

=====
Инструментовка и аранжировка
=====

Научная статья

УДК 782.91

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>



**Особенности инструментовки произведений
для плац-концерта духового оркестра:
современная практика**



¹ Андрей Анатольевич Нисенбаум



² Ольга Валерьевна Собакина

¹ Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации,
г. Москва, Российская Федерация

² Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация

¹ andrej.nisenbaum@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7453-3641>

² olas2005@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0161-949X>

Аннотация. В статье рассматриваются основные структурные элементы плац-концерта, включающие в себя произведения различных жанров и стилей, которые влияют на музыкально-сценическую драматургию и особенности инструментовки музыкального ряда программы. Довольно часто в программе плац-концерта обращают на себя внимание произведения явно выраженного национального характера, а также использование народных инструментов, которые добавляют программе особую красочность и подчеркивают

характерность выступления духового оркестра той или иной страны. Опираясь на собственный опыт и изучение произведений плац-концертов, исполняемых духовыми оркестрами России и европейских стран, автор проанализировал и сформулировал основные приемы и принципы инструментовки различных элементов оркестровой фактуры, рассмотрел особенности их взаимодействия, выделил тесситурный принцип внутренней организации духового оркестра как доминирующий при подготовке и исполнении музыкальных произведений программы плац-концерта. Кроме того, подчеркнуты общие и частные особенности инструментовки, свойственные духовой музыке, а также определены некоторые закономерности в использовании оркестровых средств.

Ключевые слова: духовой оркестр, плац-концерт, инструментовка, партитура, марш-парад, фактура, тесситура

Для цитирования: Нусенбаум А. А., Собакина О. В. Особенности инструментовки произведений для плац-концерта духового оркестра: современная практика // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 104–121. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>

=====
Instrumentation and Arrangement
=====

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>

The Peculiarities of Orchestration in Compositions for Parade Ground Concerts of Wind Bands: The Present-Day State of the Problem

¹Andrey A. Nisenbaum, ²Olga V. Sobakina

¹The Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation,
Moscow, Russian Federation

²State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation

¹ andrej.nisenbaum@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7453-3641>

² olas2005@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0161-949X>

Abstract. The article examines the main structural elements of parade ground concerts, including compositions of various genres and styles which affect the musical stage dramaturgy and the peculiarities of orchestration of the musical set of the program. Very frequently in programs of parade ground concerts the attention of the audiences is drawn towards musical compositions of a pronounced national character, as well as the use of folk instruments, which supplement the program with a special color and emphasize the characteristic features of the performance of a wind band of any particular country. Basing himself on his own experience and on the study of parade ground concerts performed by wind bands in Russia and in European countries, the author has analyzed and formulated the main techniques and principles of orchestration of various elements of orchestral textures, examined the particular features of their interaction, and has highlighted the tessitura principle of the inner organization of the wind band as the predominating element for the preparation and performance of musical compositions in a program of a parade ground concert. In addition, the general and particular peculiarities of orchestration intrinsic to wind music are emphasized here, and some regularities of use of orchestral means are determined

Keywords: wind band, parade ground concert, orchestration, scores, march parade, texture, tessitura

For citation: Nisenbaum, A. A., Sobakina, O. V. (2023). The Peculiarities of Orchestration in Compositions for Parade Ground Concerts of Wind Bands: The Present-Day State of the Problem. *Contemporary Musicology*, (4), 104–121. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-104-121>

Введение

Среди разнообразных видов концертной деятельности духовых оркестров особое место занимает плац-концерт. Этот относительно новый жанр, окончательно сформировавшийся в нашей стране в конце 1980-х годов, основан на синтезе различных видов искусств. Сегодня популярность плац-концерта и наличие его многомиллионной аудитории обеспечиваются не только широким развитием военно-музыкальных фестивалей, но и современными компьютерными технологиями, обеспечивающими их онлайн-трансляцию¹.

Как правило, программа плац-концерта включает в себя взаимодополняющие компоненты: марш-парад и концертный блок². Марш-парад предполагает исполнение маршевых произведений с одновременным движением музыкантов в различных направлениях, перестроениями, образованием различных фигур. Отметим, что помимо инструментальных пьес в этой части программы часто звучат марши-песни, всегда вызывающие у публики большой интерес, поскольку, как заметила Галина Андреевна Схаплок, «интонации популярных мелодий и словесный текст, неизменно “всплывающий” в сознании слушателя, усиливали в маршах конкретные сюжетику и программность, заложенные в названии» [2, с. 88]. Характерная особенность марш-парада — четкий, организующий метр, бодрый и мужественный характер, а также ясность структуры с преобладанием квадратных построений.

В отличие от марш-парада концертный блок включает более разнообразные средства визуального воздействия: танцевальные композиции, световые и пиротехнические эффекты³, однако именно музыкальный ряд слу-

¹ О возможностях новейших компьютерных технологий в этой связи см. подробнее [1].

² Концертный блок — название, обозначающее часть программы плац-концерта, — используется преимущественно дирижерами духовых оркестров. Концертный блок подразумевает исполнение музыкальных произведений или их фрагментов в строгой последовательности, образующей музыкально-сценическую драматургию.

³ Подробнее об этом см. [3, с. 429].

жит его смысловым стержнем. Программу обычно составляют произведения различных музыкальных жанров и стилей, связанных с тематикой плац-концерта. Его автору приходится, порой, не только заново оркестровать сочинения, но даже переосмысливать их форму [4, с. 79]. Например, музыкальный ряд плац-концерта «Букет России» (1994, автор А. А. Савицкий) начинается с фанфары, основанной на темах финала Симфонии № 4 П. И. Чайковского и I части Симфонии № 2 «Богатырской» А. П. Бородина. Марш-парад («Русский марш» Савицкого) переходит в попури из фрагментов сочинений русских композиторов: «Камаринской» М. И. Глинки, побочной партии I части Симфонии № 6, Концерта № 1 для фортепиано с оркестром и «Неаполитанского танца» из балета «Лебединое озеро» Чайковского, «Шествия князей» из оперы-балета «Млада» и симфонической сюиты «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. В попури Савицкий не просто соединил отрывки популярных сочинений друг с другом, но фактически создал на их основе фантазию, в которой музыкальные темы переплетаются, накладываются друг на друга благодаря использованию полифонических приемов. По замыслу автора, такая организация музыкального материала передавала широкий, разноликий характер России и соответствовала программной идее плац-концерта.

Особого внимания заслуживает технологический аспект подготовки этого попури, а именно — выбор тональности *As-dur*, единой для всех фрагментов, что потребовало транспозиции оригинального материала. Такое решение, по-видимому, в первую очередь обусловлено удобством для духовых инструментов бемольных тональностей, которые «дают возможность применить наибольшее количество открытых звуков (звуков натурального звукоряда, извлекаемых без применения вентиляей) на медных инструментах, а также использовать удобные аппликатурные комбинации вентиляей» [5, с. 67]. Важно было также учесть тесситурные возможности и особенности музыкальных инструментов (в первую очередь мелодической, солирующей группы).

Универсальность духового оркестра выражается в возможности его звучания при любых акустических и климатических условиях, что позволяет использовать его на шумной улице, во время шествий, парадов, массовых, спортивных мероприятий, гуляний и праздников, в том числе при низкой температуре [6, с. 78]. А поскольку соединение игры с движением всегда представляет определенную сложность, произведения для плац-концерта, должны быть удобными для исполнения, с преобладанием оркестрового *tutti*, что важно при выступлении на открытом воздухе или на большой сценической площадке.

Для максимально благоприятного восприятия плац-концерта требуется соблюдение определенных требований и правил инструментовки. Достижение яркого и насыщенного звучания, создание рельефной фактуры — далеко не полный перечень задач, решение которых обязательно для инструментовщика. Сегодня соблюдение этих требований нередко реализуется при помощи

применения особых музыкальных компьютерных технологий, позволяющих более эффективно «формировать новые сложные комплексные профессиональные навыки композиции, аранжировки и инструментовки для военного духового оркестра» [7, с. 195], но наличие академических знаний и умений, а также музыкально-эстетического вкуса остается для автора инструментовки обязательным.

Элементы оркестровой фактуры

Главенствующая роль мелодии в выражении музыкальной мысли побуждает инструментовщика уделять ей особое внимание. Мелодия развивается в разнообразных тембровых вариантах и часто становится самым мобильным компонентом оркестровой фактуры. Специфика исполнения программы плац-концерта, подразумевающая регулярные перестроения оркестра и удаленность музыкантов друг от друга, требует максимально усиливать мелодическую линию. Например, мелодия в *tutti* может быть изложена в мощном комплексе корнетов и труб с октавной дублировкой флейт и кларнетов, что придает блеск и яркость общему звучанию (Пример 1).

В случае же октавного дублирования верхнего (основного) голоса мелодии только флейтами, при наложении кларнетов на трубы и корнеты, мелодия в *tutti* приобретает мягкость и полноту звучания. Характерный пример — фрагмент из партитуры для духового оркестра С. В. Егоренкова «Парафраз на темы популярных мелодий» (Пример 2). Такой же прием видим в популярной пьесе Л. Андерсона «Катание на санях» (*Sleigh Ride*) в переложении для духового оркестра (Пример 3).

The image shows a musical score for five instruments: Flutes 1,2; Oboe; Clarinets B 1,2,3; Trumpets B 1,2; and Horns B 1,2. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is marked *f* (forte). The flute and clarinet parts play the melody in octaves, while the trumpet and horn parts play a lower octave version of the melody. The score consists of two systems of music, each with five staves.

Пример 1. Е. Мартынов. «Добрые сказки детства» (инструментовка А. А. Нисенбаума). Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Музыкальный фрагмент для духового оркестра. Инструменты: Флейты 1, 2; Кларнеты В 1, 2, 3; Трубы В 1, 2; Корнеты В 1, 2. Музыкальная запись включает мелодическую линию с триолями и акцентами, а также гармоническое сопровождение в виде аккордов.

Пример 2. С. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий»
(инструментовка С. В. Егоренкова).
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Музыкальный фрагмент для духового оркестра. Инструменты: Flutes; Bb clarinet I; Bb clarinets II, III; Bb trp./crnt I; Bb trp./crnt II; Bb trp./crnt III. Музыкальная запись включает мелодическую линию с триолями и акцентами, а также гармоническое сопровождение в виде аккордов.

Пример 3. Л. Андерсон. *Sleigh Ride* (инструментовка Р. Вельде).
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

В процессе перестроений музыкантов оркестровых групп практически невозможно сконцентрировать в одном месте инструменты, которым поручено аккордовое изложение мелодии. Поэтому нередко возникает ситуация, при которой вторые и третьи голоса звучат обособленно, что отрицательно влияет на восприятие мелодической линии и на чистоту интонирования. В таких случаях инструментовщики очень часто прибегают к унисонному изложению мелодии у корнетов и труб с дублировкой ее флейтами и кларнетами (Пример 4).

Гармоническое сопровождение как одно из средств достижения колоритной звучности произведений, предназначенных для музыкального ряда программы плац-концерта, очень разнообразно. В нем широкое применение находят одно- и многоголосные педали, многообразные ритмические, гармонические и мелодические фигурации. Эти элементы используются как самостоятельно, так и в сочетаниях. Основу гармонического сопровождения, как правило, составляет ритмическая фигурация, наиболее полно соответствующая «моторно-двигательной» природе плац-концерта.

Пример 4. К. Франсуа. «Мой путь» (инструментовка В. Ю. Петренко).
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Плотное звучание медных инструментов в строго очерченной тесситуре — самый распространенный способ изложения ритмической фигуры. Усиленное ударными инструментами, оно придает общему звучанию упругую монолитность и приобретает значение своеобразного эталона. Трехголосие дополняет басовый голос, который, как правило, имеет октавное удвоение и занимает нижнюю часть оркестрового диапазона.

Многоплановое гармоническое сопровождение иногда создает эффект перенасыщения оркестровой фактуры. Неслучайно Михаил Иванович Глинка оценивал такие случаи как «злоупотребление» и «чрезмерный шум оркестра», а также предостерегал от использования «несвойственных музыкальным инструментам способов выражения»⁴.

Так, например, сочетание более двух элементов гармонического сопровождения нередко отодвигает на второй план другие элементы оркестровой фактуры, что отрицательно сказывается на восприятии общего звучания (Пример 5).

Один из самых распространенных элементов мелодического обогащения оркестровой фактуры — контрапункт — излагается, чаще всего, в альтово-теноровой тесситуре. В альтовой тесситуре он располагается над ритмической фигурацией и под мелодией. При заполнении же тенорового регистрового уровня плотной трехголосной ритмической фигурацией контрапункт вводится преимущественно в средних и верхних голосах. Мелодизированная педаль может замещать контрапункт, однако при подобном изложении она, как правило, ограничена в мелодическом движении и возможности многоголосного изложения. Применение таких дополнительных элементов, как сигналы и другие мелодические и гармонические фигуры, аналогично их использованию в произведениях традиционной духовой музыки. Место и роль указанных элементов в оркестровой фактуре полностью подчинены композиционному плану и общей драматургии произведения.

⁴ Глинка М. И. Заметки об инструментовке // Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. Т.1. С. 183–184.

Музыкальный фрагмент из партитуры для духового оркестра. Скрипка: Флейты 1,2; Обой: Гобой; Кларнет В 1; Кларнеты В 2,3; Фагот; Саксофоны-альты Es 1,2; Саксофон-тенор В; Валторны F 1,2,3; Трубы В 1,2; Тромбоны 1,2,3; Ударная установка; Корнеты В 1,2; Тенор В; Баритон В; Басы 1,2. Музыкальная запись включает ноты, динамические обозначения (f) и артикуляционные знаки.

Пример 5. С. Егоренков. «Парафраз на темы популярных мелодий»
(инструментовка С. В. Егоренкова).
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Взаимодействие элементов оркестровой фактуры

Специфика жанра плац-концерта обусловила простоту и ясную регистровую дифференциацию элементов оркестровой фактуры. Их количество обусловлено характером музыкального произведения и его драматургией. Как уже отмечалось выше, в многоэлементной оркестровой фактуре регулирующую роль играет мелодия. При ее трехголосном изложении и октавном удвоении, как правило, вводятся трехголосная же ритмическая фигурация, одноголосный контрапункт, используется одно-, двух-, трехголосная педаль. В то же время отказ от октавной дублировки позволяет ввести в верхней части оркестрового диапазона мелодизированную педаль, гармоническую или мелодическую фигурации и изложить их как одноголосно, так и многоголосно.

В *tutti* наряду с мелодией и гармоническим сопровождением, как правило, вводятся контрапункт или мелодизированная педаль (при отсутствии простой педали), а также сигналы и заполнения, соответствующие характеру произведения⁵. Однако это не всегда оправдано, и не всегда соответствует целям и задачам, стоящим перед автором программы плац-концерта. В многоэлементной оркестровой фактуре музыкального ряда неизбежно некоторое уравнивание регистрового контраста, ее чрезмерная «загруженность» ведет к ослаблению отдельных голосов (отсюда возникает необходимость уделять особое внимание балансу звучания). Кроме того, возможное появление сопряженных звуков требует от инструментовщика действий по избеганию диссонанса и нередко нивелируют ясность общего звучания.

Для достижения рельефности общей звучности на первый план выдвигается тембровая выразительность и обособленность оркестровых голосов. Такой подход способствует яркости и характеристичности общего звучания, а также большему фактурному разнообразию. Двух- или трехголосное изложение основного голоса, как правило, сопровождается введением контрапункта, создающего фактурный противовес, и гармонического сопровождения.

В то же время преобладание многоэлементной оркестровой фактуры влечет за собой использование, в первую очередь, смешанных тембров, которые в итоге образуют суммарный оркестровый тембр. Преимущество такого способа организации оркестровой ткани проявляется в мощном звучании каждого элемента и общем единстве. В то же время длительное воздействие этого эффекта на слушателя неизбежно приводит к снижению интереса и внимания.

Трактовка оркестровых групп и отдельных музыкальных инструментов

В процессе эволюции духового оркестра сформировались два основных типа его внутренней организации: групповой и тесситурный.

⁵ О взаимодействии элементов оркестровой фактуры в *tutti* см. подробнее [8].

Групповой принцип объединения оркестровых инструментов по признаку тембровой и конструктивной общности характерен для отечественной исполнительской практики. Впервые он был продемонстрирован Н. П. Ивановым-Радкевичем в «Увертюре на темы песен народов СССР» (1932). По словам композитора, «теория симфонического деления всех инструментов духового оркестра на четыре группы на основе природы и способа извлечения звука, отсюда и тембра, получила постепенно свое утверждение. Эти два вопроса, вопрос состава и деления на четыре группы, не являлись теоретической самоцелью, а были ничем иным, как выражением творческих идей» (цит. по: [9, с. 74]). Данный принцип предполагает преобладание групповой трактовки инструментальных средств, позволяющей в то же время черпать многообразные принципы и приемы из практики симфонического оркестрового письма (Пример 6). Поскольку во время обычного концертного выступления музыканты находятся в статичном положении, каждая из групп способна полноценно исполнять основные элементы оркестровой фактуры, однако эту цель сложно достичь во время плац-концерта.

Особенности и традиции жанра плац-концерта требуют сосредоточения исполнителей отдельных элементов фактуры (мелодия, гармоническое сопровождение, контрапункт и т.д.) в одном месте, что приводит к нарушению группового принципа объединения инструментов, но позволяет добиться сбалансированного звучания оркестра на открытом воздухе или большой сценической площадке. Кроме того, во второй половине XX века состав духового оркестра претерпел значительные изменения. Исчезли альты, второй и третий тенора, корнеты были заменены трубами, саксофоны выделились из состава деревянной группы и получили статус самостоятельной оркестровой единицы — подобные явления также не укладываются в групповую систему организации духового оркестра.

При тесситурном принципе объединения инструменты оркестра делятся на несколько ярусов, каждый из которых занимает определенное высотное положение в оркестровой вертикали. Преобладающим признаком их объединения служит уже не тембр, а тесситура, а под ярусом понимается «слой оркестровой вертикали, объединяющий сходные по тесситуре инструменты» [10, с. 193]. Такой способ изложения, изначально являвшийся приоритетным во всех странах, по-прежнему используется зарубежными инструменталистами (Пример 7).

Соединяя инструменты одинаковой тесситуры, можно получать различные тембровые сочетания, а также свободно применять чистые тембры, показ которых играет важную роль при инструментовке произведений программы плац-концерта. Введение полной оркестровой группы дает смешанный тембр, для получения чистого необходимо специально вычленять или объединять подгруппы тех или иных родственных инструментов (например, корнет и трубы): «...использование сольных и ансамблевых звучностей <...>

определяет прозрачность и красочность, своеобразную камерность звучания оркестра, способствует усилению выразительных музыкальных образов и музыкальной ткани в целом» [11, с. 13].

The image shows a page of a musical score for a wind orchestra. The score is written in 3/4 time and includes the following parts:

- Флейта пикколо (Piccolo Flute)
- Кларнет Es (E-flat Clarinet)
- Кларнет Bb 1 (B-flat Clarinet 1)
- Кларнет Bb 2 (B-flat Clarinet 2)
- Валторны Es 1,2 (E-flat Saxophones 1, 2)
- Трубы Bb 1,2 (B-flat Trumpets 1, 2)
- Тромбоны 1,2,3 (Trombones 1, 2, 3)
- М. барабан (Snare Drum)
- Тарелки (Cymbals)
- Б. барабан (Bass Drum)
- Корнеты Bb 1,2 (B-flat Horns 1, 2)
- Альты Es 1,2 (E-flat Alto Saxophones 1, 2)
- Тенор Bb 1 (B-flat Tenor Saxophone 1)
- Тенора Bb 2,3 (B-flat Tenor Saxophones 2, 3)
- Баритон Bb (B-flat Baritone Saxophone)
- Бас Контрабас (Bass Contrabass)

The score includes dynamic markings such as *ff sempre* and *a2*. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for each instrument.

Пример 6. Н. Иванов-Радкевич. Увертюра на темы песен народов СССР.
 Фрагмент из партитуры для духового оркестра

The image displays a page of a musical score for a wind orchestra. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It consists of multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments listed are: Flutes, Oboe, Bassoon, Eb clarinet, Bb clarinet I, Bb clarinet II, Bb clarinet III, Eb alto clarinet, Bb bass clarinet, Eb alto sax. I/II, Bb tenor sax. I/II, Eb baritone sax., Bb trp/cmt. I, Bb trp/cmt. II, Bb trp/cmt. III, F horn I, F horn II, F horn III, C trombone I, C trombone II, C trombone III, C euph./tenor tuba, C basses, and three Percussion parts (I, II, III). The percussion parts include a tambourine. The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamics across four measures.

Пример 7. Л. Андерсон *Sleigh Ride* (инструментовка Р. Вельде)
Фрагмент из партитуры для духового оркестра

Ансамблевая трактовка оркестровых средств позволяет гибко трактовать функциональную принадлежность подгрупп, в то время как групповой принцип закрепляет за определенными инструментами либо мелодические функции, либо гармонические. Нередко это превращается в своеобразное клише (например, аккомпанирующая функция валторн). Стремление придать яркость общему звучанию нередко вызывает злоупотребление верхними регистрами инструментов, которое, в случае подобной аранжировки программы плац-концерта, приводит к неоправданному форсированию общего звучания оркестра.

Существенная особенность прослеживается в трактовке ряда оркестровых инструментов. Так, стремление использовать кларнеты в верхнем регистре во многом является следствием групповой трактовки оркестра. Напротив, употребление тех же инструментов в их средней тесситуре подчеркивает историческую преемственность с практикой 200-летней давности: до введения хроматических медных инструментов именно кларнеты в духовом оркестре были основными мелодическими инструментами. Подтверждение этому можно найти в классическом труде по инструментовке Г. Кастнера. В главе, посвященной духовому оркестру, он пишет: «Для правильного соединения всех инструментов и достижения нужного эффекта исполнения необходимо использовать структуру струнного квартета, в которой кларнеты как бы замещают скрипки, а тромбон с офиклеидом, соответственно, виолончель и контрабас» [12, p. 51].

Наряду с привычными маршевыми, преимущественно ударными, музыкальными инструментами в последние годы все чаще используются маршевые духовые (валторны, баритоны, тубы), специально предназначенные для игры во время движения. Благодаря своим конструктивным особенностям они способствуют наиболее плотному и сбалансированному звучанию оркестра. Их особенность заключается в том, что раструбы перемещены вперед, а не под (над) плечом исполнителя, и соответственно звук направлен в сторону его движения.

Отдельно следует остановиться на использовании в плац-концерте народных инструментов, которые добавляют оркестровой фактуре особую красочность и подчеркивают тематическую направленность выступления. Это могут быть баяны, балалайки, рожки, волынки с маршевыми барабанами и т.д. Их введение в духовой оркестр подчеркивает национальное своеобразие звучания⁶. Трактовка оркестровых средств при этом находится в полной зависимости от специфики народного инструмента.

В настоящее время, при наличии широких звукотехнических возможностей, достаточно часто наблюдаются попытки применения в плац-концерте

⁶ В плац-концерте «Русская рапсодия» (2003 год, автор М. Ю. Попов), например, были исполнены Вариации на тему русской народной песни «Калинка» для балалайки с оркестром композитора В. Н. Городовской.

электрических музыкальных инструментов. При этом возникают две проблемы — внутренняя, затрагивающий непосредственно музыкантов оркестра, и внешняя, связанная с восприятием слушателей. Звук из акустических систем, находящихся, как правило, на удалении от оркестра, доходит до музыкантов с некоторой задержкой. Кроме того, следует учитывать, что он направлен в первую очередь на публику, поэтому возвращается к музыкантам уже отраженный от окружающих зданий, сооружений и т.д. Использование специальных наушников для точного воспроизведения исходного звучания и координации синхронного исполнения оркестровых партий, различных радиосистем, и даже постановки музыкантов с электрическими музыкальными инструментами в строй оркестра существенных результатов, как правило, не приносят; напротив такие эксперименты влекут за собой появление множества других проблем.

Одна из них, в частности, связана с тем, что при перемещениях оркестра изменяется не только время задержки звука, но и баланс громкости. Ее решение доставляет множество хлопот звукорежиссерам и, самое главное, делает выступление коллектива с использованием электрических музыкальных инструментов маломобильным, ограничивая возможность представления программы при любых технических условиях и на любой концертной площадке. Исходя из этого очевидно, что при инструментовке произведений для плац-концерта следует весьма осторожно использовать, а в некоторых случаях вообще отказаться от включения электронных инструментов в партитуру.

Резюме

Анализ музыкального материала, используемого в плац-концертах, позволил выявить общие и частные черты инструментовки, проявившиеся в духовой музыке, и сформулировать некоторые закономерности в использовании оркестровых средств. Поскольку инструментовка произведений плац-концерта должна обеспечивать создание яркого и плотного звучания оркестра с использованием всего инструментального состава, выработались определенные приемы и принципы, направленные на максимально сбалансированное звучание оркестра:

- дублирование мелодии (полное или частичное октавное удвоение), преобладание унисона над ансамблевым изложением;
- преобладание ритмической фигуры (при всем многообразии вариантов изложения), не более двух элементов комбинированного сопровождения;
- использование контрапункта как самого распространенного и эффективного приема мелодического обогащения фактуры;
- ограниченное употребление многоэлементной фактуры;
- применение наиболее удобных диапазонов оркестровых инструментов;

- отход от группового принципа изложения оркестровых средств в пользу ансамблевого;
- расширение оркестровой палитры за счет использования народных музыкальных инструментов.

Такой подход к инструментовке позволит максимально раскрыть авторский творческий замысел программы плац-концерта и окажет положительное влияние на его динамичное развитие.

Список источников

1. Breese J. L., Fox M. A., Vaidyanathan G. Live Music Performances and the Internet of Things. In: Issues in Information Systems, International Association for Computer Information Systems. 2020. Vol. 23, no. 3, pp. 179–188. https://doi.org/10.48009/3_iis_2020_179-188
2. Схаплок Г. А. Эволюция советского духового марша в послевоенный период как предмет изучения будущими военными дирижерами // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 3. С. 81–92. <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2021-9-3-81-92>
3. Нусенбаум А. А. Плац-концерт: возникновение и особенности жанра // Художественная культура. 2023. № 3. С. 410–435. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-410-435>
4. Демина В. Н. Специфика композиторской деятельности современных отечественных военных дирижеров (на примере творчества А. Б. Головина) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 3. С. 77–85. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13012>
5. Дунаев Л. Ф., Емельянов В. Н. Инструментовка для военного духового оркестра: учебник. М.: ВИ(ВД)ВУ, 2014.
6. Антипова Ю. В. Духовые инструменты в современной массовой музыке: некоторые аспекты изучения // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 77–84. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2019-10007>
7. Герасимова Т. Н., Кавторев В. В. Педагогические условия эффективной реализации дидактического потенциала музыкальных информационных технологий в подготовке военных дирижеров // Мир образования – образование в мире. 2022. № 2 (86). С. 191–200. https://doi.org/10.51944/20738536_2022_2_191
8. Саков С. В. Оркестровое *tutti*: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2004.
9. Калинин Г. М., Кожевников Б. Т. Научно-теоретические труды в области инструментовки для духового оркестра // Советская военная музыка. М.: ВДФ, 1977. С. 371–382.
10. Ермоленко А. Л. Особенности построения аккордового тутти духового оркестра // Научно-методический бюллетень Военного университета МО РФ. 2022. № 1 (17). С. 191–197.
11. Шумилов К. С. Особенности оркестрового письма в произведениях для духового оркестра Игоря Николаевича Савинова // Культура и искусство. 2019. № 12. С. 10–20. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.27538>

12. Kastner G. Cours d'instrumentation, considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, à l'usage des jeunes compositeurs. Paris: Meissonnier, [1839].

References

1. Breese, J. L., Fox, M. A., Vaidyanathan G. (2020). Live Music Performances and the Internet of Things. *Issues in Information Systems, International Association for Computer Information Systems*, 23(3), 179–188. https://doi.org/10.48009/3_iis_2020_179-188
2. Skhaplok, G. A. (2021). The Evolution of the Soviet Brass March in the Post-War Period as a Subject of Study by Future Military Conductors. *Musical Art and Education*, 9(3), 81–92. (In Russ.). <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2021-9-3-81-92>
3. Nisenbaum, A. A. (2023). Parade-Concert: Genre Origins and Particularities. *Art & Culture Studies*, (3), 410–435. (In Russ.). <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-410-435>
4. Demina, V. N. (2019). Specifics of Composer's Activity of Modern Military Conductors (On the Example of Works of A. B. Golovin). *South-Russian Musical Anthology*, (3), 77–85. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-13012>
5. Dunaev, L. F., Emelyanov V. N. (2014). *Instrumentovka dlya voennogo duxovogo orkestra [Instrumentation for Military Brass Band]*. Military Institute of Military Conductors. (In Russ.).
6. Antipova, Yu. V. (2019). Wind Instruments in Modern Mass Music: Some Aspects of the Study. *Journal of Musical Science*, 25(3), 77–84. (In Russ.). <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2019-10007>
7. Gerasimova, T. N., Kavtorev, V. V. (2022). Pedagogical Conditions for the Effective Realization of the Didactic Potential of Musical Information Technologies in the Training of Future Military Conductors. *Mir obrazovaniya – obrazovanie v mire [World of Education - Education in the World]*, 86(2), 191–200. (In Russ.). https://doi.org/10.51944/20738536_2022_2_191
8. Sakov, S. V. (2004). *Orkestrovoe tutti [Orchestral tutti]*. [Unpublished doctoral dissertation]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).
9. Kalinkovich, G. M., Kozhevnikov, B. T. (1977). Nauchno-teoreticheskie trudy v oblasti instrumentovki dlya dukhovogo orkestra [Scientific and Theoretical Works in the Field of Instrumentation for Brass Band]. In B. T. Kozhevnikov (Ed.), *Sovetskaya voennaya muzyka [Soviet Military Music]* (pp. 371–382). Military Conducting Faculty. (In Russ.).
10. Ermolenko, A. L. (2022). Features of Construction of a Chord Tutti Wind Orchestra. *Nauchno-metodicheskii byulleten' Voennogo universiteta MO RF*, 17(1), 191–197. (In Russ.).
11. Shumilov, K. S. (2019). Peculiarities of Orchestra Writing in Igor Savinov's Brass Band Compositions. *Culture and Art*, (12), 10–20. (In Russ.). <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.12.27538>
12. Kastner, G. (1839). *Cours d'instrumentation, considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art, à l'usage des jeunes compositeurs*. Meissonnier.

Информация об авторах:

1. Нисенбаум А. А. — старший офицер Военно-оркестровой службы Вооруженных Сил Российской Федерации, Москва, Российская Федерация

2. Собакина О. В. — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Information about the authors:

1. Andrey A. Nisenbaum — Superior officer, The Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation, Moscow, Russian Federation

2. Olga V. Sobakina — Dr. Sci. (Art Studies), Senior Researcher, Music Theory Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 21.09.2023;
одобрена после рецензирования 18.10.2023;
принята к публикации 10.11.2023.

The article was submitted 21.09.2023;
approved after reviewing 18.10.2023;
accepted for publication 10.11.2023.