

ОЧЕРКИ ПО ВОПРОСАМ ОРКЕСТРОВКИ  
И МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Сборник научно-методических статей*

Министерство культуры Российской Федерации  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова  
Кафедра оркестровки и общего курса композиции

ОЧЕРКИ ПО ВОПРОСАМ ОРКЕСТРОВКИ  
И МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Сборник научно-методических статей*

Санкт-Петербург • Саратов • 2020

УДК 781.63

ББК 85.315

О 952

0952 **Очерки по вопросам оркестровки и музыкальной композиции:** сб. научно-методических статей кафедры оркестровки и общего курса композиции / ред.-сост. Е. Ш. Давиденкова-Хмара ; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург ; Саратов : Амирит, 2020. – 180 с. ISBN 978-5-00140-650-1

*Редактор-составитель:*

доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции,  
кандидат искусствоведения,  
Е. Ш. ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА

*Рецензенты:*

кандидат искусствоведения, доцент Д. В. ШУТКО  
кандидат искусствоведения, профессор Н. Ю. АФОНИНА

Сборник содержит очерки, посвященные вопросам оркестровки, истории оркестровых стилей, музыкальной акустики, инструментоведения и композиции, а также статью, в которой подводятся итоги коллективной работы сотрудников кафедры оркестровки и общего курса композиции над Хрестоматией оркестровых стилей.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургской государственной консерватории  
имени Н. А. Римского-Корсакова

© Коллектив авторов, 2020

© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-  
Корсакова, 2020

## Оглавление

Предисловие редактора .....	4
<b>Раздел I</b> .....	7
<b>Королев А. А.</b> Прокофьев и Шостакович — два подхода к оркестру.....	7
<b>Радвилович А. Д.</b> О расширенной трактовке струнно-смычковых инструментов. Сравнительный инструментальный анализ струнных квартетов — Gran torso Хельмута Лахенмана и Black Angels Джорджа Крама .....	49
<b>Красавин А. А.</b> Бах-Веберн. Ричеркар из «Музыкального приношения»: опыт анализа тембрового перевоплощения темы .....	76
<b>Раздел II</b> .....	94
<b>Иванова-Блинова Е. В.</b> Зачем нужны различные строи? .....	94
<b>Давиденкова-Хмара Е. Ш.</b> Вербальные описания музыкального тембра в акустических исследованиях.....	110
<b>Петров Е. В.</b> Вначале было слово. Размышления о творческом процессе М. П. Мусоргского .....	135
<b>Мартынов Н. А.</b> Вместо послесловия .....	163

## Предисловие редактора

Сборник научно-методических статей кафедры оркестровки и общего курса композиции продолжает многолетнюю традицию подготовки научных изданий, посвященных вопросам оркестровки, инструментоведения, истории оркестровых стилей и музыкальной композиции. Значительная роль в развитии этого направления принадлежит проф. В. И. Цытовичу (1931–2012), выдающемуся композитору, ученому, педагогу, автору статей, посвященных вопросам тембра и оркестрового мышления, научному редактору сборника «Оркестровые стили в русской музыке»<sup>1</sup>.

В данном сборнике в центре внимания авторов — научно-методические вопросы, связанные с кругом профилирующих дисциплин кафедры: инструментоведением и инструментовкой, историей оркестровых стилей и композицией, музыкальной акустикой.

Отметим, что в первой половине сборника раскрываются темы, относящиеся к сфере оркестрового мышления и техники, в то время как вторая половина посвящена изучению различных аспектов музыкальной композиции, таких как выбор строя инструмента, дифференциация музыкальных тембров, драматургия работы со словом в вокальной музыке. Последняя статья выполняет функцию двойного заключения. С одной стороны, она завершает сборник, и темы, поднимаемые в ней, становятся частью научного диалога с авторами статей первой части сборника, с другой стороны — выполняет функцию послесловия к третьему тому Хрестоматии оркестровых стилей<sup>2,3</sup>.

---

<sup>1</sup> Оркестровые стили в русской музыке. / сост. В. А. Цытович. – Ленинград: Музыка, 1987 - 205 с.

<sup>2</sup> Русская симфоническая музыка XIX-начала XX вв. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 1. / Ред.-сост. Н. А. Мартынов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000 – 437 с. : ноты, портр.; ISBN 5-7443-0052-X.

Русская симфоническая музыка XIX-начала XX вв. Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 2. / Ред.-сост. Н. А. Мартынов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007 – 420 с. : ил., ноты, портр.; ISBN 5-7443-0051-1.

Так как статьи данного сборника отличаются направленностью и ракурсом рассматриваемых тем, по рекомендации рецензентов редактором-составителем было принято решение о его разделении на два раздела — аналитический и методический. Таким образом, некоторые отличия в стилистике и терминологии авторов становятся более оправданными и обоснованными.

Две первых статьи сборника, А. А. Королева и А. Д. Радвиловича, посвящены принципам оркестрового мышления на основе сравнительного анализа. Обе они вступают в художественный диалог, в центре которого сравнение традиции и эксперимента, советской симфонии и западной камерной музыки, преемственности и новизны, большого симфонического стиля и инструментального ансамбля.

Проблеме тембрового анализа в ракурсе истории оркестровых стилей посвящена статья А. А. Красавина. Автором проведена скрупулезная работа по расшифровке всех скрытых координат серийной схемы сочинения, на основе которой оказалось возможным убедительно обосновать закономерности фактурно-тембровой драматургии. Такого рода работы чрезвычайно важны для внедрения аналитических методов исследования инструментальных композиций, написанных в серийной технике.

Один из «вечных» вопрос инструментоведения — проблема строев, раскрывается в статье Е. В. Ивановой-Блиновой. Отметим, что данная статья сочетает в себе историографический анализ и методическую проблематику, при этом автор предлагает свой системный и эффективный подход в решении задачи транспонирования в разных строях.

Вопросы музыкальной акустики поднимаются в статье Е. Ш. Давиденковой-Хмара. Она посвящена вопросу понимания и

---

<sup>3</sup> Русская советская симфоническая музыка (1917–1991). Хрестоматия по истории оркестровых стилей. Т. 3 / Ред.-сост. Н. А. Мартынов. – Санкт-Петербург: УТ, Скифия-принт, 2017 – 558 с. : ил., ноты, портр.; ISBN 978-5-7443-0080-7.

интерпретации музыкального тембра и методологии вербальных оценочных экспериментов в области тембрового восприятия.

Различные аспекты композиторского творческого процесса раскрываются в виде аналитических наблюдений в статье Е. В. Петрова. Анализируя вокальную музыку М. М. Мусоргского, автор обозначает те черты стиля, которые формируют его уникальную и узнаваемую интонацию. Наблюдения эти, прежде всего, отражают мышление композитора, который опирается на собственный творческий опыт и понимание любимого автора. Данная статья также включена в научно-методический раздел, что объясняет избирательность обращения автора к литературным источникам, обусловленную поиском именно тех ресурсов, которые подкрепляют его собственные эмпирические находки.

В фокусе внимания заключительной статьи — размышления редактора-составителя Хрестоматии по истории оркестровых стилей Н. А. Мартынова о работе над этим сложнейшим проектом (работа над хрестоматией стала одним из самых значимых и масштабных научных трудов кафедры, в настоящее время продолжается работа над четвертым томом).

Статья сочетает в себе элементы эссе и мемуаров, сохраняет неповторимую авторскую интонацию, приоткрывая двери в прошлое, обозначая неразрывность генетических связей внутри ленинградской композиторской школы. Таким образом путь, который пройдет читатель сборника, проведет его от анализа оркестровки и музыкального тезауруса к бесценным личным воспоминаниям, и это создает особые полифонические связи между текстами статей.

Сборник не лишен стилистических и жанровых контрастов, авторы оставляют открытыми для дальнейшего обсуждения затронутые в статьях проблемы, что на наш взгляд, отражает ту концепцию многовекторности и открытости диалогу, которая характерна для научно-практической деятельности кафедры оркестровки и общего курса композиции.

## Раздел I

Королев А. А.

### Прокофьев и Шостакович — два подхода к оркестру

#### I

С. С. Прокофьев и Д. Д. Шостакович, два крупнейших композитора XX века, во многих отношениях являлись антиподами — по структуре музыкальной речи, по взглядам на классическое музыкальное наследие, и, в том числе, в том, что касается использования оркестра. Да и взаимоотношения у них были весьма прохладные. Это часто бывает в среде крупных художников, примеров тому множество — П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков, Р. Вагнер и Й. Брамс, И. Ф. Стравинский и А. Шенберг. Для того чтобы понять причины столь различных художественных принципов Прокофьева и Шостаковича, нужно сказать несколько слов о художественной атмосфере времени, в котором формировались творческое мировоззрение этих великих художников.

Оба композитора учились в Санкт-Петербургской консерватории, хотя и в разное время — с разницей в 10 лет. Однако за эти 10 лет в России произошла революция, и изменилось буквально все, в том числе и художественные и эстетические принципы.

Прокофьев окончил консерваторию в 1909 году и учился у крупнейших представителей Петербургской композиторской школы — Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова. Здесь необходимо вспомнить, что в конце XIX — начале XX веков в России были две конкурирующие музыкальные школы, Петербургская и Московская. Петербургская школа эстетически была ориентирована на развитие музыки, основанной на национальных традициях и использовании материала и интонаций народной музыки. Ее крупнейшими представителями были М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин, А. К. Лядов, А. К. Глазунов. Московская школа была более "интернациональной". Ее представители относились скептически к некоторому изоляционизму композиторов «Могучей кучки» и были гораздо больше связаны с европейской культурой и музыкальной технологией своего времени. Ее



самые известные представители — П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин.

Как оппозиция и художественный протест против доминирующего положения, прежде всего петербургской школы, возникли новые направления в искусстве, связанные с европейским модернизмом — авангардом того времени. В литературе появилось большое количество направлений и кружков, каждый из которых провозглашал собственную эстетику и принципы поэтики. Этот период необычайного расцвета поэзии получил название «Серебряного века». Аналогичные процессы происходили в живописи. Особенно большое влияние имела группа «Мир искусства», одним из основателей которой был С. П. Дягилев, позднее организовавший знаменитые «русские сезоны» в Париже, которые сделали всемирно известным русское искусство начала XX века. Эстетические принципы этого объединения были противоположны идеям «передвижников» и связанных с ними композиторов «могучей кучки», и были близки теории «чистого» искусства, считая главной ценностью произведения искусства выражение личности творца. В эту группу входили многие художники, связанные с театром, в том числе оперным (А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, К. Ф. Юон, Е. Е. Лансере и другие). В этой творческой, насыщенной дискуссиями и новыми идеями атмосфере формировалось мировоззрение молодых композиторов — Прокофьева и Стравинского. В их музыке, особенно в ранний период, прослеживается как влияние их учителей — представителей традиционной петербургской школы, так и противодействие этому влиянию, решительные попытки найти свой, новый язык. Даже в дальнейшем, когда творческие пути Прокофьева и Стравинского разошлись, они интересовались творчеством друг друга. При этом оба практически не замечали музыку Шостаковича.

Д. Д. Шостакович поступил в Петроградскую консерваторию в 1919 г., учился у М. О. Штейнберга, который в свою очередь был учеником Н. А. Римского-Корсакова. Но преемственность традиций Петербургской школы, которая отчетливо слышна в музыке Прокофьева и Стравинского, у Шостаковича почти незаметна. Время было совсем другое. Большинство художников,

Радвилович А. Д.

**О расширенной трактовке струнно-смычковых инструментов.  
Сравнительный инструментальный анализ струнных квартетов —  
*Gran torso* Хельмута Лахенмана и *Black Angels* Джорджа Крама**

Струнные квартеты *Black Angels* (1970) Джорджа Крама и *Gran torso* (1971) Хельмута Лахенмана созданы с разницей всего в один год. Сравнительный анализ этих произведений позволяет проследить с одной стороны – процесс расширения технических возможностей инструментов, а с другой – кардинально различный подход в трактовке одинакового инструментального состава у представителей одного поколения, придерживающихся в своем творчестве различной эстетики.

К концу 1960-х годов, после многолетних опытов с музыкальными инструментами, Лахенман приходит к эстетике, названной им "инструментальная конкретная музыка". В отличие от обычной "конкретной музыки", – коллажей из записей городских и индустриальных шумов, "инструментальная конкретная музыка" открыла доселе неиспользованные резервы обычных инструментов. Звуковой континуум композитора – это продуманный до мельчайших деталей арсенал нетрадиционных звучностей, извлекаемых из обычных акустических инструментов. Композитор «инсталлирует» сонорум, временами напоминающий звучание электроники. *Gran torso* – концентрированный результат долгих поисков композитора в области "инструментальной конкретной музыки". Ему предшествовали такие сочинения, как *Intérieur I* для ударника (1966), *Notturmo* для оркестра и солирующей виолончели (1966/67), *Trio fluido* для кларнета, альтя и ударных (1966/68), *Toccatina* для скрипки соло (1968), *Air*, музыка для большого оркестра и солирующих ударных (1968–69), *Dal niente (Interieur III)* для кларнета соло (1970) и др.

Поиски новой звуковой реальности в творчестве композитора во многом исходили из отказа от привычного, уже использованного другими, обыденного,

слышанного ранее звука. Повторение для таких композиторов, как Лахенман, равно низведению своего искусства до уровня ремесленничества.

Исследователи творчества композитора не случайно пишут об особой поэтике его динамики от тихого и тишайшего до едва и совсем уже неслышимого звука. Действительно, большей частью музыка композитора располагается в динамических оттенках между *mp* и *pppp*. Так, слушая концертное исполнение *Токкатины*, первые секунды кажется, что скрипач двигает смычком беззвучно и, лишь позднее более догадываешься, чем слышишь, едва различимый от тишины шелест трения волоса смычка по подгрифнику или по краю обечайки, удары концом смычковой трости по струнам и тишайшие пиццикато правой руки. Принципы подобной трактовки струнных прослеживаются и в рассматриваемом произведении.

Одним из наиболее значимых текстов, отражающих суждения Лахенмана о композиции, стала лекция «Философия композиции – существует ли она?», которую позднее стала основой специальной теоретической работы<sup>11</sup>. В центре исследования – три тезиса относительно процесса сочинения. Первый состоит в том, что композиция есть глубокое *размышление* о музыке: «Сочинение означает: размышлять о музыке<sup>12</sup>. Это размышление предполагает поиск, эксперимент, самовопрошание, опробование слушательских возможностей, композиционных ресурсов, их интуитивный или аналитический контроль. Материал должен быть осмыслен в его потенции. Именно рефлексия должна привести к творческому поиску. Воображение, получив импульс от сознания, начинает путь поиска ресурсов. Второй тезис гласит: «Сочинение означает: создание инструмента»<sup>13</sup>. Слово «инструмент» имеет здесь широкий спектр коннотаций: в нем отзывается не только выбор инструментального состава, но

---

<sup>11</sup> *Helmut Lachenmann. Philosophy of composition – Is there such a thing? // Identity and Difference – Essays on Music, Language and Time*, Ghent/Leuven, Collected Writings of the Orpheus Institute, Leuven University Press, 2004, pp. 55 - 69.

<sup>12</sup> *Helmut Lachenmann. Philosophy of composition – Is there such a thing? // Identity and Difference – Essays on Music, Language and Time*, Ghent/Leuven, Collected Writings of the Orpheus Institute, Leuven University Press, 2004, p. 56.

<sup>13</sup> Там же.

Красавин А. А.

**Бах-Веберн. Ричеркар из «Музыкального приношения»:  
опыт анализа тембрового перевоплощения темы**

*...какой смысл любителям заниматься элементами музыки, «загадками ее правил»? Смысл именно в том, чтобы научиться за банальностями видеть бездны!*

А. Веберн [1, с. 12]

Шестиголосная ричерката из «Музыкального приношения» И.С. Баха в переложении для оркестра А. Веберна уже неоднократно становилась объектом пристального внимания исследователей, и это не случайно, ведь оригинальность новой трактовки шедевра великого мастера проявилась на пересечении двух художественных парадигм, двух эпох, разделенных большой исторической дистанцией. В поиске закономерных связей, которые Веберн в своей версии ричеркаты протянул на разных уровнях сложно организованного музыкального текста, в работах последних лет все более отчетливо проступает тенденция выйти на уровень понимания принципов конструирования фактурно-тембровой ткани.

Вместе с тем, складывающиеся здесь закономерности никогда не становились конечной целью поиска, но всегда служили мощным инструментом аргументации для каждой исследовательской концепции. Задачи же настоящей работы скромнее, они нацелены главным образом на поиск логических оснований, обусловивших совершенно конкретное тембровое решение смыслового ядра сочинения — темы во всех ее двенадцати проведениях.

Несомненно, что в своей творческой деятельности каждый композитор руководствуется рядом идей, последовательно раскрываемых в создаваемой им

музыке, Веберн не является исключением в этом вопросе. Но если некоторые идеи лежат на поверхности и читаются буквально после первого прослушивания, то другие залегают в недрах рационально организованной структуры и подвластны пониманию при изучении лишь с помощью тонких аналитических инструментов.

Знаменитая «тембровая мелодия» (Klangfarbenmelodie)<sup>29</sup>, воплощая которую Веберн создает свою, отличную от Баха, версию ричеркаты, представляется идеей, зафиксированной как раз в поверхностном слое текста, но именно она ставит ряд сложнейших вопросов, на которые отыскать ответы бывает чрезвычайно непросто. И к таким трудно разрешимым вопросам относится, прежде всего, проблема сегментирования темы, а от нее тянутся нити к пониманию логики тембровой организации всех тематических проведений.

Разделение темы на семь отрезков - сегментов, каждый из которых поручается разным тембрам, причем именно благодаря этой смене целостная структура темы рушится; аналогичное дробление контрапунктических голосов, способствующих более глубокому разрушению баховской ткани, в поле зрения исследователей находится уже давно. Высказанные по этому поводу точки зрения разнятся, их можно условно подразделить на две группы. В одном случае сегментирование рассматривается как результат специфического понимания Веберном интонационной природы темы ричеркаты, и такой взгляд закономерен, поскольку отчетливо корреспондирует с методами работы в условиях двенадцатитоновой серии, где ключевую роль играет «высвечивание» важного структурного элемента — интервала. Такого взгляда, вслед за К. Дальхаузом [8], придерживается И. И. Сниткова [4]. В другом случае, отмечается не столько способ переинтонирования темы средствами тембра, сколько различие протяженности сегментов, соотношения сильных и слабых долей (В.И. Цытович [7]). Подобный взгляд также не лишен основания,

---

<sup>29</sup> Klangfarbenmelodie — тембровая идея, высказанная А. Шенбергом в «Учении о гармонии», но иначе претворенная им в оркестровой пьесе «Краски» ор. 16 № 3. В понимании Веберна это способ оркестровки, заключающийся в дроблении целостной линии на отрезки разной протяженности (сегменты), каждый из которых поручается разным тембрам.

## Раздел II

Иванова-Блинова Е. В.

### Зачем нужны различные строи?

Довольно часто на уроках по чтению симфонических партитур студенты задают этот вопрос: зачем нужно так много различных строев в партитуре? Почему нельзя все взять и переписать in C? Зачем такие сложности, когда теперь можно все писать in C, а потом программа-нотный редактор поможет без единой ошибки все транспонировать? «Как прав был Прокофьев, когда начал все писать in C» - говорят мне студенты, все как один. И точно! Мало того, что нужно охватить взглядом несколько партитурных строчек, так еще и некоторые из них в других тональностях написаны. К тому же и экзаменационная комиссия пристально следит именно за этими «ненормальными» инструментами.

Может, взять, да и переписать все in C? Как Прокофьев, Онеггер, Берг?

Прежде всего, давайте разберемся, откуда вдруг появились эти самые строи.

Итак, транспонирующих инструментов в симфонической партитуре не так уж и много: валторны, трубы, кларнеты, английский рожок, да все семейство саксофонов. Конечно, вагнеровские тубы еще есть, но это уж совсем редкость. По крайней мере, в курсе чтения симфонических партитур.

В общем, транспонирующих инструментов, на самом деле, гораздо меньше, чем нетранспонирующих.

Так, например, английский рожок появился сравнительно поздно – самостоятельные партии для него можно найти после 1760 года<sup>47</sup>. Кларнеты впервые появились в партитуре в 1716 году<sup>48</sup>. В 1758 году кларнеты были

---

<sup>47</sup> В опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1762), в симфонической музыке - в симфонии № 22 «Философ» Й. Гайдна (1764).

<sup>48</sup> В оратории А. Вивальди «Торжествующая Юдифь» - там обозначены два инструмента под именем «Clareni». Возможно, имеются в виду именно кларнеты.

введены в Мангеймский оркестр. Семейство саксофонов вообще изобретено только в 1842 году.

Впрочем, что касается музыкантов – исполнителей на деревянных духовых инструментах, то для них различные строи обеспечивают возможность с легкостью, не меняя привычной аппликатуры, переходить с основного инструмента на его разновидность. Именно поэтому среди видовых деревянных духовых инструментов так распространен этот «камень преткновения» под названием «транспорт».

И вот остаются главные виновники всех мучений студентов при чтении симфонических партитур: валторны и трубы. Для этих инструментов, точнее для их натуральных собратьев, транспонирование означает возможность играть в произведениях практически всех тональностей.

Как известно, валторны и трубы изначально были натуральными: то есть могли извлекать только звуки натурального звукоряда. В среднем, диапазон натуральной валторны охватывал от 2-го до 20-го или даже 21-го обертона. Хотя, как утверждают некоторые музыканты, были валторнисты, способные извлечь 24 обертона. И все же даже этого мало для игры во всех возможных тональностях.

Таким образом, для валторны необходим был дополнительный механизм, который способствовал бы изменению тона инструмента. И этим механизмом стала крона – добавочная трубка, которая понижала основной строй валторны на определенное количество тонов.

Конечно, первое, что приходит в голову – это создать валторны во всевозможных строях. Представляете себе такую батарею валторн? Насколько дорого обошлась бы музыканту-валторнисту покупка 10-11 различных валторн? История музыкальных инструментов насчитывает только два вида валторн – первая из них встречалась чаще, так называемая оркестровая валторна. Она могла играть во всех строях от C alto, до B basso. Многие из этих строев были достаточно сложны в звукоизвлечении. Среди них – строй C basso, строи A и B alto. Собственно, композиторы использовали эти строи только в оркестровых

**Давиденкова-Хмара Е. Ш.**

**Вербальные описания музыкального тембра  
в акустических исследованиях**

Многолетние исследования по выявлению физических коррелятов музыкального тембра позволили установить связь когнитивного тембрового восприятия с временными и спектральными характеристиками звуковых сигналов, разработать методы многомерного шкалирования<sup>50</sup> тембров и на основе этого создать новые методы процессорной обработки звука (такие как морфинг). Полученные базы данных позволили существенно продвинуться в вопросе компьютерного распознавания музыкальных звуков и установить базовые принципы для усовершенствования математических алгоритмов<sup>51</sup>, применяемых при создании «спектральной» музыки. Исследования в этих направлениях активно развиваются, поскольку остается много нерешенных технических задач. В то же время проводится и самостоятельный комплекс работ, имеющий скорее гуманитарную направленность, направленный на создание и систематизацию вербальных описаний тембра.

Формирование психофизической системы анализа, основанной на сборе субъективных описаний и оценок звукового сигнала, является одной из наиболее важных задач, лежащих в основе комплекса исследований механизмов перцептивного восприятия музыкального образа. Природа вербальных описаний базируется, прежде всего, на индивидуальном слуховом опыте, который принадлежит той категории процессов высшей нервной деятельности, которая наиболее сложна для объективного анализа, в силу зависимости от произвольно изменяющихся обстоятельств (акустического контекста, сопутствующей нейросенсорной динамики, взаимодействия с

---

<sup>50</sup> Шкалирование тембра — способ выявления математических размерностей различных его атрибутов, таких как скорость атаки, соотношение шума и полезного сигнала, процент спектральной флюктуации. Часто используемый способ в западной психоакустической экспериментальной практике, введен Д. Греем в 1977 г [7].

<sup>51</sup> Например, в различных компьютерных программах, разработанных институтом IRCAM.



другими информационными процессами). Необходимость разработки методов исследования вербальных описаний и создания базы данных на их основе обусловлена тем, что с их помощью повышается эффективность коммуникации музыкантов в области оценки и сравнения различных звуковых объектов. Однако при исследовании процессов формирования и применения вербальных характеристик музыкального тембра возникает вопрос о различном уровне взаимопонимания в данной категории у слушателей, в силу индивидуального личного и профессионального опыта.

Специфика природы вербальных описаний тембра обусловлена закономерностями психологии восприятия звука, при этом важнейшими его свойствами становятся субъективность анализа и отсутствие точного соответствия физических свойств перцептивной модели слухового представления. Количество основных параметров, используемых для восприятия и идентификации того или иного звука зависит от контекста его возникновения. Ряд поставленных психоакустических экспериментов показал, что акустическая информация перцептивно кодируется центральными процессорами восприятия и сенсорной системой, и «механизм процессов такой кодировки адаптируется в соответствии с полученными данными»<sup>52</sup>. Рассмотрим пример таких адаптационных процессов.

Одно из важнейших условий как исполнительского, так и слухового опыта, формирующегося в процессе исполнения музыкального произведения — пространственный контекст его звучания. Эволюция в художественном освоении акустического пространства и установление методов контроля над его параметрами отразилась весьма кардинально и на процессе реорганизации элементов, составляющих музыкальное произведение, и, в том числе, тембровых взаимосвязях. Как отмечает Е. В. Назайкинский: «Спектральные характеристики тембра не только помогают на слух определять пространственное расположение музыкальных инструментов, но и оказываются

---

<sup>52</sup> *M. Pitt*. “Evidence for a Central Representation of Instrumental Timbre”. *Perception and Psychophysics*, 1995., 57, 1, pp 43-55.

**Петров Е. В.**

**Вначале было слово...**

### **Размышления о творческом процессе М. П. Мусоргского**

Из всех русских композиторов XIX века М. П. Мусоргский (1839-1881) оказал, пожалуй, наибольшее влияние на русских и советских композиторов века двадцатого. Его музыкальные открытия сравнительно мало отразились на творчестве современников, восхищавшихся его «несомненным талантом», но в большинстве новаций видевших лишь плоды «недоученности». Эти новации оказались созвучными лишь двадцатому веку, и ярко проявились в творчестве С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова, Р. Щедрина, И. Стравинского и многих других представителей русской и советской музыки, а также композиторов других национальных школ (здесь, прежде всего, следует назвать К. Дебюсси).

Прозрения Мусоргского в XX век обнаруживают себя и в его эстетике (в частности, изображения «неприглядного»), и в различных аспектах музыкального языка, будь то интонационный строй, гармония, ритм, голосоведение, форма, принципы ладового развития и многое другое. Эти параллели на примере различных сочинений подробно рассматриваются в статье Ю. Холопова «Мусоргский как композитор XX века»<sup>73</sup>. Ломая традиционные каноны сочинительства, Мусоргский находил новые методы организации музыкального пространства. Конечно, он опирался в большей мере на опыт предшественников (несмотря на миф о «необразованности», кругозор Мусоргского – музыканта был достаточно широк; в качестве образцов для подражания он называл Палестрину, Баха, Бетховена и Листа, отмечая, кстати, прежде всего, реформаторские стороны их творчества). Но было еще нечто объединяющее, что помогало композитору – искателю не потеряться в

---

<sup>73</sup> *М. П. Мусоргский и музыка XX века*: Сб. статей / Ред.-сост. Г. Л. Головинский. – Москва: Музыка. – 1990. – С. 65-92

гуще своих открытий. Во-первых, это глубокое понимание и интуитивное чувство всех богатств русского музыкального фольклора. И во-вторых, — опора на с л о в о, бывшее для Мусоргского безграничным источником музыкальных идей<sup>74</sup>.

Наиболее значительную часть творчества Мусоргского составляют, как известно, опера и камерно-вокальная музыка, то есть, жанры, непосредственно связанные со словом. «Заветной жизненной целью» называл композитор сочинение оперы, в которой бы ему удалось «допустить воспроизведение “художественным путем” человеческого говора со всеми его тончайшими и капризнейшими оттенками, изобразить естественно, как жизнь и склад человека велит»<sup>75</sup>. На пути к этой цели камерное вокальное творчество стало «той постоянно действующей „особой кладовой”, в которой формировались новые идеи и буйно вызревали ростки нового музыкального языка»<sup>76</sup>. Итогом творческих исканий стали четыре оперы (из которых только «Борис Годунов» был полностью завершен самим автором)<sup>77</sup> и около 70 романсов и песен, открывших новую веху в развитии русской музыки.

Безусловно, достижения Мусоргского в инструментальном жанре также неоченимы — достаточно лишь упомянуть о таких шедеврах как «Ночь на лысой горе» или «Картинки с выставки». Но, как это ни покажется странным, в инструментальных сочинениях Мусоргского немаловажная роль также принадлежит слову. Это проявляется, во-первых, в программности — не случайно в вышеназванных произведениях не только целое, но и каждый эпизод (пьеса) рисует конкретный образ и имеет свое название; большинство фортепианных пьес воплощают образ, вынесенный в заглавие («Швея», «На южном берегу Крыма» и т. д.). Не случайны также и нападки

---

<sup>74</sup> Ручьевская Е. А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Муз. Академия. 1993. — № 1. — С. 200 - 206.

<sup>75</sup> Мусоргский М. П. Письма и документы. — Москва-Ленинград, 1932. — С.146

<sup>76</sup> Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. Москва: Музыка. — 1985. — С.3

<sup>77</sup> Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. — Санкт-Петербург: Композитор, 2005. — 387 с. — ISBN 5-7379-0276-5

**Мартынов Н. А.**  
**Вместо послесловия**

Этот текст — дополнение к уже изданному 3-му тому Хрестоматии по истории оркестровых стилей, посвященному симфоническому творчеству Мясковского, Прокофьева и Шостаковича. Когда мы принимались за работу в 2012 году, то, рассчитывая объем издания, ориентировались на количество страниц двух первых томов. Но оказалось, что материал XX века требует большего. Уже начальный отбор нотного материала был не простым. Сложной оказалась и попытка сократить заведомо нереальный объем. И особенно сложным стал процесс окончательного отбора — ведь приходилось отказываться от того, что уже было выполнено в компьютерном наборе (или более экономно размещать текст). В результате, когда выяснилось, что объем превысил запланированный почти на 200 страниц, пришлось отказаться от вступительной статьи обобщающего характера о русской советской симфонической музыке<sup>92</sup>, так как сокращать нотные примеры категорически не хотелось.

Послесловие призвано, хотя бы отчасти, восполнить недостаток некоторых важных общих замечаний, а, возможно, и обобщений. Конечно, в работе об инструментовке хотелось бы обойтись без прямой отсылки к общественно – политическим обстоятельствам. Но история оркестровых стилей не может вовсе абстрагироваться от истории музыки, и Истории вообще. Поместив фотографии разных периодов жизни наших авторов (в молодости, и в зрелые или пожилые годы), мы тем самым попытались заменить многословие общих соображений выразительностью фотодокументов.

Когда анализируешь творчество выдающихся композиторов – современников, невозможно избежать сравнений. Конечно, разными были не

---

<sup>92</sup> Быть может, такая статья появиться в будущем, если издание продолжится, и выйдут издания, к примеру, посвященные особенностям стиля инструментовки ленинградской и московской композиторских школ, или других, в том числе, национальных школ Российской Федерации.

только стилистические черты их музыки, но и возраст, среда и условия формирования каждого из них как личностей, их (если можно так выразиться!) «психофизиологический» портрет. И степень воздействия на них (и реакции на это воздействие) тоталитарной идеологии была разной, хотя и одинаково жесткой, в конечной степени<sup>93</sup>.

Отдельной темой представляются личные взаимоотношения этих (как и других!) выдающихся композиторов. Общеизвестна большая дружба (со времени учебы в консерватории) Н. Мясковского и С. Прокофьева. В изданной переписке мы найдем заметно восторженное (с годами только усиливавшееся) отношение Мясковского к музыке Прокофьева. Сергей Сергеевич также весьма тепло относился к творчеству своего друга. Это не мешало им подмечать недостатки или шероховатости в сочинениях друг друга, порой, особенно со стороны С. С. Прокофьева (по молодости - в достаточно резкой форме).

В то же время, характерно более сдержанное отношение обоих к сочинениям Д. Шостаковича (особенно, С. Прокофьева, в силу особенностей

---

<sup>93</sup> При работе над текстами Хрестоматии, наряду с дельными статьями и книгами, довелось прочитать много вздорных суждений по поводу творчества выдающихся советских композиторов, особенно в Интернете. Бездельные авторы пишут об «ангажированности» творчества великих композиторов советской эпохи, дают оценки их произведениям демонстрируя, мягко говоря, неважное знание и понимание музыки, да и малую осведомленность и тенденциозный подход к политической истории. (Характеристики многих из них находим в содержательной статье *Е. Зинькевич* «Прогулки с Шостаковичем». См. *Е. С. Зинькевич*. Прогулки с Шостаковичем // Статья в сборнике Д. Д. Шостакович: PRO ET CONTRA. / Ответственный редактор Богатырев Д. К., составитель Аюпян Л. О.– Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная академия.– 2016 .– 812 с). Но, к сожалению, не только они. Скажем, в монографии о Шостаковиче польского композитора и музыковеда К. Майера блестяще написана глава, связанная с личными воспоминаниями. В ней ощутима подлинность в передаче живого облика и речи Шостаковича (даже его манеры говорить), в отличие от явной подделки так называемого «Свидетельства» С. Волкова. Чувствуется, что автор пишет о том, что хорошо знает и помнит. Но эта глава соседствует с довольно прямолинейными рассуждениями об «идейно-философском» подтексте произведений Шостаковича в других разделах. Этим же, к сожалению, страдает и такая серьезная и, в целом, содержательная работа о Шостаковиче, как «Опыт феноменологии творчества» *Л. Аюпяна* (*Л. О. Аюпян*. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. - Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА Екатерина Шандоровна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

**ИВАНОВА-БЛИНОВА Екатерина Валентиновна** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, член Союза композиторов России

**КОРОЛЕВ Анатолий Александрович** — Заслуженный деятель искусств РФ, профессор, заведующий кафедрой оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, член Союза композиторов России

**КРАСАВИН Алексей Алексеевич** — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

**МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич** — Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, член Союза композиторов России

**ПЕТРОВ Евгений Викторович** — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член правления Союза композиторов Санкт-Петербурга

**РАДВИЛОВИЧ Александр Юрьевич** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры специальной композиции и импровизации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, член Союза композиторов России

ISBN 978-5-00140-650-1



**ОЧЕРКИ ПО ВОПРОСАМ ОРКЕСТРОВКИ И  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

*Сборник научно-методических статей*

*Редактор-составитель, оригинал-макет:*

Е. Ш. Давиденкова-Хмара

Подписано в печать с оригинал-макета 16.11.2020.  
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 11, 25 Тираж 50 экз. Заказ 2909-20

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»  
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У