосновываются в высоком регистре и приобретают характерные черты флейтовой техники. На долю гобоев выпадает исполнение плавных мелодических линий в более низком регистре. Постепенно осваиваются кларнеты. Фаготы уже не ограничиваются дублировкой струнных басов, а выступают и в самостоятельной роли.

Отмирает стиль *clarino* в исполнительстве на медных духовых, они теперь используются в более удобном и звучном регистре (до 12-го обертона) и главным образом обеспечивают динамическую поддержку звучания в *forte*, играя педали или короткие акцентированные звуки; иногда им поручаются мелодические обороты фанфарного склада. На концертной эстраде группа медных еще обходится без тромбонов, однако в оперном оркестре, согласно давней традиции, тромбоны применяются.

Деревянные и медные духовые все чаще выступают в аккомпанементной функции, исполняя выдержанные гармонии. Тем самым они вытесняют традиционную партию *basso continuo*, тормозившую развитие оркестровки. Цифрованный бас к этому времени уже сыграл свою роль в становлении симфонического оркестра, которую иногда сравнивают с ролью

строительных лесов. С упразднением basso continuo из оркестра исчезают клавишные инструменты.

Из ударных инструментов в это время систематически используются только литавры, другие инструменты включаются в партитуру лишь в исключительных случаях (например, в «Военной» симфонии Й. Гайдна применены большой барабан, тарелки и треугольник, в «Волшебной флейте» Моцарта – колокольчики).

Черты нового оркестрового письма формировались постепенно в творчестве многих композиторов, прежде всего немецких и австрийских. Важную роль в этом процессе сыграли венские классики – К.В. Глюк и особенно Й. Гайдн и В. Моцарт, развившие и закрепившие достижения своих предшественников и современников.

### ***Тема 3. Гомофонно-гармонический стиль. Классицизм и его принципы оркестровки. Оркестровка Л. Бетховена***

С именами Иозефа Гайдна (1732–1809) и Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791) в значительной мере связано становление так называемого классического состава симфонического оркестра.

В ранних симфонических произведениях этих композиторов струнная группа подразделяется на 4 партии, фактически же их только 3, так как альты дублируют бас (в унисон или в октаву). В группе деревянных – по 2 партии флейт, гобоев и фаготов, на каждую из которых приходится по несколько исполнителей. Из медных используются 2 валторны, реже включаются 2 трубы (обычно вместе с литаврами).

Наиболее интересны позднейшие периоды творчества обоих композиторов, когда особенно ярко выступает их творческая самобытность: у Й. Гайдна – начиная с Симфонии соль мажор (1786) и кончая двенадцатью «Лондонскими» симфониями и ораториями «Сотворение мира» и «Времена года», у В. Моцарта – начиная с «Парижской» симфонии (1778) и кончая тремя симфониями 1788 года (соль минор, ми-бемоль мажор и до мажор – «Юпитер») и поздними операми. В этих произведениях проявляется безукоризненное владение средствами оркестровки, тонкое слышание тембров и безошибочный расчет динамических соотношений инструментов.

В струнной группе партия альтов все чаще становится самостоятельной, фактура усложняется и обогащается. В партиях струнных появляются двойные ноты и *divisi*. Группа деревянных, дополненная кларнетами, способна дать теперь более полное гармоническое звучание, более богата в тембровом отношении. Флейты и гобои выступают в роли солистов. Их мелодические линии отличаются большой протяженностью;

части симфоний, где встречаются такие соло, написаны по принципу концерта (остальной оркестр превращается в аккомпаниатора). В роли солирующего инструмента постепенно начинает выступать кларнет. Но в целом духовые играют подчиненную роль. В tutti все гармонические голоса обязательно поручаются струнным, группа смычковых вообще несет главную нагрузку – и в мелодии, и в гармонии.

Для оркестра В. Моцарта более характерно разделение функций между группами. В последних его симфониях в tutti 1-е и 2-е скрипки, иногда и альты, ведут только основную мелодическую линию, гармонические же голоса распределены между духовыми и низкими струнными (контрабасами, виолончелями, иногда и альтами). Обращает на себя внимание свободное владение техникой струнных: от скрипачей, например, требуется игра в 6-й позиции. У В. Моцарта впервые встречается октавное ведение мелодии в струнной группе (1-е и 2-е скрипки или скрипки и альты). Еще более свободно, чем Й. Гайдн, В. Моцарт распоряжается альтами, закрепляя за ними право на самостоятельность. Усиливается внимание к духовым, которым часто поручаются ответственные самостоятельные функции. Во многих случаях инструменты выбираются не только по тесситурным или динамическим, но и по колористическим соображениям. В оперных партитурах духовые используются еще более смело: здесь конкретное программное содержание стимулирует поиски новых приемов.

С творчеством Людвига ван Бетховена (1770—1827) связана дальнейшая эволюция оркестрового стиля венского классицизма.

Два концерта для фортепиано с оркестром и Первая симфония могут быть отнесены к первому периоду творчества Л. Бетховена. Уже в этих партитурах, прежде всего в симфонии, обращает на себя внимание хорошее знание инструментов и владение оркестровыми приемами, утвердившимися у В. Моцарта и Й. Гайдна. Л. Бетховену хорошо известна специфика игры на струнных инструментах. Струнная группа неизменно главенствует в проведении музыкального материала. В группе деревянных духовых самый ответственный инструмент – гобой, кларнет заметно неравноправен с ним и используется только в tutti или в педально-гармонической функции. Партии валторн и труб довольно схожи: это либо динамическая поддержка, либо скромная педаль.

В последующих сочинениях можно наблюдать постепенный прогресс оркестрового мышления Л. Бетховена.

Так, роль кларнета во Второй симфонии более значительна, ему поручено ведение мелодической линии, хотя и в октаву с фаготом. В Третьей симфонии уже одному кларнету поручаются достаточно ответственные

мелодические соло; в Пятой и последующих симфониях предпочтение отдается кларнетам, а не гобоям. Достаточно оценена и мягкость этого инструмента, и его способность к монолитному слиянию с фаготами или флейтами.

Более разнообразно используется фагот. Возрастающее внимание к нему легко прослеживается от Третьей к Девятой симфонии. В партии фагота встречаются и выразительные песенные соло, и юмористические скерцозные пассажи или скачки.

В Пятой симфонии деревянная группа расширяется введением флейты-пикколо и контрафагота, служащих укреплению крайних регистров в tutti.

Медная группа увеличивается с 2 традиционных валторн в Первой симфонии до целой группы медных (4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона) в Девятой. Роль медных становится более заметной и разнообразной. Начиная с Третьей симфонии валторнам поручаются ответственные партии, сольное ведение тематического материала. Значительно более заметной становится роль труб.

Высокие требования предъявляются к музыкантам струнной группы. Скрипачам может быть предписана игра в 7-й и 8-й позициях. Альты и виолончели приобретают полную независимость и, таким образом, струнная группа преобразуется в квинтет. Л. Бетховен демонстрирует превосходное знание техники игры на струнных.

Значительно расширяя арсенал оркестровых средств, Л. Бетховен пользуется ими очень экономно, избегая вычурности, самодовлеющих эффектов. Его музыку невозможно себе представить в аристократическом салоне – композитор пишет для большого концертного зала, для демократической аудитории. Отсюда рельефность, подчас даже плакатность его оркестрового письма, предстающего в органическом слиянии с самой сутью музыкальной мысли. Его оркестр усиливает динамику тематического развития, активно участвует в становлении формы. У Л. Бетховена ярче, чем у кого бы то ни было из его предшественников и современников, можно увидеть настоящее оркестровое развитие музыкального материала – то, что мы теперь называем оркестровой драматургией.

#### ***Тема 4. Особенности русского симфонизма. М. Глинка и его оркестр***

Оркестровое искусство в России начало развиваться сравнительно поздно. Петр I музыку не очень любил, допускал ее участие только в армии и для придворных развлечений и забав. Ближайшие преемники Петра следовали этой традиции.

Только с воцарением Анны Иоанновны отношение к музыке (в том числе к оркестровой) изменяется, и она приобретает заметное влияние в общественной жизни. В 1729 г. при дворе императрицы Анны Иоанновны создается придворный оркестр из иностранных и русских музыкантов. Увлечение музыкой, и, в частности, оркестром, постепенно растет. Передовые представители русской знати создают у себя домашние (или 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 настолько выросли в своем искусстве они исполняли даже симфонии современников: Ф.-Ж. Госсека, К. Станица, Й. Гайдна, что превзошли придворные оркестры, ибо Музыка при дворе оставалась все же на уровне придворной потехи, а в среде русского крепостного народа находились истинные таланты, создававшие подлинное искусство.

Во второй половине XVIII века русская музыкальная культура стремительно развивается. Появляются национальные кадры композиторов, дирижеров, оркестрантов. Хотя отечественная музыка этого периода еще не могла претендовать на значительную роль в европейском музыкальном искусстве, тем не менее по уровню профессионального мастерства русские музыканты не уступали своим зарубежным коллегам. Ведущее место в этот период занимала опера.

Первая из дошедших до нас русских опер – «Перерождение» Д. Зорина (1777). Музыка ее не отличается оригинальностью, однако написана она вполне профессионально. звучание струнных с сольными фразами духовых на фоне квинтета.

Большой успех имела опера М. Соколовского «Мельник колдун, обманщик и сват», поставленная в 1779 г. Музыка оперы ярко народная, выразительная.

Одним из самых талантливых русских композиторов XVIII века был В. Пашкевич (1742–1797). Наиболее значительными его достижениями в этом направлении являются увертюры к опере «Несчастье от кареты» (1779) и к опере «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 (т.е. все употреблявшиеся в то время в Европе инструменты).

Оркестровое творчество Д. Бортнянского (1751–1825) отличается высоким уровнем технического мастерства. Можно отметить его увертюры к операм «Сокол» (1786) и «Сын-соперник» (1787). Состав оркестра в первой из них: 2 флейты, 2 гобоя, 1 фагот, 2 валторны и струнные.



Интересна трактовка оркестра в операх Е. Фомина (1761–1800), «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.

Подводя итог, надо отметить, что в последней четверти XVII века 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 претворения национальных особенностей музыкального искусства.

Михаил Иванович Глинка (1804–1857) создал свою школу инструментовки, значение которой выходит за рамки русской музыкальной культуры. Принципы его оркестрового стиля стали базой для русской школы оркестровки, в дальнейшем оказавшей заметное влияние и на французов, и на немцев, и на итальянцев.

Основные черты глинкинского оркестра таковы:

максимальное использование чистых тембров, как сольных, так и групповых, резкие контрасты колорита, достигаемые сопоставления чистых тембров, полная дифференциация функций трех основных групп инструментов (часто даже в *tutti*);

отсутствие излишеств, строжайшая экономия тембровых средств, точный оркестровый план, согласованный с общим планом развития произведения; стремление к динамическому равновесию при сложении аккордов:

безукоризненное знание и учет возможностей каждого инструмента, осознанное правило: чем легче каждая партия, тем чище и качественнее общее оркестровое звучание.

У М. Глинки нет неудобных пассажей или трудно выполнимых мест. Впечатление общей виртуозности оркестра складывается в результате гармоничного взаимодействия партий, каждая из которых предельно проста и легко исполнима, а главное – глубоко соответствует природе инструмента.

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

Русские композиторы последующих поколений следовали традициям М. Глинки и творчески развивали его принципы оркестровки. Основной характерной чертой, например, партитур П. Чайковского является дифференциация групп инструментов, это же качество унаследовали Дм. Шостакович и некоторые другие советские композиторы. Тембровая вариационность, яркость, колористическая изобретательность, искусство эпической звукописи послужили отправным моментом в оркестровом творчестве А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и их прямых наследников – И. Стравинского, С. Прокофьева и др.

### ***Тема 5. Программный симфонизм. Оркестр романтиков***

Послебетховенский оркестр – это оркестр новой, романтической эпохи. Представители ее – К.М. Вебер, Р. Шуман, Дж. Россини и другие создают свое направление в оркестровке. Усиливается внимание к колористическим качествам инструментов, эти качества все чаще выступают на первый план. Отсюда более настойчивые поиски новых тембровых возможностей у духовых, требования более тонкой тембровой нюансировки у струнных. Композиторы ищут новые виды сочетаний инструментов ради получения колористических оттенков. Внимание привлекают, однако, не только межгрупповые связи инструментов. Внутри струнной группы, например, дифференцируются тембры альтов, скрипок, виолончелей. Разгаданы и широко используются их специфические колористические и технические возможности. Получило колористическое значение даже использование разных струн на одном инструменте, различие их звучания.

Оркестровое искусство Карла Марии Вебера (1786– 1826) проявилось прежде всего в оперном жанре. Особенно интересны партитуры его опер «Волшебный стрелок», «Оберон», «Эврианта», содержащих и характерные образцы романтической симфонической музыки.

В обычный состав веберовского оркестра входили 16 первых и 14 вторых скрипок, по 10 альтов и виолончелей, 6 контрабасов, троечный состав деревянных (к классическому парному составу добавлялись флейта-пикколо, английский рожок, 3-й кларнет и контрафагот), 4–6 валторн, 2–3 трубы, 3 тромбона, литавры, большой и малый барабаны, треугольник и другие ударные.

К.М. Вебер дает услышать яркий тембр всей группы смычковых, выделяет как особую колористическую краску тембр альтов, виолончелей, засурдиненных струнных. Он применяет *divisi* струнных (в том числе альтов и виолончелей). В группе духовых К.М. Вебер открывает тембровую характерность низких регистров флейт и кларнетов, лирический тембр

валторны (даже ее фанфарность смягчается, лиризируется). Голос солирующей трубы зазвучал звонко и празднично – можно вспомнить, например, вступление трубы на словах «Тучи рассеяны, сияет солнце» во II действии «Оберона»; трубами охарактеризованы рыцари в финале I действия «Эврианты».

Колористическое использование К.М. Вебером духовых и ударных инструментов разбудило оркестровую фантазию Р. Вагнера, Г. Берлиоза, Ф. Мендельсона, Дж. Мейера, Ф. Листа.

Оркестр Франца Шуберта (1797–1828) — важное звено в эволюции оркестровки, хотя симфоническая музыка этого композитора стала известной лишь после его смерти.

В партитурах Шуберта обнаруживаются все признаки романтической оркестровки, в том числе наиболее характерный из них — обостренное тембровое чутье. Ф. Шуберт более смело, чем Л. Бетховен, использует тембровое качество медных инструментов и их сочетаний. Для него более характерны приемы объединения труб с тромбонами (а не с валторнами), этим достигается большая тембровая монолитность и сила звучания. В использовании медных он добивается разнообразия и красочности, особенно в последних симфониях; так, в I части Девятой симфонии (до мажор) есть редкий для того времени пример лирической трактовки медных: 3 тромбона в унисон играют *pianissimo* мелодию в теноровом регистре. Большой интерес представляют и разные сочетания деревянных духовых, в большинстве случаев задуманные в чисто колористическом плане. В целом предпочитая гомофонно-гармоническую фактуру, Ф. Шуберт полифонизирует ее многотембровостью, находя тонкие краски для противопоставления тембрового колорита мелодии и аккомпанемента.

Особое место в наследии романтической школы оркестровки занимает творчество Роберта Шумана (1810–1856). Будучи одним из самых выдающихся представителей романтизма в музыке, этот композитор не обладал ярким оркестровым даром.

Например, во Второй симфонии Р. Шумана почти отсутствует звучание чистых сольных тембров. Даже в таком лирическом излиянии, как основная тема III части, лишь в двух местах использованы чистые тембры гобоя и кларнета, все же остальные тематические проведения дублированы.

Р. Шуман-оркестратор не всегда находил нужные средства для воплощения мира поэтических образов, порожденных его фантазией, неслучайно целый ряд композиторов и дирижеров предпринимали попытки усовершенствовать оркестровку его симфоний. Но в произведениях Р. Шумана можно найти и оригинальные оркестровые замыслы,

своеобразные тембровые решения (например, торжественное, подобное органному, звучание в IV ч. Третьей симфонии).

Джоаккино Россини (1792–1868), прекрасно усвоив бетховенское искусство оркестровки, применяет его сообразно своей творческой индивидуальности. В его творчестве, как и у К.М.Вебера и Ф. Шуберта, мы видим явные признаки романтизма: на первый план выступают колористические качества инструментов, особое внимание уделяется красочным тембрам деревянных духовых. Струнная группа становится у Дж. Россини более универсальной, свободно употребляются такие, ранее необычные для итальянской школы приемы, как *divisi*, двойные ноты, игра в 6–8-й позициях.

Россиниевские приемы использования медных инструментов послужили примером для многих его современников, в том числе для Р. Вагнера. Редкое умение найти самое эффектное место для вступления меди обусловило характерные черты творчества Дж. Россини – громкость, яркость, блеск, особенно в *tutti*, красочность и парадность оркестра. Следует отметить роль валторн в группе медных и в общем оркестровом звучании: партии натуральных валторн доведены в его партитурах до предельных технических высот.

Гектор Берлиоз (1803–1869) – прирожденный оркестровый композитор, постоянно исследовавший свойства инструментов и возможности исполнительства, как технические, так и художественные. Его по праву считают реформатором оркестровки.

В 1843 году Г. Берлиоз заканчивает «Трактат об инструментровке», в котором излагаются основные принципы оркестровки и дает подробнейшие сведения о тембровых свойствах инструментов симфонического оркестра и результатах их различных сочетаний. Этот труд подытоживает и обобщает огромный творческий опыт: к этому времени композитором написаны «Фантастическая» симфония (1830), «Гарольд в Италии» (1834), «Ромео и Джульетта» (1839), «Траурно-триумфальная» симфония (1840) и другие произведения.

Берлиоз утверждает принцип распределения различных функций по основным группам оркестра – струнной, деревянной и медной – ради того, чтобы не допускать нивелировки тембров, которая неизбежно происходит при постоянном дублировании одной группы другой. Вместе с тем Г. Берлиоз находит новые возможности сочетаний по таким признакам, как общность регистровых свойств (напряженность верхнего или колористическая яркость нижнего регистра флейт, кларнетов, английского рожка, тромбонов, струнных инструментов) или общность приема

звукоизвлечения (флажолеты, засурдиненные инструменты и т. д.). Он ошеломляет многообразием приемов, обилием находок. Но при этом главная черта его оркестровки – расчетливая сдержанность в смене тембров и тембровых комплексов, ставшая в дальнейшем характерной чертой французской школы оркестровки.

В оркестровке Г. Берлиоза строго учитываются индивидуальные особенности каждого инструмента. Не остаются без внимания отличительные качества тембра разных струн на струнных инструментах, разных регистров у духовых. К.М. Вебер, Ф. Шуберт, Дж. Россини начали пользоваться этими средствами, но закрепил и узаконил их в оркестре Г. Берлиоз. Он же подметил и использовал как выразительный прием тембровое отличие в звучании хора скрипок *divisi* от хора альтов. Такие приемы, как *divisi*, смычковое и пальцевое тремоло, *pizzicato*, *con sordini*, широко используются в партитурах Г. Берлиоза, вводится новый прием *col legno*. Нередко новые приемы вырастают на основе старых – например, аккорд из флажолетов (а не просто отдельные звуки), *divisi* у контрабасов (а не только у скрипок) и т. д. Повышаются требования ко вторым голосам не только в струнной группе, где 2-е скрипки, альты и виолончели становятся равноправными с 1-ми скрипками, но в большой мере и в группе деревянных духовых.

Группой медных Г. Берлиоз пользуется очень свободно, поручая ей мелодические линии, подголоски, полные гармонические созвучия и т. д. Им найден прием использования унисона медных для ведения тем торжественного характера; такой унисон перекрывает даже предельную громкость оркестра. (Открытие этого приема приписывается Р. Вагнеру, но задолго до «Риенци» и «Летучего голландца» октавные удвоения и унисоны медных звучали во многих сочинениях Г. Берлиоза; также до Р. Вагнера этим приемом пользовался и Дж. Мейербер.) Кроме такого нарочитого нарушения равновесия Г. Берлиоз не допускает неровного звучания оркестра.

Деревянные духовые Г. Берлиоз трактует в различных оркестровых ситуациях по-разному: то в мелодической роли, то в педально-гармонической, то в колористической. Но повсюду видно стремление не допускать нивелировки тембровых особенностей инструмента.

Более свободно использована группа ударных инструментов. Теперь им поручаются и тематически важные смысловые функции, наряду с динамическими и чисто ритмическими. Подобная трактовка ударных предвещает виртуозное владение этой группой И. Стравинским, М. Равелем, Дм. Шостаковичем, Р. Щедриным.

Грандиозные замыслы Г. Берлиоза требовали соответствующих средств. Композитор мыслил звучание симфонического оркестра перед огромной аудиторией в больших концертных залах, на площадях, уличных эстрадах; наряду со стремлением к тембровому разнообразию, это обусловило увеличение исполнительского аппарата, иногда приобретающего совершенно исключительные масштабы. Партитура Реквиема, например, написана для 4 флейт, 2 гобоев, 2 кларнетов, 8 фаготов, 12 валторн (4 in Es, 4 in F, 4 in G), 4 корнетов (in B), 12 труб (2 in F, 6 in Es, 4 in B), 16 тромбонов, 4 офиклеидов (2 in C, 2 in B); 16 литавр, 2 больших барабанов; огромного количества струнных (одних контрабасов— 18). Для исполнения «Траурно-триумфальной» симфонии требуется еще более грандиозный состав. Тем не менее в этих партитурах не найти ничего неясного, плохо рассчитанного – ни в области равновесия, ни в отношении колорита.

### ***Тема 6. Позднеромантические тенденции в оркестровке***

Рихард Вагнер (1813–1883) – преимущественно оперный композитор, но в его операх на переднем плане звучание оркестра, вокальные же партии в большинстве случаев выступают как дополнительная краска. Характерные черты вагнеровского оркестра особенно ярко проявились в тетралогии «Кольцо нибелунга», операх «Тристан и Изольда», «Парсифаль».

Музыке Р. Вагнера свойственна романтическая приподнятость, высокий эмоциональный пафос, даже в лирических эпизодах его опер всегда есть некая торжественность, театральная эффектность. Этим объясняются и необычные требования к оркестру: расширяется его состав, значительно изменяются прежние соотношения групп инструментов, особенно увеличивается медная группа. В поздних партитурах композитора используются медные – валторны, трубы, корнеты; в тетралогии «Кольцо нибелунга» группа медных дополнена ансамблем специально сконструированных по заказу Р. Вагнера инструментов – квартетом валторновых туб, называемых также вагнеровскими.

Общий тонус вагнеровского оркестра несколько повышенный, как бы со сдвинутой градацией динамики: вместо piano – mezzo piano, вместо forte – fortissimo, и когда необходимо fortissimo, здесь и возникает надобность в увеличении состава медных, в приемах, дающих динамический эффект. Унисонное или октавное ведение мелодической линии (обычно героического склада) сконцентрированными медными, выделяющимися из общего звучания, – один из самых характерных приемов вагнеровской оркестровки.

Роль медных вообще значительно повышается, по многообразию форм применения и по «удельному весу» они начинают приближаться к

деревянными и даже струнными. Это стало возможным не только благодаря численному росту группы, но и, прежде всего, благодаря качественным преобразованиям: победа вентиляционной системы принципиально изменила выразительные возможности труб и валторн. Хроматизм, столь свойственный музыке Р. Вагнера, стал теперь вполне доступен всем медным, и это заметно отличает вагнеровскую медь от берлиозовской.

В своей оркестровке Р. Вагнер во многом повторяет путь открытий, пройденный Г. Берлиозом. Р. Вагнер демонстрирует прекрасное умение использовать сопоставление смешанных тембров с чистыми, отличное владение всеми известными приемами оркестрового *crescendo*, доскональное знание техники каждого инструмента. Использование виолончелей и альтов равноправно со скрипками, широкое применение *divisi* на 2, 3, 4 партии, самых разнообразных приемов игры на струнных – все это стало у него обычными средствами выразительности.

Яркая, насыщенная и полнозвучная вагнеровская гармония требует адекватного оркестрового выражения, и композитор чаще всего прибегает к таким же сочным многоэтажным звучаниям в оркестре. Характерно двух-трехъярусное размещение группы деревянных духовых часто совместно с валторнами в гармонических аккордах, в pedalной гармонической функции, дающее плотное, насыщенное звучание.

В партитурах композитора наряду с установившимися, ставшими для него привычными приемами оркестровки можно видеть непрекращающиеся поиски все новых и новых сочетаний тембров, удвоений, принципов сложения аккордов. Р. Вагнер как бы узаконил увеличенные составы оркестра, к которым после него обращались многие композиторы. Зато хор валторновых труб впоследствии не нашел широкого применения (среди редких примеров его использования – Седьмая и Восьмая симфонии А. Брукнера, «Альпийская симфония» и опера «Электра» Р. Штрауса).

Не случайно рядом с именем Р. Вагнера в истории оркестровки упоминается имя Ференца Листа (1811–1886). В самом деле, приподнятость тона, грандиозность и эффектность, знаменитые унисоны медных, многослойность и красочность звучания деревянных, романтическая трактовка струнных – все это так же характерно для листовского оркестра, как и для вагнеровского. Однако Ф. Лист добивается динамической и колористической яркости звучания, пользуясь более скромными оркестровыми средствами. Обычный для него состав: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобой (иногда английский рожок), 2 кларнета (иногда басовый кларнет), 2 фагота, 4 валторны с меняющимися строями, 3–4 трубы, 3 тромбона и туба, ударные, арфа и смычковый квинтет. Медные инструменты

используются более традиционно, более умеренно. Колорит оркестровых произведений Ф. Листа мягче, высказывание его отличается большей теплотой тона. Однако оркестровый стиль композитора несет на себе печать исполнительского дарования композитора: заметно постоянное стремление к эффектно-концертной подаче музыкального материала.

### ***Тема 7. Преодоление романтических тенденций (Й. Брамс, Ж. Бизе, Дж. Верди)***

Младший современник Р. Вагнера Иоганнес Брамс (1833–1897) избрал свой путь в оркестровке. Он стремится не открыть новые средства, а вдохнуть новую жизнь в классические формы и приемы. Его манера оркестровки рядом с берлиозовской, вагнеровской, листовской может показаться несколько архаичной. Приверженец чистого симфонизма, он ориентируется прежде всего на достижения своих предшественников в этой области (его кумир – Л. Бетховен). И. Брамсу свойственна сдержанная манера выражения, он избегает музыкального лексикона программной музыки. Ему не нужны ни острые колористические сочетания, ни яркие тембровые контрасты. Характерная для него полифоничность музыкальной ткани, тематическое развитие при помощи контрапунктических наслоений обуславливают частое употребление малого *tutti* (без тяжелой меди), несколько безликого по колориту, но достаточно насыщенного.

Струнные у И. Брамса из-за почти постоянного дублирования деревянными как бы утрачивают яркую смычковую характерность. Партии скрипок дублируются обычно флейтами, гобоями, кларнетами в разных сочетаниях. Альты, часто разделенные на 2 партии для заполнения гармоническими голосами среднего оркестрового регистра, взаимодействуют обычно с валторнами – или дублирующими, или подчеркивающими pedalными звуками гармонию. Деревянные в *tutti* обычно разделяются на 4 пары, движущиеся в разных направлениях терциями или секстами. Группа медных мало самостоятельна; изредка медным поручаются короткие мелодические фразы, но в основном их роль гармоническая и динамическая (в последних симфониях Л. Бетховена, несмотря на отсутствие хроматических инструментов, медная группа в значительно большей степени имеет дело с мелодическим материалом). Исключением является лишь валторна: И. Брамс нередко поручал ему ответственные соло (например, в III ч. Третьей симфонии валторне поручено проведение основной темы).

Употребление чистых тембров – явление относительно редкое в музыке Брамса. Но утверждать, что ему чуждо чувство колорита, было бы ошибкой. Достаточно вспомнить отдельные моменты Второй и Четвертой симфоний,



где «играют» то тут, то там вкрапленные в общее звучание чистые тембры групп или инструментов. Композитор обдуманно распределяет разные варианты дублирования, благодаря чему достигает желательной в данный момент объемности звучания, а также плотности звуковых пластов.

Значение творчества Брамса в развитии оркестровки заключается в том, что оно является важным звеном в развитии «чистого» симфонизма, связывающим Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена с последующими поколениями композиторов – А. Брукнером, П. Хиндемитом и др.

Симфонические произведения Антонина Дворжака (1841–1904) обнаруживают большую близость к русской и французской школам, нежели к немецкой.

Оркестр А. Дворжака предельно скромнен по составу: парный, иногда со сменой некоторых основных деревянных инструментов их разновидностями. Композитор неравнодушен к тембру валторны, часто и свободно пользуется этим инструментом, поручая ему ответственные мелодические линии. Интересно отметить частое отсутствие различия между первыми и вторыми голосами у деревянных и медных: в зависимости от оркестровых условий тематический материал звучит то в одном, то в другом голосе совершенно равноправно (например, в Пятой симфонии главную тему ведут 3-я и 4-я валторны).

Приверженность к фигуративной орнаментике делает оркестровую фактуру А. Дворжака всегда подвижной, оживленной. В сложении подобной фактуры он проявляет большую изобретательность и умеет добиваться от оркестра нужной подвижности.

Tutti композитор строит всегда очень практично, учитывая динамические возможности инструментов: в forte все деревянные инструменты (кроме фаготов) помещаются в верхнем оркестровом регистре, над медными, струнные же в плотном расположении двойными нотами дублируют все звуки духовых. Результатом подобного сложения является блестящая полная звучность без излишнего форсирования динамики и без быстро приедающейся трескучести. Такое умеренно громкое tutti характерно для многих композиторов конца XIX века.

Джузеппе Верди (1813–1901) противостоял все более распространявшемуся в Европе влиянию Р. Вагнера. Для Дж. Верди характерна скромность оркестровых средств, использование групп в чистом виде и сольных инструментов без дублирования. Верный национальной традиции господства вокала, он соблюдает дистанцию между певцом и оркестром, при которой оркестр чаще всего оказывается на втором плане, выполняя функцию тонкого и чуткого аккомпаниатора. Но при этом оркестр

играет и драматургическую роль, становящуюся все более существенной в ходе творческой эволюции композитора. Так, в «Травиате» оркестр вступает в активное взаимодействие с певческими голосами, обогащая вокальную полифонию контрапунктическими линиями, – например, в финале II действия, где в оркестре звучит мрачная настороженная тема, каждым своим повторением усугубляющая напряженность и предвещающая приближение драматической развязки. Еще больше таких примеров в поздних операх – например, в «Фальстафе», где в 1-й картине II действия в дуэте кокетства оркестр проводит тему любви. Стремление возможно полнее выявить выразительность мелодической линии приводит Дж. Верди к необходимости объединить усилия певцов и оркестра, заставить их звучать совместно, слитно. При этом рождается новое качество звучания – оркестр, поющий в унисон с певцом. Этот эффект, дающий сгущение драматического напряжения, впоследствии становится характерным для веристов.

Жорж Бизе (1838–1875), как и Дж. Верди, противопоставил вагнеровскому гигантскому, часто подавляющему певца оркестровому массиву прозрачный легкий оркестр, служащий опорой певцам. И если у Р. Вагнера оркестр живет как бы своей 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. В партитурах композитора определенно проявляются черты французской школы оркестровки: прозрачность фактуры, скромность инструментальных средств, тонкость слышания тембров, стремление к мягкости звучания даже в *tutti*, к смягчению колористических противопоставлений плавными переходами из одной тембровой сферы в другую. Многие в трактовке оркестра роднит Ж. Бизе с П. Чайковским: оркестр у него по-разному выражает свою причастность к происходящим событиям – то усиливает эмоциональный накал действия, то вскрывает подтекст происходящего, то выступает в роли носителя конкретного образа, «играет» этот образ в определенных обстоятельствах (например, марш корриды – «голос жизни», врывающийся в последнее драматическое объяснение героев в IV действии «Кармен»). Сближает его с П. Чайковским и выбор средств – любовь к чистым тембрам, использование медных инструментов для передачи образов зла. Общими оказываются и некоторые важные принципы сложения оркестровой фактуры – например, этажное построение *tutti*.

Эдвард Григ (1843–1907) своеобразная фигура в истории оркестровки. Этот композитор в достаточной мере владел достижениями немецкой школы, но ее правила настолько противоречили характеру его музыки, что он был

вынужден от них отказаться. Его яркая, в народном духе, мелодика и связанная с ней мелодическая (обычно секвентная) разработка требовали ярких недублированных тембров, мягких и теплых звучностей, контрастов в диалогах и секвентных сдвигах. Композитор не ставил своей задачей поиск новых средств в оркестровке. Партитуры его выглядят весьма скромно и даже неинтересно, но поразительно при этом их звучание, всегда ясное, естественное, свежее и красочное. Слушая оркестр Э. Грига, невольно перестаешь замечать не до конца преодоленную фортепианную фактуру – очарование норвежского народного духа григовской музыки компенсирует и это и, быть может, другие несовершенства оркестровки.

### ***Тема 8. Оркестр кучкистов. Н. Римский-Корсаков и его школа***

Достижения Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844–1908) в области оркестровки базируются на тщательном изучении технических возможностей инструментов и являются результатом его неутомимых поисков. Его трактовка оркестра представляет собой стройную систему, в основу которой положены принципы оркестра М. Глинки и особенно привлекавшая внимание Н. Римского-Корсакова глинкаинская высочайшая культура голосоведения. Оперные и симфонические партитуры композитора свидетельствуют об удивительном мастерстве и высокоразвитом тембровом слухе, позволяющем ему при необходимости находить изысканные тембровые сочетания и новые взаимоотношения между группами инструментов и отдельными инструментами. Неисчерпаемая изобретательность в применении оркестровых средств дает право назвать его новатором в этой области.

Основная характерная черта оркестрового письма Н. Римского-Корсакова обусловлена общим его творческим принципом – вариационным развертыванием музыкального материала. Отсюда – стремление к бесконечному колористическому разнообразию, неповторяемости оркестровых приемов, к старательному избеганию «стертых», ранее уже использованных звучаний. Такого точного ощущения возможностей каждого инструмента, такого глубокого проникновения в образный строй каждого тембра и виртуозного умения использовать его многоликость, пожалуй, не найти прежде ни у кого в русской музыке. Тембровое качество приобретает универсальное значение. Оно становится одинаково важным – для мелодии, фона, орнамента и т.д. Тембру может быть поручена эпизодическая роль. Но нередко он участвует в создании сквозной драматургии в качестве тембра-образа (тромбоны – носители образа «вражьей силы» в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»); остиная фигурация

виолончелей в теме моря, флейты и арфа, рисующие образ царевны Лебеди в «Сказке о царе Салтане» и т. д.), иногда – персонифицированного лейтмотива (флейта Снегурочки, свирельные тембры Леля, скрипка Шехеразады и др.). Многие партитуры эффектно демонстрируют возможности оркестровых инструментов; особенно ярким примером служит здесь «Испанское каприччио» своего рода концерт для оркестра, плод высокого вдохновения и точного расчета.

Оркестровый опыт Н. Римского-Корсакова нашел отражение в известном его труде «Основы оркестровки». Эта книга, как и «Заметки по инструментровке» М. Глинки, до сих пор является предметом изучения многих композиторов.

Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887) – современнику двух крупнейших мастеров оркестровки, П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова, свойственны и эмоциональность, характерная для первого, и любовь к колоритному сочному звучанию, отличающая второго. Уже в Первой симфонии о своеобразии бородинского почерка говорят многие детали — например, в I части характерный для А. Бородина квартетный мотив-«раскачка» на фоне оstinатных аккордов, сложенных из двух кварт, поручен литаврам без всякой поддержки другими басовыми инструментами. Аналогичное звучание улавливается в «Князе Игоре» («Половецкие пляски») и во Второй симфонии (I ч, буква F, или II ч.). То же можно сказать и об энергичных штрихах у струнных в I части Первой симфонии (буква D), предвосхищающих приемы оркестровки богатырской темы, открывающей Вторую симфонию. В Первой симфонии наблюдается большое внимание к тембру валторн, которые, как и в «Князе Игоре», используются не просто в роли динамической педали, а чаще с расчетом на выявление тембровой характеристики – в частности, их способности вызывать пейзажные ассоциации (буквы L и Q в I ч., трио II ч. перед буквой H, букву B и самый конец III ч.).

Во Второй симфонии наиболее четко определяются характерные черты оркестрового письма А. Бородина: острое слышание тембров медных и использование их целой группой, в противопоставление другим группам; особое отношение к валторнам, которые постоянно участвуют в самых различных взаимоотношениях с деревянными, струнными и всевозможными их смешениями. Чаще всего валторны избираются именно ради их тембра. Такое универсальное их использование накладывает характерный отпечаток на звучание всей симфонии в целом.

Поиски богатырских и народно-праздничных звучаний в оркестре выливаются во Второй симфонии в определенную систему часто

повторяющихся приемов – таких, как унисонное или двух-трехоктавное (обычно в низком регистре) дублированное проведение темы или мелодической линии, дающее массивное, энергичное, мужественное звучание; противопоставление мягко звучащих струнных или деревянных обнаженной терпкости медных; в полифонической фактуре колористическое выделение чистых тембров и, наоборот, равномерное дублирование (обычно струнных деревянными) там, где не требуется индивидуализация тембра; обилие педализации, как колористической (валторна, иногда фаготы), так и нивелированной, общегармонической – для связности включений разных инструментов.

Особенности оркестрового стиля Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881) выявляет прежде всего его самая значительная партитура – опера «Борис Годунов». М. Мусоргский выбирает скромный состав оркестра – парный, с включением флейты-пикколо и фортепиано; в сцене у фонтана он вводит также арфу и английский рожок. Основа оркестра – струнная группа, в которой очень широко используется выразительный тембр альтов. Контрабасы имеют самостоятельную партию. Медь используется сдержанно, чаще в динамическом плане. Сурдины не применяются, также, как и закрытые валторны. Композитор очень чуток к тембрам деревянных, колористическими возможностями которых не злоупотребляет, пользуется весьма экономно.

Для М. Мусоргского характерен «кадровый» принцип драматургии, стремительное переключение в другое психологическое состояние, быстрый переход к новому образу. Этот принцип предполагает быструю реакцию всех выразительных средств. Отсюда и в оркестровке приобретает особое значение деталь: тембровый акцент, поставленный на определенном созвучии; контрастное, часто неожиданное звучание нового оркестрового регистра (быть может, включенного на один момент) и т. п.

Оркестр М. Мусоргского звучит скромно. Его малозвучие вызывает подчас желание увеличить количество голосов, или добавить оркестровые ярусы, или ввести более яркие тембры. Не случайно, кроме авторского, существуют еще два оркестровых варианта «Бориса Годунова» – Н. Римского-Корсакова и Д. Шостаковича. Каждый из этих композиторов, желая придать музыке М. Мусоргского большую оркестровую убедительность, предлагает свою интерпретацию, в темброво-звуковом и динамическом отношениях, возможно, более яркую, эффектную, но, по сути, подменяющую авторскую. Оркестровое мастерство М. Мусоргского не было безукоризненным, однако несомненна оригинальность многих оркестровых

решений композитора, их полное соответствие природе его музыкального мышления.

Творческий облик Александра Константиновича Глазунова (1865–1936) определяют монументальность формы и объективность содержания, обычно лишённого острой конфликтности. Музыка его устремлена прежде всего к воплощению красоты окружающего мира.

Содержание произведений А. Глазунова определило основные черты оркестровки. Любовь к гармонической насыщенности, обилие педалей, приверженность к сложным сплетениям тембров, рельефная оркестровая полифония в сочетании с уравновешенностью гармонических вертикалей – все это делает его оркестр характерным, легко отличимым. Композитор стремился к тому, чтобы инструментовка не привлекала к себе особого внимания, не отвлекала от самой мысли, выраженной в музыке. По его словам, оркестр должен звучать, как «большой рояль под руками идеального пианиста». Глазуновские партитуры демонстрируют замечательные образцы равновесия звучности. Здесь точно соотнесены линии-миксты, регистры, аккорды, ансамбли инструментов.

Стремление к полнотонности обусловило обращение А. Глазунова к трюечному составу, ставшему вообще популярным в конце XIX века (такие разновидности деревянных, как флейта-пикколо, английский рожок, басовый кларнет и контрафагот обычны в партитурах того времени). Деревянные духовые у него обычно трактованы как дублиеры струнных, медные – как динамическая основа оркестра, струнная же группа несет на себе основную мелодическую нагрузку и преобладает в общем звучании оркестра, почти всегда полутуттийном. Смешивая тембры, композитор добивается различных результатов – сгущения или смягчения основного тембра (так, струнные, добавленные к меди, смягчают ее звучание), подчеркивания какого-либо голоса включением новых инструментов (в этом случае для него имеет значение плотность, динамика, а не краска) и т. д. На фоне приглушенного в целом колорита тем ярче и желаннее оказывается появление сольного инструмента или чистой группы; обычно по смыслу это или картина русской природы, народная сцена, или лирическое высказывание. Особенно характерны яркие краски чистых тембров для балетной музыки А. Глазунова, представляющего в ней преемником оркестровых принципов П. Чайковского (учитывает он и опыт Н. Римского-Корсакова). Принципом дифференциации групп и тембровых линий А. Глазунов пользуется и в симфониях, но не в «ключевых» частях, а в скерцо и в разделах вступительного, связующего или заключительного характера.

### ***Тема 9. Оркестровые принципы П.И. Чайковского. Традиционность и новаторство оркестрового письма С. Рахманинова***

Петр Ильич Чайковский (1840–1893) – самый яркий выразитель глинкавских принципов в оркестровке. В его партитурах яснее и нагляднее, чем у кого бы то ни было, видно следование правилу сочинять симфоническую музыку сразу в оркестровом звучании. Предположить иное оркестровое воплощение музыкального материала почти невозможно, настолько органично он связан с найденными автором оркестровыми красками.

Для оркестра П. Чайковского характерна яркая рельефность оркестровых линий, достигаемые по глинкавскому принципу различные сочетающиеся в одновременности функции (бас, аккордовое сопровождение, оркестровая педаль, фон, мелодический подголосок и т. д.) поручаются различным тембрам или тембровым группам, благодаря чему ясно прослушиваются (см., например, главную тему II ч. Шестой симфонии).

Очень смело использует П. Чайковский и горизонтальное противопоставление групп, иногда поручая целые темы и разделы одной группе – не только струнной, но также деревянной или медной. Примером тому может служить III часть (Скерцо) Четвертой симфонии: здесь струнные *pizzicato*, деревянные, а затем и медные на протяжении всей части нигде не смешиваются. В подобных случаях уже в каждой группе представлены все функции.

Другая характерная черта – принцип тесситурной и гармонической «свободы действий» главного мелодического голоса, которому в том же регистре никто не мешает. Например, во II части Пятой симфонии аккомпанирующие инструменты не занимают гармонических звуков в среднем регистре, по которым должна пройти солирующая валторна. Таким образом, и тембровое решение, и голосоведение способствуют предельной рельефности звучания мелодии.

Для оркестровки П. Чайковского типичны и такие глинкавские принципы, как экономия оркестровых средств, строгий расчет в смене тембров или тембровых комплексов, скромность состава оркестра, предпочтение легкой прозрачной оркестровки грузной или вязкой.

Программный замысел некоторых симфонических произведений композитора обусловил определенный пересмотр уже сложившихся принципов оркестровки: здесь больше смешанных тембров, несколько увеличена группа медных, применен троечный состав деревянных. Особенно необычно использованы краски оркестра во II части «Манфреда», где

«инструментальная живопись» П. Чайковского предвосхищает поиски импрессионистов.

Оркестровка композитора всегда находится в строгом соответствии с разворачиванием формы произведения: с необычайной расчетливостью продумано включение каждого тембра, производящее впечатление появления новой «движущей силы», его оркестровые *crescendo* до сих пор служат непревзойденными образцами органической связи инструментовки с формообразованием. Важная драматургическая роль тембров проявляется и в том, что они часто ассоциируются с конкретными образами героев или образными сферами. Так, в экспрессивном пении струнных чаще всего слышится голос человеческих чувств, а грозное звучание медных во многих случаях связывается с вторжением враждебных человеку сил. Лейттембровость прослеживается и в симфониях, и в операх. Придавая оркестру ярко выраженное драматургическое значение, П. Чайковский развивал традиции Л. Бетховена; в свою очередь, его наследниками в этой сфере явились А. Скрябин, С. Рахманинов, Г. Малер, Дм. Шостакович и многие другие композиторы.

Александра Николаевича Скрябина (1872–1915) можно считать прямым наследником А. Глазунова в оркестровке: для него характерна та же система удвоений (только еще более жесткая), та же любовь к насыщенной оркестровой фактуре (у А. Скрябина ее плотность дополнительно усиливается большей сложностью, «многозвучностью» гармонии), та же почти не прекращающаяся оркестровая педализация (только в еще более стойкой форме, иногда – чрезмерная), та же полифоничность оркестровой фактуры (но менее академичная, более смелая, свободная). Порывистость и устремленность скрябинской музыки снимает впечатление перегруженности, возникающее от употребления почти непрерывно звучащих педалей.

Чистые тембры, в основном сольные, появляются у А. Скрябина в лирических эпизодах: настроение в такие моменты как бы окрашивается, «уточняется» определенным тембром. Например, тема I части Второй симфонии вначале проводится у кларнета; здесь снят блеск, светлые оттенки его тембра, использован низкий и средний регистр. Тема звучит несколько глуховато, затаенно, тревожно-повествовательно.

Очень большое значение имеет у А. Скрябина группа медных: составляя основную динамическую силу оркестра, она весьма важна и в колористическом отношении. Так, призывная мужественная тема в «Поэме экстаза» ярко и напористо звучит у солирующей трубы. Героического характера тематизм «Поэмы» как бы рожден для меди.



Масштабность замыслов А. Скрябина, его стремление к грандиозности звучания потребовали увеличения состава оркестра. Например, исполнение «Поэмы экстаза» требует четверного состава с прибавлением 5-й (солирующей) трубы, в партитуру включены также орган, 2 арфы, богатый набор ударных.

В «Прометее» огромную роль играет фортепиано, трактованное не как сольный инструмент, а как один из ведущих инструментов оркестра. В такой роли фортепиано здесь использовано впервые. Стремясь к всеохватности исполнительского аппарата, композитор ввел также партию органа и хор, трактованный как особая краска (поющий без слов).

В некоторых произведениях А. Скрябин излишне использует литавры. Их бесконечные крешендирующие тремоло (особенно в финале Второй симфонии) утомляют и вызывают желание их выключить.

Обращаясь к большим составам, умело пользуясь сильными звучностями и резкими тембрами, А. Скрябин отнюдь не пренебрегает и средствами противоположного рода. Неровность настроений, контрастность их, мгновенный переход в новое состояние – эти особенности его музыки находят чуткий отклик в оркестре.

Характер оркестра Сергея Васильевича Рахманинова (1873–1943) определялся постепенно. В партитурах оперы «Алеко», Первой симфонии, первых двух фортепианных концертов заметно влияние П. Чайковского – любовь к чистым тембрам, четкость в разделении функций между группами инструментов, скромность состава, стремление экономить оркестровые средства.

В произведениях С. Рахманинова, относящихся к первым двум десятилетиям XX века (особо выделим партитуры оперы «Франческа да Римини» и кантаты «Колокола»), появляются черты, свидетельствующие об ином подходе к оркестру. Композитор ищет здесь особых, необычных по колориту, а также подчеркнуто-экспрессивных звучаний. Накопленный опыт нашел великолепное воплощение в поздних партитурах – Третьей симфонии и «Симфонических танцах».

Стиль позднего С. Рахманинова имеет свои приметы. Одна из основных – подвижность оркестровых красок в калейдоскопе коротких мелодических попевок, имитаций, диалогов. Оркестровка пестрит сменой тембров, регистров, динамики. Оркестровую фактуру Третьей симфонии даже можно назвать фрагментарной, клочковатой – настолько часто разбросаны разноцветные блики оркестровых красок. При этом удивительным, парадоксальным образом сохраняется монолитность формы и цельность оркестрового плана.

Что же касается прежних оркестровых приемов, связанных с певучими темами большого дыхания, с мелодизированной фактурой, то композитор пользуется ими в той мере, в какой позволяет изменившееся содержание его музыки. Для него не утрачивает ценность звучание чистого тембра. И в Третьей симфонии, и в «Симфонических танцах» можно найти моменты, когда мелодическая природа музыки С. Рахманинова находит выход в пении – сольном высказывании инструментов.

В поздний период сохраняется любовь к необычной звучности (чаще в передаче мрачных мистических образов), отсюда – использование сурдин у меди и струнных, низкого регистра деревянных, введение необычных инструментов. Например, в разработке I части Третьей симфонии вводится ксилофон, «отплясывающий» тему «Dies irae». В «Симфонических танцах» использован саксофон; удивительно найден этот неповторимый по тембру поющий голос, как бы пришедший «из дивного далека», невозвратимого, неповторимого.

У С. Рахманинова постоянным остается принцип контрастного противопоставления чистых тембров смешанным. Композитор начинает им пользоваться еще в начальном периоде творчества, стремясь чистыми тембрами выделить главную мелодическую линию или привлечь внимание к экспозиции темы, а смешанными тембрами придать фону более нейтральный, общий характер звучания.

Музыку С. Рахманинова отличает чрезвычайно сочное эмоциональное лирическое или драматическое звучание оркестра прежде всего благодаря поющим струнным – черта, унаследованная от П. Чайковского. От него же взят С. Рахманиновым принцип экономного использования жесткой меди (труб, тромбонов). Даже образное слышание тембров сближает этих композиторов.

### ***Тема 10. Использование оркестровых средств в творчестве поздних романтиков и импрессионистов***

Оркестр Клода Дебюсси (1862–1918) развивает французские традиции оркестрового письма. Культу силы звучания К. Дебюсси противопоставил ценность колорита. Tutti в партитурах композитора утрачивает свой прежний смысл, так как здесь оно вовсе не означает громкости звучания или силы, а наравне с другими сочетаниями инструментов имеет в основном колористическое значение. Полутона, тончайшие переливы красок, гибкость и некоторая изощренность в выборе средств – вот характерные качества его оркестра.

Морис Равель (1875–1937), как и К. Дебюсси, – создатель импрессионистических звуковых полотен, мастер тончайшей живописи, свободно владеющий звуковой палитрой. Но при этом музыке М. Равеля свойственна большая четкость тематического материала, ясность контуров формы. Соответственно и динамический оркестровый план у него более уловим, более осязаем и менее импровизационен. Звучание оркестра имеет большую динамическую амплитуду, достигаемую не только прибавлением «звуковой массы», но и нагнетанием тембровой напряженности, создаваемой продуманной сменой красок. Однако оркестр не утрачивает ни изящества, ни красоты, не становится тяжеловесным. Композитор ищет новые, изысканные краски, смело обращаясь с инструментами, стремясь до конца использовать их возможности. М. Равель с предельной точностью реализует в оркестровке самые тонкие намерения. Особенно показательны партитуры его «Болеро» и «Испанской рапсодии», ставшие классическими примерами мастерского владения динамическими и колористическими приемами.

Звучание оркестра Антона Брукнера (1824–1896) чаще всего полнокровно, гармонически насыщено, уравновешено регистровым дублированием. Некоторая бесколоритность этого звучания компенсируется «весомостью», постоянной значительностью самого содержания музыки, не терпящей ни звуковых провалов, ни красочной легкомысленности (она была бы неуместна при общей интонационной и гармонической строгости высказывания, соответствующей философской сути произведений А. Брукнера). Оркестр как бы незаметен в непрерывном течении музыки. Основную нагрузку несет группа струнных несмотря на то, что в чистом виде звучит чрезвычайно редко – она постоянно дублируется духовыми, чаще всего деревянными. Композитор свободно владеет искусством полифонии и соответствующими оркестровыми приемами, чутко уравнивая линии при удвоениях и строго учитывая характер звучания инструментов в разных регистрах.

Любопытно отметить, что все симфонии А. Брукнера прекрасно звучат в фортепианном переложении. Таким же свойством, кстати, обладают в большинстве своем и симфонии И. Брамса, А. Глазунова, А. Скрябина, где манера оркестровки имеет общие черты с брукнеровской – стремление к плотности звучания, гармонической насыщенности, к органичным пунктам, к удвоениям голосов, к смешению тембров. При хорошем исполнении на фортепиано музыки А. Брукнера не утрачивает основной своей прелести – полноты, величавости, глубины и благородства чувств.

А. Брукнер не сделал открытий в оркестровке. Он довольствовался завоеваниями предшественников, избрав ряд оркестровых приемов, как,

например, многоэтажность оркестровых пластов, октавное ведение мелодии, басовых линий, густые педали

Подобно многим композиторам конца XIX века, Густав Малер (1860–1911) тяготеет к большим составам оркестра. В нескольких симфониях он применяет тройной состав (например, в Первой, Четвертой, «Песне о земле» – в двух последних с дополнительной, 4-й флейтой), в Шестой симфонии четверной, во Второй – пятерной с хором, в Восьмой («симфонии тысячи участников») – грандиозный, включающий 6 флейт, 5 гобоев, 6 кларнетов, 5 фаготов, 8 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, 1 тубу, фортепиано, фисгармонию, орган, 2 арфы, мандолину и, кроме того, дополнительную группу труб и тромбонов; в партитуру включены также два смешанных и детский хоры. Нередко состав расширяется введением различных малоупотребительных в симфоническом оркестре инструментов – например, альтового тромбона, басовой трубы, молота (Шестая симфония), саксгорнового тенора, гитары, мандолины (Седьмая), колокола (Вторая) и т. д.

Композитор мастерски пользуется этими составами. Если Р. Вагнер и Р. Штраус увеличивали численность инструментов довольно часто ради достижения помпезного звучания, то Г. Малер преследует иные цели (хотя ему тоже подчас не чужд декоративно-шумовой эффект): обширный состав дает ему большую свободу использования различных тембровых сочетаний, колористических и динамических комбинаций, выразительные средства оркестра он использует прежде всего для раскрытия психологического содержания.

При таких составах особенно ценно чувство меры в использовании инструментов. Оно-то и позволяет Г. Малеру добиться от оркестра гибкости. Малеровский оркестр предстает то мощным, то прозрачным, то густым и массивным, то легким и нежным, но никогда не бывает перегруженным.

Оркестровое письмо Г. Малера очень разнообразно. Он свободно пользуется чистыми тембрами, как, впрочем, и смешанными, – в самых разнообразных сочетаниях, образующих порой удивительные по звучанию миксты. В его оркестре все группы играют важную роль. Медные столь же равноправны со смычковыми, как и деревянные, а иногда даже первенствуют.

Рихард Штраус (1864–1948) – величайший мастер оркестра. Во многом он явился продолжателем Р. Вагнера и Ф. Листа, унаследовав от первого тяготение к увеличенным составам и пристрастие к медным, от второго – блестящий концертный стиль звучания оркестра. Искусство инструментовки он довел до крайней степени виртуозности. Его оркестровая музыка столь же

проигрывает при воспроизведении на фортепиано, сколь выигрывает от этого симфоническая музыка Р. Шумана. Если иногда говорят о некотором перевесе оркестровки над тематизмом у Г. Берлиоза, то у Р. Штрауса этот перевес больше, чем у любого из его предшественников.

Р. Штраус рассчитывает на очень высокий технический уровень исполнителей. Его произведения требуют большой работы дирижера и музыкантов, не говоря о том, что исполнение их под силу лишь первоклассному оркестру.

Партитуры Р. Штрауса – это энциклопедия достижений оркестровки. Прекрасно владея самыми различными приемами, он находит все новые сочетания красок, самым прихотливым образом группируя инструменты или объединяя их в самых необычных удвоениях. Его трудно превзойти в изобретательности.

Характерные черты оркестровки Р. Штрауса – разнообразие оркестровой фактуры и ее сложность, подчас доходящая до такой степени, при которой звучание оркестра кажется хаотичным даже при идеальном исполнении. В качестве характерного примера сошлемся на фрагмент из симфонической поэмы «Дон-Кихот» (III вариация), где одновременно звучат 9 различных линий. Такие страницы могут служить отличным доказательством того, что человеческое ухо неспособно дифференцированно воспринимать одновременное звучание более 4–5 самостоятельных голосов или оркестровых функций (линий).

Очень часто горизонтальные линии у Р. Штрауса образуют случайные диссонантные или даже политональные сочетания, но такие созвучия в полифонической фактуре не оставляют впечатления грязи и фальши благодаря тембровому различию этих линий.

Все значительные симфонические произведения Р. Штрауса программны, причем музыкальная изобразительность в них нередко становится поводом для блестящего экзерсиса в оркестровке, порой достигающего натуралистического эффекта (например, изображение бляения баранов в «Дон-Кихоте» с помощью *frullato* медных).

### ***Тема 11. Экспрессионизм в музыке***

Удивительное совершенство владения оркестром ставит Белу Бартока (1881–1945) в ряд виднейших симфонистов XX века. Если первые партитуры Б. Бартока – симфония «Кошут», Первая сюита, «Два портрета» написаны под заметным влиянием Ф. Листа и Р. Штрауса (правда, с некоторыми элементами более жесткой, граничащей с политональностью линейности), то уже в партитуре балета «Деревянный принц» Б. Барток находит

самобытную манеру оркестрового письма, сочетающую жесткую линейность с яркой гармонической и оркестровой красочностью.

Характерная для камерного творчества композитора гармоническая терпкость в значительно меньшей степени свойственна оркестровым произведениям. Исключением можно считать Первый фортепианный концерт и балет «Чудесный мандарин» – в них Б. Бартока интересует не гармоническая чистота и колористическая простота звучания, а музыкальная «конструкция», пространственные очертания которой создаются оркестровыми средствами. В других оркестровых произведениях он уделяет внимание колористическим оттенкам звучания инструментов. Это в особенности заметно в Музыке для струнных, ударных и челесты, где использованы тончайшие колористические нюансы струнной группы, и в Концерте для оркестра, где Б. Барток проявил себя большим мастером инструментовки.

В Концерте все оркестровые средства подчинены глубоко эмоциональному выражению образного содержания музыки, интонационно связанной с венгерской народной песней. Струнная группа в этой партитуре не является главенствующей в общем красочном повествовании. Во II части, например, она играет весьма второстепенную роль, будучи использована лишь как колористическое противопоставление духовым или гармонический фон. В III части после медленного выразительного вступления струнные снова уступают место духовым, включаясь лишь в *tutti*, в момент драматического звучания темы (она проводится в нескольких регистрах). I и V части наиболее насыщены звучанием струнных и в чистом, и в дублированном виде. Главенствующее значение в этой партитуре имеют духовые. Особенно ярко, эффектно звучат они в IV части – жанровой сценке, полной озорства и юмора. Партитура Концерта для оркестра отличается необычайной изобретательностью, полна интересных колористических находок, редких оркестровых приемов.

Артур Онеггер (1892–1955) – один из самых замечательных симфонистов XX века. Стремление композитора к контакту с широкой аудиторией дает о себе знать и в идейном содержании музыки (достаточно вспомнить ораторию «Жанна д'Арк на костре» или его симфонии – Вторую, Третью, Пятую, полные тревожных раздумий о войне и мире, о судьбах наших современников), и в самом стиле высказывания – ясном, броском, «эмоционально убедительном». Оркестр А. Онеггера в высшей степени способствует контакту автора со слушателем.

Этот оркестр, при очевидном уважении композитора к традициям, не укладывается в определение «традиционный». Используя завоевания

французской, немецкой, русской школ оркестровки (имена, близкие ему: Г. Берлиоз, М. Равель, Г. Малер, Р. Штраус, П. Чайковский, И. Стравинский), композитор проявляет интерес к оркестровому творчеству своих современников (П. Хиндемита, Д. Шостаковича); его привлекает и старинная инструментальная практика и достижения джаза. Характерность онеггеровского оркестра заключается в том, что здесь органично соединяются различные средства и приемы. Причина же этого – единый подход к выразительным средствам: все подчинено выявлению «образной динамики» произведения.

Тембровая драматургия А. Онеггера – яркий образец конкретно-образного мышления. Симфонизм его ярко театрален, что является национальной французской традицией. Тембры – носители образов воспринимаются как действующие лица драмы. Сохранение за каждым тембром эмоциональной значимости усиливает драматический эффект, способствует выявлению образных контрастов.

Высокая техника контрапунктического письма, отличающая А. Онеггера, сочетается с простотой конструкции, четкие линии которой обозначены и средствами оркестровки. Отметим такие важные ее принципы, как дифференциация функций, опора на чистые тембры, драматургически обоснованное включение тембров во времени – будь то столкновение контрастных образов или развертывание одного образа, накопление энергии в процессе длительного движения – *crescendo* к кульминации или, напротив, глубокое погружение в одно состояние. (Партитуры Третьей и Пятой симфоний содержат достаточное количество примеров, демонстрирующих указанные принципы.)

Стремясь заострить образ (композитор ради этого может прибегнуть к необычным средствам; в качестве примера сошлемся на использование бутылофона в «Сказании об играх мира» или электроинструмента «волны Мартено» в «Жанне д'Арк на костре»), А. Онеггер нигде не переходит черту, отделяющую содержательность от экстравагантности.

Оркестровое мышление композитора во многом обусловлено мелодической природой его дарования, которая дает о себе знать в линейности оркестровой ткани, в развернутых инструментальных соло, в тембровой нюансировке, усиливающей ощущение свободы, естественности мелодического движения. Ярким примером тому может служить начало медленной части Третьей симфонии; здесь можно наблюдать один из характерных онеггеровских принципов темообразования: ясные, простые мелодические звенья срастаются в единую тему большого дыхания, каждое

звено темброво рельефно, а в совокупности они создают единый колорит, но как бы с оттенками разной интенсивности, с игрой света и тени.

А. Онеггер – автор камерных и симфонических сочинений, создатель театральной музыки – пишет на разные составы, при этом он тонко чувствует специфику избранного состава. По мысли композитора, возможности ансамбля продуцируют стиль, дух и даже образную сферу произведения. Конкретным подтверждением может служить Вторая симфония, написанная для струнных и трубы (включенной в коде симфонии — выступающей в роли вестника победы).

Обращаясь к большому составу (в Третьей и Пятой симфониях), композитор демонстрирует экономное владение оркестровыми средствами. Избегая вязкости и перенасыщенности в звучании оркестра, он добивается создания яркого тембрового рельефа (в этом тоже сказывается национальная французская традиция).

Большое место в творчестве Пауля Хиндемита (1895–1963) занимают оркестровые произведения. В таких его творениях, как симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира», «Метаморфозы тем Вебера», мы встречаемся с интересным оркестром, новым по манере выражения, богатым по краскам, гибким по технике.

Большинство произведений П. Хиндемита полифонического склада, что как нельзя более соответствует их философскому содержанию. Отсюда «линейная красочность» звучания этой музыки, обусловленная оркестровой полифоничностью. Здесь и «монотембровая полифония» – чаще в струнной группе, где П. Хиндемит, будучи сам незаурядным исполнителем-альтистом, свободно владеет тончайшими нюансами штрихов, достигая эффектов полной дифференциации линий или, наоборот, их идеального слияния, и многопластовость и взаимопроникновение разных регистровых линий, и разделение полифонических функций по группам инструментов, действующим автономно друг от друга, – не только регистрово, фактурно, но иногда даже и тонально.

П. Хиндемит любит резкие контрасты в оркестровых приемах. Например, во II части «Метаморфоз» после затухающего звучания тематической попевки (тонкая вязь триолями восьмых) у 1-х скрипок, играющих на «баске» (буква P, т. 5), вступают 3 тромбона (буква Q) в унисон, экспонирующие первое проведение темы фуги и приводящие к яркому плотному звучанию чистой медной группы в целом. Несмотря на динамическую плавность перехода от скрипок к медной группе, ощущение контраста поразительно сильное.



В местах большого драматического напряжения П. Хиндемит прибегает к приемам, близким П. Чайковскому. Так, в симфонии «Художник Матис» в финале, перед кодой (ц. 26) все напряжение оркестра, накопленное прежним развитием, сосредоточивается в двух основных линиях: тематизм – в медной, движущийся фон и педали – у деревянных и струнных; звучание предельно концентрированное и напряженное (*fortissimo*). И далее – снова резкий контраст, на сей раз не только тембровый (одни струнные после *tutti*), но и динамический и регистровый (*piano*, низкий регистр скрипок).

Примером оркестрового полифонического мастерства Хиндемита может служить партитура *Symphonia Serena*, где наисложнейшие полифонические приемы получают в звучании оркестра рельефное воплощение. Особенно интересна II часть, имеющая следующий оркестровый план: 1-й раздел – экспозиция основного материала у струнных *arco*, 2-й раздел – экспозиция другого материала у струнных *pizzicato*, в 3-м разделе звучат одновременно оба материала, и каждый – в своей оркестровке. Все функции слышны поразительно рельефно.

Развивая приемы баховского полифонического письма и опираясь, в известной мере, на оркестровые принципы И.С. Баха, творчество П. Хиндемита представляет собой интересный этап в развитии оркестровки.

Игорь Федорович Стравинский (1882–1971), подобно своему учителю Н. Римскому-Корсакову, на всем протяжении творческого пути неутомимо искал в оркестре новые средства выразительности.

В ранних произведениях он развивает достижения Н. Римского-Корсакова и импрессионистов, стремясь к красочности оркестрового звучания, пышности фактуры. Прирожденную оркестровую фантазию и большое мастерство демонстрируют партитуры балетов «Жар-птица» и «Петрушка». В соответствии с традициями, идущими от М. Глинки, И. Стравинский широко использует чистые тембры, стремится выявить индивидуальность инструментов (особенно в «Петрушке»). Однако, в противоположность классикам, он обращает свое внимание к крайним регистрам, необычным сочетаниям инструментов, использует антиакустическое сложение аккордов (тесное расположение гармонии в низком регистре, создающее шумовой эффект), жесткие, ударные звучания. Новые тенденции особенно ярко выступили в балете «Весна священная», уже далеко отстоящем от импрессионистического оркестрового стиля. В этом произведении жесткость ритма и гармонии определяет отказ от оркестрового благозвучия. Среди своеобразных особенностей оркестрового почерка И. Стравинского следует отметить широкое применение беспедальной фактуры (в том числе в *tutti*), а также ритмо-тембрового остинато.

В ранних балетах композитор пользуется расширенными составами оркестра, получившими распространение в послевагнеровскую эпоху (так, «Весна священная» написана для пятерного состава, усиленного квартетом вагнеровских туб и включающего множество ударных). Позднее он отказывается от традиционного стабильного состава симфонического оркестра. Для каждого сочинения он избирает индивидуализированный исполнительский аппарат, каждая партитура имеет свое лицо, часто очень необычное. Например, инструментальный состав хореографической кантаты «Свадебка» – 4 фортепиано и ударные, «Симфония памяти Дебюсси» – духовой оркестр, балет «Аполлон Мусагет» – струнный оркестр, разделенный на 6 партий (при 2 партиях виолончелей). В «Симфонии псалмов» представлены все группы, но в необычном составе: в группе деревянных – 5 флейт, 4 гобоя, английский рожок, 3 фагота и контрафагот (кларнетов нет совсем), в группе медных – 5 труб при обычном числе остальных инструментов, группа струнных ограничена виолончелями и контрабасами, кроме того, особую группу составляют 2 фортепиано и арфа (имеются также ударные – литавры и большой барабан); в Каприччио для фортепиано с оркестром при тройном составе духовых (но неточно выдержанном) струнные в манере *concerto grosso* разделены на группу *concertino* (солирующие инструменты) и *ripieni* (остальные), причем в каждой группе только 4 партии (1 скрипичная партия, а не 2, как обычно).

Немало сочинений написано для более или менее традиционного состава симфонического оркестра (балеты «Поцелуй феи» и «Игра в карты», Симфония в трех движениях и др.), но это уже не закономерность, а частный случай, притом такой оркестр нередко трактуется нетрадиционно. Например, в балете «Агон» при достаточно обычном составе – тройном (но с двумя фаготами, без тубы и с рядом дополнительных инструментов) оркестр как целое почти не используется, а трактуется как сочетание множества камерных ансамблей различной структуры, часто причудливой (скрипка соло, ксилофон, 2 тромбона и виолончели; 2 трубы, арфа, мандолина, виолончель и скрипка соло и т. д.).

Беря за основу симфонический оркестр, И. Стравинский нередко индивидуализирует состав включением какого-либо необычного инструмента – клавесина («Похождения повесы»), мандолины («Агон»), бугля и саррюзофона («Threni»).

Существенно и то, что к выявившимся еще в ранних балетах новым чертам оркестрового письма прибавляется отказ от классических норм динамического равновесия голосов. В этом отношении весьма показательна уже относительно ранняя камерная партитура «Истории солдата», где на

равных правах выступают представители всех групп – кларнет, фагот, корнет, тромбон, скрипка и контрабас (широко представлены также ударные, что типично для И. Стравинского). В дальнейшем намеренное нарушение равновесия, в том числе в аккордах, становится обычным и в оркестровых произведениях.

Обращаясь к различным манерам и стилям, композитор использует и традиционные приемы оркестровки, но не они определяют его почерк. Порой же и старый прием у него звучит ошеломляюще оригинально среди новых, становящихся привычными, – таковы, например, «по-чайковски» поющие струнные в «Аполлоне Мусагете» и «Поцелуе феи».

И. Стравинский уловил и ярко выразил многие новые тенденции в оркестровке и оказал огромное влияние на ее развитие в XX веке.

### ***Тема 12. Оркестр в творчестве С. Прокофьева и Д. Шостаковича***

Влияние Сергея Сергеевича Прокофьева (1891– 1953) на современную музыку было огромным, особенно в 1950-е – начале 1960-х годов. Необычность звучания его оркестра, яркость красок, смелость использования инструментов привлекали и привлекают молодых композиторов. Тем не менее, о школе С. Прокофьева говорить можно лишь с оговоркой несмотря на то, что С. Прокофьев имел и имеет большое количество последователей (вернее, подражателей). Дело в том, что, унаследовав от Н. Римского-Корсакова изобретательность в выборе оркестровых средств, которую Н. Римский-Корсаков развил в себе и которая основывалась на теоретической продуманности и практической проверке), С. Прокофьев в своем оркестровом творчестве руководствовался больше интуицией, чем теорией. Характер звучания его оркестра складывается из многих и различных компонентов здесь мы находим широкое использование необычно смешанных тембров, частую смену тембров, создающую впечатление калейдоскопичности звучания, подголосочную полифонию в духе М. Глинки, блещущую «разноцветностью» голосов; большую свободу в использовании технических возможностей инструментов; любовь к колористически ярким «ритмо-остинато», заметное предпочтение жестких звучаний спокойным, мягким (часто даже в музыке, не требующей оркестровой жесткости); универсальное использование тубы, фаготов, валторн, которые подчас выполняют не свойственные им функции, создавая неожиданный эффект. Все это вызывает впечатление некоторой хаотичности (с точки зрения классического привычного использования инструментов), случайности применения отдельных приемов в партитуре – впечатление, возникающее и потому, что в оркестровке С. Прокофьева находки не всегда

равноценны: рядом с гениальными откровениями обнаруживаются подчас бесцветные места, «незапланированные» провалы звучности, просчеты. Но примечательно, что и при этом не утрачивается единство стиля, что и эти просчеты – типично прокофьевские, воспринимающиеся как особые приемы.

Таким образом, оркестровке С. Прокофьева свойственно отсутствие каких-либо постоянно действующих принципов, полная свобода в использовании самых разных приемов, принадлежащих иногда разным стилям, авторам, эпохам. В одном произведении, на коротком временном отрезке, он может пользоваться самыми различными приемами, сменяя их с кинематографической быстротой. Более того, сами тембровые сочетания у него бывают «разношерстными». Например, струнные в самом классическом проявлении могут соседствовать с импрессионистическими деревянными или колючая звучность необычно сгруппированной меди сосуществовать с привычным традиционным звучанием струнных.

В манере оркестровки С. Прокофьева много смелости, даже дерзости, задора, озорства. Именно эти качества, вообще свойственные музыке композитора, придают характерность его оркестровому почерку.

Наибольшее число последователей завоевала школа Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975). Его оркестровое творчество можно разделить на два периода.

Первый период (до Четвертой симфонии включительно) характерен интенсивными поисками своего оркестрового языка (интонационный язык Д. Шостаковича сложился значительно раньше, чем его оркестровый почерк). Тенденция к ниспровержению традиционного, привычного в оркестре, эпидемия новизны во что бы то ни стало, распространившаяся в 1920-е годы, коснулась и молодого Д. Шостаковича. Его партитуры полны молодого задора, колючего сарказма. В них – яркие краски, смелые колористические находки, необычные сочетания инструментов. Однако основой возрастающего мастерства оркестровки Д. Шостаковича остаются традиции М. Глинки и П. Чайковского.

Эти традиции обусловили и основные черты партитур второго периода, начинающегося с Пятой симфонии. Теперь все меньше внимания уделяется чисто внешним эффектам, оркестр органично связан с музыкальным материалом и подчинен общей драматургии произведения, развитие материала сочетается со строгой расчетливостью в оркестровке, музыкальный замысел рождается в оркестровом звучании. Во всем этом Д. Шостакович сходен с Н. Мясковским, однако яркая самобытность мелодического и гармонического языка делает и оркестр Д. Шостаковича неповторимым, специфичным. Еще более удаляет Д. Шостаковича от

Н. Мясковского влияние Г. Малера, которое сказывается в стремлении Д. Шостаковича к выявлению четкого рельефа горизонтальных линий, а также к резкому обострению конфликтных противопоставлений.

Начиная с Пятой симфонии, Д. Шостакович рационально и экономно использует выразительные средства. Оркестровый план надолго задерживаясь и не смешиваясь друг с другом. Тембры индивидуализированы, чаще обнажены, чем закрыты, строго учитывается степень эмоциональной напряженности тембра. Обычна четкая дифференциация функций. В последующих симфониях эти принципы не только сохраняются, но и проводятся еще более неукоснительно.

В музыке Д. Шостаковича преобладает фактура полифонического склада. Полифония утверждается в самых разных видах — подголосочная, полимелодическая, организованная по принципу инвенционного развертывания, с использованием приемов канонического, фуигированного развития и др. В полифоническом изложении композитор дорожит самостоятельностью каждого участника — будь то отдельный мелодический голос или целый пласт — контрапункт. Д. Шостакович-оркестратор проявляет при этом необычную находчивость, используя традиционные и новые средства. Здесь и привычно трактованные поющие струнные, свирельные деревянные, грозные медные, и ярко выраженная специфичность звучания деревянных в их крайних регистрах, и непривычно звучащие струнные *sul tasto* и *col legro* или медные *frullato*, и «неслыханный» тембр-микст маркатных басов фортепиано с пиццикатными басами низких струнных, сочетание высоких деревянных с тубой. Но даже самое неожиданное средство не вызывает впечатления колористически занимательного и каждый раз поражает точностью психологического «попадания» в нужный автору образ. Оркестр Д. Шостаковича звучит жестко — и лирически проникновенно; декоративно, картинно — и философски углубленно. Добиваясь столь различных результатов, композитор никогда не злоупотребляет ресурсами оркестра. Он пользуется чаще троечным составом (в Седьмой симфонии — с участием дополнительной группы медных), в Пятнадцатой же симфонии избирает более камерный, парный состав. В Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях Д. Шостакович использует выразительные возможности человеческого голоса. В его оркестре важную роль играют ударные (особенно литавры; в число солистов попадает и малый барабан), а также — клавишные (фортепиано, челеста).

Обращаясь к самым разным жанрам — будь то симфония или киномузыка, оратория или музыкальная комедия, Д. Шостакович нигде не

допускает в оркестровке «общих мест», неудачных звучаний или небрежностей.

### ***Тема 13. Основные направления и тенденции развития современной оркестровки***

Развитие композиторского творчества и искусства оркестровки в течение XX века происходило весьма сложным и противоречивым путем. Если в предшествующие столетия, в каждый отдельно взятый период существовало – обобщенно говоря – 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 веке все обстоит иначе. Сложность и противоречивость общественно-социальной действительности гигантские революционные потрясения, две мировые войны, крах колониализма, обновление общественно-государственных систем, демократические преобразования и связанная с ними эмансипация творческой личности – все это породило большое разнообразие течений и направлений в искусстве, отличающихся друг от друга весьма значительно, а порой – даже взаимоисключающих.

Авангардизм в оркестровой музыке характеризуется: разрывом с традициями реалистического искусства прошлого; поиском новых выразительных средств и форм, превращающимся в самоцель. Представители авангардизма – различные по идейно-эстетическим направлениям композиторы: П. Булез, Л. Ноно, К. Штокхаузен, Л. Берио, Дж. Кейдж, П. Шеффер, Я. Ксенакис. Эксперименты над оркестром Дж. Кейджа.

Виды авангардизма: сериализм, пуантилизм, конкретная музыка, алеаторика, сонорика, электронная музыка, минимализм, примитивизм, репетитивный минимализм. Принципы алеаторики получают своеобразие претворений в оркестровых произведениях польских композиторов В. Лютославского и К. Пендерецкого. Проявление техники минимализма представлено в оркестровых произведениях С. Райха и Дж. Адамса.

«Многоликость» композиторского творчества, глубокие перемены в области музыкального языка и эстетики не могли не сказаться и на развитии искусства оркестровки, на трактовке симфонического оркестра, на многообразии его видов. Различные течения и направления в современной инструментовке в своей основе тесно связаны с со ответствующими течениями и направлениями в самом музыкальном творчестве.

Полистилистика, как техника композиции, сознательно оперирующая

разными (контрастными, неконтрастными) стилями в рамках одного музыкального произведения. Симфонические сочинения К. Пендерецкого, Э. Денисова, А. Шнитке, Г. Канчели в русле тенденций развития оркестровой музыки в XX веке.

Raummusik – пространственная музыка, деление оркестра на группы и их антифонное сопоставление. Трактовка оркестра как ансамбля солистов. Преодоление общепринятого баланса оркестровой динамики, создание необычных тембровых соотношений. Привлечение неевропейских инструментов и расширение арсенала приемов инструментальной игры.

Принципы расширенной трактовки инструментов применительно к оркестровым инструментальным соло. Изменяется трактовка группы ударных, которая становится вполне самостоятельной и используется на равных правах 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).

Огромно влияние научно-технических возможностей и средств на развитие традиционных и создание новых музыкальных инструментов. Современные синтезаторы позволяют воспроизводить и записывать на пленку звучания 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 электронно-музыкальной техники как средства создания новых звуковых эффектов, очевидно, чрезвычайно велики и, по сути дела, неисчерпаемы.

Развитие оркестровки продолжается и в настоящее время. Наш век богат экспериментами в этой области. Необычные приемы игры за подставкой на струнных, предписание играть только на мундштуке медных без самого инструмента или «пищике» деревянных духовых; введение в ударную группу самых необычных шумовых инструментов; использование электроинструментов – электрогитар, различных электронных клавишных инструментов (часто с преобразующими звук приставками), синтезаторов, имитирующих известные тембры и создающих много новых колористических эффектов, подчас весьма оригинальных и непривычных; использование возможностей звукозаписывающей и воспроизводящей

аппаратуры и др. – все это признаки интенсивных поисков новых и новых звучаний. По-новому используются и традиционные ресурсы симфонического оркестра. Для изучающего оркестровку несомненный интерес представляют произведения таких российских композиторов, как Г. Свиридов, Р. Щедрин, Б. Чайковский, А. Эшпай, прогрессивных зарубежных композиторов.

Основные тенденции в оркестровке: плюрализм в выборе и следовании оркестровому стилю, отход от принципа оркестровки с опорой на инструментальные группы, повышение роли солирующих инструментов, дальнейшее развитие принципов тембрового переокрашивания, применение расширенной трактовки инструментов в оркестровой практике, трактовка оркестрового состава в качестве ансамбля солистов, расширение группы ударных инструментов и повышение роли этих инструментов в оркестровой партитуре, привлечение симфоническую музыку для создания специфических тембровых эффектов, отход от устоявшихся принципов оркестрового баланса, полидинамика оркестровой ткани.



## 2.2 Информационные Интернет-ресурсы по проблематике учебной дисциплине

1. Классическая музыка mp3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mp3complete.net>.
2. Нотомания [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.notomania.ru>
3. Открытый архив классической музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classic-online.ru>
4. Нотный архив Бориса Тараканова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://notes.tarakanov.net/katalog/instrymenti/orkestr/>
5. Нотная библиотека классической музыки [Электронный ресурс]. <http://nlib.org.ua/ru/pdf/orchestra>
6. Погружение в классику [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://intoclassics.net>.

## 2.3 Алгоритм анализа симфонической партитуры в аспекте оркестрового стиля

Важнейшую роль в процессе изучения играет анализ партитур, в процессе которого уясняется использование средств оркестра для реализации творческого замысла композитора. В процессе анализа партитур необходимо выделить три этапа:

- предварительный этап, заключающийся в разборе общей формы и содержания произведения;
- технологический анализ, связанный с изучением всех элементов фактуры, а также их соотношения, взаимосвязи и взаимодействия;
- художественно-смысловой анализ, в результате которого определяется роль оркестровых средств в создании основных образов произведения и их развитии.

Анализ музыкальных произведений с точки зрения оркестрового стиля может вызвать трудности при самостоятельной работе обучающегося. Их можно преодолеть, если при анализе руководствоваться алгоритмом, позволяющим наработать необходимый инструментарий анализа (аналитические ключи).

1. Определите эпоху и стилевое направление, которым принадлежит музыкальное произведение.

2. Обратите внимание на жанр. Помните, что жанр во многих случаях определяет состав оркестра и круг оркестровых средств и приемов, выбираемых композитором.

3. Определите состав оркестра.

А) в барочную эпоху состав оркестра не устойчив, часто граничит с ансамблем; основу оркестра составляет группа струнно-смычковых инструментов; присутствует функция *basso continuo*;

Б) в классицистическую эпоху состав оркестра определяется по количеству партий деревянных духовых инструментов внутри семьи (парный, тройной, четвертной).

Обратите внимание на наличие видовых инструментов (малая флейта, английский рожок, малый кларнет, бас-кларнет, контрафагот), тип медных духовых инструментов (натуральные, хроматические), количество ударных, наличие щипковых и клавишных.

Помните, что начиная с барочной эпохи существовали три сферы применения оркестра: музыкально-театральная практика (опера, балет), концертная практика (*concerto grosso*, сольный концерт, симфония и др.), церковная музыка (месса, реквием).

Такое деление сохраняет актуальность почти до конца XIX ст. Три сферы применения оркестра определили отличия в составе и использовании определенных инструментов.

4. Определите тип оркестровой фактуры.

А) в барочном оркестре сложилось два типа темброво-фактурной организации: 1) тесситурно-ансамблевая (XVII ст.); 2) тесситурно-групповая (от последней трети XVII ст. до середины XVIII ст.).

Б) основным типом фактуры в произведениях классического и романтического времени является гомофонная фактура, со второй половины XIX ст. приобретает большое значение гомофонная полифоническая фактура

5. Определите тип функциональной организации оркестровой ткани: а) на основе полифонического равноправия голосов (полифонический тип фактуры); б) на основе иерархической соподчиненности голосов (гомофонный тип фактуры) В гомофонной оркестровой фактуре найдите основные и второстепенные оркестровые функции (мелодию, гармоническое сопровождение, бас, педаль, контрапункт, акцент); определите, в каких тембрах они излагаются.

6. Определите соотношение и взаимодействие темброво-оркестровых групп (деревянной духовой, медной и струнно-смычковой). Учтите, что в барочное время партии деревянных духовых инструментов часто не выписывались из-за действия принципа *colla parte* («следуй за партией»), что означало наслоение их партий на партии струнно-смычковых инструментов по тесситуре. Последующая эволюция оркестровки свидетельствует об освобождении партий деревянных духовых от «привязанности» к струнно-смычковым и формирование специфических типов фактуры и средств игры. В XIX в., вследствие дальнейшего технического усовершенствования медных духовых инструментов (изобретение хроматических валторн и труб), постепенно устанавливается функциональное равноправие трех темброво-оркестровых групп, что означало возможность выполнения инструментами разных оркестровых функций.

7. Обратите внимание на темброво-фактурный профиль произведения: частоту изменений типов фактуры, частоту изменений тембров и тембровых комбинаций, взаимосвязь оркестровой фактуры с формой произведения.

8. Обратите внимание на наличие дублирований и их особенности (точные/вариантные; полные/фрагментарные).

9. Определите тип *tutti*: а) инструменты разных тембровых групп могут дублироваться по тесситурному принципу; б) функции групп могут быть дифференцированы.

10. Обобщите проанализированные вами средства и приемы оркестровки и установите соответствие между техническими аспектами оркестровки и образом/образами музыкальное произведение, его художественная концепция. Помните, что оркестровка есть одним из способов реализации художественной концепции.

11. Если Вы знакомы с оркестровым стилем композитора, партитуру которого анализируете, учтите стойкие компоненты его оркестрового стиля, и на этой основе найдите соответствия общим положениям и особенностям, которые определяют своеобразие именно этой партитуры.

Если же перед вами стоит задача исторической/стилевой атрибуции партитуры, то: 1) определите состав оркестра; 2) тип оркестровой фактуры; 3) соотношение темброво-оркестровых групп. Некоторые маркеры могут с легкостью помочь с определением. Так, например, наличие функции *basso continuo*, свидетельствует о принадлежности произведения барочной эпохе. Педаль в валторне при неразвитом гармоничном сопровождении и «формульной» мелодии свидетельствует об оркестровке раннего классицизма и т.д. Знание этих маркеров поможет в историко-стилевой ориентации.

Представленный перечень музыкальных произведений для самостоятельного анализа оркестровки ориентировочный. По желанию студенты могут взять для анализа другие произведения, заинтересовавшие их как аналитический материал.

### 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 3.1 Литература по темам учебной дисциплины

##### **Тема 1.**

1. Благодатов, Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – М. : Музыка, 1969. – 312 с.
2. Карс, А. История оркестровки : пер. с англ. / А. Карс ; [под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа ]. – М. : Музыка, 1990. – 302 с.

##### **Тема 2**

1. 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. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.
2. Шабунова, И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учебное пособие / И. М. Шабунова. – Изд. 2-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2018. – 335 с.

##### **Тема 3**

1. Благодатов, Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – М. : Музыка, 1969. – 312 с.
2. Карс, А. История оркестровки : пер. с англ. / А. Карс ; [под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа ]. – М. : Музыка, 1990. – 302 с.

##### **Тема 4**

1. Витачек, Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова : учеб. пособ. для муз. вузов / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 151 с.
2. Гуревич, Л. И. История оркестровых стилей: учеб. пособие для муз. вузов / Л. И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997 – 203 с.

##### **Тема 5**

1. Витачек, Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова : учеб. пособ. для муз. вузов / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 151 с.
2. Гуревич, Л. И. История оркестровых стилей: учеб. пособие для муз. вузов / Л. И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997 – 203 с.

##### **Тема 6**

1. Витачек, Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и

Римского-Корсакова : учеб. пособ. для муз. вузов / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 151 с.

2. Шабунова, И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учеб. пособ. / И. М. Шабунова. – Изд. 2-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2018. – 335 с.

### ***Тема 7***

1. Веприк, А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. М. Веприк. – 2-е изд, испр. – М. : Сов. композитор, 1978. – 428 с.

2. Шабунова, И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учебное пособие / И. М. Шабунова. – Изд. 2-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2018. – 335 с.

### ***Тема 8***

1. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Л. : Музыка, 1981. – 194, [2] с. : нот.

2. 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. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.

### ***Тема 8***

1. Витачек, Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова : учеб. пособ. для муз. вузов / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 151 с.

2. Кожухарь, В. И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : учеб. пособие / В. И. Кожухарь. – М. : Лань, Планета музыки, 2009. – 320 с.

### ***Тема 9***

1. Витачек, Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова : учеб. пособ. для муз. вузов / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 151 с.

2. Гуревич, Л. И. История оркестровых стилей: учеб. пособие для муз. вузов / Л. И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997 – 203 с.

### ***Тема 10***

1. Теория современной композиции : учеб. пособие / Гос. ин-т искусствознания; Моск. гос.консерватория им. П. И. Чайковского; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 616 с.

2. 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. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.

### ***Тема 11***

1. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Ленинград : Музыка, 1981. – 194, [2] с. : нот.

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. – 616 с.

### ***Тема 12***

Гуревич, Л. И. История оркестровых стилей: учеб. пособие для муз. вузов / Л. И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997 – 203 с.

Теория современной композиции : учеб. пособие / Гос. ин-т искусствознания; Моск. гос.консерватория им. П. И. Чайковского; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 616 с.

### ***Тема 13***

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. – 616 с.

## 3.2 Список оркестровых партитур для анализа

### Тема 1

1. И.С. Бах. Концерт для четырех клавесинов с оркестром ля минор.
2. Г. Гендель. Концерто-гроссо фа мажор. соч.3 № 4.
3. Г. Гендель. Концерто-гроссо ре минор. соч.3 № 5

### Тема 2

К. Глюк. Отрывки из опер «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде»

### Тема 3

1. Й. Гайдн. Симфонии №№ 103, 104.
2. В. Моцарт. Маленькая ночная серенада KV 525.
3. В. Моцарт. Симфонии №№ 40, 41
4. Л. Бетховен. Симфонии №№ 3, 5, 9

### Тема 4

1. М. Глинка. Увертюры к операм «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».
2. М. Глинка Симфоническая фантазия «Камаринская» «Вальс-фантазия»

### Тема 5

1. К.-М. Вебер. Увертюра к оп. «Волшебный стрелок».
2. Ф. Шуберт Симфонии 5, 9
3. Дж. Россини. Увертюры к операм «Севильский цирюльник» и «Сорока-воровка»
4. Ф. Мендельсон. Увертюра «Фингалова пещера»
5. Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония».

### Тема 6

1. Р. Вагнер. Увертюры к операм «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Мейстерзингеры».
3. Ф. Лист. Прелюды
4. Э. Григ. Сюита «Пер Гюнт»
5. Б. Сметана. Симфоническая поэма «Влтава»

### Тема 7

1. Й. Брамс. Серенада ор. 16 для малого оркестра (ч. 1), Симфония № 3 (ч. II и III)
2. Дж. Верди. Увертюра к опере «Травиата».
3. Ж. Бизе «Кармен». Вступление.

### Тема 8

1. А. Даргомыжский. Скерцо-фантазию «Баба-Яга, или с Волги nach Riga».
2. М. Мусоргский. Вступление к опере «Хованщина»
3. А. Бородин. Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь». Симфония № 2.



4. Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио», «Шехеразада».
5. А. Лядов. 8 русских народных песен.

#### Тема 9

1. П. Чайковский. Симфонии № 4,5,6; Симфония «Манфред», «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини»
2. С. Рахманинов. Симфония № 3 «Симфонические танцы»
3. А. Скрябин. «Поэма экстаза».

#### Тема 10

1. К. Дебюсси. «Море».
2. М. Равель. «Болеро».
3. Г. Малер. Симфония № 5 (I, III часть).
3. Р. Штраус. Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель»

#### Тема 11

1. И. Ставинский. Балеты «Петрушка» и «Весна священная».
2. Б. Барток. «Музыка для струнных, ударных и челесты». Концерт для оркестра.
3. П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис».
4. А. Онеггер. «Пасифик-231».

#### Тема 12

1. С. Прокофьев. Классическая симфония
2. Д. Шостакович. Симфонии № 4 (I, III ч.), № 5 (III ч.), № 9 (II ч.).

#### Тема 13

1. А. Шенберг «Просветленная ночь»
2. К. Пендерецкий. Страсти по Луке.
3. Р. Щедрин. «Не только любовь», «Озорные частушки».
4. Г. Свиридов. «Поэма памяти С. Есенина».
5. Э. Варез. «Ионизация».

### 3.3 Тематика семинарских занятий и перечень вопросов

#### **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 века.
3. Музыкальный язык и оркестровая фактура в эстетике А. Шёнберга, А. Веберна и А. Берга.
4. Формирование группы ударных инструментов. Значение ударных инструментов в оркестровой музыке XX века.
5. Вклад Ч. Айвза, О. Мессяна, Б. Бартока, П.Хиндемита, в развитие оркестровой музыки.
6. Сочетание традиций русского классического оркестра с новациями западноевропейский композиторов XX века 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. – 616 с.
3. 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. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.

#### **Семинар 2.** Симфонический оркестр в музыке композиторов 2-й половины XX века.

1. Оркестровые новации в творчестве западноевропейских композиторов 1950-1980 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. Щедрина, Г. Канчели, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Петрова, С. Слонимского, Б. Тищенко.

5. Оркестр кино и театра. На примере партитур А. Петрова, В. Дашкевича, Г. Гладкова, Дж. Уильямса, Г. Бреговича, Н. Рота и других.

### 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. М.. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.

3. Петрусева, Н. А. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 051400 Музыкаведение: в 2-х ч. Ч. 1 / Н. А. Петрусева. – Пермь : ПГИИК, 2006. – 240 с.

4. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста : научное издание / Т.Ф. Шак. – Краснодар : Планета музыки, 2010. – 356 с.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Вопросы для самоконтроля

1. Этапы формирования оркестрового мышления в XVII веке.
2. К. Монтеверди. Опера «Орфей».
3. Оркестровый стиль Ж.-Б. Люлли.
4. Ж.-Б. Люли. Фрагменты оперы «Армида».
5. Переходный период от барокко к классицизму и его основные представители.
6. К.В. Глюк. Фрагменты оперы «Ифигения в Тавриде».
7. Черты оркестрового стиля Й. Гайдна и В. Моцарта и Л. Бетховена.
8. Л. Бетховен. Симфония № 7.
9. Новаторские принципы оркестрового письма Г. Берлиоза.
10. Г. Берлиоза. Фантастическая симфония.
11. Черты оркестрового стиля М. Глинки.
12. М. Глинка. Арагонская хота.
13. Эволюция оркестрового мышления композиторов итальянской оперной школы XIX века.
14. Дж. Россини. Увертюра к опере «Шелковая лестница».
15. Особенности оркестрового мышления композиторов второй четверти XIX века.
16. Р. Шуман. Увертюра к «Манфреду».
17. Оркестровое мышление Р. Вагнера.
18. Р. Вагнер. Вступление к опере «Парсифаль»
19. Оркестровые принципы П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова.
20. П. Чайковский. Итальянское каприччио.
21. Особенности оркестрового письма позднеромантических композиторов.
22. Р. Штраус. Симфоническая поэма «Смерть и просветление».
23. Черты оркестрового письма К. Дебюсси и М. Равеля.
24. К. Дебюсси. «Послеполуденный отдых Фавна».
25. Особенности оркестрового почерка И. Стравинского.
26. И. Стравинский. «Весна священная».
27. Черты оркестрового стиля Б. Бартока и П. Хиндемита.
28. П. Хиндемит. Симфония «Художник Матис».

29. Особенности оркестрового языка американских композиторов первой половины XX века.
30. Э. Варез. Экваториал.
31. Специфика оркестрового мышления представителей нововенской школы.
32. А. Шенберг. «Уцелевший из Варшавы».
33. Оркестровое мышление С. Прокофьева и Д. Шостаковича.
34. Д. Шостакович. Симфония № 5.
35. Оркестровые идеи в творчестве зарубежных композиторов третьей четверти XX века.
36. Я. Ксенакис. Metastasis.
37. Черты оркестрового письма отечественных композиторов третьей четверти XX века.
38. А. Шнитке. Симфония № 3.
39. Оркестровые принципы киномузыки.
40. Дж. Уильямс. Фрагменты музыки к к/ф «Звездные войны».

## **4.2 Задания для самостоятельной контролируемой работы студентов**

В тематическом плане учебной дисциплины «История оркестровых стилей» предусмотрена управляемая самостоятельная работа студентов по ряду тем, что ориентировано на приобретение студентом углубленных историко-теоретических знаний о развитии искусства оркестровки, развитие аналитических способностей, научно-исследовательских навыков, необходимых для будущей самостоятельной деятельности. Такая самостоятельная работа предусматривает подготовку докладов, а ее контроль осуществляется согласно учебно-методической карте учебной дисциплины во время опросов.

### 4.3 Список произведений для викторины

1. К. Монтеверди. Фрагмент драматического мадригала «Битва Танкреда и Клоринды».
2. С. Ланди. Фрагмент оперы «Святой Алексей».
3. Ж.-Б. Люлли. Фрагмент оперы «Исида».
4. А. Скарлатти. Фрагмент оперы «Счастливый пленник».
5. К.В. Глюк. Фрагмент оперы «Орфей».
6. К. Канабих. Фрагмент Симфонии B-dur № 5.
7. Л. Бетховен. Фрагмент увертюры «Афинские развалины».
8. К. Вебер. Фрагмент увертюры к опере «Эврианта».
9. Дж. Россини. «Шелковая лестница», фрагмент.
10. Ф. Мендельсон. Фрагмент из музыки к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь».
11. Ф. Лист. Симфоническая поэма «Битва Гуннов», фрагмент.
12. Дж. Верди. Фрагмент оперы «Бал-маскарад».
13. Р. Вагнер. Увертюра к опере «Нюрнбергские майстерзингеры», фрагмент.
14. Н. Римский-Корсаков. «Светлый праздник», фрагмент.
15. П. Чайковский. Симфония «Манфред», фрагмент.
16. Р. Штраус. «Дон Кихот», фрагмент.
17. К. Дебюсси. «Море», фрагмент.
18. А. Скрябин. Прометей, фрагмент.
19. Б. Барток. Концерт для оркестра, фрагмент.
20. П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира», фрагмент.
21. А. Онеггер. Регби, фрагмент.
22. Ч. Айвз. «Вопрос, оставшийся без ответа», фрагмент.
23. А. Шенберг. 5 пьес для оркестра, ор. 16, фрагмент.
24. С. Прокофьев. Симфония № 3, фрагмент.
25. Д. Шостакович. Симфония № 7, фрагмент.
26. Д. Лигети. Атмосферы, фрагмент.
27. Дж. Адамс. Учение о гармонии, фрагмент.
28. Л. Уэббер. «Призрак оперы», фрагмент.
29. Р. Щедрин. «Озорные частушки», фрагмент.
30. Дж. Уильямс. Фрагмент музыки к фильму «Индиана Джонс».

#### 4.4 Тесты по курсу «История оркестровых стилей»

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 века стали обращаться к четырехголосному составу смычковых:
  - а) Генри Перселл; б) Георг Муффат; в) Жан-Баттист Люлли; г) Агостино Стеффани; д) Алессандро Скарлатти.
3. Какими чертами характеризуется этап переходного периода от барокко к классицизму?
  - а) дифференциацией фактуры между духовыми и струнными инструментами;
  - б) постепенным поворотом в сторону гармонического мышления;
  - в) резким отказом от *basso continuo*;
  - г) формированием парного состава оркестра;
  - д) исключением 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. Бетховена содержит более двух валторн? а) № 3; б) № 5; в) № 6; г) № 8; д) № 9
6. Чем характеризуется период развития оркестра 1-й четверти XIX века в симфонических сочинениях?
  - а) стабилизацией состава малого симфонического оркестра;
  - б) открытием выразительных возможностей тембра виолончелей;
  - в) окончательным отказом от принципа *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 века?
  - 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 черты оркестрового почерка Р. Вагнера:

---

---

---

9. Укажите характерные черты оркестрового стиля П. Чайковского:

- а) использование принципа тембровой подготовки;
- б) примат 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 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 вариационности

12. Какие черты оркестрового почерка проявились в симфонической прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси?

- а) закрепление основной темы за одним тембром (если верно, то 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 октавных дублировок;

13. Укажите, какие высказывания в отношении симфонической поэмы А.Н. Скрябина «Прометей» верны:

- а) четверной состав деревянной духовой группы;

б) отсутствие мультидивиди (деление группы более чем на две самостоятельные партии) в партиях смычковых инструментов;

в) преобладанием фоновых элементов фактуры над рельефом в группе смычковых;

г) наличие лейтмотивов;

д) отсутствие дублировок

14. Укажите, какие высказывания верны в отношении симфонических произведений «Русского» периода 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

5. 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) «расцветивание» мелодии средствами мелизматике

6. Какие высказывания верны относительно Симфонии ор. 21 А. Веберна?

а) отсутствие тембровых удвоений и октавных дублировок

б) наличие протяженных линий

в) принцип Klangfarbenmelodie

г) отсутствие контрабасов в смычковой группе

д) использование крайних верхних регистров инструментов

7. Укажите характерные черты оркестрового почерка симфонических произведений С. С. Прокофьева 40–50 гг. XX века?

а) редкое обновление оркестровой вертикали;

б) передача образов зла средствами медной духовой группы;

в) избегание темброво-фактурной дифференциации в нетуттийных построениях;

г) яркость материала, предназначенного чистым тембрам;

д) тембро-фактурное варьирование

8. С оркестровым стилем какого композитора XIX века часто сравнивают оркестровый почерк Д. Д. Шостаковича?

а) с Л. Бетховенным; б) с Ф. Листом; в) Р. Шуманом; г) П. Чайковским;  
д) Н. Римским-Корсаковым

9. 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

10. Укажите некоторые характерные черты оркестровой стилистики, проявившиеся в сочинении Дж. Адамса «Учение о гармонии»?

---

---

---

---

## 4.5 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. Глюка.
8. Новаии 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. Моцарта.
11. Эволюция оркестрового мышления в творчестве Л. Бетховена.
12. Период сосуществования классической и романтической музыки.
13. Раннеромантический оркестр от Ф. Шуберта к К. 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 века.
18. Творчество В. Пашкевича, Д. Бортнянского, Е. Фомина.
19. Оркестр М. И. Глинки в контексте его эпохи. Красочность и остроумие оркестровых средств в обрисовке фантастических образов.
20. От К.М. Вебера к Р. Вагнеру. Оркестр ранних вагнеровских опер.
21. Оперная реформа и особенности оркестрового стиля Р. Вагнера.
22. Оркестр позднего Г. Вагнера. Дифференциация разных групп, усиление группы медных духовых и другие нововведения.
23. Формирование новых национальных композиторских школ.
24. Оркестр поздних романтиков (Ф. Лист, Б. Сметана, А. Дворжак, Э. Григ).
25. Оркестр в творчестве композиторов «Могучей кучки».
26. Оркестр Н. А. Римского-Корсакова. От «Садко» к «Китежу». Учебник «Основы оркестровки».
27. Оркестр П. И. Чайковского как синтез нововведений русских и западноевропейских романтиков. Темброво-драматургические предпочтения.
28. Характерные индивидуальные черты оркестровки С. Рахманинова.

29. Оркестр А. Н. Скрябина и его эволюция. Звук, тембр и цвет у позднего Скрябина.
30. Колористическое оркестровое мышление А. Лядова.
31. Состав и трактовка оркестровых средств в творчестве А. Глазунова.
32. Оркестр импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равель, Респиги): школа Н. Римского-Корсакова в развитии.
33. От Р. Вагнера к экспрессионизму.
34. Гипертрофии позднеромантического оркестра: А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус.
35. Принципы оркестрового письма Й. Брамса.
36. Особенности оркестрового письма Дж. Верди.
37. Творчество Ж. Бизе, К. Сен-Санса и С. Франка.
38. Красочность и драматизм скупыми средствами: оркестровое мышление Я. Сибелиуса и К. Нильсена.
39. Прорыв в оркестровом мышлении XX века: И. Ф. Стравинский.
40. Прорыв в оркестровом мышлении XX века: 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. Современный оркестр и актуальные проблемы оркестровки.
44. Традиции и новаторство в оркестровке отечественных и зарубежных композиторов второй половины XX века.
45. Трактовка инструментов, фактуры, тембровая драматургия, оркестровый баланс, соотношения групп и солирующих инструментов, функция ударных.

#### **4.6 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности и рекомендации по организации самостоятельной работы студентов**

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «История оркестровых стилей» осуществляется с помощью следующих форм диагностики: анализ партитур и аудиовизуальных документов; опрос; контрольный урок; зачет.

Самостоятельная работа по курсу «История оркестровых стилей» включает в себя изучение теоретического материала, а также анализ симфонических партитур и прослушивание аудио и видеозаписей этих произведений. Систематизировать данную работу можно путем методического анализа, изучения изданий из перечня основной и дополнительной литературы. Благоприятно на качестве самостоятельной подготовки студентов скажется посещение концертов и репетиций профессиональных оркестров и концертов симфонической, оркестровой народной и духовой музыки.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине

#### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Среди учебных дисциплин, направленных на подготовку руководителей коллективов, «История оркестровых стилей» занимает значительное место в подготовке по 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. Предмет данного курса – изучение условий зарождения определенных музыкальных стилей, путей развития и исторически обусловленной их смены в области оркестрового мышления. Поэтому учебная дисциплина «История оркестровых стилей», входящая в модуль «История и теория дирижерского искусства», играет значительную роль в формировании профессиональных качеств будущих руководителей оркестровых коллективов.

Особенности оркестрового стиля могут быть осознаны только после специальной подготовки, полученной в классах чтения партитур и практической инструментовки. Лишь на основе полученных знаний и навыков анализа партитуры, умения понять структурное и выразительное значение взаимодействия всех ее компонентов, определенным образом трактованных композитором, может сложиться представление об оркестровом стиле.

*Цель* курса – приобретение студентами навыков квалифицированно анализировать характерные средства и приемы изложения, которые свойственны тому или иному стилю; находить конкретные связи между оркестровыми стилями (т. к. исторический подход к рассматриваемым явлениям – необходимое условие полноценного теоретического анализа); установить тесную связь между общим историческим развитием средств художественной выразительности и глубоко индивидуальным процессом композиторской работы над содержанием и формой оркестрового произведения.

*Задачи* учебной дисциплины:

- сформировать у студентов представление об эволюции симфонического оркестра, его состава и конструктивных изменениях

музыкальных инструментов на определенных этапах исторического процесса;

- дать представление о логике эволюции оркестрового мышления, отраженного в произведениях, предназначенных для исполнения средствами симфонического оркестра от момента его возникновения до современности;

- воспитание специфических аналитических навыков, позволяющих выявлять определенные стилевые закономерности присущие эпохе или отдельным композиторам в анализе конкретных произведений определенного исторического периода;

- развить аналитические способности, необходимые для будущей самостоятельной деятельности;

- сформировать умения использовать теоретические и практические знания в области любительского и профессионального музыкального искусства.

Освоение учебной дисциплины «История оркестровых стилей» должно обеспечить формирование специализированной компетенций СК-15 – Применять в профессиональной деятельности историко-теоретические основы оркестрового и дирижерского исполнительства и лучшие образцы оркестровой и ансамблевой литературы

В результате изучения учебной дисциплины студент должен

*знать:*

- исторические концепции музыкального искусства, оказавшие воздействие на становление и смену парадигмы оркестрового мышления;

- основные особенности и закономерности оркестровых стилей композиторов;

*уметь:*

- ориентироваться в составах симфонических оркестров исторических эпох;

- выявлять особенности фактуры произведений разных оркестровых стилей;

- определять характерные черты оркестровых произведений разных стилей;

- сопоставлять и сравнивать особенности стилей отдельных композиторов

*владеть:*

- рациональными методами поиска, отбора, систематизации и использования информации в области истории оркестровых стилей;

- практическими навыками анализа выразительных возможностей оркестровых стилей зарубежных, русских и белорусских композиторов.



Работа со студентами дневной и заочной формы обучения строится на основе тематического плана, в котором отражается уровень требований к содержанию и объему изучаемого материала.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «История оркестровых стилей» всего предусмотрено 90 часов, из них для очной формы 34 – аудиторных (28 лекционных и 6 семинарских занятий), для заочной формы обучения – 8 аудиторных (6 – лекционных и 2 – семинарских) занятий. Рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет.

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

### ***Тема 1. Краткий очерк начального периода развития оркестра и период Basso Continuo***

Цель, задачи, содержание и основные требования учебной дисциплины «История оркестровых стилей». Место и практическое значение дисциплины в общей системе подготовки специалиста высшей квалификации в сфере народно-инструментального творчества. Учебно-методическое обеспечение.

Методы историко-стилевого анализа партитур. Его отличие от общего художественно-технологического анализа, принятого в практическом курсе инструментовки. Понятие стиля. Музыкальная ткань и ее строение как основа стилевого анализа.

Неаполитанская и венецианская опера. Оркестровый инструментарий. Принципы комплектования оркестра. Хоровой принцип строения музыкальной ткани. К. Монтеверди и его значение как выдающегося реформатора оркестра. Период Basso Continuo. Типичные черты basso continuo: инструментальный комплекс цифрованного баса, принципы концертирования. Зарождение гомофонной ткани. Связь развития оркестра с развитием гомофонным форм. Оркестровые составы и их трактовка. Concerto grosso как доминирующий оркестровый жанр эпохи барокко, принципы его оркестровки. Особенности трактовки деревянных духовых и медных. Стиль кларино. Характеристика итальянского смычкового концерта (А. Корелли, А. Вивальди). Монументальные формы И.С. Баха и Ф. Генделя и их оркестровые концерты.

### ***Тема 2 Переходный период в истории оркестрового исполнительского искусства и оперная реформа К. В. Глюка***

Разделение оркестровых групп и преобладание гомофонного типа фактуры. Индивидуализация оркестровых партий. Оперная увертюра как прототип «классической симфонии». Особенности оркестровки Ж.-Ф. Рамо. Оркестровые нововведения К. В. Глюка в свете его оперной реформы. Рождение оркестрового мышления и основ современной оркестровки.

### ***Тема 3. Гомофонно-гармонический стиль. Классицизм и его принципы оркестровки. Оркестровка Л. Бетховена***

Гармония как основной формообразующий фактор оркестровой ткани. Функциональное строение оркестровой ткани на основе гомофонного стиля. Функции групп струнных и духовых. «Натуральный стиль» медной группы.

Особые взаимоотношения медных и деревянных в изложении гармонической вертикали. Проблема минора в оркестровке. Отголоски «теории аффектов» в трактовке оркестровых тембров. Драматургия трактовки оркестра. Й. Гайдн. В. А. Моцарт. Французский и итальянский оперный классицизм.

Оркестровка Л. Бетховена. Масштабность в изложении основных элементов ткани. Расширение общего оркестрового диапазона. Оркестровые составы. Попытки преодоления ограниченности «натурального стиля» медных. Аккорды побочных ступеней лада. Мажор и минор. Модуляция. Оркестровые *crescendo* и *decrescendo*. Значение контрастов оркестровых групп. Сложные тембры в струнных. Введение тромбонов. Оркестр и форма. Оркестровая драматургия симфоний.

#### ***Тема 4. Особенности русского симфонизма. М. Глинка и его оркестр***

Общий обзор: эволюция оркестра в России до М. Глинки. Русский оперный классицизм XVIII века. Оркестровые произведения И. Хандошкина, О. Козловского, В. Титова, Д. Бортнянского и др. Классические и романтические тенденции в трактовке оркестровой ткани у М. Глинки. Национальные черты и своеобразие методов оркестровки: функционализм трактовки оркестровой ткани, экономия средств, виртуозная техника в изложении инструментальных партий, оркестровая акцентировка, вариантность как метод развития, полифоничность фактуры. Специфика использования тембров и оркестровых групп русскими композиторами. Антитеза, как основа тембровой драматургии Теоретические воззрения М. Глинки в области оркестра и значение их для формирования русской национальной школы.

#### ***Тема 5. Программный симфонизм. Оркестр романтиков***

Оркестровые составы романтиков. Особенности их трактовки в связи с эстетическими задачами. Общий рост уровня исполнительского мастерства. Медные как особая, не вполне еще самостоятельная группа оркестра. Проблема динамики и движения. Роль тембра как важнейшего выразительного средства. Дж. Россини, К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Дж. Мейербео. Блеск, гибкость и выразительность их оркестра. Фантастика. Пейзаж и его роль в концепции произведения. Партитура оперы «Волшебный стрелок» Вебера и ее значение для развития оркестровки в XIX веке.

Г. Берлиоз как выразитель романтической эстетики в области оркестровки. Его оркестровые нововведения в оркестровке и новое симфоническое мышление. Оркестровые составы и их трактовка.

Расширение динамической амплитуды звучания. Особая чуткость к свойствам регистров. Новые принципы соединения тембров. Колорит и его связь с фантастикой, лирикой, драматизмом. Программность и особые задачи оркестровки.

### ***Тема 6. Позднеромантические тенденции в оркестровке***

Позднеромантические тенденции в оркестровке. Оркестр Ф. Листа и Р. Вагнера. Развитие оркестрового колорита. Особая роль сложных тембров. Закономерность их появления в связи с общими тенденциями к увеличению плотности и насыщенности оркестровой ткани. Значение мощности звучания оркестра для образной стороны. Экспрессия как одна из важнейших сторон техники оркестровки. Тесная зависимость между оркестровыми приемами и общим образным строем произведения. Понятие о тембровой модуляции как следствие фиксирования исполнительского процесса. Интенсивная полифонизация оркестровой фактуры у Р. Вагнера.

Формирование новых национальных композиторских школ и проблемы оркестрового стиля. Формирование новых национальных композиторских школ. Интерес к фольклорному началу, чистым инструментальным тембрам. Принципы монотематизма и роль оркестровых тембров в его формировании. Тройной состав оркестра как базисный, начиная со второй половины XIX века. Оркестровое творчество Б. Сметаны, А. Дворжака и др.

### ***Тема 7. Преодоление романтических тенденций (Й. Брамс, Ж. Бизе, Дж. Верди)***

Оркестр Й. Брамса. Его классические и романтические тенденции. Оркестр Дж. Верди. Формирование тенденций реалистической школы. Оркестровый стиль Ж. Бизе в свете французской школы оркестровки.

### ***Тема 8. Оркестр кучкистов. Н. Римский-Корсаков и его школа***

Жанры оркестровой музыки композиторов «Могучей кучки»: общее и отличное в оркестровом стиле. Влияние М.И. Глинки и западной музыки на их симфоническое мышление. Многократная вариантная переинструментовка, обилие басовых педалей, дублирование оркестровых линий, использование чистых сольных тембров духовых инструментов. Привлечение ударных инструментов при создании фантастических или ориентальных образов. Специфика оркестра «кучкистов» в «русской музыке о Востоке».

Развитие глинковских принципов в оркестровке: функционализм в трактовке оркестровой ткани; экономия средств; подчеркивание

характерности; колоризм; элементы виртуозной техники в изложении инструментальной партии оркестра. Переосмысление ряда романтических приемов. Принципы корсаковской школы в творчестве А. Глазунова. Характерные черты его оркестровки: мягкость и разнообразие колорита, широта и мощь звучания, точная профилировка динамики; акценты средствами оркестровки, вариантность как метод развития в оркестровке, последовательный функционализм в трактовке музыкальной ткани. Н. Римский-Корсаков и его школа.

Претворение романтических приемов на русской национальной почве и существенное их преобразование.

### ***Тема 9. Оркестровые принципы П.И. Чайковского. Традиционность и новаторство оркестрового письма С. Рахманинова***

Жанры и оркестровый состав симфонической музыки П.И. Чайковского. Особенности соотношения горизонтали и вертикали в оркестре. Психологическая заостренность трактовки образа в оркестре.

Развитие традиций русского симфонизма в творчестве А. Скрябина, С. Рахманинова. Развитие этих традиций в сочетании с западноевропейскими в оркестре Я. Сибелиуса.

### ***Тема 10. Использование оркестровых средств в творчестве поздних романтиков и импрессионистов***

Позднеромантические тенденции в оркестровке. Развитие оркестрового колорита. Экспрессия как одна из важнейших сторон техники оркестровки. Закрепление хроматических медных духовых инструментов в оркестровой практике.

Оркестровое творчество К. Дебюсси, М. Равеля. Мультидивизионная струнная группа in 3, in 4, in 5, in 6. Звукопись, колористичность. Мотивная мелодика и ее тембровое переокрашивание.

Партитуры А. Брукнера, Р. Штрауса, Г. Малера и К. Дебюсси и их влияние на оркестровую практику. Принципы оркестровой вариационности, тембрового переокрашивания, инструментальной полидинамики. Многослойность оркестровой ткани. Индивидуализация тембрового начала. Разнонаправленные тенденции в позднеромантической оркестровой музыке: с одной стороны разрастание оркестра («Симфония тысячи участников» – 8-я симфония Г. Малера), с другой – камерное использование средств симфонического оркестра (начиная с 4-й симфонии Г. Малера); усиление внимания к детализации и чистым тембрам, а с другой стороны – многократное дублирование линий, применение микстов и тембрового

переоформления. Использование голоса как оркестрового тембра. Возникновение жанра оркестровых песен.

### ***Тема 11. Экспрессионизм в музыке***

Кризис гомофонно-гармонической системы и его влияние на пути развития оркестровой музыки. Симфонический оркестр в новых стилях и направлениях музыки XX века. Формирование группы ударных инструментов.

Вклад Б. Бартока, П.Хиндемита, А. Онеггера в развитие оркестровой музыки. Сочетание традиций русского классического оркестра с новациями западноевропейских композиторов XX века в творчестве И.Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

### ***Тема 12. Оркестр в творчестве С. Прокофьева и Д. Шостаковича***

Авторский почерк С. Прокофьева. Монтажная драматургия как основной принцип инструментовки.

Драматургия произведения как основа оркестровки в творчестве Д. Шостаковича. Специфика использования оркестровых возможностей. Смыслообразующая функция оркестровых групп.

### ***Тема 13. Основные направления и тенденции развития современной оркестровки***

Авангардизм и его проявления в оркестровой музыке. Многообразие видов оркестров и полистилистика. Значение ударных инструментов в оркестровой музыке XX века.

Влияние научно-технических возможностей и средств на развитие традиционных и создание новых музыкальных инструментов. Электронные и электрифицированные инструменты.

Электронная музыка и ее значение на рубеже веков. Переход от концертных форм бытования оркестровой музыки к прикладным.

## 5.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ КАРТЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

### 5.2.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на дневной форме получения образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Количество часов УСП	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия		
1	2	3	4	5	6
1	Краткий очерк начального периода развития оркестра и период Basso Continuo	4			
2	Гомофонно-гармонический стиль. Классицизм и его принципы оркестровки. Оркестровка Л. Бетховена	2		10	опрос
3	Переходный период в истории оркестра и оперная реформа К. В. Глюка	2			
4	Программный симфонизм. Оркестр романтиков	2		10	опрос
5	Особенности русского симфонизма. Глинка и его оркестр	2			
6	Позднеромантические тенденции в оркестровке	2			
7	Преодоление романтических тенденций (Й. Брамс, Ж. Бизе,	2		6	опрос

	Дж. Верди)				
8	Оркестр кучкистов. Н. Римский-Корсаков и его школа	2			
9	Оркестровые принципы П.И. Чайковского	2			
10	Использование оркестровых средств в творчестве поздних романтиков и импрессионистов	4			
11	Экспрессионизм в музыке	2	2		
12	Основные направления и тенденции развития современной оркестровки	2	4		
<b>Всего</b>		<b>28</b>	<b>6</b>	<b>56</b>	



**5.2.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для студентов, обучающихся на заочной форме получения образования**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	
		Лекции	Семинарские занятия
1	2	3	4
1	Краткий очерк начального периода развития оркестра и период Basso Continuo	0,25	
2	Гомофонно-гармонический стиль. Классицизм и его принципы оркестровки. Оркестровка Л. Бетховена	0,25	
3	Переходный период в истории оркестра и оперная реформа К. В. Глюка	0,25	
4	Программный симфонизм. Оркестр романтиков	0,25	
5	Особенности русского симфонизма. Глинка и его оркестр	0,25	
6	Позднеромантические тенденции в оркестровке	0,25	
7	Преодоление романтических тенденций (Й. Брамс, Ж. Бизе, Дж. Верди)	0,25	
8	Оркестр кучкистов. Н. Римский-Корсаков и его школа	0,25	
9	Оркестровые принципы П.И. Чайковского	0,25	
10	Использование оркестровых средств в творчестве поздних романтиков и импрессионистов	0,25	
11	Экспрессионизм в музыке	0,25	1
12	Основные направления и тенденции развития современной оркестровки	0,25	1
<b>Всего</b>		<b>6</b>	<b>2</b>

### 5.3 Основная литература

1. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – Ленинград : Музыка, 1981. – 194, [2] с. : нот.
2. Карс, А. История оркестровки / А. Карс ; под ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Корндорфа ; [пер. с англ. Е. П. Ленивцев и др.]. – [2-е изд.]. – Москва : Музыка, 1990. – 302, [2] с. : ноты, ил.
3. Шабунова, И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учебное пособие / И. М. Шабунова. – Изд. 2-е, стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2018. – 335 с. : табл.

### 5.4 Дополнительная литература

1. Благодатов, Г. История симфонического оркестра / Г. Благодатов. – М. : Музыка, 1969. – 312 с.
2. Веприк, А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. М. Веприк. – 2-е изд, испр. – М. : Сов. композитор, 1978. – 428 с.
3. Витачек, Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века: историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова : учеб. пособ. для муз. вузов / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 151 с.
4. Гуревич, Л. И. История оркестровых стилей: учеб. пособие для муз. вузов / Л. И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997 – 203 с.
5. Кожухарь, В. И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : учеб. пособие / В. И. Кожухарь. – М. : Лань, Планета музыки, 2009. – 320 с.
6. Теория современной композиции : учеб. пособие / Гос. ин-т искусствознания; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 616 с.
7. 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. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.