

В. Б. ПОПОНОВ

О ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



В. Б. ПОПОНОВ

О ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



Рецензент П. А. Барчунов,
заслуженный деятель искусств РСФСР

Попонов В. Б.

П58 О переложении для русских народных инструментов. — М.: Сов. Россия, 1986. — 96 с.: ноты. — (Б-чка «В помощь худож. самодеятельности» № 20).

В книге (преимущественно на материале фортепианной музыки) даются советы по переложению для оркестров и ансамблей русских народных инструментов, приводится характеристика технических средств и средств музыкальной выразительности инструментов, излагаются сведения из музыкального синтаксиса. Книга адресована руководителям самодеятельных оркестров и ансамблей.

783

Владимир Борисович Попонов

О ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Редактор **З. Г. Антипенко**
Художник **В. А. Гордеев**
Художественный редактор **В. П. Коршунов**
Технический редактор **Г. П. Мартыанова**
Корректор **Л. В. Конкина**

Сдано в набор 21.05.86. Подписано в печать 10.09.86. А02451. Формат 84×108/32. Бумага типогр. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5,04. Усл. кр.-отт. 5,36. Уч.-изд. л. 5,11. Тираж 72 175 экз. Заказ 1200. Цена 25 к. Изд. ннд. БХС-70.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Адресуя данное пособие руководителям самодеятельных оркестров и ансамблей, автор стремился изложить учебный материал в максимально доступной форме, в основном на примерах для оркестров и ансамблей русских народных инструментов (домр, балалаек, гуслей, баянов и некоторых ударных).

Процесс переложения дан преимущественно на материале фортепианной музыки. Это обусловлено тем, что для фортепиано написано бесчисленное множество произведений всех жанров и стилей как оригинальной, собственно фортепианной музыки, так и аккомпанемента для голоса и хора, переложений оперной, балетной и симфонической музыки. Конечно, если произведение написано для какого-либо оркестра, то делать переложение с партитуры более целесообразно, чем с клавира, так как всякое переложение оркестровой пьесы на фортепиано является упрощением, а порой и искажением авторского замысла.

Настоятельно рекомендуется заниматься изучением симфонических партитур, сличая способы изложения музыкального материала одного и того же произведения в партитуре и клавира. Это необходимо для того, чтобы понять, какими способами достигается сжатие регистров, уменьшение количества голосов, облегчение сложных приемов оркестрового письма применительно к приемам игры на фортепиано, упрощение гармонических функций, голосоведения; чем достигается равновесие звучания голосов оркестра, смена тембровых контрастов и т. п.

При изучении нотных примеров данного пособия в оркестровом изложении следует обратить внимание и запомнить, что оркестровые голоса записаны в регистре действительного их звучания, то есть без октавных перемещений. Это сделано для того, чтобы читателю легче было уяснить соотношение голосов по вертикали (интервалам, регистрам).

Работа по переложению рассматривается как творческий процесс, своего рода соавторство. Готовых рецептов здесь быть не может, поэтому, предлагая то или иное решение вопроса, автор делает оговорку, что это лишь один из вариантов, что все могло быть и иначе, в зависимости от средств, которыми располагает данный оркестр или ансамбль, технической подвинутости его участников и, наконец, от художественного вкуса и опыта автора переложения.

Очень часто бывает так, что работа, казалось бы, выполненная удачно, вызывает через какое-то время у автора разочарование, желание сделать все заново, что вполне закономерно: творческая неудовлетворенность служит признаком повышения требовательности к себе, стремления к более глубокому постижению секретов переложения.

С целью привлечения внимания к стилистическим особенностям произведений даются сведения из области музыкального синтаксиса, делается разбор структуры построения музыкальных произведений, средств выразительности, которые использовал композитор в данном произведении для реализации своего замысла. Само собой разумеется, что авторам переложений необходимо постоянно заниматься повышением своего музыкального уровня, в совершенстве изучить курс теории и гармонии, проработать основательно данное пособие и каждое теоретическое положение его подкреплять практическими работами по переложению для оркестра и последующим прослушиванием.

Следует помнить слова Н. А. Римского-Корсакова о том, что пьесы с хорошим расположением аккордов и правильным голосоведением будут звучать хорошо в переложении на любую оркестровую группу.

ВИДЫ ИНСТРУМЕНТОВ, ВХОДЯЩИХ В СОСТАВ ОРКЕСТРОВ И АНСАМБЛЕЙ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ, ХАРАКТЕРИСТИКА ИХ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, ИХ РОЛЬ В ОРКЕСТРЕ И АНСАМБЛЕ

Группа трехструнных домр

Существует 7 видов трехструнных домр: пикколо, малая (сопрановая), меццо-сопрано, альт, тенор, бас и контрабас. Из них в художественной самодеятельности используются только 4 вида: пикколо, малая, альтовая и басовая. О них и пойдет речь ниже.

Строй, звуковой диапазон и способ нотной записи (высоты звука) у этих инструментов следующий (прим. 1):

Пример №1

	Пишется	Звучит	Диапазон
Пикколо			
Малая			
Альтовая			
Басовая			

Характер звучания каждого инструмента в отдельности зависит в основном от величины корпуса, длины, толщины, способа выделки струн и звукоизвлечения. Наиболее ярко звучат струны, не обвитые канителью (медной или латунной провололочкой). Первая струна каждого инструмента звучит ярче, чем вторая и третья, открытые струны — полнее, чем прижатые к ладам. Звук, извлекаемый медиатором, имеет более светлый тембр, чем при защипывании струн пальцем.

Тембр изменяется также в зависимости от места соприкосновения медиатора со струной. Если медиатор соприкасается со струной ближе к подставке, звук приобретает более легкий и светлый оттенок, если ближе к грифу — мягкий и несколько глуховатый.

Тремолирование может быть связным, непрерывным или раздельным. Если какая-либо группа нот различной высоты объединена лигой, все ноты должны исполняться связно, без снятия медиатора со струн. Так, например, в пьесе К. Сен-Санса «Лебедь» каждые два такта должны исполняться связно, непрерывным тремолированием (прим. 3).

Пример №3



Раздельное тремолирование применяется при исполнении одинаковых по высоте звуков (прим. 4) или мелодий энергичного мужественного характера (прим. 5)

Грустная песенка. П. Чайковский

Пример №4



Русская увертюра. Н. Будашкин

Пример №5



Раздельное тремолирование достигается посредством пропуска последнего удара медиатора о струну. Так, при дроблении одной четвертной ноты на 32 двусторонних удара пропускается тридцать второй, при делении на 16 — шестнадцатый и т. д.

Раздельное тремолирование может быть обозначено в нотной записи у струнных инструментов посредством пе-

речеркивания нотного штиля тремя наклонно-горизонтальными черточками, а у фортепиано и баяна штили не речеркиваются.

Защипывание струн пальцами правой руки (прием пиццикато) применяется в тех случаях, когда необходимо извлечь звуки отрывистого и мягкого характера. Щипком большого пальца можно достичь различной градации громкости — от пианиссимо до форте. Щипок же среднего и безымянного менее звучен и плотен, но зато он дает возможность применять щипок, не выпуская из пальцев медиатора, что бывает необходимо при быстрой смене игры медиатором и защипыванием струны пальцами. Прием защипывания обозначается в нотной записи термином пиццикато; в сокращенном виде — латинскими буквами *pizz.* (прим. 6).

Думка. П. Чайковский

Пример №6

♩ = 60

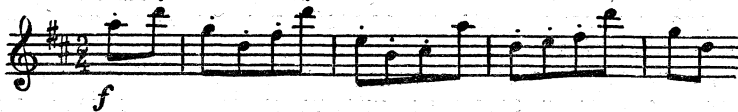


Отрывистые звуки можно извлекать не только приемом защипывания струны пальцем, но и медиатором. В этом случае над нотной головкой (или под ней) выставляются точки, и прием этот носит название стаккато (*staccato*), которое исполняется на домре отдельными ударами медиатора вниз (см. прим. 7).

Камаринская. П. Чайковский

Пример №7

♩ = 126



Прием скольжения (глиссандо) какого-либо пальца по ладам при непрерывном тремолировании применяется нечасто, однако выразительность глиссандо довольно значительна. При восходящем движении звуков в сочетании с увеличением громкости прием глиссандо может создать впечатление порыва, настроение бравурности, а в пиано (вниз или вверх) — задумчивости, нежности, подобно приему портаменто в пении. В нотной записи прием скольжения обозначается начертанием волнообразной линии от исходной ноты до следующей, на которой оканчивается скольжение в том направлении, какое соответствует движению мелодии, и написанием термина на иностранном языке, чаще всего в сокращенном виде — *gliss.* (прим. 8, 9).

Венгерский танец. И. Брамс

Пример №8

Вальс. И. Штраус

Пример №9

Флажолеты¹ на домрах в практике оркестровой игры применяются редко из-за сложности их воспроизведения.

¹ Флажолеты воспроизводятся путем легкого прикосновения и мгновенного снятия какого-либо пальца в точках деления струны на две, три и более частей (на 7, 12-м и др. порожках) с одновременным ударом медиатора о струну.

Однако натуральные флажолеты, извлекаемые на 7-м и 12-м порожках, могут быть использованы для создания эффекта воздушности, прозрачности звучания, при нюансе пиано и нотах долгой длительности. Обозначается флажолет посредством кружочка (нолика) над нотой (прим. 10).

Пример №10



Двузвучия и аккорды на домрах применяются в тех случаях, когда требуется извлечь из инструментов максимальную степень громкости приемом односторонних ударов медиатора вниз. Тремолирование по двум и особенно по трем струнам звучит грубо, с шумовыми призвуками от ударов медиатора о струны.

Роль домровой группы в оркестре

Домровая группа является в оркестре ведущей. Она располагает средствами, которые позволяют воспроизводить самые разнообразные способы изложения музыкального материала. Широкий звуковой диапазон, наличие семи и более самостоятельных голосов создают предпосылки для свободного построения аккордов в любых видах и положениях, позволяют вести сложные контрапункты, образовывать гомофонную фактуру, имитировать звучание гуслей, гитары или хора, создавать регистровые и тембровые контрасты и т. д.

Домровой группе свойственна динамическая гибкость; перехода от нежного пианиссимо до полнозвучного форте можно достигнуть на любом отрезке музыкального произведения — мгновенно или постепенно.

В домровой группе звучит хорошо любая тональность, но в пьесах с большим количеством бемолей или диэзов труднее выявить технические средства инструментов. Пьесы виртуозного склада следует переключать в тональности, в которых можно максимально использовать открытые струны: *ля, ре, соль, до мажор* и параллельный им *минор*.

Многообразие приемов извлечения звука, большой выбор способов изложения музыкального материала, техническая подвижность, ровность и мягкость тембра, сереб-

ристое тремоляндю, окрашивающее звучность в светлые тона,— все это позволяет использовать домровую группу от начала до конца пьесы, не опасаясь назойливости звучания.

Балалаечная группа

Ноты

Виды инструментов. Балалаечная группа состоит из 5 видов: прима, секунды, альты, басы и контрабасы. Инструменты этой группы в значительно большей степени отличаются друг от друга по приемам извлечения звука, степени технической подвинутости и той роли, которую они выполняют в оркестре, чем инструменты домровой группы. Так, например, балалайка прима обладает более ярким звуком (из всей группы только прима имеет струну, не обвитую канителью), разнообразием технических приемов извлечения звука (до десяти), технической подвижностью и играет в оркестре роль ведущего инструмента.

Балалайкам секунде и альту свойственны 2—3 приема извлечения звука, оркестровые функции редко выходят за пределы воспроизведения аккордов аккомпанемента. Басы и контрабасы обладают большой полнотой звучности, на них применяется всегда 2 приема извлечения звука, а роль в оркестре преимущественно состоит в выполнении функций басового фундамента оркестра. Строй, звуковой диапазон и способ нотной записи балалаек следующий (прим. 11).

Пример №11

Пишется Звучит Диапазон

Прима

Секунда

Альт

Бас

К-бас

8--- 8---

Балалайка прима. На этом инструменте применяются следующие приемы извлечения звука.

Односторонние удары большого пальца по всем струнам вниз, которые применяются для исполнения двузвучий или аккордов, не требующих протяжного звучания. При исполнении двузвучий нижняя нота исполняется на второй и третьей струнах в унисон посредством прижатия их большим пальцем на одном и том же ладу, а верхняя нота исполняется на первой струне, причем унисон, предназначенный для второй и третьей струн, записывается одним нотным знаком (прим. 12).

Пример №12



При исполнении аккордов (трехголосных сочетаний) верхняя нота исполняется на первой струне, средняя — на второй, нижняя — на третьей.

Односторонние отдельные удары по всем струнам вниз применяются преимущественно при воспроизведении широких аккордов всей балалаечной группы, в сочетании с приемом арпеджио, создавая впечатление широких гусельных аккордов (прим. 98). Направление ударов в этом случае не обозначается, оно подразумевается (вниз). Односторонние удары по всем струнам вверх как самостоятельный прием не применяются, они соединяются с ударом вниз, образуя двусторонние удары, называемые бряцанием.

Бряцание. Двусторонние удары указательного пальца по всем струнам, называемые бряцанием, являются основным приемом игры на балалайке примае. Скорость чередования ударов при бряцании — два или четыре на одну метрическую долю такта. Например, мелодию русской народной плясовой песни «Как под яблонькой» можно исполнить бряцанием и по два, и по четыре удара на метрическую долю такта, в медленном темпе — и по восемь ударов (прим. 13).

Пример №13



Более частое чередование двусторонних ударов образует уже тремоло.

Тремоло на балалайке prime воспроизводится тремя способами: по всем струнам, по одной первой струне и по второй и третьей одновременно при заглушенной первой.

Тремолирование по одной первой струне производится указательным пальцем, который подпирается большим пальцем; тремолирование по второй и третьей струнам одновременно — также указательным пальцем, но первая струна при этом глушится посредством легкого прикосновения к ней одного из пальцев (указательного, среднего или безымянного), большой палец при этом передвигается по ладам соответственно чередованию звуков по высоте. Техническая беглость при этом приеме ограничена малоподвижностью большого пальца (прим. 14).

То не ветер ветку клонит. Русская народная песня

Пример №14



Пиццикато, или зашипывание струны каким-либо пальцем правой руки, применяется в практике очень часто. Зашипывание может производиться большим пальцем движением вниз или указательным и средним — вверх. Щипком вниз можно достигнуть полного и громкого звука, щипком вверх — легкого и прозрачного. Вид щипка можно обозначить в нотной записи так: б/п, у/п.

Вибрато. Прием пиццикато довольно часто применяется в сочетании с приемом вибрато, при котором зашипывание струны происходит одновременно с нажатием на струну за подставкой ребра быстро колеблющейся кисти правой руки, вследствие чего происходят небольшие изменения в степени натяжения струны, а отсюда — высоты звука. Игру с вибрацией можно применять только на первой (тонкой) струне (на второй и третьей вибрация не слышна) и в очень умеренной степени, в противном случае она становится грубой. Быстро движущиеся звуки не могут быть исполнены приемом вибрато.

В нотной записи этот прием обозначается латинскими буквами *vibrato* (прим. 15).

Пример №15



Дробь — очень характерный прием, свойственный только балалайке приме. Она воспроизводится двусторонними ударами четырех пальцев: вниз — безымянным, средним, указательным и большим, вверх — указательным, средним, безымянным и мизинцем. При этом приеме каждая струна ударяется по четыре раза, создавая эффект дробности звучания.

Этим приемом исполняются двух- и трехголосные созвучия, имеющие длительность, равную четвертным или восьмым, то есть каждый удар должен быть равен одной восьмой. Направление ударов обозначается волнообразной вертикальной черточкой со стрелкой, которая указывает направление удара, а сам прием — словом «дробь» (сокращенно — др.). При отмене дроби подразумевается переход на другой штрих.

Приему дробь не свойственны мелодическая выразительность, гармоническое и ритмическое разнообразие. Скорее всего это колористический фон, тембровая окраска. Однако ярко выраженный национальный колорит звучания дроби делает этот прием незаменимым в воспроизведении веселых шуточных наигрышей, сцен праздничной народной жизни.

В музыкальной литературе для фортепиано, баяна или других инструментов этот прием непосредственно не указывается; для получения его необходимо использовать какие-либо близкие по звучанию фактурные приемы или создавать заново при обработках народных шуточных или плясовых мелодий.

Вот, к примеру, фортепианная фактура, на основе которой можно построить прием дроби. Это «Свадьба будет» Е. Барыбина — деревенские картинки для солистов, хора и фортепиано (прим. 16).

Пример №16

Быстро. Энергично

Если этот материал изложить для 2 баянов, присоединив к ним балалайку приму с приемом дроби, а из ударных — бубен и треугольник, можно считать, что звучание максимально приблизится к авторскому замыслу (прим. 17).

Пример №17

Сдергивание. Этот прием может применяться на всех струнных щипковых инструментах, но балалайке приме он более близок, так как отлично сочетается с национальным характером ее звучания. Прием сдергивания имеет два вида: одноголосное чередование двух звуков, первый из которых является коротким форшлагом, а второй — основной нотой, и в форме двузвучий, извлекаемых приемом бряцания по всем струнам.

Первый прием состоит из защипывания струны (преимущественно первой, вторая и третья звучат слабо) каким-либо пальцем (указательным, средним или безымянным) движением вверх, с мгновенным перемещением пальца левой руки с одного лада на другой, но уже без повторного защипывания, то есть защипывается только звук, соответствующий форшлагу. Защипывание (сдергивание) возможно только в том случае, если форшлаг обозначен выше основной ноты, у которой он выставлен.

В нотной записи прием сдергивания обозначается крестиком, поставленным над или под нотной головкой (прим. 18, 18а).

Плясовая сценка. П. Чайковский

Пример №18

Быстро

Ф-но

Пример №18 а

Второй прием сдергивания отличается от первого тем, что он производится все время на открытой первой струне, соответствующей звуку ля первой октавы, в то время как большой палец левой руки прижимает вторую и третью струны к ладу, который соответствует определенному аккордовому звуку. Для применения этого приема необходимы три условия: 1) мелодия должна излагаться на первой струне, а гармонические звуки — на второй и третьей; 2) ритмическая структура мелодии и гармонических звуков должна соответствовать четвертным или восьмым длительностям; 3) допустимы только те тональности и аккорды, в которых есть (или может быть) звук ля первой октавы.

Возьмем мелодию из той же «Свадьбы...» Е. Барыбина (прим. 19).

Пример №19

Быстро



Сцена народного праздника была бы воссоздана более ярко и правдоподобно, если бы мы при переложении применили прием сдергивания в партии балалайки примы (прим. 20).

Пример №20



Глиссандо. Как и на домрах, на балалайке приме применяется прием глиссандо. Он достигается посредством скольжения по грифу пальцев, охватывающих гриф кольцом, при непрерывном тремолировании. Глиссандо может быть выполнено двойными или тройными звуками в восходящем или нисходящем движении, причем во время скольжения вид интервала, с которого было начато движение, может меняться в зависимости от смены гармонии, аккордов.

Прием глиссандо часто обусловлен быстрым поступенным движением звуков, выписанным в нотном тексте в виде пассажа из шестнадцатых или тридцать вторых длительностей, или лигой, соединяющей два звука мелодии на широкий интервал.

В нотной записи этот прием обозначается двумя волнообразными линиями (при двухголосном глиссандо), тремя (при трехголосном) и термином *gliss.* (прим. 21, 21a).

Пример №21

На фортепиано

First system of musical notation for Example 21, piano version. It consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The melody in the treble clef starts with a half note chord (F4, A4) and a half note chord (G4, B4), followed by a half note chord (A4, C5) and a half note chord (B4, D5). The bass clef accompaniment consists of a half note chord (F4, A4) and a half note chord (G4, B4). Dynamics are marked *mf* and *f*.

Second system of musical notation for Example 21, piano version. It consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The melody in the treble clef starts with a half note chord (F#4, A#4) and a half note chord (G#4, B#4), followed by a half note chord (A#4, C#5) and a half note chord (B#4, D#5). The bass clef accompaniment consists of a half note chord (F#4, A#4) and a half note chord (G#4, B#4). Dynamics are marked *mf* and *f*.

Third system of musical notation for Example 21, piano version. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The melody in the treble clef starts with a half note chord (F#4, A#4) and a half note chord (G#4, B#4), followed by a half note chord (A#4, C#5) and a half note chord (B#4, D#5). The bass clef accompaniment consists of a half note chord (F#4, A#4) and a half note chord (G#4, B#4). Dynamics are marked *p* and *f*.

Пример №21а

В оркестре

First system of musical notation for Example 21a, orchestral version. It consists of a single staff in 2/4 time. The melody starts with a half note chord (F4, A4) and a half note chord (G4, B4), followed by a half note chord (A4, C5) and a half note chord (B4, D5). Dynamics are marked *mf* and *f*. The word "gliss." is written above the first two chords.

Second system of musical notation for Example 21a, orchestral version. It consists of a single staff in 3/4 time. The melody starts with a half note chord (F#4, A#4) and a half note chord (G#4, B#4), followed by a half note chord (A#4, C#5) and a half note chord (B#4, D#5). Dynamics are marked *p*. The word "gliss." is written above the first two chords.

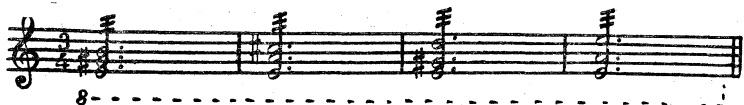
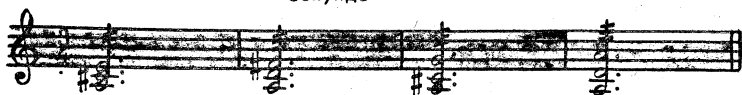
Роль балалайки примы в оркестре велика. Она является одним из ведущих мелодических инструментов оркестра, прекрасно цементирует звучность партий первых и вторых малых домр, хорошо сочетается по тембру со всеми группами и отдельными инструментами оркестра, ярко оттеняет национальный колорит музыки.

Балалайки секунда и альт схожи между собой как по приемам извлечения звука, так и по характеру звучания и по роли, которую они выполняют в оркестре. На этих инструментах применяются 4 основных приема из числа тех, которые были описаны в технике игры на балалайке приме: односторонние удары по всем струнам большим пальцем вниз; двусторонние удары — вниз большим пальцем, вверх — указательным; тремолирование по всем струнам посредством двусторонних ударов указательного пальца; пиццикато — защипывание одной какой-либо струны большим пальцем вниз.

Все приемы обозначаются в нотной записи теми же способами, что и в партии балалайки примы.

При написании партий для секунды и альты следует учитывать неудобство исполнения широких и узких интервалов при игре на закрытых (прижатых к ладам) струнах, требующих широкой растяжки пальцев, а также нот большой длительности (целых, половинных), так как прижатие струн при обхвате грифа требует большой физической силы и быстро утомляет пальцы. Поэтому при игре на закрытых струнах, когда пальцы обхватывают гриф кольцом, не следует применять интервалы шире чистой квинты и уже малой терции. Ноты долгой длительности при игре на закрытых струнах следует применять только в случаях крайней необходимости, например при тремолировании по всем струнам.

Однако если при исполнении двузвучий и аккордов применяется какая-либо открытая струна, положение в корне меняется. Тут допускается применение широких интервалов и нот долгой длительности при тремолировании, так как гриф пальцем не обхватывается (прим. 22).



Полнота звучания балалаек секунды и альта целиком зависит от использования открытых струн, регистра первой позиции (не выше 7-го лада) и умелого распределения звуков аккордов между двумя этими инструментами. Комбинаций в построении аккордов, при одновременном звучании секунды и альта, существует много, поэтому нет никакого смысла усложнять партию каждого инструмента в отдельности.

Основным назначением этих балалаек в оркестре является образование трех-, четырехголосных аккордов, аккомпанемента в регистре от *ми* малой октавы до *ля* первой.

Бас и контрабас обеспечивают оркестру прочный фундамент, и звучат они, как правило, больше, чем все другие инструменты, не создавая, однако, впечатления однообразия тембра. Ни один из басовых струнных инструментов всех видов оркестров не может конкурировать по полноте и громкости звука с басом и контрабасом.

На этих инструментах применяются два вида извлечения звука: отдельные удары кожного медиатора по одной какой-либо струне движением вниз и тремолирование — также по одной струне.

Отдельные удары не требуют никаких обозначений в нотном тексте, они подразумеваются, а прием тремолирования обязательно должен обозначаться: при раздельном тремолировании — посредством перечеркивания нотного штиля тремя наклонно-горизонтальными черточками; при связном тремолировании (штрихе легато) — начертанием лиги над или под нотными знаками и термином *tremolo*.

В техническом отношении бас и контрабас отличаются малоподвижностью и не только из-за широкого расстояния между порожками (ладами), но и неудобства чередования двусторонних ударов медиатора. Быстрота чередования звуков при игре односторонними ударами равна

приблизительно 72 ударам метронома в минуту при игре шестнадцатыми длительностями.

Бас и контрабас чаще всего играют одновременно в октавном соотношении, так как звучность нижних нот контрабаса без удвоения его басом теряет отчетливость высоты звука. Верхний регистр контрабаса (приблизительно от открытой первой струны) хорошо звучит и без октавного удвоения его басом. В этом случае бас можно использовать для воспроизведения каких-либо звуков аккорда — квинты, сексты, одновременно двух аккордовых звуков или для гармонической фигурации.

Гусли

Гусли бывают звончатые, клавишные и шипковые.

Гусли звончатые получили распространение в том виде, какой они приобрели после реконструкции их Н. Приваловым и О. Смоленским. Они имеют 4 вида: пикколо, приму, альт и бас. У каждого вида одинаковое количество струн — 13.

Строй, звуковой диапазон и способ нотной записи у звончатых гуслей следующий (прим. 23):

Пример №23

The musical score consists of four staves, each representing a different type of bell. The notes are as follows:

- Пикколо (Pikkolo):** G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Прима (Prima):** G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6.
- Альт (Alto):** G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Бас (Bass):** G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

A dashed line with the number '8' is positioned above the Pikkolo staff, indicating an octave relationship between the Pikkolo and the Bass parts.

В практике игры на звончатых гуслях широко применяется перестройка некоторых струн соответственно звуко-ряду исполняемого произведения. Чаще всего практикуется перестройка III и VII ступеней *ля-мажорного* звукоряда, что позволяет играть в *ля миноре* и делать модуляционные отклонения в родственные ему тональности.

Способы извлечения звука на звончатых гуслиях весьма разнообразны: отдельные звуки и аккорды извлекаются посредством односторонних и двусторонних ударов черепахового (или целлулоидного) медиатора зажатого в пальцах правой руки, в то время как пальцы левой руки глушат струны, не входящие в данный звукоряд или аккорд, а также зашипыванием струн пальцами правой руки, зашипыванием струн пальцами левой руки, в то время как правая воспроизводит тремоло на одной какой-либо струне.

Способы нотного обозначения этих приемов звукоизвлечения различны: отдельные удары медиатора о какую-либо струну не имеют обозначений, отдельное тремоло обозначается перечеркиванием нотных штилей тремя наклонно-горизонтальными черточками, прием глиссандо (скольжение медиатора по струнам вверх и вниз) обозначается восходящей или нисходящей волнообразной чертой, с добавлением термина *glissando*.

Звучат гусли очень ярко, сильно. В этом плане с ними не может сравниться ни один струнный инструмент оркестра. Стихия звончатых гуслей — былинные, хороводные, шуточные и плясовые русские народные песни и наигрыши.

Гусли клавишные состоят из довольно большого плоского деревянного корпуса, установленного на трех или четырех ножках. Над декой натянуто 49 металлических струн, настроенных в хроматической последовательности (по полутонам), в диапазоне от *ля* контроктавы до *ля* четвертой октавы. На левую сторону корпуса (слева от сидящего у инструмента исполнителя) накладывается на струны закрытая деревянная коробка с находящимся внутри ее механизмом из демпферов (глушителей струн). На коробке имеется клавиатура с 13 клавишами — 8 белыми и 5 черными, соответствующими звукоряду *до-мажорной* гаммы.

Демпферы соприкасаются со струнами всех пяти октав и глушат их. Нажатие какой-либо клавиши приводит к снятию со струн соответствующих им демпферов во всех октавах одновременно. Если, к примеру, нажать три клавиши — *до*, *ми*, *соль*, то снимутся демпферы со всех струн, соответствующих по высоте этим нотам во всех октавах.

Звук воспроизводится двумя основными способами: скольжением кожного медиатора по струнам от нижних звуков к верхним или в обратном направлении и посредством зашипывания одной какой-либо струны медиатором (пальцами правой руки можно зашипывать одновремен-

но две или три струны). Скольжение медиатора по струнам позволяет воспроизвести любой аккорд в одной или нескольких октавах, но всегда только в арпеджированной последовательности.

Лучший по звучанию регистр гуслей — верхний: яркий, звонкий, способный «прорезать» любое *tutti* оркестра. Средний регистр более мягкий и полно звучащий, нижний — глухой, звучит недостаточно громко, с шумовыми призвуками от соприкосновения медиатора со струнами. Впрочем, отдельные струны нижнего регистра при зашпицовывании их медиатором звучат достаточно полно и громко.

Полнота и чистота звучания аккордов, извлекаемых посредством скольжения медиатора по струнам, зависит от регистра, видов аккордов. В верхнем регистре аккорды звучат ярче, чище (менее слышны шумовые призвуки); чем уже интервалы в аккорде, тем меньше закрытых струн, которые создают эти призвуки, поэтому наиболее чисто звучащим аккордом является уменьшенный септаккорд, который состоит из малых терций.

Ноты для клавишных гуслей записываются на двух нотоносцах — верхний в скрипичном ключе, нижний — в басовом (как у баяна). На верхнем нотоносце в регистре первой октавы обозначается вид аккорда соответственно данной длительности звуков. Эта запись является как бы схемой построения аккорда, на основе которой исполнитель расстанавливает пальцы левой руки на клавиатуре. После нажатия клавишей он проводит медиатором по струнам в заданном регистре и направлении. Верхний звук данного аккорда обозначается одной нотой, представляемой над аккордом-схемой, нижний — под аккордом, на нижнем нотоносце, в басовом ключе.

Предположим, что мы определили вид аккорда (мажорное трезвучие), диапазон его звучания (от *до* малой октавы до *до* третьей октавы). Поскольку аккорды, исполняемые приемом скольжения медиатора, исполняются арпеджированным способом, нам необходимо установить, в каком направлении должны следовать звуки аккорда — снизу вверх или сверху вниз и за счет длительности каких нот должно быть исполнено арпеджио — за счет нот предыдущего аккорда (из затакта, как быстрый форшлаг) или данного аккорда?

Если звуки арпеджио надо воспроизвести за счет длительности предыдущего аккорда (из затакта), ставим перед аккордом волнообразную вертикальную черточку. Если же их надо исполнять за счет длительности нот данно-

нет коробки с глушителями струн, а струны расположены в два яруса. Струны верхнего яруса подстроены в звукоряд *ля-мажорной* гаммы, струны нижнего — соответствуют звукам, не входящим в звукоряд *ля мажора*.

Звук извлекается посредством защипывания струн пальцами обеих рук.

Щипковые гусли отличаются красотой тембра, мягкостью и полнотой звучания, богатством форм изложения музыкального материала (близких фортепиано) и являются подлинным украшением оркестров русских народных инструментов. Однако техника игры на них крайне сложна, да и сам инструмент имеется преимущественно в профессиональных оркестрах.

Группа пневматических язычковых инструментов

В эту группу входят инструменты многих видов и конструкций: баяны 3 видов — так называемый готовый, выборный и готово-выборный; оркестровые, тембровые гармоника, аккордеон, а также ряд старинных областных гармоник — ливенская, тульская, саратовская, череповецкая, бологойская и др.

Основное внимание мы уделим готовому баяну, поскольку он вошел в оркестр как полноправный член семейства русских народных инструментов. Остальным видам дадим краткую характеристику, сказав главным образом о тех качествах, которые отличают их от готового баяна.

Баян — двухклавиатурная хроматическая гармоника. Правая клавиатура стандартного баяна имеет 52 кнопки и звуковой диапазон от *си-бемоль* большой октавы до *до-диез* четвертой октавы, со всеми хроматическими полутонами. (Заказные баяны имеют звуковой диапазон от *соль* большой октавы до *соль* четвертой октавы.)

Кнопки правой клавиатуры расположены в три ряда, причем светлая окраска соответствует основным названиям нот (*до, ре, ми* и т. д.), темная — альтерированным (*до-диез, ре-диез* и т. д.). По наклонно-горизонтальному ряду кнопки расположены соответственно хроматической последовательности звуков, по вертикали — по малым терциям. (Последнее обстоятельство важно учесть, поскольку при применении приема глissандо можно использовать терцовое соотношение кнопок для сочетания звуков уменьшенного септаккорда, а также при транспонировании пьесы на малую терцию вверх или вниз. В этом случае полностью сохраняется аппликатура данной тональности.)

Левая клавиатура баяна состоит из пяти (у некоторых инструментов из шести) вертикальных рядов кнопок, по 20 кнопок в каждом ряду. Первый и второй ряды (считая от мехов, по наклонно-горизонтальной линии) соответствуют басовым голосам, третий — мажорным и четвертый — минорным трезвучиям, пятый — доминантсептаккордам (шестой ряд — уменьшенным септаккордам).

Басовые кнопки первого и второго рядов построены по чистым квинтам. Если, к примеру, мы возьмем кнопку, соответствующую ноте *до*, то рядом с ней вверху будет кнопка *соль*, а внизу — *фа*. Таким образом, три соседние кнопки одного ряда будут соответствовать главным ступеням лада: I, IV и V.

Такая настройка басовых голосов удобна для воспроизведения основных гармонических функций — тоники, субдоминанты и доминанты, но она менее удобна для гаммообразной (особенно хроматической) последовательности басовых голосов.

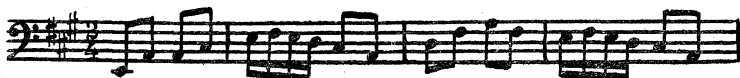
Второй ряд басовых голосов считается основным, первый — вспомогательным. В наклонно-горизонтальном соотношении кнопки вспомогательного ряда отстоят от кнопок основного ряда на интервал большой терции, что облегчает исполнение гармонической фигурации в басовых голосах.

Структура басовых голосов имеет две особенности. Во-первых, каждый басовый голос имеет двухоктавные призвуки; во-вторых, фактический звуковой диапазон басовых голосов охватывает всего лишь 11 хроматических полутонов от *фа* большой октавы до *ми* малой октавы.

Узость звуковысотного объема и октавные призвуки сильно ограничивают возможности использования басового регистра готового баяна для воспроизведения мелодии в нижнем регистре, рисунок мелодии искажается (см. белорусский народный танец крыжачок, прим. 26, 26а).

Пример №26

На фортепиано



Пример №26а

На баяне (на басах)

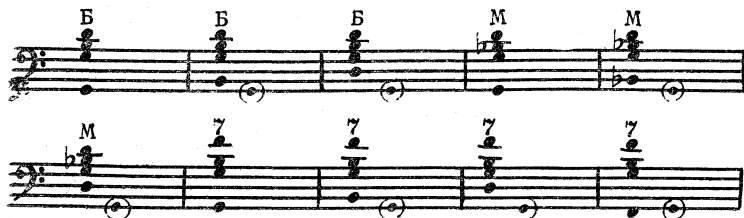


Третий, четвертый и пятый ряды состоят из так называемых готовых аккордов (отсюда и название баяна) — трезвучий и доминантсептаккордов. Готовыми аккорды называются потому, что каждый из них дан только в одном готовом виде. Это объясняется тем, что звуки этих аккордов расположены в узком регистре от *соль* малой октавы до *фа-диез* первой октавы. Например, мажорное трезвучие, построенное на ноте *соль*, не имеет обращений (секст- и квартсекстаккорда) и т. д.

Каждый аккорд составлен из трех звуков, поэтому в доминантсептаккордах отсутствует квинтовый тон.

Для того чтобы легче было определять вид готовых аккордов, принято обозначать их условными знаками: для мажорного трезвучия — буквой Б (т. е. большое), для минорного — М (малое), для доминантсептаккорда — цифрой 7 (поскольку в аккорде присутствует интервал септима). Эти обозначения выставляются над аккордом. Если же данный готовый аккорд находится не в одном наклонно-горизонтальном ряду с басом второго основного, то с правой стороны нотного штиля в скобках мелким шрифтом проставляется овал (кружок) той басовой ноты, в ряду которой находится данный готовый аккорд (прим. 27).

Пример №27



Структура готовых аккордов имеет и положительные, и отрицательные свойства. Положительное в них то, что они облегчают воспроизведение аккордов: для получения трехголосного аккорда достаточно нажать одну кнопку. Отрицательное заключается в том, что каждый аккорд дан только в одном виде, а мы знаем, что, к примеру, секстаккорд звучит иначе, чем основное трезвучие, а квартсекстаккорд — совсем по-иному, чем секстаккорд. Разница эта — и в ладовой напряженности, и в колорите звучания.

Кроме того, готовые аккорды представлены в клавиатуре баяна только в виде трезвучий и доминантсептаккор-

дов (преимущественно в обращениях). Но ведь в музыкальной практике существуют и многие другие виды аккордов, которых нет у готового баяна. Недостающие аккорды можно воспроизводить только в правой клавиатуре, но зато в любом виде и регистре.

Конечно, при наличии в оркестре двух и более баянов нет смысла усложнять партию одного из них, то есть делать его солирующим.

Баян обладает большими техническими средствами и средствами музыкальной выразительности: из-за возможности исполнения многоголосных сочетаний (до девяти звуков одновременно) в самых различных видах, формах и регистрах баяну можно отдать предпочтение перед другими инструментами оркестра. Ни на одном струнном инструменте нельзя исполнить с такой легкостью и виртуозностью трели, форшлаги, гаммообразную и особенно арпеджированную последовательность звуков в любом направлении. Гибкостью динамических оттенков баян с успехом может конкурировать с духовыми инструментами симфонического оркестра, на нем можно исполнять переходы от нежнейшего пианиссимо до полнозвучного форте внезапно или на большом отрезке пьесы.

Певучесть и выразительность звучания делают его незаменимым в воспроизведении пьес самого различного содержания: лирических, эпических, веселых и шуточных.

У баяна, в отличие от струнных, нет плохо звучащих тональностей: пьесы с большим количеством диезов и бемолей лишь несколько затрудняют процесс разучивания. Все штрихи — легато, нон легато, стаккато — в одинаковой степени свойственны этому инструменту.

Наиболее ярко звучащими являются регистры первой и второй октавы. Выше второй октавы звук теряет свою полноту, громкость и выразительность, ниже первой — звук приобретает несколько глуховатый оттенок, однако полнота его не только сохраняется, но и увеличивается.

Способы изложения музыкального материала в правой клавиатуре разнообразны и в основном схожи с фортепианными. Они могут быть выражены в одноголосной мелодии, четырехголосных аккордах, иметь все формы мелодического движения: параллельного, косвенного или противоположного. Приемлем и полифонический стиль изложения.

Компактность строения клавиатуры баяна позволяет излагать голоса в широком расположении — примерно в диапазоне двух октав.

Баян занимает в оркестре ведущее положение, ему можно поручить любую функцию: мелодическую, аккомпанирующую, подголосочную, солирующую. Он хорошо сочетается со всеми струнными инструментами и особенно с балалайками, способствуя максимальному выявлению колорита музыки.

Оркестровые гармоника отличаются от баяна прежде всего своей конструкцией. Они имеют только правую клавиатуру, построенную по той же схеме, что и у баяна, и делятся на 6 видов: пикколо, прима, альт, тенор, бас и контрабас, отличающихся между собой по размеру и звуковому диапазону.

Звуковой диапазон каждого инструмента следующий (прим. 28):

Пример №28

The image shows six musical staves, each representing a different type of orchestral harmonica. The staves are arranged in two columns. The left column contains Piccolo, Soprano, and Alto. The right column contains Tenor, Bass, and K-bass. Each staff shows a specific range of notes with an octave sign (8---) indicating the range. The Piccolo staff is in the treble clef, while the others are in the bass clef. The Soprano staff has a treble clef. The K-bass staff has a bass clef and a sharp sign (#).

По тембру оркестровые гармоника несколько различаются между собой: пикколо звучит более ярко, звонко, чем другие инструменты, прима — как баян, альт и тенор — мягче и даже несколько тускло, бас имеет более яркий тембр, чем альт и тенор, а контрабас — глухой.

Каждая кнопка оркестровых гармоник соответствует только одному звуку определенной высоты (кроме контрабаса, голоса которого имеют октавные призвуки), и в этом заключается основное преимущество их перед баяном: свобода построения аккордов, голосоведение, использование всех регистров ничем не ограничиваются.

Техническая подвижность каждого инструмента очень большая, исключая контрабас, который менее подвижен, чем все остальные инструменты этой группы.

Гармоника являются в полной мере самостоятельной

группой в оркестре как по общему звуковому объему, так и по выполняемым функциям. Это своего рода оркестр в оркестре.

Аkkордеон — одна из разновидностей двухклавиатурной хроматической гармоники. Внешне он отличается от баяна конструкцией правой клавиатуры, которая состоит из клавиш подобно клавиатуре фортепиано. Левая клавиатура у аккордеона — кнопочная, с готовыми аккордами и басами, как у обычного баяна.

Количество клавиш у больших аккордеонов достигает 41, а звуковой диапазон простирается от *соль* (или *фа*) малой октавы до *ля* третьей или *до* четвертой октавы. Самое же главное отличие аккордеона от других гармоник заключается в многообразии тембра и способов октавного дублирования голосов правой клавиатуры.

На аккордеоне можно имитировать звучание самых различных инструментов: органа, духовых, даже смычковых; нажатием одной кнопки можно воспроизвести звук с октавным или двухоктавным удвоением или в два голоса через две октавы, можно также имитировать прием тремоляndo.

Все эти свойства аккордеона являются приемлемыми для оркестра русских народных инструментов, кроме одного — тембра. У импортных аккордеонов, как правило, тембр яркий, унисон (каждый звук аккордеона воспроизводится несколькими язычками, настроенными в унисон) звучит с «разливом», слегка напоминая расстроенное фортепиано. Тембр у отечественных аккордеонов близок к баяну.

Народные духовые инструменты

В оркестрах русских народных инструментов духовые инструменты подразделяются на 3 основных вида: свистковые, язычковые и мундштучные. К свистковым относятся кугиклы и свирель, к язычковым — жалейка, брёлка, к мундштучным — владимирские рожки. Все эти инструменты используются в их первоначальном виде.

Кугиклы получили свое название от слова «куга» — вид тростника, из которого они изготавливались. Они состоят из нескольких коротких трубочек (в настоящее время бамбуковых) длиной 10—20 см, закрытых с одного конца пробковыми пыжами, которые могут передвигаться в стволе по мере необходимости повышения или понижения высоты звука.

Обычно трубочки, подстроенные соответственно звуко-

ряду исполняемых мелодий, скрепляются таким образом, чтобы открытые концы, в которые вдувается воздух, находились на одном уровне. Играющий прислоняет края открытых концов к губам и вдувает поочередно в каждую трубочку воздух. Передвигая вправо и влево трубочки, можно извлекать звуки в очень быстрой последовательности. Звучат кугиклы в регистре 2-й и 3-й октав. Тембр — светлый, звук — немного свистящий, мягкий. Лучшей формой использования кугикл в оркестре является ансамблевая игра в виде одновременно звучащих трех инструментов, штрихами стаккато или легато с динамическими оттенками от пиано до меццо-форте.

Свирель имеет деревянный или металлический (латунный) ствол конической формы, длиной в среднем 35—40 см, диаметром — 1—1,5 см. В верхнем более толстом конце ствола вставлена втулка со свистковым приспособлением, в которую вдувается воздух. На лицевой стороне ствола имеется 6 игровых отверстий.

Свирель имеет диатонический строй и двухоктавный звуковой диапазон. Нижняя октава звучит слабо, мягко, верхняя — ярко, сильно. В оркестре хора им. Пятницкого используются три деревянные свирели со строем *до, ре и ля мажор*, в народном оркестре Московской областной филармонии «Русские узоры» — латунная свирель пикколо, со строем *ре мажор*. Звуковой регистр этой свирели простирается от ноты *ре* второй октавы до ноты *соль* четвертой октавы. Партия свирели пикколо записывается октавой ниже действительного звучания.

На свирели можно легко исполнить все формы мелодического движения: гаммообразную и арпеджированную последовательности звуков, все мелизмы (форшлагги, трель и др.), ей свойственны все штрихи (легато, нон легато, стаккато). Техническая подвижность свирели большая.

Жалейка состоит из небольшой металлической трубки, к нижнему концу которой прикреплен резонатор в виде коровьего рога, а к верхнему — одинарный язычок, пищик. На стволе трубки имеется 7 игровых отверстий. Строй у жалейки диатонический, диапазон — одна октава.

Жалейки бывают 5 видов: басовая, теноровая, альтовая, сопрановая и пикколо, и каждый из видов имеет инструменты с различным строем. Так, например, в том же оркестре «Русские узоры» используются 3 басовые жалейки со строем *соль, до и фа мажор*, 2 теноровые со строем *соль и ля мажор*, 3 альтовые со строем *до, ре и ми мажор*, 3 сопрановые со строем *соль, ля мажор и ля ми*

нор и 3 пикколо со строем до, ре и соль мажор. Приведем схему строя этих инструментов (прим. 29):

Пример №29

Пикколо



Сопрано



Альт



Тенор



Бас



The image shows five staves of musical notation, each representing a different voice part. The staves are labeled from top to bottom: Пикколо (Piccolo), Сопрано (Soprano), Альт (Alto), Тенор (Tenor), and Бас (Bass). Each staff contains a melodic line with various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The notation is written on a five-line staff with a treble clef for the first four parts and a bass clef for the last part. The music is in a major key with a lowered seventh degree, as indicated by the text above.

Эти инструменты изготовлены кустарным способом руками участников оркестра, что позволяет утверждать, что жалейки (как и свирели) может иметь каждый оркестр. Ныне народные духовые инструменты стала изготавливать Московская экспериментальная фабрика музыкальных инструментов. Ее адрес: 119121, Москва, 1-й Тружеников пер., 16. Телефон 248-72-50.

Звук у жалеек громкий, резкий, без динамической градации. Техническая подвижность значительная. Инструменту свойственны все штрихи, но стаккато звучит тяжело. Строй — мажор с пониженной VII ступенью.

Звучание жалейки при любой динамике и любой структуре мелодии создает впечатление простонародного искрающегося юмора, веселья.

Брёлка свое название получила от слова «бредина» — вид ивы, из которого она изготовлялась. Этот инструмент имеет деревянный корпус с грушеобразным раструбом на нижнем конце, в отверстие узкого конца ствола вставляется пищик — двойная камышовая пластинка (из тростника). На стволе имеется 7 игровых отверстий, звуковой диапазон брёлки равен октаве.

Брёлка является разновидностью жалейки, но звук у

нее мягкий, бархатный, динамической градацией не обладает, в основном характеризуется меццо-форте.

В оркестре хора им. Пятницкого применяются 4 брёлки: сопрановые со строем *соль* и *ля мажор*, и альтовые в *ре мажоре* и *ре миноре*. В техническом отношении брёлка очень подвижна, ей свойственны все формы мелодического движения (гаммообразная и арпеджированная последовательности звуков), все мелизмы (трель, форшлаг), штрихи легато, нон легато, стаккато. В интонационном отношении брёлка безупречна (чего не скажешь о жалейке).

Владимирские пастушьи рожки — мундштучные деревянные инструменты. Ствол их имеет коническую форму. На стволе — 6 игровых отверстий (одно — на тыльной стороне). Рожки делятся на 4 вида: сопрановый, альтовый, теноровый и басовый. У сопранового и альтового рожков раструб деревянный, у тенорового и басового — металлический.

Узкий конец ствола оканчивается мундштуком (углублением в виде чашечки), в который вдувается воздух. Мундштук, как правило, является неотделимой частью ствола. Замена деревянного мундштука металлическим (от трубы или валторны) сильно искажает характер звучания рожка, и дело здесь не только в разнице материала, но и в форме чашечки.

Строй рожка — диатонический, мажор с пониженной VII ступенью (как у жалейки), но посредством полуприкрытия игровых отверстий на рожках извлекают все хроматические полутона, которые, правда, звучат несколько тускло. Рабочий диапазон рожков равен одной октаве. (При передувании извлекаются еще 4—5 звуков, но они используются крайне редко из-за трудности их воспроизведения и резковатости тембра.)

По тембру рожки несколько отличаются друг от друга: сопрановый имеет более яркий тембр, альтовый — несколько приглушенный, теноровый звучит мягче альтового, но так же глухо, басовый звучит более полно и ярко. В техническом отношении рожки малоподвижны. Из штрихов наиболее характерными являются нон легато и стаккато. Когда-то крестьяне-пастухи хорошо владели штрихом легато, теперь эта традиция, к сожалению, утеряна.

Группа ударных инструментов

В состав оркестров русских народных инструментов практически вводятся все ударные инструменты симфонического оркестра: треугольник, бубен, малый барабан,

большой барабан, тарелки, ксилофон, колокольчики и литавры.

Внешний вид и способы звукоизвлечения на них общеизвестны, поэтому скажем только о способах их применения в оркестре русских народных инструментов.

Треугольник предпочтительнее применять при звучании верхнего регистра, подчеркивая ритмические фигуры мелодии. Прием тремолирования следует пользоваться крайне умеренно, оно звучит очень назойливо, порой грубо (особенно в форте).

Бубен отлично сочетается с инструментами аккомпанемента, придавая им ритмическую упругость, отчетливость и яркость звучания, усиливая динамические оттенки (крещендо, диминуэндо, sforцандо и т. п.), ярко оттеняя народный колорит музыки.

Малым барабаном злоупотреблять не следует, лучше ограничить его использование подчеркиванием ритмических фигур аккомпанемента и отдельных аккордов при sforцандо, а также при динамических нарастаниях звучания всего оркестра.

Звучание двух тарелок (при ударе одной о другую) придает музыке характер праздничности, торжественности. Ударами палочкой по одной висячей тарелке хорошо подчеркивать отдельные акценты, sforцандо, а тремолированием двумя колотушками можно достичь эффекта сильного нарастания звучности всего оркестра.

Большой барабан используется преимущественно в больших составах оркестра, отяжеляя своим звучанием группу басовых инструментов. Его можно с успехом применять для подчеркивания особо ярких акцентов всего оркестра, динамических нарастаний (с применением тремоло). В сочетании с тарелками, треугольником и бубном ярко подчеркивается народный колорит музыки, создавая образное впечатление ярмарочного праздника.

У литавр звук глубокий, массивный, поэтому они применяются только в больших составах оркестров преимущественно для подчеркивания отдельных аккордов всего оркестра и при больших динамических нарастаниях.

Область применения **колокольчиков** — сказочность, фантастичность музыкальных образов, спокойный темп, легкость и прозрачность фактуры, звучность пиано, создание красочности и нарядности в верхнем регистре оркестра.

У ксилофона звук сухой, пронзительный, щелкающий. Чаще всего он используется для воспроизведения быстрых

гаммообразных или арпеджированных пассажей, изложенных в верхнем регистре оркестра. Им дублируются отдельные мелодические голоса, подчеркиваются характерные обороты, иногда ему поручаются солирующие эпизоды.

Хочется предостеречь авторов переложений от чрезмерного увлечения этим инструментом из-за однообразия тембра и назойливости звучания, которое особенно бывает заметным в оркестре народных инструментов, так как само звучание струнных содержит в себе звенящий оттенок.

Нельзя не сказать несколько слов о самобытных русских народных ударных инструментах — трещотках и ложках.

Трещотки состоят из одинаковых по размеру дубовых дощечек (до 20 и более), разделенных узкими планочками и нанизанных на шнур. На концах шнура имеются петли, в которые продеваются большие пальцы. Движением рук вверх и вниз (в противоположном направлении) дощечки приводятся в движение, соприкасаясь друг с другом, они издают характерные сухие щелкающие звуки.

На трещотках можно воспроизводить ритмические фигуры самого различного характера: чередование восьмых и шестнадцатых длительностей, все форшлаги, непрерывное тремолирование и т. п. Применяются для подчеркивания ритма, аккордов, исполняемых sforцандо, для усиления ритмической пульсации, придавая музыке характер шумной веселости, народного празднества.

Ложки деревянные применялись в музыкальной практике у русского народа с давних времен. В XVIII столетии игра на ложках была широко распространена в народе. Изготавливались они из крепкого, хорошо резонирующего дерева.

Ложки разных размеров издают различные по высоте звуки. При игре несколько ложек зажимают между пальцами левой руки, по которым бьют другими ложками, зажатыми между пальцами правой руки. В иных случаях набор ложек зажимают между коленями и бьют по ним двумя ложками поочередно (одну ложку держат в правой руке, другую — в левой), выстукивая замысловатые ритмические фигуры или, тремолируя по одной-двум ложкам, скользят по ним приемом глissандо и т. д.

Изучив способы извлечения звука на всех инструментах и методы использования их в оркестре, перейдем к вопросу о переложении.

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ

Общие задачи

Успех переложения во многом зависит от удачного выбора произведения. К подбору репертуара для народных инструментов следует подходить серьезно, с чувством ответственности за полноценность воспроизведения авторского замысла, тщательно соразмеряя степень сложности данного произведения с возможностями, которыми располагает данный оркестр или ансамбль. Сложность же определяется не только техническим складом произведения, но и внутренним его содержанием. Например, 2-я часть Итальянской польки С. Рахманинова в техническом отношении является довольно сложной, а по содержанию она проста: ведь это бесхитрый народный танец. Многие же фортепианные миниатюры Ф. Шопена, А. Скрябина и того же С. Рахманинова, изложенные в техническом отношении просто, заключают в себе глубокие идеи, для выявления которых требуются более значительные средства, чем те, которыми располагают оркестры народных инструментов.

Однако можно с уверенностью сказать, что музыкальное произведение, созданное на основе народной тематики, отображающее жизнь народа, его характер — будь то русский, польский, норвежский и т. д., будет звучать в оркестре русских народных инструментов правдиво и ярко. И наоборот, пьесы субъективно-философского склада, построенные на драматургических концепциях, не могут получить в народном оркестре полноценного воплощения, и это понятно: звучание его светлое, в нем нет темных красок, тембрового многообразия, как в симфоническом оркестре, нет звенящей меди, динамической мощи. И тем не менее эмоциональный «потолок» русского народного оркестра не так уж низок. Звучанием его можно передать довольно сложную гамму человеческих чувств: мужественную простоту, эпическую широту, светлую лирику, веселую, озорную шутку.

Народному оркестру доступны сложные методы изложения музыкального материала, ему под силу и форма сонатного аллегро, если в основу его положены конкретные жизненные образы, явления и в изложении материала

Не применены технологические ухищрения. Свидетельством этому является прекрасное звучание в народном оркестре увертюры М. Глинки к опере «Руслан и Людмила».

Не чужд русскому народному оркестру и жанр программно-изобразительной музыки. «Камаринская» М. Глинки, «Пляска скоморохов» П. Чайковского, «Картинки с выставки» М. Мусоргского и многие другие произведения русской классики — блестящее тому подтверждение.

Чтобы не ошибиться в выборе пьесы, необходимо в каждом отдельном случае делать подробный анализ технических средств и средств музыкальной выразительности, с помощью которых автор стремился оттенить идею своего произведения. Следует обратить внимание на характер мелодии, гармонии, ритма, динамические обозначения, темп, регистры, фактуру (технический склад изложения музыкального материала) и сопоставить их со средствами, которыми располагает оркестр.

Итак, музыкальное произведение состоит из ряда элементов, и каждый из них является существенной частью общего авторского замысла. Однако при переложении они не все должны воспроизводиться точно в том виде, в каком изложены в клавире: одни, конечно, надо оставить в их первоначальном варианте, другие необходимо слегка изменить или переработать полностью в соответствии с техническими свойствами инструментов данного оркестра и количественным соотношением голосов в нем. Какие же свойства этих элементов допустимо видоизменять и какие должны оставаться неизменными?

Мелодию, ее структуру (высотное соотношение звуков внутри ее, ритм) изменять нельзя. Допустимо, однако, перемещать ее в другие октавы и регистры, удваивать и утраивать в октавном соотношении, добавлять к ней параллельные (движущиеся в одном направлении) голоса, изменять штрихи, степень громкости в зависимости от соотношения голосов в оркестре.

Басовый (нижний) голос, так же как и мелодия, имеет самостоятельное значение и не может быть изменен, если не считать октавных удвоений, которые не только допустимы, но чаще всего необходимы для создания опоры, фундамента всему оркестру, поскольку оркестровое изложение предполагает насыщение оркестровой ткани большим количеством голосов.

Структура аккордов и их функции должны оставаться неизменными, то есть мажорный лад не может заменяться минорным, трезвучие — септаккордом, одна сту-

пень — другою и т. д. Однако внутри каждого аккорда звуки можно перемещать на октаву вверх или вниз (не выходя за пределы мелодии или нижнего басового голоса) в зависимости от удобства исполнения того или иного аккорда на данном инструменте или расширения его объема для достижения полноты или громкости звучания. Так, например, трезвучие может быть заменено секст- или квартсекстаккордом, септаккорд — квинтсекст-, терцкварт- или секундаккордом в тесном или широком расположении.

Голосоведение в оркестре должно отличаться свободой, логичностью движения и многообразием форм, поскольку средние голоса выполняют не только функции гармонического аккомпанемента, но и мелодических подголосков, в которых содержится тематический материал. В этом случае средние голоса приобретут осмысленность и выразительность.

Динамические оттенки в основном должны сохраняться соответственно авторским указаниям, но степень громкости звучания отдельных голосов оркестра может изменяться в зависимости от соотношения степени громкости других голосов, их тембровой яркости или определенного количественного состава исполнителей в каждой группе, партии, а также вследствие переработки фактуры.

Обозначение степени громкости каждой группы, партии или отдельных голосов должно преследовать общую цель: достижение равновесия звучания голосов, под которым подразумевается отчетливость звучания мелодии и мелодических подголосков, ясность рисунка басового голоса, достаточная слышимость гармонии (состава аккордов), хорошо ощутимый ритм.

Тембр на фортепиано определяется в основном только регистром, в оркестре он создается заново посредством выбора различных инструментов, приемов звукоизвлечения, для достижения яркости или отчетливости звучания отдельных голосов, тембрового контраста, ассоциативных представлений, формообразования.

Темповые обозначения должны оставаться в своем неизменном виде. От темпа в большой степени зависит плотность фактуры изложения: медленные темпы требуют плотной фактуры, быстрые — легкой, прозрачной.

Форма музыкального произведения во многом определяет выбор средств музыкальной выразительности. Так, например, необходимо отделить тембром или фактурными приемами вступление от начала первой части, экспози-

цию — от разработки, границы отдельных построений, выявить единство тематического материала, подчеркнуть линию развития, кульминацию и т. п.

Следует хорошо уяснить общий тональный план произведения, то есть основную тональность и смену ее внутри произведения, возможность изложения мелодии в отдельных инструментах и группах оркестра без искажения ее звуковысотной структуры в верхнем и нижнем ее регистрах.

Только после всего этого можно будет сделать выбор тональности (оговоримся, однако, что следует стремиться сохранить авторскую тональность, изменять ее можно только в крайней необходимости, например при создании аккомпанемента певцам), распределение инструментов, которым будет поручено ведение мелодии и мелодических подголосков, выполнение функций аккомпанемента и басового голоса, учесть границы смены тембров и функций инструментов, предусмотреть технические трудности, общий характер изложения музыкального материала, возможность или необходимость его облегчения или переработки и только тогда приступить непосредственно к переложению.

Остальные элементы музыкального произведения — штрихи, фразировка, динамические оттенки в отдельных голосах, дописка мелодических и гармонических голосов — будут выявляться в процессе работы, в прямой зависимости от того, какой характер изложения примет каждая партия, голос оркестра, так как зависимость последующего от предыдущего очень велика. Многие может определиться и при сопоставлении голосов по вертикали.

Краткая характеристика фортепианной и оркестровой фактуры

Итак, пьеса выбрана, сделан анализ ее структуры, определена тональность ее оркестрового изложения. Сопоставим теперь технические средства и средства музыкальной выразительности фортепиано и оркестра.

Фортепиано является универсальным инструментом. На нем можно исполнять произведения всех стилей: гомофонного, полифонического, ему свойственно многообразие штрихов, оно обладает широким звуковым диапазоном, богатством динамических оттенков и т. п. И все же по сравнению с оркестровыми средствами фортепиано во многом уступает оркестру в смысле свободы голосоведения,

построения многоголосных аккордов, динамической гибкости, тембровых контрастов и т. п. На нотах долгой длительности звук фортепиано быстро затухает, нарушая равновесие между голосами по степени громкости.

Рассмотрим основные, наиболее часто встречаемые формы изложения на фортепиано и в оркестре.

Мелодия

Простейшей формой является изложение мелодии в верхнем голосе в виде обособленной записи. Это образец так называемого гомофонного склада. Мелодия главенствует. Однако довольно часто в фортепианной музыке встречаются способы изложения, в которых рисунок мелодии как бы вуалируется другими голосами, соединяется с подголосками или звуками аккордов. Приведем запись мелодии в Вальсе Ф. Шуберта (прим. 30).

Пример №30

Медленно

Мелодия изложена здесь в верхнем голосе, но она слилась с гармонической фигурацией. При исполнении этого вальса на фортепиано мелодия выделяется посредством более сильного прикосновения пальцев к клавишам, соответствующим звукам мелодии, и применения педали. Для воспроизведения в оркестре мелодию необходимо отделить от сопровождения, придав ей самостоятельное значение (прим. 31).

Пример №31



Но не всегда, однако, следует отделять мелодию от подголосков. Это правило относится главным образом к мелодиям напевного характера. Не следует, к примеру, отыскивать и обособлять мелодию в Вальсе А. Грибоедова (прим. 32).

Пример №32



Все своеобразие этой мелодии и заключается в растворении ее в пульсирующих гармонических фигурациях. В одном из эпизодов Турецкого марша В.-А. Моцарта мелодия изложена в виде так называемых ломаных октав (октавными скачками) (прим. 33).

Пример №33



Конечно, такая мелодия может быть воспроизведена в оркестре двумя голосами (к примеру, малыми и альтовыми домрами) в октавном соотношении с применением двойного штриха (прим. 34).

Пример №34



Мелодии, имеющие сложную ритмическую структуру, следует поручать одному какому-либо инструменту с наиболее ярко звучащим тембром. Так, пятое проведение темы Вариаций на русскую народную песню «Среди долины ровныя» М. Глинки лучше всего поручить баяну (прим. 35).

Пример №35



Проведение мелодии в средних голосах, в окружении верхних и нижних, представляет более сложную форму оркестрового изложения, которая требует либо тембрового контраста, либо различной степени громкости звучания мелодии и сопровождающих ее голосов (прим. 36).

Разлука. М. Глинка

Пример №36



Используя тембровый контраст, мы можем поручить мелодию баяну, а остальные голоса — домровой группе. Но, нам думается, лучше было бы сохранить единство

тембра, поручив мелодию группе басовых домр, гармоническую фигурацию — альтовым домрам, а средствами балалаечной группы создать гармонический фон гусельного характера, транспонировав пьесу на полтона вверх (прим. 37)

Пример №37

В оркестре

Альт
ДСМР
Бас

Прима
Секунда
Альт

БАЛ-КИ
Бас
К-бас

В нижнем, басовом, регистре мелодия звучит более отчетливо, чем в среднем (но несколько слабее, чем в верхнем). Однако вследствие мягкого и несколько глуховатого тембра басовых инструментов и малочисленности (как правило) исполнителей на них мелодию в нижнем регистре лучше излагать в две октавы (особенно при нюансе форте). В этих случаях к басам и контрабасам добавляют альтовые домры (прим. 38, 39).

Сентиментальный вальс. П. Чайковский

Пример №38

На фортепиано

В темпе вальса

Пример № 39

В оркестре



Как видно из примеров, мы транспонировали пьесу на полтона вверх и добавили голоса в аккорды аккомпанемента.

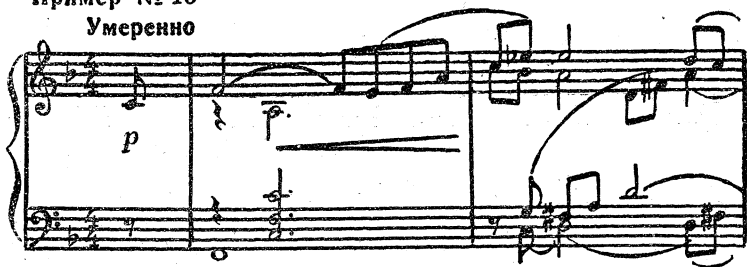
Мелодические подголоски

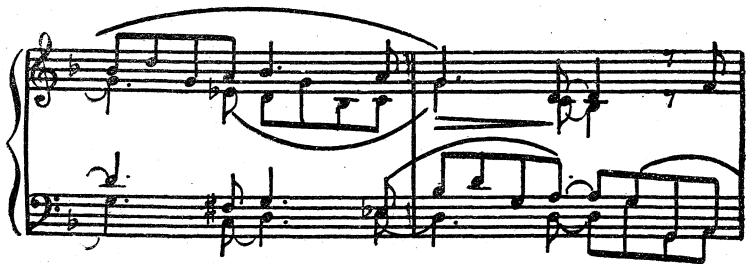
Гомофонный стиль, в котором мелодия имеет главенствующее значение, а сопровождение подчиненное, находит применение чаще всего в танцевальном жанре и в сфере бытового романа. Полифонический стиль изложения располагает гораздо большими средствами музыкальной выразительности. Подголоски, сопровождающие мелодию, усиливают выразительность звучания, оживляют музыкальную ткань мелодическими диалогами, создают предпосылки для внутреннего развития образа, обогащают форму музыкального произведения.

Возьмем, к примеру, 2-ю часть фортепианной пьесы Р. Шумана «Грезы» (прим. 40).

Пример № 40

Умеренно





Со второго такта все нижние голоса поочередно имитируют мелодию, образуя мелодическую цепочку (прим. 41).

Пример № 41

Конечно, автор переложения должен видеть эту перекличку голосов и обеспечить отчетливость звучания каждого голоса. Тембровые контрасты здесь неуместны.

Добавление мелодических голосов

Исполнение мелодий с мелодическими подголосками в быстром движении одной правой рукой на фортепиано представляет значительную трудность (а порой и вообще невыполнимо), поэтому композиторы облегчают изложение за счет пропуска отдельных нот мелодических подголосков.

Приведем пример. Во 2-й части Немецкого танца № 2 И. Гайдна, предназначенного для фортепиано, мелодия излагается с подголоском в сексты, но при движении восьмыми длительностями эти сексты пропущены (прим. 42).

Пример №42

Быстро

Конечно, в этом примере движение подголосков в сексту должно быть сохранено во всех тактах.

В приведенном примере мелодические подголоски были частично обозначены автором. Иногда бывает, что мелодия в произведении изложена одногласно, но структура ее допускает возможность добавления к ней параллельно движущихся подголосков. Например, в Итальянской польке С. Рахманинова мелодия 2-й части изложена одногласно, быстро чередующимися звуками (прим. 43).

Пример №43

Если мы добавим к этой мелодии подголосок в виде параллельно движущихся секст, то этим усилим полностью и выразительность звучания не только мелодии, но и всей части в целом (прим. 44).

Следует сказать, что подголоски к мелодиям должны поручаться инструментам с однородным тембром, иначе голоса не будут звучать слитно и мелодия потеряет отчетливость своего рисунка.

Пример №44



Мелодические подголоски могут состоять не только из секст, но и из терций и других интервалов. Примером этому может служить вальс из оперы В. Ребикова «Елка» (прим. 45).

Пример №45

Темп медленного вальса



Гармония. Изложение аккордов на фортепиано и в оркестре также имеет свои особенности. Фортепианное изложение менее совершенно, так как оно зависит от возможностей одного исполнителя, который воспроизводит и мелодию с подголосками, и аккорды, и басовый голос, в силу чего аккорды излагаются часто в сокращенном виде, порой теряются признаки вида и гармонических функций. В подобных случаях автору переложения приходится расшифровывать виды аккордов (что не всегда бывает легко), добавлять к ним дополнительные голоса.

Возьмем, к примеру, Венгерский танец № 6 И. Брамса. Он дан автором в двух вариантах: двух- и четырехручном изложении для фортепиано (прим. 46, 46а).

Пример №46

Живо

Musical score for Example 46, 'Живо'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'pp' (pianissimo). The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

Пример №46^a

Живо

Musical score for Example 46^a, 'Живо'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'pp' (pianissimo). The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

В левой руке двухручного варианта аккомпанемент изложен упрощенно, в виде октавных скачков, в чем нетрудно убедиться, сопоставив оба изложения.

Приведем более сложный пример — Вальс Ан. Александрова (прим. 47).

Пример №47

Не спеша

First system of the musical score for Example 47, 'Не спеша'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'p' (piano). The right hand features a melodic line with a dotted line indicating a slur. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment. The word 'cresc.' is written at the end of the system.

Second system of the musical score for Example 47, 'Не спеша'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'mf' (mezzo-forte). The right hand features a melodic line with a slur. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

Тональность пьесы — *ми мажор*. Первый такт построен на трезвучии I ступени: *ми, соль-диез, си* (нота *фа-диез* в мелодии не аккордовая); во втором такте подразумевается аккорд V ступени: *си, ре-диез, фа-диез* и *ля* (ноты *соль-диез* и *до-диез* не аккордовые); третий такт построен на звуках трезвучия I ступени, а третья доля четвертого такта — на V ступени, но с пропущенным *ре-диезом* (терцовым тоном аккорда). Пятый такт состоит из звуков I ступени (*до-диез* в мелодии не аккордовый звук); шестой такт построен на звуках альтерированной (хроматически измененной) I ступени: *ми-диез, соль-диез, си, ре-диез*, а седьмой и восьмой такты — на звуках V ступени: *си, ре-диез, фа-диез* и *ля* (*ми-диез* и *до-диез* не аккордовые звуки).

Чтобы придать изложению оркестровую форму, следует дописать мелодические подголоски, сделав их более логичными и последовательными, построить трех-четыреголосные аккорды аккомпанемента, ввести в средние голоса педаль, обособить басовый голос, удвоив его октавой, чтобы он служил фундаментом оркестра, ввести в мелодию элемент развития, удвоив ее октавой в ответном предложении, и тогда изложение примет следующую форму (прим. 48):

Пример №48

The image shows a musical score for Example No. 48, consisting of two systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system starts with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The music features a melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff, with various chordal textures and melodic lines.

Громкость и полнота звучания оркестра зависят не только и не столько от количества голосов оркестра и обозначения максимальной степени громкости, сколько от способов изложения аккордов. Полнота, стройность и компактность звучания аккордов могут быть достигнуты только при соблюдении следующих правил: между голосами среднего регистра (малая и первая октавы) не должно быть широких интервалов (шире кварты), а нижнего регистра (в большой и контроктаве), наоборот, — узких (уже кварты).

На фортепиано исполнение многоголосных аккордов ограничивается четырьмя-пятью звуками в каждой руке на расстоянии не более октавы, вследствие чего между звуками, исполняемыми правой и левой рукой, образуется незаполненное пространство. Этот пробел восполняется применением правой педали — возникающими обертонами (прим. 49).

Романс (для фортепиано). П. Чайковский

Пример №49



Конечно, при переложении на оркестр образовавшийся регистровый разрыв следует заполнить гармоническими голосами, иначе нельзя будет достигнуть желаемой полноты и громкости звучания (прим. 49а).

Пример №49а



(Было бы целесообразно транспонировать эту пьесу на полтона выше, в *фа-диез минор*.)

Но всегда ли следует заполнять средний регистр плотными аккордами, не может ли это привести в некоторых случаях к искажению авторского замысла. Обратимся к фортепианной пьесе Г. Свиридова «Зима». В начальных тактах ее мелодия изложена с регистровым разрывом в три-четыре октавы, в очень приглушенном нюансе (*пианиссимо*). Автор не сделал ни одного намека на удвоение мелодии в других регистрах (прим. 50).

Пример №50

Сдержанно

Октавные удвоения отяжелили бы мелодию, разрушили бы колорит прозрачности, воздушности. При переложении на оркестр, однако, необходимо ввести какие-либо гармонические звуки в виде педали; сцементировать звучание голосов необходимо, иначе они будут звучать сухо, разрозненно, недостаточно устойчиво. На наш взгляд, это можно сделать следующим образом (прим. 51):

Пример №51

Сдержанно

В основе хорошего голосоведения лежит логичность и последовательность движения средних голосов (ведь верхний голос, мелодию и басовый, нижний голос мы не можем менять). Это создает предпосылки для выявления выразительности звучания средних голосов оркестра, быстрой запоминаемости партий, а это очень важно, так как игра на память способствует лучшему пониманию содержания исполняемых произведений, проявлению эмоциональности. И наоборот, неестественность и непоследовательность движения голосов вызывает у играющих такое же слуховое восприятие, как при звучании фальшивых нот.

Наш слух остро воспринимает закономерности тяготения неустойчивых звуков лада в устойчивые. Это в большой степени относится к вводному тону лада. Лучшая форма голосоведения—поступенное движение.

Мелодическая и гармоническая фигурации

Одной из характерных форм изложения музыкального материала является движение голосов по аккордовым тонам (гармоническая фигурация) или варьирование мелодии (мелодическая фигурация).

Фигурация может иметь различное назначение: выполнять мелодические, гармонические и ритмические функции, может служить средством музыкальной выразительности или изобразительности, играть роль фигурационной педали, усиливать динамику развития тематического материала и требует различного воплощения ее в оркестре.

Примером гармонической фигурации может служить Вальс Ф. Шуберта, упоминаемый в предыдущем разделе (см. прим. 30).

В заключительной части пьесы П. Чайковского «На тройке» гармоническая фигурация в верхнем голосе служит элементом музыкальной изобразительности — имитирует звон бубенчиков тройки и в то же время выполняет функции фигурационной педали, скрепляя собой звучание мелодии, находящейся в среднем голосе, с басовыми голосами.

Гармоническая фигурация бывает многоголосной, например в «Гимне великому городу» Р. Глиэра из балета «Медный всадник» (прим. 52).

Пример №52

Широко

Мелодическая фигурация является более сложной формой изложения музыкального материала, так как в ней всегда имеются элементы мелодии (скрытая мелодия). Обратимся к фортепианной пьесе Н. Николаева «Осенью» (прим. 53).

Пример №53

С движением

Есть ли здесь мелодия или она растворилась в звуках фигурации (как в Вальсе А. Грибоедова)? Думается, мелодия здесь скрыта в верхних звуках (прим. 54).

Пример №54



При переложении пьес подобного характера следует как-то подчеркнуть, выявить скрытую мелодию.

Педализация

Выдержанные звуки в фортепианном изложении могут быть обозначены в виде нот долгой длительности или посредством применения правой педали, которая помечается специальным термином *Ped.* (*P* — в сокращенном виде), а снятие педали — звездочкой. Однако, когда в нотном тексте мы не находим ни нот долгой длительности, ни обозначений для правой педали (они проставляются главным образом в педагогической литературе), мы применяем педаль, полагая, что она подразумевается.

При переложении на оркестр необходимо предугадывать подразумеваемую педаль и найти нужные средства для ее применения. Педаль может быть расположена в верхних, средних или нижних голосах, состоять из одного или нескольких различных по высоте звуков, быть выдержанной (неподвижной) или подвижной, то есть фигуративной.

Вот пример применения педали в верхнем голосе (прим. 55).

На лужайке. А. Лядов

Пример №55



Этот тип изложения является характерным для музыки народного склада и в то же время служит иллюстрацией несовершенства фортепианной формы изложения:

звучи педали быстро затухают, нарушая равновесие между голосами. Эта педаль скорее подразумеваемая (зрительная), чем реально звучащая.

Более интересно изложена педаль в верхнем голосе в фортепианной пьесе П. Чайковского «В деревне», в виде пульсирующей ноты *соль* третьей октавы, перемежающейся со звуками мелодии (прим. 56).

Пример №56
Живо

При переложении на оркестр мелодию следует отделить от педализирующих звуков, расширив при этом диапазон и мелодии, и педали (прим. 57).

Пример №57

В средних голосах чаще всего практикуется применение одноголосной выдержанной (неподвижной) педали с целью скрепления оркестровой ткани верхнего и нижнего регистров. Так, например, целесообразно было бы приме-

нить такую педаль во 2-й части Мелодического вальса М. Глинки (прим. 58, 58а).

Пример №58

В темпе вальса

The musical score for Example 58 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a series of eighth notes, some beamed together, and a long slur over the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, corresponding to the melody above. A dynamic marking of *f* is placed at the beginning of the piece.

Пример №58а

The musical score for Example 58a is a single melodic line on a treble clef staff. It features a series of dotted half notes, each with a long slur underneath it, indicating a sustained or pedaled effect. The dynamic marking is *mf*.

Кроме того, следовало бы удлинить ноты басового голоса: вместо четвертных написать половинные или четвертные с точкой. Это придало бы большую полноту звучания аккордам аккомпанемента.

Педаль в нижних, басовых, голосах довольно часто применяют в виде бурдонирующей (волыночной) квинты. Этот тип изложения также очень характерен для музыки народного склада (прим. 59).

На лужайке. А. Лядов

Пример №59

Быстро

The musical score for Example 59 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth notes, some beamed together, and a long slur over the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, corresponding to the melody above. A dynamic marking of *mf* is placed at the beginning of the piece.

Из приведенных примеров видно, какое важное значение имеет педализация в оркестре. Инструментатор должен научиться слышать внутренним слухом музыку дан-

ного произведения. Слух лучше всего может подсказать, где и как применить педаль. Но во всех случаях следует остерегаться одного: чтобы педализация не нивелировала звучание мелодии. Для педализации в оркестре русских народных инструментов лучше всего выбирать инструменты с нейтральным тембром (домры, балалайки), если не считать особых случаев, когда педализация приобретает смысловое (тематическое) или звукоизобразительное значение.

Скачки на широкие интервалы

Необходимость применения широких (более октавы) интервалов на фортепиано вызывается особенностями структуры музыкальных произведений, например отдаленностью мелодии, изложенной в верхнем регистре, от средних голосов сопровождения и нежелательностью заполнения образующегося при этом пустого звукового пространства ради достижения легкости и прозрачности звучания и сохранения рельефности мелодического рисунка (прим. 60).

Сказки старой бабушки. С. Прокофьев

Пример №60

Умеренно

The musical score shows three measures of music. The right hand (RH) has a melody with wide intervals, and the left hand (LH) has an accompaniment. Pedal markings are present: 'Ped.' under the first and third measures, and 'pp' under the second measure. Asterisks are placed between the first and second, and second and third measures. The first measure has a dynamic marking 'p' and the second 'pp'.

В первом и третьем тактах этого примера в правой руке широкие интервалы (*фа-диез—ля* и *соль-диез—фа-диез*) могут быть исполнены только поочередно, броском кисти на правой педали. Этот прием зафиксирован в нотах посредством применения арпеджио, используемого здесь не как стилистический элемент, а как технический прием.

Форшлаг и арпеджио применяются в фортепианном изложении в аккордах аккомпанемента в случаях необходимости воспроизведения широких аккордов, которые нель-

зя исполнить одной рукой, как, допустим, в краковяке из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки или в «Богатырских вратах» М. Мусоргского (прим. 61, 62).

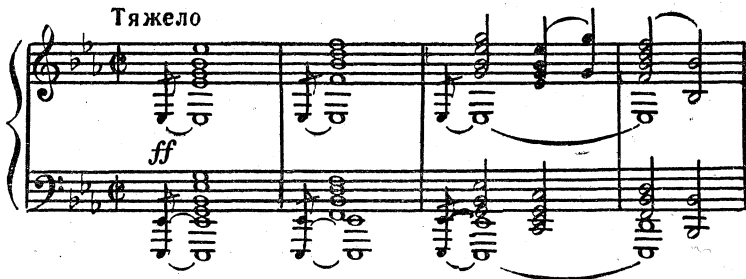
Пример №61



Musical score for Example 61, showing a piano piece with arpeggiated chords and a bass line. The score is in G major, 2/4 time, and consists of four measures. The right hand plays arpeggiated chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes.

Пример №62

Тяжело



Musical score for Example 62, showing a piano piece with heavy arpeggiated chords and a bass line. The score is in B-flat major, 2/4 time, and consists of four measures. The right hand plays heavy arpeggiated chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes. The dynamic marking *ff* is present.

В этих двух примерах арпеджио и форшлагы являются техническими приемами, и сохранять их при переложении нецелесообразно.

Другое дело — форшлагы в фортепианной пьесе М. Глинки «Баркарола» (прим. 63).

Пример №63

Умеренно быстро



Musical score for Example 63, showing a piano piece with arpeggiated chords and a bass line. The score is in G major, 2/4 time, and consists of four measures. The right hand plays arpeggiated chords with accents, and the left hand plays a bass line with eighth notes.

Эти форшлагги являются неотъемлемой частью мелодии, элементом изобразительности, они придают ей своеобразное настроение, как и движение восьмых в аккомпанементе, создающее впечатление легкого колыхания волн, и поэтому оба этих элемента при переложении следует сохранить, поручив мелодию баяну.

Репетиционный прием

Под репетиционным приемом подразумевается способ исполнения быстро чередующихся звуков одинаковой высоты. Способы исполнения его и нотная запись на фортепиано и в оркестре различны. Так, например, в 7-й, так называемой Неоконченной симфонии Ф. Шуберта первая тема, звучащая у гобоя, сопровождается фигурацией скрипок, партия которых изложена двухголосно с применением двойного штриха (прим. 64).

Пример №64



Такая форма изложения (фактура) для фортепиано является неудобной, и поэтому она заменена гармонической фигурацией (прим. 64а).

Пример №64^а



В гопаке из оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» двойной штрих у скрипок также заменен гармонической фигурацией у фортепиано (прим. 65, 65а).

Пример №65

Быстро

В оркестре



Пример №65^а

На фортепиано



В одной из частей фортепианной пьесы Э. Грига «Свадебный день в Трольхаугене» двойной штрих воспроизводится посредством поочередного движения левой и правой руки (прим. 66, 67).

Пример №66

Довольно скоро

На фортепиано

Пример №67

В оркестре

Способы изложения репетиционного приема можно было бы умножить, но и приведенные примеры дают ясное представление о разнице в записи и исполнении одного и того же приема на фортепиано и в оркестре.

Тремоло

Как уже говорилось, одним из недостатков фортепиано является быстрое затухание звука нот долгой длительности. Для продления звука применяется прием тремолования. Он производится посредством быстрого чере-

дования различных по высоте звуков (от двух до четырех в каждой руке), входящих в данное созвучие. Обозначается тремоло тремя или четырьмя наклонно-горизонтальными ребрами, выставляемыми над нотами, под нотами или между ними.

Приведем несколько примеров, показывающих форму записи приема тремоло на фортепиано и в оркестре (прим. 68, 68а).

Пример №68

На фортепиано

Пример №68а

В оркестре

Однако не всегда быстро чередующиеся звуки одной и той же высоты следует принимать за прием тремоло. Так, например, в средней части фортепианной пьесы М. Мусоргского «Избушка на курьих ножках» (из «Картинок с выставки») обозначены быстро чередующиеся два звука (прим. 69).

Эта гармоническая фигурация содержит в себе изобразительный элемент, и преобразовывать ее в тремоло не следует.

Пример №69

Медленно

Переработка аккомпанемента

Как уже говорилось, аккорды аккомпанемента и басовый голос излагаются на фортепиано часто в упрощенном виде. К такому виду фактуры можно причислить аккомпанемент «Попутной песни» М. Глинки (прим. 70).

Пример №70

Живо $\text{♩} = 100$

Если бы мы изложили этот аккомпанемент в виде чередования баса с аккордами, то, во-первых, усложнили бы до предела исполнение аккордов на «и», во-вторых, не

смогли бы обеспечить ритмическую устойчивость, четкость, полноту звучания оркестра. Что же надо сделать, чтобы изобразить средствами оркестра быстро мчащийся поезд?

Аккорды следует исполнять без пауз, по 4 в такте, басовый голос оживить ходами на октаву. Шум поезда можно изобразить ударами двух металлических метелочек по коже малого барабана и таким образом достигнуть желаемого результата (прим. 71).

Пример №71

Domry

M. бар.

Бал-ки

Другой пример. В романсе А. Варламова «О, не целуй меня» аккомпанемент обеднен до предела (прим. 72).

Пример №72

Быстро



А между тем этот романс насыщен эмоциональной взволнованностью. Как выявить ее в оркестре? Думается, что «вытянутые» октавы в верхнем голосе следует заметить трехголосными аккордами подвижного характера, усилив гармоническую фигурацию дроблением восьмых длительностей на шестнадцатые посредством двойного штриха, а басовый голос, так же как и в «Попутной песне» М. Глинки, оживить октавными ходами (прим. 72а).

Пример №72а



Упрощение технических трудностей

В фортепианных произведениях иногда встречаются такие формы изложения музыкального материала (виды фактуры), которые для народных инструментов являются трудно исполнимыми или вообще неисполнимыми. Поэтому возникает необходимость облегчения их или коренной переработки. Иногда сами авторы прилагают к оригиналу облегченные варианты.

Так, И. Брамс в Венгерском танце № 8 заменяет подвижные фигуры шестнадцатыми длительностями, более спокойными триолями (прим. 73, 73а).

В Венгерском танце № 3 он заменяет подвижные фигуры аккомпанемента в басовом регистре тремолированием на двух звуках (прим. 74, 74а).

Пример №73

Живо

pp легко

Example 73 is a piano score in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and a sharp sign. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The dynamic marking is *pp* and the instruction is *легко*.

Пример №73а

p 3 3 3 3 3

Example 73a is a piano score in 2/4 time, focusing on the right hand. It features a melodic line with eighth notes and slurs. The dynamic marking is *p*, and there are numerical markings '3' under several notes, likely indicating triplets.

Пример №74

Умеренно быстро

p 6 6 6 6

Example 74 is a piano score in 2/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The dynamic marking is *p*, and there are numerical markings '6' under several notes, likely indicating sextuplets.

Пример №74а

p

Example 74a is a bass line in 2/4 time, showing a rhythmic pattern with eighth notes and rests. The dynamic marking is *p*.

Конечно, приведенные примеры далеко не исчерпывают то бесконечное многообразие форм движения голосов, которое мы встречаем в музыкальных произведениях, но и на этих примерах можно многому научиться.

Фразировка

Под словом «фразировка» в музыке подразумеваются способы расчленения музыкальной речи на небольшие мелодические отрезки: мотивы, фразы, отдельные интонации. (Напомним, что протяженность мотива или фразы определяет не тактовая черта, которая обозначает лишь

сильную долю такта. Мотив складывается из нескольких звуков, интонаций, в нем присутствует одна сильная доля такта. Два мотива образуют фразу, две фразы — предложение и т. д.)

Фразировка определяется членением мелодии посредством пауз и лиг (в пении — сменой дыхания). Если пауза указывает на явную расчлененность мелодии, лиги не всегда обозначают начало и конец мотива или фразы, часто они подразумевают исполнительские приемы, штрихи.

Возьмем, к примеру, мелодию начальных тактов фортепианной пьесы П. Чайковского «У камелька» (из «Времен года») (прим. 75).

Пример №75

Умеренно



Если эту мелодию исполнить такими штрихами на домре или баяне, она распадется на мелкие звенья, попевок, потеряв свою цельность. Однако при исполнении пьесы на фортепиано этого не происходит — мелодия звучит напевно, без перерыва в звучании. Все дело здесь в применении правой педали и специфических фортепианных приемов.

В оркестре фразировка певучих мелодий основывается на законах строения музыкальной речи, то есть должна соответствовать структуре мотивов и фраз. В данном примере первые два такта составляют фразу. В ней два мотива, но звучат они слитно, а вот вторая фраза (третий и четвертый такты) явно распадается на два самостоятельных мотива (каждый такт — мотив), потому что они построены на секвенции (схожести мелодического рисунка и повторения его квинтой ниже) и звучат они как вопрос и ответ.

Соответственно этому фразировка данного четырехтакта в оркестре должна быть такой (прим. 75а):

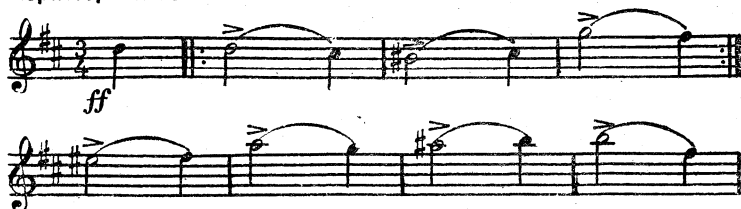
Пример № 75а



(В оркестре на стыке двух лиг подразумеваются паузы — необозначенные короткие перерывы в звучании.)

Однако не всегда нужно объединять звуки певучей мелодии в мотивы и фразы. Встречаются короткие попевки из двух-трех нот, которые имеют самостоятельное значение. Сошлемся на такой пример. В одном из средних эпизодов Вальса-фантазии М. Глинки в партии первых скрипок звучит такая мелодия (прим. 76):

Пример № 76



Эти попевки вычленены из первой, главной темы вальса, они развивают и углубляют ее внутреннее содержание, а слияние их в мотивы и фразы ослабило бы выразительность, мужественность интонаций.

Фразировка, как видно из приведенных примеров, имеет важное значение в музыке. Поэтому при переложении следует тщательно продумывать способы изложения мелодии и мелодических подголосков соответственно способам извлечения звука на инструментах оркестра и законам строения музыкальной речи. Механическое перенесение их с какого-либо другого инструмента будет грубой ошибкой, которая повлечет за собой искажение авторского замысла, природы звучания инструментов или становится невыполнимой, и в конечном итоге исполнители играют кому как вздумается, нарушая общий ансамбль.

Транспозиция

При переложении фортепианных пьес на оркестр довольно часто возникает необходимость в изменении тональности ради удобства исполнения на инструментах оркестра и достижения более полного и красочного звучания. Иногда менять тональность приходится из-за того, что мелодия не укладывается в диапазон инструментов, которым будет поручено ведение мелодии, или авторская тональность не подходит для вокалиста, который будет петь в сопровождении оркестра песни или романсы.

Транспозиция производится на основе определенных правил. Существует несколько способов транспозиции: 1) перемещение нотных знаков на определенный интервал вверх или вниз с заменой одних ключевых и случайных знаков альтерации другими соответственно новой тональности; 2) оставление нотных знаков на своих местах, но с заменой ключевых и случайных знаков альтерации, когда транспозиция производится на полтона вверх или вниз; 3) замена одних ключевых знаков другими (скрипичного — басовым и, наоборот, басового — скрипичным или старинными ключами *до*).

Для переложений практическое значение имеет только первый способ. Следует отметить, что в транспозиции затруднение представляет не замена ключевых знаков альтерации и не перемещение нотных знаков на тот или иной интервал, а замена случайных знаков альтерации. Дело в том, что при транспозиции случайные диезы, бемоли и бекары могут получать иное значение: диезы и бемоли превращаются в бекары, а бекары — в диезы.

Мы, к примеру, транспонируем пьесу из тональности *фа мажор* в тональность *ми мажор* (т. е. из бемольной в диезную), перемещаем все нотные знаки на ступень ниже, заменяем ключевые знаки альтерации соответственно новой тональности (четыре диеза вместо одного бемоля). Но предположим, что в некоторых тактах первоначальной тональности имелись случайные знаки альтерации: *ре-бемоль* и *си-бекар*. Как обозначить их в тональности *ми мажор*? На это существует такое правило: при транспозиции из бемольной в диезную тональность бемоли заменяются бекарами, а бекары — диезами (прим. 77, 77а).

Пример №77



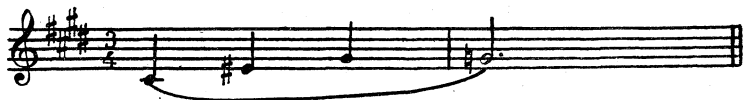
Пример №77а



Другой пример. Транспонируем пьесу из *до-диез ми-нора* в тональность *до минор* (т. е. из диезной — в бемольную). В этом случае все нотные знаки следует оставить на своих местах, а ключевые знаки альтерации заменить другими соответственно новой тональности (вместо четы-

рех диезов — три бемоля). Но в первоначальной тональности встречались случайные знаки альтерации: *ми-диез* и *соль-бемоль*. В новой тональности *ми-диез* должен быть заменен *ми-бемолем*, а *соль-бемоль* — *соль-бемолем* (прим. 78, 78а).

Пример №78



Пример №78^а



Оговоримся, однако, что не во всех случаях следует заменять одни знаки другими, иногда они должны сохранять свое прежнее значение: диез останется знаком повышения, а бемоль — понижения. Например, при транспозиции пьесы из *соль мажора* в тональность *ля мажор* в первой тональности имелся случайный знак альтерации *ля-диез*. В новой тональности *ля-диез* должен быть заменен *си-диезом*, но не *до-бемолем*, иначе произойдет изменение лада ступени и нарушится структура аккордов: ведь нота *ля-диез* в *соль мажоре* является II ступенью, а *до-бемоль* в *ля мажоре* — III (прим. 79, 79а, 79б).

Пример №79



Пример №79^а

Правильно





Аккомпанирующий оркестр

По существу, это тот же оркестр, что и солирующий, но у него иные функции. Сопровождение пению и пляскам является неотъемлемой частью творческой деятельности каждого народного оркестра. Вокалисты ценят в нем прозрачность, легкость аккомпанемента, танцоры — народный колорит, яркость звучания, четкий ритм.

Что определяет успех творческого контакта оркестра с вокалистами?

Во-первых, вопрос о тональности данного произведения должен решать певец, для которого каждый полутон в верхнем или нижнем регистре имеет большое значение: в верхнем регистре голос может звучать чересчур напряженно, в нижнем — слабо. Кроме того, у певцов на стыках регистров (нижнего со средним, среднего с высоким) некоторые переходные звуки бывают более или менее удобными для исполнения, хорошо или плохо звучащими, и с этим нельзя не считаться.

Во-вторых, недопустимо делать сопровождение, не зная исполнительского замысла певца: всевозможные отклонения от основного темпа внутри частей (куплетов), не обозначенные в нотном тексте фермой и tenuto, динамические оттенки, оркестровые отыгрыши между куплетами — все это у певца может быть иным и должно быть отражено в партитуре.

Иногда ради удобства исполнения певцом какой-либо песни и сохранения своеобразия музыкального материала приходится прибегать к крайней мере — временной перестройке некоторых струнных инструментов оркестра.

Представим себе, что возникла необходимость создания аккомпанемента певцу (басу), исполняющему русскую народную песню «Эй, ухнем!» в обработке Ф. Кенемана. Особенность строения сопровождения заключается в том, что оно построено преимущественно в нижнем регистре, который отяжелен ходами басов не только в октаву, но

Пример №80

Умеренно *p*

Эй, ух-нем! Эй, ух-нем!

Еще разик, еще раз

и в терцию (редкий случай применения узких интервалов в крайнем низком регистре) (прим. 80).

На всем протяжении аккомпанемента нижний басовый голос и верхний опираются на ноту *ре* (тонический звук): басовый — в контроктаве, верхний — в первой октаве. Но этих нот нет ни у басов, ни у малых домр. Повышение же тональности неприемлемо для певца. (Применение баяна здесь совершенно нецелесообразно: у него нет нужных звуков нижнего регистра.)

Выход из этого положения может быть только один: понизить третьи струны у домр малых и балалаек басов и контрабасов на тон (*ми* перестроить в *ре*). В этом случае оркестровое изложение принимает следующий вид (прим. 81):

Что касается отклонений от основного темпа, фермат, то нужно сказать, что всякое замедление темпа требует применения более плотной фактуры, а отыгрыши — сильного звучания всего оркестра, тембровой яркости, в нужных случаях и применения ударных инструментов.

Пример №81

ДОМРЫ

БАЛ - ИИ

Эй, ух - нем! Эй, ух - нем!

Е - ще ра - зик, е - ще раз.

Ударные инструменты во время пения применять не следует, так как они будут отвлекать внимание слушателей от вокальной партии, мешать певцу.

В случае, если в песне много куплетов, сопровождение следует строить на нейтральном тембре — балалаечной и домровой группах, а мелодические подголоски поручать баяну.

При создании сопровождения вокалистам у авторов переложения часто возникает вопрос: в каких случаях следует дублировать вокальную партию голосами оркестра?

Конечно, единого правила здесь нет. Все зависит от структуры произведения, характера мелодии, ее ритмического строения и т. д. Так, например, от дублирования голосами оркестра мелодии широкого, напевного характера вокальная партия выигрывает, становится более выразительной, причем лучшие результаты дает удвоение вокальной мелодии октавой выше или ниже, чем в унисон.

В то же время дублирование голосами оркестра вокальной мелодии может стеснять певца, мешать свободе ведения голоса, особенно в тех случаях, когда мелодия имеет сложный ритмический рисунок.

Дублирование вокальной мелодии является наиболее простой формой изложения. Оно связывает исполнительскую свободу певца, создает впечатление, что двое одновременно ведут рассказ об одном и том же. Гораздо лучший результат дают мелодические подголоски, которые как бы создают своеобразный музыкальный диалог с вокальной мелодией, способствуют углублению художественного образа, заложенного в литературном содержании песни. Эти подголоски надо сочинять, и единого правила здесь быть не может. Вспомним «Дороги» Ан. Новикова: вокальная мелодия на всем протяжении песни не дублируется в сопровождении ни разу, мелодию сопровождают подголоски, и какой эмоциональный заряд заложен в этих подголосках!

Остается добавить, что при продолжительной игре на закрытых струнах балалаек секунд и альтов приемом обхвата грифа кольцом сильно утомляются пальцы исполнителей, поэтому следует делать такое указание в партиях этих инструментов: на 1-й и 2-й стр., без б/п, то есть играть на 1-й и 2-й струнах без применения большого пальца (без обхвата грифа кольцом).

Советы по созданию сопровождения пляскам будут кратки. Хореограф должен дать руководителю оркестра подробный план построения пляски: определить количество тактов вступления и каждой части в отдельности, обозначить скорость движения (темп) и все отклонения от основного темпа в частях, характер танца (лирический,

шуточный и т. д.), национальные особенности. Главная забота автора переложения должна заключаться в достижении максимальной полноты, громкости и яркости звучания оркестра. Мелодии должны быть понятными, характерными, легко запоминаемыми танцорами.

Соблюдение этих правил способствует успеху творческого содружества оркестра с танцевальным коллективом.

Домровый ансамбль

Домровую группу можно рассматривать не только как составную часть оркестра, но и как самостоятельный ансамбль — квартет, квинтет, секстет. И здесь в первую очередь следует упомянуть о четырехструнных домрах квинтового строя. Широкий диапазон каждого инструмента в отдельности во многом облегчает выбор произведений для этого вида ансамбля. Ему доступно исполнение фортепианных миниатюр разных эпох и стилей — от И.-С. Баха до Д. Шостаковича. Хорошо могут прозвучать и отдельные части из струнных квартетов, в частности Ноктюрн из 2-го квартета А. Бородина, Анданте кантабиле из 1-го квартета П. Чайковского и др., если только исполнители не играют у подставки (что свойственно четырехструнникам) и тем самым не выхолащивают тембра, полноты и громкости звучания инструментов.

Следует подчеркнуть, что при исполнении скрипичных произведений требуется коренная переработка штрихов и фразировки, так как ставить знак равенства между техническими приемами игры на скрипке и домре совершенно недопустимо. В связи с этим встает вопрос не только о разнице в штрихах и фразировке, но и о применении позиций, определении технических трудностей и о многом другом.

Сравним фразировку на скрипке и домре. Перед нами сборник легких пьес в переложении для скрипки с фортепиано. Возьмем «Колыбельную» И. Дунаевского из кинофильма «Цирк» (прим. 82).

Пример № 82



Лиги здесь соответствуют движению смычка: на каждую следующую лигу меняется направление смычка вниз — вверх. Если мы будем играть эту мелодию на домре с обозначенной фразировкой, то мелодия распадется на отдельные звенья-попевки, потеряв свою цельность, поскольку при игре на домре на стыках лиг делается короткий перерыв в звучании и образуются цезуры. На скрипке эти цезуры не возникают, и мелодия звучит слитно, напевно. Чтобы она прозвучала на домре певуче, слитно, скрипичную фразировку следует изменить соответственно закону строения музыкальной речи, то есть объединить звуки мелодии во фразы (прим. 83).

Пример № 83



Такая фразировка соответствует и певческому исполнению «Колыбельной».

Приведем два примера, показывающих близость характера музыкальных произведений специфике домрового ансамбля. Это «Игра в лошадки» П. Чайковского и «Кордова» И. Альбениса — для квинтета четырехструнных домр (прим. 84, 85).

Пример № 84

Очень быстро

Пример №85

Умеренно

Балалаечный ансамбль

Этот ансамбль располагает достаточными средствами для того, чтобы не только выполнять роль солирующей группы оркестра, но и быть вполне самостоятельным. Домровому ансамблю он уступает в техническом отношении, но зато отличается яркой самобытностью, своеобразием средств музыкальной выразительности.

Лучше всего, конечно, в нем звучат веселые плясовые наигрыши. Возьмем танец из балетной сюиты Д. Шостаковича, изложенный для скрипки с фортепиано (прим. 86).

Он может хорошо прозвучать для трио балалаек: прима, секунды и баса. Здесь все удобоисполнимо. Возможно, что автор имитирует звучание ансамбля балалаек (прим. 87).

Легко поддаются переложению на балалаечный ансамбль некоторые хоровые произведения, если они по своей структуре близки народной музыке. Приведем два характерных отрывка из русской народной песни «Во лужях» в обработке А. Егорова для хора (прим. 88).

Если переложить эти такты на балалаечный квинтет, получится следующая форма изложения (прим. 89):

Очень близки балалайкам по характеру звучания некоторые среднеазиатские и закавказские народные щипковые инструменты, и поэтому музыка, имитирующая эти инструменты, может хорошо прозвучать и в ансамбле балалаек. Пример этому — музыка грузинского танца «Картули» композитора З. Палиашвили (в фортепианном изложении) (прим. 90).

Пример №86
Быстро

First system of musical notation for Example 86. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The top staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff below contains accompaniment with chords and moving lines in both hands, starting with a dynamic marking of *mf*.

Second system of musical notation for Example 86, continuing the three-staff format from the first system. The melodic line in the top staff continues with slurs and accents. The accompaniment in the grand staff continues with similar rhythmic patterns.

Пример №87

First system of musical notation for Example 87. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is two sharps and the time signature is 2/4. The top staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a melodic line with slurs, accents, and glissando markings. The grand staff below contains accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation for Example 87, continuing the three-staff format. The melodic line in the top staff continues with slurs, accents, and glissando markings. The accompaniment in the grand staff continues with similar rhythmic patterns.

Пример №88

Скоро

mf

Пример №89

Прима

Секунда

Альт

Бас

К-бас

mf

Пример №90

Быстро

mp

Такая фактура хорошо укладывается в рамки бала-лаечного трио: прима, секунды, баса (прим. 91).

Пример №91

Быстро

Музыкальный пример №91, обозначенный как «Быстро». Он состоит из трех голосов: Прима, Секунда и Бас. Музыка написана в 6/8 такта с одним диэзисом (F#). Прима-голос имеет мелодическую линию с восьмыми нотами и штрихами, отмеченную *mf*. Секунда и Бас играют аккомпанемент с аккордами и движущейся линией, также отмеченной *mf*. Над нотами Прима-голоса указаны ритмические обозначения: «У А У А У А» и «У А У А У А».

При создании инструментальных ансамблей необходимо руководствоваться одним непреложным правилом: надо подбирать такие инструменты, на которых можно было бы воспроизводить мелодию, аккорды аккомпанемента и басовый голос, и необязательно, чтобы это были только домры или балалайки. Ансамбли смешанного вида могут представлять также значительную художественную ценность, например квартет, в который вошли бы домры малая и альтовая и балалайки прима и бас (по типу московского ансамбля «Сказ»).

Баян хорошо сочетается со всеми струнными инструментами, но особенно с балалайкой примой.

В ансамблях такого рода оркестровые функции могут свободно перемещаться от одного инструмента к другому, например домра альт и балалайка прима с успехом могут выполнять не только мелодические функции, но и функции аккомпанемента, а баян может выполнять любые оркестровые функции.

Ансамбль баянов

Ноты

Ансамбль баянов получил за последнее время широкое распространение, и это понятно: баян — универсальный инструмент, технические возможности которого (особенно выборного) почти безграничны. Однако не всегда технические средства и средства музыкальной выразительности этого инструмента выявляются полностью в ансамблевом сочетании. Можно сказать, что чем больше в ансамбле инструментов, тем труднее достигнуть большого творческого успеха. В данном случае количество не переходит в качество. Композитор В. Захаров говорил, что оркестр

баянов является такой же нелепостью, как оркестр, составленный из фортепиано.

Причина этому прежде всего в том, что однородность и яркость тембра сильно ограничивает применение форм оркестрового изложения. Так, например, при плотной фактуре и громком звучании всего ансамбля (оркестра) басовые голоса не могут обеспечить прочного фундамента. Не случайно, что в ансамбли баянов часто вводятся бала-лайка контрабас и тромбон.

Большое значение имеют, конечно, выбор репертуара и способы переложений. Увлечение крупными формами, стремление удивить слушателей мощностью звучания приводят в итоге к переоценке возможностей ансамбля баянов, делают его звучание грубым, неинтересным, часто искажающим авторский замысел.

Во избежание этих и других недостатков для ансамблей и оркестров баянов надо создавать специальную музыкальную литературу с учетом специфики этого инструмента. Применение регистровых, динамических, штриховых контрастов, прозрачность фактуры — вот слагаемые творческих успехов ансамблей баянов.

Фольклорный ансамбль Ноты

Под этим названием подразумевается ансамбль, составленный из русских народных инструментов, основой творческой деятельности которого является исполнение русской народной музыки — как инструментальной, так и вокальной.

Конечно, инструментальный состав такого ансамбля не может быть однотипным, стандартным (это во многом зависит от наличия музыкальных инструментов, исполнителей), но мы считаем, что в таком ансамбле должны быть свирель, жалейка, владимирский рожок, какой-либо вид старинной русской гармоники, ложки, трещотки.

Успех работы такого ансамбля складывается из двух основных компонентов: максимального выявления национального колорита инструментов и исполняемых произведений, причем оба этих компонента связаны между собой; народные музыкальные инструменты, используемые не в народных традициях, звучат противоестественно, а народная песня, обработанная по «последней моде», подобна гротеску.

Какими же средствами музыкальной выразительности располагает фольклорный ансамбль и как их следует выявлять для подчеркивания, усиления национального

колорита, заложенного в музыкальном произведении?

Для инструментов домровой группы это подвижная мелодическая фигурация; для балалаечной — применение специфических приемов извлечения звука у балалайки примы: бряцание, дробь, сдергивание, а для всей группы — ведение аккомпанемента с чередованием баса и аккордов средних голосов (типа гитарного), широкие арпеджированные аккорды гусельного склада; для гармоник — оживленная мелодическая фигурация бойкого, веселого характера, различные формы мелодического украшения: трели, форшлаги; у свирели — подвижная мелодическая фигурация, трели, форшлаги; для жалейки более всего характерны мелодии шутливого или юмористического характера; для рожка — мелодии торжественного, мужественного характера. Если ко всему этому добавить хитрые ритмические фигуры ложек и трещоток, этими средствами можно нарисовать яркие картины народного быта.

В поисках материала для переложений мы остановили свой выбор на сборнике «100 русских народных песен и наигрышей для баяна, аккордеона и гармоники «хромки» Б. Смирнова (М., 1971). Возьмем два фрагмента из липецкой пляски «Матаня» (прим. 92, 93).

Пример №92

The musical score for Example No. 92 is written for a piano. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Скоро' (Allegretto) and the dynamics are 'mf' for the melody and 'f' for the bass. The melody is characterized by a lively, syncopated rhythm with frequent eighth and sixteenth notes. The bass line provides a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece is in a major key and has a cheerful, dance-like character.

Немудреная форма изложения музыкального материала искупается яркостью мелодии, задорным синкопированным ритмом. Гармония проста, но не примитивна, да она и не может быть сложной в пьесах живого, веселого характера. Фактура очень близка для всех инструментов ансамбля: мелодия свойственна природе балалайки примы, баянов и старинных русских гармоник, а также и народным духовым инструментам — брёлке, жалейке, владимирским рожкам; верхний подголосок (педадь) типичен для народной музыки, может хорошо прозвучать у свирели в виде трели.

Пример №93

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a dynamic marking 'ff' in the first measure. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble, and chords and eighth notes in the bass. Brackets above the staves indicate phrasing across measures.

Аккомпанемент типичен для баянов и для инструментов балалаечной группы. Темп быстрый, стремительный.

Попробуем зрительно представить характер изложения материала первого фрагмента (см. прим. 92) в голосах ансамбля. Изложим его в двух вариантах (прим. 94, 95).

В первом варианте мы использовали до-мажорную свирель и соль-мажорную жалейку. Мелодию ведут жалейка и балалайки примы. Свирель выполняет функцию педали, украшенную трелью. Басовый голос мы несколько изменили октавными перемещениями, чтобы он не звучал слишком грузно. С этой же целью аккорды аккомпанемента изложили трехголосно, отказавшись от нижних звуков балалайки альты, то есть четырехголосного сочетания звуков аккордов.

Во втором варианте мелодию мы поручили владимирскому рожку, дублировав его партией какой-либо старинной русской гармоники. Верхний педализирующий подголосок оставили свирели, а для смягчения тембра владимирского рожка дали ему опору в виде аккордов баяна, дублирующего партии балалаек — секунды, альты и баса. Остальные голоса менять нецелесообразно.

В обоих вариантах мы укрупнили длительности басовых голосов, заменив восьмые четвертными нотами. Это необходимо для достижения большой плотности и устойчивости звучания басовых голосов.

Во втором фрагменте (см. прим. 93) мелодическая фигурация вырывает основную мелодию пьесы. В сочетании с фортиссимо она как бы иллюстрирует шумное ве-

Пример №94

Сви́рель

Жале́йка

Ложки

Балала́йки

f

tr

v

f

tr

v

f

tr

v

f

tr

v

селье всех участников пляски, ее кульминацию. Поэтому в этой части должны звучать все инструменты ансамбля, и поскольку мелодическая фигурация не меняет гармонии, ее можно сочетать с основной темой.

Пример №95

tr  *v*

Свирель *mf*

Владимирский рожок *mf*

Гармоника (или баян) *mf*

Баян *mf* Б Б М

Ложки *mf*

Балалайки *mf*

tr  *v*

tr  *v*

М М Б

Пример №96

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument. The time signature is 2/4. The instruments and their parts are:

- Домры (Domry):** Treble clef, playing a rhythmic melody with frequent sixteenth-note patterns. Dynamic marking: *f*.
- Влад рожок (Vlad rozhok):** Treble clef, playing a simple melodic line. Dynamic marking: *f*. Includes a breath mark 'V'.
- Жалейка (Zhaleyka):** Treble clef, playing a melodic line with some slurs. Dynamic marking: *f*. Includes a breath mark 'V'.
- Баяны (Bayany):** Grand staff (treble and bass clefs). The treble part has a complex, rapid sixteenth-note texture. The bass part plays chords, with some marked 'Б' (B-flat) and 'М' (M). Dynamic marking: *f*. Includes a 'div.' (divisi) marking.
- Треščотки Ложки Тарелки (Treščotki, Lozhki, Tarelki):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic marking: *f*.
- Балалайки (Balalajki):** Grand staff. The treble part plays a rhythmic melody. The bass part plays chords. Dynamic marking: *f*.

Как распределить музыкальный материал этого отрывка по голосам ансамбля?

Мелодическую фигурацию следует воспроизвести как можно отчетливее, ярче, в двухоктавном изложении голосами домр пикколо, малых и альтых, двух баянов (при отсутствии пикколо ее партию будет исполнять первый

Пример №97

Умеренно

баян); мелодию можно поручить жалейке, верхний подголосок (педаля) — владимирскому рожку. Балалайки примы будут исполнять ту же мелодию, но в несколько варьированном виде. Ритм пляски следует подчеркнуть ударными инструментами: трещоткой, бубном и тарелкой (прим. 96).

В изложении второго фрагмента мы сознательно отказались от обозначения предельной громкости (фортиссимо), полагая, что излишнее форсирование ее ухудшает качество звучания: полнота звучания предпочтительнее предельной громкости.

Как лучше использовать в ансамбле звончатые гусли?

Возьмем 1-ю часть Вариаций на тему русской народной песни для скрипки с фортепиано А. Комаровского «Пойду ль я, выйду ль я» (прим. 97).

Характер изложения музыкального материала близок звончатым гуслиам и ансамблю в целом. Если мы поручим мелодию гуслиам, а аккомпанемент струнной группе, добавив в партию гуслей характерный для них прием глиссандо в виде форшлагов, а в аккомпанемент — трель свирели

Пример №98

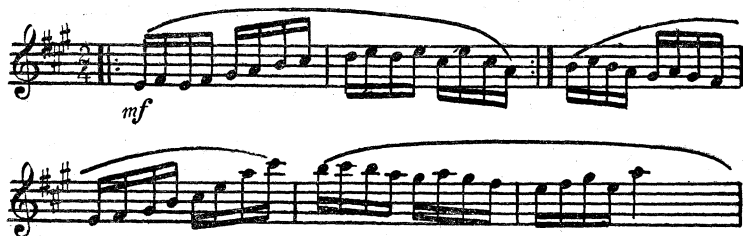
Музыкальный фрагмент с инструментами: Домры, Свирель, Бубен, Гусли звончатые, Балалайки. Темп *div.*, динамики *mf*, *f*, *gliss.*, *tr*. Ключевые знаки: два диэза, метр 2/4.

Музыкальный фрагмент с инструментами: Домры, Свирель, Бубен, Гусли звончатые, Балалайки. Темп *div.*, динамики *mf*, *f*, *gliss.*, *tr*. Ключевые знаки: два диэза, метр 2/4.

и бубен, то звучность станет красочной, нарядной, с ярко выраженным национальным колоритом (см. прим. 98).

2-я часть Вариаций построена на подвижной мелодической фигурации у скрипки (прим. 99).

Пример №99



Это изложение также близко специфике гуслей. Двусторонними ударами медиатора можно достичь значительной технической подвижности, но в 6-м и 7-м тактах у скрипки звуки высокого регистра выходят за пределы диапазона гуслей, поэтому их следует перенести на октаву ниже.

Лиги, обозначенные в партии скрипки, мы сняли, поскольку они потеряли свое практическое значение.

Очень хорошее сочетание дает прием тремоло с пиццикато, когда мелодия излагается в нижнем голосе, в то время как в верхнем звучит выдержанный звук. Иллюстрируем это положение на примере русской народной песни «То не ветер ветку клонит» в обработке для фортепиано А. Ильина¹ (прим. 100).

Пример №100



¹ Ильин А. 50 русских народных песен в обработке для фортепиано.— М., 1971.

Конечно, чтобы исполнить мелодию этой песни на звончатых гусях, ее нужно транспонировать на тон выше, в тональность фа-диез минор. Мелодию будем воспроизводить пальцами левой руки приемом пиццикато, а правой рукой медиатором, воспроизведем подголосок в виде педали; в оригинале педаль имеется в среднем и нижнем голосах, а мы ее вынесем наверх (прим. 100а).

Пример №100 а



Кугиклы редко используются в оркестрах и ансамблях, и об этом нельзя не пожалеть: своеобразность их звучания неповторима: там, где нужно создать картину народного празднества, веселья, шутки, без кугикл не обойтись.

Колоритнее всего они звучат в трехголосном сочетании с инструментами балалаечной группы и народными ударными инструментами: ложками, трещотками.

Кугиклам не свойственны певучие мелодии, их природа — удалые посвисты или разукрашивание мелодии ритмико-гармоническими педалями. Иллюстрируем это двумя примерами.

Возьмем русскую народную песню «Как у наших у ворот» в изложении для баяна из того же сборника Б. Смирнова. Выпишем начальные такты ее (прим. 101).

Пример №101



В третьем и четвертом тактах мелодия варьируется: она то растворяется в аккордах, то появляется в нижнем голосе в противоположном движении. Такой склад изложения является типичным для народного музицирования

на кугиклах, в качестве аккомпанемента им сопровождают пение плясовых и шуточных песен.

Если соединить ансамбль кугикл (трио) с балалаечной группой, введя в него основную мелодию песни, добавить к этому ложки и трещотки, звучание приобретет веселый, юмористический характер (прим. 102).

Пример №102

The musical score for Example 102 is arranged in three staves. The top staff is for Kugikly (I, II, III), the middle for Lozhki, and the bottom for Balalaika. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte (f) dynamic. The Kugikly part consists of three parallel lines of chords. The Lozhki part is a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The Balalaika part consists of two lines of chords.

Очень эффектно звучат кугиклы в подвижных мелодических попевках. Если, к примеру, взять три набора трубочек по 5 штук в каждом и настроить их в тональность ля мажор, можно получить сочетание параллельно движущихся секстаккордов (прим. 103).

Пример №103

The musical score for Example 103 is arranged in two staves. The top staff shows three melodic lines labeled I, II, and III, each with a different starting note and a sequence of notes. The bottom staff shows a chordal accompaniment consisting of two lines of chords, with a forte (f) dynamic marking.

Переложение музыкальных произведений с симфонического оркестра на народный является весьма сложной, но очень полезной работой, так как позволяет приобрести ценные практические навыки по технике инструментовки.

В чем здесь основная трудность?

Во-первых, в прочтении партитур, в которых даны старинные ключи и инструменты с различным строем (так называемые транспонирующие). Во-вторых, симфонический оркестр предельно насыщен тембрами, имеет очень сложную фактуру по обилию голосов, техническим приемам. В-третьих, в партитурах имеется большое количество иностранных терминов, понимание которых особенно важно для определения исполнительских приемов, свойственных тем или иным инструментам.

И все же, несмотря на эти сложности, настоятельно рекомендуем изучать симфонические партитуры и делать переложения наиболее доступных для народных оркестров произведений симфонической музыки, сообразуясь, конечно, с возможностями данного оркестра.

Ознакомиться с инструментами симфонического оркестра можно по музыкальным словарям, в которых даются необходимые сведения о видах инструментов, их наименовании, строе, способах нотной записи, характеристике звучания каждого инструмента в отдельности, музыкальная терминология.

На первых порах делать переложение прямо с симфонической партитуры на народный оркестр очень трудно. Поэтому целесообразно предварительно производить переработку на трех-четырёхстрочный клави́р (дирекцион), то есть выписать все голоса на три или четыре нотоносца в скрипичном и басовом ключах в регистрах действительного звучания инструментов, как это пишется для фортепиано или баяна.

Все голоса для большего удобства следует концентрировать и группировать по регистровому положению и выполняемым функциям, то есть на верхний нотоносец записывать голоса, звучащие в верхнем регистре, на средний — в среднем регистре (на одном из них — мелодические голоса, на другом — аккомпанемент), на нижнем нотоносце — басовые голоса.

По такому расположению голосов будет гораздо легче правильно составить общий план переложения: решить вопрос о тональности, подобрать инструменты, которым

будет поручено ведение мелодии и аккомпанемента, предусмотреть необходимость облегчения или переработки технических трудностей, неудобной фактуры и т. п.

При переложении с симфонического оркестра на народный в некоторых случаях встанет прежде всего вопрос о сокращении количества голосов, уменьшении общего звукового диапазона (главным образом за счет крайнего верхнего регистра), то есть более сжатого изложения материала. Самое трудное в переложении — найти наиболее удачную замену одних инструментов другими, сохранить равновесие голосов оркестра, чтобы мелодия и наиболее важные подголоски не потеряли своего главенствующего положения.

Можно с уверенностью утверждать, что звучанию духовых инструментов симфонического оркестра (особенно группы деревянных — флейты, гобоя, кларнета, фагота) в русском народном оркестре больше всего будет соответствовать звучание баянов, а смычковых — звучание домр.

Однако в симфоническом оркестре тембры и функции инструментов настолько переплетаются в бесконечном разнообразии, что было бы грубой ошибкой партии духовых инструментов механически передавать баянам, а смычковых инструментов — домрам. Гораздо важнее определить роль и значение каждого инструмента в симфонической партитуре и сохранить это значение в народном оркестре соответствующими ему средствами.

Если, к примеру, в 1-й части вступления к опере Ж. Бизе «Кармен» трубы, валторны, фаготы и тромбоны выполняют функции аккомпанемента, то нет надобности в народном оркестре поручать аккомпанемент баянам: с этой целью прекрасно справятся инструменты балалаечной группы.

А вот и другой пример. В танцах оперы М. Глинки «Руслан и Людмила» группа духовых инструментов (гобой и фаготы) выполняет лишь функцию гармонической педали, а смычковой группе оркестра поручена главная роль. Целесообразно ли менять роли инструментов в народном оркестре? Конечно, нет. Функции педали могут прекрасно выполнить баяны, а смычковой группы — домры и балалайки приемом пиццикато.

Для сохранения равновесия голосов оркестра следует учитывать громкость и плотность звучания каждого инструмента. Нельзя поставить знак равенства между форте у скрипок и, скажем, у медных духовых инструментов. Ясно, что форте труб намного звучнее форте скрипок.

Поэтому не следует механическим путем переносить из симфонического оркестра в народный динамические обозначения, их следует изменять соответственно тому или иному соотношению звучания народного оркестра.

Не следует также механически переносить фразировку, определенные исполнительские приемы. Если фразировка у баяна в большей степени схожа с фразировкой у духовых инструментов симфонического оркестра, то фразировка у инструментов смычковой группы чаще всего не соответствует исполнительским приемам на струнных инструментах народного оркестра. Разница заключается главным образом в дроблении мелодии у смычковых инструментов на более мелкие звенья (без ущерба для легато, напевности мелодии), в расстановке лиг, которые обозначают не расчленение мелодии по синтаксическим правилам, а всего лишь смену направления движения смычка (см. прим. 82).

Переложения симфонических произведений крайне желательно делать с партитуры, так как в ней отчетливо обозначены разделение голосов оркестра на мелодию, мелодические подголоски, аккомпанемент, регистры, голосоведение, тембровая окраска отдельных голосов и групп оркестра в зависимости от выполняемых ими функций, штрихи (исполнительские приемы) и др.

Задача инструментовщика заключается в умении изложить все эти элементы в более сжатом, несколько упрощенном виде, не допуская, однако, нарушения их взаимосвязи, искажения авторского замысла.

В случаях, когда инструментовщик располагает и партитурой, и клавиром, полезно сличить одно с другим — это позволит лучше понять авторский замысел и технику его реализации, глубже постигнуть искусство инструментовки.

Правила записи голосов оркестра

Запись голосов оркестра производится по определенным правилам. Соблюдение их необходимо, чтобы уяснить роль каждого инструмента. Кроме того, эти правила делают более удобным чтение нотной записи при разучивании произведений или дирижировании на концерте. Заключаются они в следующем.

Все голоса оркестра распределяются по группам, внутри групп — по высоте звучания. Такая форма записи голосов оркестра носит название партитуры.

В партитуре для оркестра русских народных инстру-

ментов верхние строчки занимает домровая группа, под ней располагаются духовые инструменты и баяны, за которыми следуют ударные инструменты, внизу размещаются инструменты балалаечной группы.

Если в оркестре имеются гусли, их помещают над балалайками. Солирующие инструменты, партию певца-солиста или хор обозначают также над балалаечной группой.

В домровой группе инструменты размещаются в следующем порядке (считая сверху вниз): пикколо, малые, альтовые, басовые; в духовой — флейта, гобой, под ними — баяны (первый баян — выше второго). В группе ударных инструментов — сверху литавры, под ними — треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокольчики и ксилофон. В балалаечной группе за примой следует секунда, альт, бас и контрабас.

В начале партитуры и каждой новой страницы все ноты соединяются одной тонкой чертой, а каждая группа в отдельности — еще утолщенной прямой чертой с «усиками» по краям. Ноты для партий баянов и гуслей соединяются витой (фигурной) скобкой. Ноты каждой группы в отдельности соединяются еще сквозными тактовыми чертами на протяжении всей пьесы.

Большая часть голосов оркестра разделяется на две или три партии в зависимости от количественного состава исполнителей на данном инструменте. Как правило, постоянно делятся следующие инструменты: домры малые, альтовые и басовые; балалайки примы, баяны.

Если инструменты разделяются на партии на всем протяжении пьесы, то в начале партитуры перед нотной группой, на которой обозначается партия данного инструмента, выставляются римские цифры: I, II (одна под другой). Если же разделение происходит внутри пьесы кратковременно, то под нотной группой данной партии пишется слово «дивизи», то есть разделение, а при возврате к одnogолосному изложению — нон дивизи или унисон (эти термины обозначаются на иностранном языке и чаще всего в сокращенном виде — non div., unis.).

При делении голосов на партии нотные штили первой партии направлены вверх, а второй — книзу (если даже вторая партия обозначена выше первой).

Темпы обозначаются только над основными группами оркестра — домровой и балалаечной; громкость, словесные обозначения способов извлечения звука, характера музыки — внизу, у каждой партии отдельно.

Для того чтобы в процессе разучивания пьесы было удобно повторять отдельные части или короткие отрезки ее, в партитуре и в оркестровых голосах в определенных местах (чаще всего в начале каждой новой части) выставляются цифры, заключенные в квадрат: 1, 2, 3, которые обозначаются в партитуре над основными группами оркестра.

Паузы продолжительностью в несколько тактов обозначаются в партиях чертой в виде целой паузы и цифрой, соответствующей количеству тактов, во время которых данная партия не принимает участия в игре.

Проверка переложения

После завершения работы по инструментовке необходимо произвести проверку партитурной записи. Ее надо начинать с подсчета общего количества тактов в клавире и партитуре. Затем следует внимательно просмотреть партии каждого голоса в отдельности от начала до конца, обращая внимание на правильность записи ключей, знаков альтерации, длительностей нот и пауз, смену тактовых размеров, проверить точность обозначения штрихов, фразировки, динамических оттенков.

После этого необходимо вторично просмотреть каждую партию в отдельности, обращая внимание на логичность и последовательность движения голосов, удобство исполнения данной партии на инструменте.

Закончив проверку голосов по горизонтали, надо проверить их вертикальное соотношение, то есть правильность построения аккордов, наличие в них случайных знаков альтерации, ритмического единства (если оно должно быть).

Крайне необходимо проверить гармонию за фортепиано: достаточно ли компактно и красиво звучат аккорды, нет ли перечений.

Не надо спешить отдавать партитуру в переписку: через какое-то время могут появиться лучшие варианты изложения отдельных эпизодов или тактов, и тогда целесообразно частично или полностью переработать партитуру.

Не следует забывать, что на ошибках учимся!

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Виды инструментов, входящих в состав оркестров и ансамблей русских народных инструментов, характеристика их технических средств, средств музыкальной выразительности, их роль в оркестре и ансамбле	5
Группа трехструнных домр	5
Способы извлечения звука	6
Роль домровой группы в оркестре	10
Балалаечная группа	11
Способы извлечения звука	12
Роль балалаечной группы в оркестре	19
Гусли	21
Группа пневматических язычковых инструментов	25
Народные духовые инструменты	30
Группа ударных инструментов	33
Переложение	36
Общие задачи	36
Краткая характеристика фортепианной и оркестровой фактуры	39
Мелодия	40
Мелодические подголоски	44
Добавление мелодических голосов	45
Добавление гармонических голосов	50
Голосоведение	52
Мелодическая и гармоническая фигурации	52
Педализация	54
Скачки на широкие интервалы	57
Репетиционный прием	59
Тремоло	60
Переработка аккомпанемента	62
Упрощение технических трудностей	64
Фразировка	65
Транспозиция	67
Аккомпанирующий оркестр	70
Домровый ансамбль	74
Балалаечный ансамбль	76
Ансамбль баянов	79
Фольклорный ансамбль	80
Переложение с симфонического оркестра	91
Правила записи голосов оркестра	93
Проверка переложения	95