

ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

БОЛЬШОЙ ТРАКТАТ

О СОВРЕМЕННОЙ ИНСТРУМЕНТОВКЕ И ОРКЕСТРОВКЕ

*содержащий:
точные сведения об объеме
различных инструментов,
краткое описание их устройства
и характеристику их тембра
и выразительных особенностей,
сопровожаемый
большим количеством партитурных
примеров, взятых из
произведений Величайших Мастеров
и некоторых неопубликованных
сочинений автора.*



Сочинение 10^е

ОТ РЕДАКТОРА

«Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке» Гектора Берлиоза издается на русском языке впервые. Сочинение это во многих отношениях совершенно исключительное, не имеющее себе подобных. И прежде всего по манере письма. Лишь отдельные места носят характер строгого изложения фактических данных об инструментах. Большая же часть книги — свободное выражение мыслей и художественных воззрений великого колориста, зачинателя современного оркестра; нередко оно принимает форму непринужденной беседы с читателем, а иногда переходит в страстную полемику с воображаемым противником. Эта отличительная особенность «Трактата» становится понятной, если вспомнить, что в основу его легли яркие очерки Берлиоза о музыкальных инструментах, на протяжении ряда лет печатавшиеся в парижском «Journal des Débats».

Первая публикация «Трактата» относится к 1843 году. Она была осуществлена в Германии, одновременно на французском и немецком языках; в следующем году «Трактат» вышел из печати и во Франции. Широкую известность получило второе, парижское издание (Nouvelle édition, 1856), частично пересмотренное автором и дополненное разделом о новых инструментах и заключительной главой об искусстве дирижера*. Вскоре книга была переведена на основные западноевропейские языки и многократно печаталась в различных странах. Естественно возникает вопрос — почему же она не издавалась у нас на русском языке? Ведь именно в тот период — в 60-е годы прошлого столетия — русская музыкальная культура широким фронтом вступила в полосу своего особенно бурного и могучего подъема. К этому времени относятся и открытие первых русских консерваторий — Петербургской и Московской, «долженствующих — по выражению П. И. Чайковского — рано или поздно избавить наше родное искусство от язвы дилетантизма, снедающей юное произрастание русской музыки...»**. В цитируемом предисловии к книге Геварта Чайковский частично отвечает и на заданный нами вопрос. Он пишет: «Мы преимущественно обращаем внимание учащихся и учащихся на тот отдел предлагаемого руководства, где автор рассматривает совокупное действие всех оркестровых групп в одной массе; с этой стороны нельзя не отдать преимущества его книге даже в сравнении с знаменитым Трактатом об инструментовке Берлиоза, состоящим из ряда великолепных монографий о инструментах, но упускающим из вида (что однако всего важнее) учение о самом оркестре, т. е. о значении, которое имеет в нем каждая группа в отношении к другим, его составляющим». Подобной точки зрения держался, видимо, и А. Г. Рубинштейн, по поручению которого П. И. Чайковский сделал этот перевод еще в бытность свою студентом Петербургской консерватории.

Действительно, во второй части этой первой из книг Геварта по инструментовке уже была сделана попытка систематически рассмотреть сочетание инструментов между собою, в то время как Берлиоз обращается к соединениям групп и семейств инструментов лишь эпизодически, в связи с теми

или иными их особенностями. Но, несмотря на это, щедро рассыпанные повсюду тонкие наблюдения Берлиоза, его яркие, меткие, всегда очень образные характеристики не только отдельных инструментов, но и их сочетаний (иной раз даже лишь предполагаемых), дают богатую пищу для размышлений о взаимодействии различных частей оркестра. Все это не теряет своей ценности и в наше время — время необычайного развития искусства инструментовки. Именно в эстетических суждениях и оценках Берлиоза, в его удивительных предвидениях заключается главное и неизменное значение «Трактата». И ничуть не умаляет этого значения то, что давно уже устарели многие фактические сведения об инструментах (в особенности духовых), претерпевших за истекший период существенные конструктивно-технические изменения. Очень верно, на наш взгляд, подчеркнута основная ценность берлиозовского труда Рихардом Штраусом в предисловии к вышедшему под его редакцией изданию «Трактата» на немецком языке*.

В XX столетии было сделано несколько попыток «современить» труд Берлиоза, привести сведения об инструментах к уровню времени. Таковы немецкое издание «Трактата» под редакцией и с дополнениями Феликса Вейнгартнера (1904) и итальянский перевод с дополнениями Этторе Паницца (1912). Но наибольшую известность приобрела во многих странах (в том числе и у нас) упомянутая редакция Р. Штрауса.

В настоящее издание книги Берлиоза включены предисловие, дополнения и примечания Р. Штрауса. Высказанные в них мысли и убеждения выдающегося немецкого музыканта, одного из крупнейших знатоков оркестра, представляют большой интерес, хотя с некоторыми из них, вероятно, не полностью согласится наш читатель. Очень интересны и подобранные Р. Штраусом партитурные примеры, главным образом из редко исполняемых у нас опер Вагнера.

Предлагаемый перевод «Трактата» выполнен со второго французского издания 1856 года. Переводчик ставил перед собой задачу сохранить, по возможности, манеру письма Берлиоза, наиболее характерные особенности его языка, изобилующего подчас весьма сложными построениями, неоднократно повторениями тех или иных слов и выражений и другими риторическими приемами.

Текст Р. Штрауса переводился с указанного выше издания Петерса; все его дополнения напечатаны более мелким шрифтом и отмечены скобу волнистой линией. В отдельных местах вставки Штрауса нарушали цельность мысли Берлиоза и поэтому несколько передвинуты редактором. В ряде случаев поясняющие слова были добавлены Р. Штраусом непосредственно в текст Г. Берлиоза. Там, где было целесообразно их оставить, они заключены в квадратные скобки. Примечания Г. Берлиоза и Р. Штрауса, а также переводы иностранных фраз и краткие пояснения даются в виде подстрочных сносок. При этом тексты из опер, не издававшихся на русском языке, приводятся в смысловом (неэквивалентном) переводе. Комментарии редактора помещены в конце каждой из двух частей настоящего издания, ссылки на них помечены в тексте цифрами.

С. Горчаков

* Эта последняя глава единственная из всего «Трактата» издавалась в русском переводе (Гектор Берлиоз. Дирижер оркестра. Перевод П. Щуровского. Третье издание. П. Юргенсон, М., 1912).

** Ф. Геварт. Руководство к инструментовке. Пер. П. И. Чайковского. От переводчика. П. Юргенсон, М., 1868.

* Berlioz — Strauss. Instrumentationslehre. Peters, Leipzig, 1905.

ПРЕДИСЛОВИЕ РИХАРДА ШТРАУСА

Когда мне было предложено издательством дополнить и отредактировать «Трактат об инструментровке» Гектора Берлиоза, то вначале я придерживался мнения, что шедевр великого француза, являющийся законченным целым и полный гениальных предвидений, — воплощение которых Рихардом Вагнером ясно всякому сведущему, — не нуждается в такой «помощи», чтобы служить и поныне каждому музыканту источником величайшего наслаждения и плодотворнейших побуждений.

Но при детальном изучении я все же очень ясно ощутил пробы в этой законченной в середине прошлого столетия книге, и у меня возникло опасение, что устаревший в ряде важных пунктов труд Берлиоза не будет больше пользоваться вниманием, соответствующим его неотъемлемой высокой ценности, тем более что появившиеся за это время некоторые другие работы, заслужившие признание (в особенности курс инструментровки замечательного брюссельского мастера оркестра Геварта), пополнили материал с научной точностью.

Непреходящее значение книги Берлиоза заключается в том, что Берлиоз, кто первым с величайшим усердием собирателя систематизировал и разработал трудный материал, не только излагал его с фактической стороны, но всюду настойчиво выдвигал на первый план эстетические вопросы оркестровой техники. Именно это немеркнувшее достоинство берлиозовского труда и искрящийся в нем дар предвидения, нередко позволяющий внимательному читателю в немногих строках заранее почувствовать всего Вагнера, и могут явиться оправданием для дополнений технического характера с полным освещением новых достижений и ссылкой на вагнеровские сочинения; цель этих дополнений — сохранить труду Берлиоза, даже при поверхностном его чтении, всю полноту жизни.

Глубокое уважение к внутренне цельному шедевр Берлиоза требовало от меня сохранения авторского текста без малейших изменений (за исключением одной лишь главы «Орган», — ее частично переработал и дополнил в соответствии с современными данными проф. Вольфрум из Гейдельберга). Я считал необходимым только пересмотреть местами перевод Дёрфеля¹. Мои вставки легко узнать по волнистой линии сбоку. Поскольку материал для нотных примеров чрезвычайно богат, я избегал давать здесь существенно важные и интересные примеры, приведенные Гевартом, тем более, что одна лишь его книга о технических особенностях инструментов и акустических законах их устройства* содержит в себе столько ценного, что ее следует настойчиво рекомендовать к изучению наряду с трудом Берлиоза.

В искусстве инструментровки, как, пожалуй, и во всем, что касается искусства, вопрос о теоретических книгах — это очень непростой вопрос. Я утверждаю: музыкант, одаренный талантом композитора и играющий в оркестре на скрипке или на духовом инструменте, без всякого знания теории инструментровки сразу же будет обладать большей сноровкой в оркестровке, чем имеющий равное призвание к композиции пианист «Имярек» или обладающий бойким пером и вечно все отрицающий критик, который хоть и прилежно изучает курс инструментровки, но никогда не видел оркестровых инструментов ближе, чем на расстоянии от своего ряда в концертном зале до эстрады.

Поэтому каждому, кто бы хотел добиться значительных успехов в искусстве инструментровки и подарить современникам хотя бы две-три действительно хорошо звучащие (т. е. отлично по нынешним понятиям инструментованные) пьесы, каждому, кому не суждено в качестве дирижера повседневно соприкасаться с демоническими силами оркестра, прежде всего самым настоятельным образом рекомендуется, наряду с изучением партитур наших великих мастеров, не пожалеть сил и самому с помощью исполнителей тщательно ознакомиться с отдельными инструментами, с деталями их техники, звучанием регистров, с тайнами прелюдирования в артистической комнате.

Любое изобретенное пытливой головой усовершенствование — в мундштуке, в клапанном устройстве или других деталях конструкции и материала инструмента, — любой технический пассаж, придуманный в свободный час ради собственного удовольствия, может открыть неожиданные перспективы композитору, ищущему новые выразительные формы для новых идей, и оказаться ценнее, чем любая теоретическая книга, в основном исходящая только из уже освоенного.

Таким образом, если, с одной стороны, исполнитель своей технической сноровкой способен вызвать у композитора новые замыслы, то, с другой стороны, гениальный замысел, — который вначале представляется насмешкой над исполнительскими возможностями, но затем мало-помалу привлекает к себе ревностных «техников», — всегда оказывал и оказывает еще большее влияние на совершенствование конструкции инструментов, на искусство владения ими и на обогащение их выразительных возможностей.

Развитие оркестра до появления Берлиоза в истории музыки достаточно известно, так что мне не хотелось бы слишком долго останавливаться на этом. Могу сослаться на прекрасное изложение данного вопроса Рихардом Вагнером в его литературных сочинениях, особенно в работе «Опера и драма». Да здесь и неуместно пытаться охватить в нескольких строках обширную главу музыкальной истории, в которой по тысячам начинаний и побуждений, заблуждений и удач пришлось бы тщательно проследить очень сложный, органичный процесс этого развития. Здесь речь может идти лишь о кратко резюмированном, сжатом обзоре, на что я и решаюсь. Надеюсь, благожелательному читателю будет ясно, что у меня вовсе нет намерения излагать точно и аккуратно разложенный по полочкам курс эстетики. Мне хотелось бы

* Ф. Геварт. Новый курс инструментровки. Перевод Н. Арса. Второе издание. П. Юргенсон, М., 1913.

только рельефно показать некоторые наиболее важные определяющие моменты, предоставив образованному читателю самому восполнить многие более тонкие оттенки, исходя из собственных знаний и ощущений... В этих рамках мне хочется проследить два главных направления, по которым развивался оркестр от Генделя, Глюка и Гайдна вплоть до Вагнера. Для краткости позволю себе назвать эти направления — симфоническим (полифоническим) и драматическим (гомофонным).

Основы симфонического оркестра заложены, главным образом (если не считать органных фуг Баха), в смычковых квартетах Гайдна и Моцарта. Все симфонические сочинения этих мастеров — в своем стиле, тематике, в мелодическом голосоведении и фигурации — так явно носят характер полифонических возможностей смычкового квартета, что их можно считать (всегда, разумеется, *сиграно салис**) почти струнными квартетами с обязательными деревянными духовыми и усиливающими *tutti* громко звучащими инструментами (валторнами, трубами, литаврами).

Не изменяют стилю камерной музыки и симфонии Бетховена; увеличенный состав духовых в его 5-й и 9-й симфониях в этом смысле не может ввести в заблуждение. Но у Бетховена в большей степени, чем у Гайдна и Моцарта, сказывается дух пианизма, приносящий свои характерные обороты, — тот самый дух пианизма, который так полновластно господствует в оркестровых сочинениях Шумана и Брамса (увы, не всегда им на пользу или к удовольствию слушателей). Лишь Франц Лист с его чувством звука суждено было пробудить этот дух пианизма к новой поэтической жизни также и в оркестре.

В прекрасном голосоведении четырех равноправных мелодических линий классических квартетов, достигшем в десяти последних бетховенских квартетах свободы баховской хоровой полифонии — свободы, которая не смогла проявиться ни в одной из его девяти симфоний, — нашел Рихард Вагнер оркестровый стиль «Тристана» и «Мейстерзингеров», ему обязан он неслыханным чудесам звучания своего полифонического смычкового квинтета.

К этому, разумеется, следует добавить, что само по себе развитие мелоса от Гайдна до Бетховена повышало технические требования к оркестру и выявляло колористические моменты, которые все больше и больше выходили за пределы стиля камерной музыки и стремились слиться со второй линией развития, уже названной мною выше драматическим направлением.

Гендель и Гайдн — как и Глюк в своих операх — в сочинениях с преимущественно гомофонной манерой письма (которую милая, уютная театральная публика до сих пор предпочитает полифонической) сознательно, с самого начала, сильнее подчеркивали колористический элемент, стремясь оживить слово и сценическое оформление с помощью выразительных средств оркестра, создающих определенное настроение; при этом само собой получалось, что весь ансамбль инструментов превращался в одушевленные группы и, в конце концов, в «говорящих» индивидуумов.

Романтическую школу, особенно Вебера, уже сама избранная сфера тематики («Вольный стрелок», «Оберон», «Эррианта») побуждала ко все новым открытиям в этом направлении.

Наконец гению Рихарда Вагнера дано было осуществить синтез обоих направлений — композиционной и оркестровой техники симфонической (полифонической) школы он

придал богатые выразительные средства школы драматической (гомофонной).

К подобной же цели, вероятно, стремился и Гектор Берлиоз. Если бы не боязнь быть неправильно понятым, можно было бы коротко сказать, что для сцены он был недостаточно драматичным, для концертного зала недостаточно симфоничным. И все же его стремлению объединить театральную сцену с концертным залом музыкальная история обязана открытием для оркестра новых и очень богатых, совсем особых выразительных средств. Хотя его попытки перенести театральные оркестровые эффекты в симфонические произведения путем драматизации их содержания — что немислимо без богатейшей полифонии — и не оправдались (его творчество всегда было лирическим и эпическим), все же он был первым, кто последовательно задумывал свои сочинения исходя из самой сущности оркестровых инструментов; при этом, благодаря счастливому складу своей фантазии, он открыл целый ряд не известных до него колористических возможностей и тончайших звуковых оттенков.

Но дело в том, что у этого смелого новатора, гениального «смесителя» тембров, у этого подлинного создателя современного оркестра совершенно отсутствовала склонность к полифонии. словно ему были неизвестны таинства многоголосия чудесных партитур Иог.-Сев. Баха. Очевидно, его все же несколько примитивному — в чисто музыкальном смысле — «мелодическому» чувству было недоступно понимание этого высочайшего расцвета музыкального гения — понимание, с которым мы прославляем его как высшее проявление безудержного мелодического богатства в баховских кантатах, в последних бетховенских квартетах, в поэзии третьего акта «Тристана». Только по-настоящему полная чувств и мыслей полифония раскрывает величайшее чудо оркестрового звучания. Оркестровому ансамблю, в который неумело или, скажем лишь, равнодушно введены средние и нижние голоса, чаще всего свойственна определенная жесткость, и он никогда не дает той полноты звучания, при которой партитура начинает излучаться, а вторые голоса духовых, вторые скрипки, альты, виолончели, басы своим живым участием в исполнении усиливают выразительность свободно льющейся мелодической линии. В этом и заключается тайна неслыханной звуковой поэзии партитур «Тристана» и «Мейстерзингеров», равно как и написанной для «малого оркестра» «Зигфрид-идиллии», — тогда как даже в оркестровых драмах Берлиоза, проникнутых столь сильным чувством звукового выражения, в партитурах Вебера и Листа (а каждый из этих мастеров по-своему был великим инструментальным поэтом и знатоком оркестровых красок) по большой прозрачности колорита ясно видно, что композитор не считал сопровождающие и заполняющие голоса заслуживающими мелодической самостоятельности; поэтому и у дирижера нет возможности привлечь их к живому участию в общем звучании, что было бы совершенно необходимо для равномерного «прогревания» всего оркестрового организма.

Обычно особо подчеркивается, что успех Рихарда Вагнера, завершившего становление современного оркестра, по сравнению с Гектором Берлиозом, его основателем, объясняется будто бы только более глубоким содержанием его поэтических и музыкальных идей. Существуют, однако, три важных обстоятельства технического порядка (всегда, конечно, в разумных пределах), на которые стоит специально обратить внимание уже потому, что в них заключена причина столь законченного воплощения вагнеровских идей в современном оркестре.

Это — во-первых, использование богатейшего полифонического стиля; во-вторых, его применение в очень больших

* «С крупинкой соли» (лат.), т. е. с осторожностью, сговоркой.

масштабах благодаря изобретению и введению в употребление вентильных валторн; в-третьих — перенесение виртуозной техники, на которую до тех пор отваживались лишь в сольных концертах, на все оркестровые инструменты (правда, Бетховен уже требовал ее — хотя только в последних квартетах, но пока еще не в симфонии).

* * *

Поскольку альфой и омегой моих дополнений являются партитуры Рихарда Вагнера, — они представляют единственный заслуживающий упоминания успех в искусстве инструментовки после Берлиоза², — то ученику следует самым настоящим образом посоветовать крайне осмотрительно изучать их. В общем подвинутому ученику в качестве прекрасного, сжатого руководства могла бы служить партитура «Лоэнгрина», которую следует проштудировать самым основательным образом, прежде чем перейти к полифонии «Тристана» и «Мейстерзингеров», к сказочному богатству «Кольца нибелунга». Трактровка духовых в «Лоэнгрине» — это, в эстетическом смысле, вершина подлинного совершенства, какой никогда прежде не достигали. Впервые включенные в группу деревянных так называемые третьи духовые (английский рожок и баскларнет) уже применены здесь в самых разнообразных тембровых сочетаниях; партии второй, третьей и четвертой валторн, труб и тромбонов уже доведены до полифонической самостоятельности; столь характерные для Вагнера насыщенные удвоения всех мелодических голосов уверенно осознаны в звуковом отношении и выполнены с мыслью о красоте звучания, которая и сегодня еще вызывает безусловное восхищение. Особенно я рекомендую изучить сцену в начале второго акта (Ортруда и Тельрамунд), великолепный эпизод духовых при появлении Эльзы на балконе, свадебное шествие Эльзы к собору и конец второго акта, где органичные звуки, которые Вагнер так виртуозно умеет извлекать из оркестра, побеждают самого «короля инструментов».

Однако начинающего в технике композиции и инструментовки, делающего первые робкие попытки в плавании по

волнам оркестрового моря, следует самым серьезным образом предостеречь от того, чтобы он не принизил до уровня, доступного всякому дилетанту, до уровня детской забавы те захватывающие звуковые феномены, какие создавались в оркестровке гением Гектора Берлиоза и Рихарда Вагнера для воплощения совершенно новых и высокопоэтических мыслей, чувств и картин природы. Хорошо, если бы каждый, кто хочет попытать силы в оркестре, был обязан начинать свой путь с нескольких струнных квартетов. Затем он должен был бы эти квартеты дать на отзыв двум скрипачам, альтисту и виолончелисту. Если эти четверо славных инструменталистов признают: да, это хорошо написано для инструментов, «складно сделано и звучит», то сын муз мог бы дальше отдаваться своему влечению, переходя к оркестру (вначале лучше всего к малому). В противном случае следовало бы «менять карьеру». Когда же, наконец, стремление к большому оркестру невозможно уже сдерживать, пусть ревностный «юный маэстро» сравнит между собою одиннадцать вагнеровских партитур, и он увидит, что у каждого из этих произведений свой собственный состав оркестра, свой собственный оркестровый стиль, что изложено каждое из них наиболее простым образом; он увидит, каким благородным чувством меры в использовании всех средств прощизаны эти произведения. И напротив, пусть как на предостерегающий пример он обратит внимание на случай с одним ныне живущим композитором, показавшим мне однажды партитуру своей комической увертюры, в которой четыре вагнеровские тубы в оживленнейших ритмах пританцовывали вместе с остальной медью (в качестве простого усиления в tutti). Когда я в ужасе спросил автора — вообще-то отличного, высокообразованного музыканта, — что нужно в этой веселой увертюре тубам, с такой большой мудростью и уверенной фантазией, можно сказать, «изобретенным» Вагнером для изображения мрачного мира нибелунгов, — он мне совершенно простодушно ответил: «Но простите, ведь тубы имеются теперь в каждом сравнительно большом оркестре, так почему бы мне не вписать их?» Тогда я умолк и подумал про себя: «Этому человеку ничем не поможешь».

Берлин, Рождество 1904 г.

ОБ ИНСТРУМЕНТОВКЕ

ВВЕДЕНИЕ

Ни в одну эпоху музыкальной истории не было столько разговоров об Инструментовке, как в наши дни. Причина этого несомненно кроется в развитии этой отрасли искусства в новейшее время, а может быть, еще и во множестве критических высказываний, мнений, различных теорий и суждений, разумных и неразумных умозаключений — устных и письменных, вызванных [нередко] самыми незначительными сочинениями второстепенных композиторов.

По-видимому, теперь стали высоко ценить то самое искусство инструментовки, которого не знали в начале прошлого века* и подъему которого лет шестьдесят тому назад пытались препятствовать многие из тех, что слыли истинными друзьями музыки. В наши дни силится чинить препоны музыкальному прогрессу в других направлениях. Так было всегда, и в этом нет ничего удивительного. Сначала не признавали иной музыки, кроме той, что состояла из консонирующих аккордов с примесью некоторых приготовленных диссонансов, и когда Монтеверди попытался добавить к ним доминантсептаккорд без приготовления, в брани и всякого рода резких нападках на него не было недостатка. Но септима эта, вопреки всему вставшая однажды в ряд с приготовленными диссонансами, привела к тому, что среди людей, считавших себя знатоками, принято стало презирать всякое сочинение с простой, мягкой, ясной, благозвучной, естественной гармонией; чтобы понравиться им, оно непременно должно было быть пронизано аккордами с большой или малой секундой, септимами, нонами, квинтами и квартами, употребленными без какого бы то ни было повода и смысла, если не предположить только, что смысл подобного гармонического стиля — быть как можно более неприятным для уха. Музыканты эти пристрастились к диссонирующим аккордам как некоторые животные к соли, к возбуждающим растениям, к колючему кустарнику. Это была преувеличенная реакция.

Мелодия отсутствовала среди всех этих прелестных сочетаний; если же она появлялась, начинали кричать об упадке, о гибели искусства, о забвении священных правил и т. д., и т. п.; казалось, все потеряно. Мелодия тем временем укрепляла свои позиции; в свою очередь и реакция на нее не заставляла себя ждать. Появились мелодисты-фанатики, для которых всякая музыкальная пьеса более чем в три голоса была невыносима. Некоторым хоте-

лось даже, чтобы в большинстве случаев мелодия сопровождалась одним только басом, представляя слушателю удовольствие самому угадывать недостающие аккордовые звуки. Другие шли еще дальше, они вообще отрицали аккомпанемент, утверждая, что гармония была варварским измышлением.

Пришла очередь модуляций. В то время, когда было принято модулировать только в родственные тональности, первый же вздумавший перейти в отдаленную тональность был предан поруганию; он должен был ожидать этого. Каков бы ни был эффект этой новой модуляции, знатоки сурово порицали ее. Новатор тщетно говорил: «Послушайте ее внимательно; посмотрите, как мягко она подготовлена, хорошо обоснована, удачно связана с предыдущим и последующим, как восхитительно она звучит!» — «ДЕЛО НЕ В ЭТОМ — отвечали ему, — модуляция эта запрещена, значит делать ее нельзя!» Но так как, наоборот, дело именно в этом — всегда и во всем, — то модуляции в неродственные тональности не замедлили появиться в серьезной музыке и привнесли с собой приятные и вместе с тем неожиданные впечатления. Тотчас же родился новый вид педантизма; находились люди, которые считали для себя зазорным модулировать в доминанту и мило резвились, порхая в пустячном рондо из до мажора в фа-диез мажор.

Постепенно время все поставило на свои места. Стали отличать злоупотребление от нормального употребления, консервативное тщеславие от глупости и упрямства, и вообще теперь в отношении гармонии, мелодии и модуляции, больше придерживаются такой точки зрения: то, что производит хорошее впечатление, — хорошо, что производит плохое впечатление, — плохо, и даже авторитет сотни старцев, будь каждому по сто двадцать лет, не заставит нас находить безобразным то, что прекрасно, и прекрасным то, что безобразно.

Что касается инструментовки, выразительности и ритма, то с ними дело обстоит иначе. Время, когда их стали замечать, отвергать, признавать, сковывать, высвобождать и, наконец, злоупотреблять ими, пришло много позднее, и они еще не могли достигнуть точки, которой раньше их достигли другие звенья музыкального искусства. Скажем лишь, что инструментовка идет первой. Ею уже стали злоупотреблять.

Много времени нужно, чтобы открыть музыкальные «средиземные моря», и еще больше, чтобы научиться по ним плавать.

* Счет времени в труде Берлиоза ведется применительно к середине XIX столетия. — *Примеч. Р. Штрауса.*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальным инструментом является всякое звучащее тело, которым воспользовался в своем произведении композитор. Средства, которыми он располагает в настоящее время, можно подразделить следующим образом.

1. Струнные инструменты.

- а) Смычковые: Скрипки, Альты, Виолы д'амур, Виолончели и Контрабасы.
- б) Щипковые: Арфы, Гитары и Мандолины.
- в) Клавишные: Фортепиано.

2. Духовые инструменты.

- а) Язычковые: Гобой, Английские рожки*, Фаготы, Квинтовые фаготы, Контрафаготы, Кларнеты, Бассетгорны, Баскларнеты, Саксофоны.
- б) Безъязычковые: Флейты большие и малые.
- в) Клавишные: Орган, Фисгармония (Мелодиум), Концертина.
- г) Амбюшюрные медные: Валторны, Трубы, Корнеты, Рожки, Тромбоны, Офicleйды, Бомбардоны, Басовая туба.
- д) Амбюшюрные деревянные: Русский фагот, Серпент.
- е) Человеческие голоса: мужские, женские, детские и голоса кастратов.

3. Ударные инструменты.

- а) С определенной и ясно различимой высотой звука: Литавры, Античные тарелочки, Колокольчики (ручные), Клавишные колокольчики, Стеклопанная гармоника, Колокола.
- б) С неопределенной высотой звука, производящие только различные характерные шумы: Малые барабаны, Большие барабаны, Бубны, Тарелки, Треугольники, Тамтамы, Бунчук.

К этому перечню теперь должны быть еще добавлены:

к 1 б) — Цитра,

» 2 а) — Гобой д'амур, Контрабасовый гобой, Геккельфон, Контрабасовый кларнет,

» 2 б) — Альтовая флейта,

» 2 г) — Тубы (вагнеровские) F и B, Баритон,

} » 3 а) — Ксилофон, Челеста,

} » 3 б) — Прутья, Бубенцы.

В умении пользоваться всевозможными звуковыми средствами и в применении их либо для окраски мелодии, гармонии и ритма, либо для создания совершенно независимых от этих трех великих музыкальных сил впечатлений *sui generis** (будь то обоснованных определенным выразительным замыслом или нет³⁾) состоит искусство инструментовки.

В поэтическом смысле искусство это так же мало поддается изучению, как и искусство находить прекрасные мелодии, прекрасные последования аккордов, оригинальные и действенные ритмические формы. Можно научить тому, что свойственно разным инструментам, что на них исполнимо или неисполнимо, легко или трудно, звучит глухо или ярко; можно сказать также, что тот или иной инструмент больше, чем другой, способен оказать определенное воздействие, вызвать определенные ощущения. Что же касается объединения инструментов в ансамбли, в небольшие оркестры или в большие массы, что касается умения так их слить, смешать, чтобы изменить звук одного звуком другого и в итоге слияния получить своеобразное звучание, которого не мог бы воспроизвести ни каждый из них в отдельности, ни в соединении с однородными инструментами, — то можно лишь указать на результаты, достигнутые мастерами, намечая в общих чертах их приемы. Результаты эти, хорошо ли, плохо ли, но несомненно еще тысячами способами будут видоизменяться композиторами, которые захотят воссоздать их.

Цель данной работы, следовательно, состоит прежде всего в сообщении сведений об объеме и некоторых наиболее существенных сторонах механизма инструментов, затем в изучении природы звука, своеобразного характера и выразительных возможностей каждого из них — чем до сих пор весьма пренебрегали — и, наконец, в изучении наилучших известных способов их группировки. Пытаться же идти дальше этого значило бы вторгаться в область вдохновения, где только гений может делать открытия, так как лишь ему одному дано проникать туда.

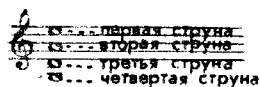
* При перечислении инструментов множественное число сохранено везде в соответствии с текстом автора.

* Особого рода, своеобразных (лат.).

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

СКРИПКА

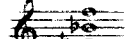
Четыре струны скрипки обычно настраиваются по квинтам, следующим образом:

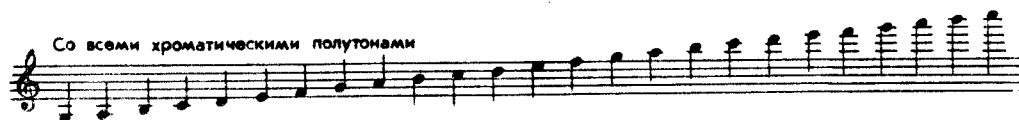


Верхняя струна — Ми — имеет еще общепринятое название квинты (*la chanterelle*).

Струны эти — если пальцами левой руки не изменить высоты звука, в той или иной степени укорачивая часть струны, колеблемую смычком, — называются открытыми струнами (*cordes à vide*). Ноты, которые следует брать на открытых струнах, отмечают знаком *о*, помещенным над [или под] ними.

Некоторые крупные виртуозы и композиторы не считали для себя обязательным придерживаться только такой настройки скрипки. Паганини, чтобы придать инструменту больше блеска, поднимал все

струны на полутон:  и, соответственно

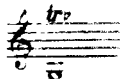


Большие виртуозы расширяют этот объем еще на несколько ступеней вверх, а с помощью флажолетов, о которых мы вскоре будем говорить, даже и в оркестре достижима гораздо большая высота.

Треми возможны на всех ступенях этой огромной лестницы в три с половиной октавы; но нужно остерегаться чрезмерно трудных трелей на трех самых высоких нотах — *ля, си, до*; я думаю даже, что в оркестре было бы разумнее вообще их не употреблять.

Здесь следовало бы указать на прекрасный эпизод с трелями в третьем акте «Зигфрида» при пробуждении Брунгильды, когда она, восхищенная и вместе с тем ослепленная непривычным блеском, смотрит на свет солнца (прим. 1).

Лучше по возможности избегать также трели на полутон *соль—ля-бемоль* на четвертой струне

 — трель эта жестка и производит малопривлекательное впечатление.

Аккорды из двух, трех или четырех звуков, которые можно взять на скрипке сразу или арпеджированно, чрезвычайно многочисленны и по своему звучанию довольно сильно различаются между собой.

транспонировав сольную партию, играл в ре мажоре, когда в оркестре звучал ми-бемоль мажор, в ля мажоре, когда в оркестре был си-бемоль мажор, и т. д. Таким образом он сохранял большую часть своих струн открытыми — звучащими более ярко, чем струны, прижатые пальцами, — в таких тональностях, где это было бы невозможно при обычной настройке.

Берио в своих концертах часто поднимал на тон только струну Соль.

Байо, наоборот, иногда опускал Соль на полтона, чтобы получить более мягкое и глубокое звучание.

Винтер с той же целью вместо Соль брал даже Фа.

Принимая во внимание техническую сложность, которую приобрели теперь наши молодые скрипачи, в оркестре хорошего состава можно пользоваться следующим объемом скрипки*:


Двухголосные сочетания, образующиеся при игре на двух струнах, пригодны как для мелодических рисунков в *forte* и в *piano*, так и для всевозможных форм аккомпанемента и тремоло.

Аккорды из трех и четырех звуков производят довольно плохое впечатление, когда их берут *piano*; полнозвучными и энергичными они бывают лишь в *forte*; только в этом случае смычок может захватить струны почти одновременно и заставить их уверенно звучать вместе.

Не следует забывать, что из этих трех или четырех нот выдержаны могут быть самое большее две — смычок вынужден отпустить остальные тотчас после того, как они взяты. Следовательно, было бы бесполезно в умеренном или медленном движении писать таким образом:



* В оркестре этот объем за истекшее время не раз до-

водили до  — Примеч. Штрауса.

1. ЗИГФРИД. АКТ III

Sehr langsam

P. BARTHEN
(Lange!)

3 Flöten

3 Oboen

3 Klar. in B

Engl. Horn

6 Hörner in F

in E

Baßklar. in B

3 Fag.

3 Tromp. in F

4 Pos.

Kontrabaß - Tuba

2 Pke in C

Pauken

Harfen I

Harfen II

Viol. I 3-fach geteilt.

Viol. II 4-fach geteilt.

pp *cresc.* *f* *dim.* *più p* *pp*

f dim. *f* *dim.* *p* *f dim.*

f dim. *f* *dim.* *p* *f dim.*

pp *cresc.* *f* *dim.* *più p* *pp* (dopp.)

f dim. *f* *dim.* *più p* *f dim.*

f dim. *f* *dim.* *più p* *f dim.*

f *dim.* *p*

pp *cresc.* *f* *dim.* *p*

pp *cresc.* *f* *dim.* *p*

pp *cresc.* *f* *dim.* *p*

pp *cresc.* *f* *dim.* *più p* *pp* *rallent.*

f *dim.* *p* *più p* *pp*

p cresc. *f* *dim.* *p* *più p* *pp*

pp *tremolo* *pp* *pp* *pp* *pp*

Fl. *pp* *cresc.* *f* *dim.* *più p* *pp*

Ob. *f* *dim.* *p*

Klar. in B *f* *dim.* *p*

Engl. Hrn. *pp* *cresc. (einfach)* *f* *dim.* *più p* *pp*

Hrnr. *f* *dim.* *più p* *più p*

Baßklar. in B *f* *dim.* *p*

Fag. *f* *dim.* *p*

Tromp. in F *pp* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Pcs. *pp* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Kontrab. - Tuba *pp* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Pken *pp* *cresc.* *f* *dim.* *più p* *pp* *rallent.*

Hrfn I *f* *dim.* *p* *più p* *pp*

Hrfn II *p/cresc.* *f* *dim.* *p* *più p* *pp*

Viol. I *pp* *tremolo* *pp*

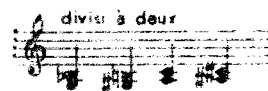
Viol. II *pp* *tremolo* *pp*

Протянуть можно только две верхние ноты, и поэтому данный отрывок лучше изложить так:



Совершенно очевидно, что все двухголосные сочетания, расположенные между низкими *соль* и *ре*, невозможны, так как для извлечения обеих нот есть только одна струна (Соль). Если же такие созвучия на этом крайнем отрезке диапазона окажутся

необходимыми, в оркестре нет иного способа, как только разделить скрипки; обозначается этот прием итальянским словом *divisi* или французскими словами *divisés* или *à deux* [по-немецки *geteilt*], написанными над соответствующим местом, например:



Скрипачи разделяются в этих случаях так, что одни исполняют верхнюю партию, другие нижнюю. Начиная от *ре* (на третьей струне) возможны все интервалы: секунды, терции, кварты, квинты, сексты, септимы и октавы; но они становятся все более и более трудными по мере продвижения в высокий регистр на двух верхних струнах:



Иногда применяется унисон на двух струнах, но, хотя он возможен и на многих других звуках, разумнее ограничиться тремя следующими: *ре*, *ля*, *ми*, так как только на них с легкостью, необходимой для хорошего исполнения, достигается тембровое различие и полнота звучания благодаря тому, что одна из двух струн открытая:



В других унисонах:



открытых струн нет; исполнять их довольно трудно, и поэтому они очень редко звучат с безукоризненной чистотой.

Звуки более низкой струны в восходящем движении могут перекрещиваться со звучанием выше лежащей открытой струны; последняя в этом случае выполняет как бы роль педали⁴:



Ясно видно, что струна *Ре* остается здесь неизменно открытой, тогда как восходящая гамма все время исполняется на четвертой струне

Интервалы ноны и децимы исполнимы, но значительно менее удобны, чем указанные выше; в оркестре лучше писать их только с открытой нижней струной, — в таком виде они не представляют опасности:



Все эти связанные таким образом аккорды не представляют трудности.

Они могут исполняться и в виде арпеджий, то

есть так, что их звуки будут слышны последовательно, один за другим; часто это производит очень хорошее впечатление, особенно в *pianissimo*:



Вместе с тем встречаются сходные с предыдущими рисунки, в которых сразу взять все четыре ноты можно было бы лишь с очень большим трудом, но тем не менее они легко исполнимы в виде

арпеджий благодаря возможности перестановки первого или второго пальца с четвертой струны на первую для воспроизведения нижнего и верхнего звуков:



Отбрасывая в предыдущих примерах * верхний или нижний звук, можно получить столько же трехголосных аккордов; к этому нужно добавить и те, что образуются из различных звуков, взятых на

квинте выше двух средних открытых струн или же на квинте и струне Ля выше одной открытой струны Ре:



Если нужно взять совершенно отдельно ре-мажорное или ре-минорное трезвучие, то не следует применять расположения, обозначенного в примере буквой А, — очень трудного без соответствующего подхода; гораздо лучше воспользоваться следующим расположением, очень удобным и более звучным благодаря двум открытым струнам:



Из предыдущих примеров видно, что на скрипке возможны любые трехголосные аккорды, если позаботиться, чтобы в тех случаях, когда нельзя воспользоваться открытыми струнами, звуки были расположены достаточно широко — на расстоянии квинты или сексты. Секста может быть вверх или вниз, или же сразу с обеих сторон:



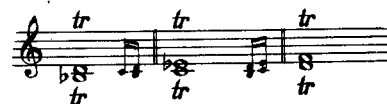
Не представляют труда и последовательности из уменьшенных септаккордов, потому что аппликатура при переходе в близлежащие позиции остается той же самой, например:



Если те или иные трехголосные аккорды можно взять двумя способами, то всегда лучше избрать тот, который позволяет пользоваться открытой струной, например:



Двойные трели в терциях могут исполняться начиная от первого низкого си-бемоль:



* Автор имеет в виду приведенные выше примеры с четырехголосными аккордами.

Horn III & IV
in D

p *p* *cresc.* *poco a poco cresc.* *poco a poco cresc.* *poco a poco cresc.* *p molto cresc.*

I Viol. *p* *poco a poco cresc.* *3* *6* *6* *6*

II Viol. *p* *poco a poco cresc.* *3* *6* *6* *6*

Viola *p* *poco a poco cresc.* *3* *6* *6* *6*

Siegm. *der mich nun Sehn-sucht zieht, die mit sü-ßem Zau-ber seht, in Zwan-ge hält sie der Mann, der*

Alle Vlc. *poco a poco cresc.*

Kontrab. *p molto cresc.*

I, II Hörner *in F* *più f* *f* *p* *f* *p*

III, IV Hörner *in F* *più f* *f* *p* *f* *p*

3 Fag. *più f* *f* *p* *f* *p*

Pauke II (tief F) *tr* *p* *tr* *p*

I Viol. *f* *più f* *ff* *(trem.)* *ff* *fp* *fp* *fp*

II Viol. *f* *più f* *ff* *(trem.)* *ff* *fp* *fp* *fp*

Viola *f* *più f* *ff* *(trem.)* *ff* *fp* *fp* *fp*

Siegm. *mich Wehr-losen höhnt! Wäl-se! Wäl-se! Wo ist dein Schwert, das sta-rke Schwert, das im Sturm ich*

Vlc. *f* *ff* *(trem.)* *ff* *mf* *mf*

Kontrab. *f* *ff* *(trem.)* *ff* *mf* *mf*

accel.

2 Fl.

2 Ob.

2 Klar. in B

4 Hörner in F

3 Fag.

1 Tromp. in C

3 Pos.

Kontrab.-Pos.

Pauke

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

fp *cresc.* *f* *p*

fp *cresc.* *f* *p*

fp *cresc.* *f* *p*

f *(sehr bestimmt)* *dim.* *p*

p

p

p

Tempo I

accel.

Viol. I

Viol. II

Viola

Siegm.

Vlc.

Kontrab.

f *dim.*

f *dim.*

f *dim.*

f *dim.*

f *p* *cresc.* *f* *ff*

mf *f* *p* *cresc.* *f* *ff*

mf *f* *p* *cresc.* *f* *ff*

schwän - ge, bricht mir hervor aus der Brust, was wütend das Herz noch hegt? Was

3. ВАЛЬКИРИЯ Начало

Stürmisch

(Immer auf doppelten Saiten)

P. BAGNER

16 Viol. II
12 Violon
12 Vcelli
4 erste Kontrab.

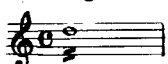
Viol. II
Viola
Vcelli
Kontrab.


Viol. II
Viola
Vcelli
Kontrab.

Viol. II
Viola
Vcelli
Kontrab.


Viol. II
Viola
Vcelli
Kontrab.

Возвращаясь к тремоло. Главное — для полного достижения его эффекта, — чтобы движения смычка были достаточно быстрыми и создавали настоящее трепетание⁵, мерцание звука. Поэтому композитор должен точно указать — нужно ли играть сообразуясь с темпом, установленным для данной пьесы, или это действительно должно быть тремоло; иначе исполнители, довольные возможностью избежать утомительного приема игры, не преминут воспользоваться предоставленной им в этом отношении свободой действий.

Так, например, если в темпе *Allergo assai* для получения тремоло написать:  , что

даст:  , — можно не сомневаться, что трепетание получится; но если довольствоваться теми же шестнадцатыми для обозначения тремоло в *Adagio*, исполнители так и будут играть строгими шестнадцатыми и в результате вместо трепетания получится нечто тяжеловесное и отвратительно плоское. В этом слу-

чае нужно писать:  , а иногда, если темп

еще медленнее, чем *Adagio*, даже: 

Тремоло на нижних и средних звуках третьей и четвертой струны становится еще более характерным в *fortissimo*, если смычок движется по струнам у подставки. В больших оркестрах, когда исполнители берут на себя труд хорошо его выполнить, оно напоминает шум стремительного и мощного водопада. Этот способ исполнения следует обозначать словами: *près du chevalet* [sul ponticello].

Превосходно использован этот вид тремоло в первом акте «Альцесты» Глюка, в сцене прорицания (прим. 4).


Воздействие тремоло вторых скрипок и альтов еще усилено здесь величественным и грозным шествием басов, вторжением время от времени первых скрипок, последовательными вступлениями духовых инструментов и, наконец, возвышенным речитативом, которому этот kloкочущий оркестр аккомпанирует. Ничего более драматичного, более страшного в этом роде я не знаю.


Правда, идея тремоло у подставки не может быть приписана Глюку, так как она ничем не была выражена в его партитуре. Честь целиком принадлежит здесь г-ну Габенеку, потребовавшему от скрипачей при разучивании в Консерватории этой изумительной сцены данного весьма энергичного способа исполнения, преимущество которого в подобных случаях неоспоримо (прим. 4).

Посмотрите начало второго акта «Тристана» (звуковая картина шестеста листьев и шопота ветра), где воздействие тремоло у подставки настолько усиливается, что доводит

слушателя до ощущения озноба и предчувствия надвигающейся опасности (прим. 5).



Иногда, для некоторых аккомпанементов драматического, очень взволнованного характера с успехом применяется разбитое тремоло (*tremolo*

brisé) *, — на одной струне: 

или на двух: 

Существует, наконец, еще один вид тремоло, теперь уже совсем вышедший из употребления, но которым восхитительно пользовался Глюк в своих речитативах; я назвал бы его волнообразным тремоло (*tremolo ondulé*). Оно состоит из ряда связанных между собой повторений одного и того же звука, исполняемых без отрыва смычка от струны.

В этих не строго размеренных аккомпанементах исполнители не в состоянии сыграть совершенно одинаковое количество нот в пределах такта⁶; у одних получается их больше, у других меньше, и от этого различия в оркестре возникает своеобразная неустойчивость, неясность, вполне уместная в случаях, когда тем или иным сценам хочется придать беспокойный, тревожный характер. Глюк обозначал его следующим образом:

 или 

Способы ведения смычка — штрихи — имеют большое значение, они оказывают особенно сильное влияние на характер звучания и выразительность пассажей и мелодий. Поэтому их нужно тщательно указывать, пользуясь, в зависимости от характера замысла, который предстоит выразить, следующими обозначениями —

для отдельных звуков (*détaché*⁷):



для попарно связанных звуков:



для более длительных связанных последовательностей:



* Д. Рогаль-Левицкий в своей работе «Современный оркестр» называет этот вид тремоло «перемежающимся».

Animato

Viol. I

Viol. II

Viola

Le grand Sacrificateur

Bassi (Vlc. e Cb.)

A-pol-lon est sen-sible à nos gé-mis-se-

I Viol.

II Viol.

Viola

S.

Bassi

mens, et des signes cer-tains m'en don-nent la su-ran-ce;

I Viol.

II Viol.

Viola

S.

Bassi

plein de l'es-prit di-vin qu'in-spi-re sa pré-sen-ce je me sens é-le-

Moderato

Oboi

I Viol.

II Viol.

Viola

S.

Bassi

ver au des-sus d'un mor-tel. Quelle lu-mière é-cla-

Ob. 

I Viol. 

II Viol. 

Viola 

S. 

Bassi 

Ob. 

I Viol. 

II Viol. 

Viola 

S. 

Bassi 

I Viol. 

II Viol. 

Viola 

S. 

Bassi 

Chœur 

I Viol. 

II Viol. 

Viola 

S. 

Bassi 

Fl.

Ob.

I Viol.

II Viol.

Viola

S.

Bassi

pas fuit et se pré-ci-pi-te, le marbre est a-ni-mé,

Fl.

Ob.

Clar. in C

Corni in G

Trb-ni

I Viol.

II Viol.

Viola

S.

Bassi

le saint tré-pied s'a-gi-te, tout se rem-plit d'un juste ef-

Fl.

Ob.

Cl. in C

Cor. in G

Trb-ni

I Viol.

II Viol.

Viola

S.
froi, il va par-ler: Sai-si de

Bassi

I Viol.

II Viol.

Viola

S.
crainte et de re-spect, peu-ple! ob-serve un profond si-len-ce!

Bassi

I Viol.

II Viol.

Viola

S.
Ret-ne, dé-pose à son as-pect le vain orgueil de la puis-san-ce! trem-ble!

Bassi

5. ТРИСТАН АКТ II

P. BARTHEL

Klar. I in B

(Sehr lebhaft)

(sehr zart)

Viol. I
(geteilt)

(am Stege)

pp

(natürlich)

Viol. II
(get.)

(am Stege)

pp

(natürlich)

Violen
(get.)

(am Stege)

pp

(natürlich)

Horn IV
in F

(auf der Bühne)

pp

Isolde

(sie lauscht)

Sor - gen - de

Vcelli

(am Stege)

pp

Klar. in B

II

Hörner in F

III

piu p

3

pp

(mit Dämpfer)

pp

3

3

Viol. I

(2te Hälfte)

Viol. II

(2te Hälfte)

immer *pp*

Violen

(2te Hälfte)

immer *pp*

Isolde

Furcht beirrt dein Ohr;

Vcelli

(2te Hälfte)

(natürlich)

*pp*immer *pp*

Flöte II u III *pp*

Klar. I, II in B *pp*

I, II Hrn in F III

Fag. I, II *pp*

Viol. I

Viol. II

Violen

Isolde

Vcelli

dich täuscht des Lau - bes säuselnd Ge -

Ob. *zart pp*

Engl. Hrn. *pp*

Klar. in B *pp*

Fag. *pp*

Baßklar. in B *pp* (am Stege)

Viol. I *pp* (am Stege)

geteilt *pp* (am Stege)

Viol. II (get.) *pp* (am Stege)

Violen (get.) *pp* (am Stege)

Isolde *pp*

Vcelli (get.) *pp* (am Stege)

Kontrab *pp*

tön, das la - chend schüt - telt der Wind.

(am Stege)

cresc.

cresc.

cresc.

(natürlich)

molto cresc. (natürlich)

molto cresc. (natürlich)

molto cresc. (natürlich)

molto cresc. (natürlich)

molto cresc. (natürlich)

molto cresc. etc.

(natürlich)

(natürlich)

p

для staccato или легкого detaché (détaché léger), маленьких толчков, каждый из которых лишь в минимальной степени продвигает его вперед:



для большого плотного détaché штриха, особенно подходящего для эпизодов гордого, величественного характера с умеренным движением: —



Ноты, быстро извлекаемые дважды, трижды или четырежды подряд (в зависимости от скорости движения), увеличивают силу и возбужденность звучания скрипок и уместны в оркестре при многих самых различных обстоятельствах, во всех динамических оттенках:



Но все же, во фразах с широким движением и мощным звучанием одиночные ноты в grand détaché дают значительно лучший эффект, если только автор не захочет воспользоваться настоящим тремоло на каждой ноте. И следующий пассаж:



прозвучит — в медленном движении — несравненно благороднее и сильнее, чем такой:



* Т. е., пока смычок движется только в одном направлении.

Композиторы проявили бы, на мой взгляд, излишнюю скрупулезность, указывая в своих партитурах движения смычка знаками вниз (П) и вверх (V), как это практикуется в скрипичных этюдах и концертах; но если данное место настоятельно требует легкости, особенно большой энергии или широты звука, хорошо обозначить способ исполнения словами: «A la pointe de l'archet»*, или «Avec le talon de l'archet»**, или же «Toute la longueur de l'archet sur chaque note»***. То же самое относится к словам: «Sur le chevalet»**** и «Sur la touche»*****, указывающим ближе ли к подставке или дальше от нее должен двигаться смычок, захватывая струну. Металлические, жестковатые звуки, извлекаемые смычком, когда его приближают к подставке, сильно отличаются от мягких, лишенных силы звуков, возникающих, когда его ведут у грифа.

Позволю себе поделиться здесь некоторым опытом по поводу расстановки смычковых штрихов и аппликатуры. Во многих оркестрах принято выставлять в скрипичных партиях (как и в партиях других смычковых инструментов) унифицированные штрихи. Хотя обеспеченная таким образом тождественность движения смычков вверх и вниз и вносит элегантность в исполнение массы скрипок и умиротворяюще действует на глаз слушателей, мне всё же не



в данной штриховке абсолютно не создавала желаемого впечатления уютного веселья и звучала безжизненно и

безразлично, пока мне не пришла мысль предложить сыграть ее следующим образом:



Тема сразу же приобрела желаемую веселость, точка на второй и четвертой восьмой стала получаться сама собой и весь этот отрывок засверкал — и в верхних, и в средних голосах, и в басу — во всем оркестре с той же убедительностью, как и точно так же фразированная вторая тема сочинения:



Итак, дорогие коллеги по нотному перу: внимание к штрихам вверх и вниз! Этот маленький штриховой значок, поставленный на надлежащем месте, часто оказывается действеннее самых лучших исполнительских указаний в

хотелось бы высказываться за последовательное соблюдение этого обычая, и вот по каким причинам.

Сковать различие темпераментов одинаковыми штрихами — это значит вовсе лишить души эмоциональную сторону исполнения кантилены. Одному скрипачу, по его ощущению и по его техническим данным, понадобится бы, может быть, четыре смычка для выразительного исполнения мелодии, другому только два. Если же и первый будет принужден играть эту мелодию на два смычка, его исполнение, естественно, потеряет в интенсивности, иными словами, станет бледным, пустым. Далее, если композитор связал одной цельной лигой мелодию протяженностью, скажем, в четыре или больше достаточно длинных тактов, и при исполнении она будет совершенно одинаково расчленена всеми скрипачами примерно на 4—6 частей, то широкий характер фразы будет разрушен. Мой принцип в подобном случае таков: нужно строго соблюдать начала и концы предписанных композитором фразировочных лиг (указывающих «дыхание» при исполнении), в середине же их давать возможность каждому скрипачу менять смычки по своему усмотрению⁸.

Хотелось бы посоветовать композиторам — и это очень важно — уделить пристальное внимание вопросу ведения смычка вверх и вниз, как определенному способу исполнения. В Нью-Йорке, на первой репетиции моей «Symphonia domestica»* тема:

партитуре, вроде: *munter, grazioso, keck, lächelnd, trotzig, zornig*** и т. д., — о которых наши милейшие оркестровые музыканты вместе со своими достойными шефами в общем то очень мало заботятся.

Теперь относительно аппликатуры. При разучивании «Бала у Капулетти» Берлиоза я на своем опыте убедился, что скрипичная фраза с частично хроматическим движением уже с самого начала никак не получалась чисто, если хоть один скрипач пытался играть хроматическую последовательность с помощью скольжения пальца вверх и вниз. Так продолжалось до тех пор пока я, наконец, не дал указания брать каждую ноту своим особым пальцем. Тотчас же прекратились очень ощутимые в этом месте промежуточные шумы, образующиеся при подтягивании звуков вверх и вниз, и весь отрывок был исполнен безупречно. Этот опыт побудил меня снабдить следующий очень быстрый пассаж в моей «Symphonia domestica»:

- * Концом смычка (фр.).
- ** У колодочки (фр.).
- *** Каждую ноту всей длиной смычка (фр.).
- **** У подставки (фр.).
- ***** У грифа (фр.).

- * «Домашней симфонии» (лат.).
- ** Бодро, грациозно, смело, с улыбкой, упорно, гневно (кроме итальянского *grazioso* все остальные слова немецкие).



такими обозначениями:



так как при обычно применяемой скрипачами аппликатуре, вполне уместной в завывании бури в «Пасторальной симфонии», это место оказалось бы совершенно невнятным и смазанным.

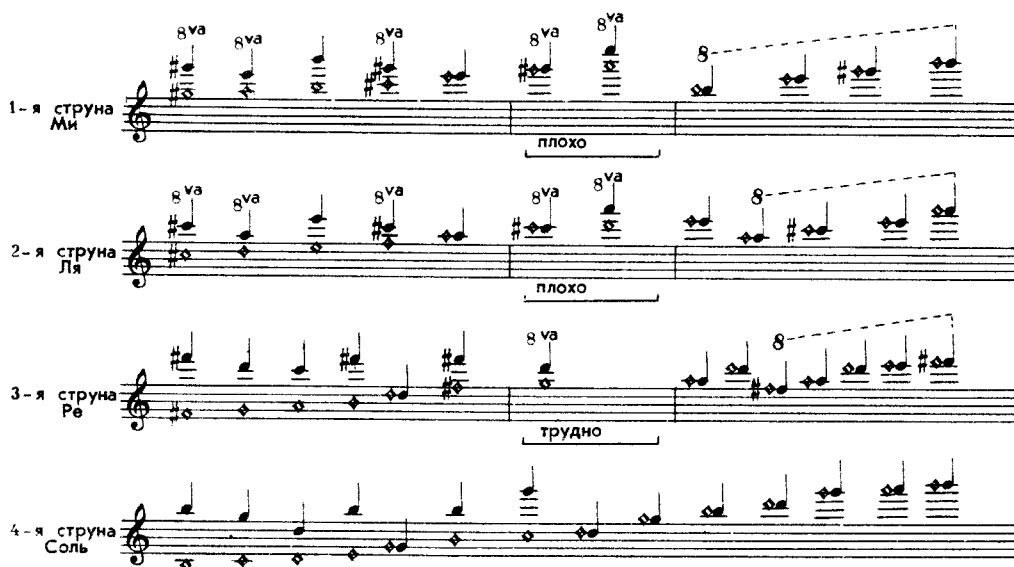
В одной симфонической пьесе, где страшное смешивается с гротескным⁹, для удара по струнам было использовано древко смычка*. Употребление этого необычного приема должно быть очень редким и полностью обоснованным; к тому же ощутимый эффект он производит только в большом оркестре. Множество смычков, стремительно падающих при этом на струны, создает своеобразное потрескивание, которое было бы едва заметно при малом количестве скрипок, — так слабо и коротко звучание, получаемое в подобном случае.

С помощью *col legno* в «Мазепе» Листа изображаются фыркание лошадей, в «Зигфриде» Вагнера дьявольское хихиканье Миме, в моей опере «Без огня» («Feuersnot») треск горящего хвороста (прим. 6, 7, 8).

Флажолеты (*sons harmoniques*) — это звуки, возникающие, когда пальцы левой руки слегка касаются струн, разделяя их длину на части (в определенных узловых точках); давление пальца должно быть при этом настолько слабым, чтобы струна не соприкасалась с грифом, как при обычных звуках.

Звучание флажолетов носит своеобразный характер таинственной нежности, а необычайная высота некоторых из них придает скрипке безграничный объем вверх. Флажолеты бывают натуральные и искусственные.

Натуральные флажолеты образуются при прикосновении к определенным точкам открытых струн. Вот те из них, которые наиболее надежно извлекаются и лучше всего звучат на каждой струне. Четвертные ноты указывают действительное звучание флажолетов, ромбы — точки прикосновения к открытой струне:



Искусственные флажолеты очень отчетливо получаются на всем протяжении звукоряда с помощью первого пальца, служащего подвижным

порожком и плотно прижимающего струну, в то время как другой палец лишь слегка касается ее [в определенной точке].

* Обозначается этот прием — *col legno*. — Примеч. Р. Штрауса.

6. МАЗЕПА

Ф. ЛИСТ

Un poco più mosso, sempre agitato assai

1 Kl. Flöte
2 Gr. Floten
2 Oboen
Engl. Horn
1 Klar. in D
1 Klar. in A
1 Baßklar. in C
3 Fag.
I. II
4 Hörn. in F
III. IV
2 Tromp. in Es
1 Tromp. in E
2 Ten-Pos.
Baß-Pos. u. Tuba
Pauken in D A
Viol. I (geteilt)
Viol. II (geteilt)
Violen (get.)
Vcelli (get.)
Kontrab.

Fl.

Ob.

Engl. Hrn

Klar. in D

Klar. in A

Baßkl.
in C

Fag.

Trp. in Es

Viol. I

Viol. II

Violen

Vcelli

Kontrab.

This musical score page, numbered 34, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Engl. Hrn), Clarinet in D (Klar. in D), Clarinet in A (Klar. in A), Bassoon (Baßkl. in C), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Trumpet in E-flat (Trp. in Es). The string section includes Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Violen), Violoncello (Vcelli), and Double Bass (Kontrab.). The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The woodwinds and brass play sustained notes with long slurs. The strings play rhythmic patterns, with the Violoncello and Double Bass parts featuring triplets and markings such as *marc.* and *simile*.

Fl.

Ob.

Engl. Hrn

Klar. in D

Klar. in A

Baßkl.
in C

Fag.

Trp. in Es

Viol. I

Viol. II

Violen

Celli

Kontrab.

Mäßig

Klar. II in B

Klar. III in A

Baßklar. in B

Viol. II

Viola

Siegfried

Mime

Vlc.

Kontrab.

p

(mit Dämfer)

(mit Dämfer)

p

Ei-nen gu-ten Trunk hätt'ich gern: wie hast du die-sen ge-

(mit Dämfer)

(nur 2) pizz.

p

Allmählich immer etwas bewegter

Engl. Hrn

Klar. II in B

Baßklar. in B

3 Fag.

Viol. II

Viola

Siegfried

Mime

Vlc.

Kontrab.

poco cresc.

poco cresc.

braut?

Hei! So trink nur, trau' meiner Kunst! In Nacht und Ne-bel sinkend die Sinne dir

poco cresc.

Kl. Fl.
 Gr. Fl. I
 3 Ob.
 Engl. Hrn
 Klar. I, II
 in B
 Klar. III
 in A
 Baßklar.
 in B
 I, II in F
 Hörner
 III in E
 3 Fag.
 I
 Viol.
 II
 Viola
 Mime
 Vlc.
 Kontrab.

fp
cresc.
p
cresc.
f
2 u. 3
p
cresc.
f
fp
cresc.
p
cresc.
f
fp
cresc.
p
cresc.
f
dim.
fp
cresc.
fp
cresc.
fp
cresc.
f
pizz.
cresc.
f
pizz.
cresc.
f
(Bog.)
f
 je, nir-gends wär' ich sichervor dir, hätt' ich selbst auch den Ring.
pizz.
p
cresc.
f
pizz.
f

(geteilt)
 (zu 2)
 (Bog.)

Kl. Fl.

Gr. Fl.

Ob.

Engl. Horn

Klar. I, II in B

Klar. III in A

Bassklar. in B

Hörner

3 Fag.

I Viol.

II Viol.

Viola

Mime

Vcl.

Kontrab.

Drum mit dem Schwert, das so scharf duschufst, hauch dem Kind' den Kopf erst ab:

100

Kl. Fl. I. *(stacc.)*
 Gr. Fl. I.
 3 Ob. *fp cresc.*
 Engl. Horn *fp cresc.*
 Klar. I, II in B *fp cresc.*
 Klar. III in A *fp cresc.*
 Baßklar. in B *p cresc.*
 I, II in F Hörner *fp cresc.*
 III, IV in E *(zu 2) p cresc.*
 3 Fag. *3. stacc. fp cresc.*
 Viol. I *(geteilt) pizz. cresc.*
 Viol. II *fp cresc.*
 Viola *fp cresc.*
 Mime *(kichernd)*
 Vlc. *pizz. cresc.*
 Kontrab. *pizz. fp cresc.*

dann hab' ich mir Ruh' und auch den Ring! hi hi hi hi hi hi hi hi hi hi hi hi

8. FEUERSNOT

41

P. ШИПАНОВ

2 gr. Fl. *pp*

2 Klar. in A *pp*

Baßklar. in A *pp*

2 Fag. *pp*

Kontrafag. *pp*

I, II in A
4 Hörner
III, IV in D *pp*

Tromp. II in A *p*

Pos. III *pp*

Harfe doppelt) *mf*

Kunrad.

Soll ich die Flam - men mei - stern,
G-Salte

Viol. I *1. 2 u. 3 Pult* *p molto espr.*

Viol. II *pp*

Violen *pp* *p molto espr. tremolo*

Vcelli *pp* *p molto espr.*

Kontrab. *pp*

2 gr. Fl. *cresc.*

2 Ob. *pp*

Engl. Hrn *pp*

2 Klar. in A *cresc.*

Baßklar. in A *cresc.*

2 Fag. *cresc.*

Kontrafag. *cresc.*

I. II in A
4 Hörner
III. IV in D *I molto espr.*

Tromp. II in A *IV*

Harfe (doppelt) *cresc.*

Kunrad.
ge - bie - ten Feu - er - gel - stern

Viol. I *cresc.* 4. 5. 6 Pult G-Saite *p molto espr.*

Viol. II *cresc.* *p molto espr.*

Violen *cresc.* *p molto espr.*

Vlc. *cresc.*

K.B. *cresc.*

3 gr. Fl.

2 Ob.

Engl. Hrn

2 Klar.
in ABaßklar.
in A

2 Fag.

Kontrafag.

III in A
4 Hörner
III, IV in D

3 Pos.

Pauke

Harfe
(doppelt)

Kunrad.

Viol. I

Viol. II

Violen

Vlc.

K.B.

Musical score for page 43, featuring various instruments and vocal parts. The score includes dynamic markings like *cresc.*, *pp*, *mf*, *ff*, and *dim.*, and performance instructions like *sul ponticello*.

The instruments listed on the left are: 3 gr. Fl., 2 Ob., Engl. Hrn, 2 Klar. in A, Baßklar. in A, 2 Fag., Kontrafag., III in A 4 Hörner III, IV in D, 3 Pos., Pauke, Harfe (doppelt), Kunrad., Viol. I, Viol. II, Violen, Vlc., and K.B.

The vocal part (Kunrad.) has the lyrics: "und falle selbst in" and "sul ponticello".

Вот таблица, на которой указаны интервалы прикосновения и получаемое при этом действительное звучание.

Октава, к которой прикасаются ¹⁰, дает свой унисон:



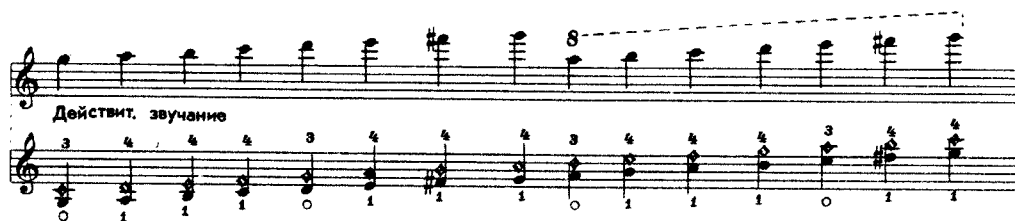
Из-за неудобства этого расположения пальцев им пользуются почти исключительно на четвертой струне ¹¹.

Квинта дает свою верхнюю октаву:



Такое расположение пальцев легче предыдущего, но менее легкое, чем следующее.

Кварта дает свою верхнюю дуодециму:




Это наиболее легкое расположение пальцев, и в оркестре следует предпочесть именно его, если только речь идет не о звуке дуодецимой выше открытой струны — в этом случае предпочтителен квинтовый флажолет*. Следовательно, чтобы

отдельно воспроизвести высокое *си*



лучше воспользоваться таким расположением:

, потому что открытая струна Ми,

квинта которой (*си*) при легком прикосновении образует свою верхнюю октаву, звучнее струны,

прижатой пальцем, как например: 

то тоже дает



Расположение пальцев с прикосновением к большой или малой терции очень малоупотребительно; флажолеты получаются при этом много хуже.

Большая терция дает свою верхнюю двойную октаву:



Малая терция дает свою верхнюю большую септдециму:



Большая секста дает свою верхнюю дуодециму:



Это расположение пальцев менее употребительно, чем в кварте, но все же оно достаточно хорошее и часто бывает полезным.

Повторяю, расположение пальцев с прикосновением к кварте или квинте наиболее выгодно.

Некоторые виртуозы извлекают флажолеты на двух струнах, но эффект этот настолько труден и, стало быть, столь опасен, что следовало бы посоветовать авторам никогда им не пользоваться.

Во флажолетах четвертой струны есть что-то от тембра флейты; они предпочтительны для исполнения медленной мелодии. Это ими с таким изумительным успехом воспользовался Паганини в молитве из «Моисея». Флажолеты других струн приобретают тем большую остроту и тонкость, чем они

* Имеется в виду натуральный квинтовый флажолет.

Fl.

Cor. ingl.

Flag.

Arpa I

Arpa II

Flag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcelli

Soli

pp

ppp

8 va

8 va

Fl.

Cor. ingl.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcelli

8 va

Сурдины — маленькие деревянные приспособления, надеваемые на подставку струнных инструментов. Они ослабляют звучание и одновременно придают ему грустный, таинственный, нежный оттенок, нередко с успехом используемый во всех музыкальных жанрах. Обычно сурдины применяются главным образом в медленных пьесах; но не менее хороши они — если это диктуется содержанием — и для быстрых, легких рисунков (прим. 10) или для аккомпанементов в стремительном ритме; Глюк прекрасно доказал это в своем возвышенном монологе из итальянской «Альцесты» — «Chi mi parla» * (прим. 11).

Обычно, когда пользуются сурдинами, то применяют их для всей массы струнных инструментов; однако бывают определенные условия — и чаще, чем принято думать, — при которых сурдины у какой-либо одной группы (например, у первых скрипок) могли бы придать инструментовке совершенно

особый колорит благодаря смешению светлых и приглушенных звуков. В иных случаях характер мелодии настолько отличен от характера аккомпанемента, что это наводит на мысль о применении сурдин.

Если композитор вводит сурдины в середине пьесы (что обозначается словами: *con sordini*), ему не следует забывать, что исполнителям нужно время, чтобы успеть их взять и надеть; поэтому он должен позаботиться о паузе в партиях скрипок, равной приблизительно двум тактам по четыре четверти (*Moderato*).

Когда словами *senza sordini* указывают, что сурдины следует снять, необходимости в столь длительной паузе нет, — для этого движения требуется гораздо меньше времени. Внезапный переход скрипок от приглушенных сурдинами звуков к светлым, натуральным (без сурдин) бывает иногда необыкновенно эффектным¹³.

* «Кто говорит мне» (ит.).

В третьем акте «Мейстерзингеров» (сцена Закса и Вальтера) настроение охваченного мечтами Вальтера в

разговоре с Заксом выражено так же просто, как и гениально (большей частью это синонимы) вступлением вторых скрипок с сурдинами. Столь же чудесный пример мы найдем в заключительной сцене «Тристана», когда перед Изольдой, от отчаяния лишившейся чувств, при пробуждении возникает последнее, призрачное видение, — в это время (перед словами Брангены «Sie wacht, sie lebt»*) над аккордами закрытых валторн звучат первые скрипки с сурдинами, исполняющие тему смерти Изольды; до этого они

долго молчали, предоставив ведущую роль вторым скрипкам без сурдин.

Характер темы, колорит и глубина поэтического замысла, все это вместе производит одно из самых возвышенных впечатлений. —

Существуют новые сурдины, прикрепляемые к нижней части подставки, так что остается только откинуть их; но они заметно ухудшают качество звука.

10. РОМЕО и ЮЛИЯ Скерцо (Фея Маб)

Prestissimo

Г. БЕРЛИОЗ

The musical score is for the 'Romeo and Juliet' Scherzo, Op. 21, by Hector Berlioz. It is marked 'Prestissimo' and is in 3/8 time. The score is arranged for a full orchestra and a solo violin. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. in B). The string section includes Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Viole), and Cello/Double Bass (Vcelli). The solo violin part is marked 'div.' (divisi). The score features various dynamics including *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *poco f* (a little forte). Performance instructions include 'con sord. divisi' (with mutes, divided), 'pizz.' (pizzicato), and 'arco' (arco). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 16, and the second system covers measures 17 to 32. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

* «Она пробуждается, она жива» (нем.). В перев. В. Коломийцова (клавир изд. Брейткопф и Гертель) в этом месте следующий текст: «Приди в себя! Изольда, слушай!»

Andante non molto

Oboe

Chalumeau

Fagotto

Viol. I

Viol. II

Viola

Alcesta

Vcello

Kontrab.

con sordino

p

Chi mi par - la! Che ri -

Ob.

Chal.

Fag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Alcesta

Vlc.

K. B.

f

p

f

p

f

p

f

p

spon - do! Ah! che veg - go! ah! che spa - ven - to!

Pizzicato (игра щипком) — тоже один из общепринятых приемов игры на смычковых инструментах. Звуки, извлекаемые из струн щипком, образуют излюбленные певцами аккомпанементы, не заглушающие их голос; с большим успехом пользуются ими и для создания чисто симфонических эффектов даже при мощных взлетах оркестра, — будь то у всей массы струнных инструментов или же только в одной или двух партиях.

Вот очаровательный образец применения *pizzicato* у вторых скрипок, альтов и басов, в то время как первые скрипки играют смычком. Эти контрастирующие звучности поистине чудесным образом сочетаются в данном отрывке с мелодическими вздохами кларнета, выразительность которых они еще усиливают (*прим. 12*).

12. СИМФОНИЯ СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР Часть II

Л. БЕТХОВЕН

Adagio

Flauto *pp*

Oboi *pp*

Clar. in B *p cantabile*

Fagotti *pp*

Viol. I *pp* *legato*

Viol. II *pp* *legato*

Viole *pp* *legato*

Vcelli *pp* *legato*

C-bassi *pp*

Clar. in B *cresc.* *p*

Fag. *cresc.* *p*

Viol. I *cresc.* *p*

Viol. II *cresc.* *p*

Viole *cresc. pizz.* *p*

Vlc. *cresc.* *pizz.* *p*

C-b. *cresc.* *pizz.* *p*

Если pizzicato употребляется в forte, его нужно писать не слишком высоко и не слишком низко; крайне высокие ноты звучат жидко, сухо, самые низкие — слишком глухо. Так, даже при мощном

tutti духовых инструментов очень ощутительный результат даст pizzicato всех струнных вроде следующего:

Столь же полезны в fortissimo и аккорды pizzicato из двух, трех и четырех нот; единственный палец, которым при этом пользуются скрипачи, так быстро скользит по струнам, что они кажутся атакованными все сразу и звучат почти одновременно. Фигуры аккомпанемента, исполняемые pizzicato piano, всегда производят приятное впечатление, дают отдых слушателю и, если ими не злоупотребляют, вносят разнообразие в звучание оркестра. В дальнейшем от pizzicato несомненно добьются еще более оригинальных и интересных эффектов, чем теперь. Скрипачи, не рассматривая pizzicato как непременную составную часть скрипичного искус-

ва, почти не занимаются им. Они еще до сих пор пользуются для щипка только большим и указательным пальцами и поэтому не в состоянии сыграть ни гамм, ни арпеджий быстрее чем шестнадцатыми на протяжении одного такта в четыре четверти, в очень умеренном темпе. Если бы вместо этого, отложив смычок, они пользовались большим и еще тремя пальцами — опирая при этом правую руку мизинцем о корпус скрипки, как это делают при игре на гитаре, — то очень скоро добились бы легкости в исполнении щипком пассажей вроде следующих, теперь еще недоступных:

Allegro



Цифры над нотами указывают пальцы правой руки, которыми выполняется pizzicato. Буква Б обозначает большой палец.

Двух- и трехкратное быстрое повторение верхних нот в двух последних отрезках этого примера станет необычайно легким при поочередном приме-

нении указательного и среднего пальцев на одной и той же струне.

Возможны в pizzicato и связанные форшлаги. Следующий отрывок из скерцо до-минорной симфонии Бетховена, где они встречаются, всегда исполняется очень хорошо.

Allegro

pizz.



Некоторые из наших молодых скрипачей научились у Паганини играть быстрые нисходящие гаммы pizzicato, зацепляя струны пальцами левой руки, опирающейся о шейку инструмента, и пассажи, состоящие из pizzicato (всегда левой руки) попеременно с ударами смычка; иногда короткие гаммы pizzicato служат даже аккомпанементом мелодии, исполняемой смычком. Эти различные приемы со временем несомненно будут освоены всеми исполнителями, и тогда авторы смогут пользоваться ими в своих сочинениях.

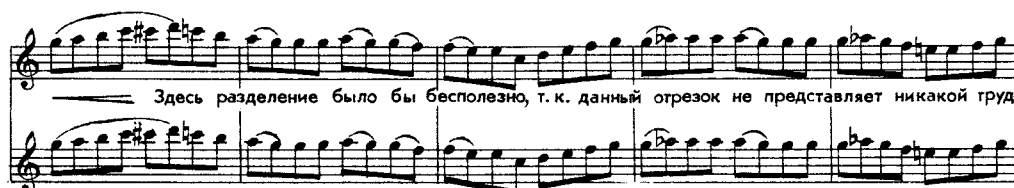
Образцом гениального применения pizzicato можно считать следующий отрывок из увертюры Берлиоза «Король Лир» (прим. 13).

У меня в этом месте всегда возникает ощущение, будто оборвалась струна в сердце Лира или, выражаясь более реалистично, лопнул сосуд в мозгу полубезумного короля.

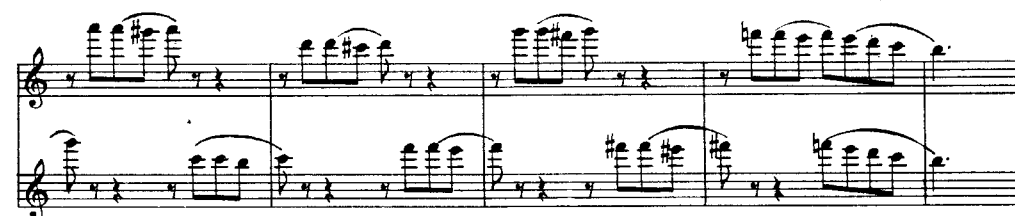
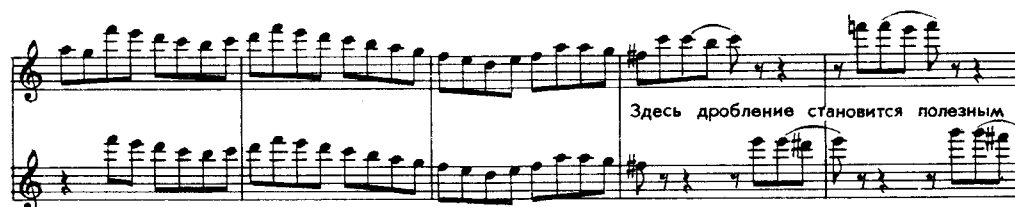
Возможности pizzicato для создания различных характеристик в оркестре безграничны. Приведу еще несколько примеров: третий акт «Тристана» (прим. 14), четвертую сцену «Золота Рейна» (прим. 15), пантомимическую сцену Бекmesserа в третьем акте «Мейстерзингеров» (прим. 16).

Теперь скрипачи исполняют смычком чуть ли не все, что только можно пожелать. В предельно высоком регистре они играют почти так же легко, как в среднем; их не останавливают ни самые быстрые пассажи, ни самые причудливые рисунки. В оркестре, при достаточном количестве скрипачей, то, что не удастся одному, выполняется другими, отдельные промахи остаются незаметными, и в результате достигается задуманное автором. И все же, если из-за своей сложности и высоты пассаж становится слишком опасным, — или хотя бы для большей уверенности и чистоты исполнения, — его следует расчленить, то есть, разделив всю массу скрипок, дать один отрезок пассажа одним исполнителям, другой другим. Рисунок каждой партии бывает при этом испещрен мелкими паузами, но слушатель их не замечает, скрипачам же они позволяют, если можно так выразиться, перевести дыхание и дают время хорошо подготовиться к трудным позициям, создавая тем самым необходимую уверенность для того, чтобы играть смелым штрихом:

Allegro assai con fuoco

1-е
Скрипки
(divisi)

Здесь разделение было бы бесполезно, т. к. данный отрезок не представляет никакой труд-



При желании поручить исполнение подобного или еще более трудного пассажа всей массе скрипок всегда лучше разделить первые скрипки, как и в предыдущем случае, на две партии и то же самое сделать со вторыми скрипками, дублируя обе партии первых. Когда все первые скрипки играют один отрезок, а все вторые—другой, то взаимная отдаленность двух разных точек возникновения звука разрушает единство пассажа и швы между его отрезками становятся слишком заметными. Если же

разделение произвести не между двумя группами скрипок, расположенными по обе стороны оркестра, а между двумя исполнителями, читающими совместно за одним пультом, так, чтобы один играл первую партию, а другой вторую, то обе партии будут звучать так близко одна от другой, что расчленение пассажа невозможно будет заметить; слушателю будет казаться, что он целиком исполняется всеми скрипачами. Пишут его, следовательно, так:



13. КОРОЛЬ ЛИР Увертюра

55

Г. БЕРЛИОЗ

(Sempre *ff*)

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in C

I, II in Es
Cor.

III, IV in C

2 Fag.

2 Tr. in E

I, II

Tr-ni

III

Tuba

Timp.
in C, G

I

Viol.

II

Viola

Vcelli

C-bassi



System 1: Six staves of music. The first five staves are treble clef, and the sixth is bass clef. The music features various chords and melodic lines. A dynamic marking *sf* (sforzando) is present at the end of the system.



System 2: Six staves of music. The first five staves are treble clef, and the sixth is bass clef. The music continues with various chords and melodic lines. A dynamic marking *sf* (sforzando) is present at the end of the system.



System 3: Six staves of music. The first five staves are treble clef, and the sixth is bass clef. The music features various chords and melodic lines. A dynamic marking *sf* (sforzando) is present at the end of the system.

The first system of musical notation consists of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 1 through 6. Measures 1-3 contain chords, and measures 4-6 contain single notes. Above the first measure of the top staff is a 'b' symbol. Above the fourth measure of the top staff is an 'a2' symbol. Above the fourth measure of the second staff is an 'a2' symbol. Above the fourth measure of the third staff is an 'a2' symbol.

The second system of musical notation consists of six staves. The top staff is in treble clef. The second staff is in alto clef. The third staff is in bass clef. The fourth and fifth staves are in bass clef. The sixth staff is in bass clef. Measures 7 through 12 are shown. Measures 7-9 contain chords, and measures 10-12 contain single notes.

The third system of musical notation consists of six staves. The top staff is in treble clef. The second staff is in alto clef. The third staff is in bass clef. The fourth and fifth staves are in bass clef. The sixth staff is in bass clef. Measures 13 through 18 are shown. Measures 13-17 contain eighth-note patterns, and measure 18 contains a whole note.

58

First system (5 staves):

- Staff 1 (Treble): f , a^2 , b , f
- Staff 2 (Treble): f , a^2 , b , f
- Staff 3 (Treble): f , a^2 , b , f
- Staff 4 (Treble): f , a^2 , b , f
- Staff 5 (Bass): f , a^2 , b , f

Second system (4 staves):

- Staff 1 (Treble): f
- Staff 2 (Bass): f
- Staff 3 (Bass): f
- Staff 4 (Bass): f

Third system (5 staves):

- Staff 1 (Treble): f , $pizz.$
- Staff 2 (Treble): f , $pizz.$
- Staff 3 (Bass): f , $pizz.$
- Staff 4 (Bass): f , $pizz.$
- Staff 5 (Bass): f , $pizz.$

15. ЗОЛОТО РЕЙНА

P. BAGNER

Langsam riten. tempo

3 Flöten 1. *pp*

3 Ob. 2. *pp*

Engl.Hrn. *pp*

3 Klar. in A *p* *più p* *pp*

Baßklar. in A *p* *più p*

I, II Hrn. in E *pp*

III, IV *pp*

3 Fag. *pp*

3 Pos. *pp*

K. b-Pos. *pp*

I Pauken *tr* *pp*

II *tr* *tr* *tr*

Tamtam *pp* (mit einem grossen Trommel-Schlägel)

I Viol. *pp* *immer pp*

II *pp* *immer pp*

Viola (geteilt) *pp* *immer pp*

Erda *pp* *immer pp*

Vlc. *pizz.* *pp* *pp*

Kontrab. *pp* (Bog.) *pp*

I Viol. *pp* *pizz.*

II *pp* *pizz.*

Viola *pp*

Erda *pp*

Al - les was ist, en - det! Ein düst' - rer Tag dämmerden Göt - tern:

dir rat' ich, mei - de den Ring!

16. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ Акт III

61

P. ВАГНЕР

Sehr schnell

The musical score is for the scene 'Meistersinger' from Act III of Wagner's Ring Cycle. It is marked 'Sehr schnell' (Very fast). The score is in 2/4 time and features various musical markings such as 'p stacc.', 'cresc.', 'pizz.', 'p', 'ff', 'piu f', 'Bog.', 'stacc.', and 'pizz. ff'.

Instrumentation and Parts:

- Gr. Fl.** (Great Flute): I, II
- Ob.** (Oboe): I, II
- Klar. in B** (Clarinet in B): I, II
- Viol.** (Violin): I, II
- Viola**
- Klar. in F** (Clarinet in F): I, II
- Bass.** (Bassoon): I, II
- Viol.** (Violin): I, II
- Viola**
- Cel.** (Cello): I, II
- Bass.** (Double Bass): I, II

Key Musical Markings:

- Gr. Fl.:** *p stacc.*, *cresc.*
- Ob.:** *p stacc.*, *cresc.*, *stacc. cresc.*
- Klar. in B:** *p stacc. marc.*, *cresc.*
- Viol.:** *pizz.*, *p*, *cresc.*
- Viola:** *pizz.*, *p*, *cresc.*
- Klar. in F:** *piu f*, *ff*
- Bass.:** *piu f*, *ff*
- Viol.:** *cresc.*, *stacc. Bog.*, *pizz. ff*
- Viola:** *pizz.*, *cresc.*, *pizz. stacc. Bog.*, *pizz. ff*
- Cel.:** *pizz.*, *cresc.*, *pizz. stacc. Bog.*, *pizz. ff*
- Bass.:** *pizz.*, *cresc.*, *pizz. stacc. Bog.*, *pizz. ff*

Прием этот, впрочем, применим ко всем оркестровым инструментам, сходным между собой по тембру и по технической подвижности, и им следует пользоваться всякий раз, когда фраза слишком трудна, чтобы быть хорошо исполненной единственным инструментом или единственной группой.

Такая точка зрения соответствует стилю инструментовки, который я назвал бы классическим и который перенесен в трактовку оркестра из самой сущности камерной музыки. Основным признаком этого стиля является абсолютная ясность и исполнимость каждой фигуры каждым инструментом. Ему может быть противопоставлен другой стиль — трактовка оркестра *al fresco**, по-настоящему введенный, собственно, Вагнером. Он так относится к первому стилю, как стиль Флорентинских мастеров, ведущих свою линию от Миниатюрной живописи XIV и XV веков, к «широкому письму» Веласкеса, Рембрандта, Франса Хальса и

Тёрнера с их смешанными тонами чудесных оттенков и различными световыми эффектами¹⁴. Великолепнейший образец тому — использование скрипок в «Заклинании огня» из третьего акта «Валькирии». Чтобы передать картину пылающих и извивающихся огненных языков, Вагнер написал фигурации, воспроизвести которые во всех деталях или исполнить совершенно чисто вряд ли под силу даже превосходному солисту (прим. 17).

Исполненное 16-ю — 32-мя скрипачами, это место производит в ансамбле такое чудесное, такое сильное впечатление, что абсолютно невозможно представить себе лучшего изображения множества ярких огней, сверкающих в тысячах переплетающихся звуков. Более легкий и, может быть, несколько более размеренный рисунок мог бы создать впечатление известной натянутости, от которого я лично не могу отделаться в «Золоте Рейна», — во время пения Дочерей Рейна, плавающих вокруг подводной скалы:



Думаю, что из мелодических фраз, исполняемых на четвертой струне, а в некоторых мелодиях и на высоких нотах третьей струны, в оркестре можно было бы извлечь больше пользы, нежели это делалось до сих пор. При желании применить подоб-

ным образом отдельную струну нужно точно указывать место, до которого следует пользоваться исключительно ею; иначе исполнители, в силу привычки и ради облегчения, не преминут играть как обычно, переходя с одной струны на другую:



Довольно часто, чтобы придать данному голосу больше силы, первые скрипки удваиваются октавой ниже вторыми; однако если этот голос написан не слишком высоко, гораздо лучше удвоить их в унисон. Звучание при этом несравненно сильнее и красивее. Ослепительно яркий эпизод в конце первой части до-минорной симфонии Бетховена силой своей обязан унисону скрипок (см. прим. 18). Иногда, желая еще усилить звучание соединенных подобным образом скрипок, к ним октавой ниже добавляют альты; но это удвоение снизу, слишком слабое по отношению к верхней партии, порождает лишь ненужное жужжание, скорее мешающее ясности высоких нот скрипок, чем усиливающее их**. Партию альтов, если для нее не находится интерес-

ного самостоятельного рисунка, лучше использовать для усиления виолончелей, стараясь изложить обе партии в унисон (поскольку это позволяет объем алта вниз), а не в октаву. Именно так и поступил Бетховен в следующем отрывке (прим. 18).

Скрипки звучат с большим блеском, и играть на них удобнее в тех тональностях, которые дают возможность пользоваться открытыми струнами. Исключением из этого правила является, по-видимому, только тональность до мажор, явно уступающая по своему звучанию тональностям ля и ми мажор, хотя в ней и остаются открытыми все четыре струны, в то время как в ля сохраняются лишь три, а в ми только две.

* В духе фрески (ит.), т. е. в монументальном стиле, без тщательного «выписывания» деталей.
** Очень верно! То же самое происходит и у валторн с трубами. — Примеч. Р. Штрауса.

17. ВАЛЬКИРИЯ. ЗАКЛИНАНИЕ ОГНЯ

63

Р. ВАГНЕР

Mäßig bewegt

Baßklar. in A *cresc.*

I. II *cresc.*

Fag. *cresc.*

III *cresc.*

3 Hörner in E *f*

3 Pos. *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

Viola

Wotan (Первый удар) (Второй) (Третий) (Из камня вырывается)

Lo - ge! Lo - ge! hie - her!

Vlc. *cresc.* *f*

Baßklar. in A

I. II

Fag. III

3 Hörner in E *f* 3.2 u. 4

3 Pos. *f*

Viola *f* *più f* *ff*

огненный язык, который постепенно разгорается все ярче.)

Vlc. *più f* *ff*

2 kl. Fl. *p*

2 gr. Fl. *p*

3 Ob. *p*

Klar. III in D *p*

I Klar. in A *p*

II *p*

Engl. Hrn. *p*

Horn I, II in E *p*

Baßklar. in A *p*

3 Harfen *p stacc.*

Glockenspiel *p*

(8) Viol. I *p*

(8) *p*

(5) Viol. II *p*

(8) *p*

Viola (Здесь разгорается яркое пламя) *p* pizz.

2 kl. Fl.

2 gr. Fl.

3 Ob.

Klar. in D

2 Klar. in A

Fagl. Hrn.

Horn. I, II in E

Baßklar. in A

3 Harfen

Glocksp.

Viol. I

Viol. II

Violen

p *cresc.* *poco a poco*

cresc. *I* *cresc.* *II, III* *cresc.*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

cresc.

cresc. *scen* *do* *scen* *do* *scen* *do* *scen* *do* *arco* *(geteilt)* *arco* *p*

stacc.
poco a poco cresc.

2kl. Fl.

poco a poco cresc.

2gr. Fl.

poco a poco cresc.

3 Ob.

poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

Klar.
in D

poco a poco cresc.

2 Klar.
in A

poco a poco cresc.

Engl.Hrn.

poco a poco cresc.

4 Hrn.r.
in E

p

Baßklar.
in A

poco a poco cresc.

3 Hrfn
I, II, III

stacc.

3 Hrfn
IV, V, VI

Glocken-
spiel.

poco a poco cresc.

Viol. I

poco

Viol. II

poco

poco

poco

poco

p

pizz.

cresc.

pizz.

cresc.

5

5

2 kl. Fl.

2 gr. Fl.

3 Ob.

Klarin D

Klarin A

Engl. Hrn

4 Hrn.
in E

Fagel.
in A

Hrftn
I II. III

Hrftn.
IV. V. VI

Viol. I

Viol. II

Violon

(3)
(8)
(8)
(3)

p cresc.

p cresc.

[illegible]

69

2 kl.Fl.

2 gr.Fl.

3 Ob.

Klar.in D

Klar.in A

Engl.Hrn

I.II in F

III.IV in E

2 Fag.

Hrfn
I.II.III

Hrfn
IV.V.VI

Glocksp.

Triangl.

Viol. I

Viol. II

Violen

Kontrab.

ff stacc.

ff

pizz.

(Бушующее яркое пламя окружает Вотана. Он повелительно указывает копьём путь огненному морю к обры-

рizz-ву вокруг скалы; пламя тотчас вытягивается в глубину сцены, где и окружает гору сплошным кольцом.)

2 kl.Fl.

2 gr.Fl.

3 Ob.

Klin D

2 Klar.
in A

Engl.Hrn

Horn III
in E

3 Fag.

Basklar.
in A

Hrfn
I,II,III

Hrfn
IV,V,VI

Glocksp.

Viol. I

Viol. II

Violen
(geteilt)

Vcelli
(geteilt)

Kontrab.

dim.

dim.

mf

(6) (mit Dämpfern)

(6) (mit Dämpfern) *dim.*

(6) *dim.*

18. СИМФОНИЯ ДО МИНОР Часть I

Л. БЕТХОВЕН

(Allegro con brio)

Flauti

Oboi

Clar.in B

Fag. *a2*

Corni in Es

Trombe in C

Timp. in C.G.

I Viol.

II Viol.

Viole

V-celli

C-assi

Fl.

Ob.

Clar.in B

Fag.

Cor.in Es

Tr. in C

Timp.

I Viol.

II Viol.

Viole

V-lc.

C-b.

Звучание различных тональностей на скрипке можно, на мой взгляд, охарактеризовать следую-

щим образом, указывая вместе с тем большую или меньшую легкость их исполнения.

Мажорные тональности			Минорные тональности		
До	Легко	Серьезно, но приглушенно и тускло.	До	Легко	Мрачно, недостаточно звучно.
До-диез	Очень трудно	Менее тускло и более изысканно.	До-диез	Довольно легко	Трагически, звучно, изысканно.
Ре-бемоль	Трудно, но в меньшей степени, чем предыдущая	Величественно.	Ре-бемоль	Очень трудно	Мрачно, недостаточно звучно.
Ре	Легко	Весело, шумно, довольно просто.	Ре	Легко	Скорбно, звучно, довольно просто.
Ре-диез	Почти неисполнимо	Приглушенно.	Ре-диез	Почти неисполнимо	Приглушенно.
Ми-бемоль	Легко	Величественно, довольно звучно, мягко, значительно.	Ми-бемоль	Трудно	Очень тускло и очень печально.
Ми	Не очень трудно	Блестяще, пышно, благородно.	Ми	Легко	Кричаще, со склонностью к простоте.
Фа-бемоль	Неисполнимо		Фа-бемоль	Неисполнимо	
Фа	Легко	Энергично, сильно.	Фа	Довольно трудно	Недостаточно звучно, мрачно, сильно.
Фа-диез	Очень трудно	Блестяще, резко.	Фа-диез	Менее трудно	Трагически, звучно, резко.
Соль-бемоль	Очень трудно	Менее блестяще, более мягко.	Соль-бемоль	Неисполнимо	
Соль	Легко	Довольно весело, со склонностью к простоте.	Соль	Легко	Меланхолично, довольно звучно, мягко.
Соль-диез	Почти неисполнимо	Приглушенно, благородно.	Соль-диез	Очень трудно	Недостаточно звучно, печально, изысканно.
Ля-бемоль	Не очень трудно	Мягко, приглушенно, очень благородно.	Ля-бемоль	Очень трудно, почти неисполнимо	Очень глухо, печально, но благородно.
Ля	Легко	Блестяще, благородно, радостно.	Ля	Легко	Довольно звучно, мягко, печально, довольно благородно.
Ля-диез	Неисполнимо		Ля-диез	Неисполнимо	
Си-бемоль	Легко	Благородно, но без блеска.	Си-бемоль	Трудно	Мрачно, приглушенно, сдвинуто, но благородно.
Си	Не очень трудно	Благородно, звучно, лучезарно.	Си	Легко	Очень звучно, дико, терпко, зловеще, сильно.
До-бемоль	Почти неисполнимо	Благородно, но недостаточно звучно.	До-бемоль	Неисполнимо	

Смычковые инструменты, ансамбль которых довольно неудачно называют квинтетом, являются основой, главной составной частью всего оркестра. В них заложена наибольшая сила экспрессии и неподражаемое звуковое разнообразие. Особенно много казалось бы совершенно несовместимых по характеру оттенков звучания способны издавать скрипки. Им одинаково свойственны (в часе) сила и легкость, грация, печаль и радость,

мечтательность и страстность. Дело только в том, чтобы суметь заставить их заговорить. К тому же для них нет необходимости, как для духовых инструментов, высчитывать продолжительность выдерживаемого звука и время от времени предоставлять паузы; можно быть совершенно уверенным, что дыхания им хватит. Скрипки — слуги верные, умные, деятельные и неутомимые.

19. ВАЛЬКИРИЯ Акт III

P. WAGNER

Sehr schnell und heftig

3 Fl.

3 Ob.

3 Klar. in B

4 Horn in E

3 Fag.

3 Trp. in E

4 Pos.

I Viol.

II Viol.

Viola

Sieglinde

V. cello

(Зиглинда сначала сильно пугается, но тут же лицо её озаряется высокой радостью)

75

3 Fl.

3 Ob.

3 Klar. in B

4 Horn in E

3 Fag.

1 Trp. in E

4 Pos.

I Viol.

II Viol.

Viola

Cello

Double Bass

Ret te mich

Immer langsamer

Basoklarina *piu p*

3 Pos. *pp <> pp*

Harfe *p*

Viol. I *stesso.*

Siegfr. (Зигфрид извне достигает)

Kontrab. (nur 2) *piu p pp*

скалистого края вершины и показывается там вначале только верхней частью тела. Он долго с удивлением смотрит вокруг себя.)

Viol. I *sehr rubig*

Viol. I *dim.*

4 Pos. *pp*

Viol. I *dolce*

4 Pos. *pp*

Viol. I *piu p*

Viol. II (1. Hälfte) *pp*

Viol. II (2. Hälfte) *pp*

Violen *get.*

Siegfr. *pp*

Se - li - ge Ö - de auf won - ni - ger

21. ЗОЛОТО РЕЙНА

P. WAGNER

3 Fl.

2. Ob.

Engl. Hrn.

3 Klar.
in A

2 Fag.

Baßkl.
in A

Horn I
in E

Trp. I
in E

Triangl

Becken

Viol. I
p Eine Violine allein. (sehr zart)

Viol. II

Violen

Fricka
(льство к Вотану)

Wotan
Gewänne mein Gat. te sich wohl das Gold?

Vcl.

K. B.

3 Fl.

2 Ob.

Engl. H

3 Klar.
in A

3 Fag.

Baskl.in A

Hr. I in E

Trp. in E
Triang.

Pke III

Becken

Viol. I

Viol. II

Violen

Wotan

Vlc.

K.B.

Des Rei - fes zu wal - ten rät - lich will es mich dün - ken.
pizz. (Bog.)
pizz. (Bog.)
pp (a) (a)

Нежные и неторопливые мелодии, слишком часто поручаемые теперь духовым инструментам, все же никогда не прозвучат у них лучше, чем в массе скрипок. Ничто не сравнится с проникновенной мягкостью двух десятков квинт (*de chanterelles*), вибрирующих под действием двадцати хорошо сложенных смычков. Это истинно женский голос оркестра, голос страстный и вместе с тем целомудренный, терзающий и нежный; он плачет и кричит и жалуется, или поет и молит и грезит, или заливается вдруг радостными звуками — как ни один другой не смог бы этого сделать. Неуловимое движение руки, неприметное душевное движение, которое не вызвало бы ничего ясно ощутимого при исполнении на одной-единственной скрипке, многократно усиленное большим числом унисонов, создает великолепные оттенки, неодолимые порывы, звучания, проникающие до глубины сердца.

Следовало бы напомнить здесь об ангельской, неземной чистоте скрипок во вступлении к «Лоэнгрину» — тех самых скрипок, которые в чудесном пассаже из третьего акта «Валькирии» с такой захватывающей силой выражают земной восторг материнской любви (*прим. 19*), а затем, в третьем акте «Зигфрида» с безоблачной ясностью заставляют звонить «Мирной вершины блаженную тишь»* (*прим. 20*), тех самых скрипок, которые с той же преданностью отдадут свои звуки и юной любви мальчика-ученика.

* В оригинале у Р. Штрауса приводится цитата из текста оперы: «*Selige Ode auf woniger Hoh'*». Мы даем это выражение в переводе В. Коломийцова.



(Was war nur der Lene?)*

Этот неистощимый в символике своего оркестрового языка драматург в третьем акте «Тристана» индивидуализирует даже первые и вторые скрипки: вторым скрипкам, по обыкновению занимающим в общем исполнении и звучании несколько подчиненное положение, он поручает сопровождение второстепенных действующих лиц — Курвена-ла, Брангены и короля Марке, в то время как более теплые, более благородные первые скрипки ликуют и страдают вместе с обоими героями оперы.

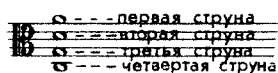
В заключение этой главы мне хотелось бы в виде предостережения указать на довольно грубое злоупотребление солирующей скрипкой в оркестре. Ее воздействие всегда настолько своеобразно, настолько впечатляюще, что, по моему ощущению, ее не следует применять без серьезных поэтических оснований. Нашим великим мастерам она всегда служила только как символ, полный глубокого значения: Бетховену, когда он в *Benedictus* своей Мессы препоручает ревностной непорочной душе воспеть хвалебную песнь всевышнему; Вагнеру, когда он в «Золоте Рейна» выдает сокровеннейшие тайны женской души (*прим. 21*).

Говоря о бережливом использовании солирующей скрипки в партитурах только что названных мастеров, позволю себе в назидание многим еще раз напомнить без конца проповедуемую истину: чем реже применяются необычные выразительные средства, тем сильнее их воздействие.

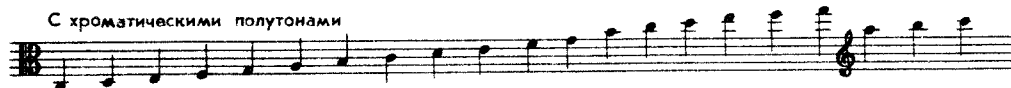
* «Что с Леною стало?» (слова Давида из второго акта оперы «Нюрнбергские мастерзингеры». Перевод В. Коломийцова).

АЛЬТ

Четыре струны альта настраиваются обычно по квинтам, как и струны скрипки, но квинтой ниже ее:



Общепринятый объем альта равен по меньшей мере трем октавам:



Пишут для него в альтовом ключе (ключ До на третьей линейке), а наиболее высокие ноты — в скрипичном.

Все, что говорилось в предыдущей главе по поводу трелей, штрихов, одновременных или арпеджированных аккордов, флажолетов и т. д., полностью применимо к альту, если рассматривать его [только в этом отношении] как скрипку, звучащую квинтой ниже.

Из всех инструментов оркестра именно альт дольше всего недооценивался, несмотря на свои превосходные качества. Он так же подвижен, как скрипка, звук его низких струн обладает своеобразной терпкостью, высокие звуки выделяются своим печально-страстным оттенком, и вообще его тембр, полный глубокой меланхолии, заметно отличается от тембра других смычковых инструментов. А между тем длительное время альт или совсем не занимали или использовали на столь же неприметных, как и бесполезных ролях, чаще всего для удвоения в верхней октаве басового голоса. Есть много причин такой несправедливой приниженности этого благородного инструмента. Прежде всего композиторы прошлого века, в большинстве своем редко пользуясь реальным четырехголосием, не знали, что делать с альтом, и если сразу не находили ему каких-либо нот для пополнения аккордов, то спешили написать фатальное *col basso*, порою с таким невниманием, что получалось октавное удвоение басов, несовместимое либо с гармонией, либо с мелодией, либо и с той и другой вместе. К несчастью, в то время было и невозможно писать для альтов что-то значительное, требующее хотя бы заурядных исполнительских способностей. Исполнители на Виоле (прежнее название альта) набирались всегда среди неудачников-скрипачей. Если музыкант чувствовал себя неспособным выполнять должным образом обязанности скрипача, он брался за альт. И получалось, что альтисты не умели играть ни на скрипке, ни на альте. Я должен признать даже, что и в наше время это предубеждение против партии альта не полностью рассеялось, что

и в самых лучших оркестрах есть еще альтисты, владеющие альтом не лучше, чем скрипкой. Однако с каждым днем все больше чувствуются трудности, возникающие из такого терпимого к ним отношения, и постепенно альт, как и другие инструменты, будет попадать только в искусные руки. Его тембр так привлекает и приковывает внимание, что в оркестре нет необходимости иметь совершенно такое же количество альтов, как и вторых скрипок; выразительные качества этого тембра настолько очевидны, что в тех очень редких случаях, когда старые композиторы выдвигали его на первый план, он никогда не обманывал их ожиданий. Известно глубокое впечатление, которое всегда производят альты в «Ифигении в Тавриде», в том месте, где Орест, разбитый усталостью, едва переводящий дух, истерзанный угрызениями совести, засыпает, повторяя: «*Le calme rentre dans mon coeur!*»* — в то время как в оркестре, приглушенно взволнованном, слышны всхлипывания, судорожные стоны, беспрерывно перекрываемые страшным, настойчивым рокотом альтов. И хотя в этом бесподобном по вдохновению эпизоде нет ни одной ноты — ни в голосе, ни у какого-либо инструмента, которая не была бы возвышенной по своему замыслу, все же следует признать, что чарующее впечатление, производимое им на слушателей, жуткое ощущение, заставляющее глаза некоторых раскрыться шире, наполняясь слезами, — все это вызвано главным образом партией альтов, тембром их третьей струны, их синкопическим ритмом и необычным воздействием унисона, образующегося в те моменты, когда их синкопа на ля вдруг перерезается посередине другим, басовым ля, написанным в ином ритме (прим. 22).

Одним из первых, кто распознал способность альтов производить демонический эффект, был Мейербер, подобно опытному изыскателю применивший их в своем «Роберте-дьяволе» для выражения смиренного трепета и гложущих угрызений совести.

* «Покой возвращается в мое сердце!» (фр.).

22. ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ Акт II

К. ГЛЮК

Andante

Viol. I

Viol. II

Viole

Oreste

Bassi (Vlc. u. K. B.)

p sf p sf p sf p sf p sf p sf p

Le cal - me

Or.

s f p s f p s f p s f p s f p s f p

ren - tre dans mon cœur! Mes

Or.

s f p s f p s f p s f p s f p s f p

maux ont donc las - sé le co - lé - re cé -

Or. *sf p sf p sf p sf p sf p sf p*

les te. Je tou che au

Or. *sf p sf p sf p sf p sf p sf p*

ter me du mal - heur? Vous lais - sez re - spi -

Or. *sf p sf p sf p sf p sf p sf p*

rer le par - ri - ci de O - res - te?

Ob.

Or.

sf p *sf p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

Dieux jus - tes! Ciel ven -

Ob.

Or.

sf p *sf p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

- geur! Oui, oui! le

Or.

sf p *sf p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

cal - me ren - tre dans mon coeur!

I Viol.

II Viol.

Viole

Bassi

sf p *sf p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

В увертюре к «Ифигении в Авлиде» Глюк нашел применение альтам еще и в качестве единственного нижнего голоса гармонии — на этот раз не для того, чтобы произвести эффект своеобразием их тембра, а чтобы как можно мягче аккомпанировать пению первых скрипок и сделать более страшным вторжение басов, внезапно вступающих forte после значительного количества пауз. Саккини тоже поручил одним альтам исполнение нижнего голоса в арии Эдипа: «Votre cour devint mon asile»*, не ставя, однако, себе целью подготовку подобного взрыва. Напротив, эта инструментовка придает здесь вокальной фразе, которую она сопровождает, свежесть и восхитительный покой. Пение альтов на верхних струнах производит прекрасное впечатление в сценах религиозного и античного характера**. Спонтини был первым, кому пришла идея доверить альтам мелодию в некоторых местах его чудесных молитв в опере «Весталка». Мегюль, пленившись внутренней близостью между звучанием альтов и мечтательным характером оссиановской поэзии, захотел в своей опере «Утал» воспользоваться одними альтами, полностью исключив скрипки. В результате вышло, как говорят критики того времени, невыносимое однообразие, повредившее успеху произведения. Именно по этому поводу Гретри воскликнул: «Я дал бы луидор, чтоб услышать хоть одну квинту!»*** Тембр альты, такой ценный, когда он удачно применен и умело противопоставлен тембру скрипок и других инструментов, действительно должен очень быстро утомлять — в нем слишком мало разнообразия и он носит слишком явный отпечаток грусти, чтобы могло быть иначе.

Интересный контраст к подобному же, полному глубочайшей печали эпизоду из второго акта «Валькирии» (после слов Брунгильды «Weh, mein Wälsung!»****), где альты октавой выше баскларнета поют о мрачных думах Вотана, представляет собой как бы пританцовывающая с грустивой веселостью фигура альтов во время ответа Миме грозному Вотану («Зигфрид, первый акт») (прим. 26, 27).

О прекрасно звучащих альтых в последней части Девятой симфонии Бетховена (на словах «Ihr stürzt nieder, Millionen?»***** и о юмористически «страшном» солирующем альте в арии Эхен («Вольный стрелок», второй акт) уже упоминает Геварт, а торжественное вступление к квартету в «Фиделио», надо полагать, знают все и воздают ему должное. Мне бы хотелось еще особо отметить полное экстаза solo альты, повествующее о волшебном действии любовного напитка («Тристан», первый акт), и своеобразный момент в «Фиделио», где со вступлением терции альт-

* «Ваш двор стал моим убежищем» (фр.).

** Например, в песне Вольфрама «Blick'ich umher» (второй акт «Тангейзера»); в рассказе о Граале (третий акт «Лоэнгрина»), где разделенные альты играют в высоком регистре в унисон со скрипками; сюда же относятся и звучащие подобно отдаленным звукам органа альты перед песней Вальтера в сцене состязания певцов (третий акт «Мейстерзингеров») (прим. 23, 24, 25).

*** «Une chanterelle», т. е. верхнюю струну скрипки.

**** «Увы, мой Вельзунг!» (нем.).

***** Adagio non troppo, $\frac{3}{2}$.

тов (на словах «wie ein Schatten schwebt») * перед внутренним взором растроганных, полных сочувствия слушателей чудесным образом возникает изнуренная фигура Флорестана (прим. 28, 29).

Теперь часто делят альты на первые и вторые; для таких оркестров, как оркестр [Большой парижской] оперы, где они имеются в более или менее достаточном количестве, ничто не мешает писать подобным образом; во всех остальных оркестрах, где едва насчитывается четыре или пять альтов, такое разделение может только повредить инструментальной группе, уже самой по себе очень слабой, и которую другие группы к тому же беспрерывно стремятся подавить. Кроме того, надо сказать, что большая часть альтов, которыми пользуются теперь в наших французских оркестрах, не имеет желаемых размеров; они не обладают ни величиной, ни, следовательно, силой звука настоящих виол; это почти те же скрипки, только снабженные струнами альтов**. Музыкальные руководители должны были бы совершенно запретить пользование этими незаконно рожденными инструментами, слабая звучность которых обесцвечивает одну из наиболее интересных оркестровых партий, отнимая у нее много силы, особенно на низких звуках.

Когда мелодию ведут виолончели, иной раз очень хорошо удвоить их в унисон альтами. Звук виолончелей приобретает тогда большую округлость и ясность, не теряя своего преобладания. Например, в теме Adagio*** Симфонии до минор Бетховена (прим. 30).

* Подобен тени (нем.). Перев. В. Коломийцова.

** Проф. Г. Риттером из Вюрцбурга построена «Viola alta», у которой к четырем струнам обыкновенного альты сверху добавлена еще пятая (настроенная в ми второй октавы). Инструмент этот вследствие увеличенных размеров своего корпуса обладает значительно большей полнотой звука и, кроме того, благодаря добавлению квинты, имеет очень полезное для современных оркестровых произведений преимущество высоты.

К сожалению, риттеровская виола и по сей день еще находит очень ограниченное применение, что объясняется, вероятно, прежде всего тем, что обращение с ней требует значительной физической силы; а у исполнителей с короткими руками и короткими пальцами даже может возникнуть сомнение — стоит ли заменять ею более удобный обыкновенный альт.

Здесь следовало бы вспомнить и построенные Штельцнером в Дрездене Виолотту (Violotta) и Челлоне (Cellone) — новые инструменты, в которых сделана попытка создать усовершенствованные образцы альты и виолончели с увеличенным объемом низу. Однако практические результаты, с точки зрения общих музыкальных интересов, до сих пор еще слишком малы, чтобы можно было говорить о введении этих инструментов в оркестр. Главное их отличие в настройке — у них есть более низкие струны, чем у альтов и виолончелей, — и это делает их применение для текущих задач иллюзорным, так как для них пришлось бы писать новые оркестровые партии.

Макс Шиллингс успешно применил виолотту как солирующий инструмент в трагикомическом третьем акте своей оперы «Der Pfeifertag».

*** Т. е. медленной части (Andante con moto).

23. ТАНГЕЙЗЕР АКТ II

P. BAGNER

Moderato (♩ = 60)

Harfe

Violen

Wolfram

Vcelli

Blick ich um_her in die_sen

Harfe

Wolfr.

ed - len krei - se, welch' ho - her Anb - lick macht mein Herz er -

Harfe

Wolfr.

glüh'n! So viel der Helden, tap-fer, deutsch und

Harfe

Wolfr.

wei - se, ein stol-zer Eich-wald, herrlich, frisch und grün;

Harfe

Wolfr. und hold und tü - gendsam er - blick' ich Frauen, lieb - li - cher Blü - ten

Harfe

Violon *pp*

Wolfr. düf - te - reichster Kranz. Es wird der Blick wohl trun - ken mir vom

Vlc. *pp*

Harfe

Violon *p*

Wolfr. Schauen, mein Lied verstummt vor solcher An - mut Glanz.

Vlc. *p*

Harfe *cresc. 6* *f* *dim.* *ritard.* *pp*

Violon *cresc.* *f* *dim.* *p*

Vlc. *cresc.* *f* *dim.* *p*

Langsam

Flöte I, II

Oboen

Vier einzelne Violinen

Sämtliche übrigen Violinen in vier gleich starken Partien

Viol. I

Viol. II

Lohengrin

In fernen Land, un nahbar Euren Schritten,

Fl. I, II

Ob.

I

Alle Viol.

II

Lohengrin

liegteine Burg, die Monsalvat genannt: einlichter Tempel steht dort in mitten so

*) Flageoletten

I. II
Fl. *pp*
III *pp*
Ob. *pp*
Kl. in A *pp*
I *pp*
Viol. *pp*
II *pp*
Violen in vier Partien *p*
Lohengr. *p*

kost_bar als auf Er_den nichts be_kannt; drin ein Gre_fäß von wunder_tät' gem

I
Viol. *pp*
II *pp*
Violen *pp*
Lohengr. *pp*

Se_gen wird dort als höchstes Hei_lig_tum bewacht: es ward, daß sein der Menschen

26. ВАЛЬКИРИЯ Акт II

P. BAGNER

Engl.Hrn. *Noch langsamer* *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

3 Fag. *p* (*sehr ausdrucksvoll*) *crese.* *dim.*

Alle Violinen in 3 Partien I (10) II (10) III (10)

Brunnhilde (hang.) *p* (*sehr weich*) *più p* *p* *più p*

Vcl. u. Kontrab. *p* (*sehr weich*) *più p* *p* *più p*

Engl.H. *a tempo* *Sehr langsam*

Fag. *p* *pp*

Pos. *pp*

E.B-Pos. *pp*

Basscl. u. A. *p* *p* *più p* *pp*

Alle Viol. mit Dämpfer. *p* *più* *pp*

Viola *p* *più* *pp*

Br. u. Kb. *p* (*seufzend*) *p* *più* *pp*

Weh! mein Wälsung! im höchsten Leid muß dich treulos die Treue verlassen.

mit Dämpfer *pp*

Belebt

4 Hörner in F

Bass-Trompete in Es

3 Pos.

Pke

Viol. II

Viola

Mime

Vlc.

Kontrab.

Hrnr in F

Baßtromp. in Es

3 Pos.

Pke

Viol. II

Viola

Mime

Vlc.

K. B.

mf *dim.* *p* *(zart)* *p*

tr *pizz. p* *pp* *mf* *f* *dim.*

f *p* *f* *dim.*

No - tung heist ein neidliches

p *(4) p* *p* *pp*

p *p* *pp* *pp*

tr *pp* *pizz.* *p*

p *cresc.* *mf* *dim.*

Schwert; in ei - ner E - sche Stamm stieß es Wo - tan: dem

pizz. *pizz.* *p* *pizz.*

pizz. *p*

04

Hrnr
in F

4 Pos.

Pke.

Viol. II

Viola

Mime

fehrend führt er's in Streit, bis an Wo - tans Speer es zersprang.
immer pizz.

Vlc.

K. B.

Hrnr
in F

2 Fag.

Viol. II

Viola

Mime

Nun ver - wahrt die Stücken ein wei - ser Schmied, denn er weiß,
(Bog)

Vlc.

K. B.

4 Hörner
in F

2 Fag.

Pke.

Viol. II

Viola

Mime

poco cresc.

daß al - lein mit dem Wo - tans - Schwert ein küh - nes

Vlc.

K. B.

poco cresc.

4 Hörner

in F

2 Fag.

Viola

Mime

Vlc.

K.B.

4 Hörner in F

2 Fag.

Viola

Mime

dum mes Kind, Sleg - fried,

Vlc.

K.B.

p

p II

=

Tup. in C

4 Hörner

in F

Fag.

Fag.

Viol.

II

Viola

Mime

Vlc.

K.B.

Tup. in C

4 Hörner in F

Fag.

Fag.

Viol.

II

Viola

Mime

den Wurm versehrt.
(Bog.)

Vlc.

K.B.

p

cresc.

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

tr

p

cresc.

tr

p

cresc.

molto cresc.

p

cresc.

p

cresc.

Ob. I, II *a2* *f*

Engl. H. *f* *p*

4 Hrnr in F *f* *dim.* *p cresc.* in D

Fag. *(zu 2)* *f* *dim.* *tr* *p* *p cresc.*

Pke *(A)* *tr* *p*

I Viol. *f* *pizz.*

II Viol. *f* *pizz.* *dim.* *pizz.*

Viola *f* *dim.* *tr* *p* *molto cresc.*

Mime

Wandrer

Vlc. *f* *dim.* *più p* *pizz.* *p*

K. B. *f* *dim.* *pizz.* *p* *(Bog.)*

Be - halt' ich Zwerg auch zwei - tens mein Haupt?

Ha ha, ha ha

28. ТРИСТАН Акт I

P. BAGNER

(zu 2)

2 Fl. *p*

2 Ob. *p*

Engl. H. *p*

2 Klar. in B *pp*

II *p*

2 Hornr. *p*

IV *p*

Baskl. in B *p*

3 Fag. *p*

in C

in F

molto rallent.

I Viol. *p*

II Viol. *p*

Violon *p*

(I allein) *p dolce*

(die übrigen) *p*

Brangäne

Für Weh und Wunden Bal-sam hier; für bö-se Gif-te Ge-gen-gift.

Vlc. *p*

(get.) *p*

I a tempo (Mäßig)

Ob.

2 Klar. in B

Hrn I
in F

Baßkl.
in B

3 Fag.

3 Pos.

Baßuba

I
Viol.

II

Violon

Brang.

Isolde

Vlc.

K. B.

p dolce

piu p

pp

p dolce

piu p

pp

p dolce

p

pp

pp

trem.

pp

trem.

pp

trem.

pp

trem.

pp

f

p

f

p

pp

Den hehr - sten Trank, ich halt' ihn hier.

Du irrst,

f

p

pp

f

p

pp

(Bog.) *pp*

(Allegro con brio)

Л. БЕТХОВЕН

Fag. *pp*

Cor. in A *pp*

Viol. I *pp*

Viol. II *pp*

Viole *pp*

Pizzaro (weist)

Rocco Der kaum mehr leht

Vlc. *pp*

C-b. *pp*

Fag.

Cor. in A

Viol. I *fp*

Viol. II *fp*

Viole *fp*

Pizz. *p*

Roc. und wie ein Schat - ten schwebt?

Vlc. *fp*

C-b. *fp*

Zu dem

30. СИМФОНИЯ ДО МИНОР Часть II

Andante con moto

Л. БЕТХОВЕН

Flg.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vlc.

C-b.

p dolce

p dolce

pizz.

p

Flg.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vlc.

C. B.

p

f

p

f

p

f

p

f

p

arco

p

116

2 Fl.

Ob.

Klar. in A

Hörn. in E

Fag.

Pke

I Viol.

II Viol.

Violon.

Trist.

Vlc.

K-b.

Fl.

Ob.

Klar. in A

Hörn. in E

I Fag.

II, III Fag.

Pke

I Viol.

II Viol.

Violon.

Trist.

Vlc.

K-b.

(weich)

più p

p dolce

cresc.

f dim.

pp

(ohne Dämpfer)

cresc.

f dim.

più p

pp

(noch mit Dämpfer)

ff dim.

führt mir letz - te La - bung zu.

(ohne Dämpfer)

p (weich)

f dim.

pp

(ohne Dämpfer)

f dim.

p

cresc.

f

f dim.

p

p

p dolce

cresc.

f dim.

f dim.

f dim.

pp

p

cresc.

f

dim.

dim.

dim.

dim.

Ach, I - sol - del

p

cresc.

f

dim.

f

dim.

Immer breiter zu 2 Breit Lebhafter

Fl. *dim.* *p* *pp*

Ob. *p dolce* *pp*

Klar.in A *p* *pp* *p*

Hrnr in E *p* *pp* *p* III

I *dim.* *p* *pp*

Fag. II, III *dim.* *p* *pp*

Baßkl.in A *p*

Pke *pp*

Harfe *Immer breiter* *Breit* *Lebhafter*

I *p* *più p* *pp*

Viol. II *p* *più p* *pp*

Violon *dim.* *p* *più p* *pp*

Trist. *I - sol - de!* *Wie schön* *bist du!*

Vlc. *dim.* *più p* *pp* *p pizz.*

K-b. *dim.* *più p* *pp* *p*

Detailed description: This is a page from a musical score, page 117. It contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Klar.in A), Horn in E (Hrnr in E), Bassoon I (I), Bassoon II and III (II, III), Bassoon in A (Baßkl.in A), Percussion (Pke), Harp (Harfe), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Violon), Trombone (Trist.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (K-b.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *dim.*, *p*, *pp*, *p dolce*, *più p*, and *pizz.*. There are also tempo and mood markings: *Immer breiter*, *zu 2*, *Breit*, and *Lebhafter*. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal part (Trist.) has lyrics in German: "I - sol - de! Wie schön bist du!".

38. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ Финал

Р. ВАГНЕР

In das frühere Zeitmaß zurückkehrend

[illegible]

scherzando

Fl. *p stacc.*

Ob. *p stacc.*

Klar. in B *p dolce. p stacc.*

Hrnr. in F *p dolce p stacc.*

Fag. *p stacc. p marc.*

Trp. in F *p*

Viol. I *p dolce*

Viol. II *p stacc. scherz.*

Viola *p stacc. scherz.*

Sachs

Mei - ster! Dann bannt ihr gu - te Gei - ster;

Vlc. *p dolce*

K.B. *p marcato*

Fl. *p*

Ob. *p*

Klar. in B *p*

Hrnr. in F *p*

Fag. *p*

Trp. in F *p*

Viol. I *p*

Viol. II *p*

Viola *p*

Sachs

und gebt ihr ih - rem Wir - ken Günst,

Vlc. *p*

K.B. *p*

Вспомните далее о начале «Валькирии» — буря (см. прим. 3), о solo виолончели в первом акте той же «Валькирии» — зарождающаяся любовь (упомянуто у Геварта),

о Тристане в первом акте — томление (прим. 39) и там же об издевательской песне Курвенала — резкость, — в ансамбле с альтами и валторнами (прим. 40).

39. ТРИСТАН Вступление

Р. ВАГНЕР

Langsam und schmachtend

2 Fl.

2 Ob.

2 Klar. in A

1 Engl. Horn

I, II in F Hrn.

III, IV in E

I, II 3 Fag.

III

1 Baßklar. in A

I Viol.

II

Viola

Vlc.

K.B.

p

sf

cresc.

dim.

cresc. sf

2 Fl. *a2* *cresc.*

2 Ob. *a2* *cresc.* *sf più f* *ff* *p*

Klar. in A *1* *cresc.* *II* *sf più f* *ff* *p*

Engl. H. *sf più f* *ff* *p*

in F *ff* *p*

Hrnr in E *sf più f* *ff* *p*

Fag. *sf più f* *ff* *p* *dim. p*

Baßkl. in A *sf più f* *ff* *p* *dim. p*

Viol. I *pp* *sf più f* *ff* *p*

Viol. II *pp* *sf più f* *ff* *p*

Viola *pizz.* *sf più f* *ff* *p* *pizz.* *Bog.* *cresc.* *p*

Vlc. *pizz.* *sf più f* *ff* *p* *pizz.* *Bog.* *cresc.* *p*

K.B. *pizz.* *sf più f* *ff* *p* *pizz.* *Bog.* *cresc.* *p*

Hrnr in E *poco rall.* *riten.* *a tempo* *f* *dim.* *p*

Fag. *f* *dim.* *p* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

Baßkl. in A *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *dim.* *p* *cresc.* *p*

Viol. I *(auf dem G)* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *dim.* *p* *cresc.* *p*

Viol. II *(auf dem G)* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *dim.* *p* *cresc.* *p*

Viola *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *dim.* *p* *cresc.* *p*

Vlc. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *dim.* *p* *cresc.* *p*

K.B. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *dim.* *p* *cresc.* *p*

Lebhaft, doch nicht zu schnell

2 Ob.
2 Hornr.
in F
3 Fag.

Violen
(geteilt)

Kurwenal

Das sa-geste der Frau I - sold! Wer Korn - walls Kron' und

Vlc.
(geteilt)

K.B.

Ob.
Hornr.
in F
Fag.

Violen

Kurw.

Eng - lands Erb' an Ir-lands Maid ver-macht, der kann der Magd nicht

Vlc.

K.B.

musical notation and performance instructions:
pizz. *Bog.* *dim.* *f* *p* *2 u. 3* *Bog.* *dim.* *p*

Ob.

Hrnr.
in F

Fag.

Trp.
in F

Violen

Kurw.

Viol.

K.B.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

(geteilt)

ei-gen sein, die selb- dem Ohm er schenkt. Ein Herr der Welt,

Ob.

Hrnr.
in F

Fag.

Trp.
in F

Viola

Kurw.

Viol.

K.B.

unis.

Bog.

unis.

Bog.

Bog.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Tris-tan der Held! Ich ruf's: du sag's und stell'sten mir tau-send Frau-
en!

Schneller

Ob. *ff*

Hrnr. in F *f* *più f* *ff* *p*

Fag. *f* *ff* *ff* *p*

Pke *p* *mf*

Viol. I *f* *più f*

Viol. II *f* *più f*

Viola *f* *f*

Kurw. *f* den! Herr Mo_roid zog zu Mee_re her, in

Vlc. *f*

K.B. *f*

Hrnr. in F *cresc.* *f*

Fag. *cresc.* *f*

Viol. II *pizz.* *p*

Viola *pizz.* *p*

Kurw. Korn_wall Zins zu ha - ben; ein Ei_land schwimmt auf ö - dem Meer, da liegt ernun be -

K.B. *pizz.* *p*

Horn in F
 Fag.
 Bassoon in B
 Viol. II
 Viola
 Cello
 Vlc.
 K.B.

-gra - ben! Sein Haupt doch hängt im i - ren-land, als Zins ge-zahlt von

Hrnr
 in F
 Fag.
 Viol. II
 Viola
 Kurw.
 Vlc.
 K.B.
 En - ge - land: heil un-ser Held Tris - tan, wie der Zins zah - len kann!
 pizz. Bog.
 pizz. Bog.

Как бы ни были искусны теперь наши виолончелисты и как бы легко они ни преодолевали всякого рода трудности, все же лишь в очень редких случаях быстрые пассажи виолончелей в нижнем регистре не вызывают некоторого замешательства. Что же касается пассажей, требующих применения большого пальца и движущихся по высоким нотам, то от них еще труднее ожидать успеха — они недостаточно чисты и всегда сомнительной чистоты. Пассажи в этой tessitura явно больше подходят для дэльта или вторых скрипок.

В современных очень богатых по составу оркестрах с большим количеством инструментов, по-

следние часто делятся на первые и вторые: первые исполняют свою особую партию, мелодическую или гармоническую, а вторые удваивают контрабасы, в октаву или в унисон.

Иногда — в акомпаниментах задумчивого, приглушенного, таинственного характера, басовый голос оставляют одним контрабасам, а выше его пишут даже две разные партии виолончелей; присоединяясь к партии альтов, они образуют квартет низких гармонических голосов. Этот прием редко бывает хорошо обоснован, и злоупотреблять им не следует (прим. 41).

41. РОМЕО И ЮЛИЯ (Сцена любви)

Г. БЕРЛИОЗ

Adagio

Flûtes

Cor. anglais

Clar. en la

Viol. I

Viol. II

Alto

Violon I

Violon II

Contrab.

Cor. angl.

Cl. en la

Bassoon

Ten. M.

Cors

Horn Fa

Horn La

Tuba

Viol. I

Viol. II

Alto

Vio. I

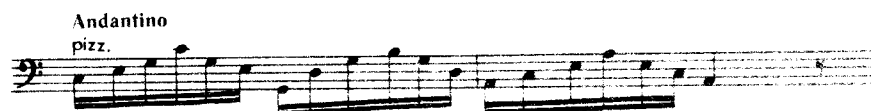
Vio. II

Cb.

В высшей степени характерны для виолончелей такие приемы, как тремоло на двух струнах и арпеджио в *forte*; они очень обогащают гармонию, придавая большую полноту общему звучанию оркестра.

Россини, во вступительной части увертюры к «Вильгельму Теллю», написал квинтет для пяти солирующих виолончелей в сопровождении *pizzicato* остальных виолончелей, разделенных на первые и вторые. Эти однородные низкие звуки производят здесь превосходное впечатление и еще больше подчеркивают блестящую оркестровку последующего *Allegro*.

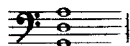
Pizzicato на виолончели не может быть очень быстрым, и тот способ, который мы предлагали для совершенствования его исполнения на скрипке, не годился бы для виолончели из-за толщины и натяжения ее струн и их слишком высокого положения над декой инструмента. Общепринятым же способом почти невозможно в *pizzicato* выйти за пределы скорости восьми восьмых в такте *Alla breve* (*Allegro non troppo*) или же, в арпеджио, двенадцати шестнадцатых в такте в шесть восьмых (*Andantino*):



КОНТРАБАСЫ

Существуют контрабасы двух видов: трехструнные и четырехструнные.

Трехструнные настроены по квинтам:



Четырехструнные настроены по квартам:



И те и другие звучат октавой ниже написанного. Их общий оркестровый диапазон охватывает две октавы и кварту, но у трехструнного контрабаса он внизу на две ступени меньше.

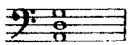
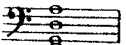
Контрабас четырехструнный:



Контрабас трехструнный:



Четырехструнному контрабасу следует, на мой взгляд, отдать предпочтение перед трехструнным, прежде всего из-за удобства исполнения — настройка по квартам позволяет исполнителю обходиться без перемены позиции руки в гаммах; кроме того, у него есть три очень нужных низких звука — *ми*, *фа*, *фа-диез*, которых нет у контрабаса, настроенного по квинтам; отсутствие этих нот поминутно нарушает стройность даже в наилучшем образе изложенном басовом голосе, неизбежно вызывая неприятное и неуместное перемещение этих нескольких нот вверх. Сказанное в еще большей степени относится к английским контрабасам, хотя и настроенным по квартам, но имеющим только три стру-

ны — *Ля*, *Ре*, *Соль*:  . В хорошо укомплектованном оркестре следовало бы иметь несколько четырехструнных контрабасов, настроенных по квинтам с добавлением терции: 

Таким образом, при наличии и других контрабасов, настроенных по квартам, чаще встречались бы открытые струны, весьма благоприятные для звучания.

Контрабасы, настроенные по квинтам, с терцией внизу:



Контрабасы, настроенные по квартам:



Чтобы еще больше продлить диапазон вниз, уже много лет пользуются пятиструнными контрабасами, — к старым четырем струнам добавляется еще одна, новая, дающая до контроктавы. Но как ни велика ценность таких низких звуков для получения особой вибрирующей звучности, всё же

исполнителю инструмент причиняет этим большие неудобства; дело в том, что при пяти струнах средние оказываются расположенными очень высоко над грифом, и нажим на струны становится для руки в высшей степени трудным. Поэтому пятиструнному контрабасу следует решительно

предпочесть четырехструнный со специальным клапаным устройством, при помощи которого самое низкое *ми* по желанию превращается в еще более низкое *до*.

Наилучшим образом оправдало себя нововведение, изобретенное одним из берлинских камерных музыкантов Максом Пойке и выполненное Людвигом Глезель в Маркнейрхене, состоящее в том, что струна *Ми* и часть грифа удлиняются, в соответствии с мензурой каждого дан-

ного инструмента, вплоть до нижнего *до*:



Чтобы удобнее было брать звуки, лежащие ниже *ми*, сбоку у грифа устроен механизм, состоящий из четырех входящих одна в другую медных трубочек, на нижних концах которых находятся клавиши, нажимаемые пальцами, а на верхних — клавиши, прижимающие струны.

Клавиши называются: *ми*, *ми-бемоль*, *ре*, *ре-бемоль*. Когда нижними звуками *ми-бемоль*, *ре*, *ре-бемоль*, *до* не пользуются, клавиша *ми*, снабженная наклейкой в виде седла, обычно бывает прикинута к струне. Закрепляют ее нажимом большого пальца на рычажок. Освобождается она бесшумно, — клавишу *ми*, предназначенную для пальца, при этом придерживают, а закрепляющий рычажок отключается нажимом на клавишу *ми-бемоль*.

Поскольку уж пришлось коснуться этого вопроса, я рекомендую укомплектование оркестров контрабасами разных систем, в том числе непременно и итальянскими трехструнными, несравненно более пригодными для кантилены, нежели наши немецкие.

Что касается контрабасовых смычков, то и до сих пор они еще существуют двух видов: один, с округло изогнутым древком, малопригоден для кантилены и придает звуку известную жесткость и прерывистость; другой представляет собой несколько увеличенный виолончельный смычок¹⁷, — только он дает возможность и на контрабасе пользоваться всеми штрихами смычковых инструментов.

Контрабасы предназначены в оркестре для исполнения самых низких звуков гармонии. В предыдущей главе я говорил, в каких случаях их можно отделить от виолончелей; ущерб, причиняемый при этом басовому голосу, можно возместить — до некоторой степени — удвоением контраба-

сов в октаву или в унисон фаготами, бассетгорнами, баскларнетами или обыкновенными кларнетами на их самых низких нотах*; но я нахожу отвратительным применение некоторыми музыкантами в таких случаях также тромбон и офиклейдов, тембр которых не имеет ничего общего с тембром контрабасов и потому очень плохо сливается с ним.

В сущности, следует полностью отказаться от привлечения тромбон для усиления басового голоса. И здесь все дело в том, чтобы со вкусом применять подходящие инструменты для удвоения баса. Позволю себе обратить внимание на использование различных басовых туб в моих партитурах «Заратустры» и «Жизни героя».

Нередко очень важные басовые темы в больших *tutti*, которые следовало бы играть трем тромбонам, поддерживают еще — я сам делал эту ошибку — фаготами, виолончелями и контрабасами. Это совершенно ни к чему: твердый, пронизывающий звук богатырского унисона тромбон скорее расслабит от такой поддержки, чем усилится. Следовательно, если для фаготов и смычковых басов не найдется каких-либо заполняющих голосов или фигураций, то пусть лучше они совсем молчат при таком «*marcato*» тромбон; разве только именно так и задумано — смягчить силу звука последних.

Не исключена возможность, что представится случай с успехом применить флажолеты контрабасов¹⁸. Чрезвычайно сильное натяжение струн, их длина и удаленность от грифа не позволяют ни в каких случаях прибегать к искусственным флажолетам¹⁹; что же касается натуральных флажолетов, то они получаются очень хорошо, особенно начиная от октавного звука посредине струны [и выше]; это те же звуки, что у виолончелей, но октавой ниже.

В крайнем случае на контрабасе можно пользоваться одновременными созвучиями и арпеджиями, не давая, однако, при этом более двух или максимум трех нот, из которых лишь одна может быть не на открытой струне.

Контрабасы, настроенные по квартам:



Контрабасы, настроенные по квинтам:



* Лучше всего использовать для этой цели контрафагот. — Примеч. Р. Штрауса.

Очень легко получается прерывистое тремоло (tremolo intermittent)*; оно образуется благодаря упругости смычка, вызывающей много-

кратное подскакивание последнего на струнах после единственного довольно сильного удара по ним:



Иначе обстоит дело со следующим рисунком; его можно воспроизвести только при помощи непрерывного тремоло (tremolo continu)**.

прилагая известные усилия и нажимая на струны концом смычка, обладающим небольшой силой и дающим мало звука:



Это тремоло контрабасов, если даже оно и не столь частое, как только что приведенное, все же создает превосходный драматический эффект***; ничто не придает оркестру столь грозного облика. Но тремоло не должно продолжаться долго, так как усталость, которую оно вызывает у исполнителей, взявших на себя труд хорошо его выполнить, довольно скоро сделала бы его невоз-

можным. Если возбуждение в низком регистре оркестра нужно поддерживать подобным образом в течение длительного времени, то лучше, разделив контрабасы, дать им не настоящее тремоло, а лишь различные, ритмически не совпадающие между собой быстрые повторения звука, в то время как виолончели действительно играют тремоло:

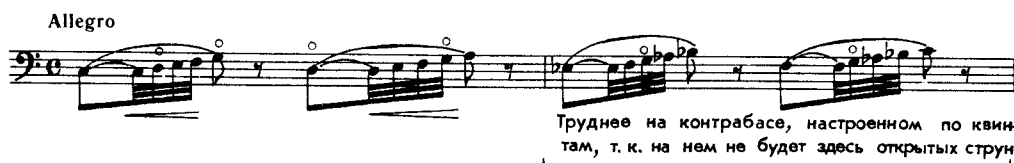


Шестнадцатые, совпадая только в начале каждого удара с триольными восьмыми другой партии, создают вместе с ними невинный рокот, очень похожий на тремоло и довольно успешно его заменяющий. Я думаю даже, что во многих случаях такие одновременно звучащие разные ритмы предпочтительнее настоящего тремоло.

Единственное в своем роде использование самых низких инструментов оркестра мы найдем во втором акте «Валькирии» в рассказе Вотана (прим. 42).

При всей своей простоте, это место означает для меня вместе с тем неслышанно чудесное проявление гения, которому как никому другому дано было воплотить в красках оркестра все порывы души, все бечение страстей с той ясностью, что неодолимо подчиняет себе каждого слушателя и убеждает его

Быстрые диатонические ходы из четырех или пяти звуков очень часто оставляют великолепное впечатление и исполняются очень хорошо, если в пассаже встречается хоть одна открытая струна:



* Т. е. тремоло, выполняемое короткими сериями. Теперь его обычно называют — «рикошет».

** Т. е. обычного тремоло, требующего непрерывного попеременного движения смычка.

*** И возбуждает чувство благороднейшего трепета! (Например, во Вступлении к «Парсифалю»). — Примеч. Р. Штрауса.

42. ВАЛЬКИРИЯ Акт II

P. WAGNER

Mäßig langsam

3 Pos. *pp*

K.B.-Pos. *pp* (sehr leise)

Wotan *pp*

Vlc. *pp*

Kontrab. *pp*

Was kei_nem in Wor_ten ich kün_de, un_aus_ge_spro_chen bleib' es denn e_wig:

Noch langsamer

3 Pos. *pp*

K.B.-Pos. *pp*

K.B.-Tuba *pp*

Wot. *pp*

Vlc. *pp*

K.B. *pp*

mit mir nur rat'ich, red' ich, zu dir.

K.B.-Pos.

K.B.-Tuba

Wot.

Vlc.

K.B.

Als junger Lie_be Lust mir verblich, ver_lang_te nach Macht mein Mut; von jä_her Wün_sche

pp

Wot. Wü-ten ge-jagt, ge-wann ich mir die Welt. Un-wis-send trug-voll Un-treu-e übt' ich, hand durch Ver-

(nur die 6 zweiten Vlc.)

(nur 4 zweiten K.B.)

2 Baß-Tuben in B K.B.-Tuba

Wot. trä-ge was Un-heil-barg: li-stig ver-lock-te mich Lo-ge, der schwei-ferd nun ver-schwand. (6erste)

Vlc. (geteilt) (ten.) pizz. p

K.B.(4) pp(ten.) pizz.

2 Baß-Tuben in B K.B.-Tuba (ten.)

Wot. Von der Lie-be doch mocht ich nicht las-sen, in der Macht ver-langt ich nach Min-ne.

(6) Vlc. pp Bog.

(6) K.B.(4) pp Bog.

3 Pos. pp p

K.B.-Pos. pp p

K.B.-Tuba pp p

Wot. Den Nacht ge-bar, der ban-ge Ni-belung, Al-be-rich brach ih-ren Bund; er fluch-te der Lieb' und ge-

(6) Vlc. p

(6) K.B.(4) p

2 Fag.

3 Pos.

K.B.-
Pos.

Wot.

wann durch den Fluch des Rhei - nes glän - zen - des Gold, und mit ihm maß - lo - se Macht.

(6)

Vlc.

(6)

K.B.
geteilt)

2 Fag.

Wot.

Den Ring, den er schuf, ent - riß ich ihm listig; doch nicht dem Rhein gab ich ihn zurück; mit ihm be -

(6)

Vlc.

(6)

K.B.

(4)

Baß-Trp.
in Es

3 Pos.

K.B.-
Pos.

TenTub.
in Es

Baß

Tub. I

in B

Baß

Tub. II

in B

K.B.-
Tuba

Wot.

Zählt' ich Walhalls Zin - nen, der Burg, die Rie - sen mir bau - ten, aus der ich der

Vlc.

K.B.

\equiv

Baßklar.
 in A

3 Pos.

K.B.-
 Pos.

K.B.-
 Tuba

Wot.

Vcl.

K.B.

riet mir ab von dem Ring, warn-te vor e - wi - gem En - de. Von dem En - de wollt'ich mehr noch

(nur die 6 zweite Vlc.)

(nur die 4 zweite K.B.)

2.

Fag.

Baßkl. in A

Wot.

wis.sen; doch schwei.gend ver.schwand mir das Weib. Da ver . lor ich den leich . ten Mut; zu

(6) pizz. Bog. f

Vlc. (get.)

(6)

(4)

K. B. (get.)

(4)

Klar. in A

1

2

3

Fag.

f p cresc. p

cresc. p

cresc. p

Baßkl. in A

cresc. p

Violon (get.)

f p cresc. p

Wot.

wis.sen be.gehrt'es den Gott: in den Schoß der Welt schwang ich mich hinab, mit Lie . bes.zauber zwang ich die Wa.la,

(6)

Vlc.

(6)

f p cresc. p

(4)

K. B.

(4)

cresc. p

136

1 allein

Klar. in A

1.2

Fag.

Baßklar. in A

3 Pos.

Violen (get.)

Wot.

stört ih.res Wis.sens Stolz, daß sie Re.de nun mir stand. Kun.de emp.fing ich von ihr; von

Vlc.

(zus.)

K. B.

(zus.)

dim.

dim.

più p

più p

più p

Pos. I

più p

Pos. II u. III

più p

K. B. - Pos.

pp

K. B. - Tuba

pp

Horn II in E

pp

Wot.

mir doch emp.fing sie ein Pfand: der Welt wei.se.stes Weib ge.bar mir, Brünn.hil.de, dich.

Vlc. 1.2.3 Pult

(geteilt)

p dolce

Vlc. 4.5.6 Pult

(geteilt)

p

K. B.

p

Horn II, IV
in E

Fag.

Baßkl. in A

3 Pos.

K. B. - Pos.

Violen

Wot.

Vlc.

K. B.

Fag.

Violen

Wot.

Vlc.

K. B.

Violen

Wot.

Vlc.

K. B.

fände der Feind

hieß ich euch Hel - den mir

schaffen:

die her - risch wir sonst in Ge.

se - tzen hiel - ten, die Män - ner, de - nen den Mut wir ge - wehrt, die durch

trü - ber Ver - trä - ge

trü - gen - de Ban - de zu blin - den Ge - hor - sam wir uns ge -

Klar. in A

3 Fag. 1 2 u. 3

Baßkl. in A

3 Pos.

K. B.-Pos.

Pke II

Violen

Wot.

Vlc.

K. B.

più p

p

pp

pizz.

p

wohl, weiß mich die Wa. la ge warnt. Durch Al. be. rich's Heer droht uns das En de: mit nei. dischem

3 Fag. 1 u. 2 3

Baßkl. in A

3 Pos.

K. B.-Pos.

Pke II

Violen

Wot.

Vlc.

K. B.

belebend

cresc.

ten.

Bog.

poco cresc.

p

Grimm grollt mir der Niblung; doch scheußlich unnicht seine nächt. ligen Scha. ren, mei. ne Hel. den schü. fen mir

143

Klar. in A
1 u. 2
mf *dim.* *p* *cresc.* *p*

3 Fag.
3
mf *dim.* *p* *cresc.* *p*

Baßkl. in A
mf *dim.* *p* *cresc.* *p*

3 Pos.
mf *p*

K.B.-Pos.
mf *p*

2 Ten.-Tuben
in Es

2 Baß-Tuben
in B

K.B.-Tub.
p

Pke I
p

Violon.
pizz.

Wot.
f
Kraft bekriegte er mich. Sor-gendsann ich nun selbst, den Ring dem Feind zu ent-rei-ßen. Der Riesen

Vlc.
mf dim. *p*

K.B.
(4) *mf dim.* *p*

Ten.-Tuben
in Es

Baß-Tub.
I II
in B

K.B.-Tub.
(6)

Pke
p

Wot.
ei-ner, de-nen ich einst mit ver-fluch-tem Gold den Fleiß vergalt, Fas-ner hütet den Hort, um dener den

Vlc.
p pizz.

K.B.
p

Следующий пример труднее из-за нисходящего движения:



При желании непременно дать контрабасам быстрый пассаж большой протяженности, их лучше разделить, пользуясь тем же приемом дробления,

который я указывал для скрипок; но при этом нужно тщательно проследить, чтобы первые контрабасы не были отдалены от вторых:



Неправильно поступают теперь, когда пишут для самого неповоротливого из всех инструментов настолько быстрые рисунки, что даже виолончели с трудом с ними справляются. Это приводит к очень плохим последствиям; контрабасисты, то ли ленивые, то ли действительно неспособные справиться с подобными трудностями, сразу же отступают от них и стараются упростить рисунок. Но каждый делает это упрощение по-своему, так как у них нет одинакового представления о гармоническом значении той или иной ноты пассажа, и в итоге порядок нарушается, происходит ужасная путаница. Этот гудящий хаос, наполненный посторонними шумами, безобразными хрюкающими звуками, дополняется и еще усиливается другими контрабасистами, более ревностными или более уверенными в своем умении, которые растрачивают свои силы в напрасных попытках сыграть написанный пассаж полностью.

Композиторам, следовательно, нужно быть весьма осторожными и требовать от контрабасов только то, что им доступно и вне сомнения может быть хорошо исполнено. К тому же эта устаревшая манера контрабасистов-упростителей, манера, вообще широко распространенная в прежней инструментальной школе, — на опасность ее мы только тогда указывали, — теперь полностью отвергнута. Если автор написал в соответствии с природой инструмента, дело исполнителя сыграть написанное, не больше и не меньше. Если неправ композитор, то последствия страдают он сам и слушатели, исполнитель тогда уже ни за что не отвечает²⁰.

Выражать мрачное, жуткое, раздумье, подавленность — это что в высшей степени свойственно контрабасам; в качестве примеров приведу лишь:

- Solo-контрабасов в «Отелло» Верди,
- Песню старухи из оперы Маршнера «Ганс Гейтинг»,
- Пробуждение Тристана (в третьем акте) и
- Фугу из моей симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» (прим. 43, 44, 45, 46).

Берлиоз. Часть I

Группы мелких нот (*fusées*), предшествующих основным нотам:



исполняют быстрым скольжением пальца по струне, не обращая внимания на чистоту промежуточных звуков; эффект такого рода может оказаться необыкновенно удачным²¹. Всем известны яростные толчки, которые производят в оркестре контрабасы, обрушиваясь на высокие *фа* после четырех предшествующих мелких нот *си, до, ре, ми*²², — в сцене преддверия ада из второго акта «Орфея», на словах:

A l'affreux hurlement
Du Cerbère écumant
Et ruggissant! *

Этот хриплый лай — одно из высочайших откровений Глюка — здесь тем более страшен, что автор избрал для него третье обращение уменьшенного септаккорда (*фа—соль-диез—си—ре*) и, чтобы осуществить свой замысел со всей рельефностью и со всей возможной силой, удвоил контрабасы в октаву не только виолончелями, но еще и альтами и всей массой скрипок (прим. 47).

Бетховен тоже воспользовался такими плохо расчленившимися звуками, но, в противоположность предыдущему примеру, больше выделяя первую ноту каждой группы, чем последнюю. Таков отрывок из сцены грозы в Пасторальной симфонии, столь образно передающий порывы сильного ветра с дождем и глухой шум непогоды. Нужно заметить, что в этом отрывке, как и во многих других местах, Бетховен дал контрабасам настолько низкие ноты,

* В соответствующих тактах клавира изд. Юргенсона помещен следующий перевод: «Ужас вселяющий, грозный, рыкающий Цербера дикий рев смелую должен кровь оледенить!»

43. ОТЕЛЛО Акт IV

Дж. ВЕРДИ

Poco più mosso

(С первой нотой Отелло появляется на пороге потайной двери в спальню Дездемоны.)

(Только четырехструнные к-басы с сурдинами)

(Все)

Contrab. *pp* *3^a corda* *2^a corda* *1^a corda* *un poco marcato* *più marcato* *f*

Gr. cassa *ppp*

Viol. I

Viol. II

Viola *staccato* *pp*

Otello

Vcelli

C.B. *morendo* *ppp* *2^a cord*

Gr. cassa *ppp*

Viol. I

Viol. II

Viola

Otello

Vlc.

C.B. *p* *dim.*

2 Fl.

Picc.

2 Ob.

Clar. in B

4 Fag.

I, II in F

4 Cor.

III, IV in C

2 Cornetti in C

2 Trombe in C

3 Tromb. ten.

Trombe basso

Timp.

I Viol.

II Viol.

Viola

Otello

Vlc.

C.B.

p

staccato

un poco marcato cresc.

cresc.

(senza sord.)

(подходит к кровати)

Andante sostenuto (В течение всего номера слышен шум ветра, сильный в обозначенных местах.)

Klar. in A *p* *f*

Fag. *p* *f*

Horn. I, II in E

Viola I *con sord.* *p*

Viola II *con sord.* *p*

Gertrude
Eingelziger hartherziger Mann, den Schatz zu haben kommt er an; des Nachts wohl auf der Hei-

Vcello I *con sord.* *p* *arco*

Vcello II *con sord.* *p pizz.* *arco*

Kontrab. I *p pizz.*

Kontrab. II *p*

Klar. in A *dim.* *f* *f* *f* *f* *p*

Fag. *pp* *pp* *p*

Hrnr. in E *p*

Viola I *dim.* *pp* *dim.*

Viola II *dim.* *pp* *dim.*

Gertr. „Как собаки воют в бурю. Жутко холодно.“
de, da brennte ein Flämmchen blau. Und

Vlc. I *dim.* *pp* *dim.*

Vlc. II *dim.* *pp* *dim.*

K. B. I *dim.* *pp* *dim.*

K. B. II *dim.* *pp* *dim.*

Klar. in A

Fag.

Horn in E

Viola I

Viola II

Gertr.

Vcl. I

Vcl. II

K. B. I

K. B. II

wie ergräbt, da steigtem por ein blei ches To_tenge.ripp!

„Тихо, будто шорох у двери?“

Klarin. A

Fag.

Horn in E

I

Viola

II

Gertr.

I

Vle.

II

I

K. B.

II

dim.

ff *p*

dim.

ff *p*

ff

dim.

ff *pp*

dim.

ff *pp*

(прислушивается)

Это не она."

Auf der Hei - de, da brennt ein Flämmchen blau. - Du

dim.

ff *pp*

dim.

ff *pp*

dim.

ff *pp*

dim.

ff *pp*

KlarinA

Fag.

HrnrinE

I

Viola

II

Gertr.

hörst nicht auf der Ar - men Not, drum würge ich dich jetzt zu Tod. Des Nachts wohl auf dez Hei -

I

Vlc.

II

I

K. B.

II

KlarinA

Fag.

HrnrinE

I

Viola

II

Gertr.

de, da brennt ein Flämm - chen.

I

Vlc.

II

I

K. B.

II

„Кто там? (встает, оборачивается к двери; Конрад вносит Анну). „Ряди всего святого, что случилось?“ Конрад: „Не пугайтесь, Маггуска Гертруда.“

Horn III in E

Bassklar. in B

Fag.

Viol. II

Viola

Engl. Horn

Tristan

Kurwenal

Vlc.

K. B.

Langsam

sehr zögernd

a tempo

p allmählich schwindend

(bewegungslos, dumpf)

(sehr zögernd) a tempo

Die alte Wei-se; was weckt sie mich? Wo bin ich?

На-не-ста-ря-ный будил ме-ня. Ах, где я?

Ha!

cresc.

p cresc.

poco cresc.

pp

p

pp

poco cresc.

Р. ШТРАУС

[illegible]

Vlc. 1 2 3 4 Pult

K. B. 1 2 3 4 Pult

Baßklar. in B

Fag. I 1. 2. 3. 4 Pult

Viol. II 1. 2. 3 Pult

Violon 1 2 3 4 5

Vlc. 1 2 3 4 5

K. B. 1 2 3 4

47. ОРФЕЙ ² АКТ II

К. ГЛЮК

Allegro

Hautbois

Violons I. II

Alto

Dessus

Haute contre

Taille

Basse

Basses (Vlc. et C.b.)

Que la peur, la terreur s'em - pa - rent

de son coeur à l'af-freux hur-le-ment du Cer-bère

sforz. sf sfz sf sf sf

e - cu_mant et ru - gis - sant, à l'af - freux hur - le - ment

This system contains the first six staves of the musical score. The vocal line (first staff) is in G major, 4/4 time, with lyrics under the notes. The piano accompaniment (staves 2-6) includes a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings *sf* (sforzando) are present in the piano parts.



du Cer - bère è - cu_mant et ru - gis - sant!

This system contains the next six staves of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment features more sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings *sf* are used throughout. The system concludes with a double bar line.

что они не могут быть исполнены; это вызывает предположение, что в оркестре, для которого он писал, были контрабасы, опускавшиеся до *до*; теперь таких уже не найти (прим. 48).

В эпизодах, исполняемых одними духовыми, можно достичь отличного результата, удвоив басовые голоса фаготов или баскларнетов, низких валторн или даже тромбонов и басовых туб, смотря по надобности, одним или несколькими пультами контрабасов, — если не предпочесть сразу же передать шестнадцатифутовый регистр контрафаготу или контрабаскларнету.

Так, в «Дон-Жуане» Моцарта сцена с Командором очень часто исполняется одними духовыми, между тем именно контрабасы, которые божественный Моцарт добавил к тромбонам, придают данному месту (особенно за сценой) удивительно призрачную окраску (прим. 49).

Иногда прекрасный драматический эффект создается тем, что настоящий бас или во всяком случае звуки, служащие основанием аккордов и отмечающие сильные доли тактов, передают виолончелям, расположив под ними обособленную партию контрабасов, с рисунком, прерываемым паузами, — это дает возможность гармонии опираться на виолончели. Бетховен, в замечательной сцене из «Фиделио», где Леонора с тюремщиком роют могилу Флорестану, показал всю патетику и мрачность такого рода инструментовки. Все же настоящий бас в данном случае он поручил контрабасам (прим. 50).

Чтобы выразить скорбное молчание, я попробовал в одной из кантат разделить контрабасы на четыре партии и дать им длительно выдерживаемые аккорды *pianissimo* ниже *decrescendo* всех остальных инструментов оркестра (прим. 51).

48. ПАСТОРАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ Гроза

Л. БЕТХОВЕН

Allegro

Flöten

Oboen

Klar. in B

Fag.

Hörner in F

Tromp. in Es

Pauken in C, F

I Viol.

II Viol.

Viola

Vcello

Kontrab.

pp

sf

p cresc.

pp

f

p cresc.

Fl.
Ob.
Kl. in B
Fag.
Hrnr in F
Trp. in Es

I
Viol.
II
V-la
Vlc.
K. B.

pp p

pp

pp

pp

pp

pp

Fl.
Ob.
Kl. in B
Fag.
Hrnr in F

I
Viol.
II
V-la
Vlc.
K. B.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

49. ДОН ЖУАН АКТ II

В. МОЦАРТ

Adagio

2 Ob.

2 Clin B

2 Fag.

alto

Tr-ni

ten.

basso

Il Commend.

Di ri - der fi - ni - ral pria dell' au - ro - ra.

D. J.

Lep.

C. b.

Chi ha par-la-to?

Ah, qualche a-ni-ma sa-

Lep.

D. J.

C. b.

ra dell' al - tro mon - do che vi co - nosce a fon - do.

Ta - ci, scioc - col Chi va

Adagio

Il Comm.

D. J.

C. b.

Ri - bal - do au - da - cel las - cia a' mor - ti la pa - cel

là? chi va là?

Л. БЕТХОВЕН

Andante con moto

Flöte

Oboen

Klar.in C

Fag. Kontrafag. mit Kontab.

Horner in C

Ten.- u. Bass-Pos.

Viol. I con sordini

Viol. II con sordini

Viola con sordini

Leonore

Rocco

Viello

Kontrab.

[illegible]

161

nicht zu kla - gen ha - ben, Ihr sollt ge - wis zu - frie - den sein.

Nur hurtig fort, nur frischge -
arco

arco
mit Kontrafag.

cresc. sf p

cresc. sf p

cresc. sf p

cresc. sf p

cresc. sf p

cresc. sf p

cresc. sf p

Ihr sollt ja nicht zu kla - gen ha - ben, Ihr sollt ge -
gra - ben, es währt nicht lang, er kommt her - ein. pizz.

cresc. sf p pizz.

cresc. ohne Kontraf.

[illegible]

hel - fe schon, sorgt Euch nicht, ich will mir al - le Mü - he ge - ben. Ge -

Ein we.nig noch!

duld! nur et.was noch! nur et.was noch! nuret.was noch!

Er weicht! es ist nicht leicht! es ist nicht leicht!

musical notation details:
 The score consists of 12 systems of staves. The first system has five staves (treble and bass clefs). The second system has six staves. The third system has six staves. The fourth system has six staves. The fifth system has six staves. The sixth system has six staves. The seventh system has six staves. The eighth system has six staves. The ninth system has six staves. The tenth system has six staves. The eleventh system has six staves. The twelfth system has six staves. Dynamics include *cresc.*, *fpp*, *p*, and *sf*. There are also markings like *a2* and *p* with a fermata.

51. ПЯТОЕ МАЯ или СМЕРТЬ ИМПЕРАТОРА

Кантата

Г. БЕРЛИОЗ

Moderato

Flûtes *a2*

Clarinettes, en Ut *a2 pp*

Bassons *pp*

en Mi b.

Cors en Ut *pp*

Violons I *ten.*

Violons II *p*

Altos *pp*

Chant

Choeur

Basses

Violoncelles

Contrebasses

Mais que vols_je au ri_va_gel un dra_peau noir! Quoi! lui mou_rir!

double corde

Qu'il lui mou_rir!

pp poco

Un peu retenu

Grosse-caisse

Coups de canon lointain

lui mou_rir!... lui! O gloi_re, quel veu_va_gel

Basses

lui mou_rir!... lui! O gloi_re, quel veu_va_gel

pp

div. a4

6257

a2

poco sf *p* *poco sf* *p* *sf* *p*

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

poco sf *p* *poco sf* *p*

p *p*

p *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

pp *pp* *pp*

Au-tour de moi, au-tour de moi pleu-rent ses en-ne-mis.

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

pp *pp* *pp*

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

ppp

Fl.

Cl.

ppp

I

Viol.

II

dimin. sempre

dimin. sempre

Altos.

sottovoce

pp

dimin. sempre

Loin de ce roc nous fuy-ons en si-len-ce, l'as-tre du jour a bandonne les

pp *pp* *pp*

dimin. sempre

Vlc.

dimin. sempre

C. b.

Fl. *ppp*

Cl. *ppp*

I Viol. *Prenez les sourdines*

II Viol. *Prenez les sourdines*

Altos *Double corde* *ppp* *Prenez les sourdines*

Cieus, l'as-tre du jour a-ban-don-ne les Cieus.

Sotto voce *ppp* Ah! *ppp* Sotto voce *ppp* Sotto voce *ppp*

Vlc. *Double corde* *ppp* *Prenez les sourdines*

C.b.

I Viol. *pp*

II Viol. *pp*

Altos *pp*

Vlc. *pp*

C.b. *p*

pppp

pppp

pppp

Pizzicato контрабасов, громкое и тихое, звучит прекрасно, если только его не применяют на очень высоких звуках; но оно меняет характер в зависимости от гармоний, под которыми помещено. Так, знаменитое pizzicato на ля из увертюры к «Вольному стрелку» приобретает столь грозный, inferнальный оттенок именно благодаря воздействию уменьшенного септаккорда (фа-диез—ля—до—ми-бемоль), который полностью выявляется этим ля на слабом времени, в своем первом обращении. Будь это ля мажорной тоники или доминантой, то взятое вполсилы (как и в данном случае), оно уже не представляло бы ничего особенного. [Посмотрите партитуру «Вольного стрелка»*.]

Для сравнения приведем еще отрывок из первого акта «Тристана» (прим. 52).

Pizzicato контрабасов на соль всегда здесь вызывает у меня ощущение особой красочности этого нонаккорда...

Если бы я мог позволить себе дать совет по столь сложному вопросу, как обращение со смычковой группой, — которая так часто оказывается необычайно строптивым инструментом в неумелых руках, — то мне хотелось бы,

помимо образцовых по стилю и технике струнных квартетов Моцарта, порекомендовать для изучения партитуры Рих. Вагнера, в особенности с точки зрения полифонии их смычкового квинтета. «Зигфрид-идиллия» с ее великолепной линейностью и почти лишенные тремоло «Тристан» и «Мейстерзингеры» уже сами по себе, на каждой своей странице, являются настоящей школой искусства полного раскрытия звуковых возможностей смычковой группы. Выдающимся примером полифонического голосоведения и обращения с широким расположением — особенно богатым обертонами — могут служить такты из образцовой в этом смысле песни Вальтера, где он поет: «Dort unter einem Wunderbaum, von Früchten reich behangen, zu schau'n in seligem Liebestraum, was höchstem Lustverlangen Erfüllung kühn verhieß, das schönste Weib»** (прим. 53).

Какая инструментальная группа могла бы в этом бесподобном по гениальной интуиции отрывке лучше выразить состояние глубочайшей погруженности в себя, чем это делает — после слов Тристана «siehst du sie, siehst du sie noch nicht?»*** — мягко как бархат вступающий в низком регистре смычковый квинтет; казалось бы неподвижный, но всё же таинственно колеблющийся и еле заметно вибрирующий, он как бы провожает полного тоски, умирающего Тристана в лучший мир грёз! (прим. 54).

52. ТРИСТАН Акт I

Р. ВАГНЕР

Flauto in B

Fag.

Violoncello (Violoncello)

Tristan

Wo dort die grünen Fluren dem Blick noch bläulich färben, harret mein König meiner Frau;

Flauto

C.B.

* В конце вступительного Adagio увертюры.

** Русский текст этих тактов в переводе В. Коломийцова: «Там древо дивной красоты росло в плодах золотистых; под ним кумир моей мечты, моих желаний чистых, в блаженно сладком сне эдема цвет...» (Клавир оп. «Нюрнбергские мастера пения», изд. Юргенсона).

*** «Видишь ты? Видишь ли теперь?» (Перевод В. Коломийцова в клавире изд. Брейткопф и Гертель).

53. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ Акт III

P. BACHNER

Sehr mäßig sehr lang.

Ob. *p* *cresc.* *dim.*

Klar. in B *p* *dim.*

I. II in F *p* *cresc.* *dim.*

4 Hrnr *p* *cresc.* *dim.*

III. IV in C *p* *cresc.* *dim.*

Fag *p* *cresc.* *dim.*

3 Pos. *p* *dim.*

Harfe *p* *più p* *pp*

I Viol. *p* *pp*

II Viol. *p* *pp*

Violon (get) *p* *pp*

Walther

Vlc. *p* *pp*

The musical score is for Act III, featuring various instruments and dynamic markings. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and harp. The tempo markings are 'Sehr mäßig' and 'sehr lang.'. The dynamic markings include 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), 'più p' (pianissimo), and 'pp' (pianissimo). The score is in 3/4 time. The instruments listed are Ob. (Oboe), Klar. in B (Clarinet in B), I. II in F (Flutes in F), 4 Hrnr (Horns), III. IV in C (Horns in C), Fag (Bassoon), 3 Pos. (Trumpets), Harfe (Harp), I Viol. (Violins), II Viol. (Violas), Violon (Violoncello), Walther (Double Bass), and Vlc. (Violoncello). The score is in 3/4 time. The instruments listed are Ob. (Oboe), Klar. in B (Clarinet in B), I. II in F (Flutes in F), 4 Hrnr (Horns), III. IV in C (Horns in C), Fag (Bassoon), 3 Pos. (Trumpets), Harfe (Harp), I Viol. (Violins), II Viol. (Violas), Violon (Violoncello), Walther (Double Bass), and Vlc. (Violoncello).

Ob. *p* *cresc.* *molto cresc.*

Klar. in B *dolce* *cresc.* *molto cresc.*

in F *cresc.*

Hrnr in C *cresc.*

Fag. *p cresc.* *molto cresc.*

3 Pos.

Harfe *p* *p* *cresc.* *cresc.*

I Viol. *p* *cresc.* *molto cresc.*

II Viol. *pizz.* *p* *cresc.* *molto cresc.* (Bog.)

Violen *pizz.* *p* *cresc.* *molto cresc.* (Bog.)

Walther
Mor-gen-lich leuch-tend im ro-si-gen Schein, von Blüt-und Duft geschwellt die Luft voll al-ler

Vlc. *pizz.* *p* (Bog.) *p molto cresc.*

K.B. *pizz.* *p* (Bog.)

Ob.

Klar. in B

in F

Hörn.

in C

Fag.

3 Pos.

Pke

Harfe

I Viol.

II Viol.

Violon.

Walther

Vcl.

K. B.

f *dim.* *p* *pp* *cresc.* *f* *dim.* *mf* *dim.* *p* *f* *dim.* *p* *sehr zart* *pp* *dim.* *f* *gehalten* *f* *gehalten* *dim.* *p* *zart*

Won - nen, nie er - son - nen, ein Garten lud mich ein, dort un - ter ei - nem Wunderbaum, von

gehalten

gehalten

f *dim.* *p* *zart*

Klar. in B

Horn III, IV
in C

Fag.

Harfe

I
Viol.

II
Viol.

Walther

Vlc.

K.B.

Früchten reich be - han - gen, zu schau'n in sel' - gem Lie - bes - traum, was höch - sten Lust - ver -

pp

p

cresc.

pppp cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

≡ Allmählich wieder in etwas bewegterem früheren Zeitmaß

Ob.

Klar. in B

I, II in F
Hrnr

III, IV in C

Fag.

Harfe

I
Viol.

II
Viol.

Walther

Vlc.

K.B.

lan - gen Er - füllung kühn ver - hieß, dass schönste Weib, E - va, im Pa - ra - dies.

cresc.

f

pp dolce

dim.

pp dolce

dim.

pp dolce

dim.

pp dolce

pp dolce

dim.

pp dolce

pp

dim.

p cresc.

f

ppdolcissimo

ppdolcissimo

(zart.) ppdolcissimo

dim.

p cresc.

f

dolce

p più p

pp

p

p cresc.

f p.

p

54. ТРИСТАН АКТ III

P. BAGNER

Sehr mäßig *sehr zart*

Ob. I *pp* *(mit zunehmendem Ausdruck)*

Klar. in A *pp*

Horn III in E *pp sehr zart* *pp*

Fag. I *pp* *pp*

I Viol. *(mit Dämpfer)* *pp*

II Viol. *(mit Dämpfer)* *pp*

Viola *(mit Dämpfer)* *pp*

Vlc. *pp*

Ob. I *cresc.* *p dolce*

Klar. in A *p (sehr zart)* *p*

Horn III in E *p*

Fag. *p*

Eine I Viol. allein *(ohne Dämpfer)* *(ausdrucksvoll)* *p*

I Viol. *p*

II Viol.

Viola

Tristan Und'rauf I. sol - de, wie sie winkt, wie sie

Vlc.

I Ob. *dim.* *p* *più p*
 II *p dolce* *più p*
 Klar. in A *(zart)* *p* *più p*
 Horn. I in E *p dolce* *più p* *pp*
 Fag. I *(sehr zart)* *p* *più p* *pp*
 Baßklar. in A *p dolce* *(zart)* *sempre più p* *pp*
 Solo Viol. I *p* *dim.* *pp*
 I Viol. *pp* *pp* *più p*
 II *pp* *pp* *più p*
 Viola *pp* *pp* *più p*
 Tristan *hold mir Suh - - ne trinkt: siehst du sie? siehst du sie noch richt?*
 Vlc. *pp* *(mit Dämpfer)* *pp* *più p*
 K.B. *pp* *più p*

Sehr ruhig und nicht schleppend

I *pp* *più p*
 III *pp* *più p*
 Hrn in E II *pp* *più p*
 IV *pp* *più p*
 I Viol. *ppp*
 II *ppp*
 Viola *ppp*
 Tristan *Wie sie se. lig, hehr und mil. de wan. delt durch des Meers Ge. fil. de?*
 Vlc. *ppp*
 K.B. *ppp*

Как и на других смычковых инструментах, на контрабасах применяются сурдины, но эффект, производимый ими, сравнительно мало заметен; они лишь немного ослабляют звучание контрабасов, делая его более сумрачным и более тусклым.

Г-н Ланглуа, артист из Пьемонта, которого слышали в Париже лет пятнадцать тому назад, извлекал смычком наредкость высокие и невероятно сильные звуки, зажимая верхнюю струну контрабаса между большим и указательным пальцами

левой руки, вместо того чтобы прижимать ее к грифу, и поднимаясь так почти до самой подставки. Если бы понадобилось воспроизвести в оркестре сильный женский крик, ни один инструмент не мог бы сделать это лучше, чем контрабасы, использованные подобным образом. Сомневаюсь, чтобы нашим артистам была знакома техника извлечения высоких звуков, применяемая г-ном Ланглуа, но они легко могли бы освоить ее в короткое время.

ЩИПКОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

АРФА

Арфа — инструмент по сути дела антихроматический, иными словами, хроматические последовательности по полутонам ей почти недоступны. Причину этого мы сейчас разъясним.

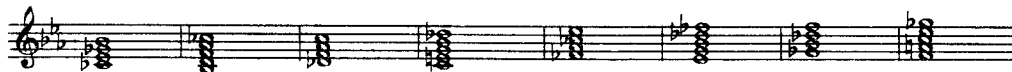
Прежде объем арфы не превышал пяти октав с секстой:



Ясно видно, что приведенный звукоряд принадлежит тональности ми-бемоль мажор; в самом деле, все арфы были настроены в этом тоне, пока искусный музыкальный мастер Эзар, стремясь избавиться от неудобств данной системы, не изобрел устранявший их механизм и не предложил для настройки арфы гамму до-бемоль мажор, что принято теперь почти всеми арфистами.

Хроматические интервалы на старой арфе можно получить лишь с помощью семи педалей, которые исполнитель приводит в движение ногой и может одну за другой зафиксировать; каждая из них повышает на полтона ноту, к которой относится ее механизм, но не отдельно взятую, а сразу во всем протяжении диапазона. Таким образом пе-

дадь *фа-диез* не может повысить одно *фа* без того, чтобы одновременно не повысились все другие *фа*, по всему звукоряду. Из этого следует прежде всего, что всякая хроматическая гамма (если только не в крайне медленном темпе), всякая последовательность аккордов, движущихся хроматически или принадлежащих неродственным тональностям, большинство мелизмов, содержащих альтерированные апподжиатуры или иные хроматические ноты — неосуществимы, а если в виде исключения и могут быть выполнены, то крайне трудны и звучат отвратительно. Четыре больших септаккорда и четыре малых нонаккорда совершенно неисполнимы на арфе Ми-бемоль, и должны быть изъяты из ее гармонического обихода; это следующие аккорды²³:

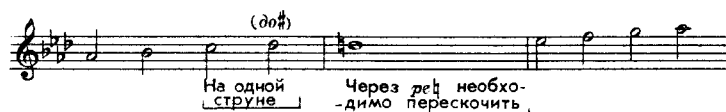


В самом деле, ясно, что любой аккорд, в котором *до-бемоль* должно звучать одновременно с *си-бемоль*, не может быть исполнен (если арфа настроена в Ми-бемоль и педали повышают каждую струну только на полтон), потому что нельзя получить *до-бемоль* иначе, как нажав педаль *си*, которая тотчас уничтожила бы *си-бемоль* по всему звукоряду. То же самое происходит и с *ре-бемоль*, которое получается путем повышения *до*, и с *соль-бемоль*, образующимся от повышения *фа*.

Педальный механизм арфы Ми-бемоль способен лишь вернуть три звука, пониженные бемолями (*ми*, *ля*), в их натуральное состояние и повысить четыре остальных звука (*фа*, *до*, *соль*, *ре*), придав им диезы; отсюда следует, что на такой арфе могут быть установлены только восемь тональ-

ностей*, а именно: ми-бемоль, си-бемоль, *фа*, *до*, *соль*, *ре*, *ля*, *ми*.

[Остальные четыре] бемольные тональности получаются только с помощью энгармонизма, причем одну или несколько педалей приходится нажимать и тотчас же отпускать. В *ля-бемоль* мажоре, например, *ре-бемоль* — не что иное, как энгармонически равное ему *до-диез*, и исполнитель должен отпустить педаль *до-диез* сразу же после ее нажатия, иначе он уже не сможет взять натуральное *до* — мажорную терцию тональности, в которой играет; кроме того, поднимаясь диатонически, он вынужден перескакивать через струну (*Ре*), а это настолько неудобно, что подобные гаммы можно считать почти неисполнимыми:



* Автор имеет в виду мажорные тональности.

Эти неудобства и трудности еще усугубляются в ре-бемоль и в соль-бемоль мажоре, тональностях, почти совершенно недоступных, за исключением нескольких аккордов. В соль-бемоль, а также и в до-бемоль мажоре, обнаруживается еще новая трудность — исполнитель вынужден по-настоящему транспонировать часть ступеней гаммы, так как ему приходится брать струну Фа-диез, когда в нотах написано *соль-бемоль*, струну Си, когда в нотах — *до-бемоль*, струну До-диез, когда написано

ре-бемоль. Тональность до-бемоль мажор делает более доступной, если ее написать в другой форме — как си мажор; но поскольку все педали нажаты, в этой гамме приходится преодолевать не меньшие трудности, чем в гамме ля-бемоль мажор, именно, делать чрезвычайно трудный скачок через струну, и, отпустив педаль, тут же снова нажать ее, чтобы получить вводный тон (энгармонически) и тонику, которые находятся на одной той же струне:



Не трудно представить себе, что для исполнения хроматической гаммы протяженностью в две октавы, вроде следующей:



понадобилось бы очень быстро привести в движение одну за другой пять педалей только в первой октаве; затем так же быстро все их отпустить, чтобы вернуть в первоначальное состояние ноты, которые были повышены и которые снова будут воспроизводиться октавой выше, а потом еще раз нажать их, как это делалось для первой октавы. Следовательно, такая гамма, даже в очень умеренном движении, невыполнима на всех арфах.

Что же касается последовательности аккордов, принадлежащих неродственным тональностям, то их неисполнимость становится еще более очевидной, так как в этом случае пришлось бы приводить в действие несколько педалей и одновременно и одну за другой:



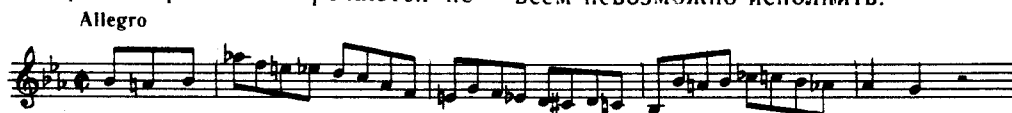
Некоторые апподжиатуры и мелизмы, содержащие хроматические последовательности, худо ли, хорошо ли, могут, правда, быть исполнены, но большая часть этих украшений — я уже говорил об этом — едва ли исполнима, а те, которые можно

отнести к исключениям, производят довольно плохое впечатление еще из-за искажения звучания струны, вызываемого движением нажатой и сразу же отпущенной педали:



Следующий рисунок, как и все подобные ему, где на коротком отрезке времени встречаются не-

сколько полутонов в быстром движении, почти со всем невозможно исполнить:



Теперь следует сказать, что, поскольку на арфе играют двумя руками, то и ноты для нее пишутся на двух нотоносцах. На нижнем обычно выставляются басовый ключ, на верхнем — скрипичный; в зависимости от повышения партии левой руки или понижения партии правой, скрипичный или басовый ключ может находиться сразу на обоих нотоносцах.

Понятно, что указанное обстоятельство еще больше увеличивает число неисполнимых на арфе Ми-бемоль пассажей, так как фраза, легкая для правой руки, может стать невыполнимой, если в левой руке, в сопровождении, нужно взять те или иные ноты, которые в мелодии [хроматически] повышены с помощью педали, в то время как гармония допускает их только в неизменном виде:



Два аккорда, отмеченные знаком*, не могут быть сыграны, потому что содержат *фа-бемоль* одновременно с *фа-диез* в верхнем голосе. В подобных случаях приходится пропускать в том или другом голосе ноту, встречающуюся в двух видах. В данном примере лучше дать аккорд в левой руке чистым, изъяв из него *фа*²⁴.

Если мелодия, уже исполнявшаяся раньше дру-

гими инструментами, должна прозвучать на арфе и в ней содержатся неисполнимые или хотя бы рискованные хроматические ходы, ее следует искусно преобразовать, заменив один или несколько альтерированных звуков другими, взятыми из гармонии. Так, например, вместо того чтобы дать арфе следующую мелодию в том виде, как ее прежде исполняли скрипки:



этот должен был написать ее таким образом:



Природа механизма арфы заставила пожертвовать четырьмя следующими друг за другом полутонами в третьем такте.

Желая устранить серьезные недостатки, указанные выше, г-н Эрар изобрел несколько лет тому назад механизм, от которого и сами арфы получили название арф с двойным движением педалей (*à double mouvement*). Из чего он

состоит и как позволяет если и не исполнять хроматические последовательности на арфе, то во всяком случае играть во всех тональностях и брать сразу или в виде арпеджий любые аккорды, мы сейчас поясним.

Арфа с двойным движением педалей настроена в до-бемоль мажоре; объем ее простирается на шесть октав и кварту:



Семь педалей, которыми она снабжена, устроены таким образом, чтобы исполнитель мог с помощью каждой из них повышать каждую струну, по желанию, на тон или только на полтона. Передвигая семь педалей одну за другой на одну ступень, арфу До-бемоль можно настроить и зафиксировать в следующих тональностях*: соль-бемоль, ре-бемоль, ля-бемоль, ми-бемоль, си-бемоль.

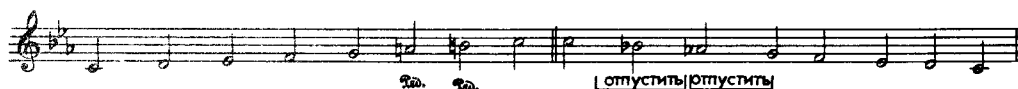
фа и, наконец, до. Если теперь вторым движением педалей повышать каждую струну еще на полтона, то семь ступеней натуральной гаммы* окажутся с диезами, так как семь педалей образуют *фа-диез*, *до-диез*, *соль-диез*, *ре-диез*, *ля-диез*, *ми-диез*, *си-диез*, это дает арфе тональности соль, ре, ля, ми, си, фа-диез, до-диез мажор.

* Мажорных.

* Т. е. гаммы до мажор.

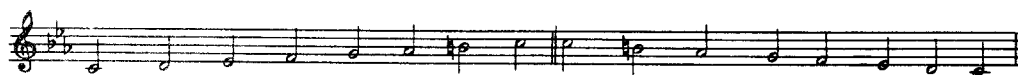
Вот, следовательно, все тональности, доступные арфе*; минорные гаммы могут быть зафиксированы лишь в том случае, если они в восходящем движении будут излагаться так же, как и в

нисходящем, не считаясь с обычаем, принятым в отношении шестой и седьмой ступеней; в противном случае пришлось бы еще нажимать и отпускать две педали:



Если между шестой и седьмой ступенями будет принят интервал увеличенной секунды, минорная гамма может быть зафиксирована, и надобность в

дополнительном применении педалей отпадет; это важное преимущество, и его достаточно, чтобы предпочесть такую гамму:



Что касается аккордов, недоступных арфе Ми-бемоль, то, как мы сейчас увидим, двойное движение педалей делает их возможными.

Нет ничего более легкого, чем взять аккорд:

, все четыре звука которого содержится в основной гамме арфы До-бемоль. Аккорд:

требует лишь движения двух педалей

на полутон (*ре*♯, *фа*♯); для тоже нуж-

ны две педали (*фа*♯ и *до*♯); берет-

ся с тремя педалями (*до*♯, *ми*♯, *соль*♯); — только с одной (*фа*♯), а требует трех (*фа*♯, *ля*♯, *до*♯). Все это исполняется без затруднений. Даже аккорд, казалось бы

содержащий одновременно и *до* и *до-бемоль*, то-

же возможен: . *Ре-дубль-бемоль* (или

до) получается с помощью педали, повышающей струну До-бемоль на полтона, а *до-бемоль* обра-

зуется педалью, повышающей на полтона струну Си-бемоль; *ля-дубль-бемоль* образуется из повы-

шенного на полтона *соль-бемоль*; *фа-бемоль* не нуждается в педали, оно уже есть в основной гамме арфы До-бемоль. Только что написанный

мною аккорд пришлось бы исполнить в такой не-

обычной форме: — поэтому было бы луч-

ше написать его в *до* мажоре, в следующем виде

Если бы арфы с двойным движением педалей понадобились в оркестровой пьесе, изло-

женной у других инструментов в си мажоре, было бы несравненно лучше и для звучания и для удобства исполнения, транспонировать их партию в первоначальную тональность арфы — до-бемоль мажор.



Излагая партии арф композиторы должны позаботиться, чтобы исполнитель был заблаговременно предупрежден о предстоящем изменении строя, о педали, которую ему придется вскоре привести в действие, — поместив за несколько тактов до момента модуляции слова: *Préparez le Sol*♯, *Préparez le ton d'Ut*♯* и т. д.

Разъяснив основные свойства арфы, остановимся теперь на вопросе о ее аппликатуре, которую многие композиторы ошибочно путают с фортепианной и которая несколько на нее не похожа.

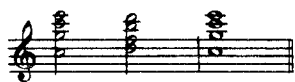
Каждой рукой можно брать аккорды из четырех нот, две крайние из которых не выходят за пределы октавы:



Правда, при значительном растяжении между большим пальцем и мизинцем в аккордах можно достигнуть децимы и, следовательно, брать аккорды, расположенные таким образом:

* Для устойчивой фиксации.

* Приготовьте *соль-диез*. Приготовьте тональность *до* мажор (*фр.*).



кие звуки пригодны лишь для удвоения баса в нижней октаве:



Но это расположение менее удобно, менее естественно и потому менее звучно, так как каждый из пальцев не может воздействовать на струну с той же силой, как при обычном расположении²⁵.

Отметим попутно, что у аккордов в крайне низком регистре инструмента очень вялая звучность и образуемые ими гармонии невнятные, так что их следует избегать; например,



Эти низ-

Исполнение аккордовых звуков, следующих один за другим в восходящем или нисходящем порядке, полностью соответствует природе арфы; даже свое наименование — *arpeggio* — эти гармонические фигуры получили от ее итальянского названия — *агра*. Нужно только, чтобы аккорды не выходили за пределы октавы, особенно в быстром движении, иначе они неизбежно вызовут крайне трудную смену позиции руки²⁶.

Легко



Allegro

Почти
невозможно



Вне октавы можно писать лишь ноту, которой заканчивается фраза:

Хорошо



Следующий пример очень легкий, так как изменение позиции руки снизу вверх не требует применения мизинца, которым почти нельзя пользо-

ваться, или же исполнения подряд двух нот четвертым пальцем:



В общем нужно заботиться о том, чтобы руки не оказались слишком близко одна от другой; держать их следует на расстоянии октавы или по меньшей мере сексты, иначе они будут мешать друг другу. Более того, если две руки арпеджируют аккорд на расстоянии терции одна от другой, та же

струна захватывается пальцем одной руки в момент, когда ее отпускает палец другой руки; для вибрации струны таким образом не остается времени и звук глушится сразу после своего возникновения:



Все последовательности, при которых одни и те же пальцы вынуждены перескакивать с одной струны на другую, можно писать только в очень умеренном движении.

Если нужно получить ряд быстрых диатонических октав, то их, как правило, следует писать для двух рук. То же самое и в отношении ряда секст. Если их и можно сыграть одной рукой, так же, как гаммы в терцию, то только в нисходящем движении, причем большой палец скользит с одной верхней ноты на другую, нижние же ноты исполняются остальными тремя пальцами.

Пример трудный из-за растяжения между большим и другими пальцами:



Два следующих примера менее трудны:



Если его удвоить в октаву, он станет неисполнимым.



В виде исключения к тому, что говорилось выше относительно увеличения расстояния между головами, те же гаммы в терцию могут исполняться и двумя руками, так как при диатоническом движении помехи для струны, взятой одним пальцем и повторенной другим, значительно уменьшаются благодаря промежуточной ноте, оставляющей струне немного больше времени для вибрации. И все же лучше писать такие ряды терций либо для двух арф, давая верхний голос одной, а нижний другой, либо — если имеется только одна арфа и хочется получить больше звука — увеличить на октаву расстояние между голосами и дать ходы децимами:



Что касается быстрых восходящих или нисходящих арпеджий, протяженность которых выходит за пределы октавы, то их лучше писать не в два голоса, а раздробить, давая один отрезок одной руке, пока другая меняет позицию, а затем наоборот. Пишется пассаж в этом случае так:

Неисполнимо в быстром движении, но возможно в медленном:



В «Тангейзере» (второй акт) в партии арфы есть эпизод — на словах Тангейзера «Zu Gottes Preis, in hoch

erhab'ne Ferner...»*, который настолько же хорош, как и невыполним:



и далее в этом роде

Трели на арфе возможны, но звучание их приемлемо только на высоких нотах.

Быстрые повторения (martellement) одной и той же ноты некрасивы и трудны на старых арфах из-за легкого дребезжания, вызываемого тем, что каждый палец, накладываясь на струну вслед за предшествующим, прерывает ее вибрацию 27.



На новых арфах эти повторения легки и благозвучны — двойное движение педалей позволяет на целый тон повысить струну соседнюю той, на

которой представлен повторяющийся звук, и повторение выполняется в таком случае на двух струнах, настроенных в унисон:



Еще проще можно получить иной раз очень полезное в оркестре быстрое повторение звуков одновременно в двух или четырех голосах, применив две арфы и дав им перекрестное движение (batteries croisées); последнее не представляет никакой трудности для исполнения и в точности воспроизводит желаемый эффект:



* В сцене состязания певцов В клавире изд. Юргенсона в этих тактах следующий текст (перев. В. Колосов): «Клонясь пред богом, ввысь воздвигните очи.»

Воздействие арф (если речь не идет о музыке интимного характера, предназначенной для слушания с близкого расстояния, в гостиной) тем сильнее, чем они в большем количестве. Тогда их звуки, аккорды, арпеджио, летящие сквозь оркестр и хор, полны необыкновенного блеска. Ничто так не отвечает представлениям о полных поэзии празднествах, о пышности религиозных обрядов, как звучание множества искусно использованных арф. Но и в отдельности или группами по две, три или четыре они производят прекрасное впечатление — как в оркестровом ансамбле, так и в аккомпанементе пению или солирующим инструментам.

Удивительно, что из всех известных тембров, пожалуй, тембр валторн, тромбонов и вообще медных инструментов лучше всего сочетается с тембром арф.

Нижние струны (исключая предельно низкие, звучащие вяло и глухо) с их зауалированным, таким таинственным и красивым звуком почти никогда не употреблялись иначе, как для басов в аккомпанементе левой руки; это неправильно. Правда, арфисты не слишком склонны играть целые пьесы в этих октавах, настолько удаленных от исполнителя, что заставляют его наклоняться вперед, вытягивая руки, и сохранять в течение более или менее длительного времени неудобное положение; но данное соображение вряд ли имело значение для композиторов. Вернее, они просто не задумывались об использовании этого своеобразного тембра.

Пример красивой и мягкой звучности на низких струнах:



У струн последней, самой высокой октавы — хрупкий, кристально-чистый звук, полный сладостной свежести, и это делает их пригодными для выражения образов грациозных, волшебных, способными нашептывать нежнейшие тайны пленительных мелодий; при условии, однако, что исполнитель никогда не будет брать их с силой, ибо в этом случае они издадут звук сухой, жесткий, похожий на звук разбиваемого стекла, неприятный и раздражающий.

Флажолеты арфы, и особенно нескольких арф в унисон, производят еще более чарующее впечатление. Солисты часто пользуются ими в органичных пунктах * своих фантазий, вариаций и кон-

цертов, но ничто не может сравниться с этими таинственными звуками, когда они соединяются с аккордами флейт и кларнетов, играющих в среднем регистре; поистине странно, что чуть ли не единственный раз и всего лишь года три тому назад была наглядно выявлена близость этих тембров и поэзия их сочетания *.

Наилучшие и почти исключительно применяемые на арфе флажолеты — те, что получают, слегка прикасаясь нижней мясистой частью ладони к середине струны и прищипывая ее большим или одним из двух первых пальцев той же руки; при этом образуется звук октавой выше обычного. Можно извлекать флажолеты двумя руками. На- пример:



Результат:



Извлечь сразу два или три флажолета возможно даже одной рукой, но тогда другой руке разумнее не давать более одного звука ²⁸.



Не все струны арфы пригодны для флажолетных звуков; для этой цели следует пользоваться только двумя предпоследними нижними октавами; они единственные, у которых струны достаточно длинные, чтобы делиться при прикосновении посредине, и достаточно натянуты, чтобы флажолеты звучали отчетливо ²⁹.

* Т. е. в каденциях.

* Посмотрите пример 9, где наряду со скрипичными флажолетами применены и флажолеты арф — Примеч. Г. Берлиоза.

Флажолеты



В том случае, когда развитие пьесы или интeресы инструментовки требуют в партии арфы внезапного перехода из одной тональности в другую, очень далекую от предыдущей (например, из ми-бемоль в ми), его нельзя осуществить на том же самом инструменте; для этого нужна другая арфа, настроенная в диeзной тональности, которая могла бы немедленно сменить игравшую в бeмольной. Если переход совершается не вдруг и налицо только один арфист, композитор должен предоставить исполнителю достаточное количество пауз, чтобы у него было время установить все педали, нужные для модуляции. Когда арфы многочисленны и являются составной частью оркестра, а не предназначены для аккомпанемента солисту певцу или инструменталисту, их обычно делят на первые и вторые и пишут им отдельные партии, что немалого обогащает звучание. Нет сомнения, что могут встретиться веские основания и для большего количества партий; как мы видели, это оказывается даже необходимым, если нужно осуществить внезапную смену тональности, не прерывая игры арф.

Фиванские барельефы, содержащие детальное изображение античных арф, свидетельствуют о том, что они были без педалей и следовательно никогда

не модулировали. Не менее древние арфы, применяемые и до наших дней валлийскими и ирландскими бардами, имеют несколько рядов струн; такое устройство несомненно делает для них хроматический стиль и модуляции более или менее доступными.

Выше, говоря о быстрых повторениях одного звука, я указывал на неотъемлемое преимущество новых арф — возможность с помощью двойного движения педалей настраивать две струны в уни-

сон: Одно до-бемоль получено на

струне До-бемоль, другое — на струне Си-бемоль,

повышенной на полтона; или же: —

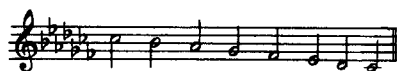
одно ми-бемоль получено на струне Ми-бемоль, другое — на струне Ре-бемоль, повышенной на два полтона. Немыслимо представить себе все эффекты, которые умеют извлекать теперь большие артисты из этих двойных нот, называемых синонимиами. Г-н Пэриш Альварс, может быть самый необыкновенный виртуоз, какого когда-либо слышали на этом инструменте, исполняет пассажи и арпеджио, кажущиеся с первого взгляда абсолютно невозможными, между тем как вся их трудность заключается лишь в искусном применении педалей. Например, он с исключительной быстротой играет пассажи вроде следующего:

Allegro assai



Степень легкости подобного пассажа станет понятной, если принять во внимание, что артисту остается только скользить по струнам арфы тремя пальцами сверху вниз, не заботясь об аппликатуре и с любой желаемой скоростью, так как с помощью синонимов весь инструмент целиком настроен по малым терциям, образуя уменьшенный септаккорд, —

вместо гаммы:



получается:



Нужно только обратить внимание на звук ля, который не может быть удвоен и, следовательно,

дважды извлечен*. Действительно, четыре синонима подряд невозможны уже потому, что в гамме всего семь звуков, а для четырех синонимов понадобилось бы восемь струн. Кроме того отметим, что звук ля может быть получен лишь на одной струне (Ля-бемоль) и отсутствует на соседней (Соль-бемоль), которую двумя движениями педалей нельзя повысить больше, чем на два полтона, а это дает ей только ля-бемоль. Такое же неудобство встречается еще на двух других струнах — До-бемоль и Фа-бемоль.

Таким образом, теперь на арфе отсутствуют три синонима — ре, соль и ля; но этот дефект — а он существенный — будет устранен, когда музыкальные мастера возьмутся, как предлагает г-н Пэриш-Альварс, приспособить к педалям трех ступеней — до-бемоль, фа-бемоль, соль-бемоль — механизм тройного действия, который позволит повышать эти струны на три полтона. Г-н Эрар совершил

* В glissando.

бы большую ошибку, оставив этот инструмент с подобным пробелом; было бы достойно такого искусного мастера первым восполнить его.

Само собой разумеется, что если воспользоваться не сразу всеми струнами-синонимами, то помимо уменьшенных септаккордов могут получиться и другие аккорды. Различные комбинации, составить которые может каждый, точно рассчитав действие педалей на струны, будут еще многочисленнее, когда благодаря тройному действию педалей *до-бемоль, фа-бемоль, соль-бемоль* появятся три синонима, которых арфа сейчас лишена.

Блестящий пример *glissando* упомянутого рода (на уменьшенном септаккорде) можно найти в симфонии Листа «Данте» — оно служит здесь символом внезапно появляющихся из преисподней призраков несчастной Франчески да-Римини и ее возлюбленного (прим. 55).

Говоря об арфе, вновь сошлюсь на Рих. Вагнера, относившегося к ней с большой бережливостью (яркий пример — «Лозингрин» или же «Тристан» во втором акте), но зато неизменно достигавшего с помощью красочных звуков этого прекрасного инструмента необыкновенных, поразительных результатов. Могу лишь еще раз напомнить начинающему, что всеми особенно яркими и характерными красками оркестра следует пользоваться как можно экономнее и, прежде чем их вписывать, десять раз взвесить — безусловно ли необходима данная краска в данном месте, и нельзя ли ее заменить более простой.

Распространенное в наши дни злоупотребление всеми этими своеобразными оркестровыми «лакомствами», такими, как арфы, флажолеты, ударные (их нужно наносить лишь отдельными блёстками, чтобы они производили хорошее впечатление и не теряли своей характерности, — см. единственный удар треугольника в конце второго акта «Зигфрида») — злоупотребление это ужасно. Ухо слушателя притупляется, и из тонких блёсток в решающий момент получаются необдуманно, небрежно вписанные темновые кляксы. Берлиоз исключительно хорошо знал арфу, чего нельзя требовать от каждого автора, в связи со сложностью этого инструмента.

Существует комичный рассказ о том, как Рих. Вагнер на первой репетиции заключительной части «Золота Рейна» в Мюнхене, когда арфист Томбо, полный огорчения, стал объяснять маэстро, что партия арфы совершенно неисполнима, сказал этому превосходному артисту: «Не можете же Вы от меня требовать, чтобы я еще и на арфе играл; Вы видите, каких результатов я хочу достигнуть, так устраивайтесь с партией по своему усмотрению». Тот же, кто с уверенностью не ощущает в себе гениальной интуиции Вагнера, пусть лучше вспомнит о пословице: «*Quod licet Jovi, non licet bovi*»*.

Арфу в оркестре всегда следует применять как солирующий инструмент, иначе говоря, не писать нот, которые все равно не будут услышаны.

В tutti современных оркестров арфа может проявить себя только будучи многократно усиленной. В Байрейте партию арфы в «Тристане» исполняют вчетвером!

55. СИМФОНΙΑ „ДАНТЕ“ Часть I

Quasi Andante, ma sempre un poco mosso

Ф. ЛИСТ

Flöten

Ob.

Engl. H.

Klar. I
in A

Bassklar.
in A

2 Hörn.
in F

Harfe

Viol. II

Viola

Vlc.

p sotto voce

(mit Dämpfer) p sotto voce

glissando

* «Что позволено Юпитеру, не позволено быку» (лат.).

Flut. I
in A

Klarinet.
in A

Fag. I

Horn in F

Viola

f espress. molto

f espress. molto

Fl. I

Ob. I

Klar. I
in A

Klarinet.
in A

Fag. I

Horn in F

Viola

f sostenuto

f sostenuto

Fl. I

Ob. I

Fag. I
in A

Klarinet.
in A

Fag. I

Horn in F

Viola

Fl. I

Ob. I

Klar. I
in A

Bassklar.
in A

Fag I

Hrn.
in F

Harfe

pp

ppp

sf

sf dim.

dim. p

I (gestopft)

На арфе существует еще один, не упомянутый Берлиозом, эффект — бисбильяндо (bisbigliando)*, — применяемый для исполнения тремоло. Нотируется это тремоло так же, как для фортепиано, например:



но играет его арфист не одной рукой, а распределяя между левой и правой:



Подобным образом можно исполнять и другие фигуры, вроде следующей:



* Т. е. тихо шепча, шелестя. — Примеч. Р. Штрауса.

ГИТАРА

Это инструмент, пригодный для аккомпанемента голосу и для участия в некоторых негромких инструментальных сочинениях, а также и для самостоятельного исполнения более или менее сложных многоголосных пьес, истинная прелесть которых обнаруживается, когда их играют настоящие виртуозы.

У гитары шесть струн, настроенных по квартам и терциям следующим образом:

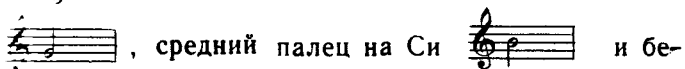
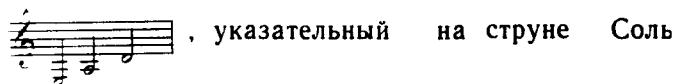


Треми на тон и на полтона могут исполняться на всем протяжении этой гаммы.

Почти невозможно хорошо писать для гитары, не играя на ней самому. Однако в большинстве своем композиторы, применяющие ее, далеки от знания инструмента; поэтому они пишут для исполнения на ней непомерные трудности, не звучащие и лишенные эффекта.

Попробуем все же показать манеру изложения простых аккомпанементов для гитары.

При обычном положении правой руки мизинец опирается на корпус инструмента, большой палец предназначен для игры на трех нижних струнах



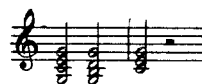
Следовательно, если нужно взять аккорд более чем из четырех нот, большой палец вынужден скользить по двум или трем нижним струнам*, в то время как остальные три паль-

Иногда, особенно для пьес, написанных в ми мажоре, ее настраивают так:



Три нижние струны шелковые, обвитые серебряной канителью, три другие — кишечные. Гитара — транспонирующий инструмент, объемом в три октавы и квинту, и пишут для нее в скрипичном ключе, октавой выше действительного звучания:

ца прямо захватывают три верхние струны. В аккордах из четырех нот каждый палец берет только ту струну, которая ему предназначена; на другие струны пальцы переходят только в тех случаях, когда нужно не арпеджируя брать аккорды в низком регистре, например такие:



Так как гитара является инструментом преимущественно гармоническим, очень важно знать аккорды, а следовательно и арпеджи, которые ей доступны. Вот некоторые из них, в различных тональностях.

Начнем с наиболее легких, с тех, что образуются без применения поперечного грифа (barrage*), при котором указательный палец левой руки, расположенный поперек грифа на двух, трех или четырех струнах, служит искусственным порожек. (Известно, что порожек — это маленький брусочек поперек грифа, на который опираются струны и которым ограничивается их часть, предназначенная для звучания.)

* В оригинале — соскальзывать на одну или две нижние струны.

* Барраж — заграждение, преграда (фр.). Теперь, как правило, пользуются словом баррэ, практически имеющим то же значение.

До мажор

Соль мажор

Ре мажор

Ля мажор

Ми мажор

трудно

труднее

Возможны и любые части этих аккордов. Тональности с бемолями в ключе несравненно труднее предыдущих; все они заставляют прибе-

гать к поперечному грифу. Самые легкие из них — следующие:

Фа мажор

Сиб мажор

трудно

Во всех аккордах нужно избегать одновременного применения первой и третьей струн снизу без второй, так как иначе, чтобы попасть с первой струны на третью, большому пальцу пришлось бы перепрыгивать через вторую струну:

Ни один из этих аккордов не может быть взят сразу; если же присоединить к ним вторую снизу струну, они становятся легко исполнимыми:

Нужно также остерегаться писать доминант-септаккорды в простейшем расположении, с тремя терциями одна над другой, например:

Они почти неисполнимы. Этот аккорд хотя и труден, но исполним, потому что соль берется на открытой струне. Следующий же

— единственный очень легкий и звучный, благодаря открытой струне Ми.

Три последующих аккорда легко исполняются и хорошо связываются друг с другом во всех тональностях:

То же самое в фа-диез, в соль, в ля-бемоль мажоре и т. д.

Понятно, что эти аккорды могут иногда состоять и более чем из четырех нот в тех тональностях, где к ним можно добавить открытую низкую струну, например, в ля, в ми, в соль, в фа мажоре, везде, наконец, где одной из этих трех нот



можно воспользоваться в качестве баса.

Указанная далее последовательность аккордов, требующая поперечного грифа на четырех струнах, тоже исполнима на протяжении нижних двух третей грифа гитары начиная от



и далее, поднимаясь по полутонам до



, что является верхним пре-

делом, до которого можно пользоваться этой аппликатурой.



В противоположном направлении они, напротив, очень легки.

Следующие арпеджи, из-за обратного движе-



Гаммы с повторением одной из двух попарно связанных нот изящны и довольно звучны, особенно в ярких тональностях инструмента, например:

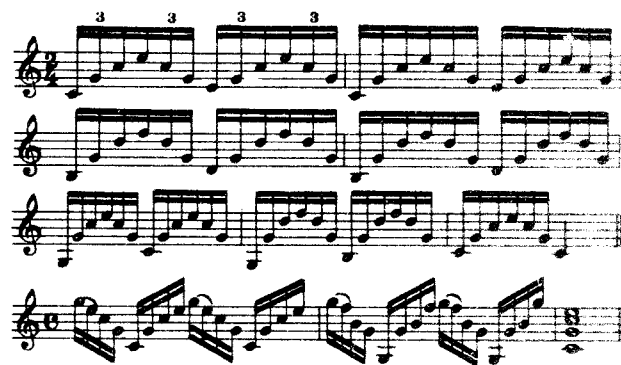
Allegro



Гаммы в терциях, хотя и трудны в обоих крайних регистрах, все же могут исполняться в умеренном движении.



Превосходно звучат на гитаре такие арпеджи:



В последнем случае две связанные лигой верхние ноты исполняют зацепляя струну Ми мизинцем левой руки³⁰.

Арпеджи в направлении сверху вниз довольно неудобны, хотя и весьма употребительны.

ния большого пальца на двух нижних нотах *, много труднее и менее выгодны.

* Т. е. из-за быстрого переноса большого пальца на более низкую струну.

То же можно сказать и о ряде секст и октав. Легко выполнимы двух-, трех-, четырех- и даже шести- или восьмикратные быстрые повторения

одного звука; однако продолжительные повторения такого рода хорошо звучат только на струне Ми или во всяком случае на трех верхних струнах:



Ноты, помеченные буквой Б, берутся большим пальцем, остальные попеременно первым и вторым. Вообще при быстрых повторениях одного звука

следует чередовать большой палец со вторым и первым на одной и той же струне:

Allegro



Флажолеты на гитаре получаются очень хорошо, и во многих случаях их применяют с большим успехом. Лучшие из них образуются при легком прикосновении к открытой струне в точках октавы, квинты, кварты и большой терции.

Как мы уже указывали в главах о смычковых инструментах, при прикосновении к октаве звучит эта же октава:



Прикосновение к кварте — двойную октаву:



Прикосновение к большой терции — септдециму:



Прикосновение к квинте образует дуодециму:



Прикосновение к малой терции образует верхнюю октаву к дуодециме:



scen-do, no nu vo-le di fio-ri, Qui fra gli e-ro-se come a un ca-sto al

rag-gi, av-vam-pan-cuo-ri, do-ve pas-si scen-do-

più p *morendo*

morendo

morendo

morendo

morendo

morendo

più p *morendo*

morendo

più p *morendo*

morendo

Fanciulli (Дети)

T'of -

- ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven - go no a can - tar.

- no nu - vo - le di fio - ri.

morendo

morendo

Corn. 

Mand. 

Chit. 

Fanc. *cantabile*
 fria - mo il gi - glio so - a ve stel che in

pp
 Men tre all'au - ra vo - la, vo - la lie - ta la can - zon, men - tre al.

pp
 Coro *pp legato*
pp

Corn. 

Mand. 

Chit. 

Fanc. 
 man - de - gl'an - ge - li fu a - sun - to in ciel





















Coro 



























Эти последние флажолеты наименее звучны и получаются с трудом. Разумеется, выражение «действительное звучание» относится к диапазону гитары, но отнюдь не к общемузыкальному диапазону; ибо, если говорить точно, эти «действительные звуки» слышатся октавой ниже, как и все другие звуки этого инструмента.

На каждой струне можно построить также хроматические и диатонические гаммы из искусственных флажолетов. Для этого нужно пальцами левой руки прижать струну на тех нотах, которые должны прозвучать октавой выше, затем слегка прикоснуться посредине [звучащей части] струны указательным пальцем правой руки, а большим пальцем этой же руки произвести щипок позади указательного пальца.



Нельзя — я повторяю это — не играя самому, писать для гитары насыщенные пассажами многоголосные пьесы, в которых были бы пущены в ход

все ресурсы инструмента. Чтобы составить себе представление о том, чего могут достигнуть в этой области виртуозы, нужно изучать произведения знаменитых гитаристов, таких как Цани де Ферранти, Уэрта, Сор и другие.

С тех пор, как во все дома, где хоть сколько-нибудь интересуются музыкой, проникло фортепиано, гитарой везде, кроме Испании и Италии, стали пользоваться очень редко. Некоторые виртуозы культивировали ее и культивируют до сих пор как сольный инструмент, извлекая из нее восхитительные и оригинальные эффекты. Композиторы же почти не пользуются ею ни в церкви, ни в театре, ни на концертной эстраде. Причиной этому несомненно является ее слабое звучание, которое не позволяет сочетать ее ни с другими инструментами, ни со многими голосами, обладающими достаточной силой звука. И все же гитара с ее меланхоличным, задумчивым звучанием чаще могла бы найти себе достойное место. Прелесть ее несомненна, и, конечно, есть полная возможность писать так, чтобы она была заметна. В противоположность большинству других инструментов, гитара в массовом звучании проигрывает. Звук двенадцати гитар, играющих в унисон, чуть ли не смешон.

В «Отелло» Верди гитара очень тонко использована вместе с мандолиной и волынкой в аккомпанементе хору (прим. 56).

МАНДОЛИНА

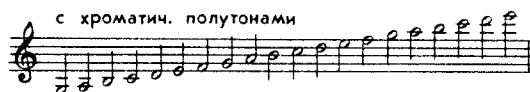
В наши дни мандолина почти совсем вышла из употребления, и это жаль; в ее слабом, с оттенком гнусавости звуке все же есть что-то острое и оригинальное, и очень часто он мог бы найти себе удачное применение.

Существует несколько видов мандолин; у наиболее известной* — четыре двойные струны, то есть четырежды по две струны в унисон, настроенные по квинтам, как у скрипки. Пишут для нее в скрипичном ключе:



Струны Ми — кишечные**, Ля — стальные, Ре — медные***, Соль — кишечные, обвитые серебряной канителью.

Диапазон мандолины — около трех октав:



Это — инструмент, скорее мелодический, чем гармонический; ее струны, приводимые в колебание кусочком пера или коры, могут, несомненно, воспроизвести аккорды из четырех нот, вроде следующих³¹:



— достигается это быстрым скольжением кончика пера по четырем двойным струнам; но впечатление от таких созвучий довольно жалкое. Истинный характер мандолины и ее настоящее воздействие проявляются, пожалуй, лишь в мелодических аккомпанементах, вроде того, что написал Моцарт во втором акте «Дон-Жуана» (прим. 57).

Теперь мандолина находится в таком забвении, что в театрах, где ставится «Дон-Жуан», всегда испытывают затруднение с исполнением этой серенады. И хотя в течение нескольких дней с грифом мандолины мог бы освоиться любой гитарист или даже рядовой скрипач, так мало уважения проявляется к замыслам великих мастеров, чуть дело коснется хоть малейшего нарушения закоренелых привычек, что почти везде, даже в Опере**** (уж это последнее место на свете, где могли бы допустить подобную вольность) разрешают себе играть партию мандолины в «Дон-Жуане» на скрипках (pizzicato) или на гитарах. В звуке этих инструментов совсем нет остроты мандолины, которую они подменяют, и конечно же Моцарт хорошо знал, что делал, избрав ее для сопровождения любовной песни своего героя.

57. ДОН ЖУАН Акт II

В. МОЦАРТ

Allegretto

Mandolina

Viol. I

Viol. II

Viola

D. Giov.

Bassi

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Deh

* Неаполитанской.
 ** Теперь стальные.
 *** В тексте Р. Штрауса — латунные.
 **** Т. е. в парижской Гранд-опера

Mand. 

Viol. I 

Viol. II 

Viola 

D.G. 

Bassi 

vie - nia la fi - ne - stra, o mio te - so - ro! Deh vie - nia con - so -

Mand. 

Viol. I 

Viol. II 

Viola 

D.G. 

Bassi 

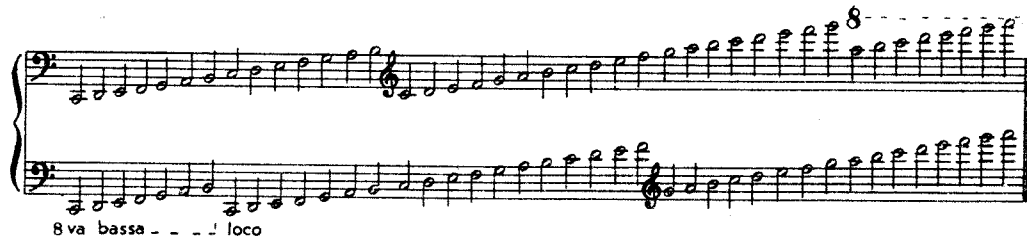
lar il pian - to mi - o!

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ С КЛАВИАТУРОЙ

ФОРТЕПИАНО

Фортепиано — инструмент с клавиатурой и металлическими струнами, приводимыми в колебательное движение молоточками. Современный диапазон его — шесть октав и кварта * [а часто и семь октав]. Пишут для него одновременно в двух раз-

ных ключах: басовый ключ предназначен для левой руки, скрипичный — для правой. Иногда, в зависимости от того, насколько низко или высоко изложены партии обеих рук, пишут в двух басовых или в двух скрипичных ключах:



Треми исполнимы на всех ступенях этой гаммы. Каждой рукой можно брать сразу или арпеджировать любым способом аккорд из четырех и даже пяти звуков, если написать их как можно теснее, например:



Возможны и аккорды, охватывающие интервал децимы, но для большей легкости в них выпускается терция и даже октава. Излагают их так:



Для фортепиано можно писать в четыре и даже в пять реальных голосов, следя, однако, за тем, чтобы расстояние между обоими крайними голосами в каждой руке не превышало октавы или, самое большее, ноны; если же воспользоваться педалью **, которая поднимает демпферы и позволяет звуку продолжаться после того, как палец исполнителя оставил клавишу, то голоса можно отдалять один от другого с большей свободой.

Пример без применения педали,
в четыре голоса:



* Так сказано в тексте оригинала. Однако в первом же примере автор показывает диапазон фортепиано в шесть октав и сексту.

** В оригинале — большой (или громкой) педалью (la grande pédale).



Знак * показывает, что нужно, отпустив педаль, вернуть демпферы на место; выставляют его возможно чаще, в моменты смены гармонии, чтобы звучание предыдущего аккорда не накладывалось на следующий. Имея в виду очень большую продолжительность звучания каждой ноты, при применении педали нужно по возможности избегать альтерированных апподжиатур, проходящих и вспомогательных нот в среднем регистре инструмента; ноты эти, продолжая звучать вместе с другими, проникают в гармонию, которой они чужды, вызывают нестерпимую фальшь. Эти мелодические украшения применимы* лишь в самой высо-

кой части клавиатуры, где очень короткие струны звучат не так долго.

На новых роялях фирмы Стэйнвей добавлена третья педаль, предназначенная для того, чтобы можно было по желанию продлить один единственный звук; это дает хороший эффект и при известных обстоятельствах может оказать исполнителю помощь в многоголосном эпизоде.

Иногда руки перекрещиваются — либо правая рука переносится над левой, либо левая над правой, например:



Количество подобных исполнимых на фортепиано комбинаций между различными голосами огромно, и было бы поистине невозможно их все здесь указать; только изучая произведения великих виртуозов, в особенности таких как Лист, можно по-настоящему представить себе, каких высот достигло сегодня искусство фортепианной игры. Станет ясно, что границы возможного на этом

инструменте неведомы, и новые чудеса, творимые исполнителями, с каждым днем их как бы расширяют.

На фортепиано, как и на арфе, в некоторых случаях, например, в арпеджиях, лучше не слишком сближать обе руки. Арпеджио вроде следующих были бы довольно неудобны:



* На педали.

Несравненно лучше написать их так:



Но гаммы в терцию двумя руками, диатонические и хроматические, играютя легко; например:



Эти же двухголосные гаммы могут исполняться и одной рукой, хотя в быстром движении они трудны. Кроме того, в тональностях с малым числом диэзов или бемолей, можно писать для обеих рук и трехголосные последовательности из секст и терций, например:



Фортепиано, при той степени совершенства, до которой оно доведено теперь нашими искусными мастерами, может рассматриваться под двойным углом зрения: как оркестровый инструмент или же само по себе, как небольшой полный оркестр. Пока есть всего лишь единственный случай для суждения о его применении в оркестре на одинаковых основаниях с другими инструментами*, то есть с целью привнести в ансамбль средства, присутствующие именно ему, и которые ничем нельзя было бы заменить. Между тем, некоторые моменты в концертах Бетховена должны были бы с этой точки зрения привлечь внимание композиторов. Нет никакого сомнения, что в его большом Концерте ми-бемоль мажор все они восхищались удивительным эффектом, производимым медленными фигурациями обеих рук фортепиано в верхних октавах, во время кантилены флейты, кларнета и фагота, на фоне как бы запаздывающего ритма смычковых инструментов. Звучность фортепиано в этом окружении как нельзя более пленительна; она полна покоя и свежести; это образец подлинного изящества (прим. 58).

См. пример 59 — «Лелно» Берлиоза. — Примеч. Р. Штрауса.

Совершенно иначе использовано фортепиано в том единственном случае, о котором я только что говорил. В хоре духов воздуха автор применил для аккомпанемента пению два рояля в четыре руки. Исполнитель нижней партии играет быстрое арпеджио в триолях с низу в верх; на следующей четверти ему отвечает другое, трехголосное арпеджио, исполняемое сверху вниз малой и большой флейтами и кларнетом, над которым трепещет двойная трель верхней партии фортепиано³². Никакой другой из известных инструментов не мог бы воспроизвести подобного гармоничного «стрекотания», столь легко получаемого на фортепиано и которое так отвечало бы здесь воздушному характеру пьесы (прим. 59).

И наоборот, стоит только роялю отойти от легких звучаний и начать соревноваться с оркестром в силе, он полностью теряется. Нужно чтобы он аккомпанировал или же ему аккомпанировали, если только не применить рояли, подобно арфам, в большом количестве. По моему убеждению к этому не следует относиться с пренебрежением; но каких трудов стоило бы присоединить дюжину больших роялей к сколько-нибудь многочисленному оркестру из-за той огромной площади, которую они должны были бы занять.

Если рассматривать фортепиано как самостоятельный маленький оркестр, то оно должно иметь свою собственную инструментовку. И оно конечно имеет ее — искусство это составляет часть искусства пианиста. Ведь пианисту во многих случаях дано решать — выделить ли ему те или иные голоса, оставив прочие в тени; играть ли громко средний голос, придав больше легкости украшениям наверху и умерив силу басов; это он судит — уместна ли для той или иной мелодии смена пальцев или же ему лучше пользоваться для нее одним большим пальцем; это он знает — если пишет для своего инструмента — изложить ли гармонию теснее или шире, ему известно, какая степень удаленности возможна между звуками арпеджио и какая при этом получается разница в звучании. В особенности он должен уметь вовремя пользоваться педалями. По этому поводу нужно сказать, что виднейшие композиторы, писавшие для фортепиано, всегда со всей тщательностью указывали моменты, где должна быть взята и где отпущена правая педаль. Очень неправильно, что многие виртуозы, даже самые искусные, упорно не обращают внимания на такие указания и почти все время держат демпферы приподнятыми, совершенно забывая, что при этом несходные гармонии неизбежно накладываются одна на другую, вызывая недопустимую фальшь. Это — злоупотребление

Fl. *cresc.* *dim.*

Clar.in A *cresc.* *dim.*

Fag. *cresc.* *dim.*

Piano *cresc.* *dim.*

I Viol. *cresc.* *dim.*

II Viol. *cresc.* *dim.*

Viola *cresc.* *dim.*

Bassi *cresc.* *dim.*

==

Fl. *pp*

Clar.in A *pp*

Fag. *pp*

Piano *pp*

I Viol. *pp*

II Viol. *pp*

Viola *pp*

Bassi *p*

Fl.

Clar. in A

Fag.

Piano

sempre più dim.

morendo

I

Viol.

II

Viola

Bassi

59. ЛЕЛИО. ЛИРИЧЕСКАЯ МОНОДРАМА Финал (Fantaisie sur la Tempête)

Г. БЕРЛИОЗ

Largo

Piano a 4 mains
1^{res} mains
2^{es} mains

Pet. Flûte
Gr. Flûte
Clar. I en Ut

4 Viol. I seuls con sord.
4 Viol. II seuls con sord.

Sopr. I
Sopr. II
Contralti
Tenori I
Tenori II

Chœur

ppp
Mi.

[illegible]

The image displays a musical score for the piece "Mi-ran-da". It is divided into two main sections: a piano accompaniment and a vocal entry.

Piano Accompaniment (Measures 1-8):

- Measures 1-2:** The right hand plays a melody of eighth notes with a grace note, while the left hand provides a harmonic accompaniment of eighth notes.
- Measures 3-4:** The right hand features a more complex, flowing eighth-note melody, and the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.
- Measures 5-6:** The right hand plays a series of chords and eighth notes, with the left hand maintaining the eighth-note accompaniment.
- Measures 7-8:** The right hand plays a final chordal phrase, and the left hand concludes the eighth-note accompaniment.

Vocal Entry (Measures 9-12):

- Measure 9:** The vocal part enters with the lyrics "Mi - ran - da," on a half note.
- Measure 10:** The vocal part continues with "Mi - ran - da," on a half note.
- Measure 11:** The vocal part continues with "Mi - ran - da," on a half note.
- Measure 12:** The vocal part concludes with "Mi - ran - da," on a half note.

The score is written for a piano and a vocal soloist. The piano part is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The vocal part is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Mi - ran - da,".

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: two for piano accompaniment (treble and bass clef) and two for vocal parts (treble and bass clef). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. The vocal parts have a melodic line with some rests. The second system also consists of four staves. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The vocal parts have a melodic line with some rests. The lyrics are written below the vocal staves.

vien' chi t'è de - sti - na - to spo - so.

прекрасной вещью, достойное сожаления; это просто шум, путаница звуков, вместо благозвучия. Впрочем, это естественное следствие невыносимой склонности виртуозов — больших и малых, певцов или инструменталистов — ставить на первый план то, что они считают выгодным лично для себя*. Они мало считаются с тем неперменным уважением, с которым каждый исполнитель должен относиться к каждому композитору, и с молчаливым, но вполне реальным обязательством исполнителя перед слушателем — в целости донести до него замысел композитора. Безразлично — оказывает ли он честь рядовому автору, содействуя ему своим исполнением, или же сам имеет честь выражать бессмертную мысль гениального человека. И в том и в другом случае исполнитель, позволяющий себе, повинувшись мимолетной прихоти, идти наперекор замыслам композитора, должен бы хорошенько подумать о том, что автор исполняемого им произведения вероятно проявил во сто раз больше внимания, чтобы определить место и время того или иного эффекта, чтобы сделать те или иные темповые указания, чтобы именно так изложить свою мелодию и ритм, чтобы избрать нужные ему гармонии и инструменты; и все это вовсе не для того, чтобы он, исполнитель, делал обратное. Было бы не лишним всякий раз протестовать против этой

безрассудной привилегии, очень часто присваиваемой себе инструменталистами, певцами и дирижерами. Такая мания не только смешна, она, если не принять мер, неизбежно должна привести к неопишуемому беспорядку в искусстве, к самым пагубным последствиям. Нужно, чтобы композиторы и критики условились никогда не допускать этого. [Золотые слова!]

Другая педаль, которая применяется много меньше, чем та, что поднимает демпферы, но которой восхитительно пользовались Бетховен и некоторые другие авторы, — это *Pedale unicolore**. Она не только очень хороша для противопоставления обычному звуку фортепиано или пышной звучности, производимой правой педалью, но и бесспорно полезна при аккомпанементе пению, если голос певца слаб, или же, что встречается еще чаще, если нужно придать нежный и интимный характер всему исполнению. Обозначают ее словами: *Pedale unicolore*, или по-итальянски: *una corda*. Действие ее состоит в том, что она не позволяет молоточкам касаться двух из трех струн, настроенных в унисон для каждого звука, которыми обладают теперь все хорошие инструменты. Таким образом, вибрирует только одна струна**, и в результате этого звук на две трети ослабляется и характер его очень заметно меняется.

* В наши дни этот упрек надо распространить также и на многих дирижеров! — *Примеч. Р. Штрауса.*

* Буквально — однострунная педаль (фр.).

** У современных инструментов — на большей части диапазона две струны из трех.

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Прежде чем изучать представителей этой большой семьи в отдельности, насколько возможно яснее определим музыкальную терминологию, касающуюся различных по высоте разновидностей некоторых инструментов, транспозиции, вызываемой этими различиями, общепринятой для таких инструментов манеры письма и присвоенных им наименований.

ИНСТРУМЕНТЫ НЕТРАНСПОНИРУЮЩИЕ, звук которых соответствует написанному

Скрипка
Альт
Виола д'амур
Виолончель
Флейта обыкновенная

Гобой

Кларнет До

Фагот

Русский фагот
Валторна в высоком строе До.

Корнет а-пистон До

Труба До

Тромбон альтовый }
Тромбон теноровый }
Тромбон басовый }
Офikleид в строе До

Бомбардон
Туба басовая
Арфа [Мандолина]
Фортепиано
Орган
Человеческие голоса (когда для них пишут в соответствующих каждому из них ключах, а не всем одинаково в скрипичном ключе)³³
Литавры³⁴
Колокола
Античные тарелочки
Набор колокольчиков (Jeux de timbres)
Клавишные колокольчики (Glockenspiel)
Стеклянная гармоника

Сначала проведем границу между инструментами, действительное звучание которых соответствует указанному в нотных знаках, и теми, которые звучат выше или ниже написанного. Такое разделение даст нам следующие две категории:

ИНСТРУМЕНТЫ ТРАНСПОНИРУЮЩИЕ, звук которых отличается от написанного

Контрабас.
Все другие флейты, кроме обыкновенной.
Английский рожок, [Гобой д'амур].
Все другие кларнеты, кроме Кларнета До.
Квинтовый фагот, Контрафагот.

Все другие валторны, кроме Валторны в высоком До.
Все другие корнеты а-пистон, кроме Корнета До.
Все другие трубы, кроме Трубы До.

Альтовые тромбоны с пистонами.
Все другие офikleиды, кроме Офikleида До.
Серпент.
[Все другие тубы].
Гитара.

Тенора и Басы (когда для них пишут в скрипичном ключе; в этом случае они звучат октавой ниже написанного).

Гармоника со стальными пластинками.

Viola alta
Violotta
Cellone

Саксофон До *

Челеста ³⁵

Геккель-кларина.

Геккельфон.

Все другие Саксофоны, Саксогорны,
Саксотромбы и Тубы Сакса.

Из этой таблицы видно, что все нетранспонирующие инструменты, для которых указан строй До, звучат так, как для них написано; это относится и к таким инструментам, как скрипка, гобой, флейта и т. д., строй которых совсем не обозначается. Следовательно для композитора они с этой точки зрения подобны инструментам строя До. Что же касается наименования строя некоторых духовых инструментов, основывающегося на натуральном звукоряде ** их трубки, то оно привело ко многим в высшей степени странным и нелепым последствиям — оно превратило способ письма для транспонирующих инструментов в весьма запутанную задачу и совершенно лишило логики музыкальный словарь. Это дает повод пересмотреть здесь установившийся обычай и восстановить порядок там, где его так не хватает.

Исполнители, говоря о теноровом тромбоне, называют его иногда: тромбон Си-бемоль; говоря об альтовом тромбоне: тромбон Ми-бемоль; а еще чаще обыкновенную флейту называют флейтой Ре.

Эти наименования правильны в том смысле, что на трубках данных двух тромбонов, при сдвинутой кулисе, извлекаются в одном случае звуки аккорда си-бемоль мажор, в другом — ми-бемоль мажор; равным образом и обыкновенная флейта со всеми закрытыми отверстиями и клапанами дает звук ре***. Но поскольку исполнителям совсем не приходится учитывать эту настройку трубки, поскольку у них на самом деле звучат те ноты, которые написаны, поскольку *до* тенорового тромбона — это действительно *до*, а не *си-бемоль*, *до* альтового тромбона — *до*, а не *ми-бемоль*, а *до* флейты это тоже *до*, а не *ре*, то совершенно очевидно, что эти инструменты не являются, или больше не являются, транспонирующими и принадлежат, следовательно, к нетранспонирующим; они могут быть отнесены к строю До, так же как гобой, так же как кларнеты, валторны, корнеты и трубы До; нужно или совсем не обозначать их строя, или указывать строй До. Установив это, можно понять, как важно было бы не называть простую флейту флейтой Ре. В отношении других, более высоких флейт, получающих свое наименование в зависимости от различия в высоте между их диапазоном и диапазоном простой флейты, дошли

до того, что вместо простого: терцфлейта (*flûte tierce*), нонфлейта (*flûte neuvième*) — что по крайней мере не внесло бы путаницы в терминологию, — стали называть эти инструменты: флейта Фа, флейта Ми-бемоль. И посмотрите, куда это ведет! Если в какой-нибудь партитуре малый кларнет Ми-бемоль, у которого *до* звучит на самом деле как *ми-бемоль*, будет исполнять ту же партию, что и терцфлейта, которую вы называете флейтой Фа, то оба эти инструмента, хотя и носят наименования разных строев, прозвучат все же в унисон. Так не ошибочно ли название строя одного из них? И не бессмысленно ли к одним только флейтам применять иной метод наименования и обозначения строя, чем тот, что принят для всех других инструментов?

Вот основное положение, которое я предлагаю, и которое сделает невозможным всякое ложное толкование: звук *до* — это исходный пункт для сравнения, и именно им нужно пользоваться для точного определения строя транспонирующего инструмента. Натуральный звукоряд трубки нетранспонирующих духовых инструментов никогда не должен приниматься в расчет³⁶. Всякий нетранспонирующий инструмент или транспонирующий на октаву, то есть такой, на котором написанное *до* и звучит как *до*, рассматривается как инструмент строя До.

Таким образом, если инструмент того же рода настроен выше или ниже, чем инструмент-тип*, то это различие в настройке будет указываться по отношению к строю До. Следовательно, скрипка флейта, гобой, звучащие в унисон с кларнетом До с трубой До, с валторной До, являются инструментами строя До; если же взять скрипку, флейту или гобой, настроенные тоном выше обычных инструментов того же наименования, то такая скрипка, такая флейта, такой гобой, звучащие в унисон с кларнетом Ре и трубой Ре, будут в строе Ре.

Отсюда я делаю вывод, что нужно отбросить старую манеру обозначения флейт; нужно называть терцовую флейту не флейтой Фа, а флейтой Ми-бемоль, так как ее *до* звучит как *ми-бемоль*; флейты, транспонирующие на малую нону и малую секунду, называть не флейтами Ми-бемоль, а малой или большой флейтой Ре-бемоль, потому что их *до* звучит как *ре-бемоль*; и так далее для других строев.

* Сопрановый.

** В оригинале — «sur la résonnance naturelle» (фр.).

*** Это относится к очень старым, давно вышедшим из употребления флейтам.

* Все типовые инструменты предполагаются здесь в строе До.

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ С ЯЗЫЧКОМ


Среди них нужно различать семейство инструментов с двойным язычком и семейство инструментов с простым язычком. В первое входят пять ви-

дов: Гобой, Английский рожок, Фагот, Квинтовый фагот и Контрафагот. [Второе состоит из Кларнетов, Бассетгорнов, Саксофонов и т. д.].


ГОВОИ

Его диапазон — две октавы и секста* Пишут для него в скрипичном ключе:



Две последние верхние ноты должны употребляться с большой осторожностью; во всяком случае *фа* небезопасно, если ввести его внезапно**. У некоторых гобоев есть низкое *си-бемоль* 

но так как этот звук не является для инструмента постоянным, его лучше избегать. С введением

системы Бёма будут устранены аппликатурные трудности, которые еще встречаются у гобоя в его современном состоянии и сказываются при быстрых переходах от *до-диез* среднего регистра к вышележащему звуку  или



и от соль-диез к фа-диез



Трели, состоящие из этих и некоторых других звуков, невозможны или очень трудны и оставляют плохое впечатление; это можно видеть из следующей таблицы ***:

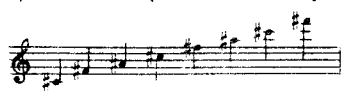
Музыкальное упражнение на тему «Трудно» (Difficult) в ключе F# (одна sharp). Упражнение состоит из пяти строк нот, каждая строка содержит различные ритмические и ладовые упражнения. Над нотами указаны уровни сложности: «трудно» (difficult) и «невозможно» (impossible). В третьей строке добавлено «трудно еще и теперь» (difficult even now).

* Так в оригинале; но во всех примерах Берлиоза дается диапазон гобоя в две октавы и квинту.

* К современным французским гобоям это уже не относится, так как на них вплоть до *соль³* можно еще играть сверх этого им доступны *соль-диез³* и *ля³* — правда, только в более связном движении. — *Прилеч. Р. Штрауса.*

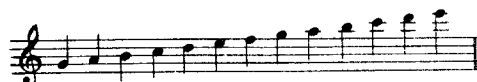
*** Верхние примечания в этой таблице принадлежат Г. Берлиозу, нижние — Р. Штраусу.

Система Парижской консерватории с некоторыми изменениями Флемминга дает возможность исполнять все трели, отмеченные знаком * , а также разбитый аккорд

фа-диез мажор — например,  — совершенно чисто и отчетливо, и даже довольно быстро.



В певучих фразах лучше не выходить за пределы такого объема:



Более низкие и более высокие звуки вялы или жидки, жестки или крикливы, и все они довольно плохого качества. Быстрые хроматические или диатонические пассажи могут исполняться на гобое достаточно хорошо, но все же они производят неприятное и почти смешное впечатление; то же самое и с арпеджиями. Подходящий случай для подобных последовательностей может возникнуть лишь очень редко, нам он, признаться, даже еще не встречался. И то, что пытаются делать в этом плане виртуозы в своих фантазиях и вариациях, не в силах доказать обратное. Гобой — прежде всего мелодический инструмент; характер его — деревенски-простой, полный нежности, я бы сказал даже, застенчивости.

Однако в оркестровых tutti для него всегда пишут не считаясь с особенностями его тембра, так как в общем ансамбле он теряется и его характерные особенности становятся неразличимыми. Скажем сразу, что то же самое происходит и с большинством других духовых инструментов. Исключения составляют лишь те, которые обладают чрезвычайно сильным звуком или резко выделяющимся своей оригинальностью тембром. Действительно невозможно, не попирая самого искусства и здравого смысла, пользоваться ими в качестве простых гармонических инструментов. Таковы тромбоны, офиклейды, контрафаготы и, во многих случаях, трубы и корнеты.

Звукам гобоя свойственны простодушие, наивная грация, тихая радость или печаль слабого существа — все это он чудесно выражает в *cantabile*. Известная степень возбужденности еще доступна ему, но нужно остерегаться доводить его до крика страсти, до бурной вспышки гнева, до угрозы или героического порыва — его небольшой голос, терпкий и нежный в то же время, становится тогда бессильным и приобретает совершенно гротескный оттенок. Некоторые великие мастера, и среди них Моцарт, не избегали этой ошибки. В их партитурах можно найти эпизоды, в которых страстность замысла или воинственный характер составляют странный контраст со звуком исполняющих их гобоев; из-за этого возникают не только неудачные

Гобои, как и все другие инструменты, наиболее непринужденно чувствуют себя в тональностях с малым количеством диезов или бемолей.

В си мажоре гаммы трудны, в ля-бемоль мажоре легче, но в ре-бемоль мажоре опять труднее.

Следующие пассажи даже в очень быстром движении исполняются без труда*:

звучания, но и очень неприятные несоответствия между сценой и оркестром, между мелодией и инструментальной. Самая бодрая, самая лучшая, самая благородная маршевая тема теряет свое благородство, свою бодрость и прелесть, если играется на гобоях; в какой-то степени она может все это сохранить, если передать ее флейтам; исполненная на кларнетах, она почти ничего не потеряет.

Лишь в *pianissimo* с успехом применялись (в особенности Моцартом) воинственные маршевые ритмы у гобоев — как подражание звучащему издали хору трубачей. Посмотрите в арии Фигаро³⁷ (прим. 60).

В случае, если бы в пьесе указанного мною характера гобои были совершенно необходимы, чтобы придать больше полноты гармонии и больше силы участвующей в ней группе духовых инструментов, то следовало бы, по крайней мере, писать для них так, чтобы тембр их, чуждый подобному стилю, был полностью прикрыт тембром других инструментов и настолько растворился в общей массе, что был бы уже незаметным. Низкие звуки гобоя, неприятные своей обнаженностью, могут оказаться подходящими для некоторых необычных и выражающих страдание гармоний, в соединении с низкими звуками кларнетов и с нижними *ре*, *ми*, *фа* и *соль* флейт и английских рожков.

Глюк и Бетховен удивительно хорошо умели пользоваться этим драгоценным инструментом; именно ему как тот, так и другой обязаны глубиной чувств, вызываемых многими их самыми прекрасными страницами. Говоря о Глюке, достаточно привести solo гобоя в арии Агамемнона из «Ифигении в Авлиде»: «*Peuvent-ils ordonner qu'un père*»**. Эти жалобы голоса невинности, эти беспрестанные и все более пылкие мольбы, — разве могли они быть выражены каким-либо другим инструментом так, как гобоем?... (прим. 61).

А знаменитый ритурнель в арии из «Ифигении в Тавриде»: «*O malheureuse Iphigénie!*»*** [II акт, 4-я сцена.] А этот детский вскрик в оркестре, когда Альтиста, охваченная, в пылу ее героического самопожертвования, внезапным воспоминанием о своих

* Совершенно очевидно, что здесь подразумевается legato; при раздельном исполнении подобные фигуры очень трудны.

** «Могут ли они требовать, чтоб отец [своей рукой возвел на жертвенный алтарь невинную, горячо любимую единственную дочь]» (фр.).

*** «О несчастная Ифигения!» (фр.).

юных сыновьях, резко прерывает фразу в теме: «Eh pourrai je vivre sans toi?»* — чтобы ответить на трогательный инструментальный призыв разрывающим сердце возгласом: «O mes enfants!»** [1 акт, 5-я сцена]. А диссонанс малой секунды в арии Армиды на словах: «sauvez-moi de l'amour...»*** Всё это полно высоких чувств не только

благодаря драматическому замыслу, глубине выражения, благородству и красоте мелодии, но и благодаря инструментовке и чудесному выбору автором именно гобоев среди множества других инструментов, недостаточно способных или вовсе неспособных создать подобные впечатления (прим. 62).

60. СВАДЬБА ФИГАРО Акт I

В. МОЦАРТ

Allegro

Ob.

Fag.

Cor. in C

Viol. I

Viol. II

Viola

Figaro

Vcll. e Contrab.

Non più andrai, far fallo ne amo-ro-so, notte e glor-no d'in-tor-no gi-ran-do, del-le

Ob.

Fag.

Cor. in C

Viol. I

Viol. II

Viola

Figaro

Vcl. e C. B.

bel-le tur-ban-do il ri-po-so, Nar-ci-set-to, A-don-ci-no d'a-mor, del-le bel-le tur-ban-do il ri-

* «Смогу ли я жить без тебя?» (фр.).

** «О дети мои!» (фр.).

*** «Избавьте меня от любви...» (фр.).

Fl. *p*

Ob. *p*

Fag. *mf p*

Cor. in C *p*

Tr. be in C *p*

Timp. *p*

I Viol. *mf p*

II Viol. *mf p*

Viola *mf p*

Figaro

- po - so, Nar-ci-set-to, A don-ci - no d'a-mor. Cheru-bi-no, al-la vit-to-ria!

Vlc. e C.B. *mf p*

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. in C

Tr. in C

Timp.

Figaro

al-la glo-ria mi-li-tar! Cheru-bi-no, al-la vit-to-ria! al-la glo-ria mi-li-

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. in C

Tr. in C

Timp.

I Viol.

II Viol.

Viola

Figaro

al - la glo - ria mi - li - tar! al - la glo - ria mi - li - tar!

Vlc. e C. B.

61 ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ Акт I

Х. ГЛЮК

Andante

Flûtes et Hautbois

I Viol.

II Viol.

Altos

Agamemnon

Basses

Peu vent ils or - donner qu'un pè - re de sa main pré - sente à l'au -

tel et pa-re d'un bandeau mor-tel le front d'u-ne vic-time et si ten-dre et si

chère, peu-vent-ils l'or-don-ner? Je n'o-bé-i-rai point à cet ordre in-hu-main, je

n'o-bé-i-rai point à cet ordre in-hu-main! J'en-tends re-ten-tir dans mon

Hautb. solo

Fag.

pizz.

sein le cri plain_tif de la na_tu-re, el-le parle à mon coeür,

et sa voix est plus su-re que les o-ra-cles du des-tin, que les o-ra-cles

Fl. et Hautb.

du des-tin! Je n'o-bé-i-rai point à cet ordre in-hu-main, je n'o-bé-i-rai point à cet

arco

ordre in hu main!

Moderato

62. АРМИДА Акт III

Х. ГЛЮК

Bassons

Cors en Fa

Viol. I

Viol. II

Altos

Armide

Basses

Venez, ve nez,

haine im-pla-ca-ble, sor-ter dugouffre épou-va-n-ta-ble, où vous fai-tes ré-

guer une é - ter - nelle hor - reur! Ve - nez, ve - nez, haine im - pla -

Hautbois

ca - ble, sor - tex du gouffre é - pou - van - ta - ble, sauvez - moi de là -

mour, sau - vez - moi de là - mour! Rien n'est si re - dou - ta - ble,

contreunne ne-mi trop ai-ma-ble, rendez-moi mon cour-roux, r'al-lu-mez

Hautbois

ma fu-reur! Venez, ve-nez, haine im-pla-ca-ble, sor-tez du

gouffre épou-va-n-ble où vous fai-tes ré-gner une é-ternelle hor-reur!

В качестве примеров мелодий большой протяженности, сочиненных для гобоя и выявляющих характерные особенности инструмента, можно привести отрывки из произве-

дений Берлиоза, таких как увертюры к «Королю Лиру», к «Бенвенуто Челлини» и «Фантастическая симфония» (прим. 63а, 63б).

63^a КОРОЛЬ ЛИР Увертюра

Г. БЕРЛИОЗ

63.6 КОРОЛЬ ЛИР. Увертюра

Г. БЕРЛИОЗ

Htb.

a tempo

Htb.

Bassons

rit. *a tempo* *poco a poco*

Fl.

Htb.

Cl.en Ut

Cor.et Ut

Bassons

animato *a tempo*

Никакой другой инструмент не мог бы в таких покоряющих сердце звуках выдать нам сладостную тайну целомудренной любви, как гобой в «Тангейзере» (прим. 64).

Но в общем-то именно у Вагнера очень редко встречаются случаи, где он в течение долгого времени поручает мелодию одному инструменту; у него преобладает принцип членения на мельчайшие переплетающиеся отрезки. Вот показательный пример такого рода из второго акта «Валькирии» (прим. 65).

Гобой, с его густыми и как бы кичливыми низами и, наоборот, острыми, пронзительно тонкими верхами, очень хорош для юмористических ситуаций, для карикатуры, особенно если играть форсированным звуком: гобой может скрипеть, блять, визжать, так же как и благородно, целомудренно петь и жаловаться, по-детски весело играть и дудеть.

Бетховен больше обращался к гобоям для выражения радостных чувств: об этом свидетельствуют solo в скерцо Пасторальной симфонии (прим. 66), solo в скерцо Симфонии с хорами*, solo в первой части Симфонии си-бемоль мажор и другие. Но не меньшего он достиг, вверая гобую фразы печальные и скорбные. Это можно увидеть в минорном solo из репризы первой части Симфонии ля-мажор (прим. 67), в эпизодическом Andante финала Геронической симфонии (прим. 68), и в особенности в «Фиделио», в арии, где теряющему силы от голода Флорестану в бреду кажется, что он находится в кругу своей плачущей семьи, и его возгласы, полные тоски, перемешиваются с прерывающимися стонами гобоя³⁸ (прим. 69).

64. ТАНГЕЙЗЕР Акт II

Andante $\text{♩} = 76$ P. WAGNER

Violen (geteilt)

Landgraf

Veelli (geteilt)

Klar. in B

Fag.

Violen

Landgraf

Vlc.

Noch bleib denn unausgesprochen dein süßes Geheimnis kurz so

Frst; der Zau - ber blei - be un - ge - bro - chen, bis du der Lö - sung mächtig bist, bis

* Так во Франции часто называют 9-ю симфонию Бетховена.

Fl.

Ob

Klar. in B

Ventilhörn. in F

Fag.

Violen

Indgrf.

Vlc.

du der Lö - sung, der Lö - sung mäch - tig bist.

(alle Violoncelli)

65. ВАЛЬКИРИЯ Акт II

P. WAGNER

Bewegt

molto ritenuto

2 Fl.

Oboe I

Klar. I in B

Engl. H.

Fag. I

4 Hörn in F

I Viol.

II Viol.

più f *ff* *dim.* *più p* *pp*

più f *ff* *dim.* *più p*

66. ПАСТОРАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ Часть III

Л. БЕТХОВЕН

Allegro

Oboe I *p*

Clar. in B *I*

Fag. *p*

Viol. I *dim.* *pp*

Viol. II *dim.* *pp*

cresc. *dolce* *cresc.* *dolce*

pp *pp*

dolce

Vivace

Flaut. I

Oboe *dolce*

Clar. in A

Fag.

Cor. in A

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcello

Contrab.

p

pizz.

Poco andante

Flauti

Oboi

Cl. in B

Fag.

I. II

Cor. in Es

III

Timp.

I

Viol.

II

Viola

Vcello e Contrab.

This page of musical notation, numbered 228, is arranged in four systems, each containing four staves. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *cresc.* (crescendo), *pizz.* (pizzicato), and *I* (first ending). The first system features a complex rhythmic pattern in the third staff with triplets. The second system shows a transition to a more melodic line in the first staff. The third system includes a *pizz.* instruction in the fourth staff. The fourth system is characterized by multiple *cresc.* markings across the staves, indicating a gradual increase in volume. The notation is precise, with clear articulation and dynamic markings throughout.

69. ФИДЕЛИО АКТ II

Л. БЕТХОВЕН

Poco allegro

Oboe Solo *p* *cresc.* *dim.*
 Cor. in F *p* *cresc.* *dim.*
 Viol. I *p* *cresc.* *dim.*
 Viol. II *p* *cresc.* *dim.*
 Viola *p* *cresc.* *dim.*
 Florestan *p* *cresc.* *dim.*
 Vcello *p* *cresc.* *dim.*
 Contrab. *p* *cresc.* *dim.*

Und

dolce *cresc.*
pp *cresc.*
p dolce *cresc.*
p dolce *cresc.*
p dolce *cresc.*
p dolce *cresc.*
 spür'ich nicht lindes anft säuselnde Luft? und ist nicht mein Grab mir erhellet? Ich seh', wie ein
p dolce *cresc.*
p dolce *cresc.*

Engel im rosigen Duft sich tröstend zur Seite, zur Seite mir stellet, ein Engel, Le - o -

p

p

p

p

p

p

cresc. poco a poco *f* *dolce*

cresc. poco a poco *f* *p*

cresc. poco a poco *f* *p*

cresc. poco a poco *f* *p*

cresc. poco a poco *f* *p*

no-ren, Le-o-no ren, der Grattin, so gleich, der, der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich.

cresc. poco a poco *f* *p*

cresc. poco a poco *f* *p*

ГОБОЙ Д'АМУР

Гобой д'амур на малую терцию ниже гобоя и имеет следующий диапазон:



звучащий в действительности:



Тембр его мягче и более спокойного характера, а его подвижность в диэзных тональностях больше, чем у гобоя.

Многократно применявшийся И. С. Бахом и его современниками, он использовался большей частью как солирующий инструмент, причем предпочитали пользоваться двумя гобоями д'амур.

В начале второй части «Рождественской оратории» («Weihnachtsoratorium») Бах вводит их парой в сочетании с двумя английскими рожками — изумительное воспроизведение мирной пастушеской музыки.

Как на пример использования этого инструмента в более новое время, позволю себе сослаться на свою «Symphonia domestica», где гобой д'амур служит символом и наивно мечтающего и весело играющего ребенка (прим. 70а и 70б).

70а. SINFONIA DOMESTICA

Р. ШТРАУС

ruhig. III Thema sehr zart

Oboe d'amore

Viol. II

Flöte I

Oboe d'amore

Fag. I

4 Hrn in F

4 Solo-Viol. I

Viol. II (3 Pulte)

Solo-Viola

Oboe d'amore

4 Solo-Viol. I

1 Solo-Viol. II

1 Pult Violon

Solo-Vcello

trém. gef. 3 Pulte

dim. ppp

Ruhig

im Zeitmas

(etwas deutlicher)

(mit Dämpfer) ppp

(mit Dämpfer) pp

IV (ohne Dämpfer) #

(Dämpfer ab) ppp

(Dämpfer ab)

und allmahlich ausdrucksvoller

molto ritard.

dim. pp

dim. pp

dim. pp

pp

pp

Munter

Ob. I

Oboe d'amore

Engl. H.

Klar. in A

2 Klar. in B

Basklar. in B

Viol. II

Viola

Ob. I

Oboe d'amore

Engl. H.

Kl. in A

2 Kl. in B

Baskl. in B

Viol. II

Viola

(nicht get.)
pizz.

arco

mf

pizz.

arco

mf

p

Oboe d'amore

Kl. in D

2 Kl. in B.

Baßkl. in B

3 Fag.

Viol. II

Viola

Vlc.

Ob. I

Oboe d'amore

Kl. in D

Kl. in A

Baßkl. in B

3 Fag.

Viol. II

Viola

Vlc.

p

sf

f

mf

pizz.

dim.

arco

p arco

p

f

II. u. III.

(nicht get.)

Французские инструменты имеют ряд преимуществ — они более искусно изготовлены, обладают большей ровностью регистров, податливее вверх и способны дать более мягкое *pianissimo* вниз; но не только инструменты, но и манера игры и звукоизвлечения французских гобоистов тоже заслуживает предпочтения перед немецкой. Некоторые немецкие «школы» стремятся получить возможно более плотный звук, подобный звуку трубы, который никак не сливается с флейтами и кларнетами и часто выделяется самым неприятным образом.

Звук французских гобоев, несмотря на свою остроту, а часто и вибрирующий характер, обладает большей способностью изменяться и приспосабливаться, но все же, если

это понадобится, в *forte* может быть пронзительным; к тому же он лучше несется вдаль.

В еще большей степени это относится к английскому рожку; следует обратить внимание как образцово он применен и связан с флейтами, гобоями, кларнетами, фаготами в первом и втором актах «Лозенгрин»; но результат оказался бы совсем неудачным и противоречащим авторскому замыслу, если бы английский рожок выделялся из ансамбля как нечто стоящее особняком — как это часто бывает при немецкой манере обращения с ним — вместо того, чтобы быть тонким связующим звеном, посредником между тембрами остальных деревянных духовых.

АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК

Этот инструмент является, так сказать, альтом гобоя, полным объемом которого он обладает; пишут для него в скрипичном ключе, как для гобоя низкого строя Фа, то есть, квинтой выше действительного звучания.

Его звукоряд:



звучит для слушателя:



Некоторые английские рожки имеют кроме того низкое си-бемоль.

Если оркестр играет в до мажоре, английскому рожку нужно писать в соль мажоре, если у оркест-

ра ре мажор, у английского рожка будет ля мажор и т. д.

То, что мы говорили о трудностях аппликатуры гобоя в некоторых сочетаниях нот с диезами и бемолями, применимо и к английскому рожку*; быстрые же пассажи у него еще хуже; звук его, менее острый, более приглушенный и более тяжелый, меньше подходит для веселых сельских наигрышей, чем звук гобоя. Не мог бы он выразить и терзающих душу стонаний; почти недоступны ему звучания, исполненные глубокой скорби. Это голос меланхолический, мечтательный, достаточно благородный, и его звучание, несколько ступенчатое, как бы идущее издалека, дает ему преимущество перед всеми другими, если нужно всколыхнуть, заново вызвать образы и переживания прошлого, если композитор хочет заставить вибрировать тайные струны сладостных воспоминаний. Г-н Галеви исключительно удачно применил два английских рожка в ригурнеле арии Элеазара в четвертом акте «Дочери кардинала» (прим. 71).

71. ДОЧЬ КАРДИНАЛА Акт IV

Ж. ГАЛЕВИ

Andantino espressivo

Cors anglais I

Cors anglais II

Bassons

Cors en Fa

Viol. I

Viol. II

Altos

Vlc. Contrab.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pp

* Теперь этих трудностей уже нет, как и у гобоя; технические возможности английского рожка и гобоя можно считать равными. — Примеч. Р. Штрауса.

The musical score is presented in three systems. The first system features a vocal line with trills and triplets, and a piano accompaniment with a prominent triplet in the right hand. The middle system shows a woodwind section with a timpani part marked 'Timb.' and 'ppp'. The bottom system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a harmonic support in the left hand. The score is marked with 'pp' and 'ppp' dynamics.

Необыкновенно хорош рожок у Вагнера в печальном-пастушеском напеве в третьем акте его «Тристана» (см. прим. 14).

В Adagio одной из моих симфоний английский рожок — прежде повторявший вслед за гобоем его фразы октавой ниже, подобно голосу юноши, откликающемуся в пасторальном диалоге на голос юной девушки³⁹, — вновь как бы пересказывает их

отрывками (в конце части) под приглушенный аккомпанемент четырех литавр, при полном молчании всех остальных инструментов. Ощущение отрешенности, забвения, горестного одиночества, которое возникает в душе некоторых слушателей при новом появлении этой уже забытой мелодии, не имело бы и четвертой доли своей силы, если бы она была исполнена каким-либо другим инструментом, а не английским рожком (прим. 72).

Сочетание низких звуков английского рожка с низкими нотами кларнетов и валторн на фоне тремоло контрабасов создает совершенно особую и новую звучность, способную своими грозными отблесками окрасить музыкальные образы, в которых господствуют страх, тревога. Этот эффект не был

знаком ни Моцарту, ни Веберу, ни Бетховену. Великолепный пример его можно найти в дуэте четвертого акта «Гугенотов», и я думаю, что Мейербер был первым, кто воспроизвел его в театре (прим. 73).

73. ГУГЕНОТЫ Акт IV

Andante

Д. Ж. МЕЙЕРБЕР

Flûtes

Cor. anglais
en Si^b
Clar.
en La

Bassons

Cors à pistons
en Si

Viol. I

Viol. II

Altos

Raoul

Vlc.

C. B.

Cor. angl.
en Si^b
Clar.
en La

Bassons

Cors
en Si

dit, oul, tu m'ai mes

Tu l'as

Следовало бы изучить сочетания английского рожка с флейтами и кларнетами в первом и втором актах «Лозн-рина».

Здесь стоит вспомнить также об изобретенной Геккелем в Бибрихе Геккель-Кларине; она в строе Си-

бемоль и имеет следующий объем:



Зву-

ки выше *до-диез* третьей октавы рискованны. Инструмент этот соответствует Альпийскому рогу и больше, чем слабый английский рожок или невыносимая по тембру труба, подходит для исполнения веселых наигрышей в третьем акте «Тристана»⁴⁰.

В сочинениях, общий колорит которых должен носить отпечаток грусти, было бы вполне уместно чаще пользоваться английским рожком, скрытым в середине инструментальной массы. В таких случаях можно писать только одну партию гобоя, заменив вторую партией английского рожка. Глюк при-


менил этот инструмент в своих итальянских операх «Телемак» и «Орфей», но без ясного замысла и не получив от этого большой пользы; он никогда не писал его в своих французских партитурах. Ни Моцарт, ни Бетховен, ни Вебер не пользовались им; причины этому я не знаю.

Новым приобретением для оркестра является изготовленный фабрикой Ф. Лорэ в Париже Баритоновый гобой, у которого недавно появился опасный соперник — Геккельфон, построенный Вильг. Геккелем в Бибрихе.

Объем последнего:



Звучит он октавой

ниже гобоя; тембр его богат и благозвучен. Четыре последних звука (от ) могут употребляться только в *forte*, но и в этом случае без гарантии, что они прозвучат уверенно.

ФАГОТ

Это бас гобоя*; его диапазон более трех октав; пишут для него в двух ключах [басовом и теноровом]:



Но было бы более чем благоразумно не заставлять его подниматься выше последнего *си-бемоль*.

Вагнер доводит фагот до высокого *до* в «Мейстерзингерах», там, где он изображает жалкое состояние избитого Бекмессера (прим. 74).

В настоящее время высокое *ми-бемоль* берут довольно хорошо, но его извлечение пагубно влияет на амбушюр исполнителя.

Клапаны, которыми теперь оснащен фагот, поз-

воляют брать два низких звука, которые прежде были ему недоступны.

Для низкого *ля* в «Тристане» фаготистам приходится надевать так называемый двойной раструб с клапаном *ля*⁴¹. Нижние ноты берутся большим пальцем левой руки, и только *ми-бемоль* мизинцем.

* В Брюссельской консерватории, благодаря любезности ее директора Геварта, я слышал игру на Контрабасовом гобое, звук которого не имел ничего общего с низкими звуками фагота. Это был специфический свирельный звук гобоя вплоть до самых глубоких низов, и если наше ухо потребует в скором времени еще более тонкой тембровой дифференциации и еще большего богатства звуковых красок, я не знаю, не станем ли мы снова вводить этот инструмент в оркестр в качестве баса гобоев, чтобы каждая тембровая группа была представлена не одним или двумя видами, как до сих пор, а полным семейством.

Какое богатство контрастов обнаружилось бы, например, при таком составе:

2 Малые флейты	}	Семейство флейт
4 Большие флейты		
1—2 Альтовые флейты		

4 Гобоя	}	Семейство гобоев
2 Гобоя д'амур.		
2 Английских рожка		
1 Геккельфон		
1 Контрабасовый гобой		

1 Кларнет Ля-бемоль	}	Семейство кларнетов
2 Кларнета Фа		
2 Кларнета Ми-бемоль		
4—6 Кларнетов Си-бемоль		
2 Бассетгорна		
1 Баскларнет		
1 Контрабасовый кларнет		

Впервые натолкнул меня на эту мысль случай в Брюссельской консерватории, где один из профессоров организовал для меня исполнение соль-минорной симфонии Моцарта, переложенной для 22 кларнетов; а именно:

1 Кларнет Ля-бемоль
2 Кларнета Ми-бемоль
12 Кларнетов Си-бемоль
4 Бассетгорна
2 Баскларнета
1 Контрабасовый кларнет.

Богатство звуковых красок, струившихся мне навстречу из самых разнообразных сочетаний представителей этого кларнетного семейства, привело меня к мысли о том, как много еще нетронутых сокровищ таит в себе оркестр, и нужен лишь драматург и поэт звуков, который сумел бы их раскрыть, сделать доступными для выражения новых красочных символов, для характеристики новых и более тонких душевных порывов, нервных побуждений:

74. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ Акт III

Sehr mäßig P. БАГНЕР

Klar. I in B

I. II

4 Hrn in F

III. IV

Fag. I

II

Viol. I

II

Viola

Vlo.

p *gestopft* *sf*

Аппликатура фাগота сходна с аппликатурой флейты. Многие трели в обоих крайних регистрах фাগота невозможны*:

Все остальные, выше *фа-диез*, плохи или невозможны.

§ Все трели, обозначенные *, исполняются теперь хорошо.

* Верхние примечания в таблице принадлежат Г. Берлиозу, нижние — Р. Штраусу. Последние шесть трелей добавлены Р. Штраусом.

Инструмент этот оставляет желать много лучшего в отношении чистоты интонации и, будучи сконструирован по системе Бёма, выиграет, быть может, больше всех других духовых инструментов.

В оркестре фагот очень полезен во множестве случаев. Звук у него не слишком сильный, а тембр, совершенно лишенный блеска и благородства, имеет склонность к гротеску, с чем всегда нужно считаться, если он выдвигается на первый план. Его низкие звуки дают превосходные басы для всей группы деревянных духовых инструментов. Обычно для фаготов пишут две партии, но так как в больших оркестрах всегда бывает четыре фагота⁴², можно беспрепятственно писать для них четыре реальных партии, а еще лучше три, удваивая нижний голос в низкой октаве для усиления баса.

В характере высоких звуков фагота есть что-то мучительное, болезненное, я бы даже сказал жалкое, что иногда с изумительным эффектом может быть использовано как в медленной мелодии, так и в голосах сопровождения. Странное легкое хлоптанье, которое слышится в скерцо до-минорной симфонии Бетховена к концу *decrescendo*, образуется именно благодаря слегка напряженному звучанию высоких ля-бемоль и соль фагота (прим. 75).

Когда же г-н Мейербер в сцене воскрешения монахинь [в опере «Роберт-дьявол»] захотел найти тусклую, холодную, мертвенную звучность, то достиг он этого, наоборот, с помощью расслабленных звуков среднего регистра фаготов (прим. 76).

С успехом могут применяться быстрые пассажи из связанных нот; они хорошо получаются, если написаны в излюбленных тональностях инструмента, таких, как ре, соль, до, фа, си-бемоль, ми-бемоль,

ля мажор и параллельных им минорных. Превосходное впечатление создают следующие пассажи в сцене купальщиц из второго акта «Гугенотов» (прим. 77).

Моцарт, в дуэте «Là si darem la mano»* («Дон-Жуан») перед словами Церлины «Vorrei e non vorrei»**, чудесно выразил характер нежной застенчивости, так свойственный фаготу в верхнем и среднем регистре в *piano*.

Одна из особенностей партитур Гайдна, Моцарта и Бетховена — фагот, поющий вместе с мелодией сопрановой тесситуры, но одной или двумя октавами ниже. При этом часто кажется — как, например, в «Свадьбе Фигаро», — что слышишь голос пожилого человека, подпевающего дорогим ему мелодиям юности.

У Моцарта следовало бы вспомнить еще один пример, где он применяет фагот двумя октавами ниже гобоя для выражения жеманной чопорности: в «Cosi fan tutte»***, а именно в сцене, где Фиордилиджи пытается скрыть за высокими словами слабость по отношению к домогательствам своего переодетого возлюбленного (прим. 78).

Посмотрите также терции, выражающие раздумья Миме, смущенного необходимостью изворачиваться (в первом акте «Зигфрида» Вагнера)⁴³ (прим. 79).

Вебер, в каватине одиноко томящейся в лесу Эврианты (третий акт), извлекает из фагота трогательные звуки страдающей невинности.

Фагот обладает особенно сильными обертонами.

Случалось, что в ля-бемоль-минорном аккорде, исполняемом в моей симфонической поэме «Смерть и просветление» тромбонами, английским рожком, фаготом и контрафаготом, мне не раз слышалось до (бекар) — очевидно обертон фагота или контрафагота (прим. 80).

75. СИМФОНИЯ ДО МИНОР Часть III

Л. БЕТХОВЕН

Allegro

Ob.

Fag.

Cor. in Es

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcello

pp

pizz.

arco

pp

* «Ручку, Церлина, дай мне» (перевод с итальянского Н. Кончаловской, клавир, Музгиз, 1959).

** «Поднять не смею взора» (в том же переводе).

*** Опера «Так поступают все» (ит.).

Ob. *p*

Fag.

Cor in Es

Viol. I *sempre pp*

Viol. II *sempre pp*

Viola *sempre pp*

Vcello *sempre pp*

Fag. *p*

Cor. in Es *p*

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcelli

76. РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ АКТ III

Д. Ж. МЕЙЕРБЕР

Andante

Bassons *p staccato*

Soli

77. ГУГЕНОТЫ АКТ II

Дж. МЕЙЕРБЕР

Andante

Flûte

Clar. en Sib

Bassons

2 Cors en Mi^b

1 Cor en Sib (bas)

Timbales Mi^b, Sib

2 Harpes

I Viol.

II Viol.

Altos

Sopr. I

Sopr. II

Sopr. III

Chœur de jeunes filles

Vlc.

legato dolcemente

ppp

pp

pizz.

Jeunes beautés, sous ce feuil.

Jeunes beautés,

la - ge qui nous pré - sen - te un doux om - bra - ge.

jeu - nes beautés bravent le jour et la chaleur.

(Lebhaft, doch nicht zu schnell)

II. III I. II

3 Fag. *p* *piu p* *pp*

K.B. Tuba *p*

Viola

Mime (в испуге, робко, про себя) *cresc.*

Wie werd ich den lauernden los? Ver-fänglich muß ich ihn fragen.

10 Vlc. *cresc.*

2 Vlc. *trem.* *p* *piu p*

Kontrab. *p*

2 Ob.

Engl. Hrn.

3. Klar. in A I. II *p* *III* *p* *p*

Baßklar. in A *p* *p*

4 Hrn. in F I. III II. IV *p*

3 Fag. *p*

Viola *pizz.*

Mime (Пересиливая себя, со строгостью) (громко)

Dein Haupt pfänd' ich für den Herd: Nun sorg, es sinnig' zu lö-sen! Drei der Fragen

Vlc. (Alle) *pizz.* *p*

[illegible]

leht tagt in der Er - de Tie - fe?

80. СМЕРТЬ И ПРОСВЕТЛЕНИЕ

Р. ШТРАУС

Ob I *pp* (*sehr zart*)

Engl. Horn. *pp*

Baskl. in B *p*

2 Fag. *p*

Kontrafag. *p*

3 Pos. *pp*

Pke

Harfe *p* *pp*

Viol. I *pizz.* *pp*

Viol. II *pp*

Viola *pp* *pizz.*

Vlc. *pp* *pizz.*

K. B. *pp*

КВИНТОВЫЙ ФАГОТ

Меньшего размера, чем предыдущий, и настроенный квинтой выше, он обладает почти тем же объемом, и пишут для него точно так же в двух ключах, но с транспозицией:



В действительности звучит следующая гамма:



Квинтовый фагот является для обыкновенного фagота вверху тем же, чем английский рожок для гобоя внизу. Для английского рожка пишут квинтой выше действительного звучания, а для квинтового фagота квинтой ниже. Следовательно квинтовый фагот будет играть в фа мажоре, когда фagоты играют в до; в соль, когда у них ре и т. д.

В большинстве оркестров этот инструмент отсутствует, и в двух верхних октавах его там с ус-

пехом заменяет английский рожок. В звуке квинтового фagота меньше чувствительности, но больше силы, чем у английского рожка, и он был бы превосходен в военной музыке. Очень жаль, что дело идет, видимо, почти к полному устранению фagотов из духовых оркестров, и это очень вредит оркестрам, жесткую звучность которых многочисленные большие и малые фagоты могли бы смягчить.

КОНТРАФАГОТ

Он для фagота то же, что контрабас для виолончели. Иначе говоря, звучит контрафагот октавой ниже написанного. Ему дают только такой объем:



что в действительности звучит:



Первые две ноты звукоряда получаются с трудом и очень неопределенны в силу своей крайне низкой тесситуры.

Нет надобности добавлять, что этот чрезвычайно неповоротливый инструмент пригоден лишь для больших гармонических эффектов и для басовых голосов в умеренном движении. Бетховен применил его в финале своей Симфонии до минор и в финале Симфонии с хорами.

И в тюремной сцене в «Фиделио»! (прим. 50). Как уже отмечалось в главе о виолончелях, фagоты по моему ощущению даже в самом низком регистре не имеют басового

характера (если только они не удвоены низкими валторнами). В современном оркестре, где даже в небольшом по численности смычковом квартете бывает минимум шесть контрабасов, деревянные духовые нуждаются в утяжелении басового голоса, по меньшей мере, контрафаготом — естественным басом деревянных, баскларнетом и, может быть, контрабасовым гобоем, если композитор хочет, чтобы вся группа деревянных духовых по своей самостоятельности более или менее сравнялась со смычковым квинтетом. (Уже обычный баскларнет является настоящим басом к трем фagотам. См. об этом в соответствующей главе *). — В настоящее время контрафагот весьма улучшен (Вильгельмом Геккелем в Бибрихе на Рейне) и следует настоятельно рекомендовать его применение.

Контрафагот очень ценный инструмент для больших духовых оркестров, однако лишь немногие артисты решаются играть на нем. Иногда его пытаются заменить офиклейдом, который не имеет столь низких звуков, — он звучит в унисон с обыкновенным фagотом, а не октавой ниже; к тому же тембр офиклейда по своему характеру не имеет ничего общего с тембром контрафагота. Поэтому, мне думается, в большинстве случаев лучше обходиться вовсе без контрафагота, чем заменять его подобным образом.

* К этой мысли Р. Штраус вновь возвращается в главе о баскларнете.

КЛАРНЕТЫ *

Инструменты с простым язычком, такие, как Кларнеты и Бассетгорн, составляют семейство, родственная связь которого с семейством гобоев не так уж близка, как можно было бы думать. То, что их главным образом различает — это характер звука. В самом деле, у кларнета в среднем регистре звук более ясный, более полный и чистый, чем у инструментов с двойным язычком, в звуке которых всегда есть известная резкость или

терпкость, в большей или меньшей степени маскируемая мастерством исполнителей. И только высокие звуки последней октавы кларнета, начиная от *до* выше нотоносца, своей резкостью несколько напоминают сильные звуки гобоя, в то время как наиболее низкие звуки суровостью * звучания приближаются к некоторым звукам фагота.

Пишут для кларнета в скрипичном ключе; объем его — три с половиной октавы и более:



Различают четыре регистра кларнета: низкий, шалюмó, средний и высокий.

Первый состоит из следующей части звукоряда **:



Второй † — из этой:



Звуки эти обычно бывают приглушенными.

Третий занимает последующие ступени ‡:



Четвертый — остаток звукоряда до самого высокого *ре*:



Многие диатонические последовательности, арпеджи и трели, прежде неисполнимые, теперь, благодаря остроумному механизму клапанов, добавленных к инструменту, стали доступными и будут даже легкими, когда система Сакса будет принята всеми мастерами**. Все же, поскольку эти усовершенствования еще не получили всеобщего распространения, благоразумнее не писать пассажей вроде следующих; разве только если движение очень медленное***:



* У французских кларнетов неглубокий, гнусавый звук, в то время как у немецких он приближается к человеческому голосу. — *Примеч. Р. Штрауса.*

** Нижние ноты звучат нехорошо, пусто. — *Примеч. Р. Штрауса.*

Вряд ли многие музыканты разделяют это мнение Р. Штрауса. — *Примеч. ред.*

* В оригинале «*rudesse*» — терпкость, суровость, жесткость, грубость (*фр.*).

** На кларнетах системы Сакса легче исполняются диатонические тональности, на немецких (Ив. Мюллера, улучшенных Берманом) — бемольные. — *Примеч. Р. Штрауса.*

*** Все замечания к этой серии примеров принадлежат Р. Штраусу.

легко легко очень легко легко

средней трудности легко очень легко легко

очень легко легко легко легко легко

легко легко легко легко

легко легко легко легко

средней трудности средней трудности очень легко легко легко

легко очень легко легко легко легко

очень легко легко очень легко почти невозможно! легко

легко легко легко очень легко

средней трудности средней трудности

NB. Очень трудная последовательность, как и все октавы, так как в основе кларнета лежат квинты, у флейты же, гобоев и фаготов — октавы⁴⁶.

Не представляют затруднений следующие октавные ходы:

но начиная от

они, наоборот, очень трудны.

Очень легко исполняются фигуры такого рода:

Количество трелей на большую и малую секунду, доступных кларнету, весьма значительно; те, что не могут быть выполнены с уверенностью, указаны в прилагаемой здесь таблице:

невозможно невозможно трудно трудно трудно

трудно трудно трудно трудно

трудно трудно трудно невозмож-но трудно невозмож-но

Примеры на унисон:

Кларнет До

Кларнет Си

Кларнет Ля

хорошо

посредственно

плохо

хорошо

очень плохо

посредственно

Выражения «хорошо», «плохо», «посредственно» относятся здесь не к трудности исполнения самих фраз, приведенных в качестве примеров, а только к трудности той тональности, в которой они написаны. Впрочем, нужно сказать, что в простых и медленных фразах нет надобности полностью избегать таких довольно неудобных тональностей, как ля и ми мажор.

Для некоторых мест оживленного характера кларнет До незаменим. Посмотрите, например, Антракт из «Иосифа» Мегюля (прим. 81) или Балет из «Немой из Портичи» Обера (прим. 82). Этому инструменту следует отдать предпочтение и в пассажах более светлой звуковой окраски.

Кларнет Ре мало распространен, но должен был бы использоваться шире; звук у него чистый, совершенно особой остроты, и в ряде случаев мог бы оказаться в высшей степени полезным.

К сожалению, еще и теперь кларнет Ре почти всегда заменяют кларнетом Ми-бемоль, несмотря на то, что за минувшее время в «Мазепе» Листа и в «Полете валькирий» Вагнера ему была доверена важная роль⁴⁸. Я сам воспользовался этим кларнетом в качестве юмористического персонажа в моем «Тилле Эйленшпигеле». В нем есть какой-то грубовато-потешный комизм (прим. 83а, 83б).

Ясно, что эти разные кларнеты, независимо от

своеобразного характера звука каждого из них — об этом мы только что говорили, — очень полезны для большей легкости исполнения*. Нужно пожалеть, что нет еще и других. Так, например, немалые возможности во многих случаях могли бы предоставить композитору редко встречающиеся строи Си и Ре.

Малый кларнет в высоком Фа, прежде широко применявшийся в военной музыке, был почти совсем забыт ради кларнета Ми-бемоль, который по праву считается менее крикливым и вполне достаточным для тональностей, обычно употребляемых в пьесах для духовых инструментов. Кларнеты обладают тем меньшей чистотой, мягкостью и благородством звука, чем больше их строй удаляется вверх от строя Си-бемоль — одного из самых лучших для инструмента. Кларнет До жестче кларнета Си-бемоль, в его звуке гораздо меньше прелести. У малого кларнета Ми-бемоль звук пронзительный, и, начиная от ля выше нотоносца, его очень легко сделать вульгарным. Поэтому в одной новой симфонии он был использован, чтобы осмеять, принизить, опошлить⁴⁹ мелодию; драматургический смысл произведения потребовал этой необычной трансформации. У малого кларнета Фа склонность в этом направлении выражена еще больше. И наоборот, по мере того, как инструмент становится ниже, звучание его делается более приглушенным, более меланхоличным.

* Теперь уже в этом нет необходимости. — Примеч. Р. Штрауса.

81. ИОСИФ АКТ III

Э. МЕГЮЛЬ

Allegro *Solo*

Flûtes I II

Htb. I II

Cl.en Ut I II

Bassons

Cors en Sol

Viol. I II

Altos

Vlc.

Contrab.

mf

pp

Fl.

Htb.

Cl.en Ut

Cors en Sol

C. B.

Fl.

Clar. en Ut

Bassons

dolce

a2

p

Cor en Sol

C. B.

The musical score is written for a large orchestra. The top system includes Flutes I and II, Horns I and II, Clarinets in E-flat I and II, Bassoons, Cor Anglais, Violins I and II, Alto, Viola, and Contrabass. The bottom system includes Flute, Horn, Clarinet in E-flat, Cor Anglais, Bassoon, Flute, Clarinet in E-flat, Bassoon, Cor Anglais, and Bassoon. The score features various musical notations including treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (8/8), and dynamic markings such as *mf*, *pp*, *dolce*, and *a2*. There are also *Solo* markings above certain instrumental lines.

Fl.

Htb.

Cl. en Ut

Bassons

Cors en Sol

Fl.

Htb.

Cl. en Ut

Bassons

Cors en Sol

I Viol.

II Viol.

Viola

Vlc.

Fl.

Htb.

Cl. en Ut

Bassons

Cors en Sol

I Viol.

II Viol.

Viola

Vlc.

C. B.

This musical score page, numbered 256, is divided into three systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet in E-flat (Cl. en Ut), Bassoon (Bassons), and Horn in F (Cors en Sol). The second system adds Violin I (I Viol.), Violin II (II Viol.), Viola, and Violoncello (Vlc.). The third system includes parts for Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet in E-flat (Cl. en Ut), Bassoon (Bassons), Horn in F (Cors en Sol), Violin I (I Viol.), Violin II (II Viol.), Viola, Violoncello (Vlc.), and Contrabass (C. B.). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system features melodic lines for the woodwinds and a steady bass line. The second system shows a more active role for the strings, with the violins and viola playing rhythmic patterns. The third system is marked with a forte (ff) dynamic and features more complex, rhythmic patterns for the woodwinds and strings, with the contrabass providing a solid foundation.

Allegretto

I
Viol.
II
Altos
Vlc.
et C.B.

Clarin Ut
Cór en Ut
Bassons

I
Viol.
II
Altos
Vlc.
et C.B.

а) (immer sehr lebhaft)

3 Ob.

Engl. Horn

Klar. in D

2 Fl.

2 Ob.

Engl. Horn

Klar. in D

Basskl. in B

2 Fag.

Kontrafag.

4 Hrn.
in F3 Pos. u.
Tuba

Pke

I
Viol.

II

Viola

Vlc.

K. B.

201

p *dolce* *dolce* *dolce* *dolce* *pizz.* *Bog.* *dim.* *pizz.* *Bog.* *dim.* *pizz.* *Bog.* *dim.* *p*

lich; muß ich ca - ri - ren, füt - tertsie mich, und ist in allem gar lie - be.

zu 2

cresc.

p

cresc.

cresc.

I. II in E
Hrnr III. IV in D

p

cresc.

pizz.

sf

pizz.

sf

Bog.

cresc.

Bog.

cresc.

p

cresc.

sf

lich! Nur ge-stern, weil der Jun-ker ver - sun-gen, ha-bich den Korb ihr nicht ab-ge-run-gen.

cresc.

cresc.

f

Случаи, где были бы уместны эти сверхвысокие протянутые звуки, довольно редки.

Характер звуков среднего регистра носит отпечаток какой-то гордости, смягченной благородной нежностью, и это делает их способными к выражению самых поэтических чувств и мыслей. Только легкомысленная веселость и даже простодушная радость им, по-видимому, совершенно не свойственны. Кларнет мало подходящ для идиллии—это инструмент эпический, подобно валторнам, трубам и тромбонам. Его голос—голос героической любви; и если массы медных инструментов, в больших военных симфониях, будят мысль о множестве воинов, покрытых сверкающими доспехами, шагающих навстречу славе или смерти, то звучащие в это же время многочисленные унисоны кларнетов как бы представляют любимых жен, возлюбленных с гордым взором и глубокой страстью, воодушевленных звоном оружия, которые поют в пылу битвы, увенчивают победителей или умирают вместе с побеж-

денными*. Я никогда не мог слышать издали военной музыки, не будучи глубоко взволнован этим женственным тембром кларнетов, и мною овладевали образы, подобные тем, что возникают при чтении античного эпоса. Это прекрасное инструментальное сопрано, такое звонкое, такое богатое проникновенными звучаниями, когда его применяют массой, в solo выигрывает в тонкости, в мимолетных оттенках, в затаенной ласковости, хотя и теряет в силе и блеске. Нет ничего более целомудренного, более чистого, чем колорит, придаваемый некоторым мелодиям тембром кларнета, когда на нем играет в среднем регистре искусный виртуоз.

Как ни хорошо все здесь прочувствовано, все же это несколько односторонне. На мой взгляд, кларнет, при правильном использовании регистров, надлежащем ведении мелодической линии и соответствующем сочетании с инструментами других групп, передает все оттенки чувств.

* Сравните с этим уход Брунгильды во втором акте «Валькирии» (прим. 85).

85. ВАЛЬКИРИЯ Акт II

Р. ВАГНЕР

Bewegt

Ob. I

2 Klar. in A I II

Engl. Horn

4 Hörner in E

3 Fag.

Baßklar. in A

3 Pos.

Pke

Viol. I II

Viola

Vlc.

K.B.

p, *mf*, *cresc.*, *dim.*, *pizz.*, *tr*

86. ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК Увертюра.

К. ВЕБЕР

Molto vivace

K. BEER

Flöten
Oboen
Klar.in B
Fag.
Hrnr in Es
Hrnr in C
Alt Pos. Ten. Baß
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcello u Kontrab.
Ob.
Klar.in B
Fag.
Hrnr in Es
Hrnr in C
Pos.
Viol. I
Viol. II
Viola
Vlc.u K.B.

a2
a2
p
p
p
p
p
p
p
p
p
Solo con molto passione
solo
tenuito

Klar.in B
Hrnr.in Es

I
Viol.
II

Viola

Vcello

K.B.

f *p* *pp*

Ob.

Klar.in B

Fag.

Hrnr.in Es

I
Viol.
II

Viola

Vlc.

K.B.

p *pizz.*

Klar.in B

Fag.

I
Viol.
II

Viola

Vlc.

K.B.

p *arco* *dolce* *arco*

87. ЛЕЛИО (Монодрама) Возвращение к жизни

Larghetto
con sordino

Г. БЕРЛИОЗ
Lointain Solo
dolcissimo ppp

Claren La Solo

Harpe
Pincez le plus doucement possible
ppp *pp* *ppp*

Viol. I
consord. *poco f* *p* *poco f* *p* *pp*

Viol. II
consord. *poco f* *p* *poco f* *p*

Altos
consord. *poco f* *p* *poco f* *p*

Vcelli
consord. *poco f* *p* *poco f* *p*

Contrab.
2 soli (sans sord.) pizz. *pp < poco f* pizz. *mf*
Les autres (sans sord.) pizz. *mf* pizz. *mf*

rall. a tempo rall. poco a tempo

ppp

pizz. *mf* pizz. *poco f* pizz. *p*

mf *poco f* *p*

mf > pp *ppp* *ten.* *ten.* *rall.* *f* *ppp*

ppp 6 *presque rien*

div. *pp* *pp* *pp* *f pizz.* *mf > p* *mf > p*

div. in 4 *poco sf* *f* *ppp* *pppp* *pppp* *div.* *pppp* *sur 2 cordes aussi doux que possible* *pp arco* *pppp* *presque rien*

Бетховен, имея в виду задумчивый и благородный характер ля-мажорной мелодии в бессмертном *Andante* своей Седьмой симфонии*, и стремясь лучше передать все то скорбно-страстное, что вместе с тем содержится в этом отрывке, поручил мелодию именно кларнету в среднем регистре. Глюк в ритурнеле арии Альцесты «Ah! malgré moi mon faible coeur partage»** [II акт, последняя ария] написал сначала флейту, но заметив, несомненно, что звук этого инструмента был слишком слаб и ему не хватало необходимого благородства для темы,носящей отпечаток такой безутешности, такого печального величия, передал его кларнету. И — снова кларнеты, поющие одновременно с голосом, в другой арии Альцесты, проникнутой столь горестной покорностью судьбе: «Ah! divinités implacables»*** [III акт, первая ария].

Andante

Кларнеты Сиб

Полоник

и т. д.

Je con-nus, j'a-do-rai la char-mante E-ry-phi-le.

Поставьте два гобоя вместо двух кларнетов, и впечатление разрушится.

Правда, этот прелестный оркестровый эффект отсутствует в печатной партитуре шедевра Саккини; но я слишком часто обращал на него внимание при исполнении, чтобы не быть уверенным в своей памяти.

Кларнету, больше чем всякому другому деревянному духовому инструменту, доступны все динамические оттенки, начиная от еле слышного как дыхание *pp* до самого громкогласного *ff*; поэтому доверенная ему мелодия может донести до чувства слушателя тончайшие нервные импульсы, возникающие в хорошо сочлененном организме современного оркестра. Уже огромный диапазон, почти в четыре октавы, делает его способным к этому более любого другого деревянного инструмента. В октаве



характер звука в *piano* индифферентный, в *forte* в нем есть что-то совсем заурядное. Поскольку по принятому в современной партитуре распорядку кларнеты всегда пишутся непосредственно под гобоями, то небрежность композитора или неведение человека неопытного часто приводят к ошибке, а именно, — в аккордовых сочетаниях кларнеты также располагают ниже гобоев. В четырехголосных аккордах значительно лучше дать два нижних

Совсем иное впечатление создается от трех неторопливых нот кларнетов в арии из «Эдипа» [Саккини]: «Votre cour devint mon asile»*. Это Полоник, по окончании темы, прежде чем продолжить дальше свое пение, поворачивается в сторону дочери Тезея и произносит, глядя на нее: «Je connus, j'adorai la charmante Eryphile»**. Два кларнета в терцию, мягко спускающиеся до самого вступления голоса, в то время, как влюбленные обмениваются нежным взглядом, являются результатом превосходного драматического замысла и создают очаровательный музыкальный эффект. Два инструментальных голоса здесь — олицетворение любви и чистоты. Слушая их, кажется видишь Эрифилу, стыливо потупившую взор. Это восхитительно!

голоса гобоям, сильные низкие звуки которых гораздо больше подходят для поддержки снизу сопранового регистра кларнетов, нежели вялые и глухие звуки среднего регистра кларнетов⁵⁰ для роли баса к расположенным над ними гобоям. Пример этого мы найдем в Марше из «Тангейзера» (прим. 88).

Ни Саккини, ни Глюк, никто другой из великих мастеров той эпохи не извлекли пользы из низких звуков кларнета. Причины этого я не могу разгадать. Моцарт, по-видимому, был первым, кто с успехом применил их в аккомпанементах мрачного характера, таких как в трио масок в «Дон-Жуане». Лишь Веберу суждено было раскрыть все то устрашающее, что есть в тембре этих низких звуков, когда ими пользуются, чтобы выдержать зловещие гармонии. В подобных случаях кларнеты лучше писать в два голоса, чем давать им унисон или октаву. Чем больше при этом гармонических звуков, тем разительнее эффект. Если бы, например, для аккорда *до-диез—ми—си-бемоль* в распоряжении имелись три кларнета, то этот уменьшенный септаккорд, будучи хорошо обоснован, подготовлен и так же хорошо инструментован, прозвучал бы страшно, а добавление низкого *соль* баскларнета придало бы ему еще большую мрачность:

* Так называется Берлиоз вторую часть — *Allegretto* этой симфонии.

** «Ах! Помимо моей воли мое слабое сердце раздваивается» (фр.).

*** «О! Неумолимые божества» (фр.).

* «Ваш двор стал моим убежищем» (фр.).

** «Я знал, я обожал прелестную Эрифилу» (фр.).

Кларнет До

Кларнет До

Кларнет Ля

Баскларнет
Сир

88. ТАНГЕЙЗЕР Акт II (Марш)

P. VAGNER

Kleine Fl.
(auf der gr. Fl.)

2 gr. Fl.

2 Ob.

2 Klar. in A

2 Ventil-Hrnr
in E

2 Wald-Hrnr
in H

2 Fag.

Pke

Viol. I

Viol. II

Viola

Chor

Vlc.

K. B.

Wolange noch der frohe Ruf erschalle: Thüringens Fürsten, Landgraf Hermann Heill!

Wo lan - ge noch der frohe Ruf er - schalle: Thüringens Für - sten, Landgraf Hermann Heill!

P. BAGNER

Klar. in B
II
Baßklar. in B
Pke
Viol. II
Viola
Vlc.

Klar. in B
II
Baßklar. in B
III
4 Hrn.
III, IV
Viol. II
Viola
Vlc.

Klar. in B
II
III, IV
4 Hrn.
III, IV
Harfe I
Pke
Viol. II
Viola
Vlc.

272 Etwas zuruckhaltend

Ob.

Klar. in B

I, II in F

4 Hrnr

III, IV in C

Pke

Harfe

I

Viol.

II

Viola

Vlc.

K. B.

3 Fl.

2 Ob.

Engl. Hrnr.

I

Klar. in B

II

Fag.

I

Viol.

II

Viola

Vlc.

ТРЕТЬЯ СЦЕНА (Брунгильда сидит у входа в каменные покои, с безмолвным чувством рассматривая кольцо Зигфрида)

(Охваченная блаженными воспоминаниями, она покрывает кольцо поцелуями)

Больше всякого другого деревянного духового инструмента подходит кларнет и для различных фигур аккомпанемента, как серьезного, так и юмористического характера. Недавно на одном испытании кларнетистов я слышал оставляющую прекрасное впечатление и очень легко ис-

полнимую фигуру, приведенную в нотном примере на странице 252.

Для сравнения посмотрите также арию Феррандо (си-бемоль мажор) в «Cosi fan tutte» Моцарта (прим. 91).

91. COSI FAN TUTTE

В. МОЦАРТ

(Allegretto)

Clar. in B

Viol.

Viola

Ferrando

Vlc.

C.-B.

Ah lo veg - gio, chea - ni - ma bel - la al mio pian - to re - si - ster non sà, non è

fat - ta per es - ser ru - bel - la agli af - fet - ti dia mi - ca pie - tà, non e fat - ta per es - ser ru - bel - la

Альтовый кларнет — не что иное, как кларнет низкого строя Фа или Ми-бемоль; он соответственно на квинту ниже кларнетов До или Си-бемоль и

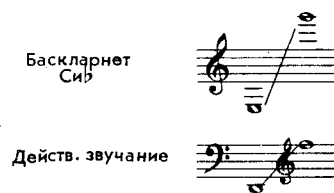
имеет их полный объем. Пишут для него, следовательно, квинтой или большой секстой выше действительного звучания:



Это прекрасный инструмент, и очень жаль, что его найдешь не во всех даже хорошо укомплектованных оркестрах.

БАСКЛАРНЕТ

Инструмент еще более низкий, чем предыдущий, он октавой ниже кларнета Си-бемоль; правда, баскларнет существует еще в строе До (октавой ниже кларнета До), но в строе Си-бемоль он распространен значительно больше. Поскольку это все тот же инструмент, что и обычный кларнет, только большего размера, то и объем его остается почти тем же. Трость у него несколько легче и больше прикрыта, чем у других кларнетов. Конечно, назначение баскларнета отнюдь не в том, чтобы в своем высоком регистре подменять высокие кларнеты, а в том, чтобы продолжить их диапазон вниз. Однако удвоение высоких звуков кларнета Си-бемоль баскларнетом октавой ниже дает очень хорошие результаты. Пишут для него, как и для других кларнетов, в скрипичном ключе⁵¹.



Наилучшие ноты баскларнета — самые низкие, но принимая во внимание медленность их колебаний, слишком быстрых последовательностей из них писать не следует. Мейербер поручил баскларнету произнести красноречивый монолог в терците пятого акта «Гугенотов» (прим. 92).

92. ГУГЕНОТЫ Акт V

Д. Ж. МЕЙЕРБЕР

Clar. basse en Sib

Valentine

Raoul

Marseille

Sa-vez vous qu'en joi-gnant vos mains dans cesté.

ne bres, je consacre et bé-nis le banquet des a-dieux et des no-ces fu-
 Nous sa-vons qu'au Ciel seul nous de-vions être u-nis.
 Nous sa-vons qu'au Ciel seul nous de-vions être u-nis.
 ne bres?

В зависимости от характера порученной ему партии и от способностей исполнителя, внизу этот инструмент может воспроизвести или жесткий тембр низких нот обыкновенного кларнета, или же спокойное, торжественное, величественное звучание некоторых регистров органа. Таким образом, он мог бы найти частое и хорошее применение. Помимо всего баскларнеты — в количестве четырех

или пяти в унисон — придают густую, превосходную звучность басам духовых оркестров.

Вagner неизменно пользовался баскларнетом для выражения торжественного отречения. Посмотрите мольбу Елизаветы * или большую сцену короля Марке к концу второго акта «Тристана» (прим. 93).

93. ТРИСТАН Акт II

P. WAGNER

Mäßig langsam
(immer sehr ausdrucksvoll)

Baßklar. in A *p f dim. p p cresc. f dim. p*

Violen (geteilt) *f=p p ten. p*

Melot (be.) -währt. *p sehr getragen*

Marke Ta. test du's wirk-lich? Wähnst du das? *p* *Seh' ihn*

Vlc. (nur die I Hälfte) *f=p p ten. p*

K. B. *f=p*

* В опере «Тангейзер».

277

Baßklar. in A

Violen

Marke

dort, den treu'sten aller Treuen; blick auf ihn, den freundlichstender Freunde: seiner

(alle)

Vlc. (get.)

(alle)

K. B.

pizz.

Baßklar. in A

Violen

Marke

Treu-e frei'ste Tat traf mein Herz mit feindlichstem Ver. rat! TrogmichTristan,

Vlc.

K. B.

arco

Ob.

Klar. in A

Baßklar. in A

Viol. II

Violen.

Marke

solt ich hoffen, was sein Trü. gen mir ge. troffen, seid durch Melot's Rat red. lich mir be. wahrt?

Vlc.

K. B.

1 Hälfte

pizz.

Поскольку низкие звуки фгота все еще лишены какой бы то ни было гибкости, баскларнет является наилучшим и самым мягким басом деревянных духовых, в осо-

бенности в качестве нижнего голоса к трем фготам, как, например, в «Смерти Изольды» (прим. 94).

94. ТРИСТАН Смерть Изольды

Р. ВАГНЕР

(Sehr massig)

Fl. I *pp* *cresc.*

2 Ob. *pp* *cresc.*

2 Klar. in A *pp* *cresc.* *p cresc.*

I. II in F *pp*

4 Hrn. in E *pp* *cresc.*

3 Fag. *pp* *cresc.*

Baßklar. in A *pp* *cresc.*

Pke

Harfe *pp* *cresc.*

Viol. I (geteilt) *p* *molto cresc.* (mit Dämpfer)

Viol. II (geteilt) *p* *molto cresc.* (mit Dämpfer)

Viola *p* *molto cresc.*

Isolde (mit Dämpfer) Stern umstrahlet

Vlc. *p* *molto cresc.* (mit Dämpfer) *pizz.* (ohne Dämpfer)

K. B. *cresc.*

БАССЕТГОРН

Бассетгорн ничем не отличался бы от альтового кларнета Фа, разве только небольшим медным раструбом, удлиняющим его нижний конец, если

бы не обладал кроме того способностью хроматически опускаться до *до*, терцией ниже самой низкой ноты кларнета:



Звуки, выходящие за пределы этого объема вверх, очень опасны; к тому же для их применения никогда не бывает достаточно веских оснований, так как существуют высокие кларнеты, на которых они извлекаются без труда и звучат гораздо чище.

Так же как у баскларнета, у бассетгорна самые лучшие и наиболее типичные звуки — низкие. Нужно лишь заметить, что те из них, что опускают-

ся ниже *ми*



можно извлечь только в медленном движении и отделяя одну от другой. Пассаж вроде следующего был бы неисполним:



Моцарт воспользовался двумя партиями этого прекрасного инструмента, чтобы придать более сумрачный колорит гармонии в своем «Реквиеме»; кроме того он поручил ему важные solo в опере «Милосердие Тита».

А в «Похищении из серала» и особенно в торжественных ариях Зарастров в «Волшебной флейте» применил его в чудесных сочетаниях с другими инструментами.

Бассетгорны — это мягкие средние и заполняющие го-

лоса, которые особенно хороши там, где хочется избежать более специфических тембров альтов и фаготов и характерных низких звуков кларнетов. Но в качестве заполняющих голосов их, в конечном счете, можно заменить так же хорошо приравливающимися ко всем тембрам валторнами, которыми и пользовался всегда широчайшим образом Рихард Вагнер.

Чудесный пример применения бассетгорнов в указанном духе представляет собой тринадцатиголосная *B-dur*'ная Серенада Моцарта.

КОНТРАБАСОВЫЙ КЛАРНЕТ *

По объему он соответствует контрафаготу, но характер звука у него кларнетный.

Он образует настоящую шестнадцатифутовую окта-

ву ** к басовому голосу баскларнета (то же соотношение, что у контрабасового гобоя).

Усовершенствования у кларнетов

Изготовление этих инструментов, пребывавшее в течение столь долгого времени почти в младенческом состоянии, стало теперь на путь, который не может не привести к ценным результатам; большие успехи были достигнуты уже Адольфом Саксом, изобретательным и искусным парижским мастером. Немного удлинив трубку кларнета в направлении раструба, он добавил ему лишний полу-тон вниз; благодаря этому теперь можно брать

ми-бемоль или *ре-диез*. Среднее *си-бемоль* плохое на прежнем кларнете, стало одним из лучших звуков на новом. Следующие



* Фабрики Ф. Бессон и К° в Нью-Йорке; теперь, впрочем, изготавливается также В. Геккелем в Бибрихе. — *Примеч.* Р. Штрауса.

** Иначе говоря, контрабасовую октаву.

скачки от фа к фа



и масса других, прежде неисполнимых последовательностей, стали легко получаться и хорошо звучать. Известно, что звуки высокого регистра* внушают страх композиторам и исполнителям, лишь изредка и с крайними предосторожностями отваживающимися применять их. Благодаря маленькому клапану, помещенному совсем близко от мундштука кларнета, г-н Сакс сделал эти звуки такими же чистыми, такими же мягкими и почти такими же легкими, как звуки среднего

регистра. Даже высокое си-бемоль



которое едва осмеливаются писать, не требует на кларнете А. Сакса ни подготовки, ни усилий со стороны исполнителя; его можно без малейшей опасности брать сразу *pianissimo*, во всяком случае оно не менее мягко, чем на флейте. Чтобы устранить неприятности, обязательно возникающие при пользовании деревянными мундштуками**, — с одной стороны, от сухости (если на инструменте

несколько дней не играли), с другой, от излишней влажности (если он, наоборот, слишком долго был в употреблении) — г-н Сакс применил для кларнета позолоченный металлический мундштук, придающий больше блеска звучанию* и не подверженный никаким изменениям, свойственным деревянным мундштукам. Этот кларнет обладает большим объемом, большей ровностью, легкостью и чистотой, чем прежний, аппликатура же его не подвергалась изменению, разве только в немногих случаях ради упрощения⁵².

Еще больше усовершенствован новый баскларнет Адольфа Сакса. У него 22 клапана. То, что его особенно отличает от старого — это безукоризненная чистота, совершенно ровная температура по всему хроматическому звукоряду и большая сила звука.

Трубка у инструмента очень длинная, и когда исполнитель стоит, раструб почти касается земли; это могло вызвать очень досадное приглушение звука, если бы искусному мастеру не пришла мысль предотвратить его с помощью расположенного под раструбом вогнутого металлического рефлектора, который препятствует потере звука, дает ему желаемое направление и значительно увеличивает его полноту.

Баскларнеты А. Сакса изготавливаются в строе Си-бемоль.

* Т. е. от *ре* третьей октавы и выше.
** Как это верно!

* И делающий его светлее, но жестче.

Мой первый кларнетист в Королевской капелле в Берлине, г-н Шуберт, после мундштуков из мрамора, стекла, фарфора, твердого каучука, золота, вновь вернулся к деревянному, из-за красоты звука.

Металлические кларнеты Es, которыми, вероятно, еще пользуются в некоторых военных оркестрах, могли бы, пожалуй, употребляться взамен той необычайно высокой трубы, какую требует Бах в одном из своих Бранденбургских концертов.

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ БЕЗ ЯЗЫЧКА

ФЛЕЙТА

Инструмент этот, в течение очень долгого времени остававшийся во многих отношениях столь несовершенным, теперь, благодаря искусству некоторых мастеров и способу изготовления, введенному в практику Бёмом на основе открытия Гордона, стал таким полноценным, чистым и приобрел такую ровность звука, как только можно было бы пожелать.

Впрочем, то же самое вскоре произойдет со всеми деревянными духовыми инструментами. Вполне понятно, что чистота их интонации была далеко не безупречной, поскольку отверстия в них всегда просверливались в зависимости от естественного растяжения пальцев исполнителя, а отнюдь не исходя из правильного деления звучащей трубки, деления, основанного на законах акустики и определяемого узлами колебаний. Гордон, а за ним и Бём* и начали с того, что стали сверлить отверстия у своих духовых инструментов точно в местах, указанных акустическими законами, не считаясь с тем, легко ли и даже вообще возможно ли будет накрывать пальцами каждое из этих отверстий; они были уверены, что потом теми или иными способами это будет достигнуто.

Когда инструмент был просверлен таким образом и стал интонационно стройным, они изобрели механизм, состоящий из клапанов и колец, расположенных в местах, где их легко достают пальцы

исполнителя, и предназначенный для того, чтобы открывать или закрывать отверстия, находящиеся вне пределов досягаемости пальцев. В связи с этим прежняя аппликатура неизбежно должна была измениться и исполнителям пришлось заняться выработкой новых практических навыков. Но эта трудность вскоре была преодолена и новые инструменты очень быстро предоставили взамен такие преимущества, что мы не сомневаемся теперь — удачный пример будет шаг за шагом распространяться, пока в недалеком времени все новые деревянные духовые инструменты, сконструированные по системе Гордона и Бёма, полностью не вытеснят прежние.

В Германии, к сожалению, этого еще не произошло. Существуют и бёмские, и старые флейты, имеющие *си* по все же звучание флейт без этого низкого *си* лучше. Самые высокие *си-бемоль* и *си* еще можно брать *piano*, но верхнее *до* следует применять только с осторожностью. В *forte* возможны кроме того *до-диез* и *ре* четвертой октавы.

Деревянные флейты по звучанию лучше металлических, но извлекается звук на последних легче.

Флейта еще недавно имела лишь следующий объем:



Постепенно к этой гамме были добавлены два полутона вниз и три вверх, что дало полные три октавы:



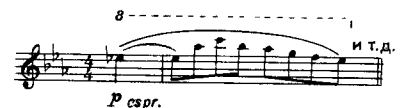
Но так как не все исполнители имеют *лапку*** для звука *до*, то есть небольшую сменную трубку, которая дает флейте низкие *до-диез* и *до*, то в большинстве случаев в оркестре лучше воздерживаться от этих двух звуков.

* Теперь существуют также кларнеты, фаготы и гобои системы Бёма, на которых играют во Франции. — Примеч. Р. Штрауса.

** Лапкой называется нижний, конечный отрезок трубки флейты.

Теперь это ограничение уже отпало⁵³.

Мне не хотелось бы упустить случая предостеречь от такого обращения с верхним *до*, как в моей поэме «Жизнь героя»:





Чрезвычайно труден для исполнения на флейте и конец второго акта «Мейстерзингеров», особенно в staccato;

в legato эта фигура легче. Для сравнения посмотрите также очень трудный для флейты конец «Гибели богов».

На старой флейте трудно исполнима трель



в «Полете валькирий».



Все трели, отмеченные знаком *, в настоящее время исполнимы; две трели, обозначенные ⊕, невозможны только на старых флейтах, если на них нет специально предназначенного для этих трелей клапана.

Трель не трудна, но на старой флейте звучит не хорошо.

Современный механизм допускает исполнение трелей

вплоть до также и в piano.

В pianissimo не следует пользоваться и двумя последними верхними звуками *си* и *до*, так как их извлечение все еще представляет определенную трудность и звучат они несколько жестко. *Си*-

бемоль наоборот, получается без труда и может выдерживаться в любом piano без малейшей опасности.

На старой флейте количество звуков, на которых возможны трели, было довольно ограниченным, на новой же, благодаря добавленным клапанам, трели на большую и малую секунду исполнимы на большей части всего ее хроматического звукоряда:

С появлением флейт, изготовленных по системе Бёма, трели стали возможны даже на предельно высоких нотах звукоряда — от низкого *ре-бемоль* до самого высокого *до*; к тому же они несравненно чище.

Флейта — самый подвижный из всех духовых инструментов, ей в равной мере свойственны и быстрые пассажи (диатонические и хроматические) из связанных или отдельных звуков, и арпеджио, и скачки, даже на очень большие интервалы, например такие:



И, кроме того, быстро повторяющиеся — как в скрипичном *staccato* — ноты, получаемые с помощью двойного удара языка⁵⁴:



Специфическим эффектом на флейте является *Flatterzunge**. Возможен он также на гобоях и кларнетах. Произносится «дррррр» на умеренно быстрой хроматической гамме и в результате образуется звук, сходный с шумом пронсящейся в воздухе стаи птиц и похожий также (в *pp*) на доносящийся издали тихий смех шаловливой девушки.

Излюбленные тональности на флейте — ре, соль, до, фа, ля, ми, си-бемоль, ми-бемоль мажор и параллельные им минорные; прочие значительно труднее**. На бёмской флейте, напротив, в ре-бемоль мажоре играют почти так же легко, как и в ре мажоре.

Звучание этого инструмента — мягкое в среднем регистре, довольно резкое вверху, очень характерное внизу. У звуков среднего и высокого регистров нет ярко выраженного своеобразия. Ими можно пользоваться для мелодий или иных голосов различного характера, но все же им не сравниться в простодушном веселье с гобоем или в благородной нежности с кларнетом. Казалось бы, таким образом, что флейта — инструмент, почти лишенный специфической выразительности, что ее можно свободно вводить везде и всюду из-за той легкости, с какой на ней исполняются быстрые пассажи и выдерживаются высокие звуки, полезные в оркестре для пополнения гармоний в высокой тесситуре. В общем это верно; но все же, при более близком знакомстве в ней обнаруживается присущая только ей особая выразительность, способность передавать некоторые душевные состояния, которых ни один другой инструмент не мог бы у нее оспорить. Если бы, например, понадобилось придать печальному напеву характер безутешной скорби и вместе с тем смирения и покорности судьбе, слабые звуки среднего регистра флейты, особенно в тональностях до минор и ре минор***, несомненно создали бы нужный оттенок. Лишь единственный мастер, мне кажется, сумел с большим успехом воспользоваться этим неярким колоритом — Глюк. Когда слышишь ре-минорную арию-пантомиму в сцене Елисейских полей в «Орфее», сразу становится ясно, что мелодию и должна была исполнять только флейта. Гобой был бы слишком детски наивным и голос его не казался бы достаточно чистым; английский рожок — слишком низок; кларнет без сомнения подходил бы больше, но некоторые звуки оказались бы слишком сильными, и ни одна из его самых мягких нот не могла бы быть доведена до слабого, как бы стертого, приглушенного звучания

среднего фа и первого си-бемоль над нотоносцем, которые придают столько грусти флейте в этой тональности ре минор, где они часто встречаются. Наконец, ни скрипка, ни альт, ни виолончель, будь то в *solo* или в массе, не годились бы для выражения бесконечно благородных стонов страдающей и полной отчаяния тени; нужен был именно этот, избранный автором инструмент. И задумана мелодия Глюка так, что флейта готова откликнуться на все мятущиеся движения вечной скорби, носящей еще отпечаток страстей земной жизни. Начала это едва заметный голос, который как бы боится быть услышанным; затем он тихо вздыхает, поднимается до выражения укора, глубокой боли, до крика сердца, истерзанного неисцелимыми ранами, и снова постепенно падает до жалобы, до вздоха, до горестного шопота смирившейся души... Какой поэт!... (прим. 95).

Замечательный по своей мягкости эффект — дуэт двух флейт, движущихся терциями в среднем регистре в ми-бемоль или в ля-бемоль мажоре — тональностях, в высшей степени благоприятствующих бархатисто-нежному звучанию инструмента. Хорошие примеры тому можно найти в хоре жрецов из первого акта «Эдипа»: «O vous que l'impotence m'ôte»* и в каватине дуэта из «Весталки»: «Les Dieux prendront pitié»**. Во флейтовых звуках си-бемоль, ля-бемоль, соль, фа и ми-бемоль в таком сочетании есть что-то от звучания губной гармоники***. В терциях гобоев, английских рожков или кларнетов не было бы ничего подобного:



Низкие звуки флейты использовались большинством композиторов мало или плохо; однако Вебер, во многих эпизодах «Вольного стрелка», а до него еще Глюк, в религиозном шествии в «Альцесте», показали, чего можно ожидать от них для гармоний, носящих печать серьезности и мечтательности. Как я уже говорил, эти низкие звуки очень хорошо сочетаются с низкими звуками английских рожков и кларнетов; они придают мрачному колориту более мягкий оттенок (прим. 96).

* См. в моем «Дон-Кихоте». — Примеч. Р. Штрауса.

** Еще бемольные тональности, пожалуй, несколько легче. — Примеч. Р. Штрауса⁵⁵.

*** В редакции Р. Штрауса здесь иначе, а именно — до-диез минор и ре минор.

* «Вы, кого сама невинность...» (фр.).

** «Боги проникнутся состраданием...» (фр.).

*** В редакции Р. Штрауса здесь сказано: «что-то от звучания флажолетов».

95. ОРФЕЙ Акт II

285

Х. ГЛЮК

Lento

Fl. solo

I

Viol.

II

Viole e
Bassi

pp

pp

pp

simile

simile

This page of musical notation, numbered 286, contains six systems of staves. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a middle C-clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with a slur and a sharp sign, followed by a middle staff with a continuous eighth-note pattern and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The second system introduces dynamic markings, with 'f' (forte) appearing in the middle and bass staves and 'p' (piano) in the top staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a prominent 'f' in the middle staff and a 'p' in the top staff. The fifth system shows a 'p' in the top staff and 'f' in the middle and bass staves. The sixth system concludes the page with a 'p' in the top staff and 'f' in the middle and bass staves. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

Moderato

Flauto
Viol. I
Viol. II
V-le
Bassi

Flöten. (zu 3)

Engl. Hrn

Klar. in A

Baßklar. in A

Fag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Ortrud

Friedrich

Weißt du, werdieser Held, denhier ein Schwange zogen an das Land? Was gähst du

Nein!

3 Fl.

Engl. Hrn

Klar. in A

Baßklar. in A

Fag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Ortr.

doch, es zu erfahen; wenn ich dir sag': ist er gezwungen zu nen nen wie sein Nam' und Art, all' seine

2 Fl. *fp*

Ob. *fp* *f* *dim.* *p*

Engl. Hrn *fp* *p*

Klar. in A *fp* *p* *zu 2* *f* *dim.* *p*

Baßklar. in A *fp* *p*

I

3 Fag. *fp*

II. III

2 Hrn in E *fp* *p* *p*

I *trem.* *f* *dim.* *p* *più p*

Viol. *trem.* *f* *dim.* *p* *più p*

II *trem.* *f* *dim.* *p* *più p*

Viola *trem.* *f* *dim.* *p* *più p*

Ortr. *Macht zu Ende ist, die mühevollhmein Zau. ber leht. Nun hör!*

Friedr. *f* *p* *Ha! dann be-griffichseinVerbot.*

Vlc. *trem.* *f* *dim.* *p* *più p*

The musical score is arranged in a system of staves. The top section includes woodwinds (2 Flutes, Oboe, English Horn, Clarinet in A, Bass Clarinet in A, 3 Bassoons) and strings (2 Horns in E, Violins I and II, Viola). The bottom section features vocal parts (Ortrud, Friedrich) and a Violoncello. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (fp, f, dim., p, più p). The lyrics are written below the vocal staves.

Lebhaft

3 Fl.

II. III

I Ob.

II

I Klar. in B

II

in F Hrn.

in E

I 3 Fag.

II. III

Baßkar. in B

Trp. in F

I. II

3 Pos.

III

Baßuba

Pke

I Viol.

II

Viola

Tristan

Vlc.

K. B.

Es naht! Es naht mit mu - ti - ger Hast!

291

3 Fl.

II. III

Ob.

I

II

Klar. in B

I

II

Hrnr in F

Hrnr in E

I

II. III

3 Fag.

Baßklar in B

Trp. in F

I. II

3 Pos.

III

Baßtuba

Pke

Viol.

I

II

Viola

Tristan

Vlc.

K. B.

ff *f* *p* *perese.* *mf* *più f* *tr* *perese.*

Sie weht, sie weht die Flag - ge am Mast.

Sehr lebhaft

I
3 Fl. *p (dolce)*

II, III *p (dolce)*

I, II
3 Klar. in A *p*

III *p II*

2 Hrn. in F *p*

2 Fag. *p*

I
Viol. *p (welch)*

II *p*

Viola *p*

Fricka *p*

Vlc. *p*

K.B. *p*

lug - te lüs - tern dein Blick, wie des Wech - sels Zust du ge -

pizz.

I
3 Fl. *cresc.*

II, III *cresc.*

3. Ob. *cresc.*

I, II
3 Klar. in A *cresc.*

III *cresc.*

Engl. Hrn. *p*

2 Hrn. in F *zu 3*

2 Fag. *p*

I
Viol. *cresc.*

II *cresc.*

Viola *cresc.*

Fricka *cresc.*

Vlc. *(Bog.) cresc.*

- wän - nest, und höh - nend kränk - test mein Herz.

Посмотрите во втором акте «Лоэнгрин», в сцене Ортруды, место, где три флейты в унисон выдерживают *ми* в качестве нижнего голоса к гобоям и английскому рожку (прим. 97).

В своих более поздних сочинениях Вагнер применял флейту крайне редко, но зато в высшей степени характерно, например: в третьем акте «Тристана» — трепетание флага на корабле Изольды (прим. 98); во втором акте «Валькирии» — характер легкомысленной чувственности на словах Фрики: «wie des Wechsels Lust du gewännest»* (прим. 99); в третьем акте «Тангейзера» — характер святости.

Из этих коротких примеров видно, к какому разнообразию поэтического выражения способен даже такой хрупкий и сравнительно малохарактерный инструмент, стоит только гениальному композитору вовлечь его в свой образный язык.

Посмотрите, кроме того, уже приводившийся пример из «Вольного стрелка» Вебера (прим. 33). Есть что-то удивительно мечтательное в этих выдержанных низких звуках двух флейт во время молитвы грустной Агаты, скользящей взором по вершинам деревьев, посеребренным лучами ночного светила.

МАЛАЯ ФЛЕЙТА (Piccolo)

Малая флейта на октаву выше предыдущей; например, следующие ноты:



— в действительности звучат на ней так:



Она обладает полным объемом большой флей-

ты⁵⁷, за исключением высокого *до***



которое извлекается с большим трудом; звучание его почти невыносимо, и поэтому следует избе-

гать его применения. Уже *си*



звучит с чрезмерной резкостью и пользоваться им можно только в *fortissimo* всего оркестра. Звуки нижней октавы почти бесполезно писать по обратной причине — их едва слышно; и если они

обычно современные композиторы с излишним постоянством пишут партии флейт в высоком регистре; они, видимо, всегда опасаются, что иначе флейты будут недостаточно отчетливо слышны поверх всей массы оркестра. Получается же, что флейты преобладают, вместо того, чтобы раствориться в ансамбле, и инструментовка становится скорее резкой и жесткой, чем полнозвучной и гармоничной. [Совершенно верно!]

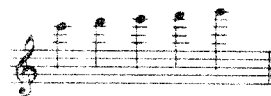
Флейты, подобно гобоям и кларнетам, образуют целое семейство, и такое же многочисленное. Большая флейта, о которой мы только что говорили, наиболее употребительна. Для обыкновенных оркестров в большинстве случаев пишут две партии большой флейты; однако нередко отлично могли бы прозвучать мягкие аккорды, исполняемые тремя флейтами. Прелестная звучность образуется при сочетании единственной флейты вверху с четырьмя скрипками в пятиголосной гармонии, выдержанной в высокой тесситуре. Хотя по обычаю — и притом вполне разумному — первой флейте принято давать самые высокие звуки гармонии, все же встречаются многочисленные случаи, когда с успехом можно действовать и совершенно иначе⁵⁶.

применены не ради эффекта, создаваемого особым свойством их слабого тембра, лучше заменить их соответствующими звуками второй октавы большой флейты.

В наше время необычайно злоупотребляют малыми флейтами, как и всеми инструментами, звук которых вызывает содрогание, пронизывает или оглушает. В пьесах веселого характера могут оказаться очень кстати звуки второй октавы



сах; наиболее высокие ноты



превосходны (в *fortissimo*) для неистовых и потрясающих эффектов, например, в грозе или в сцене дикого, адского характера. Так, малая флейта как нельзя лучше выполняет свое назначение в четвертой части Пасторальной симфонии Бетховена — то одна, без прикрытия, поверх низкого тремоло альтов и басов, подражая свисту бури, еще не разбушевавшейся в полную силу, то на еще более высоких нотах, вместе со всей массой оркестра (прим. 100). Глюк, в сцене грозы в «Ифигении в Тавриде», добился еще более пронзительной резкости высоких звуков двух малых флейт в унисон, написав им, в последовательности сектаккордов, партию кварты выше первых скрипок. Звучание в более высокой октаве, малые флейты образуют вместе с первыми скрипками ряды ундецим, жесткость которых здесь как нельзя более оправдана (прим. 101).

* В клавире изд. Юргенсона в тактах этого примера следующий текст: «[везде твой взор страстно искал] новых чувств и новых восторгов, [терзая сердце мое!]. Перевод В. Коломийцова.

** И предыдущего *си* тоже. — Примеч. Р. Штрауса.

Kl.Fl. *p cresc.*
 Gr.Fl. *sempre più f*
 Ob. *p.*
 Klar.inB *p cresc.*
 Fag. *p cresc.*
 Hrn.inF *sempre più f*
 Viol. I *sempre più f*
 Viol. II *sempre più f*
 Viola *sempre più f*
 Vlc. *f*
 K.B. *f*
sempre più f

Kl.Fl.
 Gr.Fl.
 Ob.
 Klar.inB
 Fag.
 Hrn.inF
 Trp.inEs
 Pke
 Pos.
 Alt u. Ten.
 Viol. I
 Viol. II
 Viola
 Vlc.
 K.B.

Allegro

Grande Flûte

Deux petites Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Ut

Bassons

Cors et Tromp. en Ré

Violons

Alto

Basses

The musical score is presented in two systems. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#). The score is written in a multi-staff format, with each instrument or section having its own staff. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) play a melodic line with some rests. The brass (Horns and Trumpets) play a sustained harmonic line. The strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

В хоре скифов из той же оперы две малые флейты удваивают в октаву скрипичные группетто; эти свистящие звуки, смешанные с воем дикой орды, с ритмическим и непрерывным грохотом тарелок и барабана, заставляют содрогаться (см. прим. 149) *.

Всем известна дьявольская насмешка двух малых флейт в терцию в застольной песне из «Вольного стрелка». Это одна из самых удачных оркестровых находок Вебера:



Эти различные примеры, как и многие другие, которые я мог бы еще привести, кажутся мне замечательными во всех отношениях. Бетховен, Глюк, Вебер и Спонтини пользовались малой флейтой столь же искусно, как и оригинально, и всегда обоснованно. Но когда я слышу, как этот инструмент применяют, чтобы удвоить тремя октавами выше пение баритона, или чтобы втиснуть его

Спонтини был первым, кому пришла мысль соединить — в великолепной вакханалии Данаид (ставшей впоследствии оргическим хором в его опере «Nurmahal») — отрывистый, пронзительный вскрик малых флейт с ударом тарелок. О необычайной симпатии, возникшей в этом случае между двумя столь непохожими друг на друга инструментами, прежде и не подозревали. Это режет и рвет мгновенно, как удар кинжала. Эффект этот очень характерен, даже если используются только два названных инструмента; но силу его воздействия можно еще увеличить сухим ударом литавр, присоединенных к короткому аккорду всех остальных инструментов:

пронзительный голос в гармонию религиозного характера, или же чтобы лишь из любви к шуму усилить и обострить верхний голос в оркестре от начала и до конца оперного акта, — я не могу умолчать, что нахожу такой род инструментовки плоским и глупым, достойным большей частью того мелодического стиля, к которому он применен.

* Пример 149 находится во второй части настоящего издания

Следующий отрывок из третьего акта «Тристана» своим глубоко захватывающим воздействием обязан, в первую очередь, пронизывающим звукам малой флейты (прим. 102).

Gr.Fl.

Ob.

Klar. in B

in F

Hrnr

in E

Fag.

Baßklar. in B

Viol. I

Viol. II geteilt

Violen

Tristan

Vlc. u.K.B.

Für die - ser Hlt - ze hei - ßes ver - schmach - ten, ach, kei - nes

unis.

immer f

Kl.Fl.
 Gr.Fl.
 Ob.
 Klar.in B
 I.in F
 Horn II in F
 III in E
 Fag.
 Bassklar. in B
 Viol. I
 Viol. II geteilt
 Violon geteilt
 Trist.
 Vlc. u. K.B.

Schat - tens kühlend Um - nach - ten!

Kl.Fl. *f* *p* *f* *f*
 Gr.Fl. *f* *p* *f* *p* *f*
 Ob. *p* *f* *p* *f*
 Klar. in B *f* *p* *f* *p* *f*
 Fl. in F *f* *p* *f* *p* *f*
 Horn in F *f* *p* *f* *p* *f*
 Horn in E *f* *p* *f* *p* *f*
 Fag. *f* *p* *f* *p* *f*
 Bassklar. in B *f* *p* *f* *p* *f*
 Viol. I *f* *p* *f* *p* *f*
 Viol. II *f* *p* *f* *p* *f*
 Violon *f* *p* *f* *p* *f*
 Trist. *f* *p* *f* *p* *f*
 Vlc. u K.B. *f* *p* *f* *p* *f*

Für die - ser Schmer - zen schreck - li - che Pein wel - cher Bal - sam

Kl. Fl. *p molto cresc.*
 Gr. Fl. *p molto cresc.*
 Ob. *p molto cresc.*
 Klar. in B *p molto cresc.*
 I in F *p molto cresc.*
 II in F *p molto cresc.*
 Hrn. *p molto cresc.*
 III in E
 IV in E
 Fag. *p molto cresc.*
 Basskl. in B *più f*
 I Pos. *mf*
 II, III
 Viol. I *p molto cresc.*
 Viol. II *p molto cresc.*
 Violen. *p molto cresc.*
 Trist. *più f*
 Vcl. u. K.B. *più f*

soll - temir Lind' - rung verlei'n? Den furcht - ba - ren Trank, der der

Очень хороша может быть малая флейта в эпизодах с мягкой звучностью, и было бы предрассудком думать, что она в состоянии играть только очень громко. Иногда она служит для продолжения вверх звукоряда большой флейты, подменяя последнюю там, где ей не хватает высоких звуков.



Очаровательный образец этого хитроумного приема можно найти в первом акте оперы Обера «Бог и баядерка», во фразе, исполняемой *piu-simo* на фоне протянутых звуков струнных инструментов в низком регистре.

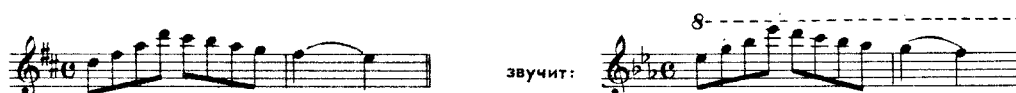
В военных оркестрах с успехом применяются три другие флейты, которые могли бы оказаться большой подмогой и для обычных оркестров; это:

Переход от одного инструмента к другому может быть подготовлен композитором так искусно, что будет казаться, будто налицо одна-единственная флейта с необыкновенно большим диапазоном. Например:



2. Малая флейта, звучащая малой нотой выше написанного (так называемая малая флейта Ми-бемоль); ее *до* дает *ре-бемоль* и поэтому мы относим ее к транспонирующим инструментам


1. Терцовая флейта (так называемая флейта Фа); *до* на ней звучит как *ми-бемоль*, и в соответствии с тем, что мы говорили в начале главы, ее следует отнести к транспонирующим инструментам строя Ми-бемоль. Она точно на малую терцию выше обыкновенной флейты и отличается от нее только этим да еще своим более кристальным звуком:



3. Малая флейта, транспонирующая на дециму (так называемая малая флейта Фа); ее *до* звучит как *ми-бемоль* и мы называем ее малой

строю Ре-бемоль. Она на полтона выше октавной малой флейты и обращаются с ней так же, как с последней.

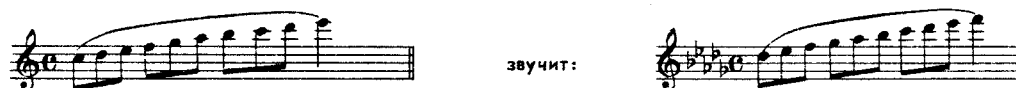


Ее нельзя поднимать выше высокого 

уже эта чрезвычайно резкая нота берется с трудом.

флейтой Ми-бемоль; она октавой выше терцовой флейты и децимой выше обыкновенной флейты.

В некоторых оркестрах имеется также большая флейта, на которой *до* звучит как *ре-бемоль*, и называть ее следует флейтой Ре-бемоль; диапазон ее на полтона выше, чем у обыкновенной флейты.



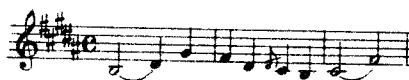
Все эти разновидности флейты, способствующие расширению объема инструмента вверх и различающиеся между собой оттенками тембра, полезны еще и тем, что облегчают исполнение и сохраняют флейте ее звуковые качества, давая возможность играть в одной из ее ярких тональностей, в то время как пьеса написана в тональности, звучащей на ней тускло. Совершенно очевидно, например, что для пьесы в ми-бемоль мажоре гораздо лучше

взять не октавную малую флейту, а малую флейту Ре-бемоль, так как она будет играть в этом случае в ре мажоре — своей значительно более легкой и более звучной тональности.

Очень жаль, что вышла из употребления Флейта д'амур, диапазон которой был на малую терцию ниже, чем у обыкновенной флейты (следовательно она была в строе Ля):



звучит:



Она пополнила бы внизу семейство флейт (семейство, которое можно сделать, между прочим, столь же многочисленным, как и семейство кларнетов, стоит лишь этого захотеть), и ее мягкий и сочный звук был бы превосходен как для контраста со звуками высоких флейт и гобоев, так и для того, чтобы придать еще больше полноты и колоритности замечательным уже самим по себе гармониям, образующимся из низких нот флейт, английских рожков и кларнетов.

Эффективнейшим способом применения флейты-пикколо является унисон двух пикколо — об этом свидетельствует сцена Зигфрида в кузнице из первого акта «Зигфрида». В «Летучем голландце» автору потребовались даже три малые флейты, чтобы действительно с небывалым эффектом изобразить завывающий и свистящий в корабельных снастях ураган.

АЛЬТОВАЯ ФЛЕЙТА

Теобальд Бем, имеющий большие заслуги в усовершенствовании флейты, стремясь удовлетворить потребность в более низких и вместе с тем более полных и сильных флейтовых звуках, сконструировал флейту, нижним звуком которой является соль малой октавы. Нотация и вся аппликатура ее — те же, что у обыкновенной флейты (от до первой до ля третьей октавы), но звучит альтовая флейта Соль, естественно, кватрой ниже. Извлечение звука на

ней легче и надежнее, способность к изменениям звуковых оттенков больше, нежели у обыкновенной большой флейты, а ее звучание может увеличиваться до поразительной силы; все эти превосходные качества заставляют живейшим образом желать, чтобы недавняя попытка Феликса Вейнгартнера (в его «Gefilden der Seligen» *) снова ввести этот очень полезный инструмент не осталась тщетной.

* «Поля блаженных» (нем.).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Перевод Дёрфеля — один из ранее опубликованных переводов «Трактата» Г. Берлиоза на немецкий язык, которым Р. Штраус воспользовался как основой при издании книги под его редакцией — 8*.

2. Предисловие было написано Р. Штраусом в 1904 году, и поэтому высказанная им мысль не может не вызвать известного удивления. Перефразируя его собственные слова, можно сказать: словно ему были неизвестны достижения в области инструментовки, имевшиеся к тому времени, например, в русской или французской музыке — 10.

3. Возможно, что говоря о выразительном замысле, автор имел в виду то или иное конкретное изобразительное намерение — 12.

4. Разумеется, подобное перекрещивание вполне возможно и при нисходящем движении — 16.

5. В оригинале игра слов, основанная на родстве французского *tremblement* — трепетание, дрожание — и итальянского *tremolo* — трепещущий, дрожащий — 23.

6. Известное сходство с этим давно забытым приемом проявляется (в ритмическом отношении) при исполнении аккомпанемента к каденциям кларнета, а затем фагота во второй части «Шехеразеды» Римского-Корсакова. Но только в «Шехеразде» струнные играют *pizzicato* — 23.

7. Из текста Г. Берлиоза видно, что термину «*détaché*» придавался в то время более широкий смысл, в соответствии с исходным значением этого слова: понятие «*détaché*» («раздельный», «отдельный») противопоставлялось понятию «*lié*» («связанный» — равноценно итальянскому «*legato*») и включало в себя, помимо собственно *détaché* (раздельно, попеременными движениями смычка в разные стороны, но не отрывисто), и ряд других, отрывистых штрихов, как *martelé*, *staccato* и пр.

Обращает на себя внимание и то, что Г. Берлиоз совершенно не упоминает о так называемых «прыгающих» штрихах (*spiccato*, *saltando*) и некоторых других, давно уже к тому времени прочно вошедших в практику скрипачей — 23.

8. Теперь, более чем через шестьдесят лет после того, как были написаны эти строки, можно сказать, что опасения Р. Штрауса в отношении единых штрихов не оправдались. Выразительность оркестрового исполнения зависит в этом смысле от того, насколько удачно расставлены штрихи. Да и сам Р. Штраус, приводя следующий очень интересный пример из «Домашней симфонии», в значительной степени подтверждает это. Что же касается протяженных фразировочных лиг, то они в оркестровой практике изжили себя (во всяком случае в партиях смычковых инструментов) и теперь ими почти не пользуются — 31.

9. Г. Берлиоз, очевидно, имеет в виду финал своей «Фантастической симфонии» — 32.

10. Точнее говоря, та точка на струне, в которой тот или иной палец должен был бы плотно прижать ее к грифу для образования обычного (не флажолетного) звука октавой выше основания флажолета.

Пояснительный текст ко всей этой серии примеров излагается в полном соответствии с оригиналом. Но следует заметить, что действительное звучание флажолетов обычно отсчитывается не от точек легкого прикосновения пальца к струне, а от основания флажолетов, т. е. от тех нот, на месте которых первый палец плотно прижимает струну (а у натуральных флажолетов от звука, издаваемого открытой струной). Например, при прикосновении квинтой выше основного звука образуется его дуодецима, квартой выше — его двойная октава и т. д. Кстати говоря, этим методом отсчета пользуется и сам Г. Берлиоз, поясняя способы извлечения флажолетов на гитаре — 45.

11. Эти так называемые «Октавы Паганини» доступны только отдельным скрипачам, обладающим очень большим

растяжением пальцев. Замечание Г. Берлиоза относительно четвертой струны следует понимать, очевидно, следующим образом: извлечение этих почти неисполнимых флажолетов имело бы смысл только в нижней части четвертой струны, так как только таким образом можно было бы получить низкие флажолеты, звучащие как *ля-бемоль*, *ля*, *си-бемоль*, *си* первой октавы, *до* и *до-диез* второй октавы — 45.

12. Большинство выдающихся мастеров инструментовки XX века все же предпочитает точно указывать способ образования каждого флажолета — 46.

13. И во французском издании «Трактата» и в редакции Р. Штрауса после этого абзаца помещен отрывок из партитуры «Ромео и Юлии» Берлиоза, приведенный нами несколько выше (прим. 10). Пример этот прекрасно иллюстрирует мысль автора о том, что сурдины «не менее хороши... и для быстрых, легких рисунков», но никак не отвечает на последнее замечание Берлиоза об эффектности внезапного перехода скрипок от приглушенных звуков к светлым (без сурдин). Во всех партитурах этого скерцо сурдины указаны с самого начала и ни разу до конца не снимаются — 48.

14. Почему-то в тексте Р. Штрауса именно такое хронологически обратное соотношение стилей — более поздний стиль инструментовки так относится к раннему стилю, как ранний стиль живописи к более позднему — 62.

15. Как известно, теперь скрипичный ключ применяется в виолончельной литературе только в своем настоящем значении, без транспозиции — 104.

16. При извлечении искусственных флажолетов (в том числе и квинтовых) виолончелисты предпочитают пользоваться третьим пальцем для прикосновения к струне — 105.

17. Точнее говоря, этот смычок массивнее, но вместе с тем несколько короче виолончельного — 129.

18. Это одно из осуществившихся предвидений Г. Берлиоза. Особенно широко и свободно пользовался флажолетами контрабасов М. Равель — 129.

19. В настоящее время искусственные флажолеты всё же иногда применяются на контрабасах, но только в высоких позициях — 129.

20. В наши дни техника игры на контрабасе настолько возрасла, что опасения, высказанные здесь Г. Берлиозом, в значительной мере утратили свою актуальность — 145.

21. Теперь контрабасисты выполняют подобные фигуры пользуясь сменой пальцев, а не их скольжением по грифу — 145.

22. В клавире «Орфея», изданном Юргенсоном, этот номер (21) напечатан тоном ниже, чем в оригинале, — в *c-moll*, вместо *d-moll* — 145.

23. В редакции Р. Штрауса здесь приведены три больших септаккорда и три малых нонаккорда — третий (по порядку) септаккорд и третий нонаккорд выпущены. Сделано это, очевидно, потому, что данные аккорды всё же были исполнимы на старой арфе, в таком виде: септаккорд — *ми* — *соль-диез* (или *ля-бемоль*) — *си* — *ре-диез*, а нонаккорд — *ре-диез* — *соль* — *си-бемоль* — *до-диез* — *ми* — 175.

24. На современной арфе с двойным движением педаль этот отрывок может быть сыгран полностью. В качестве исполнимого примера он приводится в «Новом курсе инструментовки» Ф. Геварта и в «Современном оркестре» Д. Рогаль-Левицкого — 177.

25. В настоящее время арфисты совершенно не пользуются мизинцами, но во времена Берлиоза существовали арфовые школы, допускавшие их применение.

Что касается интервала децимы в аккордах, то он вполне доступен даже исполнителям с небольшой рукой — расстояние между струнами арфы значительно меньше, чем между белыми клавишами фортепиано. Нужно только не забывать при написании аккорда, что правая рука расположена на струнах арфы точно так же, как и левая — большим пальцем в направлении высокого регистра — 179.

* Курсивом указаны страницы настоящего издания, к которым относятся данные примечания.

26. Теперь это требование обычно формулируется так: в быстрых арпеджиях число разных по высоте звуков в одном направлении не должно быть более четырех для каждой руки — 179.

27. Обозначение пальцев в этом примере Г. Берлиоза аналогично применяемому при игре на струнных инструментах с грифом. В наше время у арфистов принята та же нумерация пальцев, что и у пианистов: 1-й — большой, 2-й — указательный и т. д. — 181.

28. Следует иметь в виду, что правая рука арфиста менее свободна в своих действиях, так как инструмент во время игры опирается на правое плечо. Поэтому одновременно взять два флажолета можно только левой рукой, правой же не более одного. Извлечь сразу три флажолета слишком трудно и для одной левой руки. Это можно сделать лишь двумя руками — 182.

29. Современные руководства добавляют к этому еще полторы-две октавы вверх — 182.

30. Этот же прием используется скрипачами в *pizzicato* левой руки; наши исполнители на шипковых инструментах называют его сдерживанием (пальца со струны) — 189.

31. В оригинале эта фраза звучит так: «ее струны, приводимые в колебание кусочком пера или коры, который исполнитель держит левой рукой, могут, несомненно, воспроизвести аккорды из четырех нот, вроде следующих...» «Левой рукой» — это скорее всего просто описка автора. Любопытно, что в большинстве немецких переводов «Трактата» упоминание о левой руке дается в соответствии с оригиналом, без всяких оговорок, и лишь в первом немецком издании оно выпущено. В итальянском переводе, сделанном известным дирижером Э. Паницца (1912), прямо сказано — «правой рукой».

О том, что прежде на плектрных инструментах звук извлекался кусочком пера, свидетельствует и старорусское название медиатора — *перо*.

Об использовании коры для этой же цели сказано и у Ф. Геварта в «Новом курсе инструментовки». В русском издании первого варианта книги Геварта («Руководство к инструментовке». Перевод П. И. Чайковского) говорится о *древесной коре* — 196.

32. В оригинале здесь сказано: «Нижние руки исполняют... арпеджио в триолях...»; «...трепешет двойная трель верхних рук фортепиано». Речь идет, как будто, о фортепиано в четыре руки. Этот же смысл имеет и указание в самом нотном примере (59). Однако в предыдущей фразе автор прямо говорит о двух фортепиано в четыре руки — 200.

33. В то время не было принято — как это делается теперь — нотировать партию теноров в басовом ключе, на одном нотоносце с партией басов — 209.

34. Многие музыканты воспринимают литавры в низком регистре звучащими как бы октавой ниже написанного — 209.

35. Теперь для челесты пишут октавой ниже реального звучания.

И в таблице Г. Берлиоза и в добавлениях к ней Р. Штрауса почему-то отсутствует ксилофон — 210.

36. Вопреки этой точке зрения, так горячо отстаиваемой автором в его последней фразе и раньше в начале главы, еще до сих пор существует подобная двойственность в отношении к наименованию строя некоторых медных духовых инструментов, главным образом, тромбонов и туб (например, Туба В или Es и т. п.). С этим явлением мы сталкиваемся как в среде наших исполнителей, так и в трудах зарубежных авторов (например, в книге А. Модра «Музыкальные инструменты» *), а также в каталогах многих фирм, производящих духовые инструменты. Да и сам автор «Трактата», как мы увидим дальше, в главе о тромбонах, не везде до конца последователен в этом вопросе.

Основывается указанная двойственность на том, что понятие «строй» применяется в оркестровой практике в двух различных смыслах (помимо употребления этого слова в значении «настройка», «intonация»):

В одном случае наименованием строя определяется основной звук натурального звукоряда медного инструмента, зависящий от длины его трубки. Это обстоятельство, в частности, не может не интересоваться исполнителя, так как именно от него зависит выбор вентилей или позиций кулисы для извлече-

ния того или иного звука. Следовательно, в данном смысле понятие строя относится к акустическим данным самого инструмента. В другом случае этим понятием пользуются для указания на то, что партия данного инструмента транспонирована на определенной интервал, т. е., оно относится уже не к самому инструменту как таковому, а к его партии. Для некоторых инструментов эти понятия совпадают. Так, труба в большинстве случаев бывает настроена в Си-бемоль и партии для нее пишутся тоже в строе Си-бемоль; так же и со строем Фа для валторны, пока не введен в действие ее кватрвентиль, — он перестраивает валторну в Си-бемоль, хотя ее партия во всех случаях пишется в строе Фа. Тромбоны же и туба (контрабасовая), как правило, настроены в Си-бемоль, тогда, как партии их пишутся без транспозиции, т. е. «в строе До». В партитурах и оркестровых голосах всегда обозначается строй, в котором написана партия — 210.

37. Хочется все же обратить внимание на то, что гобой удвоен здесь флейтами, а именно последние, в своих более низких регистрах, способны создавать иллюзию отдаленного звучания труб — 212.

38. В редакции Р. Штрауса сказано несколько иначе, а именно: «...где умирающему от голода Флорестану, в смертельном страхе теряющему рассудок, кажется, что он видит плачущую супругу...» Это больше соответствует тексту оперы — 223.

39. Здесь в текст автора вкралась ошибка. В действительности в его партитуре (в начале третьей части «Фантастической симфонии») происходит обратное — гобой повторяет октавой выше фразы английского рожка — 235.

40. Речь идет не о первом, исполненном печали *solo* английского рожка в начале третьего акта (см. прим. 14), а о радостных и громких наигрышах во второй половине того же акта. Поручая их английскому рожку, Р. Вагнер тут же предупреждал о слабости его звука и советовал усилить его гобоями и кларнетами или же изготовить для этого места специальный инструмент по образцу швейцарских альпийских рогов — деревянный, но с сильным звуком. При проектировании Геккель-Кларины конструктор очевидно учел это пожелание Вагнера. Что же касается замечания Р. Штрауса по поводу трубы, то оно, видимо, относится к попыткам исполнять партию рожка в этом месте на трубе, ради яркости и громкости звука — 238.

41. Практически применение «двойного» (т. е. удлинненного) раструба требует замены всей большой «басовой трубы» новой, на которой должен быть укреплен рычаг клапана Ля. Система эта создает много лишних трудностей исполнителю и ею теперь не пользуются.

Ля контроктавы, встречающееся в некоторых партитурах в партиях фагота, предпочитают исполнять на контрафаготе, а при его отсутствии в раструб фагота вставляется дополнительная трубка (из папье-маше или даже просто из бумаги), позволяющая брать этот звук. Однако в последнем случае становится неисполнимым *си-бемоль* контроктавы — 239.

42. В оркестре Парижской оперы в XVIII и в первой половине XIX века было принято исполнять две партии фаготов вчетвером, с удвоением в *tutti* и вообще в громких местах (Ф. Геварт упоминает даже о восьми фаготистах во времена Глюка). Объясняется это более слабой звучностью французских инструментов того времени; мензура у них была значительно уже, нежели у современных фаготов, получивших повсеместное признание позднее, после усовершенствований, введенных И. Геккелем — 241.

43. Чтобы внести достаточную ясность в происходящее в данной сцене между Вотаном, явившимся в образе Путника, и трусливым кузнецом Миме, приведем русский текст этого отрывка из клавира изд. Юргенсона: Миме (в страхе и замешательстве, про себя) — «Ну, как тут отделаться мне? Хитрее спрашивать надо». (Громко) — «Изволь, я согласен на спор: смотри ж, условие исполни! Три вопроса дам я тебе». Путник — «Трижды я отвечу». Миме (после некоторого размышления) — «Ты много бродил по лицу земному, далеко ты побывал; скажи мне теперь, что за народ в недрах земных гнездится?» — 241.

44. В отличие от авторов других классических трудов по инструментовке, у которых название *шалюмо* (*chalumeau* — свирель) придается низкому регистру кларнета, Г. Берлиоз дает его этому небольшому отрезку диапазона, имеющему переходный характер — 251.

45. Многие авторы уже этот регистр именуют *высоким*. Взгляд Г. Берлиоза, называющего его *средним*, представляется более обоснованным как с практической, так и с аку-

* Антонин Модр. Музыкальные инструменты. Перевод с чешского А. А. Александровой. Общая редакция Ю. М. Александрова. Музгиз. М., 1959.

стической точки зрения. Регистр этот, состоящий из легко привлекаемых третьих звуков натурального звукоряда инструмента, не является для кларнета высоким; он очень гибок в исполнительском отношении и чрезвычайно широко используется в повседневной практике — 251.

46. Это замечание Р. Штрауса требует некоторого пояснения. Действительно, в природе всех разновидностей кларнета отсутствуют октавы, которые можно было бы исполнять без изменения аппликатуры, как на флейтах, гобоях, фаготах и саксофонах; причина этого — полная невозможность практически использовать крайне слабые вторые (октавные) звуки натурального звукоряда кларнета; поэтому повторение аппликатуры на нем возможно лишь на расстоянии дуодецимы (не квинты!), т. е. на третьих звуках. Тем не менее, подавляющее большинство октав исполняется без затруднений. Более подробно октавы кларнета охарактеризованы в работе Д. Рогаль-Левницкого «Современный оркестр».

Не ясно, почему в следующем (октавном) примере Р. Штрауса граница между «легкими» и «трудными» октавами определена от *ре* (по написанию). Относительная трудность начинается малой терцией ниже (от *си*) — 252.

47. Замечания Р. Штрауса относятся к усовершенствованным кларнетам «немецких» систем того времени. На современных кларнетах «бемской» системы число неудобных трелей еще меньше — 253.

48. Редактором были специально пересмотрены все доступные издания «Полета валькирий» (всего более 10) — как для концертного исполнения, так и в партитурах оперы. Ни в одной из них нет партии кларнета *Ре*. Возможно, он был в ранней редакции оперы — 254.

49. В оригинале более резкое выражение — *escanailler*, — которому трудно найти вполне эквивалентное в русском языке. Примерный смысл его — низвести на уровень черни, сброд. Автор даже просит (в скобках) извинить его за это слово.

Речь идет, по всей видимости, о «Фантастической симфонии» самого Берлиоза — 254.

50. Как видно, Р. Штраус придерживается иных наименований регистров кларнета, нежели Г. Берлиоз. Если в примере 87 поменять местами гобой и кларнет, то последние окажутся не в среднем регистре, а в шаломо (по Берлиозу) и еще несколько ниже — 266.

51. Во второй половине XIX столетия появляется другая, «немецкая» нотация для баскларнета — в басовом ключе, с транспозицией на большую секунду (для строя В) или малую терцию (для строя А) вместо большой ноты или малой дещимы при «французской системе» (см. прим. 93, 94). Вскоре баскларнет получает и четыре дополнительные хроматические ступени вниз (до *до* включительно) — 275.

52. Интересные подробности о кларнетах системы А. Сакса, приведенные Г. Берлиозом (см. также примечание Р. Штрауса на стр. 251), вызывают естественный интерес к этим инструментам. К сожалению, более детальных сведений о них не удалось получить ни из имеющейся специальной литературы, ни из бесед с рядом наших ведущих кларнетистов. Некоторые из упомянутых усовершенствований использованы в конструкции современных кларнетов «бемской» системы, но все же последние не обладают, например, способностью так легко и свободно подниматься к верхнему пределу своего диапазона — 281.

53. Современные флейты нередко бывают снабжены двумя лапками — одна, более короткая, применяемая повседневно, дает возможность опускаться до *до*, другая, более длинная, надевается лишь в тех случаях, когда необходимо получить *си* малой октавы. С более короткой лапкой (без *си*) инструмент звучит лучше, свободнее. Это, очевидно, и имеет в виду Р. Штраус в своем предыдущем дополнении — 282.

54. Термин «двойной удар языка», имевший прежде широкое распространение, очень не точно выражает способ извлечения таких быстро повторяющихся звуков. Поэтому в наши дни флейтисты (как и трубачи) предпочитают пользоваться для наименования этого приема игры словами «двойное стакато» — 284.

55. У Берлиоза здесь говорится о старых «простых» флейтах, примечание же Р. Штрауса явно относится к «бемским» флейтам; оно непосредственно перекликается с последующей фразой Г. Берлиоза — 284.

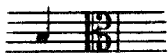
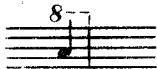
56. Здесь невольно возникает впечатление, что мысль автора осталась незаконченной, неразъясненной — 293.

57. Г. Берлиоз говорит здесь о старой большой флейте, не опускавшейся ниже *ре* первой октавы — 293.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	7
Предисловие Рихарда Штрауса	8
Об инструментровке. Введение	11
Музыкальные инструменты	12
Смычковые инструменты:	
Скрипка	13
Альт	81
Виола д'амур	101
Виола да гамба	103
Виолончель	104
Контрабасы	128
Щипковые струнные инструменты:	
Арфа	175
Гитара	187
Мандолина	196
Струнные инструменты с клавиатурой:	
Фортепиано	198
Духовые инструменты	209
Духовые инструменты с язычком:	
Гобой	211
Гобой д'амур	231
Английский рожок	234
Фагот	239
Квинтовый фагот	250
Контрафагот	250
Кларнеты	251
Альтовый кларнет	275
Баскларнет	275
Бассетгорн	280
Контрабасовый кларнет	280
Усовершенствования у кларнетов	280
Духовые инструменты без язычка:	
Флейта	282
Малая флейта (Piccolo)	293
Альтовая флейта	303
Примечания	304

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
23, 1-й стлб.	21—22		Поменять местами нот- ные примеры.
103, пример 31	5, такт 3		
178, 1-й стлб.	21—20 снизу		Поменять местами нот- ные примеры.
258	1	Эйленшпигель	Эйленшпигель
284, 2-й стлб.	1 снизу сноска	флажолетов».	флажолета».
304, 2-й стлб.	14	выше	ниже

Зак. 1687