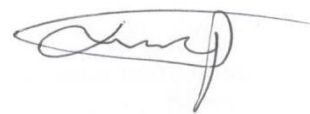


На правах рукописи



Баярсайхан Сух-Очир

**ТРАКТОВКА САКСОФОНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО И ДУХОВОГО ОРКЕСТРОВ**

Специальность 17.00.02– *Музыкальное искусство.*

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения**

Ростов-на-Дону — 2018

Работа выполнена в Федеральном государственном казённом военном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Военный институт (военных дирижеров) Военного университета» Министерства обороны Российской Федерации на кафедре инструментовки и чтения партитур

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Дунаев Леонтий Фёдорович

Официальные оппоненты: **Иванов Владимир Дмитриевич**
доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО Московский педагогический государственный университет, профессор кафедры эстрадно-джазового искусства в образовании
Палкина Ирина Дмитриевна
кандидат искусствоведения, доцент
Ростовская государственная консерватория им. С.В.Рахманинова, доцент кафедры духовых и ударных инструментов

Ведущая организация: ФБУ ВО «Московский государственный институт культуры» «МГИК», кафедра духовых оркестров и ансамблей

Защита состоится « 19 » апреля 2018 г. в 16.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова и на сайте <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «__» _____ 2018 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Инструментовка как наука о тембровой стороне инструментальной музыки и закономерностях оркестрового письма представляет собой целостную систему сведений об оркестре и оркестровых инструментах, о средствах инструментовки – тембре и оркестровой фактуре, об оркестровом голосоведении, принципах и приемах оркестрового изложения, оркестровой стилистике, методах обучения и др. В разветвленной структуре этой музыкально-теоретической науки одной из стержневых стала проблема формирования оркестровых групп и трактовка отдельных инструментов, в русле которой находится тема настоящего исследования¹.

Новый духовой музыкальный инструмент – **САКСОФОН** – был сконструирован в 1841 году бельгийским изобретателем Адольфом Антуаном Жозефом Саксом (1814 – 1894). Новизна изобретения заключалась в том, что в нем сочетались черты известных оркестровых музыкальных инструментов. Созданный А. Саксом инструмент обладал полным, ярким и выразительным звуком, своеобразным тембром и технической подвижностью. Благодаря этим художественным и техническим возможностям, он привлек внимание выдающихся композиторов своего времени. Саксофон нашел применение в партитурах для оркестров разных типов: симфонического (театрального и концертного), духового и эстрадного.

Сведения о семействе саксофонов и его отдельных представителях содержат многие научные труды и учебники по инструментоведению и инструментовке. В теоретических работах XX века в первую очередь получили освещение проблемы

¹ С формированием оркестровых групп и трактовкой отдельных инструментов связываются становление и эволюция симфонического оркестра в фундаментальных трудах А.Карса (История оркестровки,1925) и Г.Благодатова (История симфонического оркестра. Л.,1969).

обучения игре на саксофоне (В. Иванов, М. Шапошникова, А. Осейчук, В. Мясоедов, А. Майоров, Г. Хамов и др.).

Наряду с методическими трудами, появились работы, связанные с *использованием* саксофона в оркестровых сочинениях, в их числе: А. Карс «История оркестровки» (1925), Г. Миллер «Метод оркестровой аранжировки» (1943), Д. Рогаль-Левицкий «Современный оркестр» (1953), Н.Зудин «Составы военных оркестров и пути их усовершенствования» (1965), Г. Благодатов «История симфонического оркестра» (1969), Д.Браславский «Основы аранжировки для эстрадного оркестра» (1967), «Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров» (1974) и специальная глава «Саксофоны» учебника инструментовки для духового оркестра (1976), С. Левин «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры», ч.II (1983) и др.

Способы *применения* саксофона в концертных сочинениях для духового оркестра впервые раскрываются в работах В.Худолея – диссертации «Стилистические черты инструментовки для духового оркестра в творчестве советских композиторов 40-х—80-х г.г.» (1987) и созданном на её основе учебном пособии «Современная трактовка саксофона в отечественной духовой музыке» (2007). Диссертация посвящена творчеству мастеров российской духовой музыки Б.Кожевникова, Е.Макарова, М.Готлиба, Г.Калинковича, Г.Сальникова обозначенного исторического периода. Применение саксофонов является в ней одной из составляющих общей проблемы трактовки оркестровых групп и отдельных инструментов. В пособии же трактовка саксофонов выступает в качестве главной задачи. Более того, несколько расширяются временные рамки анализа оригинальных сочинений для духового оркестра, среди которых оказываются заслужившие признание произведения Г.Чернова.

В этих работах на примерах из партитур прослеживается стремление композиторов использовать свойства звучания солирующего саксофона или всех саксофонов в мелодической функции, а также в унисонной или октавной дублировке партий деревянных и медных инструментов. Среди иных компонентов оркестровой ткани, которые поручаются саксофону, выделяются

разнообразные фигуры, нередко приобретающие колористический характер, а также полифонические элементы и разного рода заполнения.

Тем не менее, трактовка саксофона (семейства саксофонов) как проблема науки об инструментовке ещё не получила всестороннего научного обобщения. Не выявлены особенности применения саксофона в оркестрах различных типов и не прослежена эволюция приёмов в произведениях композиторов разных эпох, не систематизированы труды, рассматривающие данную проблему на современном этапе развития науки, не спрогнозирована дальнейшая эволюция способов использования саксофонов.

Все это свидетельствует об *актуальности* темы исследования, предполагающей решение ряда важных проблем составной части теоретического музыкознания – инструментовки.

Цель диссертации – раскрыть процесс зарождения и эволюции способов трактовки саксофона (семейства саксофонов) в произведениях для симфонического и духового оркестров. Указанная цель достигается решением таких *задач*:

- *проследить* применение саксофона в произведениях для симфонического оркестра;
- *рассмотреть* способы и приемы использования саксофона в произведениях для духового оркестра;
- *выявить* особенности трактовки саксофона в сочинениях для симфонического и духового оркестров;
- *показать* специфику тембровой стороны звучания, связанную с применением саксофона в оркестровых сочинениях;
- *систематизировать* знания о трактовке инструмента, накопленные в научных и учебных трудах.

Целью и задачами диссертации обусловлена ее структура, а также заглавия и содержание частей, глав и разделов. Завершающиеся выводами *части* исследования (*первая часть* – главы I, II; *вторая* – главы III, IV) соответственно посвящены трактовке саксофона в произведениях для симфонического и

духового оркестров. Суждения, касающиеся *особенностей* трактовки саксофона в сочинениях для этих исполнительских коллективов, формулируются в **заключении**.

Специфика тембровой стороны звучания, связанная с применением саксофона в различных функциях оркестровой ткани, раскрывается на приводимых фрагментах партитур и поэтому не выделяется в отдельный раздел. Подобным образом решается другая из обозначенных задач – *систематизация* знаний о трактовке саксофона, накопленных в научных и учебных трудах.

Круг собранных и изученных материалов, включающий партитуры и разнообразные теоретические работы, позволяет изложить результаты исследования на широком историческом фоне. В расположении материалов всей первой части преобладает хронологический подход. Во второй части такой же подход сохраняется по отношению к главам (глава III – Военный марш, глава IV – Концертные произведения). Кроме того, в этих главах находит применение иной принцип: произведения группируются по странам или регионам творческой деятельности их авторов.

Главы I, II, III содержат необходимые для исследования «Общие сведения о применении саксофона», а главы I, II, кроме того, включают актуальные для симфонического оркестра разделы о трактовке саксофона как эпизодического или постоянного инструмента.

Объектом исследования стали оригинальные партитуры и теоретические труды, затрагивающие проблематику трактовки саксофона (семейства саксофонов) в сочинениях для симфонического и духового оркестров.

Предметом исследования служат фактурные функции саксофона, его сочетания с другими инструментами, особенности использования нового семейства на различных этапах эволюции оркестрового письма, характерные черты тембровой стороны звучания, связанные с применением саксофона.

Научная новизна исследования:

– впервые прослеживается процесс зарождения и эволюции способов трактовки саксофона (семейства саксофонов) в сочинениях отечественных

и зарубежных композиторов;

– впервые выявляются и формулируются особенности применения саксофона в произведениях для оркестров разных типов – симфонического и духового.

Теоретико-методологической основой исследования послужили труды Н. Римского-Корсакова, А. Карса, Б. Асафьева, Ю. Тюлина, С. Василенко, Ю. Фортунатова, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского, В. Холоповой, Ю. Холопова, Д. Рогаль-Левицкого, И. Барсовой, Г. Благодатова и др. Наряду с общенаучными методами исследования – проблемно-хронологическим, историческим, сравнительно-историческим и др. – в диссертации применяется характерный для теоретического музыкознания музыкально-эстетический метод и свойственный инструментовке метод дифференцированного анализа оркестровой фактуры. При этом термины «фактура» и «музыкальная (оркестровая) ткань», а также специфические термины инструментовки – «способы изложения» и «приёмы» – трактуются как синонимы.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Рассмотренная в широком историческом и культурном контексте проблема трактовки инструментов нового семейства дополняет общую картину эволюции инструментовки, расширяет представления о становлении жанров духовой музыки – марша, сюиты, увертюры, симфонии. Суждения и выводы, содержащиеся в диссертационном исследовании, могут быть использованы для дальнейшего изучения явлений, связанных как с общей оркестровой фактурой, так и со структурой её отдельных элементов.

Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты могут дополнить учебные курсы композиции, инструментовки, чтения партитур. Музыкально-эстетический анализ тембровой стороны звучания, связанной с применением саксофона, а также систематизация накопленных знаний о трактовке саксофона приобретают значение практических рекомендаций для композиторов и музыковедов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Широкий круг творческих задач, связанных с трактовкой саксофона (цели, функции, способы и приемы изложения), впервые наметился в оперных и инструментальных сочинениях для симфонического оркестра, в военных маршах и концертных произведениях для духового оркестра *французских композиторов* второй половины XIX века.

2. *Тембровая сторона музыки* (колорит и выразительность), а также *функциональное равновесие* между элементами оркестровой ткани стали основными целями сочетаний саксофона с инструментами разных оркестровых групп.

3. Новый способ применения саксофонов сформировался в сочинениях Дж. Гершвина. Главным признаком этого способа является *функциональное единство* всех партий инструментов семейства.

4. В военном марше конца XIX века – первой половины XX века существенные изменения претерпела структура музыкальной ткани и на этой основе определились два способа трактовки саксофонов – *равнотесситурная дублировка основных элементов музыкальной ткани* и *единство фактурной функции*.

5. Ведущими жанрами концертной духовой музыки XIX века стали фантазия и попури. Несколько позднее появились и новые жанры – сюита, рапсодия, симфония, вариации, пьеса для солирующих инструментов с оркестром и т.д. Саксофон трактуется в этих сочинениях как постоянный инструмент, которому поручаются все функции оркестровой ткани.

6. Саксофон не стал *постоянным* участником симфонического оркестра, а сочинения для духового оркестра преимущественно создавались для штатного состава, что предполагало обязательное включение данного инструмента в партитуры. Отсюда вытекает главная цель и особенности трактовки саксофона: в симфонической музыке – *выразительность* и *колорит*, а в духовой, кроме того, – расширение *тембровой* палитры оркестра, *наполненность* и *равновесие* звучности.

Апробация работы. Результаты диссертации апробированы в ходе образовательного процесса в Военном институте (военных дирижёров) Военного университета (лекции, семинары). Итоги исследования рассматривались на заседаниях кафедры инструментовки и чтения партитур, обсуждались на заседаниях предметно-методических комиссий. Материалы диссертации использовались при подготовке научных конференций Военного института (военных дирижёров) Военного университета, а также в процессе учебно-методических сборов преподавателей.

Диссертация обсуждена на заседании кафедры инструментовки и чтения партитур Военного института (военных дирижёров) Военного университета МО РФ и рекомендована к защите.

Основные положения исследования освещены в пяти публикациях общим объемом более трех печатных листов.

Структура диссертации: Введение, **Часть первая** (Трактовка саксофона в произведениях для симфонического оркестра, главы I, II), **Часть вторая** (Трактовка саксофона в произведениях для духового оркестра, главы III, IV), **Заключение**, **Список литературы** (138 наименований), **Приложение** (Список иллюстративного материала, 215 наименований).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрываются актуальность темы, цели и задачи, новизна и методы исследования. Дается обзор существующей литературы о трактовке саксофона в инструментальной музыке.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ «Трактовка саксофона в произведениях для симфонического оркестра» посвящена применению саксофона в симфонических произведениях середины XIX – начала XXI вв. Способы, принципы и приемы инструментовки раскрываются здесь с учётом исторического контекста, в котором они формировались.

Глава I. Вторая половина XIX века. Во второй половине XIX века творческий поиск способов использования нового семейства музыкальных инструментов был связан с творчеством французских композиторов. В это время впервые находит свое применение саксофон-бас *C* в операх Ж. Кастнера «Последний царь Иудеи» (1844) и Ж. Галеви «Вечный жид» (1852). *Мелодия*, предваряющая вступление главной вокальной партии и её дублирование, *мелодические элементы* диалогического характера (гармоническая фигурация) стали функциями саксофона-баса *C* в № 12 («Ария») из оперы Ж. Кастнера «Последний царь Иудеи».

Вслед за ними многие композиторы использовали инструменты нового семейства (У. Фрайям, Дж. Мейербер, К. Сен-Санс, А. Тома, Ж. Бизе, Л. Делиб, Ж. Массне, С. Франк, Г. Шарпантье, А. Маньяр, В. д'Энди и др.).

С 60-х годов XIX века прослеживается практически всеобщий интерес композиторов к художественным и техническим возможностям саксофона-альта *Es*. Этому инструменту поручаются выразительные мелодии, сопровождение сольного пения мелодической фигурацией, диалоги с другими инструментами на фоне выдержанных голосов у струнных и т.п.

Сочинения французских композиторов рассматриваемого исторического периода содержат примеры поиска способов использования саксофона в *гармоническом сопровождении*. Партии данных инструментов образуют самостоятельный слой оркестровой ткани – *ритмическую фигурацию*, а в сочетании с иными инструментами – гармонически полную *аккордово-ритмическую фигурацию* или *аккордовое сопровождение*. Ж. Кастнер поручает подвижный (перемещающийся) *басовый голос* саксофону-басу и фаготу, т.е. сопоставимым по силе звучания и характеру инструментам (опера «Последний царь Иудеи»).

Функция оркестровой ткани, порученная саксофону-альту *Es* в Сюите №1 из музыки Ж. Бизе к драме А. Доде «Арлезианка», в современном музыкознании называется *мелодизированной педалью*. Данный элемент выполняет роль «скрепа» оркестровой ткани (термин Б. Асафьева), а общее звучание обретает некоторые

черты тембровой *полифонии* – «полифонии от тембра». В этом же сочинении унисонным соединением саксофона-альта *Es* с виолончелью достигается особая выразительность полифонического элемента.

Среди других целей, для достижения которых композиторы использовали инструменты нового семейства, первостепенное значение приобретает плавный переход («тембровая модуляция») от смычковых к деревянным, а также усиление звучания отдельного элемента, общее динамическое нарастание и даже имитация звучания органа. Не менее важной целью становится функциональное *равновесие* общей звучности: саксофон присоединяется к деревянным духовым, выступая в качестве связующего звена между ними и струнными смычковыми при унисонном соединении.

Анализ партитур свидетельствует, что саксофону, как *временному* (эпизодическому) инструменту оркестра обычно поручается солирующая мелодия или иные элементы оркестровой ткани, в которых в полной мере проявляются характерные его тембровые и технические возможности. К признакам трактовки саксофона как *постоянного* инструмента симфонического оркестра можно отнести соответствующее оформление акколады (саксофон включается в состав группы деревянных инструментов), а также разнообразие поручаемых ему функций. В произведениях французских композиторов второй половины XIX века саксофон трактуется, в основном, как временный (эпизодический) участник симфонического оркестра. Вместе с тем, проявились признаки, свидетельствующие о стремлении рассматривать данный инструмент в качестве входящего в состав оркестра на постоянной основе.

Глава II. XX век – начало XXI века. На рубеже XIX и XX веков прослеживается тенденция к более широкому использованию саксофона не только в опере, но и в инструментальной оркестровой музыке. Интерес к саксофону проявили композиторы многих европейских стран и стран американского континента. Партии саксофонов включают партитуры многих известных произведений, в их числе Симфония №4 (1916) Ч.Айвза (альт *Es*,

тенор *B*, баритон *Es*), балет «Деревянный принц» (1916) и сюита «Сельские сцены» (1927) Б.Бартока (альт *Es*, тенор *B* и баритон *Es*), балет «Сотворение мира» (1923) и сюита «Лондонский карнавал» (1937) Д.Мийо, «Rhapsody in Blue» (1924) (два альта *Es* и тенор *B*) и «Американец в Париже» (1928) (два альта *Es*, тенор *B* и баритон *Es*) Дж. Гершвина, сюита «Шоро №10» (1926) Э.Вилла Лобоса (альт *Es*), опера «Турандот» (1926) Дж.Пуччини (два альта *Es*) и др. Анализ партитур свидетельствует о том, что композиторы в основном используют саксофоны в строях *Es* и *B*, а саксофоны в строях *F* и *C*, сконструированные для применения в симфоническом оркестре, встречаются лишь в «Домашней симфонии» Р. Штрауса и «Болеро» М. Равеля.

Устойчивой тенденцией XX века представляется стремление к расширению одновременно применяющихся в оркестре представителей семейства саксофонов до трех-пяти. Сформировавшиеся во второй половине XIX века способы использования данных инструментов в различных функциях оркестровой ткани не только нашли применение в музыке XX века, но и обогатились новыми приемами.

Яркие примеры использования саксофона в *мелодической* функции – традиционном приеме инструментовки в опере – содержат произведения этого жанра в музыке первой половины XX века (П. Хиндемит, З. Кодаи, М. Равель, С. Прокофьев, С. Рахманинов, Д. Шостакович, Б. Барток и др.).

Дж. Гершвин находит новые способы применения саксофонов в *гармоническом сопровождении*. В «Rhapsody in Blue» они дублируют «нижний слой» *ритмической фигурации*, а в своеобразной четырехголосной фактуре – верхние мелодизированные голоса, которые при вступлении солирующего фортепиано превращаются в *выдержанные гармонические*.

В «Симфонии-реквиеме» Б. Бриттена партия саксофона-альта, наделенная самостоятельным ритмом, выполняет *педализирующую* роль – роль «скрепа» контрастных сопоставляющихся ансамблей инструментов. А. Хачатурян в танце из балета «Гаянэ» поручает саксофону-альту выразительный мелодический элемент, который *контрапунктирует* по отношению к основной мелодии. Дж.

Гершвин в сочинении «Американец в Париже» идет еще дальше: контрапунктирующий элемент оркестровой ткани, порученный саксофонам, здесь изложен *аккордово* (три голоса).

Применение саксофона может обуславливаться иными целями, первой из которых является *изменение тембровой стороны* звучания. В известнейшем «Танце с саблями» из балета «Гаянэ» выразительную мелодию А. Хачатурян поручает унисону саксофона-альта и виолончели. При этом преимущество в окраске (тембре) и громкости сохраняется за саксофоном, а общее звучание приобретает необычную распевность, связность и полноту. Сочетания саксофона с различными инструментами применяют многие композиторы, среди которых Дж. Холбрук, Дж. Пуччини, Дж. Гершвин, Л. Бернштейн (вибрафон, вибратон и гитара, трубы, валторны). Целью дублировки саксофонами различных элементов оркестровой ткани нередко становится усиление звучания какого-либо элемента, а также *функциональное равновесие* общей звучности (Р. Штраус).

В сочинениях Дж. Гершвина прослеживается формирование нового способа применения саксофонов. Суть этого способа состоит в том, что все инструменты семейства используются в *единой функции* – мелодии, сопровождении, заполнении и т.д.

Анализ партитур показывает, что большинство композиторов XX века трактует саксофон как *временный* (эпизодический) инструмент симфонического оркестра. К числу композиторов, сочинения которых содержат признаки трактовки саксофона как *постоянного* инструмента, можно отнести Р. Штрауса, Дж. Гершвина, Л. Бернштейна. В партитурах Р. Штрауса и Л. Бернштейна партии саксофонов располагаются между партиями кларнетов и фаготов. У Дж. Гершвина эти партии объединяются в партитурной акколада с партией банджо (англ. banjo) дополнительной чертой. Партии саксофонов композитор трактует как обязательные для обозначенного им состава оркестра.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ «Трактовка саксофона в произведениях для духового оркестра» посвящена формированию способов применения изобретённого А. Саксом семейства музыкальных инструментов в духовой

музыке. Весомый вклад в методологию изучения проблем духовой музыки связан с именем Ф.О. Геварта – автора первого, по утверждению автора русского перевода П.И. Чайковского, учебника по инструментовке². Считая военную духовую музыку лучшей «инструментальной комбинацией для игры на чистом воздухе», Ф.О. Геварт предлагает различать в ней «... два отдельных рода, из которых каждый имеет свои особенности: а) военная музыка в собственном смысле; пьесы, играемые на ходу, как то: марши, беглые шаги ... б) военная музыка для исполнения на месте: пьесы более сложные (увертюры, попури)...»³. Такой взгляд на духовую музыку подтвердила репертуарная практика военных духовых оркестров многих стран, в том числе и России, где сочинения подразделяются на служебно-строевой репертуар и концертный. Всё это побуждает подобным образом построить план изложения результатов исследования, посвящённого трактовке саксофона в произведениях для духового оркестра.

Глава III. Военный марш. Необходимые для исследования материалы включают сведения, касающиеся введения саксофона в состав военного оркестра, так как сочинения данного жанра создаются преимущественно на существующий состав. Основную же и главную часть этих сведений составляет обзор творческой практики. Современные коммуникативные средства (Интернет) позволили отыскать многие сочинения в жанре марша, в том числе случайные и не всегда первоисточники. Во всяком случае объем ставших доступными материалов позволяет сформировать целостные представления и сделать обоснованные заключения.

Г. Фармер сообщает, что в 1854 году правительство Франции утвердило состав инструментов для оркестров императорской гвардии, а вскоре и для всей армии. В составе оркестра из 55 исполнителей предусматривалось восемь

²Ф.Геварт. Руководство к инструментовке (рус. пер. П.Чайковского).С-П, 1866. П.И.Чайковский обращает внимание на тот раздел руководства, где рассматривается «совокупное действие всех оркестровых групп», и считает, что «с этой стороны нельзя не отдать преимущества его книге даже в сравнении с знаменитым трактатом об инструментовке Берлиоза...». С.13.

-
³Указ. соч., с. 315.

саксофонов – по два сопрановых, альтовых, теноровых и баритоновых⁴. В большинстве партитур американских композиторов, а также изданных в США используются четыре саксофона – сопрано, альт, тенор, баритон, в некоторых из них не применяется саксофон-сопрано. В СССР (России) саксофон стал постоянным инструментом духового оркестра лишь в 60-е годы XX века. Поэтому в оригинальных партитурах маршей, созданных ранее, партии саксофонов отсутствуют.

Краткий обзор мировой творческой практики позволяет сделать вывод о заметном снижении творческой активности композиторов в жанре военного марша после второй мировой войны. В то же время интерес к данному жанру как тенденция проявился в странах, вступивших на путь самостоятельного развития.

Первоначальное влияние на формирование способов применения саксофона в духовом оркестре оказал французский композитор А. Фесси. Специальный сборник его скорых маршей для нового утвержденного состава оркестров национальной гвардии (издан в 1856 году) содержит партии четырех саксофонов – сопрано, альт, тенора, баритона. Среди маршей других французских композиторов, применявших те же разновидности саксофона, широкое признание получили «Le Régiment de Sambre et Meuse» (1879) Р. Планкетта, «Funeral Marionette of a marionette» (1886) Ш. Гуно, «Le pere de La Victoire» (1890), «Lorraine» (1892) Л. Ганна. В сочинениях этих композиторов наметился широкий круг возможных способов применения саксофона в различных функциях оркестровой ткани, в том числе оркестровой педали и простейших полифонических элементах. Немаловажными оказываются формирующиеся приемы сочетания саксофона с инструментами разных оркестровых групп.

Среди авторов выдающихся сочинений в жанре марша, созданных на рубеже XIX – XX вв., следует назвать имена К. Тейке и Г. Бланкенбурга (Германия)⁵, А.

⁴ Г. Фармер. Происхождение и развитие военной музыки. рус. перевод К.Сперанского и М.Чертока. //В кн. Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки. Составитель М.Черток.. – М.:Канон+, 2013. с.278.

⁵ Г.Кандлер. Немецкие военные марши. – Бонн, 1961. Автор сообщает, что саксофоны «были приняты в 1935 году в оркестры немецких ВВС». Тем самым перечеркивается возможность анализа способов применения саксофонов в партитурах сочинений К.Тейке и Г. Бланкенбурга. //Цит. Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки. Составитель М.Черток, рус. перевод Ф.Петрова. – М.: _Канон_+, 2013.С.429.

Литгоу и Кеннета Олфорда, (Великобритания), Э. Боккалари и В. Монитто (Италия), Ю. Фучика (Чехия) и Клаудио С. Графулла (Испания), Х. Кордина (Мексика) и др. Достижения американских композиторов (США) связаны с именами Дж. Ф. Сузы – автора 136 разных по образности и характеру маршей, а также Дж. Розенкранса, Карла Л. Кинга, Дж. Г. Филлмора⁶.

Марши Дж.Сузы разнообразны по характеру, но все они наполнены оптимизмом и жизненной энергией. Главным звеном новаторства в его сочинениях становится музыкальная ткань, насыщенная заполняющими, имитирующими и контрапунктирующими элементами. Единственным элементом, «инертным» в мелодическом отношении, является гармоническое сопровождение – почти постоянная ритмическая фигурация. Важную художественную роль приобретают контрастные сопоставления звучности, а также выдержанные аккорды *tutti*, завершающие динамические подъемы. Все указанные особенности, характеризующие творческий стиль композитора, прослеживаются в марше «The Washington Post».

Обращают на себя внимание такие детали партитуры: постоянная ритмическая фигурация – своеобразный ритмический стержень музыкальной ткани у валторн и фаготов, гармоническая полнота партий одноименных инструментов или инструментов одной группы, дублировка мелодии в первой октаве (баритон), причем образующиеся сопряженные тоны в его партии с партиями валторн не устраняются. Саксофону поручаются разные функции оркестровой ткани: *мелодия, разного рода заполнения, педализирующие и полифонические элементы*. Не применяет композитор саксофоны лишь в функции маршевой *ритмической фигурации*. Приоритетным оказывается такой способ распределения функций оркестровой ткани между партиями саксофонов: саксофон-сопрано и саксофон-альт (или два саксофона-альта) – одно-двухголосная мелодия, контрапункт – саксофон-тенор (иногда вместе с

⁶ В Музыкальном словаре Гроува утверждается, что «большинство маршей, фигурирующих ныне в репертуаре военных оркестров, было написано между 1880 и 1914 г., в том числе такими популярными авторами, как Суза и Олфорд». - М., 2007, изд. «Практика». С.538.

саксофоном-баритоном), басовый голос – саксофон-баритон (иногда вместе или в октаву с саксофоном-басом). При этом Дж. Суза всегда стремится обеспечить гармоническую полноту совместного звучания партий саксофонов, независимо от количества (три и более) используемых представителей семейства⁷.

В этот исторический период существенные изменения претерпела *музыкальная ткань* военного марша. Она обогатилась разнообразными элементами имитационной и контрастной полифонии, а также педализирующими и сигнальными элементами, разного рода заполнениями. Главный элемент музыкальной ткани – *мелодия* – эволюционировал путем увеличения числа голосов и стал преимущественно двухголосным. *Гармоническое сопровождение*, напротив, упростилось: в основном оно стало аккордовым или ритмической фигурацией вместо комбинированного, хотя эпизодическое применение находят прежние типы изложения.

На этой основе определились два направления эволюции способов трактовки саксофона. Первое из них – *равнотесситурная дублировка основных элементов* музыкальной ткани – обогатилось стремлением к гармонической полноте общего звучания партий саксофонов, другое – *единство фактурной функции* – наиболее заметно проявилось в унисонном соединении саксофонов в функции контрапункта.

В маршах итальянских композиторов XX–XXI веков (В. Монитто, А. Конти – Д. Гуида, Дж. Ротонди, Ст. Корначчио и др.) основным приемом применения саксофонов становится *равнотесситурная дублировка* элементов музыкальной ткани. Встречающиеся отступления от способов изложения, устоявшихся в исторический период расцвета жанра, порой носят случайный характер. В маршах японских авторов (Ч. Лери, Т. Шигета) прослеживается предпочтение приемов трактовки саксофонов, свойственных сочинениям второй половины XIX века.

⁷ В связи с этим невольно напрашиваются аналогии со сложившимися в XIX веке взглядами на методы симфонической оркестровки. Подобные методы А.Карс называет «азбучной учебной оркестровкой, на основании которой в каждой оркестровой группе гармония должна быть полной и самостоятельной»// А.Карс. История оркестровки. – М., «Музыка», 1990. С.260//. В данном случае следует иметь в виду, что марш создается для исполнения в первую очередь на открытом воздухе, а необходимые сила и равновесие общей звучности достигаются путем многократной равнотесситурной дублировки элементов музыкальной ткани.

Определенная роль в творческом успехе «Армейского марша» китайского автора (Вэй Цюнь) связывается со способами и приемами использования саксофонов.

В России (СССР), как уже отмечалось, саксофон стал постоянным инструментом духового оркестра в 60-е годы XX века. Однако партии саксофонов в партитурах маршей появились несколько позднее. Среди них выделяются марш Г.Калинковича «Весна Победы» (1983) и марш Б. Диева «Весна сорок пятого» (1989). В этих сочинениях прослеживаются разнообразие способов и приемов использования саксофонов. Данные инструменты применяются преимущественно в единой функции оркестровой ткани как в унисоне, так и в аккордовом складе, а также в унисоне (взаимной дублировке) инструментов одной или разных оркестровых групп.

Глава IV. Концертные произведения. Сочинения концертного плана стали появляться с некоторым опозданием, сравнительно с маршем, заявляя, вместе с тем, о формировании новой – *концертной* – общественной функции духового оркестра. Оказавшиеся доступными материалы творческой практики позволяют остановиться на главном вопросе – трактовке инструментов семейства саксофонов.

В сочинениях А. Фесси (две фантазии, 1845) и Г. Раушенэккера («Большая увертюра» по случаю Всемирной выставки в Париже, 1867) обозначились функции саксофонов в оркестровой ткани, среди которых *мелодия*, *педаль* в виде выдержанных голосов и многоголосная гармоническая *фигурация*. Применением саксофонов достигается функциональное равновесие оркестровой ткани, расширяются выразительные возможности духового оркестра. Репертуарную практику духового оркестра второй половины XIX века во многом отражает статья «Европейский концерт» В.В. Стасова⁸. Он подчеркивает, что концертный репертуар духового оркестра в основном составляли переложения симфонических произведений. Не случайно труды по инструментровке для духового оркестра начала XX века были ориентированы в первую очередь на переложение

⁸ В.В.Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. I.– М., «Искусство». 1952.

симфонических произведений (П. Жильсон «Manuel de Musique Militaire», Г. Ихильчик «Руководство к военной инструментровке»).

В первой половине XX века было создано немало оригинальных концертных произведений для духового оркестра. Ведущими жанрами стали сюита и рапсодия, появились и новые жанры – вариации и пьеса для солирующих инструментов с оркестром. В числе доступных партитур оказались «Rapsodie» (1909) П. Жильсона, две сюиты (1909, 1911) Г. Холста, «Dionysiagnes» (1913) Ф. Шмитта, жанровые сочинения для солирующих тромбонов с оркестром (1915 – 1922) Дж. Филлмора, «Сюита на темы английских народных песен» (1923) и «Морские песни» (1924) Р. Уильямса, «Russian Christmas Music» (1944) А. Рида. В партитурах этих сочинений прослеживаются разные тенденции: от приверженности к массивной звучности и смешанных тембров, где выразительный чистый тембр саксофона практически не проявляется, до стремления к тембровому колориту – цели, достижение которой связывается с применением саксофонов.

Все композиторы в той или иной степени применяют саксофоны способом равнотесситурной дублировки элементов оркестровой ткани. Для сторонников первой из обозначенных тенденций (П. Жильсон, Р. Уильямс) он является основным, с его помощью создаются смешанные тембры, усиливается и объединяется в единое целое общее звучание, а вместе с тем произведение становится монотонным и менее привлекательным для восприятия. Сторонники второй тенденции такой способ применяют с целью достижения разнообразия и красочности общей звучности, а также изменения динамики (Г. Холст, А. Рид).

К числу новых формирующихся приемов следует отнести т.н. «лесенку» (Ф. Шмитт), поддержку саксофонами деревянных – прием, сходный с многооктавным изложением мелодии или контрапунктирующего элемента у смычковых (Г. Холст, А. Рид), включение саксофона в число последовательно вступающих инструментов в фактуре полифонического склада, а также выделение инструмента, поддержанного саксофоном, на фоне общего tutti (А. Рид).

Во второй половине XX века, сразу после окончания второй мировой войны,

заметно возрос интерес композиторов разных стран к концертной духовой музыке, к художественным возможностям духового оркестра. Были созданы произведения разных жанров – увертюры, поэмы, сюиты, симфонии и т.д.

П. Хиндемит (*Symphony in B*, 1951) трактует саксофон как постоянный инструмент духового оркестра, применяет семейство саксофонов во всех функциях оркестровой ткани. Разнообразные способы их использования включают сложившиеся в предшествовавшей творческой практике приемы.

В зарубежной концертной духовой музыке наступило время решающего обновления. Сочинения многих композиторов характеризует современный музыкальный язык (алеаторика, кластеры) и высокая степень конкретизации тембровой стороны (А. Рид, Д. Масланка, И. Готковски, М. Девеза, Т. Шигета и др.). Приемами оркестрового письма становятся использование саксофонов в полном составе подгруппы *Soli* и в единой функции (А. Рид, С. Гольдмахер, Д. Масланка, Х. Ориола, М. Девеза, Т. Шигета), «дробление» деревянных инструментов по тесситурному признаку с целью достижения тембрового контраста (Х. Линсхоотен). Саксофонам поручаются выразительные мелодические, педализирующие и контрапунктирующие элементы (С. Гольдхаммер), полная гармония (В. Ледер, М. Матеу, М. Девеза), разнообразные фигурации (Д. Масланка), находит применение т.н. прием «лесенка» (Р. Марио, Б. Хаймхоутс, Ф. Липари). Широко применяются известные ранее приемы равнотесситурной дублировки элементов музыкальной ткани с целью достижения равновесия звучности или изменения тембра (И. Готковски, М. Девеза). Саксофон трактуется как постоянный инструмент духового оркестра.

Произведения *японского* композитора Т. Шигета (Takuya Schigeta) **N, and Y** и **Over the Sadness** музыкальными средствами воплощают боль и страдания, постигшие эту страну в 1945 году. Необычны и средства: структура оркестровой ткани, способы и приемы сочетания инструментов и т.д.

Структура оркестровой ткани начальных тактов **N, and Y** включает нисходящие кластерные созвучия всех деревянных инструментов, к которым примыкают саксофоны, а также кластерные созвучия всех медных в сопрановой и

тенорово-басовой тесситуре. Фон для взаимодействия этих звучностей создается как шумовыми, так и имеющими определенную высоту ударными инструментами. Необходимыми условиями для применения такого способа сочетания инструментов являются непересекающееся тесситурное пространство и ритмическая самостоятельность элементов. Саксофоны, соединенные с деревянными инструментами, придают звучанию густоту, сопоставимую с кластером медных. В средней части сочетаются кластеры, составленные из одноименных деревянных инструментов, а также из четырех труб. Равноправными среди них являются и ансамбли саксофонов.

Если структура оркестровой ткани в **N, and Y** может характеризоваться как полифония пластов (деревянные – медные), то в **Over the Sadness** прослеживаются как некоторые черты классической полифонии, так и существенный отход от них. В последующем развитии музыкальной ткани находит применение алеаторика (деревянные и саксофоны), в оркестровую ткань вводятся выдержанные гармонические голоса, число которых постепенно возрастает, а общая фактура становится смешанной. В столь сложной оркестровой ткани, присущей сочинениям Т. Шигета, значение приобретает как интонация (высота), так и тембр, и другие свойства музыкального звука, а саксофон становится равным с другими инструментами.

В 80-е годы в ещё существовавшем СССР стали известны имя и сочинения для духового оркестра *казахского* композитора А. Бестыбаева. На уровне образного содержания, интонаций, ритма и тембров современная композиторская техника сочетается в его сочинениях с жанрами и формами казахской традиционной музыки. Способы трактовки саксофона в произведении «Голос Азии» (Voice of Asia) ограничиваются равнотесситурной дублировкой разных элементов музыкальной ткани.

Собственные наблюдения, а также анализ работ В. Худолея позволяют сделать вывод о том, что во второй половине XX века в концертной духовой музыке СССР (России), как и в зарубежной, наступило время решающего обновления. Современный музыкальный язык и внимание к тембру различных

инструментов характеризуют сочинения многих композиторов СССР (России) (Г. Чернов, Г. Калинин, Г. Сальников, Б. Троцюк, В. Шепелев, Б. Диев и др.). Привычными приемами оркестрового письма становятся использование солирующего саксофона, полной подгруппы саксофонов *Soli*, в том числе и в единой функции (Е. Макаров, Г. Калинин, М. Готлиб, Б. Троцюк, Б. Диев), а также черезоктавное изложение мелодии с участием саксофона, унисонная или октавная дублировка деревянных и медных инструментов (В. Шепелев, Б. Диев) и имитация полной подгруппы саксофонов путем добавления двух фаготов к трем саксофонам (Г. Сальников). Саксофонам поручаются полная гармония (Б. Троцюк), разнообразные гармонические, мелодические и смешанные фигурации, находит применение т.н. прием «лесенка» (Г. Сальников), самостоятельные педализирующие и контрапунктирующие элементы (Б. Диев, Д. Браславский). Широко применяются известные ранее приемы равнотесситурной дублировки элементов музыкальной ткани с целью достижения равновесия звучности или изменения тембра (Б. Кожевников, Г. Калинин, М. Готлиб, Г. Сальников и др.).

В **Заключении** подводятся итоги исследования, формулируются выводы, касающиеся особенностей трактовки саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров, а также высказываются суждения о перспективах расширения совокупности способов и приемов использования инструментов семейства в оркестровых сочинениях и направлениях дальнейших исследований по данной теме.

Саксофон не стал *постоянным* инструментом симфонического оркестра. Одной из возможных причин этого мог оказаться зародившийся на рубеже веков и бурно развивавшийся в XX веке джазово-эстрадный оркестр, своеобразной «эмблемой» которого стал саксофон. Другая же причина вытекает из наполненного философским содержанием суждения А. Карса – автора признанного труда «История оркестровки». Говоря о проявившейся на рубеже веков тенденции к расширению состава симфонического оркестра, он утверждает, что «... если кто-нибудь хочет постоянно прибавлять новые инструменты к

оркестру, то он должен в то же время изобрести новый способ приведения воздуха в колебание»⁹.

Иная картина складывается в рамках духовой музыки. Композиторы изначально трактовали саксофон как равноправный постоянный инструмент духового оркестра. Более того, в XX веке в концертной музыке для духового оркестра наступило время обновления. Внимание к тембровой стороне музыки и современный музыкальный язык присущи многим сочинениям композиторов разных стран. Способы использования саксофона, выявленные в сочинениях зарубежных авторов, стали не только привычными в произведениях композиторов СССР (России), а и пополнились новыми приемами.

Основополагающей особенностью, обусловленной характером творческой деятельности симфонического и духового оркестров, представляется трактовка саксофона как *эпизодического* инструмента (симфонический оркестр) и трактовка саксофона как *постоянного* инструмента (духовой оркестр). Отсюда вытекает главная цель, общие черты и различия в трактовке саксофона: в симфонической музыке – *выразительность* и *колорит*, а в духовой музыке, кроме того, – расширение *тембровой* палитры оркестра, *наполненность* и *равновесие* звучности.

Творческий поиск плеяды композиторов разных поколений, таким образом, привёл к формированию разветвлённой системы способов и приемов использования художественных и технических возможностей саксофона. Поиск современных композиторов направлен на применение специфических исполнительских приемов, доступных как отдельным представителям семейства саксофонов, так и всему полному семейству.

Перспективными дальнейшими исследованиями, связанными с темой диссертации, представляются такие: Трактовка саксофона в сочинениях для эстрадного оркестра; История (эволюция) военного марша; Структура

⁹ Карс А. История оркестровки. – М., 1990. С. 269.

оркестровой ткани военного марша; Лучшие марши отдельной страны и всего мира.

Г.Берлиоз в «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке» (1843) с огромной уверенностью утверждал, что в применении саксофонов композиторы «несомненно достигнут чудесных результатов, присоединяя их к семейству кларнетов или вводя их в иные сочетания»¹⁰. Результаты проведенного исследования свидетельствуют о том, что предвидения великого мастера оркестрового письма нашли воплощение в произведениях для симфонического и духового оркестров.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

а) публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. *Баярсайхан С. Б.* Особенности трактовки саксофона в произведениях для симфонического оркестра //Культура и искусство. – 2016. - № 4. - С.498-502. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.4.19296.

2. *Баярсайхан С. Б.* Саксофон в симфонических партитурах //Человек и культура. — 2016. - № 5. - С.115-124. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.5.20625. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_20625.html

3. *Баярсайхан С.Б.* Саксофон в военном марше композиторов стран Западной Европы и Америки второй половины XIX – первой половины XX вв.. //Человек и культура. — 2016. - № 6. - С.110-117. DOI: 10.7256/2409-8744.2016.6.21519. URL: http://e-notabene.ru/ca/article_21519.html

б) публикации в других изданиях

1. *Баярсайхан С. Б.* Особенности трактовки саксофона в произведениях для симфонического оркестра //Материалы V международной конференции РАМ имени Гнесиных – 2016 /(07-08 апреля 2016) – С.215-223.

2. *Баярсайхан С. Б.* Применение саксофона в военном марше второй половины XIX – первой половины XX в.в. //Сборник научных статей адъюнктов ВУ МО РФ – 2017. С.48-62.

¹⁰ Г. Берлиоз. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке, т. II – М., 1972. С.494.