

Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение Краснодарского края
"Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова"

Методическая работа на тему:
«Разновидности оркестровых дублировок
на примере творчества
Н. П. Будашкина»

Составитель:

Липаткина Любовь Григорьевна

2022 г.

Оркестр русских народных инструментов в современном своём составе, звучании сложился не сразу. История его возникновения и развития началась ещё с 80-х годов XIX века. Однако многочисленные факты этой истории свидетельствуют о том, что именно в советский период началось наиболее бурное развитие исполнительства на русских народных инструментах, организация многочисленных народных ансамблей и оркестров. Этот процесс, связанный с государственными задачами культурного строительства, отражал широкий интерес народа к музыкальному искусству.

Эволюции русского народного оркестра, поднятию его на всё более высокие ступени художественного мастерства способствовали: - постепенная профессионализация, то есть повышение уровня исполнительства путём пополнения коллективов русских народных оркестров квалифицированными кадрами;

- совершенствование инструментов оркестра в процессе постоянных поисков, проверки на практике, отбора;
- творчество современных композиторов, создававших и создающих оригинальные произведения для ансамблей и оркестров русских народных инструментов. В этих произведениях народная песенно-танцевальная основа органично сочетается с современными гармониями, ритмами.

В целом творчество современных композиторов всегда оказывало и оказывает благотворное влияние на уровень оркестрового исполнительства; их произведения вызывают к жизни новые приёмы игры, оркестровые краски, определяют современный стиль звучания.

Значительным шагом в создании музыки для оркестра русских народных инструментов, сделанным в 40-50-е годы нашего столетия, являются произведения Николая Павловича Будашкина. О его творчестве музыковед А. Григорьев писал: "Он широко использовал

принцип сопоставления оркестровых групп, характерных для симфонической музыки, не забывая при этом об ином характере звучания инструментов народного оркестра. Он искал новые формы изложения, вслушиваясь в виртуозные наигрыши баянистов, в своеобразные звучания балалаек, жалеек, владимирских рожков и других народных инструментов. Здесь ему открылись новые возможности вариационного развития, новые возможности оркестровой фактуры".

В пределах данной работы не представляется возможным остановиться подробно на рассмотрении всех особенностей оркестровых фактур в партитурах Н.П.Будашкина. Поэтому предлагается анализ применения композитором одного из основных приёмов оркестрового письма — оркестровых дублировок. Используемые в качестве иллюстраций музыкальные эпизоды взяты из нескольких произведений, относящихся к так называемому золотому фонду в творчестве композитора и помещённые в известном трёхтомнике: Н.Будашкин "Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов". М., "Музыка", 1967, 1972, 1976.

Специфика оркестровой фактуры определяется большим числом голосов, требующим многострочную запись. Главный из этих голосов, то есть мелодия /будь то мотив, фраза или предложение/, требует выделения, подчёркивания, если сопровождается другими голосами.

Выделение мелодии может быть искусственным, когда она, независимо от тембра, выделяется динамическими оттенками большей степени, чем в других голосах. Естественное выделение мелодии происходит при противопоставлении её тембра тембрам других голосов или через удвоение, утроение и т.д., то есть дублирование её несколькими инструментами, как однородными, так и входящими в различные оркестровые группы. Такое наложение звучности одних инструментов на звучность других, или ДУБЛИРОВКА*, является наиболее ти-

* ДУБЛЬ /франц. *double* — двойной/: 1. Музыкальный термин, распространённый в XVI-XVIII вв. Служил для обозначения варьированного в

пичным для оркестровой фактуры приёмом, благодаря которому создаётся равновесие звучания, изменяются динамические оттенки, возникают различные тембровые сочетания.

Среди многообразия оркестровых дублировок существуют два основных их вида:

1. Дублировки ТОЧНЫЕ, включающие в себя:
 - унисонные дублировки;
 - октавные;
 - черезоктавные.
2. Дублировки НЕТОЧНЫЕ, к которым относят:
 - подчёркивающие дублировки;
 - дублировки, постепенно входящие в музыкальную ткань;
 - фоноорнаментальные;
 - декоративные.

ТОЧНЫЕ ДУБЛИРОВКИ. Об их наличии можно говорить в тех случаях, когда дублирующий голос совпадает с дублируемым. А так как случаи эти в партитурах Н.П.Будашкина встречаются очень часто, то их можно отнести к типичному приёму оркестрового письма композитора.

УНИСОННЫЕ дублировки, например, используются композитором

- для придания звучанию оркестра большей густоты и мощности или, наоборот, для её смягчения;
- для более выпуклого проведения мелодии или отдельных мелодических линий;
- для придания мелодическим рисункам большей чёткости;
- для создания нового тембра; при этом своеобразие нового тембра может выражаться и в незначительных изменениях, и в создании почти неузнаваемой звучности, новой её окраски.

орнаментальном плане повторения какой-либо пьесы. К концу XVIII века во всех родах музыки уступил место термину "вариация". 2. В сочетании с другими словами указывает на более низкую октаву. "Double bass" - этот голос исполняется на октаву ниже.

Этот вид дублировок композитор использует в изложении мелодии, гармонии и басового голоса.

Что касается мелодии, то здесь унисонные дублировки могут быть - в каждом из трёх регистров;

- во всех регистрах одновременно /низкий регистр малой домры, например, является средним регистром альтавой домры и высоким - бавовой/;

- в пределах одной оркестровой группы;

- между различными оркестровыми группами.

Соединения в унисон I и II малых домр существенных изменений в домровый тембр не вносят, однако делают его более густым и в то же время мягким благодаря увеличению числа исполнителей:

(Медленно) *Piu mosso* Лирическая сюита, Пч.

1 *unis.*

Д.м. I II *pp*

Д.б. I II *pp*

Баян I *pp*

Гусли *pp*

Бал. а.с. *pp*

Баян. б. к. б. *pp*

Нередко композитор с этой целью подключает к малым в унисон домру пикколо.

В современном русском народном оркестре исполнители на родственных инструментах - домрах малых /1/ и балалайках примах - располагаются друг напротив друга. Используя это обстоятельство, Н.П.Будашкин добивается эффекта объёмного звучания, соединяя голоса этих инструментов в унисон:

Русская фантазия

2 Allegro (♩=120)

Я.пик.
Я.м. II
Я.а. III
Пи. Гоб. a2
Уд. ари.
Тр.
Фл.
Бал. пр.
Бас. с. а.
Бас. б.
К-Бас

Вторая рапсодия

2а Быстро (♩=200)

Я.пик.
Я.м. II
Я.а. III
Пи. Гоб. a2
Уд. ари.
Тр.
Фл.
Бал. пр.
Бас. с. а.
Бас. б.
К-Бас

В этих примерах дублировка происходит также и в среднем регистре между альтовыми домрами и балалайками. Кроме того, точную унисонную дублировку между этими инструментами композитор

использует не постоянно, отдавая предпочтение частичному заполнению гармонии.

В следующем примере контрапункт проводится в унисон домрами малыми 1 и балалайками примами. Одновременно в партиях

домры малой П и балалайки примы звучат гармонические ноты. Этот приём используется композитором не только для создания удобства при исполнении, но и для большей наполненности в звучании:

3 Andante (♩=60) Русская фантазия

мал. П f
б. П p
баян II p
баян I p
гит. f
баян А.С. f
баян Б. f
баян К-БАС f

сыплет черёмуха снегом
Слова С. Есенина

4 Умеренно

мал. П p
б. П p
баян II p
баян I p
гит. p
баян А.С. p
баян Б. p
баян К-БАС p

При слиянии в унисон малых и альтовых домр нового тембра в принципе также не образуется, но звучание становится мягким и густым. Такая же густая, сочная звучность с преобладанием басового тембра образуется при унисонном слиянии домр альтовых с домрами басовыми.

Соединения в унисон малых, альтовых и басовых домр возможны в мелодиях альтово-тенорового тесситуры. Диапазон таких мелодий невелик, так как он ограничивается объёмом оркестрового звучания всей группы одновременно, в первую очередь малых и басовых домр:

Малая домра

Альтовая домра

Басовая домра

Возможный диапазон унисонного слияния:

- предел оркестрового звучания басовой домры в верхнем регистре, слабого в *piano* и сильного в *forte* ;
- предел звучания малой домры в нижнем регистре, матового в *piano* и сильного в *forte* .

Для альтовой домры диапазон от "ми" до "соль" в первой октаве - это средний регистр, дающий бархатистое, полное звучание в *piano* и наиболее сочное в *forte* .

В унисонном слиянии этих инструментов вся сила их звучности сосредоточивается в одно целое сложного тембра, достигая наибольшей напряжённости, плотности в *forte* и наибольшей густоты, мягкости в *piano* . Однако тесситурная ограниченность ограничивает и ведение мелодий данным способом. Поэтому в произведениях Н.П.Будашкина случаи применения таких унисонных дублировок встречаются очень редко.

Композитор применяет унисонные дублировки не только в пределах одной оркестровой группы. Например, дублировки тембров струнной группы тембрами баянов или деревянных духовых, как правило, дают хорошие результаты. Образуется новый тембр за счёт взаимовлияния имеющихся тембров: баянный тембр усиливает и сгущает звучность домрового, а домровый тембр, наоборот, смягчает тембр баянов:

5 Andante Русская фантазия

а₂

Д. П. I II

Д. А. I II

Баян I II

Гусли

Бал. пр. а. с.

Д. Б. I II

Бал. Б. К-Б

Тот же эффект даёт унисонное слияние домрового тембра с деревянными духовыми:

6 Не спеша $\text{♩} = 66$ Концерт для домры и оркестра 1ч.

Д. А. I II + Гоб. итис.

Баян I II Бал. а. с.

Д. Б. соло

Бал. Б. К-Б

При соединении в унисон деревянных духовых русского народного оркестра - флейты и гобоя - получается тембр большей густоты, чем флейтный и большей мягкости, чем гобойный:

7 Andante $\text{♩} = 60$ Увертюра-фантазия

Д. П. I II Бал. I II Бокт. мр

Гоб. а₂ Фл. а₂ итис. мр

Баяны

Гусли Бал. Б. К-Б Бал. а. с. мр

Однако Н.П. Вудашкин использует это довольно редко и всегда в сочетании с тембрами других инструментов /в данном примере 7 - с баянами/. Обычно в туттийных, а также в сольных эпизодах композитор предпочитает звучание мелодии флейты и гобоя в октаву или терцию.

Унисонные дублировки используются композитором не только при изложении мелодии, но и в гармонической педали между однородными и различными группами оркестра:

8 Скоро $\text{♩} = 144$

Концерт для домры и оркестра, Шч.

В этом примере унисонно дублируют друг друга два баяна, гусли и аккомпанирующие балалайки.

При унисонном изложении басового голоса звучность получается выпуклая, густая:

9 Не спеша

Концерт для домры и оркестра, Пч. Думка.

Однако в изложении басового голоса композитор предпочитает присоединить к унисону октаву, которая образуется транспонирующимися вниз инструментами, обычно контрабасовой балалайкой. Характер мелодии, проводимой таким образом в басовом голосе, получается мощным и суровым.

ОКТАВНЫЕ дублировки. Если слияние в унисон и одинаковых, и разных тембров смягчает и несколько усиливает звучность, то почему Н.П.Будашкин не всегда использует этот приём в чистом виде, а предпочитает добавить к нему дублировку октавную? Объяснение этому дано ещё в книге Н.А.Римского-Корсакова "Основы оркестровки": Мелодические рисунки малых домр, деревянных духовых или баянов в верхнем регистре, не выделенные в октавной дублировке, "звучат как-то нежелательно одиноко. При ведении в октаву выразительность, сочность и устойчивость тембра восстанавливаются".

Из сказанного вытекает вывод о том, что октавные дублировки служат для расширения и усиления звучности инструментов оркестра. Такие дублировки, как и унисонные, применяются композитором как при изложении мелодии, так и в изложении гармонии и басового голоса. При этом наиболее в его партитурах октавное изложение мелодических линий и баса, реже - средних гармонических голосов:

Концерт для домры и оркестра. Шч.

10 Скоро

Кол-ки
Гусли
Соло
Бас, пр. div.

В этом примере гармоническая педаль изложена в октавной дублировке у балалаек прим и гуслей. Звуки гармонической педали записываются композитором обычно в пределах одной или двух октав.

Ведение мелодии /а в приведённом ниже примере - контрапункта/ 1 и II малыми домрами в октаву *divisi* /разделённых на две партии/ или только 1 малыми и 1 альтовыми домрами в октаву ослабляет звучность, наполненность мелодии, так как число исполнителей каждого голоса при этом уменьшается вдвое; особенно заметным это

становится в малом составе оркестра. Однако, чтобы сделать звучание качественным, Н.П.Буданкин дублирует данное звучание в унисон основным тембром; образуется новый тембр, о котором уже упоминалось, когда речь шла об унисонных дублировках:

11 Быстро Вторая рапсодия

Б.А.Б. К-Б.А.С.Т.

Тембр каждого из инструментов домровой группы по своей природе бархатистый и мягкий /в пределах исполнительского диапазона, поэтому мелодии в октаву у малых и альтовых домр, а также альтовых и басовых домр создают эффект певучести, выразительного "пения":

12 Оживленно Лирическая сюита. 14.

Б.А.Б. К-Б.А.С.Т.

13 Allegretto

Славянский танец №1

В. I
В. II
А. II
В. I
В. II
Б. I
Б. II
П
А. а.
Б. а.
К-Бас

унисонное, а с четвертого такта октавное звучание альтовых и 1 басовых домр создаёт выразительный, плавный контрапункт.

В партитурах

Н.П.Будашкина типичным и наиболее устойчивым видом октавных дублировок мелодии, а также контра-

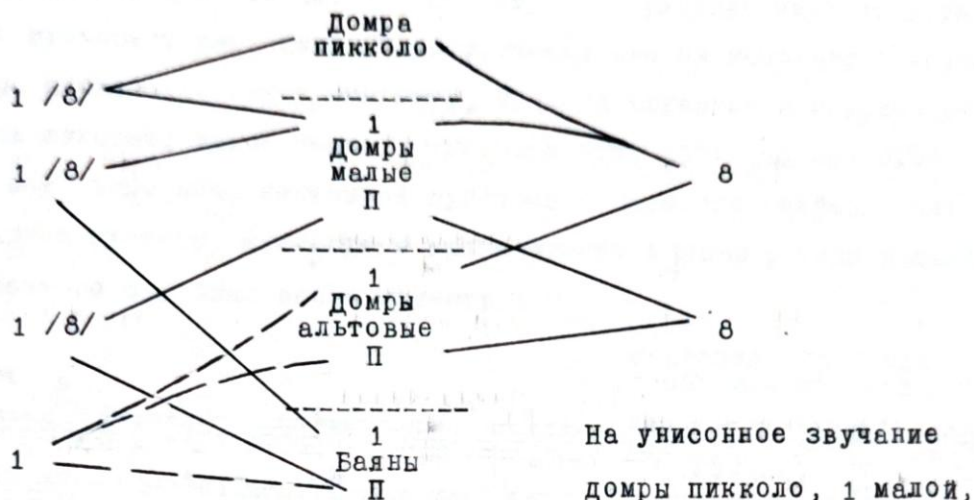
пункта или гармонических фигураций /особенно в туттийных эпизодах/ являются перекрецования их между группами оркестра с частичным заполнением гармонии. В примере 14 мелодия, проводимая в октаву 1 малыми и 1 альтовыми домрами, дублируются в унисон 1 Баяном и Балалайкой примой; на октаву вниз - II Баяном. Оstinатный контрапункт одновременно звучит в 2 октавы у домры пикколо, II малой и II альтовой домр:

На ярмарке. Музыкальная картинка.

14 Быстро (♩=144)

В. I
В. II
А. II
В. I
В. II
Б. I
Б. II
П
А. а.
Б. а.
К-Бас

Схематически такой приём можно изобразить следующим образом:*



На унисонное звучание домры пикколо, 1 малой, 1 баяна, которые дублируются октавой ниже 1 альтовыми домрами и П баяном, накладывается октавное звучание П малой и П альтовой домр. В таких распространённых в партитурах композитора приёмах достигается эффект объёмного, наполненного звучания.

Среди октавных дублировок существуют дублировки трёхоктавные /применяются для ведения широких певучих мелодий напряжённого настроения, преимущественно *forte* ; при этом обычная неровность дублировок не играет значительной роли, так как гармонические, оберто^{овые}нические призвуки одной октавы взаимно поддерживают звучность другой/; четырёх- и пятиоктавные дублировки /встречаются очень редко, обязательно при поддержке баянами и деревянными духовыми; может достигаться звучание высотно-объёмное, большой мощи/. Диапазон звучания русского народного оркестра равен приблизительно шести октавам включая все инструменты от домры пикколо до балалайки контрабас. Однако способы звукоизвлечения на народных струнных инструментах, природа самого их звучания не рассчитаны на такие большие нагрузки, какие возможны и осуществляются в симфоническом оркестре. Из этого можно заключить, что и ка-

* 8 - звучание в октаву; 1 - звучание в унисон.

ИМРЕТЪ СЪВЪО СИСТЕМАТИКА
КОМ РЕАЛИЗОВАТОРЪ. ПЕРТОМ

фантазия на темы
песен Б.Мокроусова

[illegible]

Октавно-унисонные дублировки группы баянов или деревянных духовых со струнными - очень частое явление в партитурах Н.Бу-

* Октавные дублировки в разных тембрах нежелательны, т.к. звучат они некачественно. Однако в пределах одной группы инструментов /родственных/ разнотембровость допускается.

псера, развојемрова.

дашкина, что уже показывали предыдущие примеры. Он использует эти дублировки - для усиления общего звучания оркестра;

- для уплотнения звучности домр и одновременного смягчения баянных тембров;

- для образования нового тембра, гибкого, эластичного, выразительного.

Но в некоторых случаях композитор использует ненаполненность, пустоту, прозрачность и остроту звучания чистых октав, усиливая их в унисон тембрами звуковысотных ударных инструментов, например, колокольчика или ксилофона:

16 Allegro div. Праздничная увертюра

Л.М. II *mf*
ФЛЕЙТА *mf*
БАЯНЫ *mf*
Туглы цыпк. Колокол. *p*

Кроме октавных дублировок, в практике оркестрового письма существуют дублировки ЧЕРЕЗОКТАВНЫЕ. Само название их говорит о том, что они отличаются от октавных дублировок и одновременно аналогичны им. Н.А.Римский-Корсаков писал о них: "Моменты и периоды со значительным удалением нижних голосов от верхних без заполнения средних октав представляют случаи крайне редкие, как совершенно противоречащие главному основанию хорошего расположения аккорда. Тем не менее их странная, необычайная, причудливая звучность может быть применена в моментах фантастических".*

Звучность эта действительно своеобразная, причудливая, сходная с "неестественно удлиненной тенью, тянущейся за человеком".**

* Н.А.Римский-Корсаков. Основы оркестровки, т.1.Спб., 1913.

** Ф.Геварт. Методический курс оркестровки, М., 1900.

Черезоктавные дублировки как колористический приём находят применение в произведениях некоторых советских композиторов, создающих музыку для русских народных оркестров: Г.Фрида, В.Кравченко, Ю.Шилакова, В.Комарова, П.Куликова. Музыка Н.П.Будашкина, консонансная, близкая к русским народным песням и танцам, лирическая и задумчивая, в принципе не требует черезоктавных дублировок как особого колористического приёма. Да и к тому же для получения качественного эффекта от их применения нужны особые тесситурные условия, а русский народный оркестр не располагает таковыми, как симфонический. Н.П.Будашкин применяет черезоктавные дублировки редко и к тому же в очень коротких эпизодах /1-4 такта/:

17 Allegro Праздничная увертюра

Ф. пик.
Гобой
Убашин
Баян Бас
Трент. Буб.
Н. бар.
Бал. пр.
Бал. бас
К-бас

Иногда черезоктавное звучание балалаек прим или клавишных гуслей слышится как обертоновый призывок контрабасовых балалаек:

17a Русская увертюра

Ф. п. и. а.
Гобой
Убашин
Баян Бас
Трент. Буб.
Н. бар.
Бал. пр.
Бал. бас
К-бас

17b Увертюра-фантазия

Ф. п. и. а.
Гобой
Убашин
Баян Бас
Трент. Буб.
Н. бар.
Бал. пр. или гусли
Бал. бас
К-бас

НЕТОЧНЫЕ ДУБЛИРОВКИ. Прежде всего о них можно сказать, что их чрезвычайно много, и в партитурах Н.П.Будашкина они применяются так же часто, как и точные дублировки.

Неточные дублировки базируются на внутрисмысловом членении мелодии и в первую очередь зависят от музыкального восприятия и вкуса инструментовщика или оркестрового стиля композитора. Ими можно расцветить, обогатить, наполнить красками любую мелодию.

Дублировки ПОДЧЕРКИВАЮЩИЕ. Их цель - подчеркнуть, дублировать лишь отдельные моменты музыкальной ткани:

- мелодические и гармонические изгибы, повороты;
- аккорды и кульминационные точки для выделения или оттенения их на фоне общей звучности.

Подчеркиваться может мелодический рисунок или басовый голос /то есть мелодия в верхнем или нижнем регистре/ яркими акцентированными аккордами всех остальных инструментов оркестра. Очень эффективным бывает использование Н.Будашкиным ударных инструментов для выполнения подчеркивающих дублировок:

Оживление $\text{♩} = 144$ Русская увертюра

18

Муз. инст-ты

Д.А.Г.Г.

Б.А.Г.Г.

М.А.В.В.

Тарелки

Трубы

Бал. пр.

Д.С.

Д.Б.Г.Г.

Бал. Б. К-Б.

К неточным дублировкам, встречающимся в произведениях этого композитора, относятся дублировки, ПОСТЕПЕННО ВХОДЯЩИЕ В МУЗЫКАЛЬНУЮ ТКАНЬ. Их цель — достижение значительного нарастания силы звучности.

Приём наложения звучностей одной оркестровой группы на другую или тембров одной и той же группы, применяемый как к протянутым звукам, так и к аккордам, внезапно изменяет или постепенно изменяет простой тембр на сложный. Обычно он используется в достижении *crescendo*:

Праздничная увертюра

19 ALLEGRO

Муз. див.

ВЛ. пр. p

ВЛ. в. с. p

БАЯНЫ f

БУБЕН p

М. БАР. p

КБ. ЦБ. p

БАЛ. Б. p

К-БАС p

Handwritten musical score for Example 19. The score is written on 11 staves. The instruments and parts are labeled as follows:
 - Staff 1: *Соп.* (Soprano)
 - Staff 2: *Ант.* (Alto)
 - Staff 3: *Тен.* (Tenor)
 - Staff 4: *Бас.* (Bass)
 - Staff 5: *Бас-контра.* (Bassoon)
 - Staff 6: *Бас-контра.* (Bassoon)
 - Staff 7: *Бас-контра.* (Bassoon)
 - Staff 8: *Бас-контра.* (Bassoon)
 - Staff 9: *Бас-контра.* (Bassoon)
 - Staff 10: *Бас-контра.* (Bassoon)
 - Staff 11: *Бас-контра.* (Bassoon)
 The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The overall structure shows a crescendo in the string ensemble.

Пример 19.

Пока струнная группа делает постепенное *crescendo*, часть баянной накладывается *piano* и делает это *crescendo* быстрее. Затем так же подключаются все остальные инструменты оркестра. Очень помогает общему нарастанию силы звука введение в кульминационный момент ударных.

Обратный приём перехода от сложного тембра к простому путём выключения одной оркестровой группы за другой равнозначен *diminuendo*.

Кроме перечисленных неточных дублировок в произведениях Н.П.Будашкина часто применяется ещё один их вид. Дублировки этого вида возникают при неполном или неточном совпадении дублирующего голоса с дублируемым. В оркестровом письме композитора могут встретиться случаи, когда дублирующий и дублируемый голоса

даются в совершенно несходных формах изложения, в то время как музыкальный материал в них, по существу, одинаков. В данном случае имеют место дублировки ФОНО-ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ. Они возникают при одновременном соединении /наложении друг на друга/ разных форм изложения одного и того же музыкального материала. При этом одна из форм, ритмически и мелодически упрощённая, то есть данная более крупными длительностями, служит своеобразным ФОНОМ, как бы первоначальной основой для другой, ритмически и линейно более оживлённой, то есть данной нотами более мелких длительностей.

В зависимости от формы изложения музыкального материала можно с большим или меньшим основанием говорить о фоновой или орнаментальной дублировке. У Н.П.Будашкина и тот, и другой вид встречаются постоянно.

Например, признаки фоновой дублировки преобладают, когда основной формой изложения является рисунок более оживлённый и развитой, а дополнительный рисунок /фон/ - ритмически и линейно более упрощённый:

20 *Allegretto tempo* Увертюра-фантазия

Л.А.1
Л.Б.1
Л.Б.А.1
Л.Ков.
Н.Б.А.Р.
Л.Гусли
Л.Б.А.С.А.
Л.Б.А.С.А.

В данном примере основа - мелодия в октаву у баяна и колокольчика. Дублирующий фон создает альтовые и басовые домры. Здесь сочетаются разные виды дублировок: гармоническая педаляль альтов своим верхним звуком дублирует октавой ниже начало каждого такта мелодии; в партии басовых домр так же звучит гармоническая педаляль, но 1-е басы, кроме того, частично подчёркивают мелодию ритмически, растворяя, смягчая аккомпанимент балалаек.

Если же основной формой изложения является рисунок ритмически и линейно более упрощённый, а дополнительный /фон/ - ритмически и линейно более развитой и оживлённый, то можно говорить о введении композитором орнаментальной дублировки:

Славянский танец №1

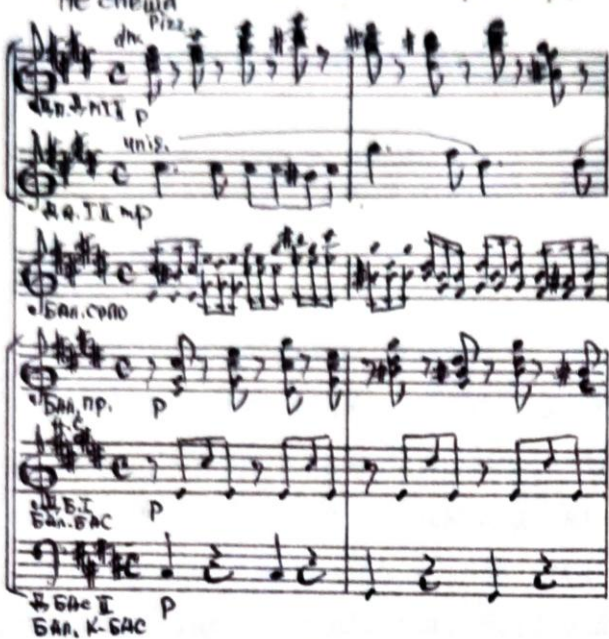
21 Allegretto div.

Д. и. К. и. К.
Д. и. К. и. К.
Д. и. К. и. К.
Д. и. К. и. К.
Д. и. К. и. К.

Здесь основа - мелодия с частичным заполнением гармонии у малых домр и контрапункт у альтовых. Более оживлённая ритмически и линейно орнаментальная дублировка в партиях деревянных духовых и баянов разгружает мелодию, подчёркивает её лёгкость и грациозность.

Однако анализ оркестровых партитур Н.П.Будашкина убеждает в том, что в чистом виде фоновые и орнаментальные дублировки встречаются гораздо реже, чем промежуточные случаи. Благодаря тому, что они взаимно дублируют друг друга, их и называют обычно фоно-орнаментальными.

22



дублируется солирующей балалайкой.

Таких взаимно дублирующих друг друга фоновых и орнаментальных дублировок в партитурах Н.П.Будашкина очень много. В приведённом раньше примере 17 мелодическая фигурация у баянов одновременно является и фоно-орнаментальной дублировкой, так как между ней и темой ощущается мелодическое родство.

В оркестровке Н.П.Будашкина среди фоно-орнаментальных дублировок встречаются дублировки не только в мелодии /примеры 2, 20, 21/, но и в гармонических построениях /примеры 17, 22/. В примере 23 фоно-орнаментальная дублировка так же в гармонии. фоновая дублировка баяном гармонических фигураций или орнаментальной дублировки 1 и II альтовых домр и балалаек прим /педализированное звучание гармонических фигураций/. Звучность - мягкая, достаточно лёгкая и прозрачная:



24 Allegro Славянский танец №2

Пример 24.

Основа - в средних голосах /средний регистр малых домр, альтовые; то же - в группе балалаек/

фоно-орнаментальная дублировка у басовых домр и басовых балалаек придаёт движение и жизнь басовому голосу.

фоно-орнаментальная дублировка басового голоса нередко используется Н.П.Будашкиным в целях упрощения технически трудных и незвучащих, тяжеловесных эпизодов в партиях малоподвижных конт-рабасовых балалаек или как "страховка" звучания их партий при исполнении; для того же применяются октавно-унисонные дублировки.

Своеобразным частным видом фоно-орнаментальных дублировок являются дублировки ДЕКОРАТИВНЫЕ. Они основаны на "известной степени несовершенства слуха и внимания"* и представляют собой наложение друг на друга несовпадающих, но общих по рисунку и значению орнаментальных фигураций.

Русская фантазия

25 Allegro (♩=120)

В данном примере это относится к партиям I и II баянов. В примере

* Н.А.Римский-Корсаков. Основы оркестровки, Т.1. Спб., 1913.

№23 аналогичный случай в партиях альтовых домр и балалаек прим.

26 *Allegro* Праздничная увертюра

Д. Б. БУДАНОВ
А. В. К-САС

В примере 26 дублировки деревянных духовых и Ш баяна являются одновременно не только подчеркивающими, но и декоративными. Они, как и гармонические фигурации в партии гуслей ципковых, способствуют выявлению характера темы - легкому, стремительному, развивающемуся.

Множество разнообразных, как бы переливавшихся, "разноцветных" примеров применения дублировок декоративного назначения можно найти в партитурах Н. А. Римского-Корсакова, владевшего ими в совершенстве. Наложение друг на друга несовпадающих орнаментальных рисунков, проходящих в высоком регистре у флейт пикколо, флейты, гобоя, 1 скрипок, арфы и треугольники, создавало эффект искрящейся звучности, яркую иллюстрацию к одному из текстов его опер: "В разноцветные стёкла свет потоком льётся".

В третьем томе "Избранных произведений для оркестра русских народных инструментов" Н. Буданкина помещены 10 песен композитора для солиста /голоса/ в сопровождении оркестра. В каж-

дой из этих партитур встречаются мелодические дублировки голоса инструментами оркестра, как точные, так и неточные, но лишь эпизодически, т.к. сплошное или слишком частое удвоение нежелательно: — оно не даст певцу свободы пения и выражения; — вместо тембра человеческого голоса, ценного самого по себе как солирующего, оно будет заставлять слушать некоторый другой, сложный тембр. Чтоб этого не происходило, композитор, кроме того, контрпунктические рисунки аккомпанимента не делает слишком сложными, не усложняет и фигурационные узоры. Если проанализировать хотя бы несколько из этих партитур, можно легко заметить, что оркестровое сопровождение солистов в отношении дублирования их голосов инструментами оркестра и в целом представлено у Н.П.Будашкина таким образом, как рекомендовал Н.А.Римский-Корсаков: "Оркестровое сопровождение пения должно быть настолько прозрачным, чтобы певец мог быть свободен в придании своему пению подходящих оттенков и должной выразительности без напряжения голоса. В моментах, требующих большого лирического подъёма и голосовой полноты, сопровождение певца соответствующим подъёмом и усилением оркестровой звучности".*

И в заключение остаётся повторить, что дублировки являются одним из основополагающих приёмов в процессе создания композитором оркестрового произведения. Они значительно обогащают палитру оркестра русских народных инструментов, освежают его звучание не только появлением новых тембров, более выразительных и гибких, но и введением музыкальных украшений; могут усиливать, расширять общую динамику и т.д.

Умение рационально, искусно использовать различные сочетания оркестровых дублировок, бережно пользоваться красками оркестра, лиричность и задушевность произведений, их близость к

* Н.А.Римский-Корсаков. Основы оркестровки, Т. 1. Спб., 1913.

русским народным песням и танцам, к городскому романсу делают сочинения Н.П.Будашкина любимыми и популярными среди самых широких слоёв любителей музыки и профессиональных музыкантов на протяжении уже четвёртого десятилетия лет, — со времени их создания.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Блюм.Д. Краткий курс инструментоведения. М., Музгиз, 1947.
- Будашкин Н. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов. М., Музыка, 1967, 1972, 1976.
- Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. М., Музгиз, 1952.
- Геварт Ф. Методический курс оркестровки. М., 1900.
- Должанский А. Краткий музыкальный словарь. М., 1966.
- Зиновьев В. Инструментовка для оркестра баянов. М., Музыка, 1960.
- Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. М., Музыка, 1978.
- Клебанов В. Искусство инструментовки. М., Музыка, 1977.
- Лебединский А. Портреты композиторов. М., Советский композитор, 1964.
- Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, Т.1., Спб., 1913.
- Розанов В. Инструментоведение. М., Советский композитор, 1981.
- Музыкальная энциклопедия, Т.2., М., 1973.

ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИМЕРЫ

/Н.Будашкин. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов. М., Музыка, 1967, 1972, 1976./

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| Пример №1. Т. 2, с. 90. | Пример №14. Т. 1, с. 224. |
| Пример №2. Т. 1, с. 312. | Пример №15. Т. 2, с. 266. |
| Пример 2а. Т. 2, с. 84. | Пример №16. Т. 3, с. 10. |
| Пример 3. Т. 1, с. 252. | Пример №17. Т. 3, с. 19. |
| Пример №4. Т. 3, с. 212. | Пример 17а. Т. 1, с. 86. |
| Пример №5. Т. 1, с. 245. | Пример 17б. Т. 3, с. 68. |
| Пример №6. Т. 2, с. 157. | Пример №18. Т. 1, с. 92. |
| Пример №7. Т. 3, с. 61. | Пример №19. Т. 3, с. 49. |
| Пример №8. Т. 2, с. 215. | Пример №20. Т. 3, с. 70. |
| Пример №9. Т. 2, с. 183. | Пример №21. Т. 3, с. 95. |
| Пример 10. Т. 2, с. 220. | Пример №22. Т. 2, с. 43. |
| Пример 11. Т. 1, с. 330. | Пример №23. Т. 2, с. 164. |
| Пример 12. Т. 2, с. 69. | Пример №24. Т. 3, с. 132. |
| Пример 13. Т. 3, с. 90. | Пример №25. Т. 1, с. 287. |
| | Пример №26. Т. 3, с. 17. |