



## ПРИМЕНЕНИЕ САКСОФОНА В ОРКЕСТРЕ : ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

*Закиров Ш.Ш.*

*магистрант Национального  
института эстрадного искусства  
им. Б. Закирова*

*Аннотация : В статье исследованы вопросы зарождения и краткой эволюции способов трактовки саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров. Автором рассмотрены способы применения саксофона в партитурах произведений симфонического оркестра, материалы, касающиеся введения саксофона в состав военного оркестра, а также участие саксофона в сочинениях концертного плана.*

*Ключевые слова : А. Сакс, саксофон, симфонический оркестр, духовой оркестр, концерт, саксофон-бас, саксофон-альт, саксофон-баритон, тембровая модуляция, полифония.*

Музыкальный инструмент саксофон был сконструирован в 1841 году бельгийским изобретателем Адольфом Антуаном Жозефом Саксом (1814 – 1894). Созданный А. Саксом инструмент обладал полным, ярким и выразительным звуком, своеобразным тембром и технической подвижностью. Благодаря этим художественным и техническим возможностям, он привлек внимание выдающихся композиторов своего времени. Саксофон нашел применение в партитурах для оркестров разных типов: симфонического (театрального и концертного), духового и эстрадного.

С разнообразными способами применения саксофона в концертных сочинениях для духового оркестра можно ознакомиться в учебном пособии «Современная трактовка саксофона в отечественной духовой музыке» (2007). В пособии в качестве главной задачи выступает трактовка саксофонов. Во



многих опубликованных работах по применению саксофона на примерах из партитур прослеживается стремление композиторов использовать свойства звучания солирующего саксофона или всех саксофонов в мелодической функции. Среди различных компонентов оркестровой ткани, которые поручаются саксофону, выделяются разнообразные фигурации, нередко приобретающие колористический характер, а также полифонические элементы и разного рода заполнения. Как видим, саксофон постепенно вплетается в оркестровую ткань и начинает занимать свойственное ему особое, оригинальное место. Следует отметить, что трактовка саксофона (семейства саксофонов) как проблема науки об инструментровке на сегодняшний день ещё не получила всестороннего научного обобщения. Несмотря на это, можно проследить процесс зарождения и эволюции способов трактовки саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров.

Во второй половине XIX века творческий поиск способов использования нового семейства музыкальных инструментов был связан с творчеством французских композиторов. В это время впервые находит свое применение саксофон-бас в операх Ж. Кастнера «Последний царь Иудеи» (1844) и Ж. Галеви «Вечный жид» (1852). С 60-х годов XIX века прослеживается практически всеобщий интерес композиторов к художественным и техническим возможностям саксофона-альта. Этому инструменту поручаются выразительные мелодии, сопровождение сольного пения мелодической фигурацией, диалоги с другими инструментами на фоне выдержанных голосов у струнных и т.п.

Сочинения французских композиторов рассматриваемого исторического периода содержат примеры поиска способов использования саксофона в гармоническом сопровождении. Партии данных инструментов образуют самостоятельный слой оркестровой ткани – ритмическую фигурацию, а в сочетании с иными инструментами – гармонически полную аккордово-ритмическую фигурацию или аккордовое сопровождение. Функция



оркестровой ткани, порученная саксофону-альту в Сюите №1 из музыки Ж. Бизе к драме А. Доде «Арлезианка», в современном музыкознании называется мелодизированной педалью. Данный элемент выполняет роль «скрепа» оркестровой ткани (термин Б. Асафьева), а общее звучание обретает некоторые черты тембровой полифонии – «полифонии от тембра». В этом же сочинении унисонным соединением саксофона-альта с виолончелью достигается особая выразительность полифонического элемента. Среди других целей, для достижения которых композиторы использовали инструменты нового семейства, первостепенное значение приобретает плавный переход («тембровая модуляция») от смычковых к деревянным, а также усиление звучания отдельного элемента, общее динамическое нарастание и даже имитация звучания органа. Не менее важной целью становится функциональное равновесие общей звучности: саксофон присоединяется к деревянным духовым, выступая в качестве связующего звена между ними и струнными смычковыми при унисонном соединении.

Анализ партитур свидетельствует, что саксофону, как временному (эпизодическому) инструменту оркестра обычно поручается солирующая мелодия или иные элементы оркестровой ткани, в которых в полной мере проявляются характерные его тембровые и технические возможности

В произведениях французских композиторов второй половины XIX века саксофон трактуется, в основном, как временный (эпизодический) участник симфонического оркестра. Вместе с тем, проявились признаки, свидетельствующие о стремлении рассматривать данный инструмент в качестве входящего в состав оркестра на постоянной основе.

На рубеже XIX и XX веков прослеживается тенденция к более широкому использованию саксофона не только в опере, но и в инструментальной оркестровой музыке. Интерес к саксофону проявили композиторы многих европейских стран и стран американского континента. Партии саксофонов включают партитуры многих известных произведений, в



их числе Симфония №4 (1916) Ч.Айвза, балет «Деревянный принц» (1916) и сюита «Сельские сцены» (1927) Б.Бартока, балет «Сотворение мира» (1923), сюита «Лондонский карнавал» (1937) Д.Мийо и др.

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

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

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

В «Симфонии-реквиеме» Б. Бриттена партия саксофона-альта, наделенная самостоятельным ритмом, выполняет педализирующую роль – роль «скрепа» контрастных сопоставляющихся ансамблей инструментов. А. Хачатурян в танце из балета «Гаянэ» поручает саксофону-альту выразительный мелодический элемент, который контрапунктирует по отношению к основной мелодии. Дж.Гершвин в сочинении «Американец в Париже» идет еще дальше: контрапунктирующий элемент оркестровой ткани, порученный саксофонам, здесь изложен аккордово (три голоса).

Применение саксофона может обуславливаться иными целями, первой из которых является изменение тембровой стороны звучания. В известнейшем «Танце с саблями» из балета «Гаянэ» выразительную мелодию А. Хачатурян



порукает унисону саксофона-альта и виолончели. При этом преимущество в окраске (тембре) и громкости сохраняется за саксофоном, а общее звучание приобретает необычную распевность, связность и полноту. Сочетания саксофона с различными инструментами применяют многие композиторы, среди которых Дж. Холбрук, Дж. Пуччини, Дж. Гершвин, Л. Бернштейн (вибрафон, вибрафон и гитара, трубы, валторны). Целью дублировки саксофонами различных элементов оркестровой ткани нередко становится усиление звучания какого-либо элемента, а также функциональное равновесие общей звучности (Р. Штраус).

Анализ партитур показывает, что большинство композиторов XX века трактует саксофон как временный (эпизодический) инструмент симфонического оркестра. К числу композиторов, сочинения которых содержат признаки трактовки саксофона как постоянного инструмента, можно отнести Р. Штрауса, Дж. Гершвина, Л. Бернштейна.

Эволюцию способов трактовки саксофона (семейства саксофонов) в произведениях для духового оркестра можно проследить в исследовании Ф.О. Геварта – автора первого, по утверждению автора русского перевода П.И. Чайковского, учебника по инструментовке.[1] Считая военную духовую музыку лучшей «инструментальной комбинацией для игры на чистом воздухе», Ф.О. Геварт предлагает различать в ней «... два отдельных рода, из которых каждый имеет свои особенности: а) военная музыка в собственном смысле; пьесы, играемые на ходу, как то: марши, беглые шаги ... б) военная музыка для исполнения на месте: пьесы более сложные (увертюры, попури)...».

Первоначальное влияние на формирование способов применения саксофона в духовом оркестре оказал французский композитор А. Фесси. Специальный сборник его скорых маршей для нового утвержденного состава оркестров национальной гвардии (издан в 1856 году) содержит партии четырех саксофонов – сопрано, альты, тенора, баритона.[2]



Среди авторов выдающихся сочинений в жанре марша, созданных на рубеже XIX – XX вв., следует назвать имена К. Тейке и Г. Бланкенбурга (Германия) [3], А. Литгоу и Кеннета Олфорда, (Великобритания), Э. Боккалари и В. Монитто (Италия), Ю. Фучика (Чехия) и Клаудио С. Графулла (Испания), Х. Кордина (Мексика) и др. Достижения американских композиторов (США) связаны с именами Дж. Ф. Сузы – автора 136 разных по образности и характеру маршей, а также Дж. Розенкранса, Карла Л. Кинга, Дж. Г. Филлмора[4].

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

Сочинения концертного плана с участием саксофона стали появляться с некоторым опозданием, сравнительно с маршем. Концертный репертуар духового оркестра в основном составляли переложения симфонических произведений. В первой половине XX века было создано немало оригинальных концертных произведений для духового оркестра. Ведущими жанрами стали сюита и рапсодия, появились и новые жанры – вариации и пьеса для солирующих инструментов с оркестром. В числе доступных партитур оказались «Rapsodie» (1909) П. Жильсона, две сюиты (1909, 1911) Г. Холста, «Dionysiagnes» (1913) Ф. Шмитта, жанровые сочинения для солирующих тромбонов с оркестром (1915 – 1922) Дж. Филлмора, «Сюита на темы английских народных песен» (1923) и «Морские песни» (1924) Р. Уильямса, «Russian Christmas Music» (1944) А. Рида. В партитурах этих сочинений прослеживаются разные тенденции: от приверженности к массивной звучности и смешанных тембров, где выразительный чистый тембр саксофона



практически не проявляется, до стремления к тембровому колориту – цели, достижение которой связывается с применением саксофонов.

В Узбекистане узбекские композиторы также писали для симфонических оркестров, среди них наиболее заметными являются **Рустам Абдуллаев, М. Атаджанов** (создавший «Лирический танец» для саксофона-сопрано и фортепиано), **Валерий Сапаров и др.**

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

## ЛИТЕРАТУРА.

1. Ф.Геварт. Руководство к инструментовке (рус. пер. П.Чайковского).С-П, 1866. С.13.
2. Г. Фармер. Происхождение и развитие военной музыки. рус. перевод К.Сперанского и М.Чертока. //В кн. Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки. Составитель М.Черток.. – М.:Канон+, 2013. с.278.
3. Г.Кандлер. Немецкие военные марши. – Бонн, 1961. //Цит. Хрестоматия по истории зарубежной военной музыки. Составитель М.Черток, рус. перевод Ф.Петрова. – М.:\_Канон\_+, 2013.С.429.
4. *Музыкальный словарь Гроува* / Пер. с англ., ред., доп. Л.О. Акопяна. — - М., 2007, изд. «Практика». С.538.