

Н. Агафонников

СИМФОНИЧЕСКАЯ  
ПАРТИТУРА

*Издание 2-е, переработанное и дополненное*

Scan by Hi-Copy



Ленинград • «Музыка» • 1981

78.021  
А23

Рецензент В. И. Цытович,  
кандидат искусствоведения

А  $\frac{90202-703}{026(01)-81}$  528-81

78.021

© Издательство «Музыка», 1981 г.

Настоящая книга предназначена для педагогов музыкальных училищ и студентов теоретико-композиторских и дирижерских факультетов консерваторий. Работая над ней, автор руководствовался программой курса инструментовки для консерваторий, прежде всего экзаменационными требованиями для студентов-музыковедов.

Первая часть книги — краткий обзор развития симфонического оркестра и оркестровки. Она включает небольшие очерки о композиторах, по мнению автора, наиболее примечательных в истории оркестровки.

Вторая часть знакомит читателя с функциями отдельных инструментов и их групп. Она содержит основные сведения о технических и художественных возможностях каждого инструмента, необходимые в практике оркестровки, а также характерные примеры его использования в симфонической литературе.

Третья часть — руководство по оркестровке фортепианных произведений для струнной, деревянной духовой и медной групп симфонического оркестра, а также для малого и большого его составов. В каждом случае вопросы оркестровки для того или иного состава рассматриваются на практических примерах.

Включенная в данное издание новая, четвертая часть посвящена анализу партитур. Методические положения иллюстрируются в ней на материале «Картинок с выставки» Мусоргского — Равеля.

В настоящем издании книга подверглась переработке с учетом имеющихся отзывов и опыта ее использования в педагогической практике. Уточнен фактический материал, первые три части в той или иной мере дополнены новым материалом (третья часть — в наибольшей степени). С включением четвертой части книга охватывает все разделы курса инструментовки.

Книга не является учебником и не претендует на исчерпывающую полноту изложения. Студентам следует обращаться

к дополнительной литературе по инструментоведению, инструментовке и истории оркестра — классическому труду Н. А. Римского-Корсакова «Основы оркестровки», работам С. Василенко («Инструментовка для симфонического оркестра», в 2 т.), Д. Рогаль-Левицкого («Современный оркестр», в 4 т.), М. Чулаки («Инструменты симфонического оркестра»), Г. Благодатова («История симфонического оркестра»), А. Карса («История оркестровки») и др. Студентам-композиторам особенно необходимо будет углубление знаний по инструментоведению и инструментовке, музыковедам — по истории оркестра, дирижерам — по инструментоведению и оркестровым стилям. Данная же книга, ввиду отсутствия специальных пособий по курсу инструментовки, призвана обеспечить необходимый минимум знаний.

Часть первая

**РАЗВИТИЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА  
И ОРКЕСТРОВКИ**

Временем возникновения симфонического оркестра считается XVI век, когда в Италии церковное хоровое пение уже сопровождалось инструментальными ансамблями. Хоровая партитура тогда не включала отдельных строчек для инструментов: их партии точно дублировали вокальные. Первоначально не было и обозначений инструментовки, на практике же выбор инструмента для исполнения той или иной партии в основном определялся его тесситурными возможностями, а не колористическими особенностями. Динамические свойства инструментов также обычно не брались в расчет — в одной и той же функции звучали рядом виолы и тромбоны, корнеты и флейты и т. п.

В последней четверти XVI века в хоровых партитурах стали появляться указания конкретных инструментов, дублирующих вокальные партии. Такие указания встречаются в произведениях Андреа Габриели (ок. 1510—1586) и его племянника Джованни Габриели (1557—1612) сыграл особенно значительную роль в формировании оркестра, так как вводил чисто инструментальные интерлюдии в свои хоровые произведения и даже сочинял специально для инструментальных ансамблей целые пьесы — сонаты и канцоны.

Состав оркестра того времени был неустойчивым, композиторам приходилось ориентироваться на исполнительские силы, имеющиеся в данный момент в данном соборе или капелле. В целом же арсенал инструментов был довольно богатым и разнообразным — в него входили флейты, гобои, фаготы, старинные корнеты (цинки), тромбоны, литавры, барабаны, арфы, лютни, органы, клавесины, виолы и инструменты скрипичного семейства, которые уже начали вытеснять виолы с их более матовым, камерным звучанием.

Характерной особенностью оркестра была партия basso continuo — цифрованного баса, призванная сплотить полифоническое многоголосие гармоническим сопровождением. Эта партия

импровизировалась на различных инструментах, пригодных для исполнения многоголосия, — клавесине, органе, лютне. Нередко для исполнения цифрованного баса привлекалась целая группа таких инструментов. Распространение практики *basso continuo* свидетельствовало об усилении гомофонных тенденций, способствовавших рождению оркестра.

Аналогичные процессы происходили в разных странах Европы.

В начале XVII века оркестр стал формироваться в Германии, где самым видным композитором был Генрих Шютц (1585—1672), ученик Дж. Габриели. Основные принципы оркестровки он унаследовал от своего учителя и не стремился к новым открытиям. Определенную характерность оркестру Шютца придает орган, почти постоянно используемый в функции *basso continuo* (Габриели часто поручал эту функцию лютне или клавесину).

Примерно тогда же оркестры стали возникать во Франции. Они были более скромными по составу, но зато находились в меньшей зависимости от хора. В хоровом пении чаще, чем в Италии и Германии, допускались паузы, которые заполнял оркестр. Фактура таких интермедий принципиально не отличалась от хоровой, но, тем не менее, они сыграли большую роль в формировании представления о новом, чисто оркестровом звучании. Кроме того, оркестровые интермедии, вступления и заключения положили начало возникновению самостоятельных инструментальных форм и жанров.

Формирование и развитие оркестра на рубеже XVI—XVII веков в значительной степени связано с зарождением оперного жанра. Важная роль в этом процессе принадлежит Клаудио Монтеверди (1567—1643).

В опере Монтеверди «Орфей» (1607) использован очень богатый для того времени и разнообразный состав, включающий виолы, скрипки, органы, клавесины, корнеты, тромбоны, трубы с сурдинами, флейты, лютни и др. Вступительная токката и некоторые другие эпизоды предназначены для всего оркестра, в остальных случаях используются различные комбинации инструментов. Инструментальный состав каждого номера указывается композитором, хотя, как правило, в виде общего перечня, а не обозначений при партиях.

На примере «Орфея» мы можем убедиться, что в опере на самом раннем этапе стало формироваться образное восприятие тембра в связи с конкретными сценическими ситуациями. В соответствии с установившейся традицией, Монтеверди, например, связывает тембр тромбонов со сферой ужасного, демонического, флейты — со светлыми, идеальными образами. Следовательно, использование инструментов стало более осознан-

ным и закономерным, возникла тембровая драматургия. Это было большим шагом вперед по сравнению с партитурами XVI века, предназначенными «для всех инструментов».

В произведении Монтеверди проявляется понимание специфики инструментального исполнительства: вводятся не исполнимые голосом фигурации, фиоритуры, пассажи, технически сложные даже для оркестрантов. Партии скрипок композитор пишет совсем иначе, нежели партии духовых инструментов. Он пользуется специфически струнными приемами тремоло и пиццикато — новаторскими, совершенно необычными для того времени. Споспобствуя развитию исполнительской техники, он применяет относительно высокий регистр скрипок, требующий игры в 5-й позиции, тогда как прежде считалась трудной даже 3-я.

Совершенно новы такие чисто оркестровые приемы Монтеверди, как переключки двух играющих в терцию скрипок с двумя тромбонами, служащие для достижения колористического контраста, или выдержанная трех-четырёхголосная педаль у струнных, сопровождающих певца. Партии деревянных духовых становятся более подвижными. С большей свободой и изобретательностью используются медные. Заметно стремление к равновесию противопоставляемых друг другу струнных и медных.

В своих поисках Монтеверди ушел далеко вперед; понадобилось почти столетие, чтобы его достижения вошли в обиход.

Жан Батист Люлли (1632—1678) в области оркестровки преимущественно ориентировался на достижения итальянцев, хотя он и сам ввел некоторые новые эффекты (например, сурдины на струнных). Собственный вклад Люлли в развитие оркестра заключается прежде всего в стабилизации состава. В деревянной группе у него обычно по 2 партии продольных флейт и гобоев, 1 партия фаготов, однако фактура деревянной группы — трехголосная, так как флейты и гобои не используются совместно (вероятно, одни и те же исполнители попеременно играли на инструментах обоих видов). Медную группу составляют 2 трубы, к которым в необходимых случаях присоединялись литавры, однако в партитуре последние, как правило, не нотированы. Струнные смычковые чаще всего подразделяются на 5 партий (по 2 партии скрипок и альтов и басы — виолончели, удвоенные контрабасами). Функцию *basso continuo* выполняет клавесин. Каждую партию деревянных духовых, так же как и струнных, играли несколько исполнителей, всего же оркестрантов было более 70.

В оркестровке опер и балетов Люлли намечается разный подход к струнным и духовым: последние заняты не во всех сценах, причем трубы используются еще реже, чем деревянные.

Струнным, таким образом, принадлежит главная роль. Это определено превосходит будущий классический симфонический оркестр, что и составляет значительную заслугу Люлли. Вместе с тем в его партитурах еще много архаического: хотя и выявляется тембровая характерность инструментов, но в остальном их специфика мало учитывается. Партии струнных и духовых (в том числе труб) принципиально не отличаются, не дифференцируются как по техническим особенностям, так и в функциональном отношении, группы обычно соединяются по принципу удвоения, а в массовых сценах из опер оркестровые партии удваивают хоровые.

Алессандро Скарлатти (1660—1725) — крупный преобразователь оркестра. Он суммировал нововведения ряда итальянских, французских и английских композиторов второй половины XVII века и, кроме того, использовал много приемов, которые ранее или совсем не были известны, или применялись скорее случайно. В оркестровке Скарлатти прочно закреплено господство струнной группы, которая фактически подразделяется теперь на 4 партии: 1-е и 2-е скрипки, альты и басы (партия виолончелей иногда записывается отдельно от партии контрабасов и basso continuo, но реально они расходятся незначительно). В группе деревянных постоянно используются флейты. В противоположность существовавшей традиции, каждая партия деревянных предназначена для исполнения одним, а не несколькими музыкантами. Группа медных в поздних операх дополнена валторнами (Люлли использовал валторны лишь эпизодически, для создания особого эффекта).

Скарлатти в заметной мере учитывает специфику инструментов. Так, партии струнных обогащены часто смычковыми техническими приемами — дубль-штрихом и тремоло. Сольное исполнение партий деревянных повысило ответственность музыкантов, открыло возможность создания более выразительных и виртуозных партий. Намечается разделение функций по группам — например, струнные ведут основную мелодическую линию, духовые же играют контрапунктирующий голос или имитацию темы, порой фигурационное движение струнных сочетается с гармонической основой — выдержанными нотами у духовых. Утвердился оркестровый прием подчеркивания сильной доли мелодической линии — например, мелодию играют деревянные, а сильная доля выделена аккордом струнных. Правда, функциональная дифференциация еще не проводится систематически, нередко группы дублируют друг друга. В целом же взаимоотношения групп приобрели значительно большую сложность, они демонстрируют три различные формы: дублирование, диалог и функциональную независимость. Эти формы характерны и для дальнейшего развития оркестровки.



В партитурах Скарлатти заметна серьезная забота о равновесии оркестровой звучности, которое достигается не только традиционным способом — тотальным дублированием, но и хорошо рассчитанным размещением групп с учетом динамических возможностей инструментов.

Деятельность Жана Филиппа Рамо (1683—1764) во Франции сходна с деятельностью А. Скарлатти в Италии. Рамо явился преобразователем застывших после Люлли, ставших каноническими принципов оркестровки. Он стал основоположником новой французской школы оркестровки, характерные черты которой — прозрачность, изящность изложения, утонченность, оркестровая выразительность и колористическая свежесть звучания.

Рамо узаконил во французской музыке такие оркестровые приемы у смычковых, как дубль-штрих, двух- и трехструнные аккорды, быстрые гаммообразные пассажи, а также арпеджио у скрипок.

Подобно А. Скарлатти, он постоянно использовал флейты (поперечные), в результате чего появилась возможность пользоваться шестизвучием деревянных (2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота). Стабилизировалась также группа медных, представленная парами валторн и труб (без тромбонов). В струнной группе — 4 партии. Наряду с традиционным дублированием у Рамо иногда встречается функциональная дифференциация групп — деревянные и валторны создают гармонический аккомпанемент, играя выдержанные аккорды, у струнных же идет мелодия, заметны и элементы фигурации.

Оркестровое письмо Иоганна Себастьяна Баха (1685—1750) обусловлено полифоническим мышлением, обилием самостоятельно движущихся голосов с «прикрепленными» к ним инструментами. В нем много общего с принципами органной регистровки.

Состав оркестра у Баха нестабилен, зачастую он определяется внешними условиями. Основу его составляют струнные — скрипки, альты и виолончели, удвоенные контрабасами, порой в группу включаются и старинные инструменты — виолы да гамба и д'амур, скрипка-пикколо. Немало сочинений Баха написано специально для струнного оркестра. В самых различных комбинациях используются духовые — поперечные флейты, гобои (со старинными разновидностями — гобоями д'амур и да качча), фаготы, трубы, корнеты, валторны, изредка тромбоны, вместе с трубами иногда вводятся литавры. Непременная принадлежность баховского оркестра — партия basso continuo, исполняемая на органе или клавесине и придающая общему звучанию специфическую вязкость.

Флейты и гобои часто солируют, фаготы не играют самостоятельной роли, а лишь дублируют струнные басы. Трубы и валторны имеют весьма подвижные партии в стиле *slapino*, исполняя цветистые фиоритуры в границах своего высокого регистра (от 8-го до 16-го обертона). Вообще инструментальная специфика выражена относительно слабо. Наряду с моментами, когда ярко выступает выразительная роль чистого тембра и используются технические ресурсы, свойственные именно данному инструменту, целые разделы выдержаны в нейтральном колорите, достигаемом дублировкой струнных партий деревянными; тембровой нивелировке способствует и непрерывно звучащий *basso continuo*.

Оркестровый стиль Георга Фридриха Генделя (1685—1759) принадлежит той же эпохе в развитии оркестровки, что и стиль его ровесника Баха. Но ему свойственны и своеобразные черты.

Оркестровая фактура ораторий, концертов для органа с оркестром и *concerto grosso* Генделя близка хоровой полифонической фактуре. В операх же, где роль полифонии значительно меньше, композитор гораздо более активен в поисках новых оркестровых приемов. В частности, флейты у него находят более свойственный им регистр (значительно выше гобоев); получив свободу в новом регистре, они становятся более подвижными и самостоятельными. Наибольший интерес у Генделя представляет группировка инструментов. Умело чередуя группы, противопоставляя струнные деревянным или медным с ударными, композитор достигает разнообразных эффектов. Работая в оперных театрах, Гендель располагал значительно большими составами, большими возможностями, нежели Бах. Стиль его оркестровки более пышный и декоративный.

Вторая половина XVII века — период перехода от полифонического стиля, связанного с соответствующей трактовкой инструментов и манерой оркестрового письма, к стилю гомофонному. Все большее распространение получает функциональная самостоятельность оркестровых групп, трактовка инструментов в большей мере выявляет их природу.

Струнные в это время демонстрируют самую развитую технику, их партии отличаются наибольшей сложностью и многообразием приемов. Увеличивается их численность: если в середине XVII века в оркестр входило 6—8 первых и 4—5 вторых скрипок, 2—4 альты, 2—4 виолончели и 2 контрабаса (всего 16—22 исполнителя), то к началу XIX века струнная группа включала по 12 первых и вторых скрипок, 8 альтов, 9 виолончелей и 7 контрабасов (всего 48 исполнителей).

Совершенствуется конструкция деревянных духовых и техника игры на них. Исполнение каждой партии одним музыкан-

том становится нормой. Поперечные, то есть современного типа, флейты окончательно вытесняют более слабые по звучанию продольные (блок-флейты), партии флейт прочно обосновываются в высоком регистре и приобретают характерные черты флейтовой техники. На долю гобоев выпадает исполнение плавных мелодических линий в более низком регистре. Постепенно осваиваются кларнеты. Фаготы уже не ограничиваются дублировкой струнных басов, а выступают и в самостоятельной роли.

Отмирает стиль *clarino* в исполнении на медных духовых, они теперь используются в более удобном и звучном регистре (до 12-го обертона) и главным образом обеспечивают динамическую поддержку звучания в *forte*, играя педали или короткие акцентированные звуки; иногда им поручаются мелодические обороты фанфарного склада. На концертной эстраде группа медных еще обходится без тромбонов, однако в оперном оркестре, согласно давней традиции, тромбоны применяются.

Деревянные и медные духовые все чаще выступают в аккомпанементной функции, исполняя выдержанные гармонии. Тем самым они вытесняют традиционную партию *basso continuo*, тормозившую развитие оркестровки. Цифрованный бас к этому времени уже сыграл свою роль в становлении симфонического оркестра, которую иногда сравнивают с ролью строительных лесов: в его истории, наконец, наступил момент, когда «здание было выстроено и леса стали только помехой и препятствием»<sup>1</sup>. С упразднением *basso continuo* из оркестра исчезают клавишные инструменты.

Из ударных инструментов в это время систематически используются только литавры, другие инструменты включаются в партитуру лишь в исключительных случаях (например, в «Военной» симфонии Гайдна применены большой барабан, тарелки и треугольник, в «Волшебной флейте» Моцарта — колокольчики).

Черты нового оркестрового письма формировались постепенно в творчестве многих композиторов, прежде всего немецких и австрийских. Важную роль в этом процессе сыграли венские классики — Глюк и особенно Гайдн и Моцарт, развившие и закрепившие достижения своих предшественников и современников.

С именами Йозефа Гайдна (1732—1809) и Вольфганга Амадея Моцарта (1756—1791) в значительной мере связано становление так называемого классического состава симфонического оркестра.

В ранних симфонических произведениях этих композиторов струнная группа подразделяется на 4 партии, фактически же

---

<sup>1</sup> Карс А. История оркестровки. М., 1932, с. 133.

их только 3, так как альты дублируют бас (в унисон или в октаву). В группе деревянных — по 2 партии флейт, гобоев и фаготов, на каждую из которых приходится по несколько исполнителей. Из медных используются 2 валторны, реже включаются 2 трубы (обычно вместе с литаврами).

Наиболее интересны позднейшие периоды творчества обоих композиторов, когда особенно ярко выступает их творческая самобытность: у Гайдна — начиная с Симфонии соль мажор (1786) и кончая двенадцатью «Лондонскими» симфониями и ораториями «Сотворение мира» и «Времена года», у Моцарта — начиная с «Парижской» симфонии (1778) и кончая тремя симфониями 1788 года (соль минор, ми-бемоль мажор и до мажор — «Юпитер») и поздними операми. В этих произведениях проявляется безукоризненное владение средствами оркестровки, тонкое слышание тембров и безошибочный расчет динамических соотношений инструментов.

В струнной группе партия альтов все чаще становится самостоятельной, фактура усложняется и обогащается. В партиях струнных появляются двойные ноты и *divisi*. Группа деревянных, дополненная кларнетами, способна дать теперь более полное гармоническое звучание, более богата в тембровом отношении. Флейты и гобой выступают в роли солистов. Их мелодические линии отличаются подчас очень большой протяженностью; части симфоний, где встречаются такие соло, написаны по принципу концерта (остальной оркестр превращается в аккомпаниатора). В роли солирующего инструмента постепенно осваивается и кларнет<sup>1</sup>. Но в целом духовые играют подчиненную роль. В *tutti* все гармонические голоса обязательно поручаются струнным, группа смычковых вообще несет главную нагрузку — и в мелодии, и в гармонии.

Для оркестра Моцарта более характерно разделение функций между группами. В последних его симфониях в *tutti* 1-е и 2-е скрипки, иногда и альты, ведут только основную мелодическую линию, гармонические же голоса распределены между духовыми и низкими струнными (контрабасами, виолончелями, иногда и альтами). Обращает на себя внимание свободное владение техникой струнных: от скрипачей, например, требуется игра в 6-й позиции. У Моцарта впервые встречается октавное ведение мелодии в струнной группе (1-е и 2-е скрипки или скрипки и альты). Еще более свободно, чем Гайдн, Моцарт располагает альтами, закрепляя за ними право на самостоятельность. Усиливается внимание к духовым, которым часто поручаются ответственные самостоятельные функции. Во многих случаях инструменты выбираются не только по тесситурным

---

<sup>1</sup> Кларнет все же пока остается не вполне равноправным членом семьи деревянных духовых: например, в последней симфонии Моцарта («Юпитер», № 41) и в некоторых «Лондонских» симфониях Гайдна этого инструмента нет в составе оркестра.

или динамическим, но и по колористическим соображениям. В оперных партитурах духовые используются еще более смело: здесь конкретное программное содержание стимулирует поиски новых приемов.

С творчеством Людвига ван Бетховена (1770—1827) связана дальнейшая эволюция оркестрового стиля венского классицизма.

Два концерта для фортепиано с оркестром и Первая симфония могут быть отнесены к первому периоду творчества Бетховена. Уже в этих партитурах, прежде всего в симфонии, обращает на себя внимание хорошее знание инструментов и владение оркестровыми приемами, утвердившимися у Моцарта и Гайдна. Бетховену хорошо известна специфика игры на струнных инструментах. Струнная группа неизменно главенствует в проведении музыкального материала. В группе деревянных духовых самый ответственный инструмент — гобой, кларнет заметно неравноправен с ним и используется только в *tutti* или в педально-гармонической функции. Партии валторн и труб довольно схожи: это либо динамическая поддержка, либо скромная педаль.

В последующих сочинениях можно наблюдать постепенный прогресс оркестрового мышления Бетховена.

Так, роль кларнета во Второй симфонии более значительна, ему поручено ведение мелодической линии, хотя и в октаву с фаготом. В Третьей симфонии уже одному кларнету поручаются достаточно ответственные мелодические соло; в Пятой и последующих симфониях предпочтение отдается кларнетам, а не гобоям. Достаточно оценена и мягкость этого инструмента, и его способность к монолитному слиянию с фаготами или флейтами.

Более разнообразно используется фагот. Возрастающее внимание к нему легко прослеживается от Третьей к Девятой симфонии. В партии фагота встречаются и выразительные песенные соло, и юмористические скерцозные пассажи или скачки. Оценена тембровая характерность разных его регистров (см., например, финал Скрипичного концерта).

В Пятой симфонии деревянная группа расширяется введением флейты-пикколо и контрафагота, служащих укреплению крайних регистров в *tutti*.

Медная группа увеличивается с 2 традиционных валторн в Первой симфонии до целой группы медных (4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона) в Девятой<sup>1</sup>. Роль медных становится более заметной и разнообразной. Начиная с Третьей симфонии валторнам поручаются ответственные партии, сольное ведение те-

---

<sup>1</sup> В оперном оркестре («Фиделио») Бетховен гораздо раньше использовал расширенную группу духовых, включающую, в частности, 4 валторны, 2 тромбона, флейту-пикколо и контрафагот.

матического материала. Значительно более заметной становится роль труб.

Высокие требования предъявляются к музыкантам струнной группы. Скрипачам может быть предписана игра в 7-й и 8-й позициях. Альты и виолончели приобретают полную независимость и, таким образом, струнная группа преобразуется в квинтет. Бетховен демонстрирует превосходное знание техники игры на струнных. Его штриховка, поражающая тонкостью и совершенством, до сих пор является предметом изучения для композиторов.

Значительно расширяя арсенал оркестровых средств, Бетховен пользуется ими очень экономно, избегая вычурности, самодовлеющих эффектов. Его музыку невозможно себе представить в аристократическом салоне — композитор пишет для большого концертного зала, для демократической аудитории. Отсюда рельефность, подчас даже плакатность его оркестрового письма, представляющего в органическом слиянии с самой сутью музыкальной мысли. Не случайно оркестровая музыка Бетховена в фортепианном переложении теряет гораздо больше, чем, например, музыка Гайдна и Моцарта или Шумана и Шуберта. Его оркестр усиливает динамику тематического развития, активно участвует в становлении формы. У Бетховена ярче, чем у кого бы то ни было из его предшественников и современников, можно увидеть настоящее оркестровое развитие музыкального материала — то, что мы теперь называем оркестровой драматургией<sup>1</sup>.

Послебетховенский оркестр — это оркестр новой, романтической эпохи. Представители ее — Вебер, Шуберт, Россини, Глинка и другие создают свое направление в оркестровке<sup>2</sup>. Усиливаются внимание к колористическим качествам инструментов, эти качества все чаще выступают на первый план. Отсюда более настойчивые поиски новых тембровых возможностей у духовых, требования более тонкой тембровой нюансировки у струнных. Композиторы ищут новые виды сочетаний инструментов ради получения колористических оттенков. Внимание привлекают, однако, не только межгрупповые связи инструментов. Внутри струнной группы, например, дифференцируются тембры альтов, скрипок, виолончелей. Разгаданы и широко используются их специфические колористические и технические возможности. Получило колористическое значение даже использование разных струн на одном инструменте, различие их звучания.

---

<sup>1</sup> Среди предшественников Бетховена значительный вклад в формирование развитой оркестровой драматургии внесли Моцарт (последние симфонии, Реквием), а еще раньше — Глюк («Альцеста», «Ифигения в Тавриде»).

<sup>2</sup> Разумеется, между бетховенской и послебетховенской оркестровкой не было четкого хронологического рубежа, так как ранние романтики еще при жизни Бетховена заложили основы нового направления.

Оркестровое искусство Карла Марии Вебера (1786—1826) проявилось прежде всего в оперном жанре. Особенно интересны партитуры его опер «Волшебный стрелок», «Оберон», «Эврианта», содержащих и характерные образцы романтической симфонической музыки.

В обычный состав веберовского оркестра входили 16 первых и 14 вторых скрипок, по 10 альтов и виолончелей, 6 контрабасов, трюечный состав деревянных (к классическому парному составу добавлялись флейта-пикколо, английский рожок, 3-й кларнет и контрафагот), 4—6 валторн, 2—3 трубы, 3 тромбона, литавры, большой и малый барабаны, треугольник и другие ударные.

Вебер дает услышать яркий тембр всей группы смычковых, выделяет как особую колористическую краску тембр альтов, виолончелей, засурдиненных струнных. Он применяет *divisi* струнных (в том числе альтов и виолончелей). Даже у Бетховена струнные не использовались так многообразно, смело и красочно. В группе духовых Вебер открывает тембровую характерность низких регистров флейт и кларнетов, лирический тембр валторны (даже ее фанфарность смягчается, лиризируется). Голос солирующей трубы зазвучал звонко и празднично — можно вспомнить, например, вступление трубы на словах «Тучи рассеяны, сияет солнце» во II действии «Оберона»; трубами охарактеризованы рыцари в финале I действия «Эврианты».

Колористическое использование Вебером духовых и ударных инструментов разбудило оркестровую фантазию Вагнера, Берлиоза, Мендельсона, Мейерабера, Листа.

Оркестр Франца Шуберта (1797—1828) — важное звено в эволюции оркестровки, хотя симфоническая музыка этого композитора стала известной лишь после его смерти. Если мы поражаемся гению Бетховена, написавшего Девятую симфонию, будучи уже совсем глухим, то не менее поразителен гений Шуберта, не слышавшего ни одного своего произведения в оркестровом звучании и написавшего 9 симфоний, многие из которых прочно вошли в репертуар лучших оркестров мира и звучат с неуываеваемой свежестью.

В партитурах Шуберта обнаруживаются все признаки романтической оркестровки, в том числе наиболее характерный из них — обостренное тембровое чутье. Шуберт более смело, чем Бетховен, использует тембровое качество медных инструментов и их сочетаний. Для него более характерны приемы объединения труб с тромбонами (а не с валторнами), этим достигается бóльшая тембровая монолитность и сила звучания. В использовании медных он добивается разнообразия и красочности, особенно в последних симфониях; так, в I части Девятой

симфонии (до мажор) есть редкий для того времени пример лирической трактовки медных: 3 тромбона в унисон играют *pianissimo* мелодию в теноровом регистре. Большой интерес представляют и разные сочетания деревянных духовых, в большинстве случаев задуманные в чисто колористическом плане. В целом предпочитая гомофонно-гармоническую фактуру, Шуберт полифонизирует ее многотембровостью, находя тонкие краски для противопоставления тембрового колорита мелодии и аккомпанемента.

Джоаккино Россини (1792—1868), прекрасно усвоив бетховенское искусство оркестровки, применяет его сообразно своей творческой индивидуальности. В его творчестве, как и у Вебера и Шуберта, мы видим явные признаки романтизма: на первый план выступают колористические качества инструментов, особое внимание уделяется красочным тембрам деревянных духовых. Струнная группа становится у Россини более универсальной, свободно употребляются такие, ранее необычные для итальянской школы приемы, как *divisi*, двойные ноты, игра в 6—8-й позициях.

Россиниевские приемы использования медных инструментов послужили примером для многих его современников, в том числе для Вагнера. Редкое умение найти самое эффектное место для вступления меди обусловило характерные черты творчества Россини — громкость, яркость, блеск, особенно в *tutti*, красочность и парадность оркестра. Следует отметить роль валторн в группе медных и в общем оркестровом звучании: партии натуральных валторн доведены в его партитурах до предельных технических высот.

Гектор Берлиоз (1803—1869) — прирожденный оркестровый композитор, постоянно исследовавший свойства инструментов и возможности исполнительства, как технические, так и художественные. Его по праву считают реформатором оркестровки.

В 1843 году Берлиоз заканчивает «Трактат об инструментровке», в котором излагает свои основные принципы оркестровки и дает подробнейшие сведения о тембровых свойствах инструментов симфонического оркестра и результатах их различных сочетаний. Этот труд подытоживает и обобщает огромный творческий опыт: к этому времени композитором написаны «Фантастическая» симфония (1830), «Гарольд в Италии» (1834), «Ромео и Джульетта» (1839), «Траурно-триумфальная» симфония (1840) и другие произведения.

Берлиоз утверждает принцип распределения различных функций по основным группам оркестра — струнной, деревян-



ной и медной — ради того, чтобы не допускать нивелировки тембров, которая неизбежно происходит при постоянном дублировании одной группы другой. Вместе с тем Берлиоз находит новые возможности сочетаний по таким признакам, как общность регистровых свойств (напряженность верхнего или колористическая яркость нижнего регистра флейт, кларнетов, английского рожка, тромбонов, струнных инструментов) или общность приема звукоизвлечения (флажолеты, засурдиненные инструменты и т. д.). Он ошеломляет многообразием приемов, обилием находок. Но при этом главная черта его оркестровки — расчетливая сдержанность в смене тембров и тембровых комплексов, ставшая в дальнейшем характерной чертой французской школы оркестровки.

В оркестровке Берлиоза строго учитываются индивидуальные особенности каждого инструмента. Не остаются без внимания отличительные качества тембра разных струн на струнных инструментах, разных регистров у духовых. Вебер, Шуберт, Россини начали пользоваться этими средствами, но закрепил и узаконил их в оркестре Берлиоз. Он же подметил и использовал как выразительный прием тембровое отличие в звучании хора скрипок *divisi* от хора альтов. Такие приемы, как *divisi*, смычковое и пальцевое тремоло, *pizzicato*, *con sordini*, широко используются в партитурах Берлиоза, вводится новый прием *col legno*. Нередко новые приемы вырастают на основе старых — например, аккорд из флажолетов (а не просто отдельные звуки), *divisi* у контрабасов (а не только у скрипок) и т. д. Повышаются требования ко вторым голосам не только в струнной группе, где 2-е скрипки, альты и виолончели становятся равноправными с 1-ми скрипками, но в большой мере и в группе деревянных духовых.

Группой медных Берлиоз пользуется очень свободно, поручая ей мелодические линии, подголоски, полные гармонические созвучия и т. д.<sup>1</sup> Им найден прием использования унисона медных для ведения тем торжественного характера; такой унисон перекрывает даже предельную громкость оркестра. (Открытие этого приема приписывается Вагнеру, но задолго до «Риенци» и «Летучего голландца» октавные удвоения и унисоны медных звучали во многих сочинениях Берлиоза; также до Вагнера этим приемом пользовался и Мейербер.) Кроме такого нарочитого нарушения равновесия Берлиоз не допускает неровного звучания оркестра.

Деревянные духовые Берлиоз трактует в различных оркестровых ситуациях по-разному: то в мелодической роли, то в

---

<sup>1</sup> Вентильные медные тогда были еще недостаточно совершенны. Берлиоз не мог рассчитывать полностью на эти хроматические инструменты, которые к тому же не сразу осваивались музыкантами, а иногда вызывали у них протест. Поэтому в его партитурах партии валторн написаны с расчетом на использование крон для перестройки натуральных инструментов.

педально-гармонической, то в колористической. Но повсюду видно стремление не допускать нивелировки тембровых особенностей инструмента.

Более свободно использована группа ударных инструментов. Теперь им поручаются и тематически важные смысловые функции, наряду с динамическими и чисто ритмическими. Подобная трактовка ударных предвещает виртуозное владение этой группой Стравинским, Равелем, Шостаковичем, Щедриным.

Грандиозные замыслы Берлиоза требовали соответствующих средств. Композитор мыслил звучание симфонического оркестра перед огромной аудиторией в больших концертных залах, на площадях, улицах, эстрадах; наряду со стремлением к тембровому разнообразию, это обусловило увеличение исполнительского аппарата, иногда приобретающего совершенно исключительные масштабы. Партитура Реквиема, например, написана для 4 флейт, 2 гобоев, 2 кларнетов, 8 фаготов, 12 валторн (4 in Es, 4 in F, 4 in G), 4 корнетов (in B), 12 труб (2 in F, 6 in Es, 4 in B), 16 тромбонов, 4 офиклейдов (2 in C, 2 in B); 16 литавр, 2 больших барабанов; огромного количества струнных (одних контрабасов — 18). Для исполнения «Траурно-триумфальной» симфонии требуется еще более грандиозный состав. Тем не менее в этих партитурах не найти ничего неясного, плохо рассчитанного — ни в области равновесия, ни в отношении колорита.

Михаил Иванович Глинка (1804—1857) создал свою школу инструментовки, значение которой выходит за рамки русской музыкальной культуры. Принципы его оркестрового стиля стали базой для русской школы оркестровки, в дальнейшем оказавшей заметное влияние и на французов, и на немцев, и на итальянцев.

Основные черты глинкинского оркестра таковы:

максимальное использование чистых тембров, как сольных, так и групповых, резкие контрасты колорита, достигаемые сопоставлением чистых тембров, полная дифференциация функций трех основных групп инструментов (часто даже в *tutti*);

отсутствие излишеств, строжайшая экономия тембровых средств, точный оркестровый план, согласованный с общим планом развития произведения;

стремление к динамическому равновесию при сложении аккордов;

безукоризненное знание и учет возможностей каждого инструмента, осознанное правило: чем легче каждая партия, тем чище и качественнее общее оркестровое звучание.

У Глинки нет неудобных пассажей или трудно выполнимых мест. Впечатление общей виртуозности оркестра складывается в результате гармоничного взаимодействия партий, каждая из

которых предельно проста и легко исполнима, а главное — глубоко соответствует природе инструмента.

Один из исследователей оркестра Глинки верно заметил: «Если потребовалось бы создать оркестровую хрестоматию с примерами специфических тембровых интонаций отдельных инструментов современного симфонического оркестра, то достаточно было бы обратиться к партитурам Глинки, и мы нашли бы у него в изобилии типичные интонации, свойственные любому оркестровому инструменту: типичные виолончельные мелодии и пассажи, типичные флейтовые, гобойные, кларнетовые, скрипичные, альтовые, глубоких контрабасов, группы медных инструментов и т. д.»<sup>1</sup>

Блестящее знание оркестра и особенностей оркестрового письма получило отражение в «Заметках об инструментовке», где Глинка характеризует инструменты симфонического оркестра своего времени и описывает разные манеры оркестровки, делает тонкие замечания и дает полезные советы оркестраторам.

Русские композиторы последующих поколений следовали традициям Глинки и творчески развивали его принципы оркестровки. Основной характерной чертой, например, партитур Чайковского является дифференциация групп инструментов, это же качество унаследовали Шостакович и некоторые другие советские композиторы. Тембровая вариационность, яркость, колористическая изобретательность, искусство эпической звукописи послужили отправным моментом в оркестровом творчестве Бородина, Римского-Корсакова и их прямых наследников — Стравинского, Прокофьева и др. Следуя глинкинским заветам о динамическом равновесии звучности оркестра, всех его функций, Глазунов, Скрябин, Рахманинов, Мясковский представляют еще одно, достаточно характерное ответвление русской оркестровой школы.

Особое место в наследии романтической школы оркестровки занимает творчество Роберта Шумана (1810—1856). Будучи одним из самых выдающихся представителей романтизма в музыке, этот композитор не обладал ярким оркестровым даром. Точную характеристику его оркестрового мышления дал Чайковский: «Сумма музыкальных красот не выкупает, к сожалению, крупного недостатка, которым запечатлено все творчество Шумана, композитора симфонического по преимуществу.

Недостаток этот, в живописи называемый бесколоритностью, есть бесцветность, вялость, скажу даже, грубость инструментовки. <...> Оркестр его [Шумана] безостановочно работает, все инструменты участвуют в изложении и развитии мыслей, не

---

<sup>1</sup> Дмитриев А. Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки. Л., 1957, с. 37.

отделяясь друг от друга, не контрастируя между собою (эффекты контрастов неиссякаемы в оркестре) и сливаясь большей частью в непрерывный гул, иногда искажающий лучшие места сочинения»<sup>1</sup>.

Например, во Второй симфонии Шумана почти отсутствует звучание чистых сольных тембров. Даже в таком лирическом излиянии, как основная тема III части, лишь в двух местах использованы чистые тембры гобоя и кларнета, все же остальные тематические проведения дублированы.

Шуман-оркестратор не всегда находил нужные средства для воплощения мира поэтических образов, порожденных его фантазией, — неслучайно целый ряд композиторов и дирижеров предпринимали попытки усовершенствовать оркестровку его симфоний. Но в произведениях Шумана можно найти и оригинальные оркестровые замыслы, своеобразные тембровые решения (например, торжественное, подобное органному, звучание в IV ч. Третьей симфонии).

Рихард Вагнер (1813—1883) — преимущественно оперный композитор, но в его операх на переднем плане звучание оркестра, вокальные же партии в большинстве случаев выступают как дополнительная краска. Характерные черты вагнеровского оркестра особенно ярко проявились в тетралогии «Кольцо нибелунга», операх «Тристан и Изольда», «Парсифаль».

Музыке Вагнера свойственна романтическая приподнятость, высокий эмоциональный пафос, даже в лирических эпизодах его опер всегда есть некая торжественность, театральная эффектность. Этим объясняются и необычные требования к оркестру: расширяется его состав, значительно изменяются прежние соотношения групп инструментов, особенно увеличивается медная группа. В поздних партитурах Вагнера используется четверной состав, причем включаются еще дополнительные медные — валторны, трубы, корнеты; в тетралогии «Кольцо нибелунга» группа медных дополнена ансамблем специально сконструированных по заказу Вагнера инструментов — квартетом валторновых туб, называемых также вагнеровскими. (Впрочем, партитура «Нюрнбергских мастерзингеров» написана для скромного парного состава).

Общий тонус вагнеровского оркестра несколько повышенный, как бы со сдвинутой градацией динамики: вместо *piano* — *mezzo piano*, вместо *forte* — *fortissimo*, и когда необходимо *fortissimo*, здесь и возникает надобность в увеличении состава медных, в приемах, дающих динамический эффект. Унисонное или октавное ведение мелодической линии (обычно героического склада) сконцентрированными медными, выделяющимися из

---

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 38.

общего звучания, — один из самых характерных приемов вагнеровской оркестровки.

Роль медных вообще значительно повышается, по многообразию форм применения и по «удельному весу» они начинают приближаться к деревянным и даже струнным. Это стало возможным не только благодаря численному росту группы, но и, прежде всего, благодаря качественным преобразованиям: победа вентиляльной системы принципиально изменила выразительные возможности труб и валторн. Хроматизм, столь свойственный музыке Вагнера, стал теперь вполне доступен всем медным, и это заметно отличает вагнеровскую медь от берлиозовской.

В своей оркестровке Вагнер во многом повторяет путь открытий, пройденный Берлиозом. Прямым же его предшественником и учителем следует считать, очевидно, Вебера, с чьими партитурами он был знаком раньше и ближе, чем с берлиозовскими.

Вагнер демонстрирует прекрасное умение использовать сопоставление смешанных тембров с чистыми, отличное владение всеми известными приемами оркестрового *crescendo*, доскональное знание техники каждого инструмента. Использование виолончелей и альтов равноправно со скрипками, широкое применение *divisi* на 2, 3, 4 партии, самых разнообразных приемов игры на струнных — все это стало у него обычными средствами выразительности.

Яркая, насыщенная и полнозвучная вагнеровская гармония требует адекватного оркестрового выражения, и композитор чаще всего прибегает к таким же сочным многоэтажным звучаниям в оркестре. Характерно двух-трехъярусное размещение группы деревянных духовых (часто совместно с валторнами) в гармонических аккордах, в педальной гармонической функции, дающее плотное, насыщенное звучание.

В партитурах Вагнера наряду с установившимися, ставшими для него привычными приемами оркестровки можно видеть непрекращающиеся поиски все новых и новых сочетаний тембров, удвоений, принципов сложения аккордов. Вагнер как бы узаконил увеличенные составы оркестра, к которым после него обращались многие композиторы. Зато хор валторновых труб впоследствии не нашел широкого применения (среди редких примеров его использования — Седьмая и Восьмая симфонии Брукнера, «Альпийская симфония» и опера «Электра» Р. Штрауса).

Не случайно рядом с именем Вагнера в истории оркестровки упоминается имя Ференца Листа (1811—1886). В самом деле, приподнятость тона, грандиозность и эффектность, знаменитые унисоны медных, многослойность и красочность звучания деревянных, романтическая трактовка струнных — все это так же характерно для листовского оркестра, как и для вагне-

ровского. Однако Лист добивается динамической и колористической яркости звучания, пользуясь более скромными оркестровыми средствами. Обычный для него состав: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя (иногда английский рожок), 2 кларнета (иногда басовый кларнет), 2 фагота, 4 валторны с меняющимися строями, 3—4 трубы, 3 тромбона и туба, ударные, арфа и смычковый квинтет. Медные инструменты используются более традиционно, более умеренно. Колорит оркестровых произведений Листа мягче, высказывание его отличается большей теплотой тона. Однако оркестровый стиль Листа несет на себе печать исполнительского дарования композитора: заметно постоянное стремление к эффектно-концертной подаче музыкального материала.

Младший современник Вагнера Иоганнес Брамс (1833—1897) избрал свой путь в оркестровке. Он стремится не открыть новые средства, а вдохнуть новую жизнь в классические формы и приемы. Его манера оркестровки рядом с берлиозовской, вагнеровской, листовской может показаться несколько архаичной. Приверженец чистого симфонизма, он ориентируется прежде всего на достижения своих предшественников в этой области (его кумир — Бетховен). Брамсу свойственна сдержанная манера выражения, он избегает музыкального лексикона программной музыки. Ему не нужны ни острые колористические сочетания, ни яркие тембровые контрасты. Характерная для него полифоничность музыкальной ткани, тематическое развитие при помощи контрапунктических наслоений обуславливают частое употребление малого *tutti* (без тяжелой меди), несколько безликого по колориту, но достаточно насыщенного.

Струнные у Брамса из-за почти постоянного дублирования деревянными как бы утрачивают яркую смычковую характерность. Партии скрипок дублируются обычно флейтами, гобоями, кларнетами в разных сочетаниях. Альты, часто разделенные на 2 партии для заполнения гармоническими голосами среднего оркестрового регистра, взаимодействуют обычно с валторнами — или дублирующими, или подчеркивающими pedalными звуками гармонию. Деревянные в *tutti* обычно разделяются на 4 пары, движущиеся в разных направлениях терциями или секстами. Группа медных мало самостоятельна; изредка медным поручаются короткие мелодические фразы, но в основном их роль гармоническая и динамическая (в последних симфониях Бетховена, несмотря на отсутствие хроматических инструментов, медная группа в значительно большей степени имеет дело с мелодическим материалом). Исключением является лишь валторна: к этому инструменту Брамс имел явное пристрастие и нередко поручал ему ответственные соло (например, в III ч. Третьей симфонии валторне поручено проведение основной темы — см. букву В, т. 40).

Употребление чистых тембров — явление относительно редкое в музыке Брамса. Но утверждать, что ему чуждо чувство колорита, было бы ошибкой. Достаточно вспомнить отдельные моменты Второй и Четвертой симфоний, где «играют» то тут, то там вкрапленные в общее звучание чистые тембры групп или инструментов. Брамс обдуманно распределяет разные варианты дублирования, благодаря чему достигает желательной в данный момент объемности звучания, а также плотности звуковых пластов.

Значение творчества Брамса в развитии оркестровки заключается в том, что оно является важным звеном в развитии «чистого» симфонизма, связывающим Гайдна, Моцарта, Бетховена с последующими поколениями композиторов — Брукнером, Хиндемитом и др.

Симфонические произведения Антонина Дворжака (1841—1904) обнаруживают большую близость к русской и французской школам, нежели к немецкой.

Оркестр Дворжака предельно скромнен по составу: парный, иногда со сменой некоторых основных деревянных инструментов их разновидностями (например, в Пятой симфонии 2-й кларнет заменяется басовым кларнетом). Дворжак равнодушен к тембру валторны, часто и свободно пользуется этим инструментом, поручая ему ответственные мелодические линии. Интересно отметить частое отсутствие различия между первыми и вторыми голосами у деревянных и медных: в зависимости от оркестровых условий тематический материал звучит то в одном, то в другом голосе совершенно равноправно (например, в Пятой симфонии главную тему ведут 3-я и 4-я валторны).

Приверженность к фигуративной орнаментике делает оркестровую фактуру Дворжака всегда подвижной, оживленной. В сложении подобной фактуры он проявляет большую изобретательность (например, во II ч. Пятой симфонии *pizzicato* 2-х скрипок накладывается на тремоло виолончелей) и умеет добиваться от оркестра нужной подвижности.

*Tutti* Дворжак строит всегда очень практично, учитывая динамические возможности инструментов: в *forte* все деревянные инструменты (кроме фаготов) помещаются в верхнем оркестровом регистре, над медными, струнные же в плотном расположении двойными нотами дублируют все звуки духовых. Результатом подобного сложения является блестящая полная звучность без излишнего форсирования динамики и без быстро приедающейся трескучести. Такое умеренно громкое *tutti* характерно для многих композиторов конца XIX века.

Джузеппе Верди (1813—1901) противостоял все более распространявшемуся в Европе влиянию Вагнера. Для Верди

характерна скромность оркестровых средств, использование групп в чистом виде и сольных инструментов без дублирования. Верный национальной традиции господства вокала, он соблюдает дистанцию между певцом и оркестром, при которой оркестр чаще всего оказывается на втором плане, выполняя функцию тонкого и чуткого аккомпаниатора. Но при этом оркестр играет и драматургическую роль, становящуюся все более существенной в ходе творческой эволюции композитора. Так, уже в «Травиате» оркестр вступает в активное взаимодействие с певческими голосами, обогащая вокальную полифонию контрапунктическими линиями, — например, в финале II действия, где в оркестре звучит мрачная настороженная тема, каждым своим повторением усугубляющая напряженность и предвещающая приближение драматической развязки. Еще больше таких примеров в поздних операх — например, в «Фальстафе», где в 1-й картине II действия в дуэте кокетства оркестр проводит тему любви. Стремление возможно полнее вывить выразительность мелодической линии приводит Верди к необходимости объединить усилия певцов и оркестра, заставить их звучать совместно, слитно. При этом рождается новое качество звучания — оркестр, поющий в унисон с певцом. Этот эффект, дающий сгущение драматического напряжения, впоследствии становится характерным для веристов.

Жорж Бизе (1838—1875), как и Верди, противопоставил вагнеровскому гигантскому, часто подавляющему певца оркестровому массиву прозрачный легкий оркестр, служащий опорой певцам. И если у Вагнера оркестр живет как бы своей самостоятельной жизнью, параллельной жизни героев оперы, то у Бизе он органически сливается со всем, что происходит на сцене, не привлекая к себе внимания как к отдельному организму. В партитурах Бизе определенно проявляются черты французской школы оркестровки: прозрачность фактуры, скромность инструментальных средств, тонкость слышания тембров, стремление к мягкости звучания даже в *tutti*, к смягчению колористических противопоставлений плавными переходами из одной тембровой сферы в другую. Многие в трактовке оркестра роднит Бизе с Чайковским: оркестр у него по-разному выражает свою причастность к происходящим событиям — то усиливает эмоциональный накал действия, то вскрывает подтекст происходящего, то выступает в роли носителя конкретного образа, «играет» этот образ в определенных обстоятельствах (например, марш корриды — «голос жизни», врывающийся в последнее драматическое объяснение героев в IV действии «Кармен»). Сближает его с Чайковским и выбор средств — любовь к чистым тембрам, использование медных инструментов для передачи образов зла. Общими оказываются и некоторые важ-



ные принципы сложения оркестровой фактуры — например, этажное построение tutti.

Эдвард Григ (1843—1907) — своеобразная фигура в истории оркестровки. Этот композитор в достаточной мере владел достижениями немецкой школы, но ее правила настолько противоречили характеру его музыки, что он был вынужден от них отказаться. Его яркая, в народном духе, мелодика и связанная с ней мелодическая (обычно секвентная) разработка требовали ярких недублированных тембров, мягких и теплых звучностей, контрастов в диалогах и секвентных сдвигах. Григ не ставил своей задачей поиск новых средств в оркестровке. Партитуры его выглядят весьма скромно и даже неинтересно, но поразительно при этом их звучание, всегда ясное, естественное, свежее и красочное. Слушая оркестр Грига, невольно перестаешь замечать не до конца преодоленную фортепианную фактуру — очарование норвежского народного духа григовской музыки компенсирует и это и, быть может, другие несовершенства оркестровки.

Петр Ильич Чайковский (1840—1893) — самый яркий выразитель глинкинских принципов в оркестровке. В его партитурах яснее и нагляднее, чем у кого бы то ни было, видно следование правилу сочинять симфоническую музыку сразу в оркестровом звучании. Предположить иное оркестровое воплощение музыкального материала почти невозможно, настолько органично он связан с найденными автором оркестровыми красками.

Для оркестра Чайковского характерна яркая рельефность оркестровых линий, достигаемая по глинкинскому принципу: различные сочетающиеся в одновременности функции (бас, аккордовое сопровождение, оркестровая педаль, фон, мелодический подголосок и т. д.) поручаются различным тембрам или тембровым группам, благодаря чему ясно прослушиваются (см., например, главную тему II ч. Шестой симфонии).

Очень смело использует Чайковский и горизонтальное противопоставление групп, иногда поручая целые темы и разделы одной группе — не только струнной, но также деревянной или медной. Примером тому может служить III часть (Скерцо) Четвертой симфонии: здесь струнные *pizzicato*, деревянные, а затем и медные на протяжении всей части нигде не смешиваются. В подобных случаях уже в каждой группе представлены все функции.

Другая характерная черта — принцип тесситурной и гармонической «свободы действий» главного мелодического голоса, которому в том же регистре никто не мешает. Например, во

II части Пятой симфонии аккомпанирующие инструменты не занимают гармонических звуков в среднем регистре, по которым должна пройти солирующая валторна. Таким образом, и тембровое решение, и голосоведение способствуют предельной рельефности звучания мелодии.

Для оркестровки Чайковского типичны и такие глинкавские принципы, как экономия оркестровых средств, строгий расчет в смене тембров или тембровых комплексов, скромность состава оркестра, предпочтение легкой прозрачной оркестровки грузной или вязкой.

Программный замысел некоторых симфонических произведений композитора обусловил определенный пересмотр уже сложившихся принципов оркестровки: здесь больше смешанных тембров, несколько увеличена группа медных, применен троечный состав деревянных. Особенно необычно использованы краски оркестра во II части «Манфреда», где «инструментальная живопись» Чайковского превосходит поиски импрессионистов.

Оркестровка Чайковского всегда находится в строгом соответствии с разворачиванием формы произведения: с необычайной расчетливостью продумано включение каждого тембра, производящее впечатление появления новой «движущей силы», его оркестровые *crescendo* до сих пор служат непревзойденными образцами органической связи инструментовки с формообразованием. Важная драматургическая роль тембров проявляется и в том, что они часто ассоциируются с конкретными образами героев или образными сферами. Так, в экспрессивном пении струнных чаще всего слышится голос человеческих чувств, а грозное звучание медных во многих случаях связывается с вторжением враждебных человеку сил. Лейттембровость прослеживается и в симфониях, и в операх. Придавая оркестру ярко выраженное драматургическое значение, Чайковский развивал традиции Бетховена; в свою очередь, его наследниками в этой сфере явились Скрябин, Рахманинов, Малер, Шостакович и многие другие композиторы.

Достижения Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844—1908) в области оркестровки базируются на тщательном изучении технических возможностей инструментов и являются результатом его неутомимых поисков. Его трактовка оркестра представляет собой стройную систему, в основу которой положены принципы оркестра Глинки и особенно привлекавшая внимание Римского-Корсакова глинкавская высочайшая культура голосоведения. Оперные и симфонические партитуры Корсакова свидетельствуют об удивительном мастерстве и высокоразвитом тембровом слухе, позволяющем композитору при необходимости находить изысканные тембровые сочетания и новые взаимоотношения между группами инстру-

ментов и отдельными инструментами. Неисчерпаемая изобретательность в применении оркестровых средств дает право назвать его новатором в этой области.

Основная характерная черта оркестрового письма Римского-Корсакова обусловлена общим его творческим принципом — вариационным развертыванием музыкального материала. Отсюда — стремление к бесконечному колористическому разнообразию, неповторяемости оркестровых приемов, к старательному избеганию «стертых», ранее уже использованных звучаний. Такого точного ощущения возможностей каждого инструмента, такого глубокого проникновения в образный строй каждого тембра и виртуозного умения использовать его многоликость, пожалуй, не найти прежде ни у кого в русской музыке. Тембровое качество приобретает универсальное значение. Оно становится одинаково важным — для мелодии, фона, орнамента и др. Тембру может быть поручена эпизодическая роль. Но нередко он участвует в создании сквозной драматургии в качестве тембра-образа (тромбон — носители образа «вражьей силы» в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»; остиная фигурация виолончелей в теме моря, флейты и арфа, рисующие образ царевны Лебеди в «Сказке о царе Салтане» и т. д.), иногда — персонифицированного лейтмотива (флейта Снегурочки, свирельные тембры Леля, скрипка Шехеразады и др.). Многие партитуры эффектно демонстрируют возможности оркестровых инструментов; особенно ярким примером служит здесь «Испанское каприччио» — своего рода концерт для оркестра, плод высокого вдохновения и точного расчета.

Оркестровый опыт Римского-Корсакова нашел отражение в известном его труде «Основы оркестровки». Эта книга, как и «Заметки по инструментовке» Глинки, до сих пор является предметом изучения многих композиторов.

Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887) — современнику двух крупнейших мастеров оркестровки, Чайковского и Римского-Корсакова, свойственны и эмоциональность, характерная для первого, и любовь к колоритному сочному звучанию, отличающая второго. Уже в Первой симфонии о своеобразии бородинского почерка говорят многие детали — например, в I части характерный для Бородина квартетный мотив-«раскачка» на фоне остинатных аккордов, сложенных из двух кварт, поручен литаврам без всякой поддержки другими басовыми инструментами. Аналогичное звучание улавливается в «Князе Игоре» («Половецкие пляски») и во Второй симфонии (I ч, буква F, или II ч.). То же можно сказать и об энергичных штрихах у струнных в I части Первой симфонии (буква D), предвосхищающих приемы оркестровки богатырской темы, открывающей Вторую симфонию. В Первой симфонии

наблюдается большое внимание к тембру валторн, которые, как и в «Князе Игоре», используются не просто в роли динамической педали, а чаще с расчетом на выявление тембровой характерности — в частности, их способности вызывать пейзажные ассоциации (см. буквы L и Q в I ч., трио II ч. перед буквой H, букву B и самый конец III ч.).

Во Второй симфонии наиболее четко определяются характерные черты оркестрового письма Бородина: острое слышание тембров медных и использование их целой группой, в противопоставление другим группам; особое отношение к валторнам, которые постоянно участвуют в самых различных взаимоотношениях с деревянными, струнными и всевозможными их смешениями. Чаще всего валторны избираются именно ради их тембра. Такое универсальное их использование накладывает характерный отпечаток на звучание всей симфонии в целом.

Поиски богатырских и народно-праздничных звучаний в оркестре выливаются во Второй симфонии в определенную систему часто повторяющихся приемов — таких, как унисонное или двух-трехоктавное (обычно в низком регистре) дублированное проведение темы или мелодической линии, дающее массивное, энергичное, мужественное звучание; противопоставление мягко звучащих струнных или деревянных обнаженной терпкости медных; в полифонической фактуре колористическое выделение чистых тембров и, наоборот, равномерное дублирование (обычно струнных деревянными) там, где не требуется индивидуализация тембра; обилие педализации, как колористической (валторна, иногда фаготы), так и нивелированной, общегармонической — для связности включений разных инструментов.

Особенности оркестрового стиля Модеста Петровича Мусоргского (1839—1881) выявляет прежде всего его самая значительная партитура — опера «Борис Годунов». По справедливому определению Асафьева, это «опера прежде всего вокальная, и подходить к ней с принципами симфонического вагнеровского оркестра было бы по меньшей мере стилистическим недоразумением»<sup>1</sup>.

Мусоргский выбирает скромный состав оркестра — парный, с включением флейты-пикколо и фортепиано; в сцене у фонтана он вводит также арфу и английский рожок. Основа оркестра — струнная группа, в которой очень широко используется выразительный тембр альтов. Контрабасы имеют самостоятельную партию. Медь используется сдержанно, чаще в динамическом плане. Сурдины не применяются, так же как и закрытые валторны. Композитор очень чуток к тембрам деревянных, колористическими возможностями которых не злоупотребляет, пользуется весьма экономно.

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды Т. 3. М., 1954, с. 36.

Для Мусоргского характерен «кадровый» принцип драматургии, стремительное переключение в другое психологическое состояние, быстрый переход к новому образу. Этот принцип предполагает быструю реакцию всех выразительных средств. Отсюда и в оркестровке приобретает особое значение деталь: тембровый акцент, поставленный на определенном созвучии; контрастное, часто неожиданное звучание нового оркестрового регистра (быть может, включенного на один момент) и т. п.

Оркестр Мусоргского звучит скромно. Его малозвучие вызывает подчас желание увеличить количество голосов, или добавить оркестровые ярусы, или ввести более яркие тембры. Не случайно, кроме авторского, существуют еще два оркестровых варианта «Бориса Годунова» — Римского-Корсакова и Шостаковича. Каждый из этих композиторов, желая придать музыке Мусоргского большую оркестровую убедительность, предлагает свою интерпретацию, в темброво-звуковом и динамическом отношениях, возможно, более яркую, эффектную, но по сути подменяющую авторскую. Оркестровое мастерство Мусоргского не было безукоризненным, однако несомненна оригинальность многих оркестровых решений композитора, их полное соответствие природе его музыкального мышления.

Творческий облик Александра Константиновича Глазунова (1865—1936) определяют монументальность формы и объективность содержания, обычно лишенного острой конфликтности. Музыка его устремлена прежде всего к воплощению красоты окружающего мира.

Содержание произведений Глазунова определило основные черты оркестровки. Любовь к гармонической насыщенности, обилие педалей, приверженность к сложным сплетениям тембров, рельефная оркестровая полифония в сочетании с уравновешенностью гармонических вертикалей — все это делает его оркестр характерным, легко отличимым. Композитор стремился к тому, чтобы инструментовка не привлекала к себе особого внимания, не отвлекала от самой мысли, выраженной в музыке. По его словам, оркестр должен звучать, как «большой рояль под руками идеального пианиста». Глазуновские партитуры демонстрируют замечательные образцы равновесия звучности. Здесь точно соотносены линии-миксты<sup>1</sup>, регистры, аккорды, ансамбли инструментов.

Стремление к полнозвучности обусловило обращение Глазунова к троечному составу, ставшему вообще популярным в конце XIX века (такие разновидности деревянных, как флейта-пикколо, английский рожок, басовый кларнет и контрафагот обычны в партитурах того времени). Деревянные духовые у него обычно трактованы как дублеры струнных, медные — как

<sup>1</sup> Микст — смешение тембров.

динамическая основа оркестра, струнная же группа несет на себе основную мелодическую нагрузку и преобладает в общем звучании оркестра, почти всегда полутуттийном. Смешивая тембры, композитор добивается различных результатов — сгущения или смягчения основного тембра (так, струнные, добавленные к меди, смягчают ее звучание), подчеркивания какого-либо голоса включением новых инструментов (в этом случае для него имеет значение плотность, динамика, а не краска) и т. д. На фоне приглушенного в целом колорита тем ярче и желаннее оказывается появление сольного инструмента или чистой группы; обычно по смыслу это или картина русской природы, народная сцена, или лирическое высказывание. Особенно характерны яркие краски чистых тембров для балетной музыки Глазунова, представляющего в ней преемником оркестровых принципов Чайковского (учитывает он и опыт Римского-Корсакова). Принципом дифференциации групп и тембровых линий Глазунов пользуется и в симфониях, но не в «ключевых» частях, а в скерцо и в разделах вступительного, связующего или заключительного характера.

Александра Николаевича Скрябина (1872—1915) можно считать прямым наследником Глазунова в оркестровке: для него характерна та же система удвоений (только еще более жесткая), та же любовь к насыщенной оркестровой фактуре (у Скрябина ее плотность дополнительно усиливается большей сложностью, «многозвучностью» гармонии), та же почти не прекращающаяся оркестровая педализация (только в еще более стойкой форме, иногда — чрезмерная), та же полифоничность оркестровой фактуры (но менее академичная, более смелая, свободная). Порывистость и устремленность скрябинской музыки снимает впечатление перегруженности, возникающее от употребления почти непрерывно звучащих педалей.

Чистые тембры, в основном сольные, появляются у Скрябина в лирических эпизодах: настроение в такие моменты как бы окрашивается, «уточняется» определенным тембром. Например, тема I части Второй симфонии вначале проводится у кларнета; здесь снят блеск, светлые оттенки его тембра, использован низкий и средний регистр. Тема звучит несколько глуховато, затанно, тревожно-повествовательно.

Очень большое значение имеет у Скрябина группа медных: составляя основную динамическую силу оркестра, она весьма важна и в колористическом отношении. Так, призывная мужественная тема в «Поэме экстаза» ярко и напористо звучит у солирующей трубы. Героического характера тематизм «Поэмы» как бы рожден для меди.

Масштабность замыслов Скрябина, его стремление к грандиозности звучания потребовали увеличения состава оркестра. Например, исполнение «Поэмы экстаза» требует четверного со-

става с прибавлением 5-й (солирующей) трубы, в партитуру включены также орган, 2 арфы, богатый набор ударных.

В «Прометее» огромную роль играет фортепиано, трактованное не как сольный инструмент, а как один из ведущих инструментов оркестра. В такой роли фортепиано здесь использовано впервые. Стремясь к всеохватности исполнительского аппарата, композитор ввел также партию органа и хор, трактованный как особая краска (поющий без слов)<sup>1</sup>.

В некоторых произведениях Скрябин излишне использует литавры. Их бесконечные крешендирующие тремоло (особенно в финале Второй симфонии) утомляют и вызывают желание их выключить.

Обращаясь к большим составам, умело пользуясь сильными звучностями и резкими тембрами, Скрябин отнюдь не пренебрегает и средствами противоположного рода. Неровность настроений, контрастность их, мгновенный переход в новое состояние — эти особенности его музыки находят чуткий отклик в оркестре.

Характер оркестра Сергея Васильевича Рахманинова (1873—1943) определялся постепенно. В партитурах оперы «Алеко», Первой симфонии, первых двух фортепианных концертов заметно влияние Чайковского — любовь к чистым тембрам, четкость в разделении функций между группами инструментов, скромность состава, стремление экономить оркестровые средства.

В произведениях Рахманинова, относящихся к первым двум десятилетиям XX века (особо выделим партитуры оперы «Франческа да Римини» и кантаты «Колокола») появляются черты, свидетельствующие об ином подходе к оркестру. Композитор ищет здесь особых, необычных по колориту, а также подчеркнуто-экспрессивных звучаний. Накопленный опыт нашел великолепное воплощение в поздних партитурах — Третьей симфонии и «Симфонических танцах».

Стиль позднего Рахманинова имеет свои приметы. Одна из основных — подвижность оркестровых красок в калейдоскопе коротких мелодических попевок, имитаций, диалогов. Оркестровка пестрит сменой тембров, регистров, динамики. Оркестровую фактуру Третьей симфонии даже можно назвать фрагментарной, клочковатой — настолько часто разбросаны разноцветные блики оркестровых красок. При этом удивительным, парадоксальным образом сохраняется монолитность формы и цельность оркестрового плана.

Что же касается прежних оркестровых приемов, связанных с певучими темами большого дыхания, с мелодизированной фак-

---

<sup>1</sup> В партитуре есть еще строка для света, на которой Скрябин попытался зафиксировать цветомузыкальные эффекты.

турой, то композитор пользуется ими в той мере, в какой позволяет изменившееся содержание его музыки. Для него не утрачивает ценность звучание чистого тембра. И в Третьей симфонии, и в «Симфонических танцах» можно найти моменты, когда мелодическая природа музыки Рахманинова находит выход в пении — сольном высказывании инструментов.

В поздний период сохраняется любовь к необычной звучности (чаще — в передаче мрачных мистических образов), отсюда — использование сурдин у меди и струнных, низкого регистра деревянных, введение необычных инструментов. Например, в разработке I части Третьей симфонии вводится ксилофон, «отплясывающий» тему «Dies irae». В «Симфонических танцах» использован саксофон; удивительно найден этот неповторимый по тембру поющий голос, как бы пришедший «из дивного далека», невозвратимого, неповторимого.

У Рахманинова постоянным остается принцип контрастного противопоставления чистых тембров смешанным. Композитор начинает им пользоваться еще в начальном периоде творчества, стремясь чистыми тембрами выделить главную мелодическую линию или привлечь внимание к экспозиции темы, а смешанными тембрами придать фону более нейтральный, общий характер звучания.

Музыку Рахманинова отличает чрезвычайно сочное эмоциональное лирическое или драматическое звучание оркестра прежде всего благодаря поющим струнным — черта, унаследованная от Чайковского. От него же взят Рахманиновым принцип экономного использования жесткой меди (труб, тромбонов). Даже образное слышание тембров сближает этих композиторов.

Звучание оркестра Антона Брукнера (1824—1896) чаще всего полнокровно, гармонически насыщенно, уравновешено регистровым дублированием. Некоторая бесколоритность этого звучания компенсируется «весомостью», постоянной значительностью самого содержания музыки, не терпящей ни звуковых провалов, ни красочной легкомысленности (она была бы неуместна при общей интонационной и гармонической строгости высказывания, соответствующей философской сути произведений Брукнера). Оркестр как бы незаметен в непрерывном течении музыки. Основную нагрузку несет группа струнных, несмотря на то, что в чистом виде звучит чрезвычайно редко — она постоянно дублируется духовыми, чаще всего деревянными. Брукнер свободно владеет искусством полифонии и соответствующими оркестровыми приемами, чутко уравновешивая линии при удвоениях и строго учитывая характер звучания инструментов в разных регистрах.

Любопытно отметить, что все симфонии Брукнера прекрасно звучат в фортепианном переложении. Таким же свойством,



кстати, обладают в большинстве своем и симфонии Брамса, Глазунова, Скрябина, где манера оркестровки имеет общие черты с брукнеровской — стремление к плотности звучания, гармонической насыщенности, к органным пунктам, к удвоениям голосов, к смешению тембров. При хорошем исполнении на фортепиано музыка Брукнера не утрачивает основной своей прелести — полноты, величавости, глубины и благородства чувств.

Брукнер не сделал открытий в оркестровке. Он довольствовался завоеваниями предшественников, избрав ряд оркестровых приемов, как, например, многоэтажность оркестровых пластов, октавное ведение мелодии, басовых линий, густые педали и т. п.

Подобно многим композиторам конца XIX века, Густав Малер (1860—1911) тяготеет к большим составам оркестра. В нескольких симфониях он применяет троичный состав (например, в Первой, Четвертой, «Песне о земле» — в двух последних с дополнительной, 4-й флейтой), в Шестой симфонии — четверной, во Второй — пятерной с хором, в Восьмой («симфонии тысячи участников») — грандиозный, включающий 6 флейт, 5 гобоев, 6 кларнетов, 5 фаготов, 8 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, 1 тубу, фортепиано, фисгармонию, орган, 2 арфы, мандолину и, кроме того, дополнительную группу труб и тромбонистов; в партитуру включены также два смешанных и детский хоры. Нередко состав расширяется введением различных малоупотребительных в симфоническом оркестре инструментов — например, альтового тромбона, басовой трубы, молота (Шестая симфония), саксогорнового тенора, гитары, мандолины (Седьмая), колокола (Вторая) и т. д.

Композитор мастерски пользуется этими составами. Если Вагнер и Р. Штраус увеличивали численность инструментов довольно часто ради достижения помпезного звучания, то Малер преследует иные цели (хотя ему тоже подчас не чужд декоративно-шумовой эффект): обширный состав дает ему большую свободу использования различных тембровых сочетаний, колористических и динамических комбинаций, выразительные средства оркестра он использует прежде всего для раскрытия психологического содержания.

При таких составах особенно ценно чувство меры в использовании инструментов. Оно-то и позволяет Малеру добиться от оркестра гибкости. Малеровский оркестр предстает то мощным, то прозрачным, то густым и массивным, то легким и нежным, но никогда не бывает перегруженным.

Оркестровое письмо Малера очень разнообразно. Он свободно пользуется чистыми тембрами, как, впрочем, и смешанными, — в самых разнообразных сочетаниях, образующих порой удивительные по звучанию миксты. В его оркестре все группы

играют важную роль. Медные столь же равноправны со смычковыми, как и деревянные, а иногда даже первенствуют.

Рихард Штраус (1864—1948)— величайший мастер оркестра. Во многом он явился продолжателем Вагнера и Листа, унаследовав от первого тяготение к увеличенным составам и пристрастие к медным, от второго — блестящий концертный стиль звучания оркестра. Искусство инструментовки он довел до крайней степени виртуозности. Его оркестровая музыка столь же проигрывает при воспроизведении на фортепиано, сколь выигрывает от этого симфоническая музыка Шумана. Если иногда говорят о некотором перевесе оркестровки над тематизмом у Берлиоза, то у Штрауса этот перевес больше, чем у любого из его предшественников.

Штраус рассчитывает на очень высокий технический уровень исполнителей. Его произведения требуют большой работы дирижера и музыкантов, не говоря о том, что исполнение их под силу лишь первоклассному оркестру.

Партитуры Штрауса — это энциклопедия достижений оркестровки. Прекрасно владея самыми различными приемами, он находит все новые сочетания красок, самым прихотливым образом группируя инструменты или объединяя их в самых необычных удвоениях. Его трудно превзойти в изобретательности.

Характерные черты оркестровки Штрауса — разнообразие оркестровой фактуры и ее сложность, подчас доходящая до такой степени, при которой звучание оркестра кажется хаотичным даже при идеальном исполнении. В качестве характерного примера сошлемся на фрагмент из симфонической поэмы «Дон-Кихот» (III вариация), где одновременно звучат 9 различных линий. Такие страницы могут служить отличным доказательством того, что человеческое ухо неспособно дифференцированно воспринимать одновременное звучание более 4—5 самостоятельных голосов или оркестровых функций (линий).

Очень часто горизонтальные линии у Штрауса образуют случайные диссонантные или даже политональные сочетания, но такие созвучия в полифонической фактуре не оставляют впечатления грязи и фальши благодаря тембровому различию этих линий.

Все значительные симфонические произведения Штрауса программны, причем музыкальная образительность в них нередко становится поводом для блестящего экзерсиса в оркестровке, порой достигающего натуралистического эффекта (например, изображение бляения баранов в «Дон-Кихоте» с помощью *frullato* медных).

Оркестр Клода Дебюсси (1862—1918) развивает французские традиции оркестрового письма. Культу силы звучания

(Россини, Мейербер, Вагнер, отчасти Р. Штраус) Дебюсси противопоставил ценность колорита. Характеризуя его, Р. Роллан пишет: «...у него аристократическое презрение к тем звуковым оргиям, к которым нас приучило вагнеровское искусство; он сдержан и утончен, как прекрасная классическая фраза конца XVII века. ...,Ничего лишнего“: вот девиз художника. Вместо того чтобы сливать тембры ради эффектов оркестровой массы, он отделяет их индивидуальность одну от другой или же мягко сочетает, не искажая их основной природы. Подобно художникам-импрессионистам того времени, он пишет чистыми красками, но с тонкой сдержанностью, которая отталкивает как безобразие всякого рода резкость»<sup>1</sup>. Tutti в партитурах Дебюсси утрачивает свой прежний смысл, так как здесь оно вовсе не означает громкости звучания или силы, а наравне с другими сочетаниями инструментов имеет в основном колористическое значение. Полутона, тончайшие переливы красок, гибкость и некоторая изощренность в выборе средств — вот характерные качества его оркестра.

Морис Равель (1875—1937), как и Дебюсси, — создатель импрессионистических звуковых полотен, мастер тончайшей живописи, свободно владеющий звуковой палитрой. Но при этом музыка Равеля свойственна большая четкость тематического материала, ясность контуров формы. Соответственно и динамический оркестровый план у него более уловим, более осязаем и менее импровизационен. Звучание оркестра имеет большую динамическую амплитуду, достигаемую не только прибавлением «звуковой массы», но и нагнетанием тембровой напряженности, создаваемой продуманной сменой красок. Однако оркестр не утрачивает ни изящества, ни красоты, не становится тяжело-весным. Композитор ищет новые, изысканные краски, смело обращаясь с инструментами, стремясь до конца использовать их возможности. Равель с предельной точностью реализует в оркестровке самые тонкие намерения. Особенно показательны партитуры его «Болеро» и «Испанской рапсодии», ставшие классическими примерами мастерского владения динамическими и колористическими приемами.

Удивительное совершенство владения оркестром ставит Белу Бартока (1881—1945) в ряд виднейших симфонистов XX века. Если первые партитуры Бартока — симфония «Кошут», Первая сюита, «Два портрета» написаны под заметным влиянием Листа и Р. Штрауса (правда, с некоторыми элементами более жесткой, граничащей с политональностью линейности),

---

<sup>1</sup> Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938, с. 248.

то уже в партитуре балета «Деревянный принц» Барток находит самобытную манеру оркестрового письма, сочетающую жесткую линейность с яркой гармонической и оркестровой красочностью.

Характерная для камерного творчества Бартока гармоническая терпкость в значительно меньшей степени свойственна оркестровым произведениям. Исключением можно считать Первый фортепианный концерт и балет «Чудесный мандарин» — в них Бартока интересует не гармоническая чистота и колористическая простота звучания, а музыкальная «конструкция», пространственные очертания которой создаются оркестровыми средствами. В других оркестровых произведениях он уделяет внимание колористическим оттенкам звучания инструментов. Это в особенности заметно в Музыке для струнных, ударных и челесты, где использованы тончайшие колористические нюансы струнной группы, и в Концерте для оркестра, где Барток проявил себя большим мастером инструментовки.

В Концерте все оркестровые средства подчинены глубоко эмоциональному выражению образного содержания музыки, интонационно связанной с венгерской народной песней. Струнная группа в этой партитуре не является главенствующей в общем красочном повествовании. Во II части, например, она играет весьма второстепенную роль, будучи использована лишь как колористическое противопоставление духовым или гармонический фон. В III части после медленного выразительного вступления струнные снова уступают место духовым, включаясь лишь в tutti, в момент драматического звучания темы (она проводится в нескольких регистрах). I и V части наиболее насыщены звучанием струнных и в чистом, и в дублированном виде. Главенствующее значение в этой партитуре имеют духовые. Особенно ярко, эффектно звучат они в IV части — жанровой сценке, полной озорства и юмора. Партитура Концерта для оркестра отличается необычайной изобретательностью, полна интересных колористических находок, редких оркестровых приемов.

Игорь Федорович Стравинский (1882—1971), подобно своему учителю Римскому-Корсакову, на всем протяжении творческого пути неутомимо искал в оркестре новые средства выразительности.

В ранних произведениях он развивает достижения Римского-Корсакова и импрессионистов, стремясь к красочности оркестрового звучания, пышности фактуры. Прирожденную оркестровую фантазию и большое мастерство демонстрируют партитуры балетов «Жар-птица» и «Петрушка». В соответствии с традициями, идущими от Глинки, Стравинский широко использует чистые тембры, стремится выявить индивидуальность инструментов (особенно в «Петрушке»). Однако, в противоположность класси-

кам, он обращает свое внимание к крайним регистрам, необычным сочетаниям инструментов, использует антиакустическое сложение аккордов (тесное расположение гармонии в низком регистре, создающее шумовой эффект), жесткие, ударные звучания. Новые тенденции особенно ярко выступили в балете «Весна священная», уже далеко отстоящем от импрессионистического оркестрового стиля. В этом произведении жесткость ритма и гармонии определяет отказ от оркестрового благозвучия. Среди своеобразных особенностей оркестрового почерка Стравинского следует отметить широкое применение беспедальной фактуры (в том числе в *tutti*), а также ритмо-тембрового остиinato.

В ранних балетах композитор пользуется расширенными составами оркестра, получившими распространение в послевагнеровскую эпоху (так, «Весна священная» написана для пятерного состава, усиленного квинтетом вагнеровских туб и включающего множество ударных). Позднее он отказывается от традиционного стабильного состава симфонического оркестра. Для каждого сочинения он избирает индивидуализированный исполнительский аппарат, каждая партитура имеет свое лицо, часто очень необычное. Например, инструментальный состав хореографической кантаты «Свадебка» — 4 фортепиано и ударные, «Симфония памяти Дебюсси» — духовой оркестр, балета «Аполлон Мусагет» — струнный оркестр, разделенный на 6 партий (при 2 партиях виолончелей). В «Симфонии псалмов» представлены все группы, но в необычном составе: в группе деревянных — 5 флейт, 4 гобоя, английский рожок, 3 фагота и контрафагот (кларнетов нет совсем), в группе медных — 5 труб при обычном числе остальных инструментов, группа струнных ограничена виолончелями и контрабасами, кроме того, особую группу составляют 2 фортепиано и арфа (имеются также ударные — литавры и большой барабан); в Каприччио для фортепиано с оркестром при тройном составе духовых (но неточно выдержанном) струнные в манере *concerto grosso* разделены на группу *concertino* (солирующие инструменты) и *ripieni* (остальные), причем в каждой группе только 4 партии (1 скрипичная партия, а не 2, как обычно).

Немало сочинений написано для более или менее традиционного состава симфонического оркестра (балеты «Поцелуй феи» и «Игра в карты», Симфония в трех движениях и др.), но это уже не закономерность, а частный случай, притом такой оркестр нередко трактуется нетрадиционно. Например, в балете «Агон» при достаточно обычном составе — тройном (но с двумя фаготами, без тубы и с рядом дополнительных инструментов) оркестр как целое почти не используется, а трактуется как сочетание множества камерных ансамблей различной структуры, часто причудливой (скрипка соло, ксилофон, 2 тромбона и виолончели; 2 трубы, арфа, мандолина, виолончель и скрипка соло и т. д.).

Беря за основу симфонический оркестр, Стравинский нередко индивидуализирует состав включением какого-либо необычного инструмента — клавесина («Похождения повесы»), мандолины («Агон»), бугля и саррюзофона («Тигрени»).

Существенно и то, что к выявившимся еще в ранних балетах новым чертам оркестрового письма прибавляется отказ от классических норм динамического равновесия голосов. В этом отношении весьма показательна уже относительно ранняя камерная партитура «Истории солдата», где на равных правах выступают представители всех групп — кларнет, фагот, корнет, тромбон, скрипка и контрабас (широко представлены также ударные, что типично для Стравинского). В дальнейшем намеренное нарушение равновесия, в том числе в аккордах, становится обычным и в оркестровых произведениях.

Обращаясь к различным манерам и стилям, композитор использует и традиционные приемы оркестровки, но не они определяют его почерк. Порой же и старый прием у него звучит ошеломляюще оригинально среди новых, становящихся привычными, — таковы, например, «по-чайковски» поющие струнные в «Аполлоне Мусагете» и «Поцелуе феи».

Стравинский уловил и ярко выразил многие новые тенденции в оркестровке и оказал огромное влияние на ее развитие в XX веке.

Артур Онеггер (1892—1955) — один из самых замечательных симфонистов XX века. Стремление композитора к контакту с широкой аудиторией дает о себе знать и в идейном содержании музыки (достаточно вспомнить ораторию «Жанна д'Арк на костре» или его симфонии — Вторую, Третью, Пятую, полные тревожных раздумий о войне и мире, о судьбах наших современников), и в самом стиле высказывания — ясном, броском, «эмоционально убедительном». Оркестр Онеггера в высшей степени способствует контакту автора со слушателем.

Этот оркестр, при очевидном уважении Онеггера к традициям, не укладывается в определение «традиционный». Используя завоевания французской, немецкой, русской школ оркестровки (имена, близкие ему: Берлиоз, Равель, Малер, Р. Штраус, Чайковский, Стравинский), композитор проявляет интерес к оркестровому творчеству своих современников (Хиндемита, Шостаковича); его привлекает и старинная инструментальная практика и достижения джаза. Характерность онеггеровского оркестра заключается в том, что здесь органично соединяются различные средства и приемы. Причина же этого — единый подход к выразительным средствам: все подчинено выявлению «образной динамики» произведения.

Тембровая драматургия Онеггера — яркий образец конкретно-образного мышления. Симфонизм его ярко театрален, что явля-

ется национальной французской традицией. Тембры — носители образов воспринимаются как действующие лица драмы. Сохранение за каждым тембром эмоциональной значимости усиливает драматический эффект, способствует выявлению образных контрастов.

Высокая техника контрапунктического письма, отличающая Онеггера, сочетается с простотой конструкции, четкие линии которой обозначены и средствами оркестровки. Отметим такие важные ее принципы, как дифференциация функций, опора на чистые тембры, драматургически обоснованное включение тембров во времени — будь то столкновение контрастных образов или развертывание одного образа, накопление энергии в процессе длительного движения — *crescendo* к кульминации или, напротив, глубокое погружение в одно состояние. (Партитуры Третьей и Пятой симфоний содержат достаточное количество примеров, демонстрирующих указанные принципы.)

Стремясь заострить образ (композитор ради этого может прибегнуть к необычным средствам; в качестве примера сошлемся на использование бутылофона в «Сказании об играх мира» или электроинструмента «волны Мартено» в «Жанне д'Арк на костре»), Онеггер нигде не переходит черту, отделяющую содержательность от экстравагантности.

Оркестровое мышление Онеггера во многом обусловлено мелодической природой его дарования, которая дает о себе знать в линейности оркестровой ткани, в развернутых инструментальных соло, в тембровой нюансировке, усиливающей ощущение свободы, естественности мелодического движения. Ярким примером тому может служить начало медленной части Третьей симфонии; здесь можно наблюдать один из характерных онеггеровских принципов темообразования: ясные, простые мелодические звенья срастаются в единую тему большого дыхания, каждое звено темброво рельефно, а в совокупности они создают единый колорит, но как бы с оттенками разной интенсивности, с игрой света и тени.

Онеггер — автор камерных и симфонических сочинений, создатель театральной музыки — пишет на разные составы, при этом он тонко чувствует специфику избранного состава. По мысли композитора, возможности ансамбля продуцируют стиль, дух и даже образную сферу произведения. Конкретным подтверждением может служить Вторая симфония, написанная для струнных и трубы (включенной в коде симфонии — выступающей в роли вестника победы).

Обращаясь к большому составу (в Третьей и Пятой симфониях), композитор демонстрирует экономное владение оркестровыми средствами. Избегая вязкости и перенасыщенности в звучании оркестра, он добивается создания яркого тембрового рельефа (в этом тоже сказывается национальная французская традиция).

Большое место в творчестве Пауля Хиндемита (1895—1963) занимают оркестровые произведения. В таких его творениях, как симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира», «Метаморфозы тем Вебера», мы встречаемся с интересным оркестром, новым по манере выражения, богатым по краскам, гибким по технике.

Большинство произведений Хиндемита полифонического склада, что как нельзя более соответствует их философскому содержанию. Отсюда «линейная красочность» звучания этой музыки, обусловленная оркестровой полифоничностью. Здесь и «монотембровая полифония» — чаще в струнной группе, где Хиндемит, будучи сам незаурядным исполнителем-альтистом, свободно владеет тончайшими нюансами штрихов, достигая эффектов полной дифференциации линий или, наоборот, их идеального слияния, и многопластовость и взаимопроникновение разных регистровых линий, и разделение полифонических функций по группам инструментов, действующим автономно друг от друга, — не только регистрово, фактурно, но иногда даже и тонально.

Хиндемит любит резкие контрасты в оркестровых приемах. Например, во II части «Метаморфоз» после затухающего звучания тематической попевки (тонкая вязь триолями восьмых) у 1-х скрипок, играющих на «баске» (буква P, т. 5), вступают 3 тромбона (буква Q) в унисон, экспонирующие первое проведение темы фуги и приводящие к яркому плотному звучанию чистой медной группы в целом. Несмотря на динамическую плавность перехода от скрипок к медной группе, ощущение контраста поразительно сильное.

В местах большого драматического напряжения Хиндемит прибегает к приемам, близким Чайковскому. Так, в симфонии «Художник Матис» в финале, перед кодой (ц. 26) все напряжение оркестра, накопленное прежним развитием, сосредоточивается в двух основных линиях: тематизм — в медной, движущийся фон и педали — у деревянных и струнных; звучание предельно концентрированное и напряженное (*fortissimo*). И далее — снова резкий контраст, на сей раз не только тембровый (одни струнные после *tutti*), но и динамический и регистровый (*piano*, низкий регистр скрипок).

Примером оркестрового полифонического мастерства Хиндемита может служить партитура *Symphonia Serena*, где наисложнейшие полифонические приемы получают в звучании оркестра рельефное воплощение. Особенно интересна II часть, имеющая следующий оркестровый план: 1-й раздел — экспозиция основного материала у струнных *arco*, 2-й раздел — экспозиция другого материала у струнных *pizzicato*, в 3-м разделе звучат одновременно оба материала, и каждый — в своей оркестровке. Все функции слышны поразительно рельефно.



Развивая приемы баховского полифонического письма и опираясь, в известной мере, на оркестровые принципы Баха, творчество Хиндемита представляет собой интересный этап в развитии оркестровки.

В советской музыке можно наметить три основные школы оркестрового письма, к которым так или иначе примыкают композиторы-симфонисты. Это школы Мясковского, Прокофьева и Шостаковича. Такое разделение, как и сам термин «школа», здесь условно и, ввиду отсутствия исторической перспективы, а также недостатка исследовательских работ, может оказаться спорным. Но в данный момент оно дает ориентиры при характеристике творчества композиторов, многие из которых живут и продолжают работать в наше время.

Николай Яковлевич Мясковский (1881—1950) явился прямым продолжателем традиций русского классического симфонизма, как бы связующим звеном между композиторами XIX и XX веков. Будучи знаком с новыми достижениями современной ему оркестровой техники, Мясковский не взял их на вооружение, ограничиваясь уже имевшимися в арсенале русской школы средствами. В его партитурах можно встретить в органическом сочетании то типично корсаковские, то глазунновские, то характерные для Чайковского черты оркестровки. Однако на всем этом лежит печать самобытности, не позволяющей говорить об эклектичности или подражательности. К Пятой симфонии оркестровый почерк Мясковского вполне сложился; перестав быть экспериментальным, он оставался неизменным в дальнейшем симфоническом творчестве. Сознательным отказом от поисков нового в оркестре Мясковский напоминает Брамса и Брукнера. Совершенное чувство формы, непрерывное и естественное развертывание музыкальной мысли определили его оркестровое мышление. По-глинкински точный расчет в выборе средств, строгая экономия в использовании красок, умение достигать идеального динамического равновесия, а главное, искусство подчинения оркестра симфонической драматургии — вот основные черты Мясковского-оркестратора.

Влияние Сергея Сергеевича Прокофьева (1891—1953) на современную музыку было огромным, особенно в 50-е — начале 60-х годов. Необычность звучания его оркестра, яркость красок, смелость использования инструментов привлекали и привлекают молодых композиторов. Тем не менее, о школе Прокофьева говорить можно лишь с оговоркой, несмотря на то, что Прокофьев имел и имеет большое количество последо-

вателей (вернее, подражателей). Дело в том, что, унаследовав от Римского-Корсакова изобретательность в выборе оркестровых средств (которую Римский-Корсаков развил в себе и которая основывалась на теоретической продуманности и практической проверке), Прокофьев в своем оркестровом творчестве руководствовался больше интуицией, чем теорией. Характер звучания его оркестра складывается из многих и различных компонентов здесь мы находим широкое использование необычно смешанных тембров, частую смену тембров, создающую впечатление калейдоскопичности звучания, подголосочную полифонию в духе Глинки, блестящую «разноцветностью» голосов; большую свободу в использовании технических возможностей инструментов; любовь к колористически ярким «ритмо-остинато», заметное предпочтение жестких звучаний спокойным, мягким (часто даже в музыке, не требующей оркестровой жесткости); универсальное использование тубы, фаготов, валторн, которые подчас выполняют не свойственные им функции, создавая неожиданный эффект. Все это вызывает впечатление некоторой хаотичности (с точки зрения классического привычного использования инструментов), случайности применения отдельных приемов в партитуре — впечатление, возникающее и потому, что в оркестровке Прокофьева находки не всегда равноценны: рядом с гениальными откровениями обнаруживаются подчас бесцветные места, «незапланированные» провалы звучности, просчеты. Но примечательно, что и при этом не утрачивается единство стиля, что и эти просчеты — типично прокофьевские, воспринимающиеся как особые приемы.

Таким образом, оркестровке Прокофьева свойственно отсутствие каких-либо постоянно действующих принципов, полная свобода в использовании самых разных приемов, принадлежащих иногда разным стилям, авторам, эпохам. В одном произведении, на коротком временном отрезке, он может пользоваться самыми различными приемами, сменяя их с кинематографической быстротой. Более того, сами тембровые сочетания у него бывают «разношерстными». Например, струнные в самом классическом проявлении могут соседствовать с импрессионистическими деревянными или колючая звучность необычно сгруппированной меди сосуществовать с привычным традиционным звучанием струнных.

В манере оркестровки Прокофьева много смелости, даже дерзости, задора, озорства. Именно эти качества, вообще свойственные музыке композитора, придают характерность его оркестровому почерку.

Наибольшее число последователей завоевала школа Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906—1975). Его оркестровое творчество можно разделить на два периода.

Первый период (до Четвертой симфонии включительно) характерен интенсивными поисками своего оркестрового языка (интонационный язык Шостаковича сложился значительно раньше, чем его оркестровый почерк). Тенденция к ниспровержению традиционного, привычного в оркестре, эпидемия новизны во что бы то ни стало, распространившаяся в 20-е годы, коснулась и молодого Шостаковича. Его партитуры полны молодого задора, колючего сарказма. В них — яркие краски, смелые колористические находки, необычные сочетания инструментов. Однако основой возрастающего мастерства оркестровки Шостаковича остаются традиции Глинки и Чайковского.

Эти традиции обусловили и основные черты партитур второго периода, начинающегося с Пятой симфонии. Теперь все меньше внимания уделяется чисто внешним эффектам, оркестр органично связан с музыкальным материалом и подчинен общей драматургии произведения, развитие материала сочетается со строгой расчетливостью в оркестровке, музыкальный замысел рождается в оркестровом звучании. Во всем этом Шостакович сходен с Мясковским, однако яркая самобытность мелодического и гармонического языка делает и оркестр Шостаковича неповторимым, специфичным. Еще более удаляет Шостаковича от Мясковского влияние Малера, которое сказывается в стремлении Шостаковича к выявлению четкого рельефа горизонтальных линий, а также к резкому обострению конфликтных противопоставлений.

Начиная с Пятой симфонии, Шостакович рационально и экономно использует выразительные средства. Оркестровый план укрупнен, колористические «пятна» простираются во времени, надолго задерживаясь и не смешиваясь друг с другом. Тембры индивидуализированы, чаще обнажены, чем закрыты, строго учитывается степень эмоциональной напряженности тембра. Обычна четкая дифференциация функций. В последующих симфониях эти принципы не только сохраняются, но и проводятся еще более неукоснительно.

В музыке Шостаковича преобладает фактура полифонического склада. Полифония утверждается в самых разных видах — подголосочная, полимелодическая, организованная по принципу инвенционного развертывания, с использованием приемов канонического, фугированного развития и др. В полифоническом изложении композитор дорожит самостоятельностью каждого участника — будь то отдельный мелодический голос или целый пласт — контрапункт. Шостакович-оркестратор проявляет при этом необычную находчивость, используя традиционные и новые средства. Здесь и привычно трактованные поющие струнные, свирельные деревянные, грозные медные, и ярко выраженная специфичность звучания деревянных в их крайних регистрах, и непривычно звучащие струнные *sul tasto* и *col legno* или медные *frullato*, и «неслыханный» тембр-микст маркат-

ных басов фортепиано с пиццикатными басами низких струнных, сочетание высоких деревянных с тубой. Но даже самое неожиданное средство не вызывает впечатления колористически занимательного и каждый раз поражает точностью психологического «попадания» в нужный автору образ. Оркестр Шостаковича звучит жестко — и лирически проникновенно; декоративно, картинно — и философски углубленно. Добываясь столь различных результатов, композитор никогда не злоупотребляет ресурсами оркестра. Он пользуется чаще троечным составом (в Седьмой симфонии — с участием дополнительной группы медных), в Пятнадцатой же симфонии избирает более камерный, парный состав. В Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях Шостакович использует выразительные возможности человеческого голоса. В его оркестре важную роль играют ударные (особенно литавры; в число солистов попадает и малый барабан), а также — клавишные (фортепиано, челеста).

Обращаясь к самым разным жанрам — будь то симфония или киномузыка, оратория или музыкальная комедия, Шостакович нигде не допускает в оркестровке «общих мест», неудачных звучаний или небрежностей.

Развитие оркестровки продолжается и в настоящее время. Наш век богат экспериментами в этой области. Необычные приемы игры за подставкой на струнных, предписание играть только на мундштуке медных без самого инструмента или «пищике» деревянных духовых; введение в ударную группу самых необычных шумовых инструментов; использование электроинструментов — электрогитар, различных электронных клавишных инструментов (часто с преобразующими звук приставками), синтезаторов, имитирующих известные тембры и создающих много новых колористических эффектов, подчас весьма оригинальных и непривычных; использование возможностей звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратуры и др. — все это признаки интенсивных поисков новых и новых звучаний. По-новому используются и традиционные ресурсы симфонического оркестра. Для изучающего оркестровку несомненный интерес представляют произведения таких советских авторов, как Свиридов, Щедрин, Б. Чайковский, Эшпай, прогрессивных зарубежных композиторов. Однако рассмотрение всего многообразия тенденций современной оркестровки не входит в задачу данной книги.

Часть вторая  
ИНСТРУМЕНТЫ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

СТРУННЫЕ СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Скрипка



Техника диатонических гамм и арпеджио, наиболее свойственная скрипке, не уступает флейтовой или фортепианной. Можно лишь указать на трудность исполнения в быстром темпе больших скачков (если в них не участвуют открытые, т. е. не укороченные пальцами левой руки, струны). Трудна также игра в высоком регистре, где приходится очень тесно ставить пальцы левой руки и, следовательно, опасность неточной интонации возрастает. Более свободно можно пользоваться этим регистром в партии солиста-концертмейстера<sup>1</sup>.

На скрипке возможны двойные ноты, а также трех- и четырехзвучные аккорды. Смычок можно вести одновременно только по двум струнам, поэтому аккорд приходится «ломать» — его нижний интервал исполняется в виде форшлага, а продолжительно звучит только верхний (2)<sup>2</sup>.



<sup>1</sup> В примерах верхние границы диапазона для концертмейстеров скрипок, а также альтов, виолончелей и контрабасов, указываются отдельно (в скобках)

<sup>2</sup> Цифры в скобках указывают номера нотных примеров, на которые делается ссылка.

Следует учитывать, что на скрипке предел растяжения пальцев на одной струне в первых трех позициях<sup>1</sup> — увеличенная кварта. Следовательно, нельзя писать двузвучия более малой ноты (увеличенная кварта на одной струне плюс квинта между струнами), трехзвучия с интервалом между крайними звуками более малой сексты через октаву (увеличенная кварта плюс две квинты) и, соответственно, четырехзвучия с интервалом между крайними звуками более терции через две октавы. (Однако если нижний звук интервала или аккорда исполняется на открытой струне, это ограничение отпадает.) Нужно также иметь в виду, что трудно добиться чистого звучания интервалов кварты, квинты и октавы (если в них не участвуют открытые струны).

Скрипка явилась как бы первооткрывателем различных приемов игры, применяемых на струнных инструментах. Она была одним из первых солирующих инструментов и привлекла внимание таких выдающихся мастеров, как Амати, Гварнери, Страдивари, и таких виртуозов, как Корелли, Вивальди, Паганини, Венявский, Крейслер.

Скрипичная техника отличается большим разнообразием штрихов, основанных на разного рода движениях смычка и их соотношениях с движениями пальцев левой руки. Как правило, смычок движется попеременно вверх и вниз, но художественные или технические соображения могут потребовать нарушения такой последовательности. При движении вниз получается звучание более тяжеловесное, вверх — более легкое. Акцентированное начало с последующим *diminuendo* естественнее получается смычком вниз, *crescendo* — смычком вверх. Если необходимо уточнить направление движения, применяют знаки  $\sqcap$  (вниз) и  $\surd$  (вверх). На один смычок, т. е. без изменения направления движения, возможно исполнение как одного, так и нескольких звуков. Ноты, охваченные лигой, играют на один смычок, отсутствие лиги указывает на необходимость смены смычка на каждой ноте.

Имеет также значение, каким отрезком смычка извлекается звук. Игра у колодочки смычка (*al tasto*) дает звучание более резкое, с акцентом, у головки смычка (*a punta d'arco*) — более нежное, воздушное, легкое.

При штрихе *détaché* каждая нота играет отдельным смычком, плавным и равномерным движением. Длительности выдерживаются полностью. Перерывов между звуками нет, но начало каждой ноты несколько подчеркивается благодаря смене направления движения. Специального обозначения этот штрих не имеет, исполнители пользуются им во всех случаях, когда отсутствуют штриховые указания — лиги, точки и т. п. *Détaché* дает звук полный и насыщенный в *forte*, мягкий — в *piano*

<sup>1</sup> Позиция — положение левой руки на грифе.

(в примере 4 *détaché* у скрипок, альтов и виолончелей, в примере 7 — у альтов). Разновидность этого штриха — *grand détaché* исполняется широкими энергичными движениями, при которых используется вся длина смычка, с большой силой прижимаемого к струне. Дает максимальную силу звука. В партитурах обычно не указывается, так как применение этого штриха само собой разумеется при *fortissimo* (см. начало Второй симфонии Бородина; в примерах 15, 17 и в начале Третьей симфонии Скрябина *grand détaché* встречается у виолончелей и контрабасов).

Штрих *martelé* — короткие звуки, извлекаемые резкими рывками смычка (одна нота на смычок). Обозначается удлинненными точками («клинья») над или под нотами. На *forte* получается резко акцентированный звук, на *piano* — звук, похожий на короткий точный удар молоточком.

*Spiccato* — легкие прикосновения смычка к струне (одна нота на смычок). Обозначается точками над или под нотами. Звук очень короткий, легкий, воздушный (8).

*Portamento* — несколько подчеркнутое исполнение каждой ноты, предельно исчерпывающее ее длительность. Каждый звук как бы приобретает внутреннее наполнение, становясь более выпуклым, красивым. Применяется в медленном и умеренном движении. Обозначается черточками над или под нотами, нередко сочетанием черточек с лигой (в последнем случае направление движения смычка не меняется и переход от одного звука к другому становится особенно мягким).

Штрих *legato* предполагает исполнение нескольких (или многих) нот на одном плавном движении смычка. Ясно, что продолжительность непрерывного *legato* ограничена длиной смычка; особенно сказывается это обстоятельство в *forte*, когда «расход» смычка увеличивается. Поэтому лиги в партиях струнных имеют иное значение, чем в фортепианной музыке, — они указывают штрихи, а не фразировку. При *legato* достигается максимальная связность, каждый звук как бы переливается в следующий (3, 22—24 и др.).

*Staccato* — также исполнение ряда нот на один смычок, но отрывисто, с остановками между нотами; смычок при этом не отнимается от струны и, останавливаясь, заглушает звук, который приобретает остроту и сухость. Обозначается точками под лигой.

*Staccato volant* (летучее стаккато) отличается от обычного тем, что смычок между нотами не остается на струне, а слегка от нее отрывается. Возможно только при умеренной динамике (не выше *mezzo forte*). Этот вид *staccato* обозначается аналогично предыдущему, исполнитель выбирает конкретный штрих, исходя из характера музыки. Звучание *staccato volant* легкое, грациозное, не столь резкое и сухое, как в обычном *staccato*, и не столь острое, как в *spiccato* (5; см. также основную тему

Вальса-фантазии Глинки, где 2-е скрипки и альты аккомпанируют этим штрихом).

При штрихе *saltando* смычок бросают на струну таким образом, чтобы за счет упругости его трости он сам подпрыгивал после каждой ноты. Обозначается аналогично *staccato* (в случае необходимости штрих уточняется словесным указанием). В отличие от *staccato*, *saltando* непродолжительно (не более 4—6 нот на смычок) и возможно только в быстром темпе и ровном ритме — после того, как смычок брошен на струну, изменить скорость его отскоков нельзя. Штрих применяется в динамике не выше *mezzo forte*, дает очень легкое, воздушное звучание.

В скрипичных партиях широко применяется смычковое тремоло — предельно быстрое повторение одного звука, исполняемое штрихом *détaché*. Обозначается троекратным перечеркиванием штиля, а у целых нот — свободного пространства над или под нотой. В *piano* создает шелестящую таинственную звучность, в *forte* — тревожную, грозную (15, 39). Реже встречается пальцевое тремоло — подобие трели, быстрое чередование двух звуков в диапазоне терции или кварты, исполняемое *legato*. Дает более прозрачное звучание.

К смычковому тремоло примыкает так называемый двойной штрих (дубль-штрих), при котором каждая нота играет двойным движением смычка (вниз — вверх), что увеличивает интенсивность звука. Но, в отличие от тремоло, смычок здесь движется в строгом ритме, в соответствии с указанными длительностями. Этот штрих обозначается одинарным перечеркиванием штиля.

На скрипке применяются различные приемы, меняющие основной тембр инструмента.

Довольно распространена игра флажолетами. Суть этого приема заключается в том, что легким прикосновением к струне (а не полным ее прижатием) выделяется один из обертонов, входящих в состав скрипичного звука, остальные обертоны и основной тон заглушаются. Возникающий звук — слабый, мягкого флейтового тембра, чем выше, тем более свистящий.

Звукоряд натуральных флажолетов, получаемых на каждой струне, соответствует шкале обертонов. Для получения промежуточных тонов, не входящих в натуральную шкалу открытых струн, прибегают к так называемым искусственным флажолетам. При этом одним пальцем (1-м) укорачивается струна — изменяется основной тон, в то время как другим (4-м) производится легкое прикосновение к струне в месте, соответствующем чистой кварте от нового основного тона; в результате получается флажолетный звук двумя октавами выше основного тона — квартовый искусственный флажолет. Подобным образом может быть получен также терцовый искусственный флажолет, но он звучит хуже и на практике не применяется. Квинтовый



искусственный флажолет не применяется по другой причине: он требует слишком большого растяжения пальцев.

Флажолет обозначается маленьким кружком над нотой. Иногда в партитурах встречается более сложное обозначение искусственных флажолетов — тремя нотами. нижняя нота обозначает место прижатия струны, средняя (в форме ромбика) — место легкого прикосновения и верхняя (мелкая) — требуемую высоту звучания. Применяются флажолеты обычно в музыке спокойного, просветленного характера, в неторопливом движении — крупными длительностями.

Значительно меняет тембр скрипки сурдина, надеваемая на подставку. Звук становится слабее, на *piano* смягчается, на *forte* становится зловещим, характерно жужжащим (3, 10, 23). Следует иметь в виду, что мгновенно надеть и снять сурдину невозможно, необходимо предусмотреть для этого паузу длительностью в несколько секунд.

Тембр звучания зависит и от положения смычка на струне. Нормальное его положение — примерно посередине между подставкой, на которую опираются струны, и грифом. Игра смычком ближе к подставке (*sul ponticello*) дает звук более жесткий, чем обычно, с металлическим оттенком (см. «Весну священную» Стравинского, ц. 70 и 134), игра над грифом (*sul tasto*) — напротив, более мягкий звук, несколько похожий на альтовый (см. «Испанскую рапсодию» Равеля, II ч, ц. 7). Возвращение к нормальному звукоизвлечению обозначается «*ord*».

Как особый эффект используется прием *col legno* — игра не волосом, а древком смычка. Получается звук, несколько напоминающий ксилофонный (см. изложение «темы нашествия» в I части Седьмой симфонии Шостаковича).

Весьма распространен прием *pizzicato* — извлечение звука щипком правой руки, без помощи смычка. Обозначается «*pizz.*», для отмены этого приема обязательно пишется «*arco*», что значит «смычок». Звучание *pizzicato* чем выше и громче — тем более сухое и резкое, в низком регистре — более продолжительное, хотя этот прием возможен на всем протяжении диапазона скрипки, им редко пользуются выше указанного в примере I предела. *Pizzicato* невозможно в очень быстром движении, так как в отношении пальцевой техники правая рука значительно уступает левой (предельный темп находим в Скерцо из Четвертой симфонии Чайковского). Зато этот прием дает возможность одновременного исполнения звуков трех- и четырехзвучных аккордов, в том числе в *piano*.

В колористических целях нередко используется различие тембра струн. Например, мелодия, которую можно сыграть в I-й позиции на струнах *ре*, *ля* или *ми*, будучи исполнена в высоких позициях на струне *соль*, приобретает суровую тембровую окраску, звучит более эмоционально и напряженно. Исполнение

мелодии на одной струне позволяет, кроме того, сохранить единство тембрового оттенка. В таких случаях используются обозначением «sul G» (соответственно, если необходимо указать другую струну, — «sul D», «sul A», «sul E»). При игре sul G выход за указанные в примере 1 пределы не имеет смысла, так как более высокие звуки получаются чище, выразительнее и естественнее на более тонких струнах.

Богатейшие возможности скрипки позволяют использовать ее в оркестре очень широко и разнообразно.

Со времен классического оркестра за скрипками сохраняется мелодическая функция как основная.

В первом проведении темы любви после соло кларнета во «Франческа да Римини» Чайковский воспользовался одним из самых распространенных приемов — октавным ведением мелодии в двух партиях скрипок. Этот прием дает возможность получить звучание большого эмоционального накала (3).

3 Andante cantabile non troppo

Последнее проведение темы любви дано в трех регистровых этажах у всех струнных (кроме контрабасов). Чтобы уравновесить эту звучащую на forte лавину, в противосложении и в гармонической функции заняты все деревянные и все медные инструменты. И тем не менее партия скрипок здесь слышна ярче других (4).

Струнной группе поручена задорная, озорная тема финала Седьмой симфонии Прокофьева, при этом мелодическая линия проходит у 1-х скрипок.

4 **Andante cantabile non troppo**

Legni e Ottone *mf* (и т д)

Vni I II *f largamente*

V-le *f largamente*

Vc *f largamente*

C-b *pizz f*

Довольно редкий прием глиссандирования у скрипок и других смычковых использовал Прокофьев в Скерцо Третьей симфонии, где «взвизгивание» струнных ярко рисует сцену злого колдовства.

Примером использования солирующей скрипки в симфоническом произведении может служить мажорная лирическая тема III части Первой симфонии Шостаковича (ц. 16) и «тема мольбы» из финала этой симфонии (ц. 20). В Скерцо из его же Пятой симфонии сольная скрипка ведет тему, отмеченную изяществом и одновременно тонкой иронией. Исполнение темы требует большого мастерства (5).

5 **Allegretto  $\text{♩} = 138$**

Arpa *p*

V-no solo *p* *v* *gliss*

V-c *pizz p*

Количество примеров можно было бы увеличивать до бесконечности, так как выразительные ресурсы скрипки поистине неисчерпаемы.

## Альт

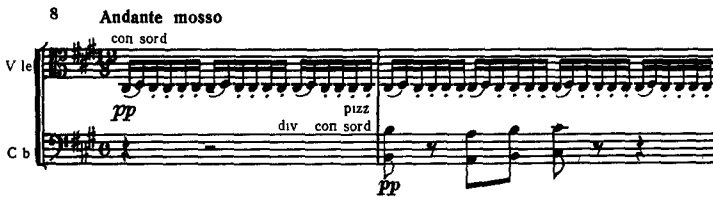


Технические возможности альтя в основном те же, что и у скрипки. Но есть и некоторые отличия. Так, рабочий диапазон альтя меньше — извлечение звуков выше указанного в примере предела технически возможно, но тембр высшего регистра слишком напряженный, звучание неестественное, его можно использовать лишь в особых случаях. Другая особенность связана с тем, что альт больше скрипки. Здесь предел растяжения пальца в первых трех позициях — чистая кварта, следовательно, предельный интервал, возможный на соседних струнах, — октава, через струну — дуодецима, через две струны — секстдецима. В остальном сказанное о скрипке применимо и к альту — разумеется, с поправками на различие настройки.

Звук альтя несколько более глухой, чем у скрипки и виолончели, как бы засурдиненный. Поэтому в струнной группе альты особенно часто применяются для выполнения педальных или аккомпанементных функций. Например, в начале Сороковой симфонии Моцарта альты *divisi* выступают в аккомпанементной функции (7).



Интересна оstinатная фигура альтов в 4-й картине «Пиковой дамы» Чайковского, где, безусловно, учтена характерность звучания — жутковатого, таинственного — 4-й струны, альтового «баска́» (8).



Но роль альтов не ограничивается аккомпанементом. Например, в Элегии из «Струнной серенады» Чайковского они вы-

ступают в мелодической функции. Отказавшись в данном случае от виолончелей, композитор избежал излишней для этого эпизода страстности звучания. У альтов тема звучит спокойно, без излишней напряженности и в то же время интересно колористически (9).

9 **Larghetto**

Violini I II  
Viola  
Violoncello/Contrabasso

*p* *espressivo*  
*pmoito espress*  
*pizz* *s*  
*p* *pizz*  
*piu f*  
*mf*

Танец девушек с лилиями из «Ромео и Джульетты» Прокофьева очень тонок и изящен. Тембр засурдиненных альтов, начинающих эту хрупкую тему, придает ей удивительную мягкость и экзотичность. И несмотря на то, что дальнейшее течение темы переходит к кларнетам, а затем к скрипкам, слушатель как бы продолжает воспринимать тембр альты (10).

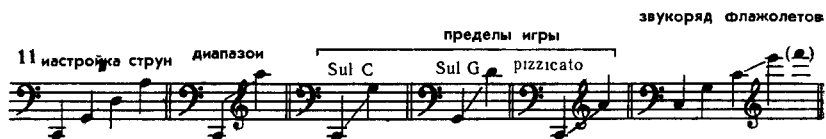
10 **Andante con eleganza**  $\text{♩} = 52$

Maracas  
Tamburino  
Violini I II  
Viola  
Violoncello  
C-b.

*pp*  
*pp* *con sord*  
*pp* *con sord*  
*p* *con sord*  
*pp* *con sord*  
*pp*

Очень тонко услышан тембр сольного альтя в теме жалобы Жар-птицы из одноименного балета Стравинского: здесь он привносит оттенок душевности и придает еще большую жалобность звучанию английского рожка и гобоя.

### Виолончель



На виолончели предел растяжения 1—4-го пальцев на одной струне в первых трех-четырёх позициях — большая терция.

Во время игры виолончель находится в вертикальном положении. Левая рука музыканта может не поддерживать инструмент, поэтому можно пользоваться для игры ее большим пальцем. Такой прием — ставка большого пальца — расширяет технические возможности, в частности, увеличивает предел растяжения до малой сексты, что позволяет брать квартовые и даже квинтовые флажолеты.

Флажолеты и *pizzicato* звучат на виолончели полнее и красочнее, чем на ручных инструментах (скрипке и альте), так как ее резонатор вдвое больше и струны вдвое длиннее.

В сравнении с ручными инструментами виолончель более безразлична к направлению движения смычка вследствие горизонтального его положения.

С момента появления виолончели в оркестре ее роль претерпела большую эволюцию. Если раньше, вплоть до первых бетховенских симфоний, ее функции сводились прежде всего к типично басовым, то позднее (в особенности после Берлиоза) виолончель, не уступая по технике и художественным возможностям скрипке, стала одним из ведущих инструментов струнной группы в баритоновом и теноровом регистрах.

Виолончель отличается сочным, густым тембром, звучание ее верхних струн *ре* и *ля* очень выразительно и эмоционально насыщено. Поэтому виолончелям значительно чаще, чем альтам, поручается ведение мелодии.

Приведем несколько примеров яркого использования виолончелей в оркестре.

Одно из проведений темы «рассказа Франчески» во «Франческе да Римини» Чайковского поручено виолончелям в высоком регистре (12).

Тема звучит напряженно, страстно и при имеющемся скромном сопровождении слышна рельефно.

12 *Andante cantabile non troppo*

Fl I

Fl II III

Vn I II

Vle

Vc

Cb

*p*

*3*

*pizz*

*pp*

*pp*

*p dolce*

*pizz*

*pp*

Подобное звучание виолончелей находим в «Евгении Онегине» Чайковского (тема Татьяны, предваряющая сцену письма), в увертюре к «Руслану и Людмиле» Глинки (побочная тема), в Вальсе из Шестой симфонии Чайковского (начало II ч.), в Третьей симфонии Брамса (начало III ч.) и др.

Следующий пример интересен тем, что основная тема произведения (тема Дон-Кихота в одноименных «фантастических вариациях на рыцарскую тему» Р. Штрауса) поручена сольной виолончели, как бы концертирующей на всем протяжении произведения (13).

Очень распространенный оркестровый прием — ведение виолончелями в октаву с контрабасами мелодической линии в нижнем оркестровом регистре. В этом случае виолончели главен-

13  $\text{♩} = 50$

V c solo *p*

3. Pulli *con sord* *p*

V c (Cor)

4 5 Pulte *con sord* *p*

ствуют, так как дают высотню определенный звук, тогда как контрабасы, не являясь столь же определенными в интонировании, особенно на струнах *ля* и *ми*, лишь углубляют, расширяют его. Характерный пример такого рода — начало Пятой симфонии Шостаковича (14).

14 *Moderato*

V m I II *f*

V c *f*

C b *f*



Подобный прием применил и Прокофьев в I части Классической симфонии (15).

15 Allegro

Legni

Vni I II

Vle

Vc

Cb

*ff con tutta forza*

*ff con tutta forza*

Басовая линия у таких высоких виолончелей и контрабасов звучит предельно напряженно, а при указанной штриховке — еще и резко. В соответствии с замыслом автора, этот эпизод причудлив и юмористичен.

### Контрабас

16

настройка струн      диапазон

пределы игры      звукоряд флажолетов

Sul E      pizzicato

Контрабас звучит октавой ниже написанного<sup>1</sup>. В отличие от других смычковых, строится по квартам. Некоторые контрабасы имеют 5-ю струну *do*, однако встречаются они редко. В слу-

<sup>1</sup> Диапазоны транспонирующих инструментов всюду даны по записи.

чае крайней необходимости звуки ниже *ми* контроктавы (по записи — большой октавы) можно получить и на четырехструнных инструментах путем перестройки 4-й струны, но перестройка требует времени и создает дополнительные трудности для исполнителей. Как правило, контрабасовая партия не должна выходить за указанные в примере пределы.

Техника игры на контрабасе резко отличается от скрипичной, альтовой и виолончельной. Большая длина струн, требующая соответственного растяжения пальцев и частых смен позиций, затрудняет исполнение диатонических гамм, скачков на большие интервалы и быстрых пассажей.

Предел растяжения пальцев на одной струне в первых двух позициях — большая секунда.

Техника правой руки на контрабасе довольно ограничена: контрабасист держит большой, тяжелый смычок, как пилу-ножовку. Поэтому требования играть у колодки или у кончика смычка мало что меняют в звукопроизношении.

Контрабасу редко предписывается использование сурдины, так как низкий оркестровый регистр, занимаемый контрабасом, сам по себе звучит довольно глухо и чем ниже, тем тонально менее определено.

Указание струн, на которых следует играть, в контрабасовой практике не имеет смысла, так как все струны инструмента в верхних регистрах звучат, особенно в *forte* или *fortissimo*, достаточно напряженно.

*Pizzicato* на контрабасе более звучно, чем на других струнных инструментах, но темповые его пределы более скромны из-за замедленного колебания струн.

На контрабасе, как и на виолончели, возможна ставка большого пальца, которая увеличивает предел растяжения на малую секунду.

Характерным использованием контрабасов в оркестре является дублирование — октавой ниже — виолончелей (14) или фаготов (см. пьесу «Избушка на курьих ножках» из «Картинок с выставки» Мусоргского — Равеля).

Реже встречается самостоятельное ведение контрабасами басовой партии (12, см. также начало и конец Шестой симфонии Чайковского).

В следующих примерах из финала «Струнной серенады» Чайковского (17) и финала Пятой симфонии Шостаковича (18) точное дублирование партии виолончелей было бы для контрабасов затруднительно, а каждое техническое затруднение неминуемо отражается на общем качестве исполнения. Для большей чистоты и большей технической доступности партия контрабасов здесь облегчена сравнительно с виолончельной.

Контрабас довольно часто выступает в роли басовой поддержки при самых различных инструментальных сочетаниях (12, 28, 32, 65 и др.).

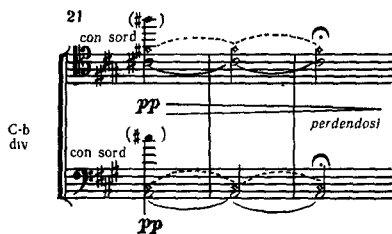




Интересный прием — глissандо контрабасов использован в IV части «Испанской рапсодии» Равеля (20).



В этом же произведении в III части встречаются флажолеты контрабасов (21).



### Группа струнных смычковых инструментов

Группа струнных смычковых, как правило, включает больше половины всех музыкантов симфонического оркестра: в большом современном оркестре бывает до 20 первых и 18 вторых скрипок, 16 альтов, 16 виолончелей, 12 контрабасов. Такой перевес струнной группы вызван необходимостью динамического равновесия с другими, более сильными или более яркими по колориту группами. Специфическое звучание струнных массивов,

составляющих каждую партию, является определяющей чертой звучания симфонического оркестра в целом. С этим связано особенно развитое у исполнителей струнных партий чувство ансамбля — все должны играть, как один.

Выдвинутая на положение ведущей в творчестве классиков, струнная группа в дальнейшем, как никакая другая, подвергается разностороннему развитию, получает в свое распоряжение самые различные приемы игры, в результате чего становится способной выполнить любую функцию (соло, аккомпанемент, фон, краска).

Богатейшие технические и художественные возможности определили высокую степень самостоятельности струнной группы. Звучание чистых струнных заполняет многие страницы оркестровых произведений. А для струнного оркестра, по составу соответствующего струнной группе симфонического оркестра, написано немало замечательных произведений — «Маленькая ночная серенада» Моцарта, «Струнная серенада» Чайковского, Вторая симфония Онеггера (с участием трубы *ad libitum*), Музыка для струнных, ударных и челесты Бартока и др.

Среди многочисленных достоинств струнной группы выделим наиболее характерные.

Струнная группа может звучать очень продолжительное время, не приедаясь. Этот факт можно объяснить, во-первых, наибольшей близостью тембра струнных к тембру человеческого голоса и, во-вторых, наибольшей способностью смычковых инструментов поддерживать эмоциональный накал, чего нельзя сказать о деревянных духовых или медных: краска у первых и сила у вторых преобладают над другими качествами звучания.

Тембры струнных хорошо сливаются, незаметно «модулируют» один в другой, создавая впечатление единого тембра, занимающего огромный диапазон. Это качество делает струнные незаменимыми в ведении больших мелодических линий без «швов».

При кантилене широкого дыхания или для получения очень продолжительных педалей используется ценное свойство струнных: плавно переходить с одного звука на другой при смене направления смычка (смена смычка без отрыва его от струны происходит мгновенно, без перерыва).

Пять основных партий, представляющих струнную группу симфонического оркестра, могут быть разделены каждая на 2, 3 и более голосов, что дает возможность получить «многоголосное» многоголосие в пределах одной лишь струнной группы.

Функции каждой партии в струнной группе могут быть весьма разнообразными, но, как норма, 1-е скрипки — верхний голос группы, 2-е занимают второстепенное положение и чаще всего выполняют функции гармонического голоса, второго голоса или подголоска в дуэте скрипок, дублера 1-х скрипок октавой ниже. «Второстепенность» 2-х скрипок вытекает и из

общего принципа подбора музыкантов в симфоническом оркестре: все первые голоса, будь то гобой, валторна или скрипка, комплектуются лучшими музыкантами. Отсюда и правило оркестровки: поручать ответственные мелодические линии или другие важные функции первым исполнителям партий.

Альты и виолончели в группе занимают места, соответствующие тенорам и баритонам в хоре, и выполняют функции средних и низких гармонических голосов, а также ведут мелодические линии. Бас струнных — контрабасы.

Перечислить все случаи разнообразного применения группы не представляется возможным. Вот несколько примеров различного звучания струнных.

В одном из эпизодов Вальса-фантазии Глинки мелодия у скрипок снабжена обозначениями: *piano, dolce, con delicatezza*. Исполняется она легким прикосновением смычка. Аккомпанируют 2-е скрипки и альты легким *staccato*. Виолончели и контрабасы коротко играют бас в октаву. Педаль отсутствует. Эти приемы соответствуют тонкой, изящной музыке Вальса (22).

22  $\text{♩} = 76$

Vn I *p dolce gliss con delicatezza*

Vn II *pp*

V-le *pp*

Vc C-b. *pp*

Аналогичное звучание струнной группы можно найти в начале Вальса из «Струнной серенады» Чайковского, во II части «Классической» симфонии Прокофьева (см. начало и главную тему), во II части «Фантастической» симфонии Берлиоза (в начале, где после вступления остается одна струнная группа), в Дуэте и Галопе из «Детских игр» Бизе.

В примере 23 струнные *divisi* дают густую гармоническую звучность в двух регистровых этажах. Вся группа, кроме контрабасов, играет с сурдинами при динамическом знаке *f*. Этот прием (сурдины на *forte*) хорошо передает скрытую силу и драматическую страстность музыки сцены письма из «Евгения Онегина».

23 **Andante mosso**  
*con sord*  
*div*

Vn I  
*f*  
*div*  
*con sord*

Vn II  
*f*  
*con sord*

V-le  
*f*  
*con sord*  
*div*

V.c.  
*f*

Подобным же образом использованы струнные в IV картине «Пиковой дамы» и в III части Пятой симфонии Шостаковича. Музыка начала Largo из этой симфонии привлекает внимание своей глубокой сосредоточенностью. Тема поручена струнным. Изложение темы — полифоническое, в очень медленном темпе. В партиях применен соответствующий штрих — legato, исполняемое легким (без большого нажима) смычком, не часто меняющим направление (24).

24 75 **Largo**

Vn I II  
*P espressivo*

Vn III  
*P espressivo*

V-le  
*P espressivo*

V.c.  
*P espressivo*

c.b.  
*P espressivo*

По характеру использования струнных этому примеру близки начало Восьмой симфонии Шостаковича и III часть Двадцать седьмой симфонии Мясковского (см. цц. 6 и 16).

В I части Седьмой симфонии Прокофьева струнные очень спокойно, размеренно, легатным штрихом ведут лирически распевное повествование. Их мягкая звучность вызывает в представлении равнинный русский пейзаж (25).

Moderato ♩ = 80

25

Tr ba I  
Cor I II  
Tuba

2 Cl  
2 Fag

*p* *cresc*

Vn I  
*mf* *espressivo*

Vle  
*mf* *p* *cresc*

Vc  
*mf* *p* *cresc*

Cb  
*mf* *p* *cresc*

Мягко, лирично звучат струнные в начале Сороковой (сольминорной) симфонии Моцарта (7), во II части Двадцать седьмой симфонии Мясковского, в I части Пятой симфонии Шостаковича (побочная партия), в Элегии из «Струнной серенады» Чайковского.

Струнной группе доступно выражение и других эмоциональных состояний. Как бы в тумане звучит у струнных с сурдинами лирическое излияние — тема II части Фортепианного концерта Скрябина. III часть Симфонии Мясковского поражает своей мажорной, светлой стремительностью. Упругая энергия, богатырская мощь звучит у струнных в I части Второй симфонии Бородина (главная тема), гимн радости — в финале Второй симфонии Скрябина. Образы зла переданы струнными *col legno* в Седьмой симфонии Шостаковича.

## ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

### Большая флейта

Звучание низкого регистра — яркое по тембру, несколько мрачноватому, чуть звенящему, — не позволяет рассчитывать на динамику выше *mezzo forte*





Средний регистр гибок в нюансировке (*pp* — *ff*), менее характерен по тембру, легко сочетается в аккордах с другими инструментами,

Высокий регистр — светлый, блестящий, на *fortissimo* — резкий, пронзительный. Самые высокие тоны в *piano* затруднительны<sup>1</sup>.

По техническим возможностям флейта превосходит все другие деревянные инструменты. Ей легко доступны диатонические и хроматические гаммы, арпеджио, различные комбинации легатной и стаккатной техники, трели, тремоло (на интервалах не более кварты).

По способу возбуждения звука флейта отличается от остальных деревянных. Если у гобоя, кларнета и фагота колебания воздушного столба вызываются так называемой тростью — упругой камышовой пластинкой, то на флейте возбудителем колебаний служит острый край отверстия, в которое вдувается воздух. Такой способ звуковозбуждения связан с большим расходом воздуха (вдвое большим, чем, например, на гобое), что сильно ограничивает продолжительность непрерывного *legato*. Зато благодаря тому, что язык флейтиста не занят тростью, на этом инструменте возможна мелкая стаккатная техника, исполняемая приемом двойного и тройного языка. При двойном языке атака звука производится поочередно то языком (соответственно произнесению слога «та», как на инструментах с тростью), то гортанью (соответственно слогу «ка»), что дает значительный выигрыш в скорости. Тройной язык (та-ка-та, та-ка-та...) применяется в триольном рисунке.

На флейте возможен прием *frullato*, заключающийся в том, что одновременно с вдуванием воздуха исполнитель произносит звук «ррр...» и тем самым создает постоянно прерывающееся звучание (как в милицейском свистке). Этим приемом можно исполнять тремоло на одной ноте и короткие пассажи.

Несколько ограничивают беглость пальцев на флейте неудобные тональности (с большим количеством ключевых знаков). Трудны трели на самых высоких нотах и невозможны на трех самых низких.

Флейта, входящая в состав симфонического оркестра с момента его возникновения, издавна трактуется как инструмент мелодический. Дублирование в верхнем регистре партий других

<sup>1</sup> В примерах границы регистров духовых инструментов указаны условно — в действительности характер звучания не меняется внезапно и резко, регистры соединяются рядом переходных нот.

инструментов (скрипки, трубы и т. д.), участие в tutti, где флейта обычно звучит в самом верхнем оркестровом регистре, ведение полифонических линий, наконец, соло — вот ее основные функции в оркестре.

О солирующей флейте Геварт в «Трактате по инструментовке» писал: «Щебетание птиц, вздохи ветерка, все, что во внешнем мире гармонирует с внутренним миром человека, превосходно может быть передано флейтой, не способной, впрочем, к выражению потрясающей страсти или драматических моментов человеческой жизни»<sup>1</sup>. (Иллюстрацией к этому определению может служить Танец пастушков из «Щелкунчика» Чайковского.)

Однако еще в эпоху романтизма образное толкование этого тембра начинает расширяться.

У Берлиоза, например, в I части «Фантастической симфонии» флейте поручено одно из проведений основной темы сим-

27 *rall poco*

Fl I  
Ob I

2 Cl (B)

Fag I

2 Cor. (C)

C b

Ob

<sup>1</sup> Геварт Ф Новый курс инструментовки. М., 1889, с. 120.

фонии, темы возлюбленной. В высоком регистре, на *pianissimo*, после *tutti* мелодия звучит мечтательно-хрупо и подчеркнута светло; она противопоставлена дальнейшему минорному проведению темы у гобоя (27).

Впечатление безысходной тоски и смятения оставляют три низкие флейты в унисон, ведущие сумрачную тему Вальса в Третьей сюите Чайковского (28).

28 Allegro moderato  $\text{♩} = 63$

3 Fl  
2 Cl (A)  
2 Fag  
Vc  
Cb

*pp*  
*(pp)*  
*(pp)*  
*(pp)*

Но тот же низкий регистр, в который окунается флейта в «Послеполуденном отдыхе фавна», дал Дебюсси краску для передачи образа совсем иного характера. Флейте поручена красивая, спокойная, гармонически роскошная тема отдыхающего фавна (29).

29 *Tres modéré*

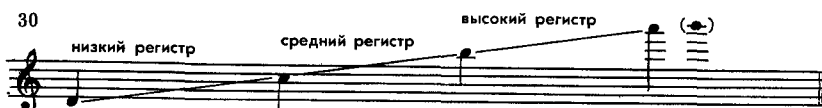
Fl I  
*p* *doux et expressif*  
2 Ob  
2 Cl  
*p*

В известном соло из «Дафниса и Хлои» Равеля (этот эпизод вошел и в популярную Вторую сюиту из балета) флейта использована универсально. Очень выразительное, яркое по колориту, это большое соло флейты требует виртуозной техники от музыканта.

Тему гротескового характера играет флейта во II части Пятой симфонии Шостаковича (см. тему среднего раздела во втором проведении).

Низкий регистр флейты применяется довольно редко из-за ограниченности динамических возможностей, высокий — теряет в красочности и выразительности из-за чрезмерной силы звука. Возможности использования флейтового тембра в высокой и низкой тесситурах расширяются разновидностями этого инструмента — малой и альтовой флейтами.

Флейта-пикколо  
(малая флейта)



Звучание нижнего регистра — нежного тембра, слабое (*p* — *pp*).

Средний регистр — наиболее выразительный, светлый при любой динамике (*pp* — *ff*).

Высокий регистр — резкий, свистящий. Наиболее уместно его использование в forte (*fortissimo*), особенно в tutti; при этом пронзительное звучание инструмента перекрывает весь оркестр.

Флейта-пикколо транспонирует на октаву вверх. Инструмент имеет те же технические данные, что и большая флейта, но более ограниченные художественные возможности. Нижний регистр не употребляется, средний и высокий чаще всего используются как дополнение к верхнему регистру большой флейты и значительно реже — для самостоятельного мелодического соло.

В приведенном примере из II части «Испанской рапсодии» Равеля малая флейта продолжает линию, начатую большой флейтой, для которой столь высокая тессitura недостижима. В тактах 4—6 нисходящая линия передается от двух малых флейт к большим, так как теперь для пикколо тессitura становится чересчур низкой (31).

В коде I части Десятой симфонии Шостаковича две малые флейты ведут мелодическую линию в среднем регистре, создавая впечатление призрачности, нереальности, хрупкости (32).

32 Moderato  $\text{♩} = 96$

Fl I pice

Fl II

Archi

Во II части Девятой симфонии Шостаковича сольной малой флейте поручена задорная тема, напоминающая шаловливый повист. Тема звучит остро и с юмором (33).

33

Fl pice

В I действии «Кармен» Бизе две малые флейты ведут забавную тему марша мальчишек, подражающих драгунам.

#### Альтовая флейта

34

низкий регистр

средний регистр

высокий регистр

Низкий регистр отличается яркостью, сгущенностью характерно флейтового тембра, но возможен лишь в динамике не выше mezzo forte.

Средний регистр гибок в нюансировке (*pp* — *ff*).

Звучание высокого регистра — резкое, менее блестящее, чем у большой флейты, менее красивое по тембру, затруднительно в *piano*, невозможно в *pianissimo*.

Альтовая флейта — инструмент, транспонирующий на чистую кварту вниз (*in G*)<sup>1</sup>. По техническим возможностям аналогична большой флейте. Обычно используется ради ее колористических, а не тесситурных достоинств; особенно характерно звучание ее низкого регистра, которое в сравнении с соответствующим регистром большой флейты представляется как бы сгущенным.

Во II части Восьмой симфонии Глазунова альтовая флейта, ведущая лирическую тему, звучит нежно и трепетно (35).

35  $J=54$   
Fl alto (G)  
*p dolce*

В балете Равеля «Дафнис и Хлоя» альтовая флейта используется сначала для продолжения флейтового регистра в общей нисходящей флейтовой линии (флейта-пикколо — большая флейта — альтовая флейта); затем, как яркая краска, звучит ее характерный низкий регистр (36).

36  
Fl picc  
2 Fl gr  
Fl alto (G)  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*espressivo*

<sup>1</sup> Некоторые композиторы писали партию альтовой флейты *in F*.

## Гобой



Звучание низкого регистра довольно глухое в *piano* и *legato*, *fortissimo* невозможно, но в то же время затруднительно и *pianissimo*. Атака звука резковатая, поэтому не следует ожидать мягкого *staccato*.

Средний регистр характерен своей красотой и выразительностью; он универсален в отношении динамики (*pp* — *ff*), заметно выделяется по тембру в ансамбле с другими инструментами.

Высокий регистр чем более отдаляется от среднего, тем более «сдавливается», сужается. Последние 3—4 звука чаще всего звучат резко, подобно гусиному крику.

Система клапанов гобоя почти та же, что и у флейты, но техника игры значительно уступает флейтовой. Наличие двойной трости затрудняет *staccato* в быстром темпе и делает почти невозможным прием двойного и тройного языка. Беглая техника на *legato* удобнее в среднем регистре. Нижние ноты аппликатурно неудобны, также неудобны трели на низких нотах. Стаккатная виртуозная техника на гобое применяется довольно редко, так как для этой цели выгоднее прибегать к флейтам и кларнетам.

По колористической характерности гобой — самый заметный инструмент из всех деревянных духовых. Роль его в оркестре в основном сольно-мелодическая. Преимущество гобоя перед флейтой — экономный расход воздуха, что дает возможность поручать гобоям большие фразы *legato* или педали большой протяженности без смены дыхания. Характерный пример — тема II части Четвертой симфонии Чайковского (38).



Приводим несколько примеров использования гобоя в различных функциях. В III части Пятой симфонии Шостаковича стонущие, щемящие интонации поручены гобоем, яркость тембра которого делает звучание предельно выразительным (39).

Во II части Пятой симфонии Шостакович использовал гобой для передачи юмористического образа (40).

Очень часто в тембре гобоя подчеркивается характерный свирельный оттенок. Например, русскую распевную тему народного

39  $\text{♩} = 72$

Ob I

Vni I

40 Allegretto  $\text{♩} = 138$  [74]

Ob I

2 Fag

Archi

*p*

*pp*

*pizz*

*p*

склада во II части Первой симфонии Чайковский поручил гобойю. В «Евгении Онегине», в сцене письма, гобой имитирует наигрыши пастушьего рожка за окном. Своим нежным и специфическим тембром гобой как бы рисует красивый пейзаж в «Альпийской симфонии» Р. Штрауса («На вершине»).

### Английский рожок

Английский рожок — инструмент, транспонирующий на чистую квинту вниз (in F). Его диапазон (по записи), особенности регистров и технические данные — те же, что и у гобоя. В оркестр английский рожок привлекается из-за колористических достоинств. Он имеет мягкий экзотический красивый тембр. Сходство его тембра со звучанием пастушьего рожка использовал Берлиоз в III части «Фантастической симфонии», где перекличка — диалог пастуха и пастушки имитируется английским рожком и гобоем.

Во 2-й картине «Пиковой дамы» английский рожок ведет тему, на фоне которой звучит речитатив Лизы и Маши (41). Речитативный диалог в данном случае играет менее значительную роль, чем тема, предвосхищающая арию Лизы.

Во II части «Испанской рапсодии» Равель воспользовался «знойным» тембром английского рожка, противопоставив его туттийной звучности оркестра (см. ц. 11—12). Примером подобного использования английского рожка могут служить и «Облака» Дебюсси (см. соло перед ц. 1).



41 *Andante non troppo*

C ingl

*p*

Маша *p* Лиза

При-ка же - те по-мочь раз - деть ся? Нет,

Vie

*pp*

Vc

*pp*

я са-ма. Сту - пай ты спать! Уж позд(но)

Masha

Fag I

*p* сь

Английский рожок применен также Мясковским во II части Двадцать седьмой симфонии. Здесь этому красочному инструменту поручена грустная лирическая распевная тема.

### Кларнет

42

низкий регистр      средний регистр      высокий регистр

Звучание низкого регистра отличается густотой и тембровой характерностью, самые низкие 3-4 звука — звенящие.

Средний регистр — наиболее гибкий в динамическом отношении, допускающий одинаково красивое *pianissimo* и *fortissimo*, но менее яркое по тембру; легко поглощается другими инструментами. Идеально сливается в аккордах с инструментами деревянной группы и валторнами.

Звучание верхнего регистра светлое, не особенно характерное, чем выше — тем более резкое. Динамическая амплитуда: *p* — *fff*. Самые верхние 3—4 звука невозможны в *piano*, особенно в *staccato*.

Кларнет транспонирует вниз на большую секунду (*in B*), реже на малую терцию (*in A*). По технике в *legato* не уступает флейте и допускает предельную беглость при исполнении диатонических и хроматических гамм, арпеджио; так как расход воздуха на кларнете значительно меньше, возможны длительные пассажи *legato*.

Роль кларнета в симфоническом оркестре очень многообразна. Войдя в группу духовых лишь в конце XVIII века (ранее конструкция его была несовершенной), он быстро завоевывает признание. Virtuозные и колористические достоинства вскоре ставят кларнет в ряд универсальных инструментов.

Хорошо удается кларнету кантилена — лирическая, мягкая, нежная. Такова, например, тема рассказа во «Франческе да Римини» (43).

43 *Andante cantabile non troppo*

Cl I (A) *p cantabile* *piu f* *dim*

*p* *pp*

В Первой симфонии Шостакович применил кларнет для воплощения совсем иных эмоций. Здесь кларнет ведет тему мужественного характера в ритме четкого напористого марша (44).

44 *Allegro non troppo*  $J = 160$

Cl I (B) *p*

Archi *pp*

*p* *pp*

Следующие два примера иллюстрируют использование технических возможностей кларнета у Римского-Корсакова — в «Испанском каприччио» (45) и «Золотом петушке» (46).

45 (Allegro)

Cl I (B)

*f brillante*

46

Cl I (A)

*f a piacere*

Н Т Д

В 4-й картине «Пиковой дамы» Чайковский использовал зловещее звучание низкого регистра кларнета, связав его тембр с образом Графини (см. эпизод, начинающийся с ее слов: «А бывало: кто танцевал? Кто пел?», и далее до момента смерти Графини).

Кларнету поручена главная тема I части Второй симфонии Скрябина. Характер ее несколько повествовательный, с оттенком печали.

Высокий и средний регистр кларнета использован Прокофьевым в проведении очень веселой, шаловливой главной темы финала Пятой симфонии.

#### Кларнет-пикколо

47

низкий регистр      средний регистр      высокий регистр

Низкий регистр отличается характерностью звучания — звенящего в mezzo forte и как бы журчащего в piano (этими пределами и ограничивается его динамическая амплитуда).

Характеристика среднего регистра совпадает с таковой же у видового инструмента, но звучание несколько более резкое.

Высокий регистр резок, криклив, специфичен своим сходством с карикатурным гусиным криком. Верхние 4—5 звуков невозможны в piano и даже в mezzo forte.

Кларнет-пикколо транспонирует на малую терцию вверх (in Es)<sup>1</sup>. Его технические данные совпадают с кларнетовыми, но благодаря своему весьма характерному тембру кларнет-пикколо настолько заметен в группе, что используется лишь в особых случаях, когда требуется резкость, крикливость, экстравагантность. Так, Берлиоз воспользовался именно «некрасивостью» звучания этого инструмента, поручив ему искаженную тему возлюбленной в V части «Фантастической симфонии» (48).



Те же качества кларнета-пикколо побудили Шостаковича поручить именно ему напористую тему II части Пятой симфонии, звучащую в сопровождении четырех валторн (49).



Очень многогранно использовал кларнет-пикколо Равель в балете «Дафнис и Хлоя»: здесь и блестящие пассажи, и красочные распевы, и колористические педали.

#### Басовый кларнет



Низкий регистр по звучанию подобен соответствующему регистру видового инструмента, лишь характерность кларнетового тембра еще более сгущена. Динамическая амплитуда: *tr* — *f*.

Средний регистр наиболее выразителен, особенно в кантилене, но менее характерен по тембру, легко поглощается другими, одновременно звучащими инструментами, в особенности фаготами или негромкими валторнами. Имеет более насыщенное звучание, чем у видового инструмента.

<sup>1</sup> Реже встречается инструмент, транспонирующий на большую секунду вверх (in D).

Звучание высокого регистра — несколько сдвинутое, чем выше — тем все более резкое и неприятное. Динамическая амплитуда: *p* — *ff*. Регистр употребляется редко.

Басовый кларнет — инструмент, транспонирующий на большую ноту вниз (in B) <sup>1</sup>. Менее подвижен, чем кларнет, так как в силу своих размеров требует большого растяжения пальцев. Используется более разнообразно, чем кларнет-пикколо. В частности, на басовом кларнете выразительно и красиво звучит кантилена. Нижний регистр используется и для расширения диапазона обычного кларнета, и как бас деревянной группы или участник оркестровой басовой линии, и, наконец, как краска — несколько загадочная, очень эффектная в передаче образов зла. Его мрачное звучание использовал Чайковский в «Пиковой даме» в момент, когда Герман читает письмо Лизы (51).



Подобным же образом звучит басовый кларнет в I части Двадцать седьмой симфонии Мясковского (52).



Назовем еще вступление к опере Вагнера «Лоэнгрин», где этот инструмент использован в качестве баса деревянной группы.

#### Фагот



Звучание низкого регистра — густое, полное, несколько грубоватое в атаке; *piano* затруднительно, *pianissimo* — невозможно (особенно в *staccato*).

<sup>1</sup> В прошлом встречался также басовый кларнет in A, транспонировавший на малую дециму вниз.

Средний регистр — самый выразительный в кантилене, звучание характерно легкое в staccato. Динамическая амплитуда: *pp* — *ff*.

В верхнем регистре чем выше, тем звучание более сдавленное, напряженное, на последних 2—3 звуках трудно добиться piano.

Техника игры на фаготе сходна с гобойной, лишь расход воздуха значительно больше. Staccato более отчетливо, красиво и возможно в более быстром темпе.

Роль фагота в оркестре до Бетховена ограничивалась чаще всего поддержкой общего оркестрового баса. Затем, по мере становления деревянной группы как автономной, способной звучать вне tutti, фагот выступает в роли баса деревянной группы (чаще 2-й, а иногда и оба) и, наконец, получает признание как солист. Тембровое освоение фагота, робко начавшееся еще во времена Гайдна, продолжается и сейчас. Фагот можно встретить в самых неожиданных образных ситуациях — от глубоких философских раздумий (Шостакович, Одиннадцатая симфония, IV ч., ц. 67) до веселой шутки (Прокофьев, «Юмористическое скерцо» для четырех фаготов), от глубокой печали (Шостакович, Девятая симфония, IV ч.) до стариковского добродушного ворчания (Прокофьев, «Петя и волк», образ дедушки).

В роли «забавного старичка» выступает фагот во II части Первой симфонии Шостаковича (54).

54  $\text{♩} = 100$

Fag

Gt

Vcl Cb

*pp*

*pp*

*g*

*pp*

В V части «Фантастической симфонии» Берлиоза четыре фагота проводят в унисон одну из тем шабаша ведьм. После *rit-zisato* виолончелей и контрабасов фаготы здесь звучат тяжело-весно, громко, напористо (55).

4 Fag

V-c Cb

56 104

*solo f*

*solo f*

В «Жар-птице» Стравинского солирующий фагот играет нежную мелодию колыбельной. Его воркующий тембр звучит здесь удивительно тепло и уютно (56).

56 183 Andante

Fag I

Arpa V le V c

*pp*

Можно вспомнить и выразительный фагот, сопровождающий любовную жалобу Гориславы в каватине из III действия «Руслана и Людмилы».

В I части Пятой симфонии Чайковского фагот вместе с кларнетом излагает главную тему — приглушенную, несколько печальную, повествовательную. В середине II части фагот ведет лирический разговор с другими деревянными, в III части поет тему вальса.

В начале Шестой симфонии Чайковского использован мрачный нижний регистр фагота. Здесь для исполнителя представляет большую трудность предписанное композитором *pianissimo*.

С большим юмором звучит фагот (и контрафагот) в скерцо Дюка «Ученик чародея».

### Контрафагот

57

низкий регистр      средний регистр      высокий регистр

Звучание низкого регистра густое, хрипящее, возможно лишь на *forte*.

Средний регистр мягче, чем у видового инструмента, ярче по окраске, очень выразителен. Динамическая амплитуда: *p — ff*.

Высокий регистр характерен своей напряженностью, колористически малоинтересен — гнусав и сдавлен, затруднителен на рiапо.

Контрафагот транспонирует на октаву вниз. Техника несколько более замедленна, чем на фаготе, расход воздуха значительно больше. Верхние ноты звучат слишком напряженно, атака затруднительна. В оркестре применяется или как бас, продолжающий нижний регистр фагота, или как дополнительная краска (педальная или мелодическая).

Например, во II части Пятой симфонии Шостаковича контрафагот в октаву с фаготом рисует забавный юмористический образ (58).



В картине пробуждения в «Жар-птице» Стравинский использовал два контрафагота (59).



Контрафагот также можно встретить в партитурах Гайдна (см. «Времена года», № 19 — «К нам близится гроза»), в финале Девятой симфонии Бетховена, в «Сече при Керженце» из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, во Второй сюите из «Дафниса и Хлои» Равеля и др.

### Саксофон



Звучание низкого регистра — яркого тембра, красивое, богатое обертонами. На самых низких звуках затруднительно *staccato*, так как атака звука грубовата. Динамическая амплитуда: *mf* — *f* (*ff*).

Средний регистр наиболее выразителен и динамически гибок (*pp* — *ff*).



Звучание высокого регистра — чем выше, тем более напряженное, но менее «округлое», чем в среднем регистре. Самые высокие звуки некрасивы в *forte*, в *staccato* могут напоминать гусиный крик.

Саксофон — инструмент транспонирующий. В симфоническом оркестре чаще употребляются следующие разновидности: альт *in Es*, транспонирующий на большую сексту вниз, тенор *in B*, транспонирующий на большую нону вниз, и баритон *in Es*, транспонирующий на большую терцдециму (сексту через октаву) вниз. Диапазон (по записи) и характеристика регистров одинаковы для всех трех видов.

Технические возможности саксофона очень широки: беглость, в особенности в *legato*, равна кларнетовой, возможна большая амплитуда вибрации звука, глиссандированные переходы с одного звука на другой, четкое акцентированное *staccato* (не столь беглое, как *legato*). К тому же саксофон обладает значительно большей, чем у деревянных, силой звука, способной противостоять мягким медным — валторнам. Все эти качества дают основание предполагать, что группа саксофонов весьма перспективна.

Своеобразный тембр саксофона обогатил оркестровую палитру. Его способность органически сливаться с группой деревянных и медных помогает ему еще успешнее, нежели валторне, темброво объединять эти группы.

Нельзя не упомянуть о важнейшей роли саксофона в джазах и эстрадных оркестрах, где он выполняет с одинаковым успехом и мелодическую, и педально-гармоническую, и техническую, и колористическую функции. В симфоническом же оркестре роль саксофона ограничена: обычно он используется как солист, создавая особый, необыденный, яркий колорит звучания. Между тем саксофоны могли бы быть незаменимой мягкой педалью, густой по колориту и более яркой, чем педаль валторн.

Саксофон-альт играет главную роль в «Старом замке» из «Картинок с выставки» Мусоргского — Равеля, придавая оркестровому колориту экзотический оттенок (61).

61 *Andante*

Sax. alto (Es) *solo vibrato* *p*

V-le V-c *p*

Для воссоздания образов далекого и манящего прошлого привлеч Рахманинов саксофон-альт, необычный для русской музыки инструмент, в I части «Симфонических танцев» (62).



Сошлемся еще на ряд произведений, где в симфоническом оркестре использован саксофон: сюита Бизе «Арлезианка», «Болеро» Равеля, сюита из музыки Шостаковича к кинофильму «Златые горы», Вариация Айши и «Танец с саблями» из балета Хачатуряна «Гаянэ».

### Группа деревянных духовых инструментов

Несмотря на разнотипность четырех видов инструментов, составляющих основу группы деревянных, она представляет собой достаточно цельный организм.

Романтики, а затем импрессионисты оценили колористические достоинства деревянных инструментов, и с тех пор эта группа вызывает к себе неизменный интерес мастеров оркестровки. Именно деревянные в значительной мере определяют красоту и красочность звучания музыки Римского-Корсакова, Дебюсси, Равеля, Стравинского, Р. Штрауса, Прокофьева.

Деревянные инструменты, в отличие от других групп, имеют наибольшую тембровую характерность. Но у этого достоинства есть оборотная сторона: длительное звучание одних деревянных утомляет и очень скоро приедается. Поэтому степень автономии этой группы значительно ниже, чем струнной: не говоря о том, что для ансамбля деревянных почти нет больших произведений, в симфонических партитурах немного примеров продолжительного звучания чистого дерева.

Оркестровые функции в группе деревянных распределяются обычно следующим образом. Мелодические функции выполняются первыми инструментами каждого вида (реже других — фаготами). Подголосочные функции (вторые голоса дуэтов, полифонические противосложения, дублирование первых солирующих голосов, второе или третье проведения тем в фугах и т. п.) выполняют вторые инструменты, а также свободные от сою первые инструменты. Педальную и аккомпанирующую функции выполняют все свободные от мелодической функции инструменты в зависимости от требуемого колористического оттенка.

Четырехголосные гармонические сочетания обычно складываются из двух пар инструментов, например: 2 кларнета+2 фагота, 2 гобоя+2 фагота, 2 флейты+ 2 кларнета. В пятиголосии у деревянных к парам гобоев и кларнетов прибавляется — в зависимости от тесситуры — или фагот в качестве басового голоса, или флейта в качестве верхнего, ведущего мелодию или контрапункт.

Часто к группе деревянных духовых подключаются валторны или саксофоны. Те и другие очень хорошо сливаются с любыми комбинациями деревянных (но не более, чем в *mezzo forte*).

Прием дублирования в деревянной группе применяется для динамического усиления партии или ради получения нового, смешанного тембра.

Самое распространенное использование деревянных — в качестве солистов на фоне струнных. Группа же в целом чаще всего звучит как красочное противопоставление струнной или медной.

Приведем примеры использования группы деревянных духовых в симфоническом оркестре.

В Траурном марше из Третьей симфонии Бетховена фраза деревянных и валторн звучит как горестный взглас (63).

63  $\text{♩} = 80$

2 Fl  
2 Ob  
2 Cl (B)  
2 Fag  
1 II (C)  
Coi (C)  
111 (Es)

Угрюмая задумчивая тема вступления в финале Первой симфонии Чайковского звучит у низких деревянных (64).

64 *Andante lugubre*

2 Fl  
2 Cl (B)  
2 Fag

Тема шестивия в «Празднествах» Дебюсси как бы перебирается от одной колористической группы к другой. Прозвучав откуда-то издали (у засурдиненных медных), она слышна затем ближе и ярче в группе деревянных (65).

65 **Moderato**

2 Fl. *p poco cresc.*

Fl. picc. *p poco cresc.*

2 Ob. *p poco cresc.*

C. ingl. *p poco cresc.*

2 Cl. (B) *p poco cresc.*

2 Fag. *p poco cresc.*

Timp. *p poco cresc.*

Archi *p (pizz)*

Далее идет переключка медной и деревянной групп.

В различных образных проявлениях можно встретить деревянную группу у Чайковского в «Ромео и Джульетте», где звучит мрачный церковный хорал; во Вступлении к «Чародейке», где деревянным поручена музыка народно-песенного характера; в I части Первой симфонии, где красками деревянных духовых написан зимний русский пейзаж. Начало «Облаков» Дебюсси также звучит у деревянных духовых, изображающих таинственно-неясные облачные дали.

В балете Равеля «Дафнис и Хлоя» всплески радости, восторга в эпизоде восхода солнца красочно переданы тембрами деревянных; эта партитура требует от музыкантов-духовиков отличных ансамблевых качеств и технического мастерства. Но самой высокой виртуозности от музыкантов требует Р. Штраус в большинстве своих партитур (см., например, «Тилиа Уленшпигеля»).

## МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

### Валторна



Тембр низкого регистра похож на тромбовый, самые низкие ноты грубоваты и невозможны в *planissimo*. Атака звука с заметным запаздыванием.

Звучание среднего регистра на всем его протяжении ровное как в *forte*, так и в *piano*. Динамическая амплитуда: *ppp* — *fff*. Запаздывание звука при атаке — чем выше, тем меньше. Самый выразительный, красивый по тембру и наиболее употребительный регистр.

Высокий регистр характерен своей напряженностью, блеском звучания на *forte* — *fortissimo*. Самые верхние 3—4 звука без подготовки берутся с трудом, возможны «киксы» (непопадания на звук); бóльшая надежность звукоизвлечения достигается плавным подходом к самому верхнему регистру.

В современном оркестре обычно используются валторны in F, партии их записываются в скрипичном и басовом ключах, в скрипичном — квинтой выше, в басовом — квартой ниже желаемого звучания.

Валторна — инструмент мелодический, редко употребляется для исполнения пассажей, скачков, мелкой техники и т. д. Быстрые пассажи, большие скачки затруднительны из-за «ленивого», несколько запаздывающего возникновения звука — пальцевая техника в данном случае превосходит лабиальную (губную). *Staccato* на валторне менее острое, чем на трубе или тромбоне. Возможен двойной и тройной язык.

В *forte* валторна звучит вдвое слабее жесткой меди (трубы, тромбона или тубы), поэтому для ровного звучания аккорда при недублированной тяжелой меди валторны берутся по две на один голос; в сочетании же с деревянными духовыми картина обратная: валторна *forte* оказывается вдвое сильнее деревянного инструмента (разумеется, при равных тесситурных

условиях)<sup>1</sup>. По тембру, так же как и по силе звука, валторны составляют как бы мост между жесткой медью и деревянными, поэтому в партитуре они размещаются, в нарушение тесситурного порядка, выше труб — непосредственно под деревянной группой.

До изобретения вентиляльной системы на валторне, как и на трубе, можно было извлекать лишь звуки натуральной шкалы, в нижней части которой расположены большие интервалы и только в верхней, напряженной по звучанию, появляется возможность более плавного мелодического движения. Поэтому композиторам для обогащения звукоряда иногда приходилось брать целый набор валторн разных строев. После изобретения вентиляльной системы в начале XIX века эти неудобства были устранены, и валторна стала хроматической на всем протяжении ее объема — правда, вентиляльный механизм еще потребовал дальнейших усовершенствований, и некоторые достоинства натурального инструмента при нем все же утрачивались (тембр рога, блеск открытых звуков).

В партиях валторн можно встретить обозначения «*con sordino*» и «*capra in agia*» (с поднятым раструбом). Сурдина превращает полный, красивый тембр валторны в зловещий, сдавленный и приглушенный. Валторнисты, впрочем, редко пользуются сурдиной и получают приблизительно тот же результат с помощью закрытого звука, достигаемого частичным введением в раструб инструмента кисти руки. Нередко композиторы предписывают именно такой способ изменения тембра, обозначаемый крестиками под нотами или словом «*corerto*» (возвращение к нормальному звучанию обозначается ноликом над нотой или словом «*aperto*»). Поворот же валторны раструбом вверх как бы приближает и усиливает звучание инструмента, показывая всю его силу и «медную напористость».

Валторна выполняет многообразные функции — играет мелодии различного характера, педальные гармонические звуки, подголоски, иногда — бас. Приведем примеры различного использования валторн в симфоническом оркестре.

В Скерцо из Третьей симфонии Бетховена солируют три натуральные валторны, исполняющие тему аккордово-фанфарного склада (67).

67 Trio

Cor (Es)

<sup>1</sup> Такие соотношения указывает Римский-Корсаков в «Основах оркестровки», где уделяется большое внимание вопросам равновесия голосов.

В III части «Испанской рапсодии» Равеля использован хор четырех валторн в колористической функции (68).



Только в тембре валторны звучит тема-возглас, возникающая несколько раз на протяжении III части Десятой симфонии Шостаковича (69).



У Чайковского в «Вальсе цветов» из «Щелкунчика» использована группа валторн; во II части Пятой симфонии тему исполняет солирующая валторна; у Р. Штрауса в «Тиле Уленшпигеле» главная тема героя излагается солирующей валторной.

### Труба



В низком регистре звучание несколько плоское, грубоватое в атаке, не очень красивое. Динамическая амплитуда: *mp* — *f*.

Средний регистр характерен мягким звучанием в *piano* и *pianissimo*, но блестящим и даже резким в *forte* и *fortissimo*.

Звучание верхнего регистра резкое и пронзительное в *fortissimo*, затруднительно в *pianissimo*. Последние 3—4 верхних звука невозможны в *piano*.

В современном симфоническом оркестре обычно используется труба *in B*, транспонирующая на большую секунду вниз. Реже в составах оркестра встречаются трубы *in Es*, *in D* и *in C*.

Труба имеет достаточно подвижную технику — в хроматических и диатонических гаммах достигается значительная беглость, хорошо получается *staccato*, двойной и тройной язык, *frullato*. Затруднительны большие скачки, трели.

Труба — пожалуй, самый характерный представитель группы медных духовых. Сила и блеск звука, яркость тембра, возросшие с момента введения вентиля технические возможности поставили этот инструмент в ряд ведущих. Натуральная же труба могла вступать только в моментах, соответствующих гармонически тонике или доминанте (реже родственных с ними функций). Глядя в партитуры Бетховена, мы поймем, что не расчет, а нужда заставляла композитора писать грустные паузы в таких tutti, где труба была необходима.

Длительное время трубы использовались в роли почти ударного инструмента: они вступали в громких местах вместе с литаврами и барабанами, сила звука и фанфарность были единственными качествами, признаваемыми за ними. Даже ventильная труба, появившись в партитурах XIX века, долгое время использовалась не в полную меру своих возможностей. Сейчас трубе можно поручать самые различные функции, уверенно рассчитывая на тончайшие динамические и художественные нюансы. Приведем ряд характерных примеров использования этого инструмента.

В «Празднествах» Дебюсси тему праздничного шествия, приближающегося издалека, играют три трубы с сурдиной (71).

71 *Moderato*  
con sord  
pp

3 Tr be (F)  
con sord  
pp

В сценке «Два еврея» из «Картинок с выставки» Мусоргского — Равеля использована засурдиненная труба на forte. Она звучит резко, несколько трескуче.

В III части Первой симфонии Шостаковича высокая по tessитуре скорбная тема, звучащая у трубы с сурдиной, сгущает драматизм музыки (72).

72 *Largo*  $\text{♩} = 69$

2 Fl  
p

2 Cl (B)  
p

Tr ba I (B)  
con sord  
pp

V c  
C b  
pp



В начале «Итальянского каприччио» Чайковского две трубы в унисон fortissimo выступают в роли призывных фанфар. В «Поэме экстаза» Скрябина одна из основных тем постоянно звучит у трубы, выступающей в качестве концертирующего инструмента; в Двадцать седьмой симфонии Мясковского (I ч., разработка) находим соло трубы в высоком регистре.

### Корнет

В современном симфоническом оркестре обычно используется корнет in B, транспонирующий на большую секунду вниз; в партитурах иногда встречаются строи D, Es, F, A.

По диапазону корнет подобен трубе, в основном совпадают и особенности регистров, и технические возможности этих инструментов. Однако корнет имеет более мягкий тембр. Звучание его в верхнем регистре менее напряженное, хотя не утрачивает ни блеска, ни яркости. В сравнении с трубой корнет свободнее чувствует себя в верхнем регистре, и именно этим нередко обуславливается его включение в оркестр.

Приведем примеры использования корнета.

У Чайковского в «Итальянском каприччио» корнету поручена задорная танцевальная тема (73).



В «Франческе да Римини» восходящая линия валторны переходит к корнету, который продолжает секвенцию в самом верхнем регистре в fortissimo (74).



### Тромбон



Звучание низкого регистра — довольно сильное, заметно безжащее на самых низких звуках в *forte* и *fortissimo*, в *pianissimo* невозможно, в *piano* прослушивается треск от вибрации губ.

Звучание среднего регистра — блестящее в *forte*, мягкое и певучее в *piano* и *pianissimo*.

Звучание высокого регистра — резкое и напряженное в *forte*, в *piano* теряет полноту.

Тромбон отличается от других медных тем, что длина его трубки и, следовательно, высота натурального звукоряда изменяются не вентилями, а выдвигной кулисой. В современном оркестре применяются два вида тромбона — теноровый и басовый. Основной тон обоих видов — звук *си-бемоль* контроктавы, но басовый тромбон имеет квартвентиль, с включением которого натуральный звукоряд перестраивается на кварту вниз и диапазон инструмента в нижнем регистре расширяется.

По характеру и силе звучания тромбон подобен трубе и нередко используется для продолжения ее диапазона вниз, как бы служит басовой трубой. Специфика техники тромбона обусловлена кулисным устройством: быстрота движения здесь вредит точности интонации и четкости. Зато кулиса дает возможность глиссандирования. Глиссандо возможно в пределах тритона вниз от каждого звука натурального звукоряда с основным тоном *си-бемоль* контроктавы; на тромбоне с квартвентилем, кроме того, возможно глиссандо в пределах чистой кварты вниз от каждого звука натурального звукоряда с основным тоном *фа* контроктавы.

В симфонический оркестр тромбон входил медленно, далеко не сразу были оценены его возможности. Сначала он использовался как дополнительная динамическая сила (в основном в *tutti*). Только по прошествии большого времени тромбон начал петь у Шуберта, Глинки и последующих композиторов, а его мощный звук стал ярким выразительным средством: богатырские, величественные или мрачные образы редко создаются теперь без участия тромбонов. Тромбон приобрел такую же универсальность в передаче самых разных образов, как виолончель, фагот, валторна.

Например, в Вальсе-фантазии Глинки тромбон ведет мягкую певучую мелодию (76).

В финале Шестой симфонии Чайковского три тромбона совместно с тубой образуют монолитный ансамбль, играющий в низком оркестровом регистре мрачный хорал (77).

В сцене «Похороны Джульетты» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева три тромбона в октаву ведут тему рока, по-вагнеровски прорезая туттийную толщу оркестра (78).

Укажем примеры более раннего использования тромбонов в симфонических произведениях: во «Временах года» Гайдна в хоре «И мертвое безмолвие кругом» находим один из пер-

76  $\text{♩} = 86$

Tr ne *solo*

*mf* *vibrato e cantabile*

Arch: *p*

77 *Andante*  $\text{♩} = 80$  *poco rall.*

3 Tr ni e Tuba

*p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *pp*

*p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *pp*

*quasi adagio*

*pp* *ppp* *pppp* *pppp*

*p* *pp* *ppp* *pppp* *pppp*

78 351

I II

Tr ni *f* *molto ten*

III

вых случаев применения глиссандо на тромбоне; у Бетховена в финалах Пятой и Девятой симфоний и в сцене грозы в Шестой симфонии тромбоны введены в оркестр скорее как динамическая сила; в «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза одиноко, но внушительно, как надгробное слово жертвам революции, звучит печальная тема у сольного тромбона.

### Т у б а



Звучание низкого регистра малоопределенно интонационно. очень слышна вибрация губ. Самые низкие ноты звучат некрасиво.

Средний регистр наиболее выразителен. Динамическая амплитуда: *pp* — *ff*.

Звучание высокого регистра чересчур напряженное и сдавленное, особенно на самых высоких нотах.

Туба — вентильный инструмент, техника пальцев на ней аналогична валторновой. Звук тубы — «широкий», «толстый», запаздывает еще больше, чем на валторне. Это утяжеляет и пальцевую и лабиальную технику. На тубе затруднены скачки. Из-за запаздывания звука острое *staccato* невозможно. В низком регистре из-за запаздывания и неопределенности звука невозможно даже умеренно быстрое движение.

Туба — басовая основа медного хора. В большинстве случаев этот инструмент используется для туттийного усиления оркестрового баса. Редко играет какие-либо самостоятельные ходы и полифонические линии, еще реже распевает мелодию (ее туповатое *forte* порой применяется для передачи гротесковых образов «медвежьего» характера). Исключением служат партитуры Прокофьева, сделавшего тубу своей любимицей и трактующего ее то как поющую трубу, то как шаловливый фангот, и поручающего ей довольно подвижные технические пассажи. Но оркестр Прокофьева настолько своеобразен, что не нашедшему еще свой стиль оркестратору вряд ли можно рекомендовать его как образец для подражания.

Приведем несколько примеров использования тубы в оркестре.

В финале «Фантастической симфонии» Берлиоз поручил мрачную тему «*Dies irae*» двум тубам в октаву с четырьмя фанготами (80).

В сценке «Быдло» из «Картинок с выставки» Мусоргского — Равеля тубе поручена тема, изображающая тяжелую поступь животного (81).

80  $\text{♩} = 104$

4 Fag  $\text{a}^4$   
 $f$

2 Tuba  $\text{a}^2$   
 $f$

Gr c  
 $pp < ff > pp < ff > pp < ff > pp < ff > pp < ff >$

Arch  
 $pp < ff > pp < ff > pp < ff > pp < ff > pp < ff >$

81 **Moderato** Tuba Isola  
 $pp$  poco a poco cresc

82  $\text{♩} = 76$   
 $mf$  3

В III части Первой симфонии Шостаковича туба интонирует тематическую попевку, очень важную в драматургическом отношении (82).

### Группа медных духовых инструментов

Группу медных духовых обычно составляют: 2—3 трубы — верхние голоса (сопрановые и альтовые), 4 валторны — средние голоса (тенора), 2 теноровых тромбона — нижние голоса (баритоны), басовый тромбон и туба — басовые голоса (туба чаще всего удваивает тромбон октавой ниже).

Количество медных инструментов в партитурах XIX—XX веков диктуется в каждом случае конкретным замыслом композитора, желаемой динамикой. Встречаются партитуры и с увеличенным, и с уменьшенным составом медных; иногда увеличение группы доходит до гигантских размеров.

Указанный выше нормальный состав меди (4—2—3—1) обеспечивает группе полную гармоническую автономию, возможность ярусного дублирования и большой диапазон.

Самыми универсальными и многоликими в медной группе являются валторны. Уступающие остальным медным в силе,

они мягкостью тембра (на *mp* — *mf*) примыкают скорее к деревянным и прекрасно сочетаются со струнными. Поэтому валторны чаще других медных заняты в различных функциях и комбинациях инструментов.

Трубы и тромбоны с тубой обычно прибегают для динамических вершин и много паузируют. Исключением является использование медных *con sordini*, когда уже не сила, а краска звука интересует композитора. Тогда все инструменты медной группы (кроме тубы, которая засурдинивается редко) выступают на равных правах, так как отличия в звучании, например, засурдиненных труб и валторн почти нет.

Большое разнообразие красок представляют разные по составу хоры (или «подгруппы») медных инструментов. Например, хор валторн (четырёхголосный), тот же хор с тубой (пятиголосный), хор тромбонов с тубой, труб с тромбонами, наконец, большой хор медных — общее *tutti* группы.

Приводим ряд примеров, показывающих разные виды использования медной группы.

Во «Франческе да Римини» у медных проходит тема рока перед рассказом Франчески; звучание не резкое, но очень мрачное по колориту (83).

83 *Andante lugubre*

4 Cor  
C tto I (A)  
2 Tr be (E)  
2 Tr ni V c C b

В «Симфонических танцах» Рахманинова в начале II части как далекие сигналы неумолимой судьбы звучат засурдиненные трубы и валторны (84).

84 *Andante con moto*

4 Cor (F)  
3 Tr-be (C)

В Двадцать седьмой симфонии Мясковского медные играют хорал в начале II части (85).

85 Adagio

4 Cor (F)  
3 Tr ni  
Tuba

*pp*

В «Жар-птице» Стравинского в эпизоде появления чудовищ — слуг Кашея использована туба с сурдиной, играющая в октаву с четырьмя засурдиненными валторнами (86).

86 Allegro  $\text{♩} = 120$  a 3

3 Tr be (B)  
3 Tr ni

*fff*

Meno mosso  
con sord  
a 2

4 Cor  
3 Tr be  
3 Tr ni  
Tuba

*mf*

Другие примеры: у Чайковского в Четвертой, Пятой и Шестой симфониях находим типичное для него жесткое звучание медной группы при изображении сил зла, у Римского-Корса-

кова в «Испанском каприччио» — очень эффектное использование звучания чистой медной группы в групповой концертной каденции, в Двадцать седьмой симфонии Мясковского (II ч., ц. 25) — хор четырех солирующих валторн. У Шостаковича в конце Первой симфонии вступает в fortissimo хор меди без валторн, в I части Пятой симфонии (ц. 17) три трубы и туба в жестком звучании олицетворяют силы зла, в IV части Одиннадцатой симфонии первую тему ведут три тромбона и туба в трех регистровых ярусах.

## УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

### Группа ударных инструментов

Группа ударных с начала формирования и до наших дней прошла большой путь развития. В современном оркестре она нередко выступает автономно и равноправно с другими группами. Можно уже насчитать и немало произведений или их частей, написанных для одних ударных, или таких, в которых эти инструменты играют ведущую роль (см. произведения Бриттена, Бернстайна и др.).

Ударные разделяются на инструменты с определенной высотой звучания и шумовые, не имеющие определенной высоты. К первым относятся, в частности, литавры, ксилофон, колокола, колокольчики, челеста, вибрафон, ко вторым — тарелки, барабаны, бубен, тамтам, треугольник, кастаньеты и др.

В современном оркестре ударные используются в весьма свободных комбинациях. В задачи этой книги не входит, однако, описание их разнообразных колористических возможностей. Ниже рассматриваются лишь инструменты, более распространенные в партитурах классиков и крупнейших современных композиторов. Характеристики их даны в порядке размещения инструментов в партитуре.

### Литавры

Литавры транспонируют на октаву вниз<sup>1</sup>. На литавре можно получить при помощи перестройки звуки в диапазоне кварты (квинты). Для расширения диапазона в оркестре используются несколько литавр (так называемых «котлов»). Они подразделяются на большие, средние и малые с диапазонами, соответственно:

---

<sup>1</sup> Точное определение регистра звучания литавры не всегда возможно. В некоторых оркестровых условиях литавра звучит в том же регистре, в котором и записана.





Один литаврист может одновременно извлечь лишь два звука (на двух литаврах). Тремоло возможно также не больше, чем двухзвучное (на двух литаврах), обычно же применяется тремоло только на одном звуке.

Примеры использования литавр: Гайдн, «Времена года», увертюра — громовые раскаты; Бетховен, Девятая симфония — сольная литавра в начале Скерцо; Берлиоз, «Фантастическая симфония» — аккорд литавр в конце III части; Шостакович, Первая симфония, IV часть, цифра 35 — соло литавр, настойчиво повторяющаяся тема; его же Одиннадцатая симфония, конец I части — у литавр глухо звучит одна из основных тем симфонии; Стравинский, «Весна священная», цифра 72 — ритмическая остинатная фигура.

### Треугольник

Инструмент представляет собой металлический прут, согнутый в форме треугольника. Ударами металлического стержня извлекается звук — пронзительный на *forte* и нежно звенящий на *piano*.

Примеры использования: Глинка, «Вальс-фантазия»; Григ, «Пер Гюнт», Танец Анитры; Чайковский, Третья сюита, III часть, цифра 99; его же «Итальянское каприччио», тарантелла, буквы F и L.

### Кастаньеты

Кастаньеты представляют собой две соединенные деревянные чашечки раковинообразной формы. Ударяясь друг о друга (надетые на пальцы или на деревянную рукоятку), они издают резкие костяные звуки, близкие по тембру к звуку ксилофона.

Используются в оркестре обычно в музыке испанского характера. Примеры: Глинка, «Арагонская хота»; Бизе, «Кармен», Дебюсси, «Иберия», с начала и до цифры 18.

### Бубен

Инструмент представляет собой небольшой обод, обтянутый кожей лишь с одной стороны. В обод вмонтированы металлические бубенцы. При ударе рукой о кожу глухой звук сочетается со звоном бубенцов. На бубне можно получить тремолирующий звук бубенцов без удара о кожу.

Примеры использования: Бизе, «Кармен», Хабанера — ритмические удары бубна, Цыганская песня, цифра 230 — ритмическая фигура, включающая и тремоло и удары; Римский-Корсаков, «Шехеразада» и «Испанское каприччио» — танцевальные ритмы; Глазунов, «Раймонда», Пляска арабских мальчиков.

### Малый барабан

Инструмент представляет собой обод, обтянутый с двух сторон кожей. На одной стороне обода по диаметру, в натянутом состоянии и прикасаясь к коже, лежат несколько жильных струн (или металлическая пружина), назначение которых — создавать дребезжание и продлевать звук резкого и сухого удара палочки о кожу.

От исполнителя на малом барабане требуется большой навык в достижении ровной дроби, разного качества и силы ударов, особенно в быстрых темпах и острых ритмах, когда ответственность музыканта особенно велика (например, в «Болеро» Равеля, где от начала и до самого конца солирует малый барабан).

Примеры использования: Чайковский, «Пиковая дама», 5-я картина — дробь малого барабана на *fortissimo*; Римский-Корсаков, «Шехеразада» — малый барабан играет *pianissimo* в III части; Р. Штраус, «Тиль Уленшпигель», эпизод казни; Равель, «Болеро»; Шостакович, Седьмая симфония, эпизод нашествия.

### Тарелки

Тарелки представляют собой две металлические (обычно медные) пластины. Ударяя их друг о друга или по одной из них палочкой от литавр или от малого барабана, музыкант извлекает звук. На подвешенной тарелке с помощью палочек можно получить тремоло.

Примеры использования: Чайковский, «Ромео и Джульетта», главная партия; Шостакович, Десятая симфония, III часть, цифра 127; IV часть, цифры 192 и 206; Прокофьев, Седьмая симфония, тремолирующая тарелка использована в I части (ц. 10) и во II части (8 тактов до ц. 68); Стравинский, «Весна священная», цифры 138—139.

### Большой барабан

Инструмент представляет собой обод диаметром примерно в 50—90 сантиметров, обтянутый с двух сторон кожей. Звук извлекается ударом фильцевой колотушки по коже. Для быстрого глушения звука имеется демпфер.

Звук большого барабана низкий и тупой, громоподобный на *forte* и *fortissimo* (особенно в тремоло), глухой и мрачный на *piano* и *pianissimo*.

Примеры использования: Мусоргский — Равель, «Картинки с выставки» — «Быдло» и «Избушка на курьих ножках», Прокофьев, «Война и мир», VIII картина — удары-выстрелы; Шостакович, Одиннадцатая симфония, II часть — раскаты грома или канонады.

### Колокола

В современном оркестре применяются чаще трубчатые колокола, заменившие в конце XIX века настоящие церковные колокола. Нотируются они в скрипичном, реже — в басовом ключе (записанные в скрипичном ключе, звучат октавой ниже).

Трубчатые колокола представляют собой ряд свободно подвешенных на перекладине металлических труб, по которым ударяют металлической колотушкой, обтянутой кожей. Их диапазон указан в примере 88. Такие колокола использованы Хиндемитом в «Гармонии мира», Щедриным в «Кармен-сюите».



В больших симфонических оркестрах, а также оркестрах оперных театров имеются и так называемые церковные колокола. Они использованы, например, в операх Глинки «Иван Султан», Мусоргского «Борис Годунов», Бородина «Князь Игорь», в симфонической увертюре Чайковского «1812 год», в кантате Прокофьева «Александр Невский».

### Колокольчики



Колокольчики представляют собой ряд металлических пластинок разных размеров (настроенных по полутонам), по которым ударяют металлическим молоточком или при помощи клавишного механизма фортепианного типа. Звучат октавой выше написанного (иногда слышатся двумя октавами выше).

Встречаются инструменты с различным диапазоном, в примере 89 указан средний объем, на который можно рассчитывать.

Техника игры на клавишных колокольчиках довольно проста. Игра же молоточками несколько ограничивает подвижность и возможность брать многоголосные аккорды. Колокольчики звучат звонко, ярко, в piano нежно, в forte пронзительно.

Примеры использования: Моцарт, «Волшебная флейта», ария Папагено; Делиб, «Лакме», ария Лакме («ария с колокольчиками»); Римский-Корсаков, «Снегурочка», вступление к IV действию — огоньки светлячков; Скрябин, Первая симфония, Скерцо; Прокофьев, Седьмая симфония, I и IV части (в теме заключительной партии из I ч.); Прокофьев, «Любовь к трем апельсинам», Скерцо из II действия — колокольчики и ксилофон играют поочередно.

### В и б р а ф о н



Вибрафон — редко используемый в симфоническом оркестре инструмент. Представляет собой довольно сложное устройство: состоит из металлических пластинок, ударяя по которым, получают звук, и трубок-резонаторов с вращающимися лопастями, поддерживающими постоянную и длительную вибрацию (мерцание) звука. Звук вибратора глубокий, красиво вибрирующий, как бы плывущий.

Техника игры та же, что и на колокольчиках. Вибрационное устройство можно выключать и пользоваться инструментом, как колокольчиками, без вибрации.

Вибрафон чаще используется в киномузыке. Примеры использования вибратора в симфонической литературе: Чулаки, Вторая симфония; Щедрин, «Кармен-сюита».

### К с и л о ф о н



Ксилофон представляет собой несколько рядов свободно лежащих деревянных брусков разной величины, по которым ударяют деревянными палочками. Техника, таким образом, зависит от быстроты чередующихся (то левой, то правой рукой) ударов.

Звук ксилофона сухой, шелкающий, в forte прорезающий массу оркестра. Возможен и в piano.

Примеры использования: Мусоргский — Равель, «Картинки с выставки» («Гном»); Рахманинов, «Симфонические танцы», III часть, цифры 68 и 99; Прокофьев, Седьмая симфония, конец Финала; Шостакович, Пятая симфония, III часть, цифра 89; его же Седьмая симфония, I часть, эпизод нашествия.

## Челеста



Звучит челеста октавой выше написанного (иногда слышится двумя октавами выше). Имеет вид миниатюрного пианино. Звук челесты нежный, хрупкий. В оркестре используется довольно редко.

Примеры использования: Чайковский, «Щелкунчик», Вариация Феи Драже; Шостакович, Пятая симфония, конец I части; Барток, Музыка для струнных, ударных и челесты.

## ЩИПКОВЫЕ И КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

### А р ф а



Арфа — инструмент, встречающийся в партитурах сравнительно часто. Используется преимущественно для дублирования мелодических и гармонических линий с целью достижения определенной (экзотической, восточной) окраски звучания, для получения флажолетов, звучащих очень нежно. Арфу можно встретить в роли аккомпаниатора, без удвоения ее другими инструментами. И, наконец, самое характерное использование арфы основано на технике глissандо, придающем стремительность движению оркестра в моментах взлетов или падений.

Будучи инструментом диатоническим, арфа иногда не может справиться с частыми сменами тональности или модуляциями, требующими немедленной перестройки всех струн, что технически невыполнимо. В таких случаях используют две арфы, каждая из которых перестраивается исполнителем в тот момент, когда играет другая. Применение большего числа арф граничит уже с излишеством, ибо во всех случаях можно обойтись двумя. Если же композитор или оркестратор, включая в оркестр несколько арф, делает расчет на получение мощности звучания, то это неоправданно, так как с гораздо большим эффектом можно добиться желаемого результата при помощи других инструментов и оркестровых приемов.

Отметим некоторые партитуры. «Фантастическая симфония» Берлиоза — пример использования арфы в роли аккомпаниато-

ра (см. II ч.). В «Арагонской хоте» Глинки при проведении первой темы арфа имитирует гитарный аккомпанемент, ярко воссоздает колорит народного испанского праздника. В «Ромео и Джульетте», во «Франческа да Римини» Чайковского, в «Шехеразаде» Римского-Корсакова звучание арфы тонко ассоциируется с бытом, обликом героев из далекого прошлого и в то же время придает повествованию о них романтический оттенок.

В «Манфреде» Чайковского (I ч.) арфа выступает в необычной для нее драматической роли. Из воспоминаний Манфреда постепенно рождается, проступает все явственнее образ его возлюбленной Астарты. Наступает драматическая кульминация: экспрессивные скрипки звучат, как призыв любви. Но на застывшем аккорде слышно мертвое дуновение арфы. Тембр ее превращает оживший образ Астарты в нереальный, в воспоминание.

Совершенно иначе использована арфа во II части «Манфреда». Здесь это яркая краска в живописной инструментальной палитре, которой автор пользуется для создания портрета альпийской феи, появляющейся в радуге из брызг водопада.

Глиссандо арфы — тонкий юмористический штрих в одной из тем II части Пятой симфонии Шостаковича. В III части этой же симфонии (ц. 96) применены флажолеты арфы, звучащие вместе с челестой прозрачно и несколько призрачно.

В «Празднествах» Дебюсси (перед ц. 2) встречаем динамическое глиссандо двух арф, которое вместе с крещендирующим тремоло литавры подготавливает «танец» деревянных духовых.

В Пятой симфонии Шостаковича включение в I части (перед ц. 9) свежего, не ожидаемого слушателем тембра арфы создает психологический перелом. Аккорд арфы подчеркивает здесь новую тональность, вводит в новую образную сферу.

### Фортепиано

Присутствие в оркестре фортепиано — интересное и многообещающее явление, потому что в разном оркестровом окружении этот инструмент иногда бывает действительно незаменим. Например, сухие стаккатные фортепианные басы в оркестре нельзя заменить ничем — ни контрабасами, ни фаготами, ни литаврами. Вспомним начало разработки I части Пятой симфонии Шостаковича, где приглушенные отрывистые басы фортепиано, олицетворяющие пробуждение стихии зла, дают неповторимую тембровую краску. Звучание верхнего регистра фортепиано в беглой гаммообразной или аккордовой технике трудно себе представить у челесты или каких-либо деревянных инструментов.

Фортепиано таит в себе много интересных колористических возможностей и в сочетании с другими инструментами, ибо оно имеет способность «перекрашиваться» в зависимости от того

или иного тембрального соседства. Например, вместе со струнными оно звучит еще более благородно, чем когда солирует. На фоне медной группы оно звучит удивительно свежо, в противопоставлении с медными — предельно контрастно. В сочетаниях же с различными деревянными или с группой деревянных звучание его приобретает самые разные оттенки — пример этому можно найти в «Симфонических танцах» Рахманинова (I ч., ц. 26), где фортепиано звучит с двумя флейтами и двумя гобоями единым прозрачным сплавом.

Довольно часто фортепиано своеобразно и красочно выполняет функции других инструментов оркестра — арфы, колоколов, ударных. Постепенно нарастающий колокольный звон мы слышим в сцене коронации из Пролога «Бориса Годунова». Как гусельные переборы, звучат переливы фортепиано в сопровождении к песням Баяна в «Руслане и Людмиле» Глинки и к песням Садко в одноименной опере Римского-Корсакова. В «Симфонических танцах» Рахманинова мы найдем ударно-красочное использование фортепиано: ритмичные перезвоны аккордов (перед ц. 6 и далее), аккомпанемент с подчеркнутым акцентами ритмическим остинато (цц. 9 и 22).

Удивительно органично и колористически и функционально включено фортепиано в общую оркестровую фактуру в цифре 38 «Симфонических танцев». Здесь можно проследить несколько самостоятельных линий: задумчивая, с мягким танцевальным контуром мелодия, которую поют скрипки; легкие фигурационные пассажи флейт и кларнетов — как дуновения, рожденные движением танца; на сильной доле бас и гармонический аккорд соответственно у бас-кларнета с виолончелями и у фаготов с английским рожком; и, наконец, аккомпанементные слабые доли, ясно слышимые в чистом тембре фортепиано — сухие стаккатные аккорды в среднем регистре на piano.

Учитывая богатейшие технические и выразительные свойства фортепиано, можно с уверенностью предсказать ему большое будущее в качестве участника симфонического оркестра.

### Орган



Орган — духовой клавишный инструмент очень сложной конструкции. Не вдаваясь в подробности его устройства, скажем, что исполнитель может при помощи различных клапанов

и кнопок получать звуки разной силы, разной окраски (разных октавных и тембровых удвоений). Механизм управления позволяет также пользоваться «задержанными» звуками (педалями), включающимися при помощи кнопок в нужных регистрах.

Перед исполнителем расположены две — три (а иногда и более) клавиатуры для рук. Кроме того, имеется специальная клавиатура для ног, дающая возможность получать басовые ноты в большой, контр- и субконтроктавах.

В симфонической и оперной музыке орган обычно используется весьма ограниченно: яркие тембры симфонического оркестра не требуют от органа помощи в создании колорита. В оркестр включается в основном ради вязкости звучания (например, в «Поэме экстаза» и «Прометее» Скрябина), достижения особых эффектов хорально-религиозного характера (в финале «Манфреда» Чайковского, в его же «Орлеанской деве»), сопоставления разных групп оркестра со звучностью органа (в «Альпийской симфонии» Р. Штрауса). Из других примеров включения органа в оркестр назовем первую сцену из оперы Верди «Отелло» (буря). Использован орган и в торжественной коде-апофеозе «Патетической оратории» Свиридова (ц. 63).

Мы бегло рассмотрели почти все инструменты, которые можно встретить в современном симфоническом оркестре. Однако в некоторых партитурах встречаются инструменты, не упомянутые нами. К ним, например, относятся флейта-тенор, гобой-пикколо, басовая валторна, валторновая труба, виола, маракас, геккельфон, офиклеид и т. д. Показательный пример — «Болеро» Равеля, где можно встретить такие не типичные для обычного состава инструменты, как саксофон-сопранино или гобой д'амур. Иногда в симфонической партитуре можно встретить народные инструменты — гитару, балалайку (в «Гаянэ» Хачатуряна), мандолину (в «Ромео и Джульетте» Прокофьева), баян (в «Тихом Доне» Дзержинского) и т. д.

Роль этих неосновных инструментов бывает различной. Если какой-либо из них появляется лишь на небольшое время (например, орган в «Манфреде» Чайковского или альтовая труба и маленькие литавры в «Младе» Римского-Корсакова), то его можно считать эпизодическим или вспомогательным. Но если инструмент выбирается для создания образа, если он выявляет свои колористические и технические возможности в соло, принимает участие в групповых и туггийных проведениях, использован в различных функциях с той же нагрузкой, что и типовой инструмент, то называть его эпизодическим или вспомогательным ошибочно.

В наше время интенсивно развиваются и совершенствуются изобретенные в 20-х годах нашего века электромузыкальные инструменты: электрогитары, эмиритоны, терменвоксы, сонары,



вариафоны и др. Некоторые из них (электроорган, электрогитара, электроконтрабас) довольно прочно вошли в практику и встречаются в оркестровках для эстрадных, а также симфонических оркестров. Применение их открывает новые колористические возможности — например, «космическая» тема в музыке сейчас почти всегда влечет за собой применение различных электроинструментов, способных создавать совершенно необычную «неземную» звучность. Однако описание их свойств и устройства не входит в нашу задачу, так как в этой работе мы ориентируемся на традиционные составы симфонического оркестра.

## Часть третья

### ОРКЕСТРОВКА

#### ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ

К занятиям практической оркестровкой необходимо приступить после прохождения курсов гармонии, анализа форм, полифонии (на уровне музыкального училища), курсов инструментоведения и чтения партитур. Без этого минимума знаний занятия по оркестровке преждевременны и малоэффективны.

Самостоятельное изучение оркестровки легко может оказаться безрезультатным. Во-первых, если нет навыка в анализе партитур, подражание чужим образцам — необходимое вначале — будет внешним и малоосмысленным; во-вторых, если изучающий оркестровку лишен возможности услышать в живом звучании написанную партитуру, его практическая работа будет чисто умозрительной. Занятия поэтому лучше начинать под руководством педагога, который выступит в роли наставника и «слухового арбитра» работ по оркестровке.

Процесс обучения целесообразно начинать с освоения каждой из основных групп симфонического оркестра в отдельности, затем переходить к малому (классическому) его составу и, наконец, к большому симфоническому оркестру. Такая последовательность принята и в этой части книги.

Вопрос о том, какой материал следует брать для учебных практических работ — фортепианные пьесы или заранее заготовленные переложения с уже имеющихся партитур (эскизы), до сих пор еще дискусионен. В нашей работе рекомендуются фортепианные произведения, так как в этом случае оркестратор-студент неизбежно встречается с очень полезными для него трудностями в переосмыслении и переработке фортепианной фактуры, преодолевая которые, он получает навык творческой работы над партитурой, тогда как при работе над эскизом на его долю приходится лишь почти механическое перенесение оркестровых линий в нотные строки партитур.

При выборе фортепианных пьес нужно обязательно учитывать, что отнюдь не каждое произведение удобно для оркестровки и полезно для студента. Например, неинтересными для

работы окажутся такие однотипные по фактуре пьесы, как Скерцо из Большой сонаты Чайковского (соль мажор) или Токката Хачатуряна. Большинство фортепианных произведений Шумана, Шопена, Скрябина, Рахманинова из-за специфичности пианистической техники и фактуры вообще не поддаются переработке в них невозможно заменить фортепианные приемы оркестровыми без искажения содержания, без нарушения сути музыкального образа. Выбор произведения должен быть сделан с учетом трудности переосмысления фортепианной фактуры в оркестровую и находиться в зависимости от конкретных задач, поставленных в тот или иной момент.

При инструментровке фортепианного произведения перед оркестратором встает задача создания новой, специфически оркестровой фактуры — преобразование фигураций, сочинение педалей, подголосков, имитаций и других полифонических элементов, невозможных или затруднительных для пианиста, но вполне доступных в оркестре с его большим количеством исполнителей.

Если оркестровая интерпретация повлечет за собой некоторые изменения динамического плана — следует творчески вмешаться в динамику, предусмотренную автором для одного исполнителя-пианиста. С учетом соотношения силы и тембра звучания инструментов возможны индивидуальные динамические указания в том или ином голосе ради уравнивания звучности или, наоборот, чтобы выделить данный голос.

На протяжении всей пьесы колорит инструментов должен служить большей рельефности и красочности произведения в целом — отсюда требование разумного, расчетливого использования тембров, не позволяющего в особенности наиболее ярким по колориту инструментам надоедать своим слишком длительным звучанием.

Работая над партитурой, следует ориентироваться на стиль оркестровки автора, но не стремиться к буквальной стилизации.

Рассмотрим подробнее, как решаются эти задачи в процессе работы над созданием партитуры.

#### ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ПРИЕМЫ

Оркестровые приемы изложения, по названиям часто схожие с фортепианными, имеют много отличий по существу.

Например, удвоение голосов в оркестре возможно не только октавное, но и унисонное, дающее совершенно новый эффект наложения тембров — вспомним, к примеру, лирическую тему из «Ромео и Джульетты» Чайковского, экспонируемую в необычайно поэтической тембровой окраске: засурдиненные альты в органическом смешении со знойным английским рожком. Назовем еще такие ни с чем не сравнимые унисонные сочетания, как челеста с арфой в конце III части Пятой симфонии Шостаковича, унисон кларнета, гобоя и флейты в низком ре-

гистре в I части Второй симфонии Скрябина (см. проведение темы в тт. 5—6), виолончели и валторна в побочной партии I части Четвертой симфонии Брамса и в I части Второй симфонии Скрябина (ц. 8, т. 8), сочетание скрипок и гобоев в I части Пятой симфонии Мясковского.

Прием удвоения в оркестре дает не только новую краску, но часто рождает более яркий, чем это было бы возможно на фортепиано, динамический эффект. Действительно, в начале II части Шестой симфонии Чайковского, когда «сольное» проведение темы у виолончелей сменяется октавным у деревянных, объем звучания заметно меняется, как бы расширяются рамки музыкального повествования. И наоборот, выключение удвоений и введение сразу после них солирующего тембра (например, соло кларнета в I части Шестой симфонии Чайковского или соло скрипки в I части Второй симфонии Скрябина) как бы приближает пение инструментального голоса, делает звучание более камерным.

Прием фигурации в оркестре имеет более широкое и многообразное применение, чем в фортепианной фактуре. Вспомним, например, «Волшебное озеро» Лядова, где во всех регистрах одновременно колышутся, шуршат и плещут струнные, деревянные и арфы. Вспомним и необычайно изобретательную разноликую фигурацию в «Дафнисе и Хлое» Равеля, «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, «Поэме экстаза» Скрябина, симфонических поэмах Р. Штрауса.

Понятие педаль также приобретает новый смысл применительно к оркестру. Здесь ни один звук не тянется дольше его длительности, указанной в нотах. Протяженность аккордов или басов, достигаемая на фортепиано всего лишь нажатием педали, в оркестре должна быть скрупулезно расписана тем инструментам, звучание которых желательно продлить. Но зато оркестратор волен сам выбирать и объем педали (по вертикали), и окраску, и ее динамическое состояние, и продолжительность. Тремолирующие струнные, литавры, ксилофон и другие инструменты могут держать бесконечную педаль, причем не только не теряющую силы звука, но и крещендирующую. Например, в кульминации III части Пятой симфонии Шостаковича (ц. 89) скрипки и альты выдерживают такую педаль, не снижая ее динамической интенсивности (*fortissimo*).

Несравнимо эффектнее, чем на фортепиано, получаются в оркестре приемы динамического или колористического подчеркивания голосов, мелодических линий, аккордов или отдельных звуков; такие приемы порой создают колористическую оркестровую полифонию (см., например, разработку в I ч. Шестой симфонии Чайковского, «Тили Уленшпигеля» или «Дон-Кихота» Р. Штрауса, I—III чч. «Испанской рапсодии» Равеля).

Ярусное ведение мелодической линии редко встречается в фортепианной литературе, зато в симфонической музыке этот прием, технически простой и вместе с тем яркий, весьма распространен. Примером тому могут служить «Болеро» Равеля (в особенности последнее проведение темы и кода), «Облака» Дебюсси (ц. 3) и многие другие партитуры.

Даже при простом переложении клавира на оркестр мы получаем новое звуковое качество: длинная нота на фортепиано — не то же самое, что на скрипке (на ней можно свободно избежать затухания звука, можно даже сделать *crescendo* на одном и том же звуке); репетиционная техника на фортепиано — не то же самое, что двойной штрих на скрипке — прием, имеющий большую амплитуду динамики, разнообразие оттенков; «челестовый» звон высокого регистра фортепиано нельзя получить в аналогичном регистре струнной группы, ибо нежное звучание флажолетов имеет совершенно иное колористическое качество; *spiccato* отнюдь не адекватно фортепианному *staccato* и т. д. При оркестровке не следует стремиться копировать тот или иной фортепианный прием, так как это или даст другой результат, или будет трудно выполнимо (или вообще невыполнимо). Пересочиняя произведение для нового, коллективного исполнителя, мы должны согласовать свои действия с художественными и техническими возможностями инструментов оркестра.

Мы назвали лишь некоторые элементарные оркестровые приемы. Пользуясь ими, нужно помнить о том, что оркестр — это коллектив, «музыкальная республика» (по определению Чайковского) многих инструментов, многих исполнителей. Это обязывает особенно заботиться об ансамбле, динамических соотношениях, учитывать разную атаку звука инструментов и т. д. Особый забот требует голосование, так как линия в оркестре рельефно слышна, и все погрешности против правил голосования отчетливо заметны в общем оркестровом звучании.

#### СТРУННАЯ ГРУППА

Выбор пьес из «Детского альбома» Чайковского в качестве первых работ по практической оркестровке вполне оправдан. Трудность переосмысления фортепианной фактуры в оркестровую — для струнной группы — здесь минимальная.

В процессе оркестровки советуем придерживаться следующего плана работы:

1. Определить характер оркеструемой пьесы.

2. Сделать технологический анализ пьесы — определить ее фактурные элементы и ориентировочно распределить их по инструментам (в дальнейшем ходе работы распределение уточняется).

3. Если необходимо, наметить характер переработки фортепианной фактуры, выявить скрытые мелодические линии, сочинить новые элементы.

4. Окончательно определить возможности применения тех или иных инструментов и оркестровых приемов, учитывая регистровые и технические возможности инструментов, органичность звучания музыкального материала в новых тембрах у инструментов с иной спецификой игры, звукоизвлечения и т. п. и стремясь к целостности, законченности общего оркестрового плана.

Определение характера оркеструемого произведения имеет первостепенное значение исходя из той или иной трактовки образного содержания, выбирают соответствующие оркестровые средства.

Даже такие простые произведения, как пьесы из «Детского альбома», могут быть трактованы различно, сугубо индивидуально.

Вальс, например, может иметь следующее толкование: первый раздел — светлого, радостного характера, в его изящной мелодии ярко выражена танцевальность, аккомпанемент типично вальсовый, четкий; средний раздел Вальса контрастирует первому, он содержит эксцентричную двухдольность, которая ассоциируется с притоптыванием или прихлопыванием не в такт. Однако некоторые студенты дают иную характеристику этой музыке. Одни находят в первом разделе элементы пародии, как бы подражание вальсу, другие вообще не согласны с тем, что музыка танцевальна, находят ее скорее песенной. В средней части Вальса одни слышат имитацию звучания волынки, другие — что-то юмористическое и т. д. Различное слышание одной и той же музыки — явление естественное, не может быть единых готовых рецептов трактовки содержания. Но уже определив характер пьесы, мы должны следовать лишь одной версии, чтобы точно отбирать соответствующие оркестровые средства и приемы.

Очевидно, красивая мелодическая линия Вальса будет поручена 1-м скрипкам *legato*, *piano*, что, обеспечит легкость и изящество ее звучания (подобно началу главной темы «Вальса-фантазии» Глинки). Аккомпанирующим 2-м скрипкам и альтам будет предписана игра штрихом *spiccato* (подобно аккомпанементу во II части «Симфонических танцев» Рахманинова, цд. 30 и 31), а виолончелям (бас) — *pizzicato* (95).

95

Vn I  
Vn II  
Vle  
Vc

Вряд ли в первом разделе Вальса потребуются какие-либо другие приемы оркестровки. Педаль, удвоения, подголоски — все это утяжелило бы звучание и лишило бы его полетности, легкой танцевальности.

В средней части пьесы можно услышать назойливо звучащую волынку и эксцентричное притоптывание не в такт. Басовая квинта будет поручена альтам, играющим «длинным» штрихом (*portamento*); на открытых струнах альты как нельзя лучше изобразят звучание волынки. Мелодию поведут 1-е скрипки, 2-е же скрипки будут использованы для педализации акцентированных звуков, которые образуют самостоятельную линию (96).

96

Чтобы избежать монотонности, можно перенести два из четырех тождественных четырехтактов в другой регистр с несколько варьированной партией альтов (97).

97

При оркестровке заключительного эпизода средней части воспользуемся приемом имитации, который сделает более интересным это музыкальное «закругление» (98).

Кроме мелодического оборота, который проходит поочередно (имитационно) у 1-х скрипок, альтов (октавой ниже) и виолончелей (еще ярусом ниже), здесь имитируется еще одна попевка, с другой, второстепенной функцией; она звучит у 2-х скрипок, затем у виолончелей и у альтов. Для того чтобы эта попевка звучала выразительнее, во втором проведении она поручена виолончелям, играющим выше 2-х скрипок. Она звучит в таком сочетании более напряженно и интенсивно.

Возьмем еще одну пьесу из «Детского альбома» — «Похороны куклы». Она не допускает различных трактовок со-

98

V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c  
C-b

держания. Здесь налицо все атрибуты похоронного марша: мерное движение, скорбная, аскетичная, несколько речитативная мелодия, ритмически связанная с аккомпанементом.

Здесь должны быть использованы совсем другие штрихи, другие приемы игры. Предпишем 1-м скрипкам тяжелые жесткие штрихи — *marcato*, *portamento*. Играющие на *pianissimo* скрипки создадут впечатление сдерживаемой скорби (99).

99 Adagio

V-ni I  
V-ni II  
V-le  
V-c  
C-b

Теперь определим характер «Утреннего размышления». Это лирическая пьеса спокойного характера. Умиротворенность, светлая безмятежность и покой — вот что выражено в ней.

Сделаем технологический анализ пьесы. Хотя это музыка аккордово-гармонического склада, верхний голос представляет собой ярко выраженную мелодическую линию. Отметим также частичную мелодизацию второго голоса в такте 8, басового голоса в тактах 10—12, третьего голоса в тактах 15—20 (у 2-х скрипок).



The image shows a musical score for five staves, likely representing different instruments in an orchestra. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mp* (mezzo-piano). The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a melodic and harmonic structure. The bottom staff has a *mp* dynamic marking.

Пьесу можно разделить на две части: основную (до т. 17) и заключительную — коду (тт. 17—24). Изложение материала в основной части строго четырехголосное, фактура выдержанная. Кода более мелодизирована, она содержит довольно ясно намеченные имитации и органнй пункт.

Подыскивая оркестровые средства для выражения содержания, мы будем выбирать те, что ближе к самому естественному, обычному звучанию инструментов. Здесь излишне применять крайние верхние (более напряженного звучания) регистры или такие сильные средства, как двойной штрих или *sul G*, тремоло или *grand détaché* и т. д. В сложении аккордов мы будем в основном придерживаться так называемого правильного четырехголосия с соответственным высотным расположением голосов у инструментов: 1-е скрипки, 2-е скрипки, альты и виолончели (где нужно, удвоенные контрабасами). Характеру музыки будет соответствовать динамическая амплитуда от *piano* до *forte* (ближе к *mezzo forte*).

После технологического анализа наметим переработку фортепианной фактуры, выявим скрытые мелодические линии, сочиним новые вспомогательные элементы, если таковые понадобятся в процессе оркестровки, т. е. представим себе нового исполнителя — в данном случае струнный оркестр — со всеми его возможностями. Переосмысляя фортепианную фактуру, мы вольны обращаться с отдельными элементами произведения довольно свободно: переносить мелодическую линию в другой регистр; удваивать ее в унисон, в октаву или даже в несколько октав; передавать ее от инструмента к инструменту; оснащать ее гармоническими голосами и мелодическими противосложениями, не нарушая общей гармонической структуры.

Первые пять тактов не нуждаются в каких-либо фактурных изменениях. Поручим голоса четырем струнным партиям, без участия контрабасов (100).

# УТРЕННЕЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ

П. ЧАЙКОВСКИЙ

100 *Andante*

V m I *p*

V ni II *p*

V Je *p*

V c *p*

C b.

10



С третьей четверти 6-го и до 8-го такта нужно выполнить *crescendo*. Здесь мы можем применить октавное удвоение басового голоса контрабасами. Этим не только достигается чисто динамическое усиление, но и качественно изменяется звучание басовой линии, обогащенной более глубоким басовым регистром. С этой же целью — для достижения более эффектного *crescendo* — в такте 7 у 2-х скрипок и альтов применены двойные ноты. Создается эффект большей густоты звучности аккордов. Важный заключительный подголосок в такте 8 у 2-х скрипок выделяется динамически (знак *f*, которого нет у других инструментов).

Такты 9—10 аналогичны первым двум. Подход к кульминации (т. 12) снова потребовал включения октавы, как бы расширяющей диапазон общего звучания и подчеркивающей басовую линию, которая здесь мелодизирована. Для большей полноты и насыщенности кульминационного аккорда 2-е скрипки и альты играют двойными нотами.

При *diminuendo* удвоение баса снимается — контрабасы выключаются. Музыкальная фраза заканчивается в прежнем четырехголосном изложении (тт. 14—15). Контрабасы, в тактах 15—16 подчеркивающие своим *pizzicato* звуки тоники и доминанты, делают более ощутимым переход к заключительной части пьесы.

Кода позволяет воспользоваться имитационным повторением в другом тембре — фраза 1-х скрипок имитируется альтами. В тактах 16—18 средний голос вместо альтов, играющих басовую партию (органный пункт), поручен виолончелям, благодаря чему он звучит более эмоционально, выразительно: для виолончелей это более высокий и, следовательно, более напряженный регистр. В заключительном кадансе (тт. 20—24) выявляем скрытые полифонические линии, незаметные при исполнении на фортепиано; поручив их разным инструментам, делаем эти линии рельефными.

Определяя возможность применения намеченных оркестровых приемов, следует помнить, что наиболее типичным препятствием в осуществлении намеченного оркестрового плана является столкновение с ограниченностью регистровых возможностей инструментов. Поэтому, намечая поручить мелодическую линию какому-либо инструменту, необходимо прежде всего свериться с его тесситурными возможностями и регистровыми ограничениями.

В «Утреннем размышлении», так как оно невелико, нет необходимости прибегать к изменению регистров (за исключением объясненного выше удвоения баса). В этой пьесе нет опасности выйти за верхние пределы регистрового объема инструментов, и, следовательно, внимание здесь должно быть уделено лишь тому, чтобы не писать нот ниже возможного.

В работе над «Утренним размышлением» нет риска выйти и за пределы технических возможностей инструментов, так как хоральная фактура пьесы в медленном темпе не требует ни сложных пассажей, ни быстрого чередования двойных нот, где могли бы возникнуть трудности для исполнителей.

Характер музыки этой пьесы предопределяет исполнительский штрих: здесь должно преобладать *portamento*.

Общая картина лиг в партитуре будет иной, чем в клавире, так как у струнных лигой обозначается лишь смена направления смычка. В 3-м такте пьесы смычковая и фортепианная лиги совпадают, в то время как в тактах 6—7 у 1-х скрипок имеющиеся в клавире лиги сняты из-за необходимости брать каждую ноту отдельным смычком для большей четкости шестнадцатой и активными первой доли 8-го такта (смычок вниз). В такте 8 у 2-х скрипок лига объединяет только три первые ноты — опять-таки из-за смены смычка на четвертую, предыктовую ноту (смычок вверх). В такте 6 у альтов половинная нота раздроблена на две четверти, чтобы сохранить единство движения смычков. В тактах 15—16 контрабасы, удваивающие в октаву линию виолончелей, играют *pizzicato*. Этим достигается новое, шипковое качество звучания баса, отсутствующее у фортепиано. И наконец, штрих *spiccato*, примененный у альтов и контрабасов в коде, привносит совершенно новое качество, недостижимое на фортепиано — особую легкость, воздушность, невесомость.

Мы вводим некоторые динамические подробности: *crescendo* в тактах 1 и 9 и *diminuendo* в тактах 2 и 10, уместные здесь потому, что первая доля тактов 2 и 10 приходится на движение смычков вверх и *diminuendo* устранил возможность появления ненужной синкопы. *Diminuendo* в такте 5 снимаем для того, чтобы иметь больший разбег в *crescendo* к такту 8. Для большей экспрессивности звучания заключительной фразы (т. 15) перед органом пунктом укорачиваем *diminuendo* на целый такт.

Вместо акцента на первую долю такта 17 для достижения динамической плавности ставим *crescendo* с третьей четверти 16-го такта, направленное к первой четверти 17-го. Это прием — *crescendo* на одной ноте — чисто оркестровый, абсолютно невозможный на фортепиано.

Несколько иначе, чем в клавире, выглядит и такт 18: для большей точности снятия звука первая четверть удлинена до начала второй. Кроме того, под этой нотой мы ставим *diminuendo*, чтобы воспроизвести подразумеваемое на фортепиано затухание звука. Если в клавире такая забота излишня, то в партитуре она необходима, так как на струнных возможна и крещендирующая протяженность звука, и динамически ровная.

Теперь несколько слов об оркестровом плане произведения в целом.

Основное правило в оркестровке таково: тот прием будет иметь наибольший эффект, который долго перед этим не был использован. Поэтому необходима экономия регистров, динамики, тембров. Бесперывно звучащий регистр или долго не выключающийся тембр приводит к монотонности, к однообразию и притупляет внимание слушателя. Также утрачивает силу воздействия чересчур продолжительная динамическая взвинченность, длительное forte.

Разумное чередование тембров, регистров, а также своевременная смена forte и piano, crescendo и diminuendo должны быть предусмотрены при технологическом анализе оркеструемого произведения. Прежде всего должен быть намечен момент кульминации, для которого следует приберечь максимум динамических средств. Далее нужно распределить тембры по мелодическим линиям в порядке их значимости и лишь затем приступить к оркестровке второстепенных голосов и гармонических вертикалей.

В «Утреннем размышлении» не так много возможностей для разговора об экономии средств. В процессе оркестровки мы сэкономили: глубокий басовый регистр, появившийся только в 6-м такте; гармоническое многозвучие и громкость звучания, которыми мы воспользовались только в кульминации; путем временного исключения мы также сделали более свежим вступление 1-х и 2-х скрипок в четырех заключительных тактах. В коде достаточно ярко прозвучат у контрабасов две ноты, взятые pizzicato (впервые в пьесе).

Экономия средств есть результат продуманного оркестрового плана. В данном случае эта задача довольно проста. Но чем более сложные по форме и содержанию произведения будут взяты для оркестровки, тем большее значение станет приобретать оркестровый план.

Необходимо предостеречь оркестратора от увлечения технически интересными приемами в ущерб точности передачи содержания. Так, оркестровка кульминации Польки из «Детского альбома», приведенная в примере 101, вряд ли соответствует замыслу произведения — простого детского танца с незамысловатыми притопами и прихлопами. Нужны ли здесь такая плотность звучания, такая «серьезность» crescendo и такое насыщенное, грузное проведение репризы? Конечно, нет. Подобная оркестровка исказит содержание произведения.

Следующий этап работы будет несколько сложнее: мы решим себе большую свободу действий в творческом процессе оркестровки. Избрав «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома» (102), несколько изменим основной образ произведения, подчеркнем в нем черты настоящего военного марша: боевой характер звучания, лапидарное изложение,

The image shows two systems of musical notation. The first system has four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are bass clefs. The bottom staff is a bass clef. All staves in the first system have a 'p cresc.' marking. The second system also has four staves. The top staff is a treble clef. The second and third staves are bass clefs. The bottom staff is a bass clef. The second system has 'f' and 'ff' markings.

ритм, отбиваемый барабанщиком. Такая «значительность», «всамделишность» сгущает оттенок юмористичности.

Расширим регистровый диапазон фактуры — перенесем мелодию в тесситуру, соответствующую флейтам военного оркестра, аккомпанементную гармонию дадим в широком расположении, с участием глубоких басов (здесь предполагается использование пятиструнных контрабасов или перестройка контрабасовой 4-й струны). Несколько изменим также ритм аккомпанемента, подчеркнув «шагательное» движение. Аккорд основной тональности, сопровождающий мелодию, будет исполняться легким, но достаточно активным штрихом (*f*, *spiccato secco*).

В тактах 5—6 прибегаем к трех- и даже четырехзвучным аккордам для достижения гротесковых устрашающих акцентов, хорошо сочетающихся с нашими представлениями об угловатой прямолинейности деревянных солдатиков. Те же черты муштры, преувеличенной четкости шуточного строевого шага заметны и в тактах 8 и 16, где акцентируется барабанный ритм в партиях альтов, виолончелей и контрабасов. Этот барабанный ритм мы в качестве органного пункта и оstinato ритма оставляем

# МАРШ ДЕРЕВЯННЫХ СОЛДАТИКОВ

П. ЧАЙКОВСКИЙ

102 Moderato

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Piano

Musical score for measures 102-105. The score is for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi, and Piano. The tempo is Moderato. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *f*, *non div*, *secco*, and *pp*. The piano part starts with *pp* and *Moderato*.

Musical score for measures 5-10. The score is for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi, and Piano. The tempo is Moderato. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *div*, *unis*, and *pizz*. The piano part starts with *pp* and *Moderato*.

Musical score for measures 10-15. The score is for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi, and Piano. The tempo is Moderato. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *arco* and *non div*. The piano part starts with *pp* and *Moderato*.



div unis

non en

pizz arco

p sf

div

pizz arco

p

pizz arco

mp pizz arco

mp pizz arco

mp unis pizz arco

mp

30

unus

35

div

40

non div

non div

unus  
pizz

И. Т. Д.

на последующие четыре такта (17—20) второй тематической попевки (так как этот органнй пункт легко прослушивается в нижнем регистре).

Использованное в тактах 23—24 *divisi* для октавного удвоения темы подчеркивает и делает более значительными скрипичные и контрабасовые нисходящие тематические движения. С такта 25 барабанная ритмическая фигура передана контрабасам (в тт. 16—20 она была у альтов), чем подчеркивается гротесковость марша.

С такта 25 идет вариант второго тематического материала (см. с т. 17). Здесь ради веселой красочности используем *pizzicato* всей группы (кроме контрабаса — «барабана»), тут же сменяемое легатым штрихом, а затем возвращаемся к преобладающему в этой пьесе штриху *spiccato*.

Перед концом, во избежание однообразия, тема проводится в разных регистрах. Завершает пьесу повторение темы с несколько облегченным аккомпанементом (в примере оно не написано полностью), что создает колористическое обрамление формы.

В этой партитуре мы допустили больше творческих «вольностей» по отношению к авторскому тексту, имея в виду особую задачу — раскрепостить фантазию учащегося, помочь ему освободиться от гнета фортепианного изложения (практика показывает, что такой этап работы необходим). Выбранная нами пьеса, благодаря своему шутливому характеру, предоставляет для этого определенный простор. Вообще же, разумеется, изменения в оригинал нужно вносить с осторожностью, стремясь поставить выразительные возможности оркестра на службу замыслу композитора, но не искажая его, не подавляя нагромождением инструментальных эффектов.

#### ГРУППА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

При работе над партитурой для деревянных духовых мы встречаемся с особыми трудностями, обусловленными спецификой этих инструментов. Деревянные различны по тембру, что иногда мешает их соединению в гармонический ансамбль. Кроме того, как было показано выше (см. Часть вторую), регистры каждого инструмента имеют свою характерную окраску и свои динамические возможности. Все это, естественно, следует учитывать.

При ведении мелодии в октаву оркестраторы часто соблазняются выбором однородных инструментов (например, двух кларнетов) из соображений тембровой монолитности. Но если мелодия по диапазону больше хотя бы кварты, возникает опасность получить октаву однородную по тембру, но не однородную по напряжению и силе звука. Если верхняя нота будет в хорошем, среднем регистре инструмента, то нижняя — в низшем; если верхняя нота будет в верхнем регистре, то нижняя —

в среднем. По этой причине в примере 103а 2-я флейта звучит значительно слабее 1-й, октава неровная. В примере 103б оба инструмента в одинаковых тесситурных условиях, октава звучит монолитно.

Большое значение в оркестровке имеет вертикальное расположение инструментов в аккордах. Чаще всего желают получить ровную и по динамике и по тембру звучность. В пределах *piano* — *mezzo forte* возможностей и вариантов вертикального сложения значительно больше; оркестратору следует лишь заботиться о местоположении в аккорде ярких по тембру инструментов (гобая и английского рожка, а также кларнета в крайних регистрах, фагота и флейты в самых верхних регистрах) и стараться или «запирать» их внутри аккорда, или хотя бы не помещать такие инструменты рядом, чтобы не усиливать заметность их тембров. Более трудные задачи ставит сложение аккордов на *forte* (*fortissimo*), так как здесь вступает в силу фактор динамического неравенства инструментов в разных регистрах.

Общий принцип построения аккордов заключается в том, что их структура должна соответствовать акустическим закономерностям — структуре обертонового ряда: широкие интервалы внизу, более тесные — в верхней части. Что же касается распределения инструментов по вертикали, то оно может быть различным, меняясь в зависимости от тесситуры, расположения аккорда, динамики, желаемого характера звучания и т. п. Существуют следующие основные приемы сложения аккорда, каждый из которых предполагает свой тип расположения инструментов: окружение, перекрещивание, наложение, дублирование и сцепление. Образцы типов сложения

приведены в примере 104 (приемы сложения обозначены сокращенно; ДП — обозначение двойного перекрещивания).

Окружение и перекрещивание чаще всего касается лишь двух пар инструментов — кларнетов и гобоев, так как при перекрещивании или окружении флейт с гобоями (равно как и с кларнетами) 2-я флейта, будучи расположена ниже 1-го гобоя (кларнета), оказывается в менее выгодном положении, чем если бы флейты располагались рядом; она почти неизбежно заглушается, особенно на *fortissimo*, более интенсивно звучащим в своем высшем регистре гобоем (или кларнетом). В то же время перекрещивать или окружать гобоями пару однородных по тесситуре кларнетов даже желательно: перемешиваясь с кларнетами, гобои — самые яркие инструменты деревянной группы — не выделяются в аккорде своей колористической заметностью, а наоборот, более органично входят в общее звучание аккорда.

При сложении аккордов приемом окружения окружающие инструменты могут быть поставлены в неравные тесситурные условия. В результате звучание оказывается недостаточно плотным — как в примере 105а, где первых два аккорда неровны по силе звучания, а два последних — по колориту.

105

2 Ob

2 Cl (B)

Добиться ровности и слитности можно, если изменить сложение аккордов, как это сделано в примере 105б. В первом аккорде здесь гобои благозвучны в интервале сексты, по регистру они отличаются меньше, чем в предыдущем случае. Кларнеты в среднем регистре и в интервале квинты, прослоенные 2-м гобоем, звучат достаточно мягко. Второй аккорд в подобном расположении был бы нежелателен: у гобоев получился бы жесткий интервал квинты. Так как у всех инструментов регистр становится еще более спокойным, меняем принцип сложения аккорда — с перекрещивания на окружение. В третьем и четвертом аккордах избран прием наслоения, так как в этом случае инструменты находятся в равных регистровых условиях, интервал между двумя гобоями мягкий (сексты). Общее звучание аккорда монолитно.

К дублированию мы бываем вынуждены прибегать, когда мелодическая линия ниспадает и диапазон звучания аккорда сужается, а отключать инструменты не имеет смысла: в этом случае голоса, накладываясь один на другой, образуют более плотную, дублированную звучность. При необходимости объединения двух инструментов в унисон, часто стараются свести их в верхний звук аккорда, забывая, что верхний голос не нужда-

ется в усилении или удвоении — крайние голоса даже при равной динамике слышатся яснее и как бы громче, в то время как средним гармоническим голосам, более слабо звучащим, такое подкрепление не помешало бы. Удвоение среднего голоса выгоднее еще и потому, что возникающая при унисонном наложении фальшь менее заметна в середине аккорда (106).



Как показывает педагогическая практика, приемы сложения аккордов — раздел оркестровки, наиболее сложный для студентов. Для лучшего уяснения этих приемов рассмотрим их применение на примере инструментовки «Игры в лошадки» из «Детского альбома» Чайковского. Инструментуем эту пьесу как задачу на *tutti* деревянной группы, используя все виды (приемы) сложения вертикали, в горизонтальной же последовательности аккордов соблюдая правильное голосоведение (107)<sup>1</sup>.

В такте 1 все звуки аккордов дублированы — это оказывается единственной возможностью в *tutti* при тесном расположении. Скачок в мелодии (т. 2) позволяет нам сменить расположение инструментов. Наиболее целесообразным здесь окажется принцип наложения, так как диапазон 2-го гобоя не позволяет брать более низкие ноты, которые понадобились бы здесь при перекрещивании гобоев с кларнетами или при окружении одних другими. В следующих тактах 3—4 расположение не меняем.

В каждом такте во всех партиях, кроме ведущих мелодию и гармонические подголоски, звуки трижды повторяются, причем, как мы знаем, у гобоев стаккатная техника вызывает наибольшие затруднения; им мы и поручим педально-гармоническую линию, облегчив партию технически и получив, в то же время, оркестровую, мелодизированную педаль. В дальнейшем мы еще не раз воспользуемся этим оркестровым приемом, который заменит фортепианную педаль и, кроме того, примененный то в одной, то в другой паре инструментов, будет способствовать колористическому разнообразию.

Обратим внимание на маленькую деталь в голосоведении тактов 3—4: в разрешении аккорда *ре-бемоль* 2-го кларнета идет в *до*, в то время как 1-й кларнет делает разрешаемый правилами голосоведения скачок вниз с *ми* на *ля*, оказавшись на некоторое время ниже 2-го. Такие перестановки вполне допустимы ради правильности голосоведения.

Обычное у Чайковского повторение фразы мы делаем вариантом — переносим всю фразу в более высокий этаж (октавой

<sup>1</sup> В нотном тексте над аккордами сокращенно указывается вид сложения. Отсутствие указания означает, что сохраняется вид сложения предыдущего аккорда.

# ИГРА В ЛОШАДКИ

107 Allegro

П. ЧАЙКОВСКИЙ

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti in A  
2 Fagotti  
Piano

а 2 Н С

*mp cresc.* *mp cresc.* *mp cresc.* *mp cresc.* *mp*

О

*f cresc.* *f cresc.* *f cresc.* *f cresc.* *f*

15 П Н

*mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf*

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for four staves: two upper staves (likely Violin I and Violin II) and two lower staves (likely Viola and Cello/Double Bass). The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and chords. The key signature is one sharp (F#).

25

Musical score for measures 25-29. The score is written for four staves. Measure 25 includes a first ending bracket labeled '1'. Measure 29 includes a hairpin crescendo symbol and a dynamic marking of *f*. The lower staves include the instruction *p sempre staccato*. The key signature is one sharp (F#).

30

Musical score for measures 30-35. The score is written for four staves. Measure 30 includes a hairpin crescendo symbol and a dynamic marking of *f*. Measure 31 includes a hairpin crescendo symbol and a dynamic marking of *f*. Measure 32 includes a hairpin crescendo symbol and a dynamic marking of *f*. Measure 33 includes a hairpin crescendo symbol and a dynamic marking of *f*. Measure 34 includes a hairpin crescendo symbol and a dynamic marking of *f*. Measure 35 includes a hairpin crescendo symbol and a dynamic marking of *f*. The lower staves include the instruction *p*. The key signature is one sharp (F#).



Score for the first system, measures 37-42. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features the lyrics "a 2", "a 2", "O", "40", "a 2", and "H". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *cresc* and *ff marcato*.

Score for the second system, measures 43-48. This system continues the piano accompaniment from the first system, with a dynamic marking of *p* at the end.

Score for the third system, measures 49-54. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features the lyrics "O", "Π", "H", "45", "C", "O", and "H". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

Score for the fourth system, measures 55-60. This system continues the piano accompaniment from the third system.

Score for the fifth system, measures 61-66. The system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features the lyrics "O", "50", and "H". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

Score for the sixth system, measures 67-72. This system continues the piano accompaniment from the fifth system.

55 H

*p*

60 a 2 65 Д

*p cresc.*  
*p cresc.*  
*p cresc.*  
*pp*

H 70

*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*

выше), достигая таким образом общего движения вверх с сопровождающим это движение *crescendo* до *forte* в такте 9. Начинаем этот новый вариант с аккордов, сложенных приемом сцепления, так как движение вверх продолжается, а из аккорда в таком расположении можно совсем безболезненно, не прибегая к большим скачкам, перейти к более широкому виду расположения по принципу окружения. В данном случае в тактах 6—15 гобоями окружена пара кларнетов.

В такте 9 — кульминация нарастания звучности (далее мелодическая линия ниспадает). Здесь все инструменты находятся в своих звучных регистрах. К педалям гобоев прибавляем еще и педаль 1-го фагота. Таким образом, возникает более объемное — «педальное» *forte*. В тактах 9—24 у нас есть возможность, не меняя принципа сложения аккордов, вести нисходящую линию мелодии на общем *diminuendo*. Обратим внимание на прыгающий по ярусам 2-й фагот (а иногда и 1-й). Такой прием применен ради того, чтобы создать впечатление большей задорности прыгающих лошадок, некоторой веселой суетливости и цокота их копыт. На сложение вертикали эти скачки не влияют.

Избегая однообразия звучания оркестра, во второй половине пьесы (тт. 25—40) прибегаем к регистровым контрастам: первый четырехтакт оставляем в том же регистре, что и в clavire, второй помещаем октавой выше. Соответственно меняем приемы сложения (Д—П—Д в первом четырехтакте и Н—во втором); затем, при повторении этого материала, возвращаемся снова в «клавирный» регистр, где второй четырехтакт (от т. 37) несколько трансформируем и делаем *molto crescendo* (Д—П), вслед за которым наступает самое громкое, кульминационное проведение темы (от т. 41). В силу того, что здесь избрана высокая tessitura, желательно, чтобы каждый инструмент звучал в своем высшем регистре, поэтому здесь избираем прием наслоения. Затем наступает общее *diminuendo*, приемы сложения меняются то в зависимости от высоты ниспадающей мелодической линии (см. тт. 43, 45, 46), то в связи с голосоведением.

Дальнейший процесс оркестровки не нуждается в комментариях.

Деревянная группа требует иного подхода в выборе произведений для инструментовки, нежели струнная. Целесообразнее выбирать для первых работ пьесы с элементами полифонии или варьирования, что дает возможность применения разных тембровых комбинаций. Такой пьесой может послужить миниатюра Грига «Танец эльфа». В ней мы уже не будем ограничивать себя частными задачами (сложение аккордов в *tutti*), а постараемся сделать инструментовку предельно красочной и разнообразной (108).

# ТАНЕЦ ЭЛЬФОВ

Э. ГРИГ

108 *Molto allegro*

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti in A  
2 Fagotti

П Н П О Н П Н frull Н

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*Molto allegro e sempre staccato*

*pp*

5 П Н П О П Н П О

*p*

*p*

*p*

*p*

*mp*

*mp*

*p*

*mp*

10 П Н О С Н П

*mp*

*mp*

*mp*

*f*

*mp*

*mp*

*mp*

*f*



30

3

*ff* *p* *p* *p* *p*

35

*f* *mf* *mf* *mf* *mf*

40

4

*mp* *mp* *mp* *mp*

Musical score for measures 45-49. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The upper staves contain melodic lines with various articulations and dynamics, including *mp* and *mf*. A *cresc* (crescendo) marking is present in the piano part towards the end of the system.

Musical score for measures 50-54. The score is written for a grand staff and a piano. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *mp*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The upper staves contain melodic lines with various articulations and dynamics, including *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). A *pp* (pianissimo) marking is present in the piano part towards the end of the system.

Musical score for measures 55-59. The score is written for a grand staff and a piano. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The upper staves contain melodic lines with various articulations and dynamics, including *ff* and *pp*. A *5* in a box is present in the first measure of the upper staff. A *H* marking is present in the piano part towards the end of the system.





Само название пьесы определяет ее характер. Танцующие эльфы — сказочные духи, невесомые, изящные, быстрые. Форма пьесы — трех-пятисактная, причем середина строится на разработке основного тематического материала. В начале пьесы и во второй репризе тема проводится дважды, завершается «Танец» кодой. (В примере 108 разделы формы обозначены цифрами: 1 — повторение темы, 2 — разработка, 3 — первая реприза, 4 — повторение разработки, 5 — начало второй репризы, 6 — второе проведение темы в этой репризе, 7 — кода.)

Краски деревянных духовых позволяют сделать «Танец эльфов» более разнообразным по звучанию, еще более сказочным и таинственным. Очевидно, в обильных повторениях тематического материала можно воспользоваться регистровыми перебросками, фактурным варьированием, создать калейдоскопичность красок. Придется несколько изменить темповое обозначение — снять указание «*sempre staccato*», так как при сохранении общего характера легкости и полетности в отдельных партиях могут оказаться и педали, и легатные мелодические линии.

Внесем коррективы в динамический план, укрупним его. Общую кульминацию наметим во второй репризе (ц. 5) — здесь все инструменты должны быть в наиболее выгодных регистровых условиях, чтобы *fortissimo* прозвучало наиболее эффектно, полно. В разработке в обоих случаях введем непрерывное нарастание звучности (вместо *diminuendo* перед репризой в оригинале), но в первой репризе сделаем срыв звучности (*subito piano*), а во второй свяжем кульминацию с нарастанием. За четыре такта до коды начнется оркестровое *diminuendo*, снова приводящее к *pianissimo* — «Танец» заканчивается истаиванием, исчезновением сказочных эльфов.

Тематический материал пьесы содержит два элемента — танцевальные прыжки (четверти *staccato*) и «полетную» фигуру (восходящее движение восьмыми *legato*).

Монолитность и воздушность требуется в оркестровке первых пяти «прыжков». Для получения нужного эффекта берем 2 флейты и 2 гобоя и строим аккорд, сложенный по вертикали перекрестно.

Вторая фигура должна звучать легко и полетно. Такому требованию вполне ответит кларнет *solo* или оба кларнета, играющие в октаву. При этом фактуру двух пар (Fl.+Ob) оставляем без изменения, в отличие от клавира, где, из-за невозможности сыграть эту фактуру одной левой рукой, Григ облегчает ее, уменьшает количество гармонических голосов.

Чтобы придать большую ритмическую четкость первому мотиву, соединим лигой слабую долю с сильной у 1-го гобоя. При повторении этой фразы аналогичное объединение — для усиления того же эффекта — делаем у всех флейт и гобоев. Общим флейтам предписываем *frullato* для большей красочности. С этой

же целью у гобоев вписываем триольные фигуры, которых у Грига нет. Динамика этих четырех тактов размечена в партитуре более подробно, чем в оригинале, так как участие многих исполнителей обязывает позаботиться о единых требованиях, важных для оркестрового замысла.

Следующий четырехтакт темы аналогичен по музыке первому, но он расположен квинтой выше и потому эмоционально оказывается как бы градусом выше. Здесь несколько смещаем динамику в сторону повышения. Для большей интенсивности движения во второй фразе в тактах 7—8 увеличиваем количество голосов гармонической фигурации, не искажая при этом гармонического смысла этих тактов. Мелодическую линию здесь оставляем кларнетам.

Следующий восьмитакт (ц. 1) в оригинале буквально повторяет предыдущий. Стремясь к большему регистровому разнообразию и к большей красочности, мы делаем вариант оркестровки: первая фраза поручается квартету кларнетов и фаготов, звучащему октавой ниже оригинала. Для того чтобы объединить более высокий регистр первого восьмитакта с более низким регистром второго, мы допускаем некоторую вольность: поручаем 2-му фаготу затакт — нисходящую линию шестнадцатыми. 1-й фагот в данном случае остается на месте, смягчая тем самым переход в низкий регистр. Второй мотив темы здесь играют две флейты в октаву. Гобои вступают ради увеличения количества гармонических звуков, занимая собой октавный промежуток между 1-й и 2-й флейтами.

При объединении первого четырехтакта со вторым мы снова допускаем вольность, подобную упомянутой выше, и из тех же соображений. Только теперь движение идет в обратном направлении — снизу вверх (два фагота шестнадцатыми).

В разработке (ц. 2) у Грига вводится противопоставление регистров — нижнего и верхнего. Оставляя замысел автора в неприкосновенности, расцветиваем его колористически, усугубляем контрасты регистров (1-й фагот — 2 флейты и 2 кларнета). Внесем некоторое изменение в мотив «прыжков»: для активизации ритма при начинающемся *crescendo* снимаем первый «прыжок» и начинаем это «па» лишь со второго, что сделает более интенсивным стремление к первой доле такта 18.

Обратим внимание на распределение оркестровых функций. Мелодическая фигура поручена 1-й флейте, причем вычлененный из нее подголосок дан отдельному инструменту — 2-й флейте. Основной фигуре мы даем естественное завершение в виде колористически заметного октавного «всплеска» (тт. 20, 24). Позднее этот «всплеск» будет обыгран и получит развитие, способствующее нагнетательному *crescendo*.

Далее, к цифре 3, идет непрерывное *crescendo*. Для большей его рельефности в такте 21 добавляем 2-й фагот. Теперь эти басовые «прыжки» звучат уже у двух фаготов в унисон.

Вторую же фигурку теперь начинает не одна 1-я флейта, а 2 флейты и 2-й кларнет, которому находим не противоречащие гармоническому плану две затактные ноты, вливающиеся в основную гармонический звук. Несколько усиливаем и динамику (*p* вместо *pp*).

В такте 24 включаются после продолжительного молчания наиболее яркие инструменты — гобой, еще больше усиливается динамика (*mp*). Ради усиления нарастания мы вновь прибегаем к некоторым фактурным и гармоническим вольностям. Имея в виду, что только что отзвучавшая басовая фигура фаготов остается некоторое время в слуховой памяти, мы позволяем себе реально напомнить о ней, включая эту фигуру у тех же инструментов и в том же регистре — на протяжении усиливающегося *crescendo*. Фигура в верхнем голосе, придуманная нами ранее (тт. 20 и 24), также как бы задерживается и звучит в хорошо слышном регистре флейты все более и более настойчиво, создавая тем самым еще большее усиление общей звучности. Такое *crescendo* можно назвать фактурно-динамическим, или оркестровым.

В тактах 25—30 «полетная» фигура получает развитие: в оригинале — мелодическое, в партитуре — и полифоническое, фактурное. Первые два такта 1-й гобой ведет мелодическую линию; 1-й кларнет в однотипной ритмической фигуре присоединяется к быстрому движению гобоя, только в обратном направлении. 2-й гобой и 2-й кларнет выполняют утяжеленные при помощи штриха *portamento* «прыжки». Далее, в тактах 27—30, все эти инструменты переключаются на быстрое движение, чем способствуют нагнетанию звучности (*crescendo*). О фаготах мы уже говорили: они заняты своей басовой фигурой, которую играют все более настойчиво, также способствуя впечатлению нарастания не только громкости, но и полифонической насыщенности фактуры.

Высшая ступень нагнетания наступает в такте 30. Для того чтобы последующее *subito piano* было более неожиданным, а главное, не оказалось заглушенным предыдущим *fortissimo*, мы останавливаем движение музыки при помощи паузы (фермата над тактовой чертой), тем самым несколько оттягивая момент наступления репризы. Вслед за громким звучанием предыдущего такта 30 первые «прыжки» цифры 3 без ферматной остановки просто не были бы слышны.

Реприза — вариант начала. Избираем более высокий регистр, поручаем «прыжки» флейтам и гобоям и проводим их в виде, более близком к оригиналу (в этом регистре движение голосов, которое мы придумали в начале пьесы, было бы слишком заметным и создавало бы впечатление ненужной суетливости). Следующий двутакт (стремительное движение) поручаем фаготам в октаву ради регистрового контраста с предыдущей фразой. Секвенционное повторение четырех тактов происходит без

оркестровых изменений, если не считать использованного уже ранее (т. 16) приема изменения окончания двигающейся восьмыми «полетной» фигуры.

От цифры 4 начинается варьированное повторение разработки. Здесь «мотив полета» дается в более высоком регистре, чем в цифре 2. При повторении четырехтакта мы снимаем регистровый контраст, включая 1-й фагот октавой выше, а ответную фразу, наоборот, опуская на октаву; тем самым мы заботимся уже о предстоящем нагнетании звучности, стремясь обеспечить ему большую амплитуду. Принцип оркестрового *crescendo* во второй половине разработки (тт. 47—52) оставляем прежним (ср. тт. 25—30). Но на сей раз нарастание, достигнув своего наивысшего напряжения, завершается не паузой (фермата), а туттийным проведением темы *fortissimo* (ц. 5).

Во второй репризе все инструменты используются в наиболее высоких и хорошо звучащих регистрах. Тема проходит двухъярусно; фаготам придумываем более подвижную фактуру, всем предписываем штрих *portamento*, добываясь тем самым наиболее продолжительного, протяжного звучания каждого звука. То же относится и ко второму четырехтакту — секвенционному повторению темы, только в более высокой тесситуре он звучит ярче и резче. Окончание второй фразы (т. 60), как и в предыдущих аналогичных случаях, делаем активным, причем эта активность еще более усиливается тем, что нисходящее движение выполняют теперь все инструменты. Четыре такта цифры 6 буквально повторяют начало репризы (ц. 5). Затем с такта 65 идет оркестровое и динамическое *diminuendo*, это создает впечатление заключения.

В коде (ц. 7) поручаем «прыжки» квартету — 2 кларнета и 2 фюгата. Чтобы продолжить нисходящую тенденцию динамики, поручаем флейтам выдержанные октавы на звуке *mi* в верхнем регистре, и затем в более низких ярусах. Гобои разделены: 1-й примыкает к флейтам, 2-й — к квартету кларнетов и фюгатов.

Ко всем звукам предпоследнего аккорда вводим форшлаги (что невозможно, было бы сыграть на рояле). Последний аккорд оставляем без изменения и на *pianissimo* заключаем этот фантастический танец.

А теперь обратим внимание на принципы вертикального сложения аккордов в пьесе.

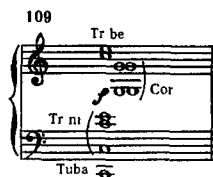
В первых тактах использованы три приема сложения вертикали: перекрещивание, наслоение и окружение. В пределах слабой динамики аккорды звучат одинаково ровно, постоянная же смена приемов сложения способствует впечатлению большей моторности и трепетности. В тактах 7—8 удвоением обеспечено динамическое преобладание мелодической линии над аккомпанементными голосами, так как мелодия находится под фигурацией и может быть заглушена

Аналогичное, меняющееся с каждым аккордом расположение пяти аккордов в начале цифры 1 мотивировано теми же соображениями. При инструментовке аккордов в тактах 11—12 расположение аккомпанементных голосов устроено с учетом мелодической линии (у флейт в октаву): недостающий гармонический звук *si* в аккорде восполняется появившимся в этот момент мелодическим голосом (см. аккорды на сильных долях тт. 11, 12). Аналогичные по музыке такты 3—4 и 7—8 изложены иначе, потому что там мелодическая линия расположена внизу, под гармоническими аккордами.

Вертикаль в *tutti* (ц. 5) сделана с учетом кульминационного *fortissimo*: обе флейты в звучном верхнем флейтовом регистре рядом, гобой с кларнетами перекрещены для большей ровности и монолитности звучания аккорда, фаготы активно двигаются в своем нижнем регистре, не пересекаясь с другими инструментами. В такте 57 принцип расположения инструментов по вертикали — наслаение. Здесь, в связи с высокой тесситурой, какой-либо другой принцип расположения менее желателен. Также по тесситурным причинам, только на сей раз из-за крайне низкого регистра, мы вынуждены применить принцип наслаения в начале цифры 7.

#### ГРУППА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Медные инструменты менее подвижны, чем деревянные. При сложении аккордов следует также учитывать динамическое неравенство в *forte* валторн с другими медными, создавая соответствующие количественные соотношения инструментов. Так, в примере 109 каждый из звуков *sol* поручается не одной, а двум валторнам для равновесия с другими звуками аккорда (у труб и тромбонов).



В сочетаниях же на *piano* следует учитывать лишь регистровые особенности инструментов. Напомним, что верхний регистр труб и тромбонов возможен только на *forte*, низкий регистр труб, наоборот, не может звучать громко; нужно иметь в виду также некоторую глуховатость и опоздание звука при атаке у валторн и тубы.

При однородности тембров инструментов медной группы каждый из них обладает некоторыми индивидуальными особенностями. Трубы с их пронзительным сильным звуком хорошо

объединяются в звучании со столь же резкими на forte тромбонами и в ведении мелодической линии, и в имитациях или диалогах, и в аккордах. Валторны с тубой в гармоническом хоре звучат очень монолитно, в более мрачном низком регистре с тубой хорошо сочетаются тромбоны.

Одно из важнейших условий хорошего, ровного звучания аккордов — одинаковость тесситурных условий для каждого инструмента. В первом аккорде примера 110 все инструменты взяты в хорошо звучащих регистрах. В forte аккорд с октавой валторн, объединяющей два этажа, звучит монолитно. Для аккорда fortissimo сделана другая инструментовка: здесь разница звучания высоких (1-я — 3-я) и низких (2-я — 4-я) валторн сведена до минимума.

Напротив, в первом аккорде примера 111 трубы находятся в разных тесситурных условиях: 1-я будет звучать резко, 2-я — более мягко; то же относится к двум парам валторн, где верхние (1-я и 3-я) будут крикливы, а нижние (2-я и 4-я) окажутся в хорошем, среднем регистре. Во втором аккорде нет соответствия в звучании валторн в среднем регистре и труб с тромбонами в высоком, резком регистре; валторновые ноты рядом с трубами и тромбонами на fortissimo будут бледными.

Несколько слов об аккордовых вертикалях. Все, что было сказано о деревянных духовых по этому поводу, относится и к группе медных, только вместо сцепления в медной группе более целесообразно наложение мягкой меди на жесткую таким образом, чтобы на каждый звук труб или тромбонов накладывалась одна валторна. Этот прием (обозначим его «М») применяется в случаях, когда желательно получить более мягкую звучность медной группы в целом или когда в тесном расположении аккорда валторнам не достается самостоятельных звуков.

Приведем примеры различных положений инструментов медной группы в аккордовых вертикалях (112).

112

О П ДП Н М Д

4 Cor (F)  
2 Tr be (B)  
3 Tr ni e Tuba

В учебной инструментовке для группы медных духовых мы встречаемся с теми же задачами, что и в первой работе на деревянный состав. 1) постоянное участие всех инструментов группы; 2) достижение акустической заполненности каждого аккорда по принципу натуральной шкалы; 3) соблюдение правильного голосоведения. Рассмотрим решение этих задач на примере пьесы Грига «Родная песня» (113).

Унисоны первых двух тактов распределяем по принципу дублирования, стремясь к наиболее ровному распределению инструментов во всех регистрах. В такте 3 по мере увеличения количества гармонических голосов переходим от дублирования к перекрещиванию; при скачке мелодии вниз в такте 4 возвращаемся к дублированию жесткой меди валторнами. Такты 5—8 представляют собой секвенционное повторение предыдущего материала. В связи с повышением тесситуры изменились и приемы аккордового сложения: в тактах 5—6 применен другой вид дублирования, в тактах 7—8 — иная последовательность приемов. В такте 9 находим возможность поставить валторновую педаль. Тесситурная амплитуда аккорда минимальна; оркеструем его по принципу дублирования. Далее амплитуда расширяется, и в такте 11 применяем валторновое дублирование труб и тромбонов.





Д а 2 10 М ДП

*mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.*

*p* *cresc.*

Д.а. \* Д.а. \* Д.а. \*

О М ДП М Д 15 М Н Д

*f* *f* *f* *f* *f* *f*

Д.а. \* Д.а. \* Д.а. \* Д.а. \*

О ДП Д 16 Н 20 Н

*mf* *f* *f* *f* *f*

Д.а. \* Д.а. \* Д.а. \* Д.а. \*

При скачке мелодии вверх амплитуда еще более расширяется, и расположение инструментов по гармоническим голосам аккорда уже оказывается в состоянии двойного перекрещивания. Такт 13 начинается со скачка мелодии вниз — естественно, вертикальное сложение аккорда меняется, но при дальнейшем движении мелодии вверх возвращаемся к двойному перекрещиванию. Аналогичная картина в такте 14, где ниспадающая мелодическая линия вновь требует смены расположения инструментов на каждом аккорде. В тактах 15—16 в связи с требующимся sfogzando прибегаем, несмотря на низкий регистр и несколько грубоватое звучание инструментов (но всех в одинаковой степени), к дублированию. Следующий четырехтакт во многом повторяет предыдущий и не требует разъяснений.

### МАЛЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Существует три типа малых симфонических оркестров:

1. Классический состав оркестра (Гайди, Моцарт, Бетховен). В него входят парные деревянные духовые (иногда без кларнетов); медная группа представлена двумя валторнами (иногда прибавляется третья) и двумя трубами (иногда без них), реже в состав входит тромбон; струнные — в полном количественном составе, включаются также литавры, иногда и другие ударные.

2. Оркестр, уменьшенный самим автором согласно замыслу произведения. Такие составы, самые разнообразные по инструментарию, применялись многими композиторами, обычно для них пишется серьезная, чаще полифоническая музыка.

3. Оркестр для исполнения музыки легкого жанра, эстрадно-концертного характера в фойе кинотеатров, на открытых эстрадах, в некоторых радиопередачах; такой состав характерен и для театральной музыки. Он отличается количественной неполнотой и нестабильностью групп инструментов: обычно в таких оркестрах втрое, вчетверо меньше струнных, по одному — каждого вида деревянных, 2—3 валторны, 1—2 трубы, 1 тромбон. Для таких составов нередко переоркестровываются симфонические произведения.

В учебном курсе оркестровки следует ориентироваться на малый классический состав, дающий большие возможности применения оркестровых приемов и готовящий к работе с большим симфоническим оркестром.

Мы помним, как много различных сочетаний, динамических и красочных, имеет каждая группа инструментов в отдельности. Естественно, что, объединившись, они вступают в еще более сложные взаимосвязи друг с другом. Так, наложение инструментов может иметь теперь четыре различных варианта, а именно: струнные с деревянными, деревянные с медными, струнные с медными или струнные с деревянными и мед-

ными. Такие сочетания возможны как между отдельными инструментами, так и между группами.

В связи с этим появляются новые трудности, вызванные необходимостью достижения ровного звучания или, напротив, звучания дифференцированного как в динамическом, так и в колористическом отношениях. В самом деле, при сочетании инструментов — представителей разных групп друг с другом требуется еще более тонкое и точное слышание их в разных регистрах при разных динамических условиях. Например, объединение в гармонический аккорд скрипок в среднем регистре, трубы в высоком и флейты в низком не даст ровного звучания в *pianissimo*, тогда как те же инструменты в других динамических и регистровых условиях — скрипки и флейта в высоком регистре на *piano*, труба в среднем регистре на *pianissimo* — прозвучат в аккорде динамически ровно.

Одной из самых важных задач при оркестровке является соблюдение правильного динамического соотношения групп. Решение ее осложняется различием качества и силы звучания регистров инструментов, например невозможность *pianissimo* в верхних регистрах деревянных инструментов или *fortissimo* в низких регистрах всех духовых. Неравномерность силы звучания отдельных инструментов даже внутри группы еще более осложняет эту задачу.

Кроме того, протекая во времени, музыка требует и «горизонтального» динамического плана, т. е. очень тщательного продумывания последовательности включений тех или иных групп инструментов. Например, после мягкого звучания струнных в среднем регистре высокие деревянные будут звучать жестко; после высокой меди дерево в среднем регистре прозвучит слабо, как эхо; после плотной меди, звучащей в среднем регистре громко, фанфарно, объединенные с высокими деревянными высокие струнные будут звучать несколько взвинченно. Не следует, однако, эти утверждения считать абсолютными, ибо в разных смысловых ситуациях они могут оказаться несостоятельными из-за какой-нибудь, на первый взгляд, незначительной подробности (тесситура, тональность, удобство игры, соотношение инструментов).

Бесполезным окажется стремление оркестратора получить *crescendo* добавлением к плотно звучащей медной группе каких бы то ни было инструментов в том же регистре. Результат получится обратный утратится резкость меди и вместо желаемого усиления получится явное смягчение общего звучания (это будет следствием акустического обмана, так как абсолютное прибавление интенсивности звука все же произойдет).

Столь же напрасным окажется намерение сделать звучание более красочным за счет наложения на струнные инструменты деревянных. Результат будет снова парадоксальным: казалось бы, при наложении таких колоритных инструментов,

как деревянные духовые, на более мягкие струнные красочность общего звучания должна была бы сделаться более яркой — на деле же мы получаем вязкую, колористически безликую и как бы утолщенную звучность.

Большого внимания требуют приемы оркестрового *crescendo* и *diminuendo*. Учитывая динамические соотношения групп и отдельных инструментов, порекомендуем несколько вариантов последовательности включения инструментов для получения *crescendo*.

1. К уже звучащей струнной группе прибавляются сначала деревянные духовые в верхнем регистре, затем валторны, тромбоны (если они имеются в составе) и, наконец, трубы.

2. К звучащим деревянным подключаются струнные (с одно-временным включением нового регистрового этажа), а затем медные в порядке, указанном в предыдущем варианте.

3. К меди (в среднем оркестровом регистре) прибавляются деревянная и струнная группы в верхнем этаже в своих верхних регистрах.

Оркестровое *diminuendo* достигается путем выключения инструментов в обратном порядке: медь, дерево, струнные или медь, струнные, дерево.

Указанные варианты отнюдь не исчерпывают всех возможностей достижения тех же результатов, а даются лишь в качестве образцов.

Для уяснения основных принципов оркестровки на малый симфонический оркестр возьмем III часть Первой фортепианной сонаты Бетховена — Менуэт (114).

Следует оговориться, что данная работа не должна быть стилизацией, ее задачей не является предельное приближение к манере бетховенского оркестрового письма. Мы будем стремиться лишь к соответствию приемов оркестровки общему содержанию и характеру бетховенской музыки.

Характер музыки Менуэта достаточно ясен. Очень мягкая, плавная танцевальная музыка первого раздела требует пластичных и в то же время самых строгих приемов оркестровки. Мелодия лирическая, напевная. Ее развитие приводит к кульминации (тт. 33—34). Средняя часть Менуэта (трио, фа мажор) отличается большей моторностью (движение восьмыми). Мелодическое развитие приводит к более высокой по силе и значению кульминации, являющейся динамической вершиной всего произведения. Традиционная реприза обозначена «Da capo». У нас не будет причин для переоркестровки этого повторения, так как содержание Менуэта не вызывает необходимости расцвечивать повторяемую часть новыми красками.

Исходя из содержания, распределяем элементы по инструментам, группам.

Начальная тема (тт. 1—15) поручается основной — струнной группе оркестра, здесь не потребуются дополнительных

# СОНАТА № 1

III ЧАСТЬ

Л. БЕТХОВЕН

## Menuetto Allegretto

114

5

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

2 Corni in F

2 Trombe in B

Timpani

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

## Menuetto Allegretto

Piano

Musical score system 1, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music consists of notes and rests across six measures.

Musical score system 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The music consists of notes and rests across six measures.

Musical score system 3, consisting of one staff in bass clef. The music consists of notes and rests across six measures.

Musical score system 4, consisting of four staves. The top two are in treble clef and the bottom two are in bass clef. The music includes notes, rests, and dynamic markings: *mp* and *p*. The first two measures are marked *pizz* and *arco*. The system spans six measures.

Musical score system 5, consisting of two staves in grand staff. The music includes notes, rests, and dynamic markings: *f* and *p*. The system spans six measures.

System 1: Four staves (two treble, two bass). The first two staves have a *p* dynamic marking. The last two staves have a *p* dynamic marking.

System 2: Two staves (treble and bass). Both staves are mostly empty with some notes in the final measure.

System 3: A single bass staff with some notes.

System 4: Five staves (two treble, two bass, one bass). All staves have a *mp* dynamic marking.

System 5: Two staves (treble and bass). The treble staff has a *f* dynamic marking, and the bass staff has a *p* dynamic marking.

Musical score for page 20, featuring multiple staves with dynamic markings such as *mp*, *p*, and *pp*. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system consists of five staves. The second system consists of five staves. The third system consists of five staves. The fourth system consists of five staves. The fifth system consists of five staves. The sixth system consists of five staves. The seventh system consists of five staves. The eighth system consists of five staves. The ninth system consists of five staves. The tenth system consists of five staves. The eleventh system consists of five staves. The twelfth system consists of five staves. The thirteenth system consists of five staves. The fourteenth system consists of five staves. The fifteenth system consists of five staves. The sixteenth system consists of five staves. The seventeenth system consists of five staves. The eighteenth system consists of five staves. The nineteenth system consists of five staves. The twentieth system consists of five staves. The twenty-first system consists of five staves. The twenty-second system consists of five staves. The twenty-third system consists of five staves. The twenty-fourth system consists of five staves. The twenty-fifth system consists of five staves. The twenty-sixth system consists of five staves. The twenty-seventh system consists of five staves. The twenty-eighth system consists of five staves. The twenty-ninth system consists of five staves. The thirtieth system consists of five staves. The thirty-first system consists of five staves. The thirty-second system consists of five staves. The thirty-third system consists of five staves. The thirty-fourth system consists of five staves. The thirty-fifth system consists of five staves. The thirty-sixth system consists of five staves. The thirty-seventh system consists of five staves. The thirty-eighth system consists of five staves. The thirty-ninth system consists of five staves. The fortieth system consists of five staves. The forty-first system consists of five staves. The forty-second system consists of five staves. The forty-third system consists of five staves. The forty-fourth system consists of five staves. The forty-fifth system consists of five staves. The forty-sixth system consists of five staves. The forty-seventh system consists of five staves. The forty-eighth system consists of five staves. The forty-ninth system consists of five staves. The fiftieth system consists of five staves. The fifty-first system consists of five staves. The fifty-second system consists of five staves. The fifty-third system consists of five staves. The fifty-fourth system consists of five staves. The fifty-fifth system consists of five staves. The fifty-sixth system consists of five staves. The fifty-seventh system consists of five staves. The fifty-eighth system consists of five staves. The fifty-ninth system consists of five staves. The sixtieth system consists of five staves. The sixty-first system consists of five staves. The sixty-second system consists of five staves. The sixty-third system consists of five staves. The sixty-fourth system consists of five staves. The sixty-fifth system consists of five staves. The sixty-sixth system consists of five staves. The sixty-seventh system consists of five staves. The sixty-eighth system consists of five staves. The sixty-ninth system consists of five staves. The seventieth system consists of five staves. The seventy-first system consists of five staves. The seventy-second system consists of five staves. The seventy-third system consists of five staves. The seventy-fourth system consists of five staves. The seventy-fifth system consists of five staves. The seventy-sixth system consists of five staves. The seventy-seventh system consists of five staves. The seventy-eighth system consists of five staves. The seventy-ninth system consists of five staves. The eightieth system consists of five staves. The eighty-first system consists of five staves. The eighty-second system consists of five staves. The eighty-third system consists of five staves. The eighty-fourth system consists of five staves. The eighty-fifth system consists of five staves. The eighty-sixth system consists of five staves. The eighty-seventh system consists of five staves. The eighty-eighth system consists of five staves. The eighty-ninth system consists of five staves. The ninetieth system consists of five staves. The ninety-first system consists of five staves. The ninety-second system consists of five staves. The ninety-third system consists of five staves. The ninety-fourth system consists of five staves. The ninety-fifth system consists of five staves. The ninety-sixth system consists of five staves. The ninety-seventh system consists of five staves. The ninety-eighth system consists of five staves. The ninety-ninth system consists of five staves. The hundredth system consists of five staves.





The musical score on page 30 consists of several systems of staves. The first system includes four staves with musical notation and dynamics such as *ff* and *a 2*. The second system has two staves with dynamics *f*. The third system has four staves with dynamics *ff*, *mf*, and *arco*. The fourth system has two staves with dynamics *f*. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamic markings include *mp*, *cresc*, *mf*, and *f*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The music continues with melodic and accompaniment parts. Dynamic markings include *mp cresc*, *f*, and *mp*.

A single empty musical staff, likely a placeholder for a part that is not present in this section of the score.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system features a complex texture with multiple melodic lines and accompaniment. Dynamic markings include *cresc*, *tr*, and *f*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamic markings include *sf*.

Musical score system 1, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamic markings include *mf* and *pp*. A first ending bracket labeled "a 2" is present in the third measure of the third staff.

Musical score system 2, consisting of two staves in treble clef. It continues the melodic line from the first system.

Musical score system 3, consisting of two staves in bass clef. It continues the accompaniment from the first system.

Musical score system 4, consisting of four staves. The first two are in treble clef and the last two are in bass clef. This system features a more complex texture with multiple melodic lines. Dynamic markings include *p* and *pp*.

Musical score system 5, consisting of two staves in grand staff (treble and bass clef). It continues the melodic and accompaniment lines from the previous systems. Dynamic markings include *p* and *pp*.

Trio

45

The first system of the Trio section consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a melodic line with a slur and the marking "I solo". The second staff has a similar melodic line with a slur and "I solo". The third staff has a bass line with a slur and "p". The fourth and fifth staves have accompaniment with a "p" dynamic.

The second system of the Trio section consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a melodic line with a slur and "p". The second staff has a similar melodic line with a slur and "p". The third staff has a bass line with a slur and "p". The fourth and fifth staves have accompaniment with a "p" dynamic.

The third system of the Trio section consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a melodic line with a slur and "p". The second staff has a similar melodic line with a slur and "p". The third staff has a bass line with a slur and "p". The fourth and fifth staves have accompaniment with a "p" dynamic.

The fourth system of the Trio section consists of two staves. The top staff is for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The music continues with a piano (*p*) dynamic. The top staff has a melodic line with a slur and "p". The bottom staff has a bass line with a slur and "p".

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: two vocal staves at the top, followed by a piano accompaniment consisting of a treble and bass clef staff. The vocal staves contain melodic lines with slurs and dynamic markings of *mp cresc*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef, also marked *mp cresc*. The second system consists of four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The vocal staves have a melodic line with a fermata over a note in the second measure, marked *mp*. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked *mp*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music includes various notes, rests, and a fermata over a measure in the second staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues with notes and rests across the four staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. This system includes performance instructions: *pizz* (pizzicato) in the second and fourth staves, *p* (piano) in the third staff, and *arco* (arco) in the second staff. Dynamic markings *p cresc* (piano crescendo) are present in the second and fourth staves.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is a treble clef and the bottom is a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a supporting line in the bass, with a fermata over a measure in the treble staff.

55

*mf cresc*  
*a 2*

*mf cresc*  
*a 2*

*mf cresc*  
*a 2*

*mf cresc*

*cresc*

*cresc*

*div*

*cresc*

*cresc*

*cresc*

*cresc*

*arco*

*cresc*



60

*b<sub>2</sub>*

*mf cresc*

*un15*

8

Musical score for a piano piece, page 162. The score is divided into four systems.

**System 1:** Five staves. Dynamics: *ff*. Markings: *a 2*, *sub*, *65*.

**System 2:** Three staves. Dynamics: *ff*, *fp sub*.

**System 3:** Five staves. Dynamics: *ff*. A dashed line is present above the first staff.

**System 4:** Two staves. Dynamics: *ff*, *p*, *pp*.

*p dolce*

*p*

This system contains two staves. The upper staff is for the violin, marked *p dolce*, and the lower staff is for the cello or bass, marked *p*. Both parts feature a melodic line with a long slur across the first two measures.

This system consists of two empty musical staves, one for the violin and one for the cello/bass.

This system consists of two empty musical staves, one for the violin and one for the cello/bass.

*pizz*

*p*

*pizz*

*p*

*pizz*

*p*

*pizz*

*p*

*pizz*

*p*

*arco*

*p*

*arco*

*p*

This system contains five staves. The first four staves are for the violin, viola, and two cellos/basses. Each of these staves is marked with *pizz* (pizzicato) and *p* (piano). The fifth staff, which appears to be for a double bass, is marked with *arco* (arco) and *p* (piano). The notation shows a series of chords across the measures.

*p*

This system contains a grand piano part with two staves. The upper staff is for the right hand and the lower for the left hand. The music is marked *p* (piano) and features a melodic line with a long slur.

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff is in treble clef with a piano (*p*) dynamic marking. The third staff is in treble clef with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom staff is in bass clef with a piano (*p*) dynamic marking. The system contains four measures of music with various note values and rests.

Second system of musical notation, consisting of two empty staves, one in treble clef and one in bass clef.

Third system of musical notation, consisting of one empty staff in bass clef.

Fourth system of musical notation, featuring five staves. The top two staves are in treble clef. The middle two staves are in bass clef. The bottom staff is in bass clef. The system contains four measures of music with various note values and rests.

*Da capo*

Fifth system of musical notation, featuring two staves in grand staff notation (treble and bass clefs). The system contains four measures of music with various note values and rests.

*Da capo*

тембров. Динамика темы также не превышает возможностей струнных. С такта 15 мотивное развитие темы подчеркиваем колористически: включаем деревянные духовые — гобой и фаготы, затем подкрепляем их для получения *crescendo* струнными, снятыми в такте 15. При повторениях заключительной фразы (тт. 20—25), используя поочередно деревянные и струнные, достигаем большего разнообразия.

Мелодическое движение восьмьюми на *forte* (тт. 25—29) поручаем технически подвижным инструментам, т. е. всем, кроме труб, валторн и контрабасов, для которых находим собственные им функции: педально-акцентировочную для медных, опорно-ритмическую для контрабасов (и литавр). Затем медные снимаем и приберегаем трубы для более значительного *crescendo* — главной кульминации Менуэта в трио.

Заключительное проведение темы (тт. 29—36) трактуем как полифоническое (стреттное) и делаем соответственное *crescendo* путем постепенного включения инструментов: альтов и виолончелей, 1-х и 2-х скрипок, кларнетов, валторн, гобоев, фаготов и флейты. Без такой полифонизации можно было бы обойтись, но тогда нам следовало бы избрать какой-то другой прием динамического нарастания (проще всего поставить знак *crescendo* или постепенно увеличивать количество дублирующих голосов). Однако фактура этого музыкального построения скрывает в себе полифонию, недоступную для исполнения пианистом. Такую скрытую полифонию при оркестровке желательно расшифровать, как бы додумав за автора окончания полифонических линий.

Заключительные фразы (с т. 36) поручаем последовательно деревянным совместно с валторнами, а затем струнным, получив таким образом постепенное смягчение звучности от общего *forte* к довольно резкому звучанию у деревянной группы и валторн и затем к мягкому — у струнных на *piano* и *pianissimo*. В кадансовых аккордах (тт. 40, 41) наступает успокоение. Объединяем здесь обе группы, струнную и деревянную, и даем аккорды в смешанном виде; в такте 40 удваиваем лишь средние голоса, так как крайние голоса всякого гармонического построения слышатся более ярко.

Мы не делали подробных пояснений каждого шага в оркестровке, имея в виду, что читатель уже сам может понять и специфику штрихов, и значение выдержанных в альтях нот *фа* (т. 2) и *ля* (т. 6) и большее, чем в клавире, количество гармонических голосов, и новую мелодическую линию 2-х скрипок (тт. 13—15), и ярусное расширение диапазона (тт. 25—29).

С такта 42 начинается традиционное для Менуэта трио. Оно идет в одноименном мажоре, тема имеет другую ритмику, отличается большей интенсивностью движения, а следовательно, возникает необходимость использования иных приемов оркестровки.

При исполнении трио на фортепиано во избежание сухости звучания двухголосия берется педаль. С той же целью вводим ее и в партитуру, но записываем не хорально-протяжными аккордами, которые отяжелили бы эту изящную танцевальную музыку, а в виде пунктирной гармонической поддержки струнных, играющих легким штрихом (см. тт. 42—45). Таким образом, кларнет и фагот, ведущие основные линии, оказываются солистами на фоне танцевального аккомпанемента.

В такте 47 переключаем альты и виолончели на мелодию (у виолончелей переход подготовлен плавным ходом восьмыми). Продолжим линию гармонического баса у контрабасов (с т. 47 отсутствующую у Бетховена).

В тактах 47—50 мы прибегли к дублированию всех элементов для получения более плотного (но колористически менее яркого) звучания. Тем свежее после такого «полутутти» прозвучит чистая струнная группа (с т. 52), исподволь начинающая большую основную волну нарастания, приводящего к кульминации.

Crescendo (тт. 52—64) сделано по принципу, о котором речь шла выше: струнные; струнные и деревянные с валторнами; струнные, деревянные, валторны и трубы с литаврами. Функции инструментов и групп четко дифференцируем. В тактах 52—55 играют одни струнные; мелодия у альтов, хроматический подголосок у 2-х скрипок (чтобы освободить 1-е скрипки перед вступлением в т. 56), басовая педаль у виолончелей, ритмический бас у контрабасов. В тактах 56—59 включаются деревянные с аккордовой педалью в свободном верхнем регистре, соответственно усиливаются другие линии: подголосок 2-х скрипок переходит к валторнам, мелодическая линия усилена 1-ми и 2-ми скрипками в октаву, басовые линии — фаготами.

В такте 60 включаем последние сбереженные нами до этого времени ресурсы — трубы и литавры, которые, начиная с *mezzo forte*, усиливают звучание до такта 63, где наступает самая высшая точка — *fortissimo* всего оркестра. В связи с подъемом мелодической линии вверх, перераспределяем группы, с тем чтобы общее звучание стало возможно более интенсивным: со второй половины такта 60 струнные составляют три яруса мелодии, деревянные — три яруса гармонических голосов, валторны «взбираются» на свой органский пункт *do* (по звучанию). То же *do* занимают в нижнем регистре контрабасы с виолончелями и литаврой, этот звук настойчиво скандируют трубы в октаву. Структура вертикали ниспадающей мелодической линии (тт. 63—65) не меняется. В этой кульминационной части мы стремились использовать все инструменты, по возможности, в их самых сильных регистрах.

Чтобы избежать заметного шва при резком переходе от громкого *tutti* к subtilным аккордам флейты и кларнетов, продолжим имеющуюся в *tutti* педаль валторн, «осадив» их в пер-

вой четверти на *subito piano*. Этих звуков у Бетховена нет, но, «выгравшись», их довольно легко прослушать, предположить. В оркестре они весьма уместны. От такта 68 повторяется музыкальный материал, ранее изложенный с такта 43. Оставляя общий оркестровый замысел прежним, лишь несколько изменяем оркестровку: мелодическую линию теперь ведут два гобоя (с т. 68), затем 1-я флейта и 1-й кларнет. Предписываем струнным играть аккорды *pizzicato* длинными нотами. Это ощутимо усилит «грунт» гармонической поддержки и уравновесит ярусно усиленную основную мелодическую линию.

Дальнейшая оркестровка не требует особых пояснений.

#### БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Большой симфонический оркестр, в зависимости от замысла произведения, а иногда и от манеры оркестрового письма автора или оркестратора, может включать различное количество инструментов. Определяющей же его чертой является наличие полного состава медных инструментов: 4 валторны, 2—3 трубы, 3 тромбона и туба.

По количеству однородных инструментов в группе деревянных составы оркестра разделяют на парные, трюечные и четверные. Соблюдая принцип постепенности в освоении оркестровых навыков, мы остановимся на парном составе, к тому же наиболее часто встречающемся в симфонической литературе (см. партитуры Четвертой — Шестой симфоний Чайковского, Первой, Пятой, Девятой, Десятой Шостаковича, Первой и Пятой Прокофьева и др.).

Рассмотрев основные моменты сложения оркестровой фактуры в разделах о струнной, деревянной, медной группах и малом симфоническом оркестре, мы не будем повторяться, так как все сказанное выше сохраняет значение и при оркестровке для большого симфонического оркестра. В основном речь здесь пойдет о том новом, с чем придется встретиться, имея дело с большим оркестром, а именно: а) о туттийном сложении аккордов; б) о функции медной группы как автономной, равноправной с другими группами; в) о еще большем богатстве колористических сочетаний; г) о еще большем динамическом диапазоне; 5) о дифференциации групп в их различных функциональных взаимоположениях; е) об особой экономии оркестровых средств.

Рассмотрим эти вопросы на примере оркестровки Прелюдии ре минор Рахманинова (115).

Вкрадчивая, с оттенком таинственности, несколько глуховатая тема Прелюдии явно не требует ни общего *tutti*, ни какого-либо расширения или изменения регистра. Мы экспонируем ее в звучании четырех валторн и двух фаготов, уменьшив по сравнению с клавиром динамику (*mezzo piano*), с тем чтобы

# ПРЕЛЮДИЯ РЕ МИНОР

С. РАХМАНИНОВ

115 Tempo di minuetto (♩=66)

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

4 Corni in F

2 Trombe in B

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Piano

*p* *mp* *mf*

Tempo di minuetto (♩=66)

*mf* *p*



This musical score is arranged in three systems. The first system consists of five staves: two treble clefs (Violins I and II), one bass clef (Viola), and two bass clefs (Cellos and Double Basses). The second system consists of three staves: two treble clefs (Violins I and II) and one bass clef (Viola). The third system consists of three staves: two treble clefs (Violins I and II) and one bass clef (Viola). The piano part is located at the bottom of the page, starting with a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics markings include *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of five staves. Each staff contains a single whole rest, indicating that the instruments are silent for this measure.

The second system of the musical score consists of five staves. Each staff contains a single whole rest, indicating that the instruments are silent for this measure.

The third system of the musical score consists of a single staff containing a single whole rest.

The fourth system of the musical score consists of five staves with musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The music is written in a complex, multi-measure format.

The fifth system of the musical score consists of two staves with musical notation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The music is written in a complex, multi-measure format.

The first system of the musical score consists of nine staves. The top three staves are empty. The fourth staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally quarter notes A4 and G4. The fifth staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3, then a half note C3, and finally quarter notes B2 and A2. The sixth staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3, then a half note C3, and finally quarter notes B2 and A2. The seventh staff is empty. The eighth and ninth staves are empty. The dynamic marking *mp* is present at the beginning of the fourth and fifth staves.

The second system of the musical score consists of nine staves, all of which are empty.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally quarter notes A4 and G4. The bottom staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3, then a half note C3, and finally quarter notes B2 and A2. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of the top staff.

This page of a musical score, numbered 172, features a piano accompaniment and a string quartet. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a dynamic marking of *p* (piano). The string quartet consists of four staves: two violins (treble clefs) and two violas (alto clefs). The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part begins with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The string quartet provides harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics. The overall texture is characteristic of a chamber music arrangement.

This musical score is arranged in four systems. The first system consists of five staves: four for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and one for the Piano. The second system continues with the same five staves. The third system also features five staves. The fourth system consists of two staves, both of which are for the Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions such as *a 2* (second ending) and *1* (first ending). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

First system of musical notation, measures 1-3. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo leading to a fortissimo *ff* section. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fourth and fifth staves have bass clefs and contain a bass line. The number '20' is printed above the first measure. The word 'a 2' appears above the third measure.

A system of five empty musical staves, consisting of two treble clef staves and three bass clef staves, with no notation present.

A system of five empty musical staves, consisting of two treble clef staves and three bass clef staves, with no notation present.

Second system of musical notation, measures 4-6. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a hairpin crescendo. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fourth and fifth staves have bass clefs and contain a bass line. The word 'a 2' appears above the sixth measure.

Third system of musical notation, measures 7-9. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and a hairpin crescendo. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *ff*. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fourth and fifth staves have bass clefs and contain a bass line.

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff contains melodic lines with dynamic markings *f*, *a 2*, and *p*. The second staff includes *a 2*, *p 1*, and *a 2*. The third staff has *p sub* and *sub p*. The bottom staff has *a 2*. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, featuring four staves. The top two staves contain rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*. The bottom two staves contain bass lines with dynamic markings *f*. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, featuring four staves. The top two staves contain rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*. The bottom two staves contain bass lines with dynamic markings *f*. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, featuring two staves. The top staff contains melodic lines with dynamic markings *f* and *sub p*. The bottom staff contains bass lines with dynamic markings *f*. The system concludes with a double bar line.

Un poco più-mosso

25

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music begins with a *mp* dynamic marking. In measure 25, there is a first ending bracket over the top two staves, with a *p* dynamic marking below it. The music continues through measures 26 and 27, with another first ending bracket in measure 27, also marked *p*.

A set of five empty musical staves, consisting of two treble clef staves and three bass clef staves, positioned between the first and second systems of music.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music starts with a *div* marking and a *p* dynamic. A first ending bracket is present in measure 28, marked *p*. The music continues through measures 29 and 30, with *div* and *p* markings throughout.

Un poco più mosso

The third system of the musical score consists of two staves in grand staff notation (treble and bass clefs). The music begins with a *mp* dynamic marking. In measure 31, there is a first ending bracket over the top staff, with a *p* dynamic marking below it. The music continues through measures 32 and 33.



First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a dynamic marking of *mp cresc* and a first ending bracket labeled "a 2". The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *mp* and a first ending bracket labeled "a 2". The fourth staff has a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

Second system of a musical score. It consists of five staves. The top staff has a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *mf*. The remaining three staves are empty.

Third system of a musical score, consisting of a single staff with a dynamic marking of *ffp cresc*.

Fourth system of a musical score. It consists of five staves. The top staff has a dynamic marking of *p* and a first ending bracket labeled "UNIS". The second staff has a dynamic marking of *mp*. The third staff has a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a dynamic marking of *p*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The top staff has a dynamic marking of *f*. The bottom staff has a dynamic marking of *p*. The system concludes with a *f* dynamic marking.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a *cresc.* marking at the beginning and an *a 2* marking above the staff. The bottom two staves (bass clef) contain a bass line with a *cresc.* marking at the beginning and an *a 2* marking above the staff.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a *mp cresc.* marking below the staff. The bottom two staves (bass clef) are empty.

Third system of musical notation, consisting of a single empty bass staff.

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves (treble clef) contain a melodic line with a *mf* marking below the staff and a *unis.* marking above the staff. The bottom three staves (bass clef) contain a bass line with a *mf* marking below the staff.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves (grand staff). The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *cresc.* marking below the staff. The lower staff (bass clef) contains a bass line.

This musical score consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system features a grand staff and two more staves. The third system is a grand staff. The fourth system includes a grand staff and two additional staves. The fifth system is a grand staff. The sixth system includes a grand staff and two additional staves. The seventh system is a grand staff. The score is marked with a forte dynamic (*f*) throughout. Specific performance instructions include *a1* and *a2* above the first staff in the first system, and *marcato* above the first staff in the fourth, fifth, and sixth systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.



несколько увеличить динамическую перспективу дальнейшего развития и достичь таинственного звучания темы.

В такте 1 используем чисто оркестровый прием *crescendo* звучащего аккорда, невозможный на фортепиано; в таинственный характер первых тактов этот прием привносит некоторую скрытую силу (тот же прием — в т. 3).

Мелодическое движение шестнадцатыми *staccato* в такте 2 поручаем 1-му фаготу (эта фраза как бы рождена для фагота).

Вторая половина предложения (с т. 5) имеет, в общем, тот же характер, что и первая, но несет несколько новое содержание, как бы дополняющее и объясняющее первую мысль, освещая ее с другой стороны. Усугубляем это отличие, поручив этот эпизод струнной группе. Получаем колористически контрастное, более спокойное, сравнительно с духовыми, звучание.

В оригинале такты 1—2 и 9—10 идентичны, в 11-м же такте автор изменил гармонию (септаккорд вместо трезвучия), в связи с чем, во избежание плохого голосоведения и нежелательных скачков в партиях фаготов, мы вынуждены дать фразу нисходящими шестнадцатыми не 1-му, а 2-му фаготу, чтобы он мог без скачков, с хорошим голосоведением «пересечь» тактовую черту (с *фа* на *фа-диез*). Подчеркивая гармоническую вариантность, включаем 1-ю валторну в педальной колористической функции.

Переходим к вступившим на *forte* скандированным аккордам (т. 17). Экономя прием *tutti*, поручаем аккорд чистой медной группе, звучащей на *forte* громко и довольно резко. Тем контрастнее после нее вступят деревянные инструменты-солисты.

Обратим внимание на сложение аккордов по вертикали. Первый и второй аккорды построены по принципу наложения; такое распределение инструментов обусловлено высоким регистром мелодической линии, порученной 1-й трубе, любое другое расположение при желании получить ровные и монолитно звучащие аккорды менее целесообразно. В третьем аккорде после правильного разрешения доминантсептаккорда оказалось неравномерное распределение инструментов по гармоническим голосам. Четвертый и пятый аккорды сложены по принципу дублирования. Скачок мелодии вниз вынудил нас сузить тесситурную амплитуду аккорда до одного яруса. Здесь каждый первый инструмент дублирован вторым.

Далее нужно обратить внимание на педаль фагота, объединяющую фразу медных с последующим полифоническим повествованием деревянных, а также на линию кларнета, для которой пришлось придумать логичное окончание (см. т. 19).

Аналогичную фразу при секвенционном повторении (т. 21) оркеструем уже на весь состав (*tutti*). Ее звучание будет более сильным, полнозвучным. Новый полифонический «ответ» вновь

поручен деревянным, - но в связи с новой тональностью изменился состав инструментов, ведущих четыре различные линии, которые теперь исполняют, соответственно, 1-я флейта (вместо 1-го гобоя), 2-я флейта (вместо 2-го гобоя), 1-й гобой (вместо 1-го кларнета), 1-й кларнет (вместо 1-го фагота).

С такта 25 начинается дальнейшее мелодическое развитие темы. Секвенционный спуск по диатоническим ступеням, начиная со взлетного предыкта, поручаем струнной группе, причем расшифровываем полностью аккордовую функцию этой линии, замаскированную в клавире ради пианистического удобства исполнения. Чередующиеся реплики (тт. 25—27) поручаем солистам — деревянным, для большей красочности чередуя тембры: флейта — фагот, кларнет — фагот, гобой — фагот, с тенденцией к постепенному движению от тусклого звучания к яркому. Далее, после местного *crescendo* (тт. 28—29), сделанного приемом включения новых инструментов и расширения этажности, происходит постепенное нарастание. Начав его очень скромными средствами (1-е скрипки, фаготы и литавра на *piano*), вводим постепенно: 2 кларнета и альты, 2 валторны и 2-е скрипки, виолончели, еще 2 валторны и контрабас.

Имеющуюся в клавире октавную передачу (т. 33) мы углубляем регистрово, поручив ее последовательно контрабасам, фаготам и виолончелям, затем — струнным и гобоям в их средних регистрах и, наконец, флейтам и трубам. Октавное движение сверху вниз поручаем всем подвижным инструментам, кроме меди, приберегаемой для кульминации.

С такта 35 начинается кульминационное проведение ритмически измененной основной темы. Здесь всего две линии: аккордовое проведение темы и фигурации. Выбираем самые сильные в динамическом отношении приемы оркестровки: первую линию поручаем плотной меди в двух ярусах с басовой поддержкой фаготов, контрабасов и литавр, вторую линию — всем остальным, помещая ее в несколько ярусов с учетом возможности *fortissimo*. Для большей тождественности с первым проведением основной темы дописываем логическое ритмическое окончание фразы (см. т. 36, группу медных).

Дальнейшее изложение Прелюдии не дается, так как последующая фактура этого произведения не содержит чего-либо существенно нового.

В заключение обратим внимание на динамический план партитуры — он более подробен, чем в клавире: при оркестровке обязательна забота о координации динамики партий, каждая из которых исполняется отдельным музыкантом.

Мы ограничиваемся методическими указаниями, касающимися оркестровки на парный состав симфонического оркестра, так как ее основные принципы распространяются на трюечный

и четверной составы. С другой стороны, при добавлении инструментов увеличиваются возможности различных сочетаний, что уже не поддается определенной классификации. Увеличение состава оркестра, однако, должно быть в каждом случае оправдано содержанием; бессмысленно воплощать камерную мысль с помощью грандиозных оркестровых средств.

В данной части книги дан тот минимум положений, который может послужить отправным моментом для дальнейшего совершенствования оркестратора при соответствующей работе по анализу все новых и новых партитур русских, советских и зарубежных композиторов.

## Часть четвертая

### ОБ АНАЛИЗЕ ПАРТИТУР

Целью анализа партитур является выработка навыков ориентации в оркестровых приемах и принципах композиторов разных эпох и стилей. Изучение партитур находится, как мы увидим далее, в прямой связи с практической оркестровкой.

При анализе могут быть поставлены разные задачи, например: выявление стилистических особенностей оркестровой музыки данного композитора, выяснение генеалогических связей, рассмотрение отдельных деталей. Исходя из этих задач, определяем несколько типов анализа.

1. Анализ потактный, по ходу течения музыки, то есть наблюдение за ходом мысли композитора в данном произведении. При этом оценивается целесообразность применения тех или иных приемов оркестровки, полифонии, гармонии, учитываются особенности формы, рассматриваются различные виды взаимодействий всех перечисленных компонентов. Такой анализ причает к универсальной наблюдательности, он позволяет рассмотреть партитуру многосторонне и вынести более или менее сильное впечатление от произведения.

2. Анализ исторический, сделанный с учетом общего развития оркестра и оркестровки. Здесь предполагается выяснить, на каком этапе этого общего развития возникло интересующее нас произведение. Возможен и более частный вопрос: какая роль отведена этому произведению в творческой эволюции данного автора

3. Анализ избирательный — поиски в партитурах отдельных интересных деталей, среди которых может оказаться и неожиданное сложение аккорда, и особый колористический эффект, и необычное использование струнных, валторн, ударных инструментов и т. д. Эта форма анализа оставляет надолго в памяти такие детали, как группа валторновых туб, введенная в оркестр Вагнером, «ветряная машина» в «Дон-Кихоте» Р. Штрауса, кларнет *in A*, включенный Римским-Корсаковым в состав оркестра «Испанского каприччио» ради лишь одного звука — до-



*диез* малой октавы, которого нет у кларнета *in B*. К интересным оркестровым подробностям можно отнести необычные тембровые находки в «Шелкунчике», лейттембр кларнетов в «Пиковой даме», пение тромбона в «Вальсе-фантазии» Глинки, использование ударных в «Кармен-сюите» Р. Шедрина и др. Для отыскания «изюминок» требуется просмотр большого количества партитур (в идеале — всех партитур изучаемого автора, или группы авторов, или даже целой оркестровой школы). Количество материала здесь в некоторой мере компенсирует поверхность знакомства с партитурами.

4. Анализ сопутствующий, или параллельный. Одновременно с практическим заданием по оркестровке фортепианного произведения студенту предлагается проанализировать несколько фрагментов или целое произведение того же автора, где при аналогичных фактурных обстоятельствах и сходном содержании избрано то или иное оркестровое решение. Нередко, если возникают затруднения в подборе произведений для параллельного анализа, подыскиваются аналогичные примеры у другого автора. В частности, у Чайковского можно найти ответы на самые разнообразные вопросы, встающие перед молодым оркестратором.

5. Анализ тематический — один из наиболее результативных типов, характеризующийся строгой направленностью. Например, анализируя «Море» Дебюсси, мы будем акцентировать внимание на оркестровом колорите данного произведения (отсюда, конечно, не следует, что нам безразлична роль оркестра в драматургии данного произведения — эти наблюдения должны как бы проходить вторым планом). Приведем еще несколько тем для такого анализа: «Оркестрово-вариантное развитие в „Шехеразаде“ Римского-Корсакова»; «Драматургическая роль группы медных инструментов в „Манфреде“ Чайковского (1 часть и финал)»; «Универсальность струнной группы на примере Пятой симфонии Бетховена»; «Основные функции группы деревянных в Третьей симфонии Онеггера»; «Отход от акустических норм сложения вертикали в „Весне священной“ Стравинского»; «Использование видовых инструментов в „Болеро“ Равеля»; «Система удвоений для получения новых тембров в Третьей симфонии Скрябина»; «Обзор использования медной группы и ее взаимодействия с другими группами в Пятой симфонии Шостаковича»; «Степень творческого вмешательства оркестратора в фортепианную фактуру оригинала в „Картинках с выставки“ Мусоргского — Равеля». Последнюю тему для примера мы рассмотрим подробно.

Фортепианный цикл «Картинки с выставки» был написан Мусоргским после посещения посмертной выставки архитектора и художника В. Гартмана, друга композитора. Это произведе-

ние — своеобразный музыкальный памятник, вобравший в себя гартмановские образы и мысли Мусоргского. Несмотря на то что десять фортепианных картинок очень разнятся по содержанию — достаточно сопоставить, например, пьесы «Гном» и «Богатырские ворота», «Быдло» и «Тюильрийский сад», «Балет невылупившихся птенцов» и «Катакомбы» — произведение это составляет цельное впечатление. Оно создано автором, чей почерк и, главное, позиция в оценке жизненных явлений четко определились. Целостности сюиты способствуют также тематические связи: тема «Прогулки» проходит через весь цикл, ярко выраженные в ней национальные черты придают всему произведению былинный русский колорит. Эпический характер темы раскрывается наиболее полно в кульминации цикла, в последней части — «Богатырские ворота».

Равель принял концепцию Мусоргского и тем самым сознательно ограничил себя как оркестратора, в большой мере подчинил свой стиль замыслу русского композитора. Однако, поняв и приняв этот замысел, он позволил себе привнести некоторые штрихи, отвечающие его собственному видению «Картинок».

Первое проведение темы вступительной «Прогулки» Равель поручает трубе *in C*, что придает мелодии несколько возбужденное звучание — как в театральном прологе, который возвещает о начале, будит интерес, настраивает.

В пьесе «Гном» у Мусоргского возникает образ полуфантастического существа. Гном неловок, жалок, смешон и в то же время печален, как бы от сознания своего убожества. Равель придает этому образу несколько повышенную экспансивность, поручив угловатую основную тему пьесы громоздкому и «шуршащему» тембру: струнные + низкие деревянные. Состав инструментов, исполняющих эту тему, дополнен в цифре 13 четырьмя валторнами и еще двумя партиями струнных (1-е и 2-е скрипки), а далее и тубой. Во второй теме «Гнома» отметим момент одновременного звучания высоких деревянных и тубы в цифре 8; сравнительно с фортепианным звучанием такая оркестровка делает эти две линии преувеличенно рельефными. В цифре 9 Равель меняет инструментовку: вместо деревянных играет челеста, вместо трубы — альты *glissando*. Обращает на себя внимание тяжелое, мощное звучание октавных ярусов у деревянных духовых и валторн в третьей теме пьесы (ц. 11), а также грозное звучание тубы, играющей в октаву с 3-м тромбоном на *fortissimo* при перестановке голосов темы (ц. 14, т. 7). Совершенно особый колорит придают аккордам в тактах 5—6 цифры 17 засурдиненные медные с тремоло трещотки. Тема «Прогулки», возвращающаяся после «Гнома», призвана освободить слушателя от эмоционального воздействия предыдущей пьесы — этим объясняется мягкий характер звучания данной интермедии. Тема у валторны звучит на *piano*; далее ее проводят деревянные (вместо медных, как это было во вступлении).

В основе пьесы «Старый замок» — рисунок Гартмана, изображающий средневековый замок и поющего перед ним трубадура. В этом рисунке Мусоргский увидел прежде всего пейзаж, пробуждающий ощущение невозвратимой красоты прошлого. В оркестровой интерпретации Равеля усиливается живописная сторона музыки Мусоргского. Основная тема в звучании альтового саксофона приобретает таинственный и несколько знойный характер. В начале пьесы привлекает свежая оркестровая краска — тембр фагота в низком регистре; солирующему здесь саксофону-альту предписано играть приемом *vibrato*, подчеркивающим красочность и выразительность звучания темы. Яркий колорит создает вступление флейты с английским рожком (ц. 25, т. 5) и начинающееся затем сгущение красок в цифре 26. «Прогулка», следующая после «Старого замка», по смыслу является интермедией.

«Тюильрийский сад (Ссора детей после игры)» решен в оркестровке Равеля как жанровая пьеса. Этим определяется и выбор тембров: главные мелодические фразы переданы деревянным духовым, струнные в основном несут функции красочной акцентировки (*pizzicato*) и *sul tasto* исполняют контрастный тематический раздел (ц. 35), создавая чрезвычайно мягкий и нежный колорит звучания.

Следующая сразу же после «Тюильрийского сада» пьеса «Быдло» поражает воображение неожиданно резкой сменой картины, обрушиваясь на слушателя всей своей звуковой тяжестью. Бытовая зарисовка Гартмана (огромная телега, которую тянет пара волов) приобрела у Мусоргского социальную окраску. Равель же приглушил тон печальной безысходности, ясно слышимый в этой пьесе. Участиливо, но без горечи изображает он покорных «работяг», тянущих груженую телегу. Главное соло в партитуре поручено тубе. В целом оркестровка Равеля отличается мягким звучанием *tutti* деревянных и струнных (в различных объединениях и с участием валторн в ц. 40).

Следующая далее «Прогулка» служит связкой, но при этом одновременно она выступает и в роли минорной постлюдии к пьесе «Быдло», как бы приобщая слушателей к настроению автора, взволнованного только что увиденным. Оркестровое звучание достаточно спокойное и мягкое: хорошо уравновешенные деревянные, затем деревянные, дублированные струнными. Маленькая выразительная деталь — флажолеты у виолончелей и контрабасов, а затем и у арфы; здесь явно выражена перемена эмоционального состояния.

На создание «Балета невылупившихся птенцов» Мусоргского вдохновил гартмановский эскиз костюмов к балету «Трильби». В музыке Мусоргского птенцы вдруг ожили, задвигались, затанцевали. Равель придал движению птенчиков еще большую стремительность, заставил их петь, шелкать, щебетать. Вслушаемся в голоса оркестра. Звучание высоких деревянных при-

правлено щелчками струнных с сурдинами, деревянные дублированы арфами; удары мягкой палочкой по тарелке, блестящие треугольники, побрякивание тамбурина — все эти отнюдь не повседневные приемы применены находчиво и уместно. Свежо звучит естественная заключительная пауза, дающая возможность слушателям немного отдохнуть.

Прерывающее паузу энергичное звучание струнных означает появление нового героя, участника сцены «Два еврея, богатый и бедный». У Гартмана изображена бытовая сцена. Мусоргский социально заостряет ее, музыкальными средствами усиливает впечатление несчастья, жалости бедного еврея и тем самым определяет свое отношение к этому герою. Равель в своей оркестровке следует за композитором. Обращает на себя внимание выбор тембра засурдиненной трубы, играющей виртуозно-фиоритурную партию; она ассоциируется с надрывным стенанием заискивающего бедняка. Тема богатого еврея звучит жестко-властно, напористо у струнных; дублирующие их деревянные лишь усиливают впечатление густоты звучания. Равель подчеркивает отчужденность тем-характеристик при их соединении в одновременности (ц. 64—65).

«Лимож» — яркая и жизнерадостная картина, изображающая шумную и суетливую жизнь рынка. В оркестре на сей раз главенствует подвижная струнная группа, деревянные и валторны с трубами тоже заняты все время. Состав оркестра дополняют челеста, арфа, ударные (ц. 68).

Музыка веселого, хлопотливого «Лиможа», олицетворяющая собой движение, прерывается зловещим вопросом октав, вторгающихся в низкий регистр. Сменяющие их аккорды, скованные одним общим звуком, не приносят ответа. Контраст образов «Лиможа» и «Катакомб» предельно обострен. Содержание «Катакомб» связано прежде всего с чувствами самого Мусоргского, переживающего утрату, захваченного мыслями о неизбежности рокового часа, о неведомой живым тайне «мира иного». В этой пьесе явственно прослушиваются голоса оркестровых инструментов, Равель как бы выявляет их звучание. Главная роль отводится медной группе. В дополнение к ней взят такой характерный состав: 2 фагота, контрафагот, контрабасы и там-там, самый мрачный по звучанию инструмент оркестра.

Название следующего номера — «С мертвыми на мертвом языке» — достаточно красноречиво. Мысли, о том же что и в «Катакомбах», получают несколько иное направление. Музыка и знакома и незнакома: звучит тема «Прогулки», но — хорально, в миноре, на фоне педали, «нависшей» над темой. Веет какой-то печалью и затаенной жутью. В партитуре Равеля появляются соответствующие настроению оркестровые средства: тремоло струнных, флажолеты арфы.

Экспонированный на выставке гартмановский проект настольных часов в виде избушки на курьих ножках увлек

Мусоргского в мир русской сказки. Появилась картинка, напоминающая таинственную, полную чудесных превращений «Ночь на Лысой горе». Равель красочно «разворачивает» образы Мусоргского, придавая им еще большую динамику. Как бы подтверждая оркестровыми приемами типичные приметы главного действующего лица — Бабы-Яги, он использует удвоенные для полноты звучания, утяжеленные до предела струнные. Все функции струнных здесь дублированы деревянными, медные же вступают лишь ненадолго, как бы добавляя — то педально задержанным звуком, то коротким ходом октав — отдельные штрихи. Во втором разделе пьесы привлекает внимание тембр низких флейт, попеременно играющих продолжительное тремоло на терцию — как будто у нас на глазах вершится колдовство. Следует отметить эффектное звучание легких «взлетающих» аккордов у флейт с добавлением к ним аккордов *pizzicato* скрипок, аккордов челесты, удара-щелчка ксилофона и удара палочкой по тарелке (ц. 96). Обратим внимание на ровность перехода тремоло флейт к кларнетам (ц. 95) и затем к струнным (ц. 96).

«Богатырские ворота» следуют *attacca* за «Избушкой», рождаясь как бы на гребне ее летящего хроматического *tutti*. Равель и здесь остается верен идее Мусоргского, «развернувшего» проект Гартмана (рисунок триумфальных ворот для Киева) в грандиозную звуковую панораму. «Богатырские ворота» — это памятник славы русскому воинству, русскому народу-богатырю.

Всякая эмоция, выраженная в фортепианной музыке, попадая в условия оркестра, становится как бы «телескопно» приближенной. Будучи верным замыслу Мусоргского, Равель проявляет чуткость понимания, но, стремясь сделать фортепианные «впечатления» более яркими, выпуклыми, позволяет себе подчас чуть-чуть изменить угол зрения на ту или иную картинку, представить ее так, как видится она ему. (Мусоргский ведь тоже по-своему прочел Гартмана!). Вот эти-то изменения мы и постараемся выявить подробным анализом оркестровки, взяв для примера первые две пьесы цикла. Это и будет собственно тематическим анализом, точно направленным в определенное русло.

«ПРОГУЛКА». Труба *in C* вступает с темой-запевом; в сравнении с фортепиано оркестровый масштаб звучности много крупнее, внушительнее (тт. 1—2). Вступающий в такте 3 хор медных духовых (3 трубы, 4 валторны, 3-й тромбон и туба), как это ни парадоксально, звучит мягче, чем одна труба. Принцип вертикального сложения аккордов здесь следующий: валторны накладываются на жесткую медь (3 трубы и тромбон), причем 4-я валторна имеет тенденцию вести басовую линию. 1-я труба ведет тему в том же характере, что и в начале, ее подхватывает хор из двух валторн, 2-й трубы и тубы в октаву

с 3-м тромбоном. Следующие два такта ничего нового не вносят, повторяя структуру предыдущего двутакта.

В цифре 2, такт 1, — струнные *tutti*, *mezzo forte*, в clavire по-прежнему остается *forte*, чтобы в дальнейшем (ц. 2, т. 4) иметь возможность сделать *crescendo* к цифре 3. В такте 2 точное дублирование пятиголосия у струнных тем же количеством деревянных голосов в тех же регистрах: 1-е скрипки удваиваются 1-м гобоем, 2-е скрипки — 2-м кларнетом, альты *divisi* — 2-м гобоем и 1-м кларнетом, виолончели и контрабасы *pizzicato*, соответственно, — 1-м и 2-м фаготами.

Такт 3 точно повторяет такт 1. Такт 4 повторяет тот же такт 1, но секвентно; Равель поставил здесь *crescendo* и поэтому включает 1-ю валторну, а дублирование деревянными сделано теперь иначе: 1-е скрипки удваиваются 1-м гобоем и 1-м кларнетом, 2-е скрипки — 2-м гобоем и 2-м кларнетом, альты — 1-й валторной, виолончели — 1-м фаготом, контрабасы — контрафаготом. Такой вид дублирования, сравнительно с предыдущим, более действен по динамике, и поставленное *crescendo* в этом такте получается как бы само собой.

В цифре 3 — снова *forte*, но теперь заранее «заработанное» и уже ступенью выше. Здесь включаются 4 валторны и 2 трубы; громкое звучание полной меди Равель экономит для заключительных тактов пьесы.

В такте 1 — неполное *tutti* (в состав включены 3-я труба, 3 тромбона и туба). Мелодическое главенство принадлежит 1-й трубе, в верхнем ярусе — флейте-пикколо. Валторны в этой вертикали, как и в начале пьесы, действуют независимо от труб. В деревянной группе — по три верхних гармонических звука у флейт и гобоев, мелодическая октава у кларнетов и басовая октава у фаготов и басового кларнета с контрафаготом. В струнной группе 1-е скрипки и альты ведут мелодию в октаву, 2-е скрипки *divisi* — два гармонических звука, виолончели и контрабасы — бас в октаву. Принцип этого *tutti* таков, что в каждой группе есть все элементы фактуры — мелодия, гармония, бас.

В такте 2 медные выключены, звучат одни деревянные. Равель здесь предписывает *mezzo forte* (у Мусоргского этого обозначения нет). Такт делится на два звена: первые четыре четверти играет чистое дерево, последующие две — струнные, имитирующие мотив деревянных, и флейты (к ним в этом мотиве прибавлена флейта-пикколо).

Такт 3 по структуре аналогичен предыдущему, только в партитуре здесь иная динамика — *piano*.

В такте 4 струнные тоже проводят имитацию, с той разницей, что здесь деление фраз не  $\frac{4}{4} + \frac{2}{4}$ , а  $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$ . Во второй половине такта имитационная попевка у струнных звучит с вклю-

чением 1-й валторны, а не флейт, как ранее. В отличие от оригинала, в такте 4 сделано *diminuendo* от *piano* и упразднена нота *до* на второй доле в среднем голосе, которая должна была бы звучать у 2-го или 3-го гобоя (эта нота снята ради плавности голосоведения и во избежание резкого звучания гобоя). Итак, оркестратор нашел возможность сделать такты 2—4 более рельефными, более красочными.

В такте 4 Равель меняет флейту-пикколо на 3-ю большую флейту, пользуясь паузой, так как смена инструмента требует времени. В тактах 1—4 следует также обратить внимание на чередование у контрабасов *arco* и *pizzicato* без пауз.

В такте 5 Равель ввел новую функцию (линию) — педально-ритмическую. Это чисто оркестровая функция, которая введена для ритмического оживления фактуры, становящейся несколько однообразной.

В цифре 4 — аккордовая фактура. В такте 1 струнные удвоены деревянными; 1-я и 3-я валторны — в середине гармонического построения, у них ритмизованная педаль, присочиненная Равелем. В такте 2 прибавляется верхний регистровый этаж у деревянных — октавная дублировка. В такте 4 (2 последние четверти) звучит чистая медь (кроме 2-го тромбона), аккорды сложены по принципу дублирования валторнами жесткой меди.

В цифре 5 звучит хорал жесткой меди, причем валторны выступают уже в автономной функции самостоятельного гармонического комплекса. В тактах 2—3 звучание медного хора подхватывают деревянные духовые и одновременно струнные с включением более высокого регистрового этажа.

*Tutti* в цифре 5 устроено следующим образом: 3 трубы и 1-й тромбон играют то, что в оригинале поручено правой руке, 2-й тромбон и туба — то, что поручено левой руке; 4 валторны выступают в гармонической функции без мелодической подвижности, причем снова, как и в начале пьесы, 4-я валторна иногда дублирует басовый тромбон. В результате возникает не жесткая, но очень полная, уравновешенная звучность.

Проследим действия валторн в цифре 5. На двух затактовых четвертях они дублируют трубы и 1-й тромбон (по принципу наложения жесткой меди на мягкую), затем в пяти аккордах валторны выполняют лишь гармоническую функцию, «отстав» от мелодической линии, движение их организовано по принципам правильного голосоведения. С шестого аккорда 4-я валторна переходит к дублированию басовой линии, остальные валторны в это время продолжают вести гармоническую функцию. Затем, с середины такта 2 и до конца, все валторны остаются в гармонической функции.

Таким образом, валторны в этой пьесе трактуются как самостоятельная, независимая от жесткой меди группа. В соединении же их с жесткой медью Равель не придерживается пра-

вила Римского-Корсакова о сдваивании валторн ради достижения полного равновесия. Равновесие звучности достигается Равелем другими, более сложными расчетами, в которых принимается во внимание динамическая сила других групп инструментов, различные тесситурные условия и т. д.

Итак, уже в этой маленькой вступительной пьесе мы могли заметить разные формы творческого вмешательства оркестратора в суть произведения и ее выражение. Равель пересмотрел динамический план пьесы, сделал его более подробным и несколько иным (см. ц. 3); придумал разнообразные штрихи для струнных инструментов (по сути, несколько изменив музыку Мусоргского); также в связи со спецификой инструментов оркестра выписал штрихи у медных и у деревянных духовых. Оркестратор весьма свободно распорядился регистрами (ярусные удвоения), сочинил новую фактуру для валторн (см. ц. 4), прибавил или упразднил некоторые гармонические голоса — то ради плавности голосоведения, то ради полноты оркестрового звучания.

«ГНОМ». Утолщенная массой инструментов, суетливо-нелепая начальная фраза пьесы звучит еще более причудливо, неуклюже. В особенности этому впечатлению способствует звучание тяжелых низких струнных — контрабасов, виолончелей и альтов. Некоторая неловкость, неудобство и суетливость игры в быстром темпе способствуют выявлению образа гнома: в стремительном движении исчезает точность интонирования. Как видно, этих именно результатов — расплывчатости интонации, шуршания, неуклюжести — и ожидал в данном случае от струнных Равель. Он использовал их здесь как шумовые инструменты (в особенности это относится к контрабасам).

Октава струнных организована таким образом, чтобы звучание ее уравнивалось. Деревянные инструменты, дублирующие эту октавную фразу, располагаются также уравновешенно: верхний звук октавы у 1-го и 2-го кларнетов и 1-го фагота, нижний звук октавы у 2-го фагота, контрафагота и басового кларнета.

В такте 2 у Мусоргского акцент, который модифицирован Равелем чисто оркестровым способом — вступившей парой валторн (октава) на *forte*. Ударение получается не просто динамическое, но красочно-динамическое. Вступившие на первую четверть валторны оказываются чистым тембром, так как все остальные инструменты, достигнув этой четверти, снимаются на *staccato*. Такой оркестровый акцент звучит чрезвычайно свежо и ярко. *Diminuendo* в тактах 2—3 у Равеля полностью соответствует естественному затуханию звука после фортепианного удара. Валторна могла бы тянуть звук ровно, без затухания, а то и с увеличением силы звучания, то есть сделать *crecendo* — как, например, в уже рассмотренной нами «Прогулке» в такте 4 цифры 2 или в «Гноме» в тактах 2—3 цифры 17.



Такты 4—6 по музыке аналогичны первым трем. У Мусоргского здесь звучит как бы *piano*. Равель, кроме того что ставит знак *p*, снимает 3 фагота и 2-й кларнет, оставляя уравновешенное звучание, но в новом, облегченном составе — октавы распределены между 1-м кларнетом и басовым кларнетом. Вступающая 2-я пара валторн засурдинена. Кроме того, оркестратор требует несколько более длительной протяженности звука одной силы, поставив *diminuendo* лишь в следующем такте. Здесь валторны, кроме того, «перетянуты» в 7-й такт, что у Мусоргского не указано. В данном случае это оркестровый вариант фортепианного связанного соединения.

Цифра 7 — сжатое повторение цифры 6 (исключены тт. 4—6).

В цифре 8, сравнительно с оригиналом, сделаны иные акценты, убран форшлаг в басу. Здесь использованы новые краски: высокие гобои, засурдиненные туба и низкая труба (звонящий бас), басовая нота контрафагота подчеркнута *pizzicato* струнных и литаврами. В верхних голосах диссонирующие аккорды акцентируются скрипками и альтами *pizzicato*, а также резко щелкающим ксилофоном. Отметим, что, в нарушение классических норм голосоведения, неаккордовые звуки мелодии у акцентирующих инструментов остаются брошенными, неразрешенными.

Повторение этого эпизода, раскрытое Равелем в цифре 9, проходит как тень, отзвук предыдущего. Вместо кричащих гобоев здесь звучит тихая челеста с аккомпанирующими ей красочными арфой и басовым кларнетом (здесь уже у арфы «повисают» диссонансы) и альтами и виолончелями *glissando sul tasto*. Об этом *glissando* струнных следует сказать особо. Прием этот чисто оркестровый, поскольку он образует нетемперированное звучание и потому на фортепиано немислим. Естественно, у Мусоргского его нет. В цифре 9 *glissando* в альтовой партии начинается с *до-бекара*, отсутствующего у Мусоргского, у виолончелей *glissando* начинается с аккордовой ноты *ля-бекар*, финиширует (в т. 4) также *ля-бекаром*, но уже становящимся неаккордовым звуком, не включенным в гармонию Мусоргского (аналогично в тт. 5—8 у 2-х, а затем и у 1-х скрипок). В данном случае *glissando* дает в основном шумовой эффект.

В цифре 10 — еще один оркестровый вариант основного тематического материала. Здесь у Мусоргского нет акцента, отсюда и иная оркестровка: нет вступления валторн *sforzando* на первой четверти такта 2, оно перенесено на третью четверть. В конце цифры 10 использован тот же оркестровый прием, что и в цифре 6, где валторны своим вступлением акцентируют конец мелодической линии, только вместо валторн здесь акцент возникает за счет вступления тубы и 3-го тромбона (см. 2 такта до ц. 11).

В цифрах 11—12 в двухголосии занята целиком вся группа деревянных духовых и 2 валторны, а также литавры, большой барабан и арфа, окрашивающие этот эпизод в довольно мрачные тона. Обращает на себя внимание равномерное распределение двух голосов между деревянными и валторнами. Ради колористического подчеркивания первой доли вместе с ударом литавр и большого барабана добавляется октава у арфы в нижнем регистре на четырех струнах (энгармонически настраиваются в унисон струны *ре* и *ми*). Дребезжащие на *forte* рядом натянутые басовые струны создают скорее шумовой эффект, чем тонально определенное звучание.

В цифре 14 колористический эффект дополняет включение тарелки *colla bacchetta*, придающее звучанию несколько зловещий характер. Басовая мелодическая линия поручена 3-му тромбону с тубой, эти тембры приносят лапидарно-грубоватый оттенок в образ гнома.

В цифре 15 низкий регистр басового кларнета, да еще подцвеченный звенящими засурдиненными валторной и тромбонном, создает сгущенную мрачно-таинственную звучность. Этому же способствует *glissando* виолончелей и глухие трели контрабасов. С такта 5 на этом мрачном фоне вновь появляется «хромающая» печальная тема; здесь скрипки *pizzicato*, арфа и ксилофон выступают в акцентирующей роли (как в цп. 8—9), причем диссонансы опять не разрешаются.

В цифре 17 интересна трель у валторн, соединяющаяся с трелями контрабасов. В тактах 1 и 3 струнные играют четырех- и трехзвучные аккорды *pizzicato* в довольно подвижном темпе, создается снова впечатление преодолеваемого неудобства, суетливой поспешности. В такте 5 — яркая краска: медь с сурдинами (валторны закрытые) вместе с трелью трещотки, взятой в состав специально ради этого места.

В цифре 18 движения гнома видятся в неловко расходящихся линиях у одновременно вступающих струнных, дублированных к тому же деревянными. Любопытно сложение последнего аккорда: жесткая медь с валторнами, играющими самостоятельный аккорд; у 1-х скрипок верхний звук (куда привела их мелодия); у 2-х скрипок гармонические звуки; у альтов после паузы аккорд *pizzicato* из трех звуков: виолончели после движения вниз «без отдыха» берут аккорд из четырех звуков, что весьма трудно, у 3 флейт мелодический звук, у гобоев аккорд из трех звуков, у кларнетов два аккордовых звука, у фаготов бас и один гармонический звук, у контрафагота и басового кларнета бас.

Рассматривая равелевского «Гнома», мы видим новую оркестровую фактуру, не свойственные фортепиано штрихи, свободное изменение регистров, добавление некоторых гармонических звуков и т. п. Главное же заключается в том, что у Равеля меняется суть образа. Источником вдохновения Мусоргского

послужила маленькая елочная игрушка; Мусоргский очеловечил ее. Равель же превратил гномика Гартмана — Мусоргского в яркую театральную фигуру злого, сердитого, шипящего и, можно сказать, драматически напыщенного горбуна. Мы видим, что искусство оркестратора отнюдь не сводится к переложению на оркестр фортепианного оригинала, а состоит в творческом воссоздании замысла композитора, иногда и с привнесением какого-то нового смыслового акцента. «Картинки с выставки» Раделя — пример именно такой оркестровки.

Приведенный здесь анализ — один из множества возможных вариантов. Вполне закономерно, что каждый педагог или студент, анализирующий партитуру, опирается на свое слышание и предлагает свою трактовку, так же как и музыкант-исполнитель — свою интерпретацию. И это как раз самое ценное. В анализе музыкальных произведений не может быть аксиом

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

От автора . . . . .	3
Часть первая. Развитие симфонического оркестра и оркестровки . . . . .	5
Часть вторая. Инструменты симфонического оркестра . . . . .	45
Струнные смычковые инструменты . . . . .	45
Скрипка 45. — Альт 52. — Виолончель 54. — Контрабас 57. — Группа струнных смычковых инструментов 60.	
Деревянные духовые инструменты . . . . .	64
Большая флейта 64 — Флейта-пикколо (малая флейта) 68. — Альтовая флейта 69. — Гобой 71. — Английский рожок 72. — Кларнет 73. — Кларнет-пикколо 75. — Басовый кларнет 76. — Фагот 77. — Контрафагот 79. — Саксофон 80. — Группа деревянных духовых инструментов 82.	
Медные духовые инструменты . . . . .	85
Валторна 85. — Труба 87. — Корнет 89. — Тромбон 89. — Туба 92. — Группа медных духовых инструментов 93.	
Ударные инструменты . . . . .	96
Группа ударных инструментов 96. — Литавры 96. — Треугольник 97. — Кастаньеты 97. — Бубен 97. — Малый барабан 98. — Тарелки 98. — Большой барабан 98 — Колокола 99. — Колокольчики 99. — Вибрафон 100. — Ксилофон 100 — Челеста 101.	
Щипковые и клавишные инструменты . . . . .	101
Арфа 101. — Фортелиано 102. — Орган 103	
Часть третья. Оркестровка . . . . .	106
Общие сведения . . . . .	106
Элементарные приемы . . . . .	107
Струнная группа . . . . .	109
Группа деревянных духовых инструментов . . . . .	123
Группа медных духовых инструментов . . . . .	141
Малый симфонический оркестр . . . . .	146
Большой симфонический оркестр . . . . .	167
Часть четвертая. Об анализе партитур . . . . .	184

Николай Николаевич Агафонников

СИМФОНИЧЕСКАЯ ПАРТИТУРА

*Издание 2-е, переработанное и дополненное*

Редактор А. В. Вульфсон

Художник К. А. Карпошевич

Худож. редактор Р. С. Волховер

Техн. редактор О. Е. Ларионова

Корректоры Н. Е. Киселева, Е. С. Петрова

ИБ № 2918

Сдано в набор 13.07.81. Подписано в печать 09.11.81. Формат 60×90<sup>1/8</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 12,5. Уч.-изд. л. 12,07. Тираж 4000 экз. Заказ 17225. Изд. № 2595. Цена 65 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Типография издательства «Калининградская правда», г. Калининград (обл.), ул. Карла Маркса, 18.

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА  
«МУЗЫКА»

выпускает в 1982 году следующие издания.

Книги по музыке

- Асафьев Б.* О музыке XX века (Сборник статей. Составитель Т Дмитриева-Мей)
- Барсова Л. Н. И. Забела-Врубель*
- Берлиоз Г.* Избранные письма. Книга 2-я
- Гриндэ Н.* История норвежской музыки
- Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А.* Словарь иностранных музыкальных терминов. 3-е издание
- Левин С.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 2-я
- Рубцова В. В. Н. Салманов*
- Шольн А.* «Евгений Онегин» Чайковского
- Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. 3-е издание

Партитуры симфонических произведений

*Брамс И.* Трагическая увертюра; Академическая увертюра

*Иванов Я.* Симфонietta

*Лобковский А.* Симфония

*Римский-Корсаков Н.* Сюита из оперы «Сказка о царе Салтане»

*Тамберг Э.* Симфония

*Шахматов Н.* Большая романтическая увертюра-поэма

*Чайковский П.* Симфония № 1 («Зимние грезы»).

Клавирные музыкально-сценических  
произведений

*Даргомыжский А.* Каменный гость. Опера в 3-х действиях

*Россини Дж.* Брачный вехсель. Веселый фарс в 1 действии

*Чайковский П.* Щелкунчик. Балет-феерия в 2-х действиях

**Агафонников Н. Н.**

**А23** Симфоническая партитура.— 2-е изд., перераб. и доп.—  
Л.: Музыка, 1981.— 196 с., нот.

Книга освещает все разделы курса инструментовки в консерваториях. Первая ее часть содержит краткий очерк развития симфонического оркестра, вторая посвящена вопросам инструментоведения, третья представляет собой руководство по оркестровке фортепианных произведений, в четвертой излагаются методические основы анализа партитур. Предназначена для студентов теоретико-композиторских и дирижерских факультетов консерваторий, а также для преподавателей музыкальных училищ.

490500000

90202—703

А ————— 528—81

026(01)—81

**78.021**



Н. Агафонников



СИМФОНИЧЕСКАЯ  
ПАРТИТУРА

