

Композитор
Геннадий
ЧЕРНОВ



**ОРКЕСТРОВОЕ ПИСЬМО Г.В. ЧЕРНОВА В СЮИТАХ ДЛЯ
ДУХОВОГО ОРКЕСТРА**

**THE ORCHESTRAL WRITING OF G.V. CHERNOV IN HIS SUITES FOR
BRASS BAND**

УДК 78

ШУМИЛОВ Константин Сергеевич

SHUMILOV Konstantin Sergeevich

Аннотация. Целью статьи является исследование оркестрового письма Геннадия Владимировича Чернова в его сюитах для духового оркестра. Выбор композитора обусловлен его вкладом в развитие отечественной музыки и инструментовки для духового оркестра. Творчество Г.В. Чернова получило общественное признание и широкое распространение в концертной практике. Методика исследования

оркестрового письма основывается на накопленном в музыковедении опыте изучения особенностей оркестровой фактуры, выразительной и формообразующей роли тембра, трактовки оркестровых средств. Основные задачи статьи: представить жанрово-стилистические черты тематизма в сюитах и особенности его тембрового воплощения, а также характерные черты оркестрового письма Г.В. Чернова в трактовке инструментальных средств духового оркестра, проследить характер преемственности и преломление в духовой музыке принципов оркестровки русской и советской классической музыки.

Ключевые слова: *тембр, оркестровая фактура, оркестровое письмо, духовая музыка, инструментовка, духовой оркестр, оркестровое исполнение, композиторское творчество, стиль, колорит.*

Abstract. *The purpose of the article is to study the orchestral writing of Gennady Chernov in his suites for brass band. The choice of the composer bases on his contribution to the development of native music and instrumentation for the brass band. The work of G.V. Chernov has received public recognition and wide distribution in concert practice. The method of research of orchestral writing is based on the experience of studying the features of orchestral texture accumulated in musicology, the expressive and formative role of timbre, and the interpretation of orchestral means. The main objectives of the article: to give an aesthetic assessment of G.V. Chernov's suites for brass orchestra; to identify the genre-stylistic features of the thematism and features of its timbre incarnation; to identify the characteristic features of the orchestral letter of G.V. Chernov in the interpretation of brass band instrumental means; to trace the nature of continuity and the refraction in brass music of the principles of orchestration of Russian and Soviet classical music.*

Keywords: *timbre, orchestral texture, orchestral writing, brass music, orchestration, brass band, orchestral performance, composer's creativity, style, coloring.*

Отечественная духовая музыка превратилась сегодня в самостоятельный, глубоко народный жанр музыкального искусства. Этот вывод можно сделать не только на основании того, что в ней – от маршей до произведений крупных форм (симфоний, увертюр, инструментальных концертов и т. д.) – созданы художественно значимые сочинения, но еще и потому, что в идейно-образную концепцию, в область выразительных средств композиторы внесли немало интересного, исходя из специфики, художественных и технических возможностей духового оркестра.

Важнейшими чертами творчества композиторов, работающих в области духовой музыки, является высокая профессиональная требовательность, развитие лучших традиций русского и зарубежного музыкального искусства, опора на различные национальные композиторские школы, стремление творчески осмысливать и применять прогрессивные принципы композиции и приемы письма, а также некоторые новейшие достижения в сфере выразительных средств, иными словами – вбирать в себя все то ценное, что открыто и накоплено современной мировой композиторской практикой.

Примечательно то, что повысился интерес к созданию произведений для духового оркестра и со стороны композиторов, известных по сочинениям в других жанрах музыкального искусства. Именно к числу таких композиторов следует отнести Геннадия Владимировича Чернова.

Г.В. Чернов – московский композитор и педагог, профессор кафедры композиции и инструментовки Российской академии музыки им. Гнесиных. Творчество Г.В. Чернова очень многогранно и широко известно в России и многих странах мира.

Являясь преимущественно композитором симфонического направления, он также внес огромный вклад в развитие современной отечественной духовой музыки. Важно подчеркнуть, что этот вклад

определяется не количеством написанных произведений для духового оркестра, а их масштабностью и монументальностью. В произведениях для духового оркестра Г.В. Чернова видна глубина и широкоохватность, а также исчерпывающая полнота в развитии музыкальной мысли.

Если жанры духовой музыки на протяжении последних десяти-пятнадцати лет остались традиционными (увертюры, сюиты, рапсодии, поэмы и различные миниатюры), то их внутренняя, имманентная сторона, сами жанровые средства претерпели существенные изменения. Это особенно видно в сюитах Г.В. Чернова, где замысел и музыкальный материал определяют особенности оркестрового письма композитора, тип изложения и структуру.

Особый интерес сюиты Г. Чернова для духового оркестра вызывают именно тем, что, во-первых, композитор выбирает противоположную друг другу жанровую направленность, а во-вторых, Сюита №2 была написана только спустя 35 лет после написания «первой» (Сюита №1 «Русская» (1970), Сюита №2 «Классическая» (2005)).

Нельзя не отметить также, что творчество Г. Чернова было рассмотрено в ряде научных и публицистических статей Б. Щедрина, В. Чугреева, Г. Корнилова, И. Пономаренко, Н. Пейко и др. Но вопрос оркестрового письма был, затронут этими авторами фрагментарно.

«РУССКАЯ СЮИТА» (1970)

Написанная в 1970 году по заказу Государственного духового оркестра РСФСР «Русская сюита» стала знаковым сочинением Г. Чернова для духового оркестра, так как впоследствии, используя опыт создания сюиты, композитор далее успешно продолжил работу в области духовой музыки.

Музыка сюиты отличается яркой национальной характерностью, народно-жанровой основой тематизма. Музыкальный язык интересен и с точки зрения претворения современных выразительных средств: обращением к «частушечной» форме в рамках трехчастности, усложненных гармоний,

метроритмических эффектов, динамических контрастов. Детальный анализ музыкального языка «Русской сюиты» сделан в статье Б. Щедрина [6, С. 38-51]. Поэтому мы не будем останавливаться подробно на рассмотрении вопроса формообразования, гармонии, метроритмики. Нас интересует само воплощение музыкального языка Г. Чернова оркестровыми средствами духового оркестра.

Сюита состоит из трех частей: 1 часть – «Вступление. Хоровод»; 2 часть – «Воспоминание о старине (русская песня)»; 3 часть – «Русский пляс».

Уже само название сюиты и ее частей свидетельствуют о том, что автором воплощается программная установка, направленная на раскрытие национальных образов. Именно таким замыслом в значительной степени предопределено включение тембровых имитаций в начале каждой части сюиты. Имитации служат своеобразным импульсом последующего развития, подчеркивают композиционную логику. Это говорит о тяготении композитора к натурализму в своем творчестве для духового оркестра.

Так Б. Яворский пишет: «Звукоподражание и мотороподражание, воспроизведение речевой интонации в процессе созидания музыкальных образов является исходной причиной происхождения всякой конструктивной композиционной основы любого музыкально-речевого оформления... Чем сильнее у композитора изобразительная способность и чем немогуще он в ее конструктивном осуществлении, тем больше он прибегает натуралистическим подходам...» [7, С. 192].

Уже в «Хороводе» мы можем видеть, как композитор оркестровыми средствами передает колорит балалаечного наигрыша. В целях передачи мягкого, как бы камерного звучания фольклорного прототипа и воспроизведения характерной манеры игры на балалайке (незамысловатые последовательности параллельных трезвучий соседних ступеней), композитор обращается к исполнительскому ансамблю флейт, засурдиненных валторн и фортепиано. Звуковая палитра перечисленных инструментов в сочетании с динамическими, штриховыми и словесными

указаниями («подобно балалайкам») создает узнаваемый образ звучания народного инструмента. При этом, несмотря на известную условность, такое темброфактурное решение дает возможность слушателю найти точки соприкосновения с тембровой природой фольклорного источника.

Также обращает на себя внимание проведение основной темы солирующим гобоем, тембр которого похож на русские народные духовые инструменты. Именно здесь тембр гобоя уже не воспринимается иначе как имитация звука жалейки – подражание, органично вытекающее из сюжетной драматургии.

В «Хороводе» можно условно выделить две главенствующие образные сферы, два эмоциональных начала: добродушно-игривое женское и мужественно-волевое, удалое мужское. За каждой из перечисленных образных сфер Г. Чернов закрепляет определенные персонифицированные тембровые характеристики.

В частности, автор непосредственно связывает легкое и игривое женское начало с представителями группы деревянных духовых инструментов. Их постепенное введение (ц. 1 и 2 в партитуре) на остинатном фоне «балалаечного» тембра не только оттеняет игривую танцевальность, легкость и изящество, но и как бы предвосхищает появление в хороводе все новых и новых участников.

В совершенно ином тембральном ключе излагается тематический материал второго экспозиционного раздела. Стремясь к образной контрастности, передаче удалости и стихии мужского танца, композитор обращается к более жесткому и яркому звучанию медных духовых инструментов, а точнее – к сберегаемой до этого момента солирующей группе тромбонов (ц. 4 в партитуре) [5, С. 59-60].

В этом же разделе композитор находит очень интересное решение тембро-фактурного размежевания оркестровой ткани, что также подчеркивает мужское волевое начало. Так композитор несколькими пластами накладывает в низком регистре одну на другую оркестровые

группы, выполняющие различные оркестровые функции: на тему, порученную тромбонам, в октавном удвоении накладываются квинтоктавы «басов» и гармоническое сопровождение валторн, саксофонов и тенора, баритона.

Кстати важно отметить, что в «Хороводе» композитор нестандартно трактует группу саксофонов. Группа вступает только в ц. 4 в партитуре, и композитор использует низкий регистр саксофонов в качестве гармонического сопровождения, что не характерно для природы этих инструментов. Такая трактовка группы дает больше красочности оркестровой палитре части.

Подобное закрепление за тематическим материалом ярко дифференцированных тембровых характеристик несет в себе художественно-смысловое значение. Так А. Веприк пишет: «Единство и взаимосвязь между тембром и звуковысотным текстом существует не только в пределах изолированного музыкального отрывка, но и в развитии целого. Во всех великих произведениях мировой литературы может быть прослежена эта взаимосвязь непосредственно-выразительных и конструктивно-выразительных свойств тембра: локальная выразительность данного отрывка (в том числе и тембровая) неотделима от его места в общем плане развития целого, в том числе и от тембрового развития...» [1, С. 102]. Это смысловое значение формирует лейттембровые образные представления, оказывающие непосредственное влияние на раскрытие национально-характеристических черт первой части.

Не меньшей оркестровой выразительностью отмечены и страницы второй части «Русской сюиты», носящей подзаголовок «Воспоминание о старине (русская песня)». Здесь, в отличие от предшествующей части, композитор обращается к звуковой экспрессии русского колокольного звона. Этот звукоизобразительный элемент обрамляет средний раздел части.

Для имитации звучания колоколов Г. Чернов широко использует своеобразие темброгармонического спектра, присущего колокольному звону.

Этим объясняется применение терпких аккордовых последовательностей, колоритно передающих обертоновую густоту звучания колоколов, использование динамических градаций, создающих иллюзию удара в колокол и постепенного угасания звуковой волны.

Вместе с тем, известная роль в воссоздании гармонического спектра колокольного звона принадлежит и тембровой палитре духового оркестра в целом. Так, доминирующий ансамбль засурдиненных валторн и труб удачно передает характерный звенящий оттенок тембрального спектра колоколов, а *frullato* высоких флейт и тремоло низких кларнетов, наложенные на мягко звенящую медь, вызывают ощущение обертоновой вибрации звукового потока. В итоге, первичные факторы имитационного звучания, подчеркнутые оркестровыми средствами, как бы оживают, порождая у слушателей ощущение подлинного колокольного звона.

Говоря о художественной стороне имитационного воспроизведения колокольного звука, следует отметить, что помимо чисто изобразительного эффекта, тембро-фактурная имитация несет на себе печать конкретной образной выразительности. Она может служить своеобразным олицетворением «седой старины».

Национальную самобытность музыки композитор убедительно передает в среднем (основном) разделе второй части сюиты, носящем подзаголовок «Русская песня». Стремясь воссоздать специфику народного хорового многоголосия в духе широкой, задушевной русской протяжной песни, Г. Чернов добивается максимального сходства тембровых качеств инструментов по вертикали, приближает их звучание к хоровому пению, к тембровой однородности и слитности голосов (обратим внимание, что во 2 части саксофоны не играют совсем). Уже в первом проведении (ц. 2) он распределяет голоса между родственными инструментами: флейтой, альтовой флейтой, басовым кларнетом (ввести в ансамбль флейт басовый кларнет, по всей видимости, автора вынудило крайне редкое присутствие в духовом оркестре басовой флейты).

Развивая музыкальный материал, композитор формирует смешанно-однородное звучание оркестровых красок посредством наложения оркестровых групп, дублирующих голоса полифонической ткани (ц.3). Подобное тембро-звуковое решение не только усиливает ассоциативные связи с хором, но и содействует трансформации образного строя: звучание пасторальной, лирической песни, слышимое как бы издалека, воспринимается как своеобразный, величественный гимн русской земле.

Тесной связью с художественными и техническими возможностями народных инструментов обращает на себя внимание и заключительная часть сюиты – «Русский пляс». Прежде всего это находит отражение в оживленно-игровой мелодической линии первой темы. Проникнутая интонациями инструментальных наигрышей, она воплощается в задорно-звонящем звучании засурдиненной трубы. В контексте с характерным «гармошечным» сопровождением, подобная тембро-мелодическая линия вызывает определенные ассоциации с жалейкой – неотъемлемым участником народных песен (в том числе плясовых).

Как и в предшествующих частях сюиты, тембровая палитра активно участвует здесь в становлении музыкальной драматургии сочинения, оказывает влияние на раскрытие русского народного по своей сути содержания произведения. Она становится органичным воплощением самих музыкальных мыслей.

«Русскому плясу» присущи большой динамизм, скерцозность и живописность. Посредством ярко очерченной звуковой характерности тематических построений Г. Чернов словно раскрывает перед слушателями красочные и глубоко индивидуальные темы-образы пустившихся в веселый перепляс персонажей. Это ощущается и в партии солирующей засурдиненной трубы (3-й такт ц. 1), и в самобытно-терпком звучании подвижно-озорной темы у группы саксофонов (4-й такт ц. 2). Особым колоритом привлекает внимание слушателя юмористический образ (ц. 5), возникающий из-за явного несоответствия задорного характера темы,

воссоздающей атмосферу народного веселья, и ее тембрового воплощения у малоподвижных инструментов (английский рожок в сочетании с контрфаготом, саксофоном-баритоном и контрабасом).

Нельзя не упомянуть о финальном эпизоде «Русского пляса» (ц. 7). Как и в «Хороводе», здесь стихия народного гуляния и вовлечение в танец «всех действующих лиц» передаются путем полифонического объединения двух ранее экспонированных тем. Финальный раздел «Русского пляса», решенный на более высоком динамическом уровне, во всем блеске воплощает характер неудержимого, бесшабашного русского веселья.

Таким образом, в каждой из трех частей «Русской сюиты» посредством художественно-образного осмысления тембровых средств духового оркестра Г. Чернов раскрывает разные грани русского характера, в рамках сюитности формируя целостный, глубоко народный образ.

СЮИТА №2 «Классическая» (2005)

Сюита №2 недаром получила название «Классическая», так как композитор здесь имитирует стиль музыкальных сочинений эпохи барокко и раннего классицизма. Это мы можем понять уже из названия частей: 1) Прелюдия; 2) Ария ламенто; 3) Серенада; 4) Торжественный хорал; 5) Фуга и апофеоз.

Здесь следует подробнее раскрыть понятие стилизации. Национальный и исторический стиль в конкретных стилистических реконструкциях воссоздается в виде штрихового наброска, где каждый штрих связан с индивидуальными представлениями композитора о предмете отображения, а в целом являет собой индивидуально избираемый комплекс разных черт, признаков, присущих жанровой и стилевой системе соответствующего времени и культуры.

И национальная, и историческая стилистики реализуются в основном в двух основных формах. Одна из них представляет собою стилизацию, т.е. полное подчинение всего произведения задаче имитации избранного стиля.

При этом авторский и изображаемый стили синхронически объединены в едином целом на протяжении всей композиции. Во второй, напротив, авторская манера подчиняет себе используемые иностилевые компоненты, которые в своем чередовании и составляют развертывание стилистики в композиционном времени.

Стилизация в музыке, как и в театре, хореографии, изобразительных искусствах, представляет собой такой способ (и результат) подражания, который осуществляется в расчете на то, что публика, знатоки, профессионалы оценят в авторском произведении и мастерство стилистической работы по имитации того или иного стиля, будь то что-то старинное, народное, экзотическое, или стиль другого мастера-профессионала, и, что не менее важно, почувствуют и индивидуальность самого автора, и его особое отношение к стилизуемой им манере – восторженное поклонение кумиру, мягкую иронию, шутку. Иначе говоря, в стилизации осуществляется особый глубинный диалог. Стилизация, в отличие, например, от современного коллажа, который можно представить себе как диалог, развертывающийся в композиционном времени в виде чередования авторской и иной музыки, или в отличие от стилистического контрапункта, при котором в музыкальной ткани произведения параллельно ведутся разные линии, представляет собой трудно дифференцируемое при анализе, но сравнительно легко воспринимающееся наслоение нескольких стилей [4, С. 209-210].

Так, в «Классической сюите» Г. Чернова соединены вместе жанры танцевальные и инструментальные. Ведущим в ней оказывается темперамент итальянской музыки, но ощутимы и наслоения других национальных школ. Это творение композитора оказывается великолепной стилизацией старины, в котором главным, доминирующим все-таки оказывается избирательность самого автора, его собственный стиль.

Говоря о тематизме «Классической сюиты», мы можем условно разделить все темы на две группы:

- 1) Темы скерцозного или подвижного характера;
- 2) Медленные или кантиленные темы.

Проанализируем первую группу тем.

Темы подвижного характера мы находим в двух частях сюиты – в «Серенаде» (3 часть) и в «Фуге» (5 часть). Основная тема (ц. 1 в партитуре) «Серенады» очень яркая, легкая, блестящая и по своему образному содержанию носит чисто инструментальный характер. Чтобы передать эту легкость, яркость и блеск, композитор верно выбирает тембры малого кларнета и сольной флейты, которые точно передают характер основной темы. Эта тема стилистически близка итальянской музыке, так как здесь композитор использует «неаполитанскую гармонию» (трезвучие II пониженной ступени – в тональности a-moll это будет B-dur), которая получила широкое применение в музыке композиторов неаполитанской оперной школы А. Скарлатти, Ф. Провенцале, Н. Порпора и широко стала применяться композиторами других национальных школ.

Как и в «Русской сюите», в «Серенаде» Г. Чернов также пользуется приемами подражания народным инструментам для передачи национального колорита. С помощью тембра арфы, фортепиано и фагота композитор имитирует звучание инструментов, типичных для сопровождения старинной серенады – мандолины, лютни, гитары.

Следующее проведение темы в несколько варьированном варианте играют 2 гобоя и английский рожок, что дает некий контраст, но тембры этих инструментов также гармонично вписываются в передачу образа.

Вторая тема (также подвижная) носит более кантиленный характер. Композитор здесь использует певучий тембр кларнетов в унисон с двумя флейтами. Далее после небольшой связки начинается третья тема, интонационно связанная с основной темой (ц. 4). Эту тему исполняет уже вся группа деревянных духовых. Так, на основе проанализированного материала мы можем сделать вывод о преобладании деревянной группы в этой части

сюиты. Именно деревянная группа создает легкость, подвижность, яркость и блеск «Серенады».

Тема «Фуги» начинается солирующим кларнетом. Тема эта очень энергичная и близка темам фуг И.С. Баха. И снова композитор ведущими инструментами оставляет деревянные (заметим, что деревянная группа играет на протяжении 23 тактов).

Исходя из вышеизложенного, мы можем сделать вывод о том, что в «Классической сюите» темы подвижного и энергичного характера композитор поручает исключительно группе деревянных духовых инструментов.

Следующая группа тем также имеет четкую закономерность в тембровом их воплощении. Снова преобладающей является деревянная группа. И важно отметить, что основные медленные или кантиленные темы композитор поручает смешанным тембрам. Убедительными примерами таких композиторских решений являются следующие темы:

1) Главная тема 2 части «Aria lamento» – солирующий гобой + солирующий сопрано-саксофон; заключительное проведение главной темы – 4 флейты в октаву с 2 гобоями + кларнеты + солирующий сопрано-саксофон;

2) Главная тема 4 части «Торжественного хорала» – 2 солирующие флейты на фоне гармонической педали кларнетов; второе проведение главной темы (ц.1) – две солирующие валторны на фоне педали у фаготов и кларнетов; заключительное проведение главной темы (ц. 7) – полная группа деревянных духовых в октавном удвоении;

3) Тема среднего раздела 5 части «Фуга и апофеоз» (ц. 10) – солирующий кларнет в унисон с английским рожком, противосложение темы играет группа флейт.

В очерках по вопросам оркестровых стилей А. Веприк пишет: «Особенности полифонического стиля, сводящиеся к равнозначимости отдельных голосов полифонической ткани, привели к равнозначимости инструментов баховского оркестра. Инструменты эти, не равнозначимые по

тембровым качествам, излагают один и тот же музыкальный материал. И, несмотря на однородность материала, они менее всего являются носителями нейтрального тембра, менее всего могут быть рассматриваемы как абстрактные орудия звукоизвлечения, излагающие лишь определенное количество голосов. Наоборот, в творчестве Баха имеет место тембровая предназначенность, которая исключает возможность замены одного инструмента другим...» [2, С. 19]. Именно эта тембровая предназначенность видна в «Классической сюите» Г.В. Чернова. Это также хорошо видно во взаимосвязи тембра и фактуры.

Известно, что оркестровая фактура отличается богатством и разнообразием изложения музыкального материала. Если многоэлементность является одной из существенных особенностей оркестровой фактуры, то другая, важная ее сторона – многотембровость – образует в сочетании с функционально-подчиненными элементами качественно новое явление – тембро-фактуру [3, С. 105].

Г. Чернов стремится строить оркестровую ткань не только с учетом звуко-высотных, но и тембровых соотношений отдельных элементов, что способствует достижению выразительного в тембровом отношении звучания мелодии.

Помимо выразительности мелодии, композитор с помощью тембров стремится и к другим художественным целям: это контрастность различных элементов фактуры и колоритность всего целого.

В сложных по фактуре отрывках Г. Чернов стремится обеспечить ясную слышимость всех составных элементов. С этой целью он поручает отдельные элементы контрастным тембрам, тесситурно удаляет друг от друга различные пласты фактуры, предоставляя каждому из них свободное пространство, элементы, контрастные по функциям, дифференцирует по внутреннему строению. Таким примером служит заключительное проведение основной темы в «Серенаде» (ц. 12). Повышение роли тембра в фактуре

позволило композитору как бы пополнить общий круг приемов изложения отдельных элементов оркестровой ткани.

Делая вывод, мы можем отметить, что в сюитах Г. Чернова происходит своеобразная перестановка акцентов в трактовке оркестровых групп по отношению к практике инструментовки прошлых лет. Это проявляется в заметном повышении роли и разнообразии функции группы деревянных инструментов и саксофонов. Выразительная и индивидуально-яркая оркестровка – одна из характерных новаторских черт оркестрового письма Г. Чернова.

Анализ инструментальной стороны сюит Г. Чернова позволяет характеризовать его как оркестратора, тонко чувствующего и глубоко познавшего природу духового оркестра. В инструментовке Г. Чернов – поборник четкого отточенного письма. Основой его оркестрового письма стало стремление к ясности и отчетливости оркестровых штрихов в воплощении музыкальных образов. Главное звено в характере инструментовки Г. Чернова выявляется в предпочтении им смешанных тембров, наложивших отпечаток на все слагаемые инструментальной стороны его сочинений.

Характеризуя оркестровое письмо Г. Чернова, важно отметить некоторые его особенности. Композитор опирается не только на истинные пласты русского фольклора, на характерную ладовость, но и на классическую функциональность. Из традиций композиторов-предшественников он взял обращение к эпическому типу мышления («Русская сюита»), и мастерски показал владение стилями музыки эпохи барокко и раннего классицизма. Гармонический язык композитора основан, прежде всего, на тональных и модальных принципах, утверждаемых композиторами XIX века.

По основной эстетической направленности оркестрового почерка Г. Чернова следует отнести не только к представителям колористического направления, но и композиторам-классикам.

Представление об оркестровом почерке Г. Чернова складывается как об уравновешенном органичном целом, в котором инструментальная сторона не имеет самодавлеющего значения и подчинена в первую очередь логике музыкального развития.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Веприк А.М. Трактовка инструментов оркестра. - М.: Музгиз, 1961.
2. Веприк А.М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. - М.: Советский композитор, 1978.
3. Корнилов Г.Я. К вопросу о взаимодействии фактуры и тембра в музыке для духового оркестра // Сборник «В помощь военному дирижеру», Вып. XIX7. - М., 1980.
4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. - М.: ВЛАДОС, 2003.
5. Чугреев В. Национальный колорит в произведениях для духового оркестра композитора Г. Чернова // Музыка – наш праздник. Композитор Геннадий Чернов. - М.: Композитор, 2007.
6. Щедрин Б. О музыкальном языке концертных сочинений для духового оркестра («Русская сюита» Г. Чернова) // Музыка – наш праздник. Композитор Геннадий Чернов. - М.: Композитор, 2007.
7. Яворский Б. Избранные труды. Т. II. - М.: Советский композитор, 1987.

REFERENCES:

1. Veprik A.M. Traktovka instrumentov orkestra. - M.: Muzgiz, 1961.
2. Veprik A.M. Ocherki po voprosam orkestrovyykh stilej. – M.: Sovetskij kompozitor, 1978.
3. Kornilov G.Ya. K voprosu o vzaimodejstvii faktury i tembra v muzyke dlya duxovogo orchestra // V pomoshh` voennomu dirizheru. Vyp. XIX7. - M., 1980.
4. Nazajkinskij E.V. Stil` i zhanr v muzyke. – M.: VLADOS, 2003.

5. Chugreev V. Nacionalnyj kolorit v proizvedeniyakh dlya dukhovogo orkestra kompozitora G. Chernova // Muzyka – nash prazdnik. Kompozitor Gennadij Chernov. – M.: Kompozitor, 2007.
6. Shhedrin B. O muzykalnom yazyke koncertnyh sochinenij dlya duhovogo orkestra («Russkaya syuita» G. Chernova) // Muzyka – nash prazdnik. Kompozitor Gennadij Chernov. – M.: Kompozitor, 2007.
7. Yavorskij B. Izbrannye trudy. T. II. – M.: Sovetskij kompozitor, 1987.

Шумилов Константин Сергеевич

адъюнкт кафедры инструментовки и чтения партитур

Военный университет Министерства обороны Российской Федерации

123001, г. Москва, Б. Садовая ул., д. 14.

shum_k@mail.ru

Shumilov Konstantin Sergeevich

Adjunct at the Department of Orchestration and Score Reading

Military University of the Ministry of Defence of the Russian Federation

B. Sadovaya ul., d.14, Moscow, Russia, 123001

17.00.02 – Музыкальное искусство