

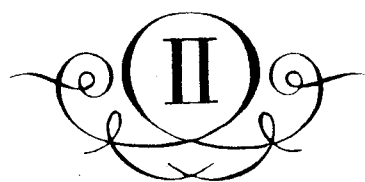
ГЕКТОР БЕРЛИОЗ

БОЛЬШОЙ ТРАКТАТ

О СОВРЕМЕННОЙ ИНСТРУМЕНТОВКЕ И ОРКЕСТРОВКЕ

С ДОПОЛНЕНИЯМИ

Рихарда Штрауса



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА * 1972

*Перевод, редакция,
вступительная статья
и комментарии
С. П. ГОРЧАКОВА*

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ С КЛАВИАТУРОЙ

ОРГАН

Орган — клавишный инструмент с деревянными и металлическими трубами, звучащими под действием струи воздуха, нагнетаемой мехами.

От большего или меньшего количества серий труб различных свойств и различной величины, имеющих у данного органа, зависит и многообразие его регистров (голосов); с помощью этих регистров органист может изменять тембр, силу звучания и звуковой объем инструмента.

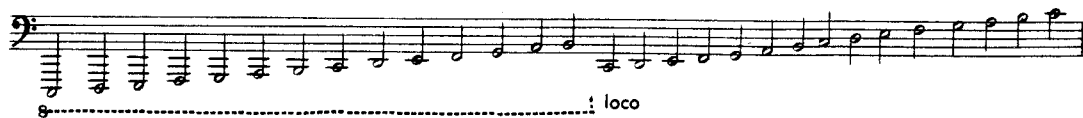
Механизм, посредством которого органист (выдвигая маленькую деревянную рукоятку) вызывает звучание того или иного голоса, называется «Registre»⁵⁸.

* Объем инструмента неопределенный и изме-

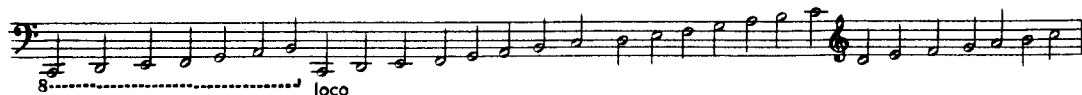
няется в зависимости от его размера, обычно обозначаемого в футах, по длине самой большой трубы, воспроизводящей самый низкий звук клавиатуры. Так, говорят: орган тридцатидвухфутовый, шестнадцати-, восьми-, четырехфутовый.

Инструмент, который наряду с самым низким регистром, называемым тридцатидвухфутовым *Flûte ouverte*, имеет шестнадцатифутовый *Flûte ouverte*, восьмифутовый *Flûte ouverte*, *Prestant* или четырехфутовый *Flûte ouverte* и *Doublette* (звучащий октавой выше предыдущего), обладает громадным диапазоном в восемь октав.

Объем тридцатидвухфутового регистра:



Объем шестнадцатифутового регистра:



* Начиная с этого абзаца значительная часть главы Г. Берлиоза об органе выпущена в редакции Р. Штрауса; вместо нее помещен следующий вариант описания органа:

В общепринятой прежде органной трактуре или механике (передаточной системе, состоявшей из деревянных колышков и проволоки, с помощью которой открывается звуковой клапан и осуществляется доступ воздуха к трубе) имелись регистровые тяжи с кнопками для ручного управления. При вошедшей теперь во всеобщее употребление пневматической трактуры, в которой для выполнения всей механической работы применяется давление воздушной струи, справа и слева от клавиатуры находятся регистровые таблички (такой величины, чтобы лишь поместилось название регистра)*, и достаточно легкого нажатия пальца на них, чтобы механизм пришел в действие.

В настоящее время объем клавиатуры инструмента простирается чаще всего: в педали (клавиатуре для ног) от *до* большой октавы до *фа* первой, в мануале (клави-

туре для рук) от *до* большой до *соль* или *ля* третьей; у более старых инструментов — в педали только от *до* большой октавы до *до* или *ре* первой, в мануале от *до* большой до *фа* третьей⁵⁹.

Однако истинный звуковой объем большого органа превышает общий объем всего оркестра. Орган имеет тем большие размеры, чем больше у него регистров. Это, в свою очередь, обуславливает увеличение числа мануалов; их может быть до пяти, размещенных друг над другом, и между ними распределены регистры. Теперь, при созданных пневматической трактурой «безграничных» возможностях вспомогательных средств в применении отдельных регистров и их комбинаций, вернулись к несколько меньшему количеству мануалов.

Если прежде говорили — *Hauptwerk*, *Oberwerk*, *Rückpositiv*, *Echo* и т. д., то теперь под этими названиями понимают — I (главный) мануал (также называемый *Hauptwerk*), II, III, IV мануалы, в отношении силы звука представляющие собой *decrescendo*, степень которого выражена в этих цифровых обозначениях, в соответствии с убываю-

* Действующие как особые клавиши.

Объем восьмифутового регистра:



Объем Prestant (четыреxfутового):



Объем Doublette:



Со всеми хроматическими полутонами.

Как видно, объем каждого из этих пяти регистров равен четырем октавам; но ряд других, о которых мы вскоре будем говорить, имеют лишь три или даже две октавы. Теперь органные мастера добавляют к каждой клавиатуре еще по пять клавиш сверху. Таким образом, объем регистров хроматически доводится вверх до *фа*



У большого органа обычно бывает пять клавиатур (мануалов), расположенных одна над другой.

Первая, ближайшая к органисту, — Positif;

Вторая — Grand orgue;

Третья — Bombarde;

Четвертая — Récit;

Пятая — Echo.

Кроме того существует шестая клавиатура, расположенная так, чтобы исполнителю можно было приводить ее в действие ногами, и называемая на этом основании *педалью*. Предназначена она для наиболее низких звуков органа и имеет только две нижние октавы; иногда на ней даже отсутствуют некоторые хроматические полутоны. Многие регистры, например, восьмифутовые, имеются одновременно на трех клавиатурах (на Grand orgue, Positif и педали), и могут быть удвоены или утроены.

Регистры органа делятся на *лабиальные* * (jeux à bouche) и *язычковые* (jeux d'anche); названы они так потому, что у первых на одном из концов трубы находится отверстие, напоминающее открытый рот и служащее для формирования

* От латинского «labia» — «губы».

щей громкостью комплекта регистров каждого следующего мануала. Основой всякого мануала являются восьмифутовые регистры; их самая большая труба имеет в длину восемь футов и дает звук, который мы называем *большим до* (*до* большой октавы). К некоторому количеству восьмифутовых регистров (их больше, чем других) добавляются четырех-, двух-, шестнадцати- и даже однофутовые. У четырехфутового регистра звуковой объем сдвинут на одну, у двухфутового на две, у однофутового на три октавы вверх, так что в последнем случае при нажатии, например, клавиши *ля* третьей октавы фактически прозвучит *ля* шестой октавы. У шестнадцатифутового регистра звуковой объем сдвинут вниз на одну, а у тридцатидвухфутового (встречающегося в мануале лишь в единичных случаях, у самых больших органов) на две октавы, так что клавиша *до* большой октавы соответственно вызывает звучание *до* контроктавы или *до* субконтроктавы.

Для педальной клавиатуры основополагающими являются звуки шестнадцатифутовых регистров; с ними сочета-

ются здесь * звуки более низких тридцатидвухфутовых регистров и более высоких регистров — восьми-, четырехфутовых и т. д.

Правило таково, что на мануалах за основу берется восьмифутовый тон, а в педали — шестнадцатифутовый.

Наряду с этим существуют регистры с обозначениями $1\frac{1}{3}$ **, $2\frac{2}{3}$, $5\frac{1}{3}$, $10\frac{2}{3}$, у которых при нажатии клавиши вместо ожидаемого звука слышится его квинта в различных октавах или, как например, при $3\frac{1}{6}$, его терция. Некоторое количество так называемых микстур или смешанных регистров характеризуется наличием в них, наряду с основным тоном, двух-, трех-, четырех-, пятикратных и т. д. тонов*** Это означает, что каждая клавиша такого регистра оснащена двумя, тремя, четырьмя или пятью различ-

* При включении других регистров.

** Т. е. $1\frac{1}{3}$ фута (и т. д.).

*** Т. е. вторых, третьих и т. д. звуков натурального звукоряда.

звука; вторые же снабжены медным язычком, тоже расположенным на конце трубы и создающим особый тембр.

Лабиальные регистры делятся на основные (jeux de fond), звучащие в той или иной октаве, и микстуры (jeux de mutation). Основные регистры бывают открытые (ouverts) или закрытые (bouchés)*; у закрытых регистров, называемых еще бурдонами (bourdons), трубы звучат октавой ниже открытых труб той же длины.

У микстур необычным является то, что над каждым основным звуком слышится его терция, квинта, децима, дуодецима и т. д.**; благодаря действию нескольких маленьких труб, создается впечатление звучания частичных тонов или обертонов больших труб. Органные мастера и органисты единодушно склонны считать превосходным эффект, создаваемый этим сложным созвучием, которое в результате заставляет одновременно слышать несколько различных тональностей. «Было бы невыносимо — говорят они, — если бы два верхних звука*** были различимы, однако их не слышно, так как они поглощаются самым низким звуком». В таком случае следовало бы разъяснить, каким образом то, чего не слышно, может быть приятным для уха⁶⁰. Во всяком случае этот необычный прием всегда приносил бы в звучание органа гармонические призвуки, которых тщетно стремятся избежать у больших роялей и которые, на мой взгляд, представляют одну из самых ужасных помех в звучании, приобретенную этим инструментом в результате новейших усовершенствований.

К числу микстур относятся:

Gros nasard — звучащий квинтой выше восьмифутового Flûte ouverte.

* Т. е. с открытыми или закрытыми трубами.

** Точнее говоря, его терция и квинта в одной или нескольких вышележащих октавах и его октавные удвоения.

*** Имеются в виду терцовые и квинтовые звуки в вышележащих октавах.

ными трубами, так что при нажатии, например, клавиши до большой октавы слышится не только до малой октавы*, но еще и верхняя квинта, октава, децима последнего и т. д. Трезвучие до мажор, взятое в этом регистре, повлекло бы за собой ужаснейшую нелепость. Ясно, что все эти квинтовые, терцовые и смешанные регистры могут применяться лишь при должном выделении звуков восьми-, четырех-, двух- и шестнадцатифутовых регистров и только совместно с ними, как бы для усиления обертонов.

Это приводит нас к определению основных и вспомогательных регистров. Основные — это стержневые или нормальные** (восьмифутовые) регистры, а также звучащие в других октавах*** (шестнадцатидвух-, двух- и однофутовые); вспомогательные регистры (все остальные) носят также название второстепенных. Некоторые регистры вводятся для усиления определенной

* Помимо самого до большой октавы.

** Т. е. звучащие в соответствии с нотной записью.

*** Так называемые «регистры удвоений».

Grosse tierce — звучащий квинтой выше, чем Prestant.

Onzième de nasard — в унисон с Doublette.

Tierce — терцией выше, чем Doublette.

Fourniture или Plein jeu — состоящий из трех основных рядов труб и кроме того еще семи рядов труб, аликвотных* по отношению к первым.

Cymbale — отличающийся от Fourniture только тем, что у него менее широкие трубы.

Cornet — очень блестящий регистр в две октавы, с пятью рядами труб; он звучит только в высокой тесситуре**. Большие органы имеют три регистра Cornet: один на Positif, другой на Grand orgue и третий на Récit.

Среди язычковых регистров укажем только:

1. Bombarde — регистр большой мощности, который звучит на специальном мануале или в педали. Первая труба у него шестнадцатифутовая; звучит она в унисон с открытой шестнадцатифутовой лабиальной.

2. Trompette — регистр, звучащий в унисон с восьмифутовыми и, следовательно, октавой выше, чем Bombarde.

3. Clairon — октавой выше, чем Trompette.

4. Cromorne — в унисон с Trompette, но менее яркий; его всегда помещают на Positif.

5. Voix humaine — восьмифутовый; размещается на Grand orgue.

6. Hautbois — звучащий в унисон с Trompette. Обычно он имеет только верхние октавы, но его пополняют с помощью Basson, который обеспечивает две другие октавы.

Все эти различные регистры довольно хорошо имитируют своим тембром инструменты, наименование которых они носят. Существуют органы, обладающие и многими регистрами помимо указан-

* Аликвотный — находящийся в кратном отношении (здесь — по числу колебаний).

** Самый низкий из основных звуков этого регистра — до первой октавы.

области общего звукового объема (например, области инструментального сопрано) только частью клавиатуры (в данном случае верхней) — это неполные регистры.

Органные регистры делятся на лабиальные (Labial-Stimmen) и язычковые (Schnarrwerke или Rohrwerke). У первых для формирования звука служат так называемые «губы», у вторых вибрирует металлический язычок. Лабиальные трубы бывают открытые и закрытые. Закрытые звучат октавой ниже открытых той же длины. Так, восьмифутовый Gedackt имеет самую большую трубу фактически длиной в четыре фута, а шестнадцатифутовый Subbaß — наибольшую закрытую трубу в восемь футов.

Основу подлинно органных звуков составляет — вместе с этими закрытыми регистрами — семейство открытых регистров (вероятно представляющее собой, в качестве Prinzipal'a, старейшую группу органных регистров), фигурирующее в виде тридцатидвух-, шестнадцатидвух- и восьмифутовых Prinzipal'ов различной мензуры (ширины труб) и звуковой окраски (например Geigenprinzipal, Sanftprinzipal

ных, таковыми как *Sog anglais*, *Trombone* и другие.

Всякий орган должен иметь семейство регистров, служащих для воспроизведения основных, наиболее характерных звуков (*principaux sons*) на протяжении всей клавиатуры; называется оно на этом основании *Principal*.

Техника пальцев на органе та же, что и на фортепиано, с той лишь разницей, что извлечение звука на органе не такое мгновенное, и поэтому на нем нельзя исполнять столь быстрые последовательности, как на фортепиано; к тому же механика органной клавиатуры вынуждает исполнителя более плотно прижимать пальцами каждую клавишу⁶¹. Инструмент этот обладает способностью выдерживать звуки любой желаемой длительности и именно поэтому больше, чем всякий другой, приспособлен к связному стилю — такому, в котором чаще всего в гармонии применяются задержания, выдержанные общие тоны и косвенное движение. Но это, на мой взгляд, не дает оснований к тому, чтобы неуклонно удерживать орган в рамках этого стиля.

Иногда для органа пишут на трех нотоносцах: два верхних предназначены для рук, нижний — для педали.

В инструментальной иерархии орган очевидно может быть представлен — подобно фортепиано, и даже с гораздо большим успехом, — двойко: как инструмент, входящий в состав оркестра, или же сам по себе как целый и независимый оркестр.

*Его, несомненно, можно сочетать с различными частями оркестра — это делалось уж много раз; но было бы странно принижать этот величественный инструмент, ограничивая его выполнением такой второстепенной роли. Кроме того, надо признать, что его ровное, однородное, неизменное звучание никогда полностью не растворяется в разнообразных звуках оркестра; по-видимому, между этими двумя музыкальными державами существует тайная неприязнь. И орган, и оркестр — оба короли; или, скорее, один — император, а другой — папа; миссия у них не одна и та же, их интересы слишком обширны и слишком различны, чтоб смешивать их. И почти во всех случаях, когда пытались произвести это необычное соединение, или орган явно доминировал над оркестром, или оркестр, доведенный до непомерной мощи, почти полностью подавлял своего соперника.

Только очень мягкие регистры органа оказываются пригодными для аккомпанемента пению. Вообще же орган создан для неограниченного владычества — это инструмент ревнивый и нетерпимый. В одном-единственном случае, мне кажется, он мог бы, не унижая себя, объединиться с хорами и оркестром, все же оставаясь в этих условиях самим собой, в своем величавом одиночестве. Например, если б масса голосов, помещенная на хорах церкви, на большом расстоянии от органа, вре-

* Начиная с этого абзаца Р. Штраус возвращается в своей редакции к тексту Г. Берлиоза.

и т. д.), а также четырех-, двух- и однофутовых регистров, звучащих в более высоких октавах. Кроме того, сюда входят свойственные только органу уже упомянутые микстуры.

С другой стороны, в состав органа входит большое количество регистров, имитирующих оркестровые инструменты, таких, например, как чрезвычайно многочисленное семейство флейтовых регистров, как *Viola da gamba* и другие. Сюда же относятся и язычковые регистры, например, *Posaune*, *Bombard*, *Trompete*, *Clairon*, *Klarinette*, *Oboe*, *Engl. Horn*. С помощью язычковых труб пытаются подражать и человеческому голосу (*Vox humana*). С несравненно большим успехом осуществляется подражание «небесным голосам» (*Voix céleste* или *Vox coelestis*), достигаемое тем, что каждая клавиша оснащена двумя слегка различными по настройке нежно звучащими трубами, благодаря чему образуется своеобразный вибрирующий* звук; сходным образом обстоит дело с *Unda maris*, где обычно как бы вибрирует один и тот же звук в различных октавах.

Приводить здесь виды и названия всех органных регистров нет надобности — о них можно справиться в любом пособии по устройству органа. Чуткому оркестровому дирижеру следовало бы позаботиться о том, чтобы тщательно уяснить регистры данного органа, причем испробовать их, а не полагаться просто-напросто на их названия. Одни и те же регистры часто по-разному конструируются различными мастерами; к тому же многие названия мало что

говорят, а некоторые и вовсе не поддаются никакому филологическому объяснению.

Техника пальцев при игре на органе совершенно та же, что на фортепиано. Основа истинно органной игры — строгое legato; в forte лучше избегать staccatissimo, особенно если участвуют язычковые регистры; со staccato больше вяжутся флейтовые регистры, нежели *Principal*, а низкие регистры больше, нежели высокие, — в последнем случае нередко создается впечатление игры механического оркестриона. Впрочем это зависит (как и более грубая или более тонкая манера фразировки, а также и более быстрый или более медленный темп) не только от характера регистров, но наряду с этим и от акустики помещения. *Viola da gamba* не терпит никаких стремительных пассажей, в то время как некоторые флейтовые регистры допускают прекрасные быстрые арпеджи; в пустой готической церкви, где звук вызывает длительное эхо, баховскую фугу исполняют медленнее, чем в наполненном концертном зале.

Практически для органа чаще всего пишут на трех нотоносцах — нижний при этом предназначается для педали.

В общей классификации инструментов орган, так же как и фортепиано, и даже с еще большим основанием, следует рассматривать с двух различных точек зрения: во-первых, как инструмент, введенный в состав оркестра, и, во-вторых, как самостоятельный, независимый и полноценный оркестр.

О присущей Берлиозу тонкой наблюдательности, также и в отношении органа, свидетельствуют следующие написанные им строки.

* В оригинале «schwebend» — буквально «парящий».

мя от времени прерывала свои песнопения, чтобы дать возможность воспроизвести их на органе, полностью или частично; или же хор, в каком-нибудь обряде печального характера, сопровождался попеременными вздохами оркестра и органа, доносящимися с двух противоположных концов храма, и орган, следуя за оркестром как таинственное эхо, откликался на его жалобы. Это был бы род инструментовки, способный выразить величественное и возвышенное. Но даже в этом случае орган в действительности ничуть не смешивался бы с другими инструментами; он отвечал бы им, он сам бы их спрашивал; и между двумя соперничающими державами был бы только союз, тем более искренний, что ни та, ни другая ничего не теряли бы в своем достоинстве. Всякий раз, когда я слышал орган, играющий одновременно с оркестром, он производил на меня отвратительное впечатление; казалось, что он мешает оркестру, вместо того, чтобы усиливать его.

Берлиоз, вероятно, имеет в виду здесь то самое, что мы обнаруживаем и в некоторых оркестровых партитурах (скажем, у Рубинштейна): неумелое, постоянное применение деревянных духовых вместе с медью, например, дает тусклую, загрязненную звуковую окраску, блеск оркестра теряется, его мощь кажется парализованной. Подобным образом действует и орган с его многочисленными «деревянными духовыми» — язычковые регистры тоже часто вредят оркестровой меди, причем отрицательное влияние оказывает и небольшое различие в настройке, полностью избежать которого невозможно.

Но всё же мы не должны упускать из вида, что долгое время органом пользовались для аккомпанемента солирующим оркестровым инструментам (см. духовные сочинения И. С. Баха) и что, без сомнения, звук органа и в отдельных регистровых семействах, и в бесконечном множестве доступных ему смешанных тембров (к чему наши органисты зачастую бывают глухи) несравненно лучше сливается со звуком оркестровых инструментов, чем, например, звук рояля, — последний мы из года в год видим в нашей камерной музыке связанным не всегда приятными брачными узами со скрипками, да и с духовыми инструментами. Не подлежит сомнению и то, что многое из органного стиля перешло в оркестровый.

К тому же в конструкции органа и его механических частей в новейшее время достигнуты такие успехи, что любой абсолютизм этого инструмента мог бы уступить место подлинно художественному взаимодействию с оркестром; оркестр же благодаря органу получил бы бесчисленные новые тембры и тембровые сочетания. Ведь в своей основе орган не что иное, как духовой инструмент; правда, не в том смысле, как например, гобой с его индивидуально живой выразительностью, но может же быть что-то механически выразительное хотя бы в той мере, как это проявляется в отношении динамики музыкального произведения и у многих оркестровых музыкантов.

Мы не имеем в виду здесь устройство так называемого Rollschweller'a, о котором уже Берлиоз говорил, что одним нажимом педали можно вызвать звучание всех регистров от нежнейшего *pp* и до самого грозного *ff* наподобие crescendo — на одном звуке или целым аккордом, быстро или медленно и широко. Допустим, что выдержанное до-мажорное трезвучие появляется вначале *ppp* (Aeoline), далее, при постепенном нажиме на эту педаль, мелкими ступень-

ками всё больше и больше присоединяются регистры, звучащие *pp*, затем *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, скажем до шестирядной микстуры или до Trompete; после этого пойдем в обратном порядке от *fff* до первоначального *ppp* (Aeoline), получая таким образом своеобразное decrescendo. При наличии большого аппарата регистров и при участии оркестра и хора такой Rollschweller несомненно может создать очень сильный, а если искусно установлена последовательность регистров, то и в смысле динамической ровности вполне благоприятный эффект.

Для аккомпанемента инструментальному и вокальному solo такое «скачкообразное» crescendo и decrescendo мало приемлемо; к тому же для этой цели часто можно воспользоваться лишь каким-нибудь одним или очень немногими регистрами органа. Но органский звук этих немногих регистров остается как бы застывшим, в противоположность динамической гибкости голоса или скрипки. Тепло, которое изливает органский регистр в первый момент своего звучания — подобно, например, началу аккорда *piano* валторн, — превращается затем в «холод».

Тогда вступает в действие так называемый Jalousieschweller; суть его состоит в том, что регистры органа вмонтированы в деревянную камеру, имеющую спереди, а иногда также с правой и с левой стороны, жалюзи, которые можно открывать и закрывать при помощи педали. Если открыты жалюзи — и звук будет открытый, светлый, *forte*; если же жалюзи закрыты, звучание становится очень отдаленным, приглушенным, *pianissimo*; постепенно открывая их, получают промежуточные оттенки. В органах больших размеров это устройство чаще всего находится только на III или IV мануале, т. е. на самой мягкой, и без того наиболее слабой по звучанию клавиатуре, объединяющей примерно $\frac{1}{6}$ или $\frac{1}{8}$ органских регистров, опять-таки звучащих наиболее мягко. Применение Jalousieschweller'a дает здесь очень мало заметный результат. Скорее следовало бы рекомендовать включить в эту камеру и снабдить Jalousieschweller'ами все регистры органа, всю массу труб; тогда окажется возможным доводить от *piano* до *forte* и, наоборот, от *forte* до *piano* как отдельно взятый регистр, так и общее звучание всего органа.

Еще совершеннее станет динамика crescendo, если соединить вместе Roll- и Jalousieschweller, например так, чтобы сначала, при закрытой камере, использовался Rollschweller, а затем уже открывались жалюзи.

Есть органисты, которых удовлетворяет crescendo, состоящее из «скачкообразных» присоединений органских регистров с помощью Rollschweller'a. Но последний позволяет вводить регистры или группы регистров в определенной, всегда одной и той же последовательности. И если даже такое усиление или ослабление звука происходит в соответствии с музыкальным смыслом, т. е. при этом принимается во внимание музыкальная фраза (что, к сожалению, случается лишь изредка), то всё же через некоторое время это становится монотонным. Нередко и композитор предписывает иную последовательность регистров, не ту, что дает Rollschweller, или же, по мнению дирижера, crescendo Rollschweller'a оказывается невыгодным для общего звучания оркестра. В таких случаях органисту следует отказаться от «виртуозных» возможностей Rollschweller'a и договориться с ассистентом (в то же время переворачивающим ноты), без которого большей частью нельзя обойтись, чтобы тот позаботился об усилении или ослаблении звука путем включения или выключения определенных регистров, точно установленных исходя из смысла музыкальной фразы. Впрочем, при пневматических,

электро-пневматических (и уже стоящих на пороге чисто электрических) органах функция управления регистрами в высшей степени облегчается наличием многочисленных технических средств — в качестве вспомогательных механических приспособлений они упрощают распоряжение регистрами. Размещены они в виде маленьких пластинок, особых клавиш или же педалей и дают возможность осуществлять самую быструю последовательность бесчисленных комбинаций регистров. Наряду с «Kollektivzügen»^{*} имеются «фиксированные» и «свободные» комбинации регистров; последние устанавливаются перед началом исполнения и могут быть включены одна за другой путем простого нажатия. Подобно тому как регистры одного мануала можно соединять с регистрами другого или переводить с одного мануала на другой, вполне возможно также вызвать на мануале звучание регистров, относящихся к педали.

О такой «инструментовке» музыкального произведения средствами органа проявляется, увы, слишком мало заботливости. Получается, что, с одной стороны, из-за органа оркестр нередко теряет в своем воздействии, а с другой стороны, остаются неосуществленными те бесконечно разнообразные тембровые эффекты от сочетания оркестра и органа, которые задумывают новые композиторы, но из-за различий в конструкции органов бывают, к сожалению, не в состоянии точно указать и чаще всего вынуждены предоставлять их пониманию органистов. Доброосведомленному дирижеру в будущем придется разобраться в этом отношении с инструментом, обращение с которым большей частью внушает ему известную робость, с неприступным владыкой, охотно сочетающим в себе достоинство величия с грубостью «меходува», — разобраться более подробно, чем это делалось и было необходимо для исполнения произведений прошлого, к примеру, какой-либо из ораторий Генделя. Впрочем, ясность, «цветистость» баховской мелодии и полифонии тоже предполагает тщательную органную нюансировку. А большие органские произведения Баха (прелюдии, фуги, токкаты и т. д.) должны быть «инструментованы» с учетом всех имеющихся средств: смешения тембров, динамики, одновременного использования разных и снабженных различными регистрами мануалов и педалей — подобно тому как это присходит с оркестровой симфонией. Только так можно довести до сердца слушателя бесконечно богатый и широко разветвленный мелос баховского музыкального языка. И всё же, как часто унылое музыкальное хныканье мы именуем «игрой на органе».

Дирижеру следует, наконец, со вниманием отнестись к одному нововведению — и особенно внимательно потому, что именно нашим немецким органам мастерам не слишком докучает стремление к новшествам и предприимчивости. Еще совсем недавно органную трактуру, начиная с клавиши, изготовляли — совсем как в средневековье — из щепы и проволоки, в то время, как повсюду для механической работы давно уже применялись пар, пневматика и электричество!

При исполнении крупных произведений для хора, солистов, оркестра и органа участие последнего часто оказывается прямо-таки иллюзорным и даже невозможным из-за большой отдаленности кафедры органиста. Как могут на таком музыкальном празднике певица, солирующий скрипач или же смычковый квинтет хорошо взаимодействовать с органистом, отделенным от них целым оркестром, громадным хором, а часто и публикой, — с органистом,

который к тому же, как это нередко бывает, ютится в углу высоко на галлерее, и которому помимо всего прочего не удастся хотя бы видеть дирижера? Ему остается лишь положиться на свой слух, и это вводит его в заблуждение, так как большая отдаленность солистов влечет за собой всевозможные акустические обманы; жертвой же их становится композитор, которого публика в таких случаях «не понимает».

Здесь могут помочь только переносные кафедры, присоединенные к органу при помощи электрического кабеля. Органист сидит там, где это считает уместным дирижер, возможно, позади солистов-певцов, около первых скрипок, возле дирижера или еще где-либо. Только лишь это устройство — уже лет десять широко применяемое и вполне оправдавшее себя во Франции, Англии, Америке (в церкви органист находится около ведущего службу священнослужителя и отсюда управляет органом, звучащим подобно «голосам свыше»), а недавно появившееся и в Германии (в Гейдельберге), — дает возможность благодаря скорости электрического тока добиться точного совпадения оркестра и органа, успешного взаимодействия «государства» и «церкви». Здесь, находясь в отдалении от органа, органист может лучше следить и за музыкальными результатами своих регистровых комбинаций, за силой звука и т. п., чем когда он сидит около органа или в самом органе и, так сказать, за сплошными деревьями не видит леса.

Что же касается способов обращения с органом, если рассматривать его отдельно, как самостоятельный целый оркестр, то здесь мы не можем заниматься их определением. Мы вовсе не ставили себе задачей дать серию методических руководств для разных инструментов; но нам хотелось рассмотреть, каким образом они могут способствовать созданию определенного музыкального впечатления в своем сочетании. Знание органа, искусство выбирать различные регистры и противопоставлять их друг другу составляют талант органиста; при этом по обычаю в последнем предполагается импровизатор. В противном случае, то есть если видеть в нем только виртуоза, исполняющего написанное произведение, он должен был бы скрупулезно придерживаться указаний автора, которому для этого необходимо знать специфические средства избранного инструмента и уметь хорошо ими пользоваться. Однако средства эти так велики и многочисленны, что композитор, по нашему мнению, никогда не сможет хорошо познать их, не будучи сам законченным органистом.

Если в каком-нибудь сочинении орган присоединяется к пению и к другим инструментам, не следует забывать, что настроен он тоном ниже, чем современный оркестр, и что в соответствии с этим к нему нужно относиться как к транспонирующему инструменту строя Си-бемоль^{*}. (Орган церкви

^{*} Сказанное относится только к старым органам; теперь органские мастера настраивают свои инструменты в соответствии с настройкой оркестра. — *Примеч. Г. Берлиоза.*

Но, к сожалению, органские мастера и их заказчики чаще всего упускают из вида, что настраивать орган нужно при нормальной температуре по согретому дыханием гобою. Настроенный в холодной церкви по парижскому камертону, орган становится непригодным для взаимодействия с оркестром. — *Примеч. Р. Штрауса.*

^{*} К ним относятся — *Pleno, f, mf* и др.

св. Фомы в Лейпциге единственный, настроенный, наоборот, тоном выше оркестра * .)

Звучание органа может быть мягким, оглушительно громким, страшным; но быстрые смены одного звучания другим не в его природе. Поэтому на нем нельзя, как в оркестре, внезапно перейти от *piano* к *forte* или от *forte* к *piano*.

Любые звуковые эффекты, самые тихие и самые громкие аккорды могут следовать на органе непосредственно один за другим; а благодаря Schwellen'у их можно усиливать от *ppp* до *fff*. (Здесь, следовательно, у Берлиоза совершенно устаревшие взгляды.)

Правда, с помощью усовершенствований, введенных недавно в конструкцию органа, можно, последовательно вводя разные регистры, накладывающиеся один на другой, воспроизвести нечто вроде *crescendo*, а следовательно, получить и *decrescendo*, постепенно отключая их в том же порядке. Но нарастания и ослабления звука, совершаемые с помощью этого остроумного способа, пока еще происходят без промежуточных оттенков, сообщающих им такую силу воздействия в оркестре; всегда более или менее чувствуется действие неодоушевленного механизма. Лишь инструмент Эрара, известный под названием *Orgue expressif*⁶² [*Expressiv-Orgel*], дает возможность по-настоящему увеличивать и уменьшать звук, но он еще совершенно не признан в церквях. Люди влиятельные, и отменного ума к тому же, осуждают его применение, как разрушающее характер и религиозное предназначение органа.

Не останавливаясь подробно на этом большом и уж столько раз поднимавшемся вопросе об уместности экспрессии в церковной музыке — вопросе, которому простой здравый смысл, свободный от предрассудков, сразу нашел бы решение, — мы все же позволим себе заметить приверженцам традиционной церковной музыки, церковного пения, органа, лишенного экспрессии (будто громкие или тихие регистры различной тембровой окраски сами по себе не придавали органу разнообразия и экспрессии), мы позволим себе, повторяю, заметить им, что они первыми готовы громко излить свое восхищение, стоит лишь хору, при исполнении церковного сочинения, блеснуть тонкостью нюансов, эффектами *crescendo*, *decrescendo*, притемненной прозрачностью звука, нарастающими, неослабно поддерживаемыми и угасающими звуками, словом, всеми качествами, которых нет у органа и которые стремится ему дать изобретение Эрара. Эти люди находятся, таким образом, в явном противоречии сами с собой — если только не утверждать (а они вполне способны на это), что оттенки экспрессии, полностью пристойные, благочестивые и «католические» у человеческого голоса, сразу становятся нечестивыми, еретическими и кощунственными, как только их применяют к органу. И не странно ли — да простят мне это отступление, — что тем же самым критикам, блюстителям ортодоксальности в вопросах духовной музыки, которые по справедливости хотят, чтобы их побуждениями руководило

истинно религиозное чувство (полностью запрещая в то же время выражение оттенков этого чувства), никогда не приходило в голову осудить применение фуг в быстром движении, издавна составляющих основу органной музыки во всех школах. Разве темы этих фуг — из которых одни ничего не выражают, а многие другие по своему складу по меньшей мере гротескны — приобретают религиозный характер и серьезность только потому, что изложены в виде фуги, то есть в форме, где они чаще всего повторяются, самым настойчивым образом выставляются на вид? Разве это множество вступлений различных голосов, эти канонические имитации, эти обрывки исковерканных, перепутанных, преследующих одна другую, ускользающих одна от другой, вертящихся друг над другом фраз, вся эта неразбериха, из которой настоящая мелодия исключена, где аккорды мелькают так быстро, что лишь с трудом улавливаешь их характер, эта непрерывная возбужденность всей ткани, эта видимость беспорядка, эти резко прерывающие друг друга голоса, все эти безобразные гармонические ужимки, превосходные для изображения оргии дикарей или бесовского пляса, — разве все это преобразуется, проходя через органные трубы, и проникается серьезным, величественным, спокойным, смиренным или задумчивым выражением святой молитвы, созерцания или даже страха, священного трепета?..

Если в отношении органной фуг я и разделяю мнение Берлиоза, то все же мне кажется, что весь этот отрывок внушен чисто индивидуальной ненавистью Берлиоза к полифоническому стилю вообще, — ненавистью, которую не каждый в состоянии вполне разделить, даже если он готов восхищаться вдохновенными порывами берлиозовского гения. И здесь Немецкому противостоит Романское!!!

Встречаются настолько противостественные натуры, что им может казаться, будто так оно и есть на самом деле. Во всяком случае критики, о которых я только что говорил, не утверждая прямо, что быстрые органные фуги несут печать религиозных чувств, все же никогда и не порицали их за неуместность, за абсурдность — вероятно потому, что усматривали в этом установившийся с давних пор обычай, потому что самые искусные мастера, тоже подчиняясь рутине, написали их в большом количестве и, наконец, потому что писатели, трактующие о духовной музыке и большей частью крепко привязанные к христианским догмам, невольно рассматривают все, что могло бы привести к изменениям в освященных временах представлений, как опасное и несовместимое с незыблемостью вероучения. Что же касается нас, то — возвращаясь полностью к нашему предмету — мы уверены, что если изобретение Эрара было бы приспособлено к старому органу даже только в качестве нового регистра, так, чтобы органист мог по желанию либо пользоваться экспрессивными звучаниями, либо обходиться без них, или хотя бы так, чтоб можно было усиливать и ослаблять те или иные звуки независимо от других, то это явилось бы подлинным усовершенствованием и всецело пошло бы на благо истинно религиозному стилю.

* Теперь это уже не так. — *Примеч. Р. Штрауса.*

МЕДНЫЕ АМБУШЮРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ВАЛТОРНА *

Так как этому инструменту свойственно большое количество переменных строев, делающих его диапазон более низким или более высоким, то нет возможности точно определить его объем, не указав при этом вид валторны, к которому он относится. В самом деле, на валторнах низкого строя высокие звуки образуются значительно легче, чем низкие — за исключением, однако, низких строев *Ля*, *Си-бемоль* и *До*, непомерная длина трубки которых сильно затрудняет извлечение высоких звуков. И наоборот, на валторнах высоких строев значительно легче берутся низкие ноты, нежели высокие⁶⁴. Кроме того, некоторые валторнисты, пользуясь широким мундштуком и натренированные главным образом на низких звуках, бывают не в силах извлечь самые высокие; другие же, применяющие узкий мундштук и натренированные на извлечении высоких звуков, не могут достичь самых низких.

Таким образом, для каждого строя инструмента существует общий объем и кроме того еще два особых объема — один, свойственный исполнителям

высокой партии (первой валторны), другой — низкой (второй валторны).

Пишут для валторн в скрипичном и басовом ключах, с той установленной обычаем особенностью, что ноты в скрипичном ключе мыслятся октавой ниже, чем написаны⁶⁵. Приведенные ниже примеры сделают это понятным.

Все валторны, кроме валторны в высоком строе *До*, — инструменты транспонирующие; иными словами, ноты написанные для них, не представляют действительного звучания.

У валторны существует два рода звуков очень разных по характеру — открытые звуки, почти все представляющие собой естественное звучание гармонических частей трубки инструмента и извлекаемые только губами и дыханием исполнителя, без помощи каких-либо иных средств; и закрытые звуки, которые получают, прикрывая в той или иной степени раструб (нижнее отверстие валторны) рукой.

Приведем сначала таблицу открытых звуков различных валторн — первых и вторых:

Валторны низкого строя *Сиб*

Действительное звучание

* Это открытое *соль-диез* не может извлекаться сразу его подготовить одним из соседних звуков — *соль*, *фа-диез* так же легко, как *соль*, но очень хорошо получается, если или *ля*. Оно звучит несколько выше, чем нужно.

Валторны низкого строя *До*

Действит. звучание

Валторны *Ре*

Действит. звучание

* Большая часть изложенного здесь Берлиозом уже устарела. См. примечание на стр. 331 — Примеч. Р. Штрауса⁶³.

Валторны Ми \flat Действит.
звучание

Валторны Ми

Действит.
звучание

Валторны Фа

Действит.
звучание

Валторны Соль

Действит.
звучание

Валторны Ля \flat Действит.
звучание

Валторны Ля

Действит.
звучание

Валторны высокого
строга Си \flat Действит.
звучание

Валторны высокого строя До
(По отношению к нотам, написанным для них в скрипичном ключе, это нетранспонированные инструменты.)
Действит. звучание

⊕ Самое низкое *соль* легче берется в высоких строях, но оно вообще во всех строях звучит плохо и неустойчиво ⁶⁶.

Валторны образуют полное семейство; они бывают во всех строях, хотя обычно думают, что это не так. Строн, казалось бы, отсутствующие в хроматической последовательности, образуются с помощью вставной кроны, понижающей инструмент на полтона. Валторны, изготовленные из цельных кусков, действительно имеются у нас только в низком строе Си-бемоль, в До, Ре, Ми-бемоль, Ми, Фа, Соль, Си-бемоль, в высоком Ля, высоком Си-бемоль и высоком До; но, добавляя удлиняющую крону к низким строям Си-бемоль и До, получают низкие Ля и Си, строй Ре точно таким же образом превращается в Ре-бемоль (или До-диез), строй Соль в Соль-бемоль (или Фа-диез), высокий строй До в высокое Си (До-бемоль); последний строй можно получить также, просто выдвинув крону валторны в высоком До ⁶⁷.

Закрытые звуки не только значительно отличаются по тембру и силе звучания от открытых, но и различаются между собой. Различия эти зависят от величины отверстия, оставленного в раструбе рукой исполнителя. Для одних звуков раструб должен быть закрыт на четверть, на треть, наполовину; для других он закрывается почти полностью. Чем уже оставлено отверстие в раструбе, тем более глухим, более сдвинутым становится звук, тем труднее его взять уверенно и чисто. Таким образом, среди закрытых звуков имеются существенные различия и их следует точно установить, что мы и делаем, помечая знаком $\frac{1}{2}$ лучшие звуки, для которых раструб не должен закрываться больше, чем наполовину.

В предлагаемой мною следующей таблице белые ноты — открытые звуки, черные — закрытые:

Прежде чем идти дальше и дать полный звуко-ряд валторны, следует сказать, что есть еще несколько открытых звуков, менее известных, чем предыдущие, но все же очень полезных. Это, во-

первых, высокое *соль-бемоль* — оно всегда звучит несколько низко и кажется чистым, только находясь между двумя *фа*, , а потому ни в коем случае не могло бы заменить *фа-диез*. Во-вторых, низкое *ля-бемоль* — его берут форсируя *соль* и сжимая губы. И, наконец, низкое *фа* , которое получают, наоборот, расслабляя губы. Два последних звука очень ценны, в особенности *ля-бемоль*, — в ряде случаев оно производит превосходное впечатление

во всех строях выше Ре. Что касается *фа*, то его извлечение более рискованно и его труднее выдерживать уверенно и чисто.

Оба эти низких звука в крайнем случае могут браться без подготовки — разумеется, если им предшествуют не слишком высокие ноты; вообще же гораздо лучше помещать их после *соль*:

В умеренном движении возможен непосредственный переход из *ля-бемоль* в *фа*:

Некоторые валторнисты ниже этих нот берут еще

ми , но звучит оно отвратительно

и почти недоступно для извлечения, так что я рекомендую композиторам никогда не пользоваться им, так же как и указанными далее пятью низкими звуками, которые очень редко получаются чисто и фик-

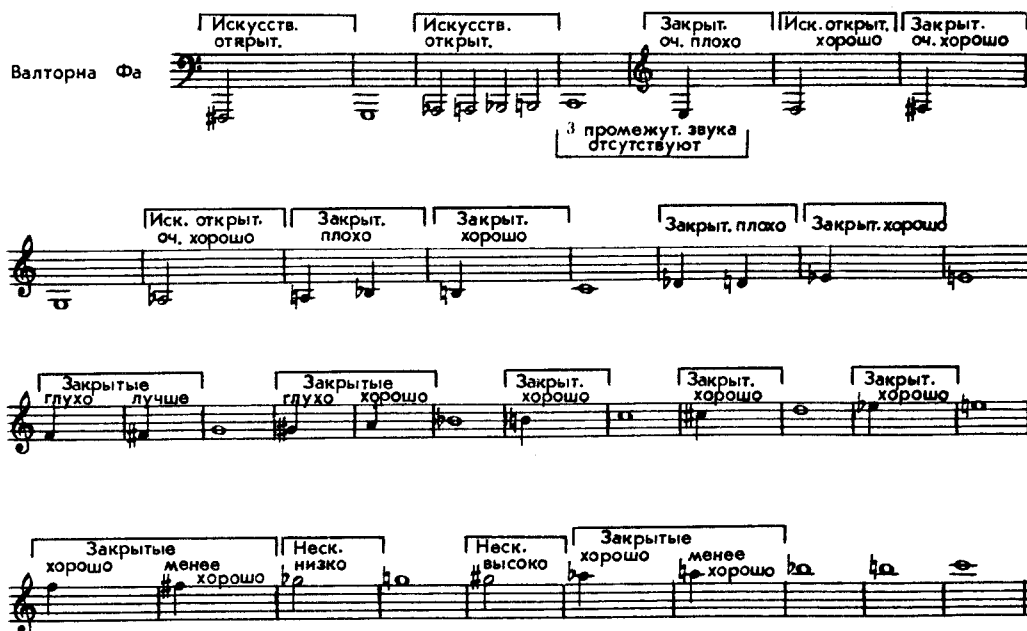
сируются с большим трудом; во всяком случае, пытаться это делать стоит разве лишь на валторнах средних строев, таких как Ре, Ми, Фа и только в нисходящем движении:



Если объединить объемы первой и второй валторны и последовательно расположить снизу вверх все звуки — натуральные открытые, искусственные

открытые и закрытые, — получится огромный хроматический звукоряд:

ОБЩИЙ ОБЪЕМ ВАЛТОРНЫ



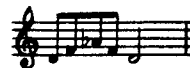
Здесь уместно заметить, что быстрые последовательности звуков на валторне тем труднее, чем ниже ее строй; трубка в низких строях очень длинная и не может мгновенно прийти в колебательное состояние. Что же касается звуков низкого регистра, даже натуральных, то они почти во всех строях могут следовать друг за другом только в умеренном движении. Впрочем, это общий закон, который следует иметь в виду при использовании всех инструментов, так как низкие звуки образуются при меньшем числе колебаний в каждый данный момент; звучащее же тело для образования звука должно иметь необходимое время. Так, следующий рисунок был бы неосуществимым на низкой валторне (строя Си-бемоль, До или Ре) и результат получился бы плохой:

Такая фигура:



вполне возможная на валторне Фа и в более высоких строях, тоже очень нехорошо прозвучала бы в низких строях Си-бемоль и До.

Пользуясь закрытыми звуками — особенно в оркестре, — нужно как можно больше чередовать их с открытыми и избегать скачков с одного закрытого звука на другой или, во всяком случае, с одного плохого закрытого звука на другой такой же плохой. Было бы бессмысленно писать:



Наоборот, пассаж вроде этого:




не лишен благозвучия и может быть исполнен без труда, поскольку в нем содержится всего один плохой закрытый звук (первое *ля-бемоль*); но та же

самая последовательность, если ее транспонировать [на октаву или квинту вниз], была бы смехотворна и крайне трудна:



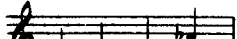
или




Из этих трех примеров видно, что все наилучшие закрытые звуки, за исключением следующих четырех , находятся выше

среднего *ля-бемоль*; они образуют ряд, уже показанный ранее:



Вот почему приведенная выше *ля-бемоль-мажорная* фраза становится отвратительной, если перенести ее на октаву вниз, где она почти полностью движется по самым плохим закрытым звукам , хотя и начинается с от-

крытого *ля-бемоль*. Звук этот  искус-

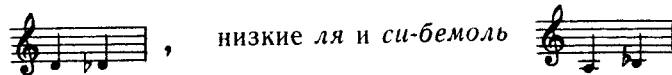
ственный и, если брать его быстро, без подготовки, представляет известную опасность.

Старые мастера ограничивались обычно открытыми звуками, которыми пользовались к тому же — это нужно признать — очень неискусно. Даже сам Бетховен крайне осторожен в применении закрытых звуков, если не поручает валторнам solo. Примеры их довольно редки в его оркестре, и если он прибегает к ним, то почти всегда ради какого-то выдающегося эффекта. Таковы закрытые звуки и один искусственный открытый у трех валторн *Ми-бемоль* в скерцо Героической симфонии и низкое *фа-диез* второй валторны *Ре* в скерцо Симфонии *ля-мажор* (прим. 103, 104).

Без сомнения, такой образ действий бесконечно лучше противоположного, усвоенного теперь большинством французских и итальянских композито-

ров и заключающегося в том, что для валторн пишут совершенно так же, как для фаготов или кларнетов, не считаясь с огромной разницей между закрытыми и открытыми звуками и между одной частью закрытых звуков и другой. Их не заботит, что исполнителю трудно брать ту или иную ноту после предыдущей и что в результате этой трудности звучания, получаемые при закрытом на две трети или три четверти раструбе, становятся сомнительными по своей чистоте, слабыми или приобретают зажатый, совсем необычный характер. Наконец, эти мастера, по-видимому, даже не подозревают, что более глубокое знание природы инструмента, хороший вкус и здравый смысл могли бы помочь разобраться в применении звуков, которые они как школьники наугад швыряют в оркестр. Даже саму скудость наших предков следует безусловно предпочесть этому невежественному и отвратительному расточительству. Если закрытые звуки не пишутся для какого-либо особого эффекта, нужно избегать по крайней мере тех из них, которые звучат слишком слабо и сильно отличаются от других звуков валторны.

Таковы *ре* и *ре-бемоль* ниже нотоносца



и среднее *ля-бемоль* ; их следовало бы

употреблять отнюдь не в качестве обычных заполняющих нот, но единственно с целью вызвать те или иные эффекты, неразрывно связанные с их глухим, сдавленным и диким тембром. Исключение я сделал бы только для среднего *ля-бемоль* — если строение мелодического рисунка действительно требует этой ноты; например:



Л. БЕТХОВЕН

Allegro vivace

Fl.

Ob.

Clar. in B

Fag.

I, II

Corn in Es

III

I

Viol.

II

Viola

V-cello u. Contrab.

p

cresc.

sf

cresc.

cresc.

p

p

p

p

p

f

f

f

sf

sf

p

p

p

p

324

p *f*

cresc. *sf* *f*

cresc. *f* *f*

p *p* *p* *p* *f* *f* *f* *f*

p *f*

dolce, sempre legato *p* *dolce, sempre legato* *p* *dolce, sempre legato*

f

First system of musical notation, measures 1-8. It features a four-staff system with treble and bass clefs. The first staff has a melodic line with many beamed sixteenth notes. The second and fourth staves have similar rhythmic patterns. The third staff is mostly empty.

Second system of musical notation, measures 9-16. It features a four-staff system. Measures 9-12 are mostly empty. In measure 13, a piano (*p*) dynamic is marked. Measures 14-16 show a crescendo (*cresc.*) in the first, second, and fourth staves.

Third system of musical notation, measures 17-24. It features a four-staff system. Measures 17-20 are mostly empty. In measure 21, a piano (*p*) dynamic is marked. Measures 22-24 show a crescendo (*cresc.*) in the first, second, and fourth staves. The system concludes with a forte (*f*) dynamic in the first staff.

This page of musical notation, page 326, is a score for a piano. It consists of seven systems of staves. The first system has four staves (treble, two middle, and bass). The second system has two staves. The third system has four staves. The fourth system has three staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings are present throughout the score, including *p* (piano), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

104. СИМФОНИЯ ЛЯ МАЖОР

Л. БЕТХОВЕН

Assai meno presto

p dolce

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce*

Clar. in A *p dolce*

Fag. *p dolce*

Cor. in D *p dolce*

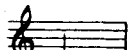
Viol. I *p*

Viol. II *p*

cresc.

cresc.

cresc.

Низким си-бемоль  с прекрасным

драматическим замыслом воспользовался однажды Вебер в «Вольном стрелке», в сцене, где Каспар заклинает Самиеля. Но звук этот настолько закрытый, настолько глухой, что услышать его можно было бы лишь в том случае, если б весь оркестр умолк в момент его возникновения. Вот именно так, лишь благодаря молчанию почти всех остальных инструментов, столь сильно привлекает к себе внимание среднее ля-бемоль, написанное Мейербером в сце-

не монахинь в «Роберте-дьяволе», когда Роберт приближается к могиле, чтобы сорвать заколдованную ветку. А между тем, эта нота значительно звучнее, чем низкое си-бемоль. В некоторых сценах, полных затаенного ужаса, можно создать очень сильное впечатление, воспользовавшись этими закрытыми звуками в нескольких голосах; Мегюль, думаю, единственный, кто сумел предугадать это в своей опере «Фрозина и Мелидор» (прим. 105).

Трели на большую и малую секунду на валторне возможны, но только на небольшой части ее звукоряда. Вот лучшие из них:

Менее хорошо

Обычно для валторны пишут без диэзов и бемолей в ключе, каков бы ни был их строй и в какой бы тональности ни играл оркестр. Однако, если валторне поручается сольный голос и ее строй не совпадает с тональностью оркестра, то диэзы или бемоли, требуемые тональностью, лучше выста-

вить в ключе; нужно только всегда рассчитать так, чтобы их было очень немного. Например, когда оркестр играет в ми-бемоль мажоре, очень хорошо для исполнения solo избрать валторну Фа — прежде всего потому, что это один из лучших строев инструмента, а кроме того, при этом соче-

105. ФРОЗИНА И МЕЛИДОР

Э. МЕГЮЛЬ

Allegro moderato

I Cor. en Ré
 II Cor. en Sol
 III Cor. en Ré
 IV Cor. en Fa
 Aïmar.
 Basses

Ju - les, tu se ras mon vengeur

тании в партии валторны возникает надобность только в двух бемолях в ключе (си и ми), причем один из них (си) и в среднем и в высоком регистре

представлен открытым звуком и не ослабляет звучности в той части диапазона, которая чаще всего применяется в таких случаях:

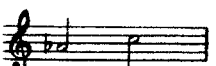
Валт. Фа
 Оркестр
 Действит. звучание партии валторны

Правда, в равной мере была бы хороша в подобном отрывке и валторна Ми-бемоль:

Валт. Ми \flat

Но если бы в мелодии часто встречались четвертая и шестая ступени этой гаммы (ля-бемоль и до), то валторна Фа была бы лучше валторны

Ми-бемоль, — ее ноты , звучащие

как , намного лучше нот валтор-

ны Ми-бемоль , воспроизводящих те же звуки.

В прежних оркестрах было только две валторны, теперь же повсюду в распоряжении композитора их четыре. При двух валторнах, как только дело коснется модуляции в сколько-нибудь отдаленную тональность, ресурсы инструмента стано-

вятся довольно ограниченными, даже если полностью использовать закрытые звуки; с четырьмя же, наоборот, даже при желании воспользоваться одними открытыми звуками, добиться этого было бы нетрудно путем переkreщивания строев.

Композитор, применяя четыре валторны одного строя, почти всегда показывает этим свою изряда вон выходящую неумелость. Несравненно лучше взять две валторны в одном строе и две в другом; или первую и вторую в одном и том же строе, третью в другом, а четвертую в третьем — прием, заслуживающий еще большего предпочтения; или, наконец, четыре валторны в четырех разных строях — это следует делать особенно в тех случаях, когда есть надобность в большом количестве открытых звуков.

Если оркестр играет, например, в ля-бемоль мажоре, четыре валторны могли бы быть следующих строев: первая — Ля-бемоль, вторая — Ми (из-за своего *ми*, звучащего как *соль-диез*, энгармонически равное *ля-бемоль*), третья — Фа, четвертая — До. Или же: первая — Ля-бемоль, вторая — Ре-бемоль, третья — Ми, четвертая — в низком Си (из-за своего *ми*, дающего *ре-диез*, энгармонически равное *ми-бемоль*). В связи с особенностями пьесы возможны и многие другие сочетания четырех строев, и дело композитора определить выбор валторн в зависимости от своих гармоний. При таком образе действий встречается очень мало аккордов, в которые нельзя было бы ввести четыре, или три, или по меньшей мере два открытых звука:

Валт. I Ля \flat

Валт. II Ми

Валт. III Фа

Валт. IV До

Звучание

Другой пример:

Валт. I Ля \flat

Валт. II Ре \flat

Валт. III Ми

Валт. IV До \sharp (низк.)

Звучание

Если пользуются одновременно несколькими разными строями, то высокие строи лучше давать первым валторнам, а низкие вторым.

И еще другая мера предосторожности, которой напрасно пренебрегают многие композиторы, — не следует в одной и той же пьесе заставлять испол-

нителя менять очень высокий строй на очень низкий, и наоборот. Так, для валторнистов очень неудобен внезапный переход, например, от высокого строя Ля к низкому строю Си-бемоль; к тому же при четырех валторнах, имеющихся теперь во всех оркестрах, никогда не бывает необходимости

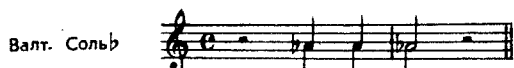
совершать для перемены строя такие ничем не оправданные скачки*.

Валторна — инструмент благородный и меланхолический; в то же время выразительный тембр и все ее звучание таковы, что могут найти применение в песнях любого характера. Она легко растворяется в гармоническом ансамбле, и композитор, даже самый неопытный, может по своему усмотрению либо показать ее на первом плане, либо дать ей полезную, но неприметную роль. Никто из мастеров, на мой взгляд, не умел пользоваться валторной более оригинально и вместе с тем более поэтично и более полно, чем Вебер. В трех своих шедеврах — «Обероне», «Эврианте» и «Вольном стрелке» — он заставил валторны говорить чудесным и новым языком, который до него был известен, по-видимому, лишь Мегюлю и Бетховену и

чистоту которого лучше, чем кто-либо другой, сохранил Мейербер. Глюк из всех инструментов оркестра именно для валторны писал наименее удачно; достаточно беглого просмотра хотя бы одного из его сочинений, чтобы обнаружить недостаток мастерства в этом отношении. Тем не менее нужно привести — как проблеск гения — три ноты валторны, имитирующие раковину Харона в арии из «Альцесты»: «Caron t'appelle!»* — [троекратное] до среднего регистра, звучащее в унисон у двух валторн Ре. Благодаря придуманному автором расположению инструментов ратрубом к ратрубу получилось, что они служат друг другу сурдинами и звуки их, сталкиваясь, как бы идут издалека, из замогильной пустоты и производят впечатление в высшей степени необычное и полное драматизма:



Думаю все же, что Глюк получил бы почти тот же результат, применив закрытое среднее ля-бемоль двух валторн строя Соль-бемоль:



Вполне возможно, однако, что в те времена исполнители не были еще в состоянии достаточно уверенно пользоваться подобными интонациями, и автор поступил, видимо, правильно, прибегнув к такому своеобразному приему, чтобы приглушить и заставить звучать издалека наиболее открытый звук валторны Ре.

У Россини возникла мысль поручить исполнение диатонической последовательности в сцене охоты из второго акта «Вильгельма Телля» четырем валторнам Ми-бемоль в унисон. Это весьма оригинально. При желании объединить подобным образом четыре валторны, будь то в певучей мелодии или в быстрой фразе, где неизбежно применение как закрытых, так и открытых звуков, несравненно лучше взять инструменты разных строев (если только сам замысел не основан именно на различии, неоднородности этих звуков). Открытые звуки одних строев, возмещая недостаточную звучность соответствующих им закрытых звуков других, восстанавливают равновесие и придают всей гамме соединенных в унисон валторн известную однородность. Так, если в одно и то же время у валторны До будет ми-бемоль (закрытое), у валторны Ми-

бемоль — до (открытое), у валторны Фа — си-бемоль (открытое), у валторны Си-бемоль — фа (закрытое), то из этих четырех различных по характеру звуков образуется учетверенное ми-бемоль очень красивого тембра; понятно, что примерно то же произойдет и с другими звуками:



Может оказаться полезным прием — я знаю лишь единственный пример его применения, — заключающийся в том, что три или четыре валторны разных строев сменяют друг друга при исполнении мелодического solo. Каждая из них берет при этом ноты, соответствующие ее открытым звукам, и если отдельные отрывки умело связаны между собой, вся мелодия кажется исполненной на одной валторне, почти все звуки которой однородные и открытые:

* До этого места изложение Берлиоза устарело и имеет скорее лишь культурно-историческую ценность (см. дополнение в конце этой главы). — Примеч. Р. Штрауса.

* «Харон зовет тебя!» (фр.).

Andante

Несмотря на свои так часто используемые веселые охотничьи фанфары, валторна — я уже говорил об этом — инструмент благородный и меланхолический. В самом деле, вся живость подобных фраз исходит скорее из самой мелодии, нежели из тембра валторны. По-настоящему же веселыми такие фанфары бывают лишь тогда, когда их играют на охотничьих рогах; инструмент это маломызыкальный и его пронзительный, обнаженный звук совсем не похож на целомудренный, сдержанный голос валторны. Правда, форсируя определенным образом струю воздуха в трубке валторны, можно добиться сходства последней с охотничьим рогом; это тот прием, который называют *suivre les sons**. Иногда он может дать превосходный эффект, даже на закрытых звуках.

Когда дело идет о форсировании открытых звуков, композиторы, желая придать звучанию как можно больше резкости, обычно требуют, чтобы исполнители подняли раструбы; положение инструмента в таких случаях обозначают словами: *Pavillons en l'air**. Великолепный образец применения этого приема можно найти в заключительной кульминации дуэта из оперы Мегюля «Эвфрозина и Коррадин»: «*Gardez-vous de la jalousie!*»**. Еще находясь под впечатлением страшного вопля валторны, Гретри однажды ответил кому-то, пожелавшему узнать его мнение об этом ошеломляющем дуэте: «Этак можно и потолок театра проломить черепом какого-нибудь слушателя!».

ВАЛТОРНА С ТРЕМЯ ПИСТОНАМИ ИЛИ ВЕНТИЛЯМИ⁶⁸

С помощью особого механизма, действие которого заключается в мгновенном изменении строя валторны, все звуки можно извлечь открытыми. Так, применение того или иного пистона превращает валторну Фа в валторну Ми или Ми-бемоль, Ре и т. д.; в результате получается, что открытые звуки одного строя, присоединяясь к открытым

звукам других строев, образуют совместно с ними полную хроматическую гамму из открытых звуков⁶⁹. Кроме того, благодаря применению трех пистонов к звукоряду инструмента добавляются шесть полутонов ниже самого низкого натурального звука. Следовательно, если это до

* Т. е. вызвать металлическое дребезжание в звуке.

* Раструбы вверх. Буквальный перевод — раструбы в воздух (фр.).

** «Берегитесь ревности!» (фр.)

считать нижним пределом объема валторны, то пистоны добавляют к нему еще следующие ноты:



самое происходит со всеми медными инструментами — трубами, корнетами, рожками и тромбонами, — снабженными механизмом пистонов. Таким образом, объем валторны с тремя пистонами в среднем строе, например, в строе Ми-бемоль, был бы таким:

Эта система дает преимущества в особенности вторым валторнам, так как с ее помощью заполняются большие промежутки между нижними натуральными звуками, начиная от самого низкого *до*



и выше. По тембру валторна с пистонами несколько отличается от обычной и не во всех случаях могла бы заменить ее. Я думаю, что эту валторну следует рассматривать почти как самостоятельный инструмент, прежде всего способный давать хорошие басы, звучные и энергичные, хотя и не столь сильные, как низкие звуки тенорового тромбона, с которыми у них большое сходство. Прекрасно она может петь и мелодию, в особенности если мелодический голос движется в основном по звукам среднего регистра. Наилучшие строи валторны с пистонами, и даже единственные, не оставляющие желать лучшего в отношении чистоты, — средние. Наибольшего предпочтения перед другими заслуживают валторны Ми, Фа, Соль и Ля-бемоль.

Многие композиторы неприязненно относятся к этому новому инструменту потому, что со времени введения его в оркестр некоторые валторнисты, применяющие пистоны при исполнении партий натуральной валторны, находят более удобным брать с помощью этого механизма открытыми также и звуки, сознательно написанные автором как закрытые. Это действительно опасное злоупотребление; но это уж дело дирижеров — не допускать его распространения. Кроме того, не следует упускать из вида, что валторна с пистонами в руках искусного исполнителя способна воспроизвести все закрытые звуки натуральной валторны и даже больше — на ней можно было бы полностью сыграть всю гамму без единого открытого звука. Происходит это следующим образом: поскольку благодаря применению пистонов, изменяющих строй инструмента, открытые звуки разных строев добавляются к открытым звукам первоначального строя, то ясно, что это должно повлечь за собой и объединение закрытых звуков всех строев. На вал-

торне Фа, например, открытое *до*

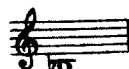


чащее как *фа*, является натуральным звуком, а от-

крытое *ре*



, звучащее как *соль*, извлекается с помощью пистонов; но если вложить руку в раструб так, чтобы понизить оба эти звука на целый тон, первый из них превратится в *си-бемоль*



, звучащее как закрытое *ми-бемоль*, а второй в *до*



, звучащее как закрытое

фа.

Если композитор не хочет, чтобы те или иные ноты прозвучали открытыми, ему следует обозначить их словом *Voiché** и цифрами $\frac{1}{2}$ или $\frac{2}{3}$, показывающими, насколько должен быть закрыт раструб.

Для гаммы, написанной следующим образом:



исполнитель воспользуется пистонами, необходимыми для гаммы до мажор, состоящей из открытых звуков:



и с помощью руки, на две трети закрывающей раструб на каждой ноте, сыграет гамму *си-бемоль* мажор, все звуки которой будут самыми приглушенными, самыми закрытыми из тех, что можно получить на валторне⁷⁰. На валторне с пистонами можно, например, ту или иную фразу, сыгранную открытыми звуками, воспроизвести затем закрытыми, как очень отдаленное эхо.

Валторна с вентилями отличается от предыдущей лишь устройством своего механизма, причем различие это целиком в ее пользу, как в

* Закупоренный, заткнутый (фр.).

отношении подвижности, так и тембра. По своему звучанию валторна с вентилями практически не отличается от натуральной. Инструмент этот является уже общепринятым в Германии и, без сомнения, то же самое произойдет в скором времени повсюду.

Из всех инструментов, пожалуй, именно валторна лучше всего сливается со всеми группами. Чтобы показать это во всем многообразии, мне пришлось бы целиком привести здесь партитуру «Мейстерзингеров», ибо, полагаю, не будет преувеличением, если скажу, что только благодаря необычайной многосторонности вентильной валторны и ее высокоразвитой технике стало возможно, чтобы партитура подобная по составу партитуре бетховенской доминантной симфонии, лишь с добавлением третьей трубы, арфы и тубы, была в каждом своем такте до такой степени непохожей, новой, неслыханной.

Конечно, моцартовские две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота исчерпаны там полностью со всеми их виртуозными выразительными возможностями, в сочетаниях, раскрывающих все их регистровые секреты; смычковый квинтет призван в изысканнейших *divisi* к свершению все новых звуковых чудес, оживлен арфой и благодаря прекраснейшей полифонии доведен до невиданных прежде высот в выражении теплоты жизненных эмоций; у труб и тромбонов полностью выявлены все торжественные и комические стороны их характера. Но главное — это неутомимая, верная валторна, выступающая то в качестве мелодического голоса, то заполняющего среднего, то баса, и лучшая хвалебная песнь ей — партитура «Мейстерзингеров». Решительный, наибольший прогресс в современной оркестровой технике — со времен Берлиоза — был достигнут с внедрением и усовершенствованием вентильной валторны.

Чтобы всесторонне охарактеризовать эту способность валторны менять подобно Протею свой облик, мне пришлось бы (еще раз заново!) просмотреть такт за тактом партитуры великого чародея «Золота Рейна».

Валторна — исторгает ли она ликование лучезарной жизненной силы из переполненного сердца Зигфрида в древнегерманском девственном лесу;

— замирает ли (в «Мазепе» Листа) подобно последнему хриплому вскрику близкого к смерти казачьего востеллина в бескрайней степи (прим. 106);

— пытается ли она своим волшебством вызвать перед внутренним взором по-детски тоскующего Зигфрида образ матери, которой он не знал (прим. 107);

— несет ли она с собой по тихим волнам моря светлый образ Изольды умирающему Тристану; выражает ли вместе с Гансом Саксом признательность его верному ученику (прим. 108a);

— заставляет ли — во сне Эрика («Летучий Голландец», второй акт) — несколькими приглушенными акцентами биться о ночной берег прибой северного моря (прим. 108b);

— служит ли символом яблок Фрей, дающих юношескую свежесть (прим. 109);

— подсмеивается ли над мужем, очутившимся у жены под башмаком («Мейстерзингеры», третий акт) (прим. 110, 111);

— или колотит Бекмессера вместе с ревнивым учеником башмачника Давидом и действует при этом как заправский зачинщик крепчайшей потасовки («Мейстерзингеры», второй акт, седьмая сцена);

— или же поет приглушенным звуком о чудесах шлема-невидимки (прим. 112);

— всегда и полностью она на своем месте, единственная в своем многообразии, и всегда особенно впечатляющая.

Несмотря на то, что теперь почти всегда играют только на валторнах в строях Ми, Фа, высоком Ля и высоком Си-бемоль⁷¹, — причем следует напомнить, что валторнисту необходима определенная тренировка, чтобы придать резкому и открытому звуку высокой валторны Си-бемоль окраску мягкой и благородной валторны Фа, — все же рекомендуется сохранить манеру Рих. Вагнера указывать в партиях валторн, в зависимости от смены тональностей, соответствующие строи. Не то, чтоб валторнисты руководствовались этим, нет; но они гораздо больше привыкли постоянно транспонировать из любого строя в строй инструмента, на котором играют, — это им много милее, — нежели читать все время, например, в строе Фа, но со многими знаками (диезами, дубль-диезами и пр.). Так что лучше и дальше писать в строях Ми-бемоль, Ре, Ре-бемоль, — в каких угодно; на мой вкус обычай этот имеет то преимущество, что придает большую чистоту (если можно так выразиться) общей картине партитуры. Лично я (может быть и в силу привычки) охотнее читаю валторны в различных строях и транспонирую. Партитура с первого же взгляда намного яснее, когда сияющие в своем до мажоре линии валторн и труб сразу рельефно выделяются на фоне всех других транспонированных партий и обремененных всевозможными знаками нотных систем деревянных и смычковых инструментов.

Различие в характере звучания вентильных валторн разных строев — если не считать указанной выше разницы в мягкости звука у валторн Фа и Си-бемоль — скорее лишь иллюзорное. Это тоже является причиной исчезновения большого количества строев.

В общем, исполнитель партии первой или третьей валторны (*Primarius*) почти все пьесы в бемольных тональностях играет на высокой валторне строя Си-бемоль, в диезных — строя Ля, исполнитель же второй или четвертой партии (*Secundarius*) на валторнах Ми и Фа.

Высокие строи менее утомительны и гарантируют большую уверенность; сою из «Зигфрида», например (прим. 113), несмотря на кажущуюся трудность, удивительно легко исполняется всеми валторнистами, точно так же, как и следующий отрывок из третьей сцены третьего акта «Мейстерзингеров»⁷²:



Следовало бы изготовить теперь валторны в высоких строях Фа и До; особенный интерес это представляло бы для исполнения первого Бранденбургского концерта Баха.

Agitato assai

Kl. Fl. *fff*
 Gr. Fl. *fff stacc.*
 Ob. *fff stacc.*
 Engl. Hrn. *fff*
 Klar. I in D *fff*
 Klar. II in A *fff*
 Baßklar. in C *fff*
 3 Fag. *fff* (III tacet)
 4 Hrn in F *fff*
 3 Trp. in D *fff*
 2 Ten.-Pos. *fff*
 Baß-Pos. u. Tuba *fff*
 Pauken in D. A *fff*
 Triangel *fff*
 Becken u. Gr. Trom. *fff*
 Viol. I *fff*
 Viol. II *fff*
 Viola *fff*
 Vcello *fff*
 Kontrab. *fff*

Kl. Fl.

Gr. Fl.

Ob.

Engl. Horn

Klar. I
in D

Klar. II
in A

Bassklar.
in C

Fag.

Horn in F

Trp. in D

Ten. Pos.

Bass-Pos.
u. Tuba

Pkce

Triangel

Becken
u. Gr. Tr.

I
Viol.

II

Viola

Vlc.

K.-B.

poco ritenuto

Kl. Fl.
 Gr. Fl.
 Ob.
 Engl. Hrn
 Klar. I
 in D
 Klar. II
 in A
 Baßklar.
 in C
 Fag.
 Hrn in F
 Trp. in D
 Ten.-Pos.
 Baß - Pos.
 u. Tuba
 Pke
 Triangel
 Becken
 u. Gr. Tr.

poco ritenuto

I
 Viol.
 II
 Viola
 Vlc.
 K.-B.

poco a poco rallentando

Andante

Gr. Fl. ^{a2}

Ob.

Engl. Hrn

Klar. I
in D

Klar. II
in A

Baßklar.
in C

Fag. ^{a3}

Hrnr in F

in D
Trp.

in E

Ten.-Pos.

Baß - Pos.
u. Tuba

Pke

Trangel

Becken
u. Gr. Tr.

I
Viol.

II

Viola

Vlc.

K.-B.

f *p*

mf *mf* *Solo* *mf*

poco a poco rallentando *Andante*

Gr. Fl.

Engl. Hrn.

Klar. in A

Baßklar. in C

Fag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vlc.

K-B.

sehr lang

Isolo

sehr lang

Isolo

sehr lang

pizz.

arco

pizz.

pizz.

cresc.

cresc.

f

f

a2

Gr. Fl.

Klar. in A

Baßklar. in C

Fag.

Hrn. in F

Viol. I

Viol. II

Viola

Vlc.

K-B.

con sord. Isolo

3 Vcelli

Tutti arco

3 Vcelli

Tutti pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Hrn. in F

Viol. II

Viola

Vlc.

K-B.

poco ritenuto

dim.

arco

arco

107. СИГФРИД Акт II

P. WAGNER

(Mäßig)

I, II in E

III, IV in C

Hrnr

V, VI in F

(ohne Dämpfer)

Eine Violine allein (ohne Dämpfer)

Viol. I

(nur das 2 Pult) (mit Dämpfer)

(3 u. 4 Pult) (mit Dämpfer)

(1 u. 2 Pult) (mit Dämpfer)

Viol. II

(3. 4 u. 5 Pult get.) (mit Dämpfer)

(nur das 1 Pult) (mit Dämpfer)

Violen

(2. 3 u. 4 Pult get.) (mit Dämpfer)

(1 Pult) (mit Dämpfer)

(2 Pult) (mit Dämpfer)

Voelli

(3 Pult) (mit Dämpfer)

(4 Pult) (mit Dämpfer)

(Тихо вздыхает и глубже откидывается назад. - Глубокая тишина.)

Siegfr.

Meine Mutter ein Menschenweib!

(Einer allein)

(2 Bässe)

(2 Bässe)

Kontrab.

I, II in E

III, IV
in C
Hrnr

(mit Dämpfer)
V, VI in F
pp

p zart

Viol. I

(mit Dämpfer)(1 Pult)
p

(2 Pult)

Viol. II

Violon

Vlc.

Siegfr.

K.-B.
p

Fl. I

Ob. I

Hrnr
in E

Eine allein

Viol. I

Viol. II

Violen

Vlc.

Siegfr.

K-B.

(Die 4 ersten) (ohne Dämpfer)

(Die 4 letzten) (Ohne Dämpfer)

Fl. *p marc.*

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

Viol. I 1.2.3 u. 4 P. Das 5. Pult tritt hinzu

Viol. II 1.2.3 u. 4 P. Das 5. Pult tritt hinzu

Violen. 1.2 u. 3 P. (ohne Dämpfer) Das 4. Pult tritt hinzu

Vlc. 5 u. 6 P. *tr.*

K. B.

Fl.

Ob.

Klar. I in A *cresc. f* *p* *f*

Viol. I 1.2.3 u. 4 P. (ohne Dämpfer) *pp*

Viol. II *tr.*

Violen. 1.2.3 P. (ohne Dämpfer) *tr.*

Vlc. 5 u. 6 P. *tr.*

Siegfr.

K. B.

Hrn. I in E

Viol. I

Viol. II

Violen

Siegfr.

stünd ich seinsüßes Stammeln! Gewiß sagtes mir was, — vielleicht — von der lieben Mutter?

Vlc.

p

I in E

II in E

Hrn

III, IV in F

V, VI in C

Viol. I

Viol. II

Violen

Siegfr.

Vlc.

dolce

più p

(mit Dämpfer)

p

pp

pp

pp

pp

pp

108a. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ Акт III

P. BAGNER

poco rall.

I. II in F
Hrnr

IV in D

Fag.

I
Viol.

II

Viola

David

Sachs

Vlc.

K. B.

dim.

dim.

dim.

dim.

p

Möch - tet Ihr nicht auch die Wurst ver - zu - chen?

Mäßiger
Tallein

p *sehz* *weich*

p

p

p

p

pizz.

Schön Dank, mein Jung'!

Be - halt's für

Ob.

Klar. in A

in F
Hrnr

in D

Fag.

Trp. in C

I
Viol.

II

Viola

Sachs

Vlc.

dich! Doch heut' auf der Wie - se be - glei - test du mich, mit Blu - men und
pizz.

Ob.

I. 3

stacc.

II. 3

stacc.

III. 3

V. 3

p.

pizz.

Bog.

Bän dern putz'dich fein: sollst mein statt li cher He rold sein.

108⁶. ЛЕТУЧИЙ ГОЛАНДЕЦ Акт II

P. BAGNER

Recit

Klar. in B

Fag.

Pke

Viola

Erik

K. B.

Sen.ta; laß dir ver-traun! Ein Traum ist's... hör' ihn zur War-nung an!

Sostenuto

Fag.

Ventilhörn. in F

Hörn. in F

Pke

I Viol.

II Viol.

Viola

Erik

Vlc.

K. B.

(mezza voce)

Auf ho- hem Fel- sen lag' ich

Fag. 
V.-Hrn. in F 
Hrn. in F 
Viola 
Erik 
träumend, sah un-ter mir des Mee-res Flut;— die Brandung hört' ich, Wie sich schäumend am U-fer
Vlc. 
K. B. 
Klar. in B 
Fag. 
V.-Hrn. in F 
Hrn. in F 
I 
Viol. 
II 
Viola 
Erik 
brach der Wo-gen Wut! Ein fremdes schiff am na-hen Stran-de erblickt' ich, seltsam, wun-der-pizz.
Vlc. 
K. B. 
Klar. in B 
Fag. 
V.-Hrn. in F 
Viol. II 
Viola 
Senta 
Erik 
bar. Zwei Män-nern na-hten sich dem Lan-de, der ein'-ich sah's dein Va-ter war's.
Vlc. 

Lebhaft

Ob.

2 Klar. in A

I. II in F
Hrnr

III. IV in D

3 Fag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Fasolt
(Kauf)

Fafner

Vlc.

K. B.

Schweig' dein fau - les Schwatzen; Ge -

Viol. II

Viola

Fafner

Vlc.

K. B.

winn wer - ben wir nicht: Frei - as Haft hilft we - nig, doch viel gilt's, den Göt - tern sie zu ent - rei - ßen

I. II in D
Hrnr

IV in D

Pke
(in Au. D)

Faf.
pizz.

K. B.
pizz.

Gold - ne Aep - fel wach - sen in ih - rem Gar - ten, sie al - lein weiß die Aep - fel zu pfle - gen;

Lebhaft

Ob.

2 Klar. in A

I, II in F
Hrnr

III, IV in D

3 Fag.

I
Viol.

II

Viola

Fasolt
(Kauf)

Fafner

Vlc.

K. B.

Schweig' dein fau - les Schwatzen; Ge -

Viol. II

Viola

Fafner

winn wer - ben wir nicht: Frei - as Haft hilft we - nig, doch viel gilt's, den Güt - tern sie zu ent - rei - ßen

Vlc.

K. B.

I, II in D
Hrnr

IV in D

Pke
(in A u. D)

Faf.
pizz.
Gold' - ne Aep - fel wäch - sen in ih - rem Gar - ten, sie al - lein weiß die Aep - fel zu pfle - gen;

K. B.
pizz.

Engl.H. 
 3 Fag. 
 I, II in D
 Hrnr
 IV in D 
 Pke 
 Faf. 
 K.B. 

der Frucht Ge-nuß frommt ih-ren Sip-pen zu e-wig-nie al-tern-der Ju-gend: siech und bleich doch


Engl.H. 
 Fag. 
 Pke 
 Faf. 

sinkt ih-re Blü-te, alt und schwach schwin-den sie hin, müs-sen Frei-a sie mis-sen.

110. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ Акт III

P. WAGNER

(Ziemlich bewegt)

Klar.in B 
 Hrnr I, II in F 
 Fag. 
 Viol. I 
 Viol. II 
 Sachs 
 Vlc. 
 K.B. 

doch für Lieb-se-li-gen Eh-e-stand man and're Wort und Wei-sen fand.

111. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ Акт III

P. WAGNER

(Mäßig)

Ob. *espr.*

Klar. in B I *p*

Klar. in B II *p*

Hrnr. I, II in F *p*

Fag. *p*

Viol. I *mit Dämpfer*

Viol. II *mit Dämpfer* *pizz.*

Violen I *mit Dämpfer*

Violen II *mit Dämpfer* *pizz.*

Sachs *mit Dämpfer* *pizz.*

Vlc. *mit Dämpfer* *pizz.*

K. B. *p*

Bog.

Kam Sommer, Herbst und Winterzeit, viel Not und Sorg' im Leben, manch'

Ob. *p*

Klar. in B *p* *marc.* *cresc.*

Hrnr. in F *p* *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

Viol. I *pizz.* *sf* *pizz.* *p* *cresc.*

Viol. II *sf* *pizz.* *p* *cresc.*

Violen *pizz.* *sf* *p* *cresc.*

Sachs *ehlich Glück da-ne-ben: Kind-tauf, Geschäfte, Zwist und Streit: denen's*

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

K. B. *pizz.*

p stacc. marc.

Ob.

Klar. in B

Hörn. in F

Fag.

I Viol.

II Viol.

Violon.

Sachs

Vcl.

K. B.

Ob.

Klar. in B

Hörn. in F

Fag.

Trp. in F

Pos. I

Harfe

I Viol.

II Viol.

Violon.

Sachs

Vcl.

K. B.

dim.

mf

ohne Dämpfer

Bog.

ausdrucksvoll

crec.

pizz.

Bog. stacc.

dim.

dann noch

will ge - lin - gen ein schö - nes Lied zu sin - gen, seht:

ohne Dämpfer

Bog.

crec.

a2

crec.

Trp. marc.

ausdrucksvoll

Mei - ster nennt man die!

112. ЗОЛОТО РЕЙНА Сцена III

P. WAGNER

6 Hörner
in E
(gedämpft)

Alberich

(Он надевает ткань себе на голову,
как шлем-невидимку)

Dem Haupt fügt sich der Helm: ob sich der Zau - ber auch zeigt?

(очень тихо)

(Его фигура исчезает; вместо нее виден лишь столб тумана)

„Nacht und Ne - bel, nie-mand gleich!“

Siehst du mich Bru-der?

113. СИГФРИД Акт II

(Зигфрид берет свой серебряный рог и трубит в него)

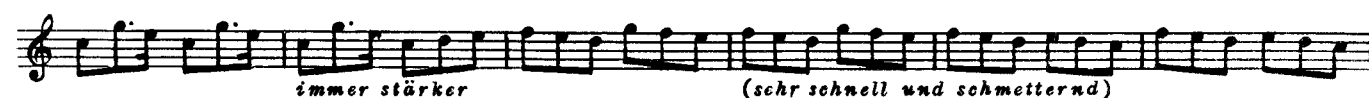
P. BAGNER

Ein Horn in F
auf dem Theater

Mäßig bawegt



Lustig, und immer schneller und schmetternder.



Baßtuba

K.B.-Tuba

Hrn in F
auf d.
TheaterAllmählich immer
gedehnter

Baßtuba

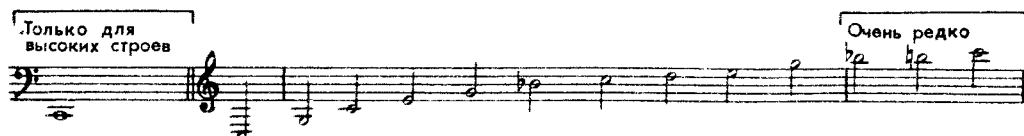
K.B.-Tuba

Hrn in F
auf d.
Theater

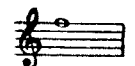
ТРУБА

Объем у трубы примерно тот же, что у валторны, и она обладает (в верхней октаве) всеми от-

крытыми звуками последней⁷³. Пишут для нее в скрипичном ключе:



Некоторым артистам в какой-то мере удается извлекать на трубе отдельные закрытые звуки, вводя, как и на валторне, руку в раструб; но получаемый эффект настолько плох и интонация так сомнительна, что подавляющее большинство композиторов воздерживалось и воздерживается все еще от их применения. Из этого проскрипционного списка нужно исключить только высокое *фа*

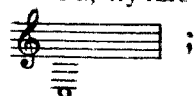


, рассматривая его как открытый звук; извлекается оно одними губами, но звучит всегда слишком высоко; писать его следует не иначе, как в качестве проходящей ноты между *соль* и *ми*



, остерегаясь брать его сразу или же выдерживать. Среднее *си-бемоль* напротив, всегда немного низко.

На трубах более низких строев, чем *Фа*, лучше избегать применения нижнего *до*



звучит эта нота слабо, тембр ее грубый, лишенный каких бы то ни было привлекательных свойств; ее легко заменить соответствующим звуком валторны, несравненно лучшим во всех отношениях.

Три крайние высокие ноты



очень опасные уже в строях *Ля* (низком), *Си-бемоль* и *До*, на трубах более высоких строев неисполнимы. Правда, при большом усилии можно

было бы достигнуть высокого *до* даже в строе *Ми-бемоль*, если подойти к нему, например, так:

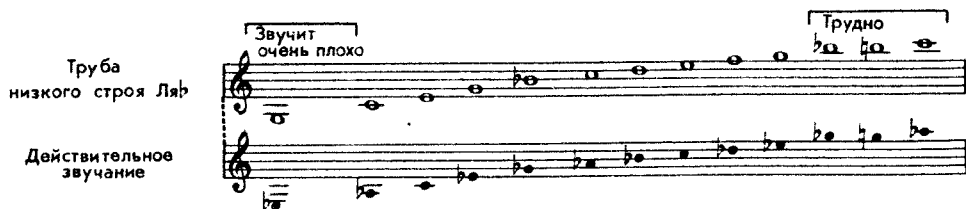


Подобная последовательность, на которую без колебаний отважилось бы большинство немецких и английских исполнителей, во Франции показалась бы все же очень опасной; здесь вообще при игре на медных инструментах высоко поднимаются с трудом.

Трубы, изготовленные из целых кусков, существуют в строях *Си-бемоль*, *До*, *Ре*, *Ми-бемоль*, *Ми*, *Фа* и *Соль*, очень редко в высоком *Ля-бемоль*. С помощью вставной кроны, понижающей инструмент на полтона — мы говорили о ней в связи с валторной, — образуются трубы *Ля*, *Си*, *Ре-бемоль* (*До-диез*), *Соль-бемоль* (*Фа-диез*). При помощи двойной кроны, понижающей трубу на целый тон, получают даже низкий строй *Ля-бемоль*; но он наихудший из всех. Наоборот, самый лучший тембр у трубы *Ре-бемоль*; это инструмент полный блеска, с очень чистым звуком, и если его почти никогда не употребляют, то только потому, что композиторы в большинстве своем не знают о его существовании.

После того, что я говорил выше о крайне высоких и крайне низких нотах звукоряда трубы, нетрудно сделать вывод, что объем инструмента не одинаков для всех строев. У низких труб, как и у всех других инструментов такого рода, приходится избегать самых низких нот, высокие же трубы не могут достигнуть самых высоких.

Вот таблица объемов в разных строях:



Труба Ля

Звучит плохо

Трудно

Действит. звучание

Труба Сиб

Звучит довольно плохо

Трудно

Действит. звучание

Труба Си

Трудно

Действит. звучание

Труба До
(инструмент нетранспонирующий)

Очень трудно

Действит. звучание

Труба Реb

Действит. звучание

Труба Ре

Звучит плохо

Действит. звучание

Труба Миb

Звучит плохо

Трудно

Действит. звучание

Труба Ми

Звучит посредственно

Трудно

Действит. звучание

Труба Фа

Действит. звучание

Труба Сольб

Действит. звучание

Труба Соль

Действит. звучание

Самый знак *до* (отмеченный знаком Φ), который обязательно пишется в басовом ключе, превосходно звучит в этих трех высоких строях; во многих случаях его можно замечательно использовать.

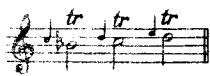
Трубы высокого строя *Ля-бемоль* встречаются редко только в некоторых военных оркестрах; звучат они с большим блеском, но объем у них еще меньше, чем у труб *Соль*, — на них нельзя поднять выше четвертого *до**.

Труба высокого строя Ляб

Действит. звучание

А. Гинк готовится теперь маленькие трубы, звучащие октавой и децимой выше написанного (в высоких строях *До* и *Ми-бемоль*), звук их превосходен. Такие трубы следовало бы иметь во всех оркестрах и хорах военной музыки.

Трели на трубе вообще почти неисполнимы, и я думаю, что в оркестре от них нужно воздерживаться. Впрочем, три следующие трели получаются довольно хорошо



. То, что я говорил об использовании приема перекрещивания разных строев у валторн, полностью применимо и к трубам. Нужно только добавить, что случаи

* Сбитая от основного звука натурального звукоряда.

их одновременного применения в разных строях встречаются не часто. В большинстве наших оркестров вместо четырех труб композитору предоставляются две трубы и два корнета *а-ля* тон. В этом случае трубы лучше оставлять в одном и том же строе, для пополнения же гармонии вполне достаточно корнетов, которые могут исполнять любые интервалы, да и по тембру не настолько отличаются от труб, чтобы не слиться с ними в ансамбле*. Надобность в применении труб в двух разных строях возникает обычно только в минорных тональностях, когда хотят дать им сигналы, обязательно требующие участия третьей и пятой ступеней лада. Так, например, если нужно, чтобы в *соль-диез* миноре на одной трубе последовательно звучали *соль-диез* и *си*, в то время как другая играла бы терцией выше или секстой ниже две другие ноты — *си* и *ре-диез*, то необходимо взять трубу *Ми* (*ми* и *соль* которой звучат как *соль-диез* и *си*) и трубу *Си* (*до* и *ми* которой дают *си* и *ре-диез*); именно так и поступил Мейербер в большой сцене из четвертого акта «Гугенотов».

* Этот раздел об использовании труб подобно корнетам тоже теперь устарел.

Если композитор обладает достаточной оркестровой техникой и звуковой фантазией, то строй, в котором он нотировал трубы, не имеет значения. Так что и здесь лучше всего применить вагнеровский метод — писать во всех строях, чтобы как можно больше нотировать трубы в *до* мажоре, предоставляя затем каждому трубачу выбирать себе инструмент того строя, в котором ему удобнее всего играть.

Трубачи, насколько мне известно, предпочитают теперь следующие строи: первые — высокие трубы *Ля*, *Си-бемоль*, *До*, вторые — *Фа*, *Ре* и *Ми-бемоль*⁷⁴.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: Труба Ми, Труба Си и Результат. Трубы играют в унисон на доминанте, что приводит к результату, показанному на третьем staffe.

Возраки издавна укоренившимся взглядам, восхитительные результаты дает piano труб; Глюк однажды на первых доказал это длительно выдерживаемыми звуками двух труб в унисон на доминанте

(pianissimo) в Andante вступления к «Ифигении в Тавриде»; позднее Бетховен (особенно в Andante Симфонии Ля мажор *) и Вебер с большим успехом пользовались этим эффектом (прим 114, 115).

114. ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ Акт I

Х. ГЛЮК

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем. Каждая система включает в себя партитуры для различных инструментов и вокалистов. В первой системе участвуют Fl. (Флейта), Hautb. (Гобои), Cors et Trp. en Re (Корнеты и Тромбы в ре), Viol. I и II (Виолы I и II), Alto (Альта), Basses (Басы). Во второй системе участвуют Fl. (Флейта), Hautb. (Гобои), Cors et Trp. en Re (Корнеты и Тромбы в ре), Viol. I и II (Виолы I и II), Alto (Альта), Basses (Басы). Музыкальный фрагмент начинается с piano (p) и включает в себя различные музыкальные фигуры, такие как арpeggio и тролл.

* Автор. безусловно, имеет в виду Allegretto — вторую часть этой симфонии.

Чтобы эти тихие звуки получались уверенно, их нужно применять, как правило, в среднем регистре и не слишком быстро один за другим.



Среднее *си-бемоль* звучит слишком низко, и при его извлечении требуется определенное усилие, чтобы выправить, насколько возможно, этот дефект интонации; поэтому *си-бемоль* нельзя причислить к мягким звукам. Следующее за ним по высоте



до такой опасности не представляет, и его можно выдерживать и атаковать мягко, по меньшей мере, в четырех нижних строях — *Ля*, *Си-бемоль*, *Си*, *До*. В строе *Ре* искусный артист, думаю, еще может, протягивая его *до*, придать ему большую мягкость, но момент его возникновения было бы благоразумно прикрыть громким звучанием остальных инструментов*.

Тембр трубы — благородный и блестящий; он также хорош в воинственных образах, в крике ярости и мщения, как и в торжественных гимнах; он способен выражать все сильное, гордое, величественное, ему доступна большая часть трагических оттенков.

Вспомните демонический зов судьбы у низкой трубы в «Кармен» Бизе (прим. 116).

Найти себе место тембр трубы может даже в пьесах радостных, если радость принимает там характер порыва или ликования.

Но, несмотря на гордый и полный истинного благородства тембр трубы, найдется мало инструментов, которые были принижены больше чем она. До Бетховена и Вебера все композиторы, не исключая и Моцарта, упорно ограничивали трубы ничтожной ролью заполняющих голосов или же давали им две-три ритмические формулы, постоянно одни и те же, плоские и смехотворные, а часто и противоречащие характеру пьесы. Теперь от этого дурного штампа, наконец, отказались; все компо-

Следующие пять звуков могут браться и выдерживаться *pianissimo*:

зиторы, обладающие чувством стиля, стали придавать мелодическим рисункам, формам сопровождения и сигналам труб всю ту свободу, многообразие и самостоятельность, какие допускает природа инструмента. Понадобилось почти столетие, чтобы прийти к этому.

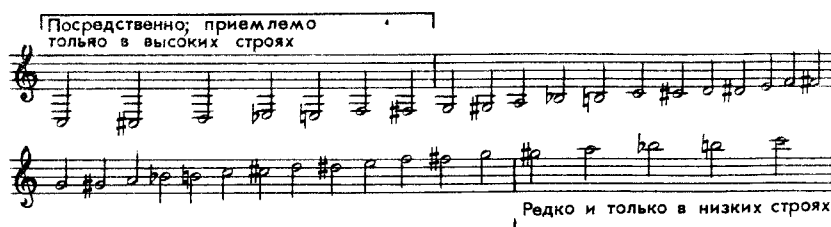
В высшей степени своеобразно, но без верного ощущения самой сущности и истинного характера звучания труб (как и тромбонов), пользуется ими Верди в своих поздних сочинениях («Фальстаф», «Отелло»). Такое применение большой меди, идущее от употребления вульгарно звучащих вентильных тромбонов, не может быть рекомендовано для подражания, даже если оно и принадлежит к особенностям искусства оркестровки столь испытанного мастера, как Верди.

Если говорить о впечатляющем воздействии, свойственном всегда трубе, я мог бы привести бесчисленное множество примеров из произведений Рих. Вагнера; а тема меча Зигмунда, боевой клич Брунгильды в начале второго акта «Валькирии», октавы труб в конце второго акта «Тристана», вызывающие боль, подобно уколам меча, — навсегда должны остаться в памяти каждого, кто хоть раз услышал их.


Трубы с пистонами или вентилями имеют то преимущество, что на них, как и на валторнах с пистонами, можно получить все интервалы хроматической гаммы. С введением этих приспособлений они несколько не потеряли тембра простой трубы, и чистота их вполне удовлетворительна. Лучшие из них — трубы с вентилями, и вскоре они будут приняты повсеместно.

Трубы с клапанами, применяемые еще в некоторых итальянских оркестрах не могут в этом смысле равняться с ними.

Общий объем труб с вентилями или пистонами следующий*:



Высокие трубы с вентилями, например, в строях *Фа* и *Соль* могут кроме того хроматически опу-

скаяться до *фа-диез* , но эти крайние ноты звучат довольно плохо.

* С течением времени всё это улучшено с помощью новой техники! — Примеч. Р. Штрауса.

* См. примечание 73.

Clarinet in A

Bassoon

Cor Anglais in F

Trumpet in A

Trombone

Timpani

Arpa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Clarinet A

Flute

Trumpet A

Trombone

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Fl.

Ob.

Clar.in A

Fag.

in F
Corni

in Es

Tr.in A

Tr-ni

Timp.
Cassa e
Platti

I
Viol.

II

Viola

Vlc.

C. B.

cre - scen - do molto

Чарующее впечатление производят часто трубы с сурдинами. В forte они очень подходящи — и вдоволь уже использовались — для карикатуры и для фантастических, призрачных образов. В piano у засурдиненных труб очаровательный, серебристый звук; позволю себе напомнить здесь о них в моей опере «Feuersnot» (прим. 117). И

несколько раньше, в Scherzando из той же оперы (прим. 118).

Засурдиненная труба гораздо проще в обращении, нежели засурдиненная валторна, которая всё еще в отношении интонации доставляет немало затруднений, преодолимых после основательной тренировки.

117. FEUERSNOT

Р. ШТРАУС

Sehr mäßig

2 Fl. *ppp*

Ob. I *sehr zart pp*

2 Clar. in A *ppp*

Baßkl. in A *ppp*

Hrnr III. IV in D *mit Dämpfer*

2 Trp. in E *mit Dämpfer ppp*

Kunrad *flammt!*

Viol. I *ppp*

Viol. II

2 Soloviolen

Vlc. dreifach *ppp*

* Начиная с этого места засурдиненные трубы и валторны не должны ни слишком выделяться своей глуховатостью, ни растворяться полностью в общем ансамбле; их назначение — придать известный мягкий блеск другим группам — Примеч. Р. Штрауса.

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Klar. in A

Baßkl. in A *ppp*

Hrnr III. IV in D

Trp. in E *ppp*

Tulbeck *ppp*

Aspeck

Hämmerlein

Kofel

Viol. I

Violen *ppp* 1 Pult mit Dämpfern

Vic. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Baßkl. in A *ppp*

Hrnr III. IV in D (mit Dämpfern) *pp*

Trp. in E

Hämmerlein

Kofel

Gilgenstock

Violen *pp* 1 Pult mit Dämpfern

Vlc. *pp* alle pizz.

K. B. *pp* pizz.

p

Haht ihr gehört?

Ist's so bewandt?

Ist alte Schuld zu richten, doch

Den habt ihr wieder schlecht erkannt.

all sein Tun und Dichten.

Ihr

Erwählt ward er vom Alten, das hohen Amts zu walt.

Die übrigen mit Dämpfern

118. FEUERSNOT

P. ШТРАУС

Sehr mäßig

Gr. Fl. I

Kl. Fl.

Ob. I

2 Engl. H

2 Klar. in A

2 Fag.

4 Hrnr
in E

Diemut

Margret

Elsbet

Wigelis

I (ohne I Pult)

Viol.

II

Violen

Vlc.

K. B.

Wart', ich helf' dir auf Söllerstrand.

Husch! Net gemuckt!

Husch! Net gemuckt!

Husch! Net gemuckt!

(geteilt) *sf* pizz. arco

p dim. *pp* *pizz.* *arco*

p dim. *pp* *pizz.* *arco*

p *pp* *pizz.* *arco*

p *pp*

Sehr mäßig

[illegible]

Allmählich etwas fließender

2 Gr. Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

2 Engl. Hr. *ppp*

Klar. in A *ppp*

Fag. *ppp*

Hrnr. in E *ppp*

3 Trp. in A *pp* (mit D.)

Marg. *p* zappelt an An - gel der zierlichste Fisch! Ha, ha ha ha, ha ha ha ha!

Elsb. *p* zappelt an An - gel der zierlichste Fisch! Ha, ha ha ha, ha ha ha ha!

Wig. *p* zappelt an An - gel der zierlichste Fisch! Ha, ha ha ha, ha ha ha ha!

Kunrad

Ein Gei - stern

Allmählich etwas fließender

Viol. I *arco* *p* *dim.* *ppp*

Viol. II *pizz.* *ppp* *arco* *ppp*

Violen *ppp* *arco* *ppp*

Vlc. *ppp* *arco* *ppp*

Gr. Fl. 12 12 12 12

Kl. Fl.

Ob.

Engl. Hr.

Klar. in A *tr* *pp tr*

Baßkl. A *pp* 3 3

Fag. *pp* *ppp*

Hrnr in E *gedämpft* *pp*

Trp. in A *pp*

Pke *tr* *ppp*

Kunrad
und Flü - stern, ein Kiechern durch die Nacht, als

Viol. I *pizz.* *pp* *pizz.* *pp* *arco* *p*

Viol. II 12 12 12 12 12 12 12 12

Violen

Vlc.

Gr. Fl.

Ob.

Engl. Hr.

Klarin. in A

Baskl. in A

Fag.

Horn in E

Kunrad

Viol.

Violon

ppp

pp

ppp

pp

espr.

pizz.

pp

lä - gen dort im Dö - stern Neid - au - gen auf der Wacht. Zu

КОРNET С ТРЕМЯ ПИСТОНАМИ ИЛИ ВЕНТИЛЯМИ

Средний объем его — две октавы и еще две или три ноты. Пистонный механизм, которым он снабжен, позволяет извлекать на нем все хроматические ступени вплоть до низкого *фа-диез*



однако эта нота и две-три предшествующие ей в нисходящем движении — такие, как *ля*, *ля-бемоль*, *соль* — практически исполнимы только на корнетах высоких строев. На тех же высоких корнетах может получаться и самое низкое *до*

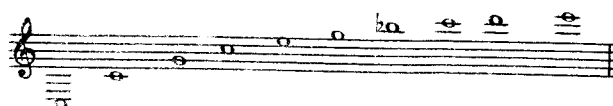


являющееся, как мы сейчас увидим, первым звуком натурального звукоряда корнета; но извлекается эта нота очень неуверенно, звучит плохо и польза от нее весьма сомнительна.

Корнеты бывают в строях До, Си-бемоль, Ля, Ля-бемоль, Соль, Фа, Ми, Ми-бемоль, Ре. С помощью крон, понижающей инструмент на полтона, о которой мы говорили в связи с валторнами и трубами, можно, конечно, получить и строи Си, Фа-диез и даже Ре-бемоль; но легкость модулирования при наличии пистонов делает эти дополни-

тельные строи почти совсем ненужными. Кроме того, низкие строи, такие как Соль, Фа, Ми и Ре, вообще звучат довольно плохо и им недостает чистоты интонации. Самые лучшие корнеты — это корнеты Ля-бемоль, Ля и Си-бемоль, и пользоваться следовало бы, по-моему, почти исключительно ими. На самом высоком из всех — корнете До — играть довольно трудно.

В следующей таблице даны объемы, которыми можно пользоваться в различных строях корнета а-пистон; некоторые артисты берут и вверх и вниз еще несколько весьма рискованных звуков, но мы их не будем учитывать. Пишут для корнета в скрипичном ключе. Его натуральный звукоряд, более короткий, чем у трубы, состоит из следующих звуков:



Вот объем корнетов в различных строях:

Корнет До (Действительное звучание)			
Корнет Си-б		Корнет Ля	
Действит. звучание		Действит. звучание	
Корнет Ля-б		Корнет Соль	
Действит. звучание		Действит. звучание	
Корнет Фа		Корнет Ми	
Действит. звучание		Действит. звучание	



По поводу последних высоких нот в этих примерах — все они воспроизводят одно и то же *солб* — уместно заметить, что в высоких

строгах они извлекаются со значительно меньшим риском и лучше звучат, чем в низких. Так, вы-

сокое *си-бемоль* корнета Ля

ля корнета Си-бемоль

солб корнета До, несравненно лучшие

по качеству и легче берутся, чем высокое *фа* кор-

нета Ре или высокое *ми* корнета Ми-

бемоль, хотя и звучат все эти ноты

как то же самое *солб*. Замечание

это, впрочем, применимо ко всем медным инструментам.

Треши на большую и малую секунду в большинстве своем исполнимы и хорошо звучат в следующей части диапазона корнетов высоких строев, например, Ля, Си-бемоль, До.



Далее приводится сравнительная таблица соотношений, установившихся между диапазонами различных строев валторн, труб и корнетов.

Первый низкий звук* корнета До — мы это уже видели — на октаву выше первого звука трубы До**, точно так же первый низкий звук этой трубы октавой выше первого звука валторны низкого строя До. Таким образом, натуральные звуки вал-

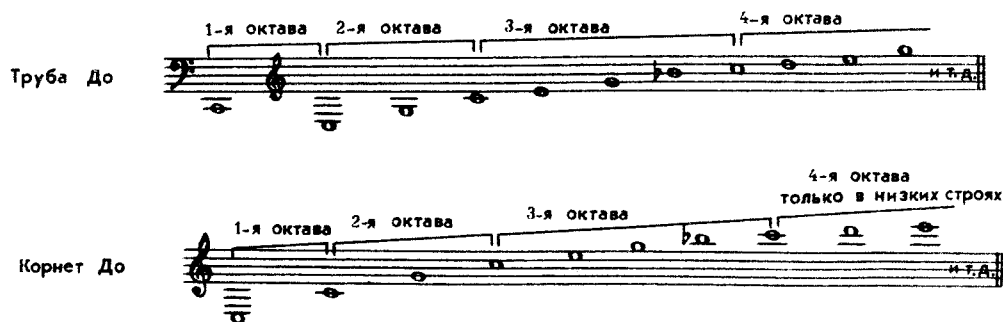
торны (образующиеся вследствие естественного деления трубки) воспроизводятся октавой выше и в том же самом порядке на трубе, а натуральные звуки трубы точно так же воспроизводились бы октавой выше и в том же порядке на корнете, если бы губы исполнителя обладали силой, необходимой для извлечения самых высоких из них; в действительности это не так.



Этот звук существует и действительно является основным тоном валторны, но в низких строях он звучит настолько плохо и так неопределенно поintonации, что мы воздержались от включения его в звукоряд низкой валторны До и тем более низкой валторны Си-бемоль.

* Т. е. основной звук натурального звукоряда.

** Старой (узкомерзурной) трубы; в строях Ре, До, Си-бемоль, Ля трубка старых труб была вдвое длиннее, чем у современных труб тех же строев.



Из примера видно — и очень важно помнить об этом, — что той частью звукоряда медного инструмента, где могут прозвучать только три натураль-

ных звука (без применения пистонов), всегда бывает его вторая октава, считая снизу вверх:



А ведь наиболее благодарные ноты корнетов находятся именно в этой октаве. Можно было бы, рассматривая корнеты Ля, Си-бемоль и До как высокие трубы, настроенные октавой выше труб Ля, Си-бемоль и До, и писать для них соответственным образом; но все же были основания не де-

лать этого и писать для корнетов согласно их месту в общемузыкальном звукоряде*, помещая их основной тон октавой выше основного тона трубы. Лучшие ноты корнетов находятся в пределах их второй октавы и вблизи от нее:



Если же писать для корнетов так же, как для труб, эти ноты находились бы всегда ниже ното-

носца и постоянно возникала бы необходимость в добавочных линейках:



И все-таки этот неудобный способ письма для корнетов сохранился в прусской военной музыке. Полезно знать об этом. При этом следует учесть, что строн корнета, начиная от исходного, (а исходным для валторн, труб и корнетов считается строй До), идут в сторону удлинения трубки и становятся все более низкими (поэтому, излагая звукоряд

корнетов, мы начали с самых высоких строев), в то время как у труб и валторн они идут в сторону укорочения трубки (за исключением трех строев — Си, Си-бемоль и Ля, — более низких, чем До) и становятся все более и более высокими (см. таблицу на стр.375).

Теперь должны быть понятны соотношения между валторнами, трубами и корнетами и положение каждого из этих инструментов в общем музыкальном звукоряде.

Добавлю еще, что лучшие ноты труб с писто-

нами или вентилями находятся в пределах или неподалеку от их третьей октавы, совпадающей по звучанию со второй октавой корнета**, и любые последовательности, написанные для корнетов Ля, Си, До в таком диапазоне:



* Т. е. по действительному звучанию для исходного строя До.

** Отсчет октав ведется автором от основного звука натурального звукоряда данного инструмента.

ТАБЛИЦА

соотношений строев корнетов, труб и валторн

Различные строи корнетов а-пистон	Различные строи труб	Различные строи валторн
До (исходный строй) Си Си-бемоль Ля Ля-бемоль Соль Соль-бемоль Фа Ми Ми-бемоль Ре	Ля-бемоль* (редко) Соль Соль-бемоль Фа Ми Ми-бемоль Ре Ре-бемоль До (исходный строй) Си Си-бемоль Ля (очень редко)	До (высокий) Си (высокий) Си-бемоль (высокий) Ля (высокий) Ля-бемоль Соль Соль-бемоль Фа Ми Ми-бемоль Ре Ре-бемоль До (исходный строй) Си Си-бемоль Ля (очень редко)

всегда будут исполнимы на трубах Ля, Си, До без каких бы то ни было изменений. Это позволяет без ущерба заменять корнеты трубами с вентилями в тех оркестрах, например, немецких, где корнетов нет.

Корнеты Ля, Си-бемоль и До, в конечном счете, обладают меньшим объемом, чем трубы Ля, Си-бемоль и До, так как они почти не поднимаются выше реально звучащего ля


Корнет Ля . Корнет Си-бемоль .
Корнет До .

Трубы, напротив, уже внизу имеют на несколько нот больше (как бы плохи эти ноты ни были), а кроме того, то же самое ля извлекается на них в строях Ре и Фа легче, чем на корнетах.

Труба Ре . Труба Фа .

Некоторые артисты, наделенные крепким амбушюром, на трубе Соль берут даже ми, звучащее как си, а на трубе Фа — соль, звучащее как до

* На одной горизонтали в таблице расположены инструменты с одинаковой теоретической длиной трубки, иначе говоря, с одним и тем же основным звуком натурального звукоряда.

 , но только в движении и если эти ноты хорошо подготовлены. Однако исполнители, способные брать их, встречаются редко, и при сочинении на них не следует слишком рассчитывать.

На трубах, с их узкой трубкой, маленьким мундштуком и мало расширяющимся раструбом, высокие звуки берутся легче. На корнетах же, обладающих, напротив, довольно широкой и почти конической трубкой и несколько большими по размеру раструбом и мундштуком, низкие звуки доступнее, чем высокие, и тембр приобретает особые

свойства, отличающие его от тембра труб. Такова причина различия между ними⁷⁵.

Прежде чем перейти к рассмотрению выразительных свойств корнета а-пистон, полезно еще раз повторить то, что я, касаясь валторны с пистонами, говорил о действии трех вентилях или пистонов, которыми обычно оснащены медные инструменты.

Три вентиля не только дают инструментам хроматическую гамму (выше их первой октавы), заполняя все интервалы между натуральными звуками, но и добавляют еще шесть хроматических полутонов вниз, ниже двух самых низких натуральных звуков.

У корнетов:

2-й нат. звук

1-й нат. звук

плохо и практически неисполнимо

8^a bassa



У труб:

2-й нат. звук

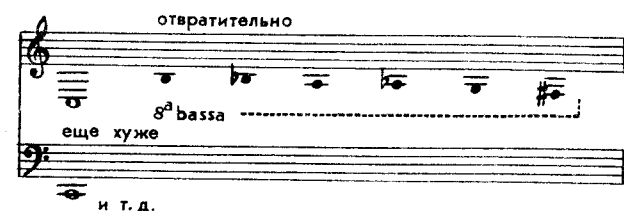
1-й нат. звук

отвратительно

8^a bassa

еще хуже

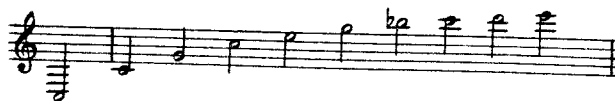
и т. д.



Уже первое низкое до у труб звучит настолько неясно и выдерживается с таким трудом, что еще более низкие звуки, достигаемые с помощью пистонов, становятся, понятно, совсем неисполнимыми. То же самое у валторн.

Хотя корнет обладает всеми ступенями хроматической гаммы, выбор его строя все же не без-

различен. Всегда лучше брать строй, который позволяет воспользоваться большим числом натуральных звуков — нужно ли повторять, что натуральные звуки это те, что получаются без применения пистонов, только в силу естественного деления трубки инструмента, такие, как:



(по принятой во Франции манере письма)

— и требует малого числа диэзов или бемолей при ключе или же вовсе не требует их. Если оркестр играет, например, в ми мажоре, то, поскольку кор-

нет Ми является одним из худших, можно воспользоваться корнетом Ля, который будет играть в соль мажоре:

Оркестр

Корнет Ля



Корнет Ля хорошо взять и в том случае, когда у оркестра ре мажор; он будет играть тогда в фа мажоре:



Если у оркестра ми-бемоль мажор — берут корнет Си-бемоль, играющий с одним бемолем в ключе, то есть, в фа мажоре, и так далее.

Снова сошлюсь здесь на сказанное относительно строев валторн и труб. Следует подумать об огромном прогрессе оркестровой техники со времен Берлиоза (чего нет, к сожалению, в искусстве фразировки).

Корнет а-пистон очень моден теперь во Франции, в особенности в определенном музыкальном кругу, где возвышенность и чистота стиля не считаются существенно важными качествами; так, он стал неперменным сольным инструментом для кадрилией, галопов, вариаций и других второразрядных

сочинений. Привычка слышать исполняемые теперь на нем в бальных оркестрах мелодии, в большей или меньшей степени лишенные оригинальности и подлинного изящества, а также характер его тембра, в котором нет ни благородства звука валторны, ни гордости, свойственной звуку трубы, делают довольно затруднительным проникновение корнета в высокий мелодический стиль. И все же, он может найти себе там успешное применение, но только изредка и при условии, что ему будут поручаться мелодии медленные и бесспорные по своему достоинству. Так, например, ригурнель трио из «Роберта-дьявола» — «mon fils, mon fils, ma tendresse assidue»* — вполне подходит для корнета а-пистон (прим. 119).

119. РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ Акт V

Дж. МЕЙЕРБЕР

Andante cantabile

Clar. en La

Cors en Si (bas)

Cor en Re

Cor en Ut

Cornets a pistons en La

Tromb.

Ophicléide

Timb. Mi, Si

Robert

Bassi

pp ben staccato

pp ben staccato

pp ben staccato

Doux et lié autant que possible

pp

pp

pp

pizz.

* Текст в клавише изд. Юргенсона в этих тактах — «Сын мой милый, я тебе обещаю...»

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony. It features a horn part (trumpet) with a melodic line and a vocal line. The horn part is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The vocal line is written in G major and 2/4 time, with the lyrics "O mon fils, ma ten" appearing at the end of the phrase. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fp* (fortissimo piano).

Не могу умолчать о том, что эта манера применения трубы в качестве инструмента, ведущего мелодию (— одна труба на фоне простого сопровождения), вызывает у меня отвращение⁷⁶. Поскольку сам Берлиоз был внутренне чужд тому полифоническому стилю, что уже И. С. Бахом был доведен до высочайшего расцвета и так великолепно возрожден сначала в последних бетховенских квартетах, а затем в «Тристани» и «Мейстерзингерах», — то тонкие тембровые сочетания труб с деревянными духовыми и валторнами являются, в сущности, плодом звуковой фантазии Рих. Вагнера.

Позволю себе привести здесь, как пример чудесного тембрового сочетания, отрывок из первого акта «Валькирии» (прим. 120).

Веселые мелодии на корнете всегда рискуют потерять часть своего благородства, если обладают им, если же нет — стать вдвойне пошлыми. Фраза

такого рода, кажущаяся терпимой, когда ее исполняют на скрипках или на деревянных инструментах, на корнете делается плоской, отвратительно вульгарной, будучи подчеркнута его крикливым, с оттенком фанфаронства, беззастенчивым звуком.

Опасность эта исчезнет, если фраза такова, что может быть исполнена одновременно также одним или несколькими тромбонами, мощный голос которых прикроет и облагородит звук корнета. В гармонии звук этот очень хорошо растворяется в массе медных инструментов; им можно воспользоваться для пополнения аккордов труб; а еще — чтобы с силой бросить в оркестр диатонические или хроматические группы нот, из-за своей быстроты недоступные ни тромбонам, ни валторнам.

Обычно пишут две партии корнета а-пистон, нередко каждую в своем строе.

120. ВАЛЬКИРИЯ Акт I

P. WAGNER

Breit

3 Fl. *f* *dim. p* *Iu. II* *p*

3 Ob. *f* *dim. p* *Iu. II* *p*

2 Klar. in B *f* *dim. p* *I. II* *p*

in F *f* *dim. p* *in E* *p*

4 Hrn. in E *f* *dim. p* *p*

1 Trp. in C *Kräftig* *f* *dim. p* *p*

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

3 Pos. *f* *dim. p* *p*

K. B. Pos *f* *dim. p* *p*

K. B. Tuba *f* *dim. p* *p*

Viol. I *f* *p*

Viol. II *f* *p*

Viola *f* *p*

Sieglinde *f* *p*

Vlc. *f* *p* *pizz.*

K. B. *f* *p*

Dem soll te der Stahl ge zieren, wer aus dem Stammes zög! (Der)

ТРОМБОНЫ

Есть четыре вида тромбонов, и каждый из них носит название человеческого голоса, к которому он больше всего приближается по характеру звука и объему. Сопрановый тромбон, самый маленький и самый высокий из всех, существует в Германии; во Франции мы его не знаем. Он почти никогда не употреблялся в партитурах великих мастеров; правда, это вовсе не дает основания утверждать, что он не может появиться там рано или поздно; нельзя быть уверенным и в том, что трубы с пистонами, даже наиболее высокие, смогли бы с успехом заменить его. Один лишь Глюк, в своей итальянской партитуре «Орфея», применил сопрановый тромбон под названием *Cornetto* — он поручил ему удвоение сопранового голоса хора; альтовый, теноровый и басовый тромбоны удваивают в это время остальные голоса.

Общепринятыми являются только последние три вида тромбонов; к тому же, надо сказать, что

во Франции альтовый тромбон существует не во всех оркестрах, а басовый почти не известен; его даже постоянно путают с третьим теноровым тромбоном, исполняющим самую низкую партию и совершенно неправильно называемым по этой причине басовым тромбоном, от которого он сильно отличается.

Тромбоны — инструменты с кулисой; двойная трубка последней может мгновенно удлиняться и укорачиваться легким движением руки исполнителя. Понятно, что такие изменения длины трубки должны полностью менять строй инструмента; так и происходит на самом деле⁷⁷. Отсюда следует, что тромбоны, обладающие, подобно другим медным инструментам, всеми звуками натурального звукоряда трубки на всех позициях, имеют и полный хроматический звукоряд, с одним только, как мы вскоре увидим, перерывом внизу.

АЛЬТОВЫЙ ТРОМБОН

Объем этого инструмента — более двух с половиной октав; пишут для него в альтовом ключе:



Его тембр, по сравнению с тембром низких тромбонов, недостаточно насыщенный. Нижние ноты звучат довольно плохо, так что разумнее вообще избегать их, тем более, что те же самые ноты превосходны на теноровом тромбоне, с которым альтовый почти всегда тесно связан в оркестре. Высокие звуки, такие, как *си, до, ре, ми, фа*, напротив, могут оказаться очень полезными и из-за

них стоит пожалеть, что альтовый тромбон изгнан теперь почти из всех наших французских оркестров. При сдвинутой кулисе, только одними губами, на нем можно извлечь следующие звуки — в том же порядке, как и в натуральном звукоряде валторн, труб, корнетов и всех других медных инструментов строя Ми-бемоль:



Отсюда и название «Малый тромбон» или «Альтовый тромбон Ми-бемоль», данное ему исполнителями; но в партитурах пользоваться этим названием излишне — звучит он как написано и

потому не принадлежит к транспонирующим инструментам, для которых только и бывают нужны — мы уже говорили об этом — различные обозначения строев.

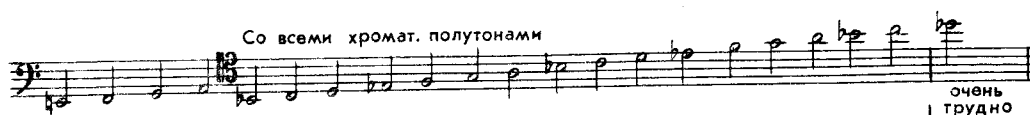
ТЕНОРОВЫЙ ТРОМБОН

Это, бесспорно, лучший из всех. Звучит он сильно и полно; на нем могут исполняться пассажи, из-за своей быстроты недоступные басовому тромбону; тембр у него хороший на всем протяжении звукоряда. Обычно для него пишут в теноровом ключе, но в связи с тем, что в некоторых оркестрах три тромбонные партии под тремя разными названиями исполняются на трех теноровых тромбонах, получается так, что для одного пишут в ключе До на третьей линейке (как для альты), для другого в ключе До на четвертой линейке (как для тенора), а для третьего в ключе Фа (как для баса). При сдвинутой кулисе на теноровом тромбоне естественно извлекаются следующие звуки,

входящие в натуральный звукоряд всех медных инструментов строя Си-бемоль, — иначе говоря, инструментов, трубки которых, колеблясь всей массой [содержащегося в них воздуха] издают свой основной низкий звук *си-бемоль*:



Поэтому его и называют — «Тромбон Си-бемоль». Он на кварту ниже альтового тромбона и имеет такой объем:



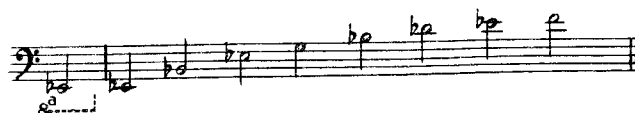
Здесь видно, что низкое *ми-бемоль* отсутствует на теноровом тромбоне; эта нота постоянно вызывает массу недоразумений, даже в наиболее искусно написанных партитурах. Так, один из ныне здравствующих композиторов, мастерство которого в искусстве инструментовки принадлежит к числу выдающихся и неоспоримых

его достоинств, начал одну из своих опер несколькими низкими *ми-бемоль* третьего тенорового тромбона. Играют их на офиклейде, и тромбон лишь удваивает их октавой выше, автор же, возможно, никогда и не замечал, что его низкое *ми-бемоль* исполнялось не тем инструментом, для которого он его написал.

БАСОВЫЙ ТРОМБОН

Причина того, что он так редко встречается, — утомление, которое испытывают при игре на нем исполнители, даже самые выносливые. Он самый большой и, следовательно, самый низкий из всех. 3 случая его применения, нужно предусматривать

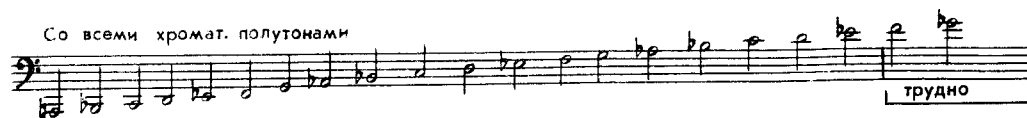
достаточно длительные паузы, чтобы исполнитель мог отдыхать, да и вообще пользоваться им следует не иначе, как умеренно и очень обоснованно. При сдвинутой кулисе он дает следующие звуки:



Называют его «Большим тромбоном» или «Басовым тромбоном Ми-бемоль».

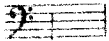
Он октавой ниже альтового тромбона и квин-

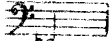
той ниже тенорового⁷⁸. Пишут для него в басовом ключе:



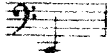
Звук басового тромбона величественный, огромный и устрашающий; именно ему принадлежит по праву нижний голос всей массы медных инструментов. Но, к несчастью, мы в Париже полностью лишены его; в Консерватории не обучают игре на нем, и еще ни один тромбонист до сих пор не по-

желал вплотную взяться за его практическое освоение. Отсюда и получается, что большинство партитур — и современных немецких и даже французских и итальянских, написанных для оркестров, обладающих или обладавших этим инструментом, — в той или иной степени искажается, когда

их исполняют в Париже. Так, в «Вольном стрелке» Вебера в сопровождении Хора охотников есть низкое *ре* под нотоносцем ; далее, при вы-

ходе Эремита — низкое *ми-бемоль* . В

силу необходимости эти ноты играются октавой выше, так как все три артиста Оперы пользуются исключительно теноровыми тромбонами, на которых этих звуков нет. То же происходит и с

выдержанным низким *до*  в хоре из

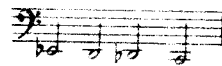
«Альцесты» Глюка: «Pleure ô Patrie, ô Thessalie!» *

Причем здесь звучание этого низкого *до* настолько важно, что его транспозиция особенно достойна сожаления.

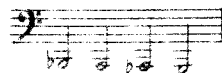
Басовый тромбон непригоден для столь быстрых движений, какие доступны другим инструментам этого семейства; из-за длины и большого диаметра трубки ему требуется несколько больше времени, чтобы прийти в колебание; понятно также, что его кулиса, управляемая с помощью рукоятки, возмещающей в определенных позициях недостающую длину руки, тоже не допускает большой подвижности. Поэтому немецкие артисты, пользующиеся басовым тромбоном, практически не в состоянии исполнять многие пассажи из современных французских партитур, с которыми наши тромбонисты еще кое-как справляются на теноровом тромбоне. Впрочем, несовершенство исполнения таких пассажей, несмотря на талантливость некоторых из наших артистов, явно свидетельствует о том, что они слишком быстры даже для тенорового тромбона, и что тромбонам вообще не свойственны подобные последовательности. Во всяком случае это доказывает — если допустить, что вся вина композитора лишь в некотором завышении трудности, — что всегда нужно пользоваться инструментами, указанными автором, и никак иначе. К сожалению, многие авторы, прекрасно зная, что в большинстве наших оркестров есть только теноровые тромбоны, все же упорно пишут в своих партитурах Trombone Alto, Trombone Ténor и Trombone Basse, вместо того, чтобы указать I, II и III Trombones Ténors. Следовательно, чтобы их оперы могли за границей исполняться в этом отношении так же, как в Париже, пришлось бы, не считаясь с печатными указаниями, пользоваться теми же инструментами, что применяются в Париже. Но разве можно вообще допускать такую вольность в толковании намерений композитора? Не значит ли это раскрыть двери для любого произвола, для любых злоупотреблений? И разве не более справедливо, чтобы некоторый ущерб потерпели авторы, проявляющие подобную небрежность в изложении своих сочинений, чем рисковать вероятностью искажений в сочинениях тех, кто всегда пишет со всей тщательностью и глубоким знанием возможностей инструментов?..

У всех тромбонов одинаковый по протяженности объем, и начинается он от более или менее низких звуков. Мы уже видели, что он состоит из двух октав и сексты. Но это еще не все. Помимо этого обширного звукоряда у них в самом низу, начиная от первого звука натурального звукоряда, есть еще три ноты — поразительно сильные и великолепно звучащие на теноровом тромбоне, посредственные на альтовом и необычайно грозные на басовом, когда удастся их извлечь. Называются они *педальными* — несомненно, из-за их сходства с очень низкими звуками органа, носящими такое же наименование. Найти им хорошее применение довольно трудно и многим тромбонистам они даже не знакомы. Вот эти ноты:

у альтового тромбона —




у тенорового тромбона —



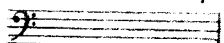
у басового тромбона были бы такие —



если бы все исполнители могли извлекать их. Но если предположить даже, что большой басовый тромбон обладает хотя бы только первым из этих педальных звуков — *ми-бемоль* контроктавы, — то и этот единственный звук представил бы немалую ценность для некоторых эффектов, недостижимых иными средствами, так как никакой другой оркестровый инструмент, за исключением басовой трубы и контрафагота, не доходит до такого крайне низкого регистра. На всех тромбонах педальные звуки отделены от остальных незаполненным промежутком в увеличенную кварту между первым натуральным звуком и последним низким звуком гаммы, получаемой с помощью кулисы *; например, у

тромбона Си-бемоль — 

Именно из-за этого промежутка в некоторых случаях необходимо указывать строй применяемых тромбонов, так как в зависимости от длины трубки, или, иначе говоря, от строя инструмента, промежуток меняет свое место в общем музыкальном звукоряде и в результате один или несколько, или даже все педальные звуки могут отсутствовать на тромбоне другого строя.

Может случиться, например, что композитор, написав такие педальные звуки 

* «Плачь, о Родина, о Фессалия!» (фр.).

* Так называемая «мертвая зона».

не позаботился указать, что ему нужен тромбон Си-бемоль, а в оркестре, исполняющем его сочинение, окажется налицо настоящий басовый тромбон Ми-бемоль, у которого низкие *ля-бемоль* и *соль* отсутствуют; или басовый тромбон Фа, у которого отсутствуют все четыре звука — *си-бемоль*,

ля, ля-бемоль, соль (оба эти инструмента широко распространены в Германии); или, наконец, басовый тромбон Соль (он встречается в Англии), у которого также отсутствуют *си-бемоль, ля* и *ля-бемоль*. Это будет более понятно из следующей таблицы:

Педальные звуки тенорового тромбона Си-бемоль:



Педальные звуки басового тромбона Соль (только один из них имеется у тромбона Си-бемоль):



Педальные звуки басового тромбона Фа (у него нет ни одного педального звука тромбона Си-бемоль):



Педальные звуки басового тромбона Ми-бемоль (у него отсутствуют *ля-бемоль* и *соль*, имеющиеся у тромбона Си-бемоль):



ОБЩИЙ ОБЪЕМ ТРЕХ ТРОМБОНОВ

Если бы педальные звуки альтового тромбона не были столь плохого тембра, ими можно было бы пользоваться для заполнения промежутка между *ми* тенорового тромбона и его первым педальным звуком в тех оркест-

рах, где нет басового тромбона; к сожалению, они настолько жидки и вялы, что на них нельзя рассчитывать для возмещения отсутствующих звуков прекрасного низкого регистра тенорового тромбона; только басовый тромбон с мощными крайне низкими нотами своего звукоряда



может выполнить эту задачу.

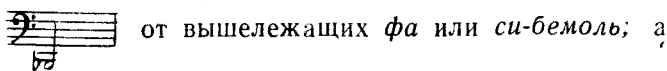
Искусный музыкальный мастер Сакс (в Париже) удачно преодолел это затруднение с помощью единственного пистона, укрепленного на корпусе тенорового тромбона; благодаря этому пистону* (исполнитель приводит его в действие большим пальцем левой руки, оставляя правой руке полную свободу для управления кулисой) промежуток заполняется и теноровый тромбон Си-бемоль приобретает следующий громадный объем⁸⁰.

* Т. е. квартвентилю⁷⁹.

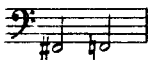


Каждый оркестр должен бы иметь по крайней мере один такой прекрасный инструмент*.

Колебания у педальных звуков медленные и для них требуется много воздуха; следовательно, для уверенного извлечения их нужно, чтобы они были довольно продолжительны, неторопливо следовали один за другим и перемежались паузами, позволяющими исполнителю брать дыхание. Нужно позаботиться также, чтобы партия в том месте, где они фигурируют, вообще была написана достаточно низко и губы тромбониста постепенно могли приспособиться к этим очень низким интонациям. Наилучший прием для подхода к педальным звукам, например, на теноровом тромбоне — скачок на квинту или на октаву к первому из них



затем уже, после паузы для дыхания, можно хроматически продвигаться вниз к *ля* и *соль-диез* (*соль-беккар* берется труднее, звучит крайне жестко и извлечение его очень рискованно). Именно так, по крайней мере, подготовил указанные три звука автор в одном современном Реквиеме**; и хотя на первой репетиции этого произведения из восьми тромбонистов, которые должны были играть данные ноты, пятеро или шестеро воскликнули, что они неисполнимы, всё же восемь *си-бемоль*, восемь *ля* и восемь *соль-диез* прозвучали очень полно и очень чисто; а ведь сыграны они были группой артистов, никогда не пробовавших извлечь их и потому не веривших в их существование. Казалось даже, что три педальные ноты звучали много красивее, чем значительно менее низкие и часто употребляемые



Эффект этот применен в упомянутом мною произведении под трехголосной гармонией флейт, при полном отсутствии вокальных партий и всех остальных инструментов. Звучание флейт, отделенных огромным интервалом от тромбонов, кажется очень высоким гармоническим отзвуком педалей, медленное движение и очень низкий регистр которых призван увеличить торжественность пауз, прерывающих хор в песнопении «*Hostias et preces tibi laudis offerimus*» (прим. 121).

Педальные звуки теноровых тромбонов я применил еще и в другом месте, но совсем с иным замыслом. Вопрос заключался в том, чтобы получить низкие гармонии предельной жесткости и необычайного тембра. Думаю, что я достиг этого с помощью квинты двух теноровых тромбонов



тимы между *соль-бемоль* офиклеида и педальным *ля* теноровых тромбонов:

Офikleид До

2 Теноровых
тромбона в унисон

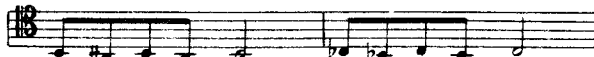


Другая особенность, неизвестная большинству композиторов, но которую очень важно знать, состоит в трудности, а в некоторых случаях даже невозможности для тромбонистов сыграть более или менее быстрые последовательности из следующих нот:

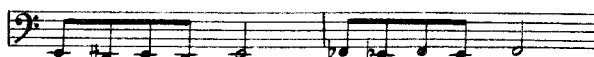
Альтовый тромбон



Теноровый тромбон



Басовый тромбон



Переход от одной из этих нот к другой, требующий максимального изменения позиции кулисы инструмента и, следовательно, весьма значительно вытягивания руки исполнителя, осуществим только в очень умеренном движении. Один известный композитор написал быструю последовательность *си—ля-диез—си*, повторенную несколько раз;

тромбонисты оркестра Итальянского театра решили играть это место как на русских рогах, каждый из которых издает единственный звук, — один брал *си*, другой *ля-диез*; это послужило немалым развлечением для остальных музыкантов, особенно потешавшихся над усилиями второго тромбониста попасть со своим *ля-диез* на слабую восьмую.

* Теперь почти всюду им пользуются исполнители партии третьего тромбона. — Примеч. Р. Штрауса.

** Речь идет о Реквиеме самого Берлиоза.

121. РЕКВИЕМ. HOSTIAS

Г. БЕРЛИОЗ

Andante non troppo
Lento

3 Flûtes

8 Trombones
TenorsViol.
I
II

Altos

Choeur

V-celles

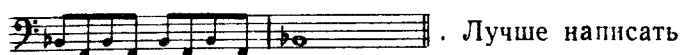
3 Flûtes
 8 Trombones
 Tenors
 Viol. I
 Viol. II
 Altos
 Choeur
 Tenors I
 Tenors II
 Basses I
 Basses II
 V-celles

Andante non troppo
 Lento

Quo-rum ho-di-e me-mo-ri-um fa-ci-mus.

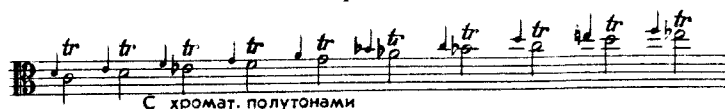
V-celles et Contrab. pizz.

По той же причине довольно трудно исполнить хоть сколько-нибудь быстро и такую последовательность на теноровом тромбоне:



ее в обращении, поскольку сочетание нот

Альтовый тромбон



Теноровый тромбон



Здесь видно, что все эти трели — на большую секунду; трели на малую секунду невозможны.

Тромбон, на мой взгляд, является подлинным главой того рода духовых инструментов, которые я отнес к эпическим. Действительно, ему в высшей степени свойственно благородство и величие; он обладает всеми серьезными и сильными интонациями высокой музыкальной поэзии — от звучаний религиозных, торжественных, полных покоя до иступленных оргических воплей. И от композитора зависит — будут ли тромбоны петь подобно хору жрецов, угрожать, приглушенно стонать, прозвучат ли тихим погребальным звоном или воспоют гимн славы, разразятся ли ужасающим криком или протрубят свою грозную фанфару о пробуждении мертвых или гибели живых.

И все же, каких-нибудь тридцать лет тому назад нашли способ принизить тромбон, сводя его роль к рабскому, ненужному и нелепому удвоению партии контрабаса. К счастью, теперь от этой манеры почти совсем отказались. Но во множестве партитур, в других отношениях превосходных, можно увидеть басы, чуть ли не все время удвоенные в унисон единственным тромбоном. Я не знаю ничего менее благозвучного и более вульгарного, чем такой род инструментровки. Звук тромбона настолько характерен, что должен быть слышен только ради какого-то особого эффекта. Задача тромбона вовсе не в том, чтобы усиливать контрабасы, со звуком которых к тому же его тембр никак не сливается,



совсем не требует смены

позиции.

Трели на тромбонах исполнимы, но только на звуках верхней октавы; я считаю, что для басового тромбона трелей писать не следует из-за их крайней трудности. На альтовом и теноровом, в руках искусных исполнителей, возможны следующие трели:

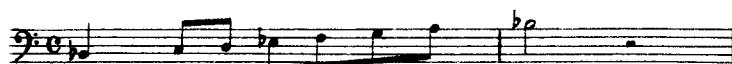
— в то время, как более мягкая туба или, еще лучше, низкие валторны превосходны для поддержки *basso cantante*; —

более того, надо признать, что одинокий тромбон в оркестре всегда кажется в какой-то степени неуместным. Чтобы полностью смогли проявиться его различные свойства, инструмент этот всегда нуждается в гармоническом, или, по меньшей мере, в унисонном соединении с другими членами своего семейства.

Очень интересные, противоположные этой точке зрения примеры дает нам Вагнер в третьем акте «Мейстерзингеров», где два первых тромбона вместе, а третий отдельно, исполняют очень резко контрастирующие между собой в ритмическом отношении темы и производят отличное впечатление. Эти отрывки можно привести здесь как образцы полифонического использования медной группы⁸¹ (прим. 122а, 122б).

Бетховен иногда применял тромбоны парами, подобно трубам; но общепринятый обычай писать их в три партии представляется мне заслуживающим предпочтения.

Трудно с точностью определить степень быстроты, которой могут достигнуть тромбоны в пассажах; все же, я думаю, можно сказать так: в пределах четырехчетвертного такта в темпе *Allegro moderato*, например, на басовом тромбоне возможен пассаж простыми восьмыми (восемь нот в такте):



Другие тромбоны, теноровый и альтовый, будучи более подвижными, без особого труда выпол-

нят пассажи триольными восьмыми (двенадцать нот в такте):



Но это уже естественный предел их подвижности; переступить его — значит создавать путаницу,

замешательство, или даже покушаться на невозможное.

122^a. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ АКТ III

Р. ВАГНЕР

Etwas breit

[illegible]

1226. МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ АКТ III

P. WAGNER

2 Fl. *ff* *dim.*

2 Ob. *ff*

2 Klar. in B *ff*

4 Horn in F *ff marc.* (sehr gehalten) *dim.*

Fag. *ff* *dim.*

3 Trp. in F *f* *dim.*

I. II 3 Pos. *f* (gut gehalten)

III u. Baß tuba *f*

Pke *f* *tr* *dim. pp*

Viol. I *ff* *stacc.* *dim.*

Viol. II *ff* *stacc.* *dim.*

Viola *ff* *stacc.* *dim.*

Sachs (Große Bewegung unter allen. Sachs geht auf Pogner zu.) *ehrt.*

Vlc. *ff*

K. B. *ff*

Характер звука тромбонов меняется в зависимости от силы, с какой взят звук. В fortissimo он грозный, огромной мощи; особенно если три тромбона играют в унисон, или хотя бы два в унисон, а третий в октаву с ними. Такова потрясающая гамма ре минор, положенная Глюком в основу Хора Фурий во втором акте «Ифигении в Тавриде» (прим. 123). Таков же, только еще величественнее, необычайной силы возглас трех тромбонов в унисон, отвечающий подобно гневному голосу богов преисподней на обращение Альтисты: «Ombre! farvel! compagne di morte!»* — в чудесной арии, первоначальный замысел которой Глюк позволил

исказить французскому переводчику, и которая так и осталась жить в памяти всех со своим злополучным первым стихом: «Divinités du Styx! ministres de la mort!»** Отметим, кроме того, что к концу первого периода этого отрывка, когда тромбоны, разделенные на три партии, отвечают, имитируя ритм пения, на слова: «Je n'invoquerai point votre pitié cruelle!»*** — отметим, повторяю, что в тембре тромбонов, именно благодаря их разделению, сразу появляется что-то ироническое, хрипкое, злорадное, что резко отличается от величественной ярости предыдущих унисонов (прим. 123, 124).

123. ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ Акт II

Х. ГЛЮК

Animato

Hautbois et Clar. en Ut

Bassons

Trombones

Viol. I

Viol. II

Altos

Choeur

Basses

* «Тени! призраки! спутники смерти!» (ит.) — начальные слова арии в первом, итальянском варианте оперы «Альтиста».

** «Божества Стикса! посланцы смерти!» (фр.) — начальные слова арии во французском варианте.

*** «Не стану взывать к вашему жестокому состраданию!» (фр.).

Dieux, en cour-roux, et les Dieux en cour-roux!

ture et les Dieux, et les Dieux en cour-roux! In-ven-tions des tour-mens, in-ven-

geons et la na-ture et les Dieux en cour-roux!

geons et la na-ture et les Dieux en cour-roux!

tons des tour-mens! Il a tu-é sa mè-rel

124. АЛЬЦЕСТА АКТ I

Х. ГЛЮК

Andante unis.

Hautbois et Clar. en Ut

Cors en Si b

Trombones

I

Viol.

II

Altos

Alceste

Basses

Fag.

Di-vi-ni-tés du Styx, di-vi-ni-tés du

Adagio Tempo primo

f *p* *pp* *f* *p* *pp*

Styx,
Fag. 

mi - ni - stres de la mort! Je n'in - vo - que - rai point

vo - tre pi - tie cru - el - le, Je n'in - vo - que - rai point, Je n'in -



vo - que - rai point vo - tre pi - tié cru - el le, vo - tre pi - tié cru -

*Andante
un poco*

el le! J'en -

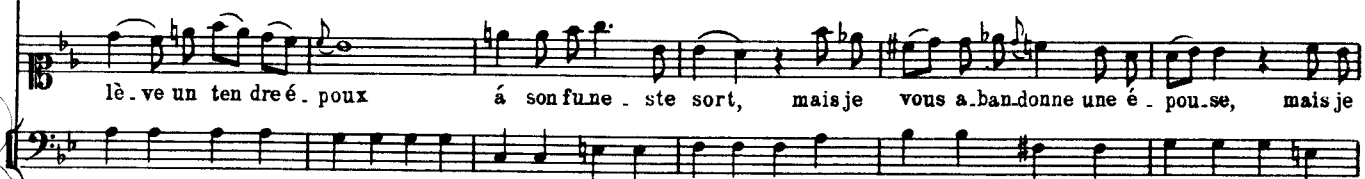
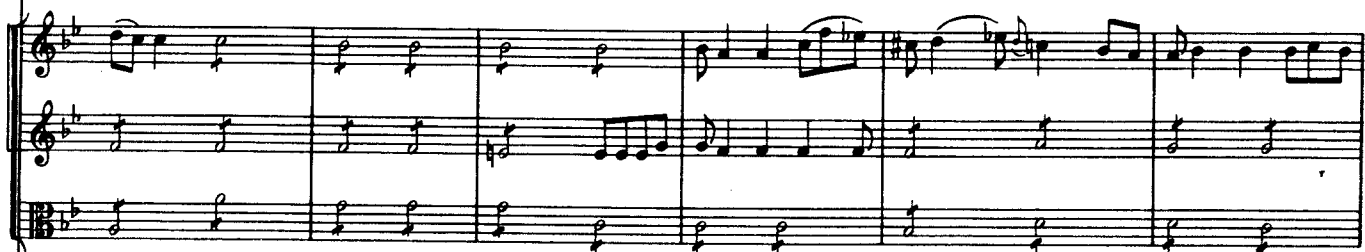
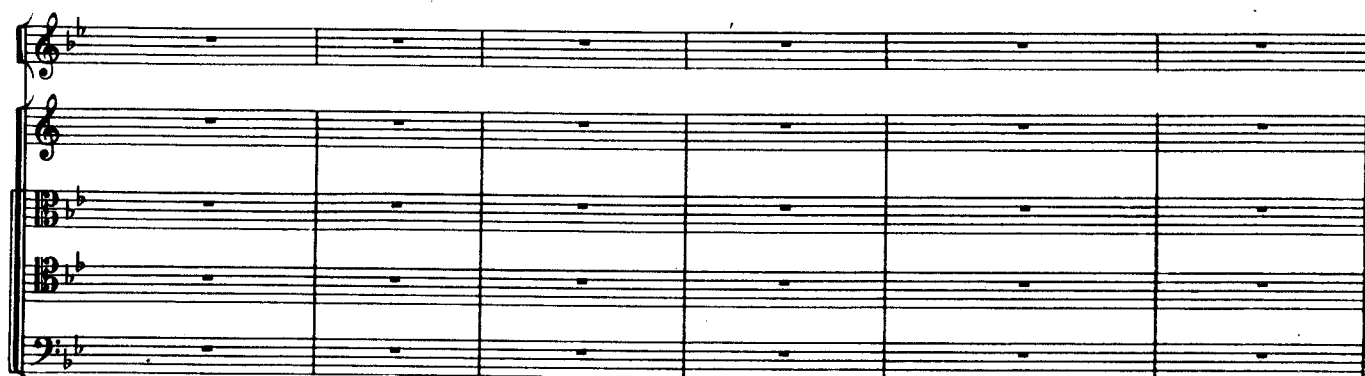
p

p

p

*Andante
un poco*

p



lè - ve un ten dre é - poux à son fune - ste sort, mais je vous a - ban - donne une é - pou - se, mais je



Animato



vous a - bandon - ne une é - pou - se fi - dè - le. Divi - ni - tés du Styx,

Fag.

Lento *Tempo primo*

p *f* *pp* *Lento* *Tempo primo*

divinités du Styx, mi. ni. stres de la mort! Mou. rir pource qu'on

Fag.

ai. me, pource qu'on ai. me, est un trop doux ef. fort, u. ne ver. tu si na. tu.

rel - le, si na - tu - rel - le, mon coeur est a - ri - mé du plus no - ble, plus no - ble trans.

Prestissimo

Prestissimo

- port! Je sens u - ne for - ce nou - vel - le, je vais où mon a - mour m'ap -

pel-le, je sens u-ne for-ce nou-vel-le, je vals où mon a-

mour m'ap-pel-le, mon coeur est a-ri-mé du plus no-ble tran-sport!

В простом forte в трехголосной гармонии, особенно в среднем регистре, тромбонам свойственно выражение героической торжественности, величавости, гордости, и ослабить или уничтожить его могла бы только прозвучность тривиальной мелодии. Они приобретают в forte характер звучания труб, чрезвычайно облагораживая его; они уже не

угрожают, они провозглашают; они поют, вместо того, чтоб устрашающе реветь. Нужно только заметить, что в подобных случаях басовый тромбон всегда в большей или меньшей степени преобладает по звуку над другими, в особенности, если первый тромбон — альтовый (прим. 125).

125. ТРАУРНО-ТРИУМФАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ Апофеоз

Г. БЕРЛИОЗ

Allegro non troppo e pomposo

Petites Flûtes en Ré♭
Flûtes tierces en Mi♭
Petite Clarinette en Mi♭
Clar. en Si♭ I
II
Hautbois en Mi♭ I, II
Cours en Sol III, IV
en Ré V, VI
I, II Tromp. en Si♭
III, IV
Cornets à pistons en Si♭
I altos ou tenors II tenors
Trombones III tenors
Gr. Tromb. basse (non obligé)
en Ut
Ophicleides en Si♭
Clar. basse en Si♭
Bassons
Contre-basson (non obligé)
Viol. I
Viol. II
Altos
Violone et C. b.
I Tambours (avec les timbres ou dévoilés)
II Tambours
Pavillon chinois
Cimbales et Grosse caisse
Timbales Si♭, Fa

p *cresc. poco a poco*

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of 11 staves, mostly containing rests. The second system consists of 11 staves with active musical notation. The third system consists of 5 staves, primarily for percussion.

Second System Details:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#).
- Staff 2: Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 3: Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 4: Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 5: Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 6: Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 7: Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 8: Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 9: Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 10: Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 11: Bass clef, key signature of one flat (Bb).

Third System Details:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Text: *La moitié des II Tambours*. Dynamics: *pp cresc. poco a poco*.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one flat (Bb). Text: *Tous les II Tambours*.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 4: Bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Staff 5: Bass clef, key signature of one flat (Bb).

Dynamic and Performance Markings:

- cresc.*: Multiple instances across the second system.
- mf cresc.*: Marked on the 9th and 10th staves of the second system.
- p cresc. molto*: Marked at the end of the second system.
- molto*: Marked on the 10th staff of the second system.
- pp cresc. poco a poco*: Marked on the first staff of the third system.
- cresc. molto*: Marked at the end of the third system.

This page of musical notation is for a large ensemble, likely a symphony or concert band, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings. The notation is organized into several systems, each containing multiple staves. The first system includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music is characterized by frequent triplets and dynamic markings such as *ff* (fortissimo). A section of the music is marked *unis.* (unison). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks. The page concludes with a final system of staves, some of which are empty, indicating the end of the piece or a section.

Вagner придал своему Вотану тромбоны чуть ли не в качестве постоянного звукового символа — как выражение гордой силы. Для сравнения посмотрите еще:

— «Тангейзер», третий акт (Вольфрам) — символ торжественного самоотречения (прим. 126);

126. ТАНГЕЙЗЕР Акт III

P. WAGNER

Moderato

3 Pos. *pp*

Baßuba *pp*

Harfe

Wolfram

Wie To - des - ah - nung, Dämm' - rung deckt die Lan - de, um - hüllt das Tal mit

Vle.

3 Pos.

Bßtub.

Hrfe

Wolfr.

schwärz - lichem Ge - wan - de; der See - le, die nach je - nen Hö'h'n ver - langt, vor ih - rem

2 Fl.

Ob.

3 Pos.

Bßtub.

Hrfe

I Viol.

II Viol.

Wolfr.

Flug durch Nacht und Grau - sen bangt. Dascheinest du, o! lieb - lich - ster der Ster - ne,

(get.) pp tremolo

(get.) pp tremolo

— «Тристан», первый акт — смертельный напиток (прим. 127); угроза Изольды Курвеналу (прим. 128);

127. ТРИСТАН АКТ I

P. VAGNER

rallent. *a tempo (Mäßig.)*

Ob. *p dolce* *piu p*

2 Klar. in B *p dolce* *piu p*

Engl. H.

Hrnr. in F *p dolce* *piu p*

Baßklar. in B *p dolce*

3 Fag. *pp*

3 Pos. *pp*

Baßtuba *pp*

Pke

Viol. I *trem.* *pp*

Viol. II *trem.* *pp*

Violen *p dolce* *f* *p* *trem.* *pp*

(Eine allein)

(Die übrigen)

Isolde

Brangäne (Gift) Den hehr - sten Trank, ich hab' ihn hier!

Vlc. *p* *f* *p*

K.B. *p* *f* *p*

Piano accompaniment for the first system. The score consists of eight staves. The first three staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are markings for *cresc.* (crescendo) and *I.II* (first and second endings) on the right side of the system.

I
Viol. *cresc. poco a poco*

II
Viol. *cresc. poco a poco*

Violon unis. *cresc. poco a poco*

Violin and Violoncello parts for the second system. The Violin I and II parts are in treble clef, and the Violoncello part is in bass clef. The music is in a steady, rhythmic pattern. Dynamics include *cresc. poco a poco* (crescendo a little by little).

Du irrst, ich kenn' ich bes-ser; ein star-kes Zei-chenschnitt-ich ihm ein.

Vocal line for the second system. The melody is in treble clef. The lyrics are: "Du irrst, ich kenn' ich bes-ser; ein star-kes Zei-chenschnitt-ich ihm ein."

Vlc. *pp*

K.B. *pp*

Violoncello and Double Bass parts for the third system. The Violoncello part is in bass clef, and the Double Bass part is in bass clef. The music is in a steady, rhythmic pattern. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Schnell
zu 2

cresc.

più f

cresc.

cresc.

zu 3

II III

cresc.

cresc.

f — *p*

pizz.

arco

pizz.

pizz.

pizz.

p

Der Trank ist's, der mir taugt!

Der To - des.trank!

cresc.

cresc.

pizz.

arco

pizz.

arco

128. ТРИСТАН АКТ I

P. WAGNER

Mäßig (♩ = d.)

Fl. *f*

Ob. *f* *p*

Klar. in B *f* *p*

Engl. Horn *f* *p*

Horn in F *p*

3 Fag. *ff* *p*

Trumpf. III in C *f*

3 Pos. *p*

Pke *p*

I Viol. *trem.* *ff* *p*

II Viol. *trem.* *p*

Viola *trem.* *ff* *p*

Isolde *p*

Violoncello u. K.B. *ff* *p*

Herrn Tri - stan bringe meinen Gruß, und

Engl. H. *p* *mf*

Fag. *p* *mf*

Pos. *p* *mf* *p* II *p* III *p*

Viol. I *p* *mf* *p*

Viol. II *p* *mf* *p*

Viola *p* *mf* *p*

Isolde
meld' ihm was ich sa - ge. Soll' ich zur Seit' ihm ge - hen, vor Kö - nig Marke zu

Vlc. u. K.B. *p* *mf* *dim.* *p*

Engl. H. *p* *f* *p*

Fag. *p* *f* *p*

Pos. *p* *f* *p*

Viol. I *p* *f* *dim.* *trem.*

Viol. II *p* *f* *dim.* *trem.*

Viola *p* *f* *dim.* *trem.*

Isolde
ste - hen, nicht möcht' es nach Zucht und Fug gesch. eh'n, em - pfing' ich Süh - ner richt's u. vor für un - gesühnte

Vlc. u. K.B. *p* *f* *dim.* *p*

Ob. *pp* *ten.*

Engl. H. *pp* *ten.*

Fag. *pp* *ten.*

Pos. *pp*

I *pp* *p* *f*

Viol. II *pp* *p* *f*

Viola *pp* *p* *f*

Isold. (Kurwenal macht eine trotzigte Gebärde)
 Schuld: drum su cher mei ne Huld.

Vlc. *pizz.* *Bog.* *f*

K.B. *f*

129. ТРИСТАН Акт III

P. VAGNER

Baßklar. in B *pp*
 3 Pos. *pp*
 Baßtuba *pp*
 Tristan
 sa - gen. Ich war, wo ich von je ge - we - sen, wo hin auf je ich
 (mit Dämpfer)
 Vcellou.K.B. *pp*
 Hrn.II in F *pp*
 3 Fag. *pp*
 Baßklar. in B *pp*
 Pos. *pp*
 Baßtuba *pp*
 I Viol. (mit Dämpfer) *pp*
 II Viol. (mit Dämpfer) *pp*
 Viola (mit Dämpfer) *pp*
 Tristan
 geh: im wei - ten Reich der Wel - ten - nacht. Nur ein Wis - sen dort uns
 Vlc. *pp*
 K.B. *pp*

3 Ob. I, II, III

3 Klar. in B

in F

in C

8 Hörner in F, in C

3 Fag.

2 Tromp. in C

3 Pos.

K.B. Pos.

Pke

Viol. I

Viol. II

Viola

Cello

Bass

Voc. (ge-) ben!

K.B.

This page of musical notation, numbered 411, contains three systems of staves. The notation is complex, featuring various musical symbols and markings.

The first system consists of eight staves. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *tr* (trill). There are also markings for triplets (3) and slurs.

The second system consists of eight staves. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *tr* (trill). There are also markings for triplets (3) and slurs.

The third system consists of eight staves. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *tr* (trill). There are also markings for triplets (3) and slurs.

131. ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА АКТ II

В. МОЦАРТ

Adagio

B. MOÇART

Flauti e Oboi

Fagotti

Clarini e Corni in Re

Trombeni

I Violini

II

Viole

Tenori

Coro dei Sacerdotti

Bassi

Vcello

Bassi

Grand' I - si, grand'O - si - ril al fin smar - ri - to. e il

unis.

The image shows a page from a musical score for the opera 'Il Ragazzo' by Gioacchino Rossini. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in Italian. The lyrics are: 'fos - co or - ror d'a - mi - co sole al rag - gio già il forte il saggio un'. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The piano part features arpeggiated figures and chords. The vocal line has a melodic line with lyrics. The piano part has a bass line with arpeggiated figures. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The piano part is written in a standard musical notation with a treble and bass clef. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef. The lyrics are written below the vocal line. The piano part is written in a standard musical notation with a treble and bass clef.

al - tra vita im - pa - ra prunto e per lei sull' a - rail sa - cre ri - to

132. ВЕСТАЛКА Акт III

Г. СПОНТИНИ

Lento assai

Trombones *pp*

Timbales *con cordino pp*

I Viol. *pp*

II *pp divisi*

Altos *pp*

Hauts-Contres *stacc.*

Pe - ris - se la Ves - tale im - pie, ob - jet de la

Tailles *stacc.*

Choeur *Basses stacc.*

Violoncelles *pp*

C. B. *pp*

hai - ne des Dieux! que son tré - pas ex - pi - e son for - fait o - di - eux!

Глюк, Бетховен, Моцарт, Вебер, Спонтини и некоторые другие понимали всю важность роли тромбонов. Они с безукоризненным искусством применяли различные свойства этого благородного инструмента для выражения человеческих страстей, для воспроизведения шумов природы, полностью сохраняя его мощь, его достоинство, его поэзию. Но принуждать его, как делает теперь множество композиторов, истошно выкрикивать в «Credo»* вульгарные фразы, уместные скорее в таверне, нежели в святом храме, трубить как при въезде Александра в Вавилон, когда дело идет всего лишь о пирушке танцора, выколачивать тонику и доминанту в песенке, для аккомпанеента которой вполне достаточно гитары, смешивать свой олимпийский голос с убогой мелодией водеvilного дуэта,

* «Верую» (лат.).

с легкомысленным шумом кадрили, подготавливать в tutti сольного концерта «триумфальное» вступление, скажем, гобоя или флейты — это значит обеднять, принижать великолепную индивидуальность; это значит из героя делать раба и шута; это значит обесцвечивать оркестр; делать бесплодным и ненужным всякое разумное развитие инструментальных средств; это значит рушить прошлое, настоящее и будущее искусства, сознательно совершать акт вандализма или же обнаруживать отсутствие чувства выражения, граничащее с глупостью.

Недавно с успехом стали применяться для тромбонов сурдины. Подобно сурдинам для трубы, они не так затруднительны в обращении, как сурдины у валторн, и в forte приносят в звучание тромбонов потрескивание, а в pianissimo придают им необычайно злобещий, фантастически-мрачный характер.

АЛЬТОВЫЙ ТРОМБОН С ПИСТОНАМИ ИЛИ ВЕНТИЛЯМИ

Эти альтовые тромбоны существуют в строях Ми-бемоль и Фа, и поскольку преобладает обычай обращаться с ними как с транспонирующими инструментами, нужно непременно указывать, для какого из двух строев написана партия. Кулисы у этого тромбона нет; это, можно сказать, не что

иное, как корнет а-пистон Ми-бемоль или Фа с несколько большей звучностью, чем у настоящих корнетов. Объем альтового тромбона с пистонами тот же, что и у обычного альтового тромбона. Пишут для него в скрипичном ключе и транспонируют, как это делается для корнета с пистонами.

Альтовый тромбон
с вентилями
в строе Фа

Действит.
звучание

звучат плохо

Альтовый тромбон
с вентилями
в строе Миb

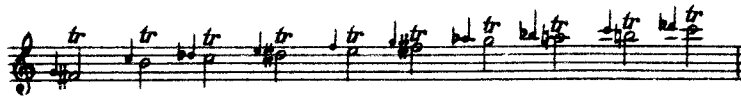
Действит.
звучание

звучат очень плохо

Лишенный кулисы, тромбон с пистонами не может воспроизводить нижних, так называемых pedalных звуков, имеющих у других тромбонов ⁸².

Трели, извлекаемые на альтовом тромбоне с кулисой лишь одними губами, возможны и на тром-

боне с пистонами. Некоторые трели могут быть исполнены также с помощью пистонов, но нужно заметить, что такие трели хороши только на малую секунду, лишь они могут исполняться быстро. Вот лучшие из них:



Благодаря системе пистонов тромбон приобретает большую подвижность, но несколько теряет в чистоте интонации. В самом деле, нетрудно понять, что при наличии скользящей кулисы, мгновенно подчиняющейся малейшему воздействию руки, обыкновенный тромбон в руках исполнителя, обладающего тонким слухом, становится наиболее чистым из всех духовых инструментов; тромбон же с пистонами, именно потому что он лишен кулисы, относится к категории инструментов с фиксированной интонацией, в которую губы исполнителя могут внести лишь очень небольшие изменения.

Для альтового тромбона с пистонами нередко пишут певучие solo. Если такая мелодия хорошо сочинена, она может иметь большую прелесть; было бы, однако, заблуждением думать, что порученная истинному виртуозу, она хуже прозвучала бы на тромбоне с кулисой; г-н Дьеппо многократно и блистательно доказывал это. Впрочем, повторяю,





преимущество большей чистоты — если только речь не идет об исполнении быстрых пассажей — должно иметь существенное значение и во многом оказывать свое влияние на решение композитора.

В Германии существуют вентиляльные теноровые тромбоны, опускающиеся до низкого си-бемоль ⁸³

Но несмотря на это преимущество, тромбоны с кулисой всегда будут, на мой взгляд, предпочтительны.

О манере Верди обращаться с кулисными тромбонами как с вентиляльными инструментами я говорил уже в главе «Трубы», и здесь хотел бы только заметить, что манера Вагнера пользоваться ими для выражения спокойного благородства, полной достоинства мудрости или, как в «Полете валькирий», героической, неукротимой силы, безусловно больше отвечает истинной природе инструмента.

Для обогащения ансамбля медных духовых инструментов в своей тетралогии о нибелунгах Вагнер придумал, кроме басовой трубы, еще квартет туб, на которых должны играть валторнисты, пользуясь валторновыми мундштуками.

Теноровые тубы изготавливаются в строе В и объем их простирается от  до  (звучат тоном ниже), а Басовые тубы — в строе F с объемом от  до  (звучат квинтой ниже) со всеми хроматическими полутонами.

Вагнер в своих партитурах нотирует первые в строе Es, а басовые в В — «с целью более легкого чтения», как

он говорит в одном из примечаний; трудно полностью понять мотивировку этого способа.

Опираясь на басовый голос контрабасового тромбона и контрабасовой тубы, инструменты эти почти везде в партитурах «Кольца» являются носителями торжественно-величественной темы Валгаллы; но вместе с тем они, со своими хриловатыми, как бы сердитыми звуками, служат и символом неизбывной ненависти и злобы нибелунга Альбериха, и символом угрожающе-гневной жилы на челе Вотана — в конце второго акта «Валькирин», причем нужно по достоинству оценить отсутствие туб в обоих завершающих жестких аккордах — они хороши почти исключительно в *legato* (прим. 133).

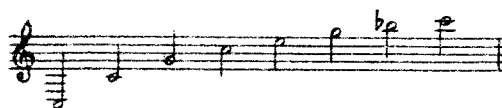
РОЖОК

(LE BUGLE OU CLAIRON)

В заключение обзора духовых инструментов скажем в нескольких словах о семействе рожков.

Для обыкновенного рожка, как и для трубы, пишут в скрипичном ключе. У него всего лишь вос-

семь звуков



и к тому же последний — высокое *до* — исполним только на наиболее низком рожке, а самый низкий звучит очень плохо. Рожки бывают [преимущественно] в трех строях — Си-бемоль, До и Ми-бемоль; в других строях они встречаются реже. Исполняемые на них фанфары, всегда движущиеся исключительно по трем нотам трезвучия, неизбежно приобретают однообразие, граничащее с пошлостью. Тембр у этого инструмента довольно неприятный. Вообще он лишен благородства, и, кроме того, на нем трудно играть очень чисто. Поскольку никакие диатонические последовательности на нем не могут исполняться, то трели ему, разумеется, недоступны.

Рожки, как мне кажется, стоят в иерархии медных инструментов не многим выше, чем примитивные флейточки в ряду деревянных духовых. Как те, так и другие годятся разве только, чтобы сопровождать рекрутов на смотр; хотя, на мой взгляд, нашим солдатам, молодым и старым, не следовало бы никогда слышать подобной музыки — нет ни малейшей надобности приучать их к дурному. Так как звук у рожка очень сильный, не исключена возможность, что предоставится случай использовать его в оркестре, чтобы увеличить неистовую силу какого-нибудь страшного возгласа объединенных вместе тромбонов, труб и валторн; это, вероятно, и все, чего можно ожидать от него.

Рожок, инструмент значительно более короткий, чем труба, обладает только нотами ее трех нижних октав**.



но из-за малой длины его трубки эти ноты звучат в вышележащей октаве. Поэтому и пишут их следующим образом:



Таким образом, рожок строя До — инструмент нтранспонирующий, рожки же в строях Си-бемоль и Ми-бемоль — транспонирующие, и пишут для них так же, как для труб Си-бемоль и Ми-бемоль.

Рожок Сиb

Действит.
звучание

Рожок Миb

Действит.
звучание



* Вагнеровские, валторновые тубы.

**Иными словами, звуки рожка по своему положению в натуральном звукоряде соответствуют звукам трех нижних октав трубы.

133. ВАЛЬКИРИЯ АКТ II

417

P. BAGHER

Fl.

Ob.

Klar. in B

Engl. Hrn

Hrn. in F

Fag.

Baßklar. in B

Trp. II in F

Raßtrp. in D

4 Pos.

2 Tenortuben in Es

2 Baßtuben in B

Kontrab. Tuba

Pkcl

I Viol.

II Viol.

Viola

Vlc.

K.B.

Fl.

Ob.

Klar. in B

Engl. Hrn

Hrnr in F

Fag.

Baßkl. in B

3 Trp.
in F

Baßtrp. in D

Pos.

2 Ten-Tub.
in Es

2 Baßtub.
in B.

K.-B.-Tub.

Pke I

I

Viol.

II

Viola

Vlc.

K.-B.

419

Fl.

Ob.

Klar. in B.

Engl. Hrn.

Hrnr in F

Fag.

Baßklar. in B

3 Trp. in F

Baßtrp. in D

Pos. I. II III. IV

2 Ten-Tub. in Es

2 Baßtub. in B

K.B.-Tub.

Pke I

I Viol.

II Viol.

Viola

Vlc.

K.B.

molto

Fl.

Ob.

Klar. in B

Engl. Hrn

Hrnr in F

Fag.

Basklar in B

Trp. in F

Baßtrp. in D

Pos.

Ten.-Tub.
in Es

Baßtub.
in B

K.-B.-Tub.

Pko I

I
Viol.

II
Viol.

Viola

Vlc.

K.-B.

Fl. *a2 3 ff*

Ob.

Klar.in B *più f*

Engl.Hrn *f più f ff*

Hrn in F *f più f ff*

Fag. *a2 f più f ff*

Baßklar.in B. *f più f ff*

Trp.in F *ff*

Baßtrp.in D *ff*

Pos. *ff*

2 Ten.-Tub. in Es *f più f*

2 Baßtub. in B *f più f*

K.-B.-Tub. *f più f ff*

Pke I *tr ff*

Pke II *p molto cresc. ff*

Viol I *mf molto cresc. ff*

Viol II *mf molto cresc. ff*

Viola *f più f ff*

Vlc. *f più f ff*


K.-B. *ff*

РОЖОК С КЛАПАНАМИ

В кавалерийской музыке и даже в некоторых оркестрах Италии встречаются рожки с семью клапанами, имеющие хроматический звукоряд про-

тяженностью свыше двух октав, начиная от *си* ниже нотоносца и до *до* выше него:



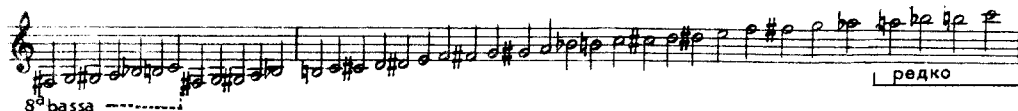
Трели на рожке с клапанами могут исполняться на всех ступенях его звукоряда, за исключением одной:  . Инструмент этот не лишен

подвижности и некоторые артисты даже замечательно играют на нем, но по тембру он не отличается от простого рожка.


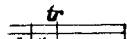
РОЖОК С ПИСТОНАМИ ИЛИ ВЕНТИЛЯМИ

Внизу у него объем больше, чем у предыдущего, но это приносит мало пользы, так как его нижние ноты очень плохого тембра и к тому же полу-

чаются свободно только на маленьком рожке Ми-бемоль, имеющем в итоге следующий объем:



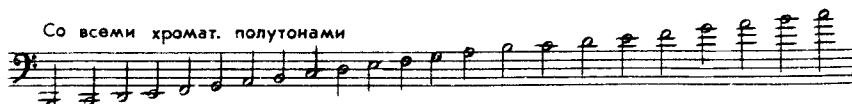
Инструмент этот представляет значительно большую ценность, нежели рожок с клапанами, и может быть хорош при исполнении некоторых певучих мелодий в медленном или, во всяком случае, умеренном движении; в быстрых или веселых фразах в его тембре проявляется тот же недостаток, на который мы указывали, говоря о корнете с пистонами, а именно, отсутствие благородства; все же у талантливого исполнителя этот тембр может заметно изменяться к лучшему⁸⁴.

Начиная от *ми* среднего регистра  все трели на большую и малую секунду получают-ся на рожке с пистонами хорошо, за исключением следующей: 

БАСОВЫЙ ОФИКЛЕИД

Офикленды — это альтовые и басовые рожки. Басовый офикленд предоставляет широкие возможности для исполнения нижнего голоса в боль-

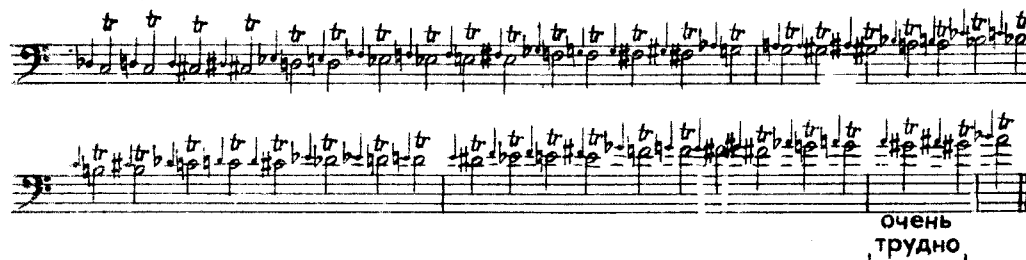
ших ансамблях духовых инструментов; поэтому он наиболее распространен. Пишут для него в басовом ключе; его объем — три октавы и одна нота *:

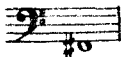


В руках искусного исполнителя на нем возможны трели на большую и малую секунду в следующей части звукоряда (как свидетельствует об этом

г-н Коссинюс в только что опубликованном превосходном руководстве):

* Для образования хроматического звукоряда офикленд снабжен системой клапанов.



Прежде низкое *фа-диез*  могло брать-
ся только весьма несовершенным способом, одни-
ми губами; ему сильно недоставало чистоты и
устойчивости; г-н Коссиус добавил к инстру-
менту клапан, сделавший этот звук таким же хоро-
шим, как и другие.

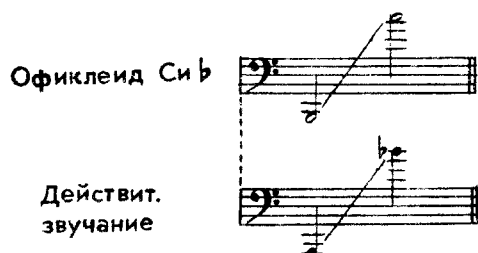
В трех верхних октавах* офиклеида могут ис-
полняться довольно быстрые диатонические и даже
хроматические пассажи; но внизу они крайне труд-
ны и производят к тому же отвратительное впечат-
ление:

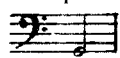


Пассажи не связанные (*détachés*) гораздо труд-
нее и в быстром движении вряд ли исполнимы.

Басовые офиклейды бывают в двух строях — До
и Си-бемоль; теперь их делают также в Ля-бемоль.
Эти последние могли бы принести большую пользу
своими исключительно глубокими низами, звуча-

щими в унисон с нижними нотами трехструнных
контрабасов. Но и офиклейд Си-бемоль уже ока-
зывает существенную помощь в этом отношении.
Пишут для того и другого так же, как для всех
транспонирующих инструментов:




Первое низкое *соль* [последнего примера] зву-
чит, как мы видим, в унисон с  контра-
баса. Жаль, что офиклейд Ля-бемоль так мало
распространен.

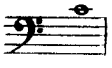
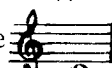
Тембр этих низких звуков жесткий, но в опре-
деленных случаях он оказывается превосходным в
нижнем голосе всей массы медных инструментов.
Очень высокие звуки носят дикий характер, из
которого, возможно, пока еще не сумели извлечь
пользу. Средний регистр, особенно если исполни-

тель не слишком умелый, очень напоминает зву-
чение серпента и пастушьего рога; думаю, что
следовало бы пореже оставлять эти звуки непри-
крытыми. Нет ничего более неуклюжего, я бы да-
же сказал, более противоестественного и менее
способного гармонично сочетаться со всем орке-
стром, чем те довольно быстрые пассажи, что на-
писаны в некоторых современных операх в среднем
регистре солирующего офиклейда, — словно бык,
вырвавшись из стойла, принялся резвиться в гост-
иной.

* Очевидно, все же, речь идет не о «трех верхних октавах», а о трех *си* или *до*, между которыми заключены две
верхние октавы звукоряда

АЛЬТОВЫЙ ОФИКЛЕИД

Альтовые офиклейды бывают в строях Фа и Ми-бемоль; объем у них такой же, как у басовых. Пишут для обоих альтовых офиклейдов в скрипичном ключе как для валторн; и так же как у валторн, ноты в этом ключе как бы представляют свою нижнюю октаву*. Так, например, это *до*  соответствует такому *до* в басовом ключе

, тогда как в действительности последнее равноценно этому *до* в скрипичном ключе 

Если принять теперь во внимание транспозицию вызванную тесситурными особенностями их строя, то реальное звучание написанной для них гаммы будет такое:

Альтовый офиклейд Фа

Звучат довольно плохо

Трудно

С хромат. полутонами

Действит. звучание

Альтовый офиклейд Ми

Звучат довольно плохо

Трудно

С хромат. полутонами

Действит. звучание



В некоторых военных оркестрах альтовые офиклейды применяются для пополнения гармонии, а иногда даже для исполнения певучих мелодий; но звук у них неприятный, в нем мало благородства;

не хватает им и чистоты. Отсюда почти полное забвение, которому преданы теперь эти инструменты.

КОНТРАБАСОВЫЙ ОФИКЛЕИД

Контрабасовые офиклейды или Офikleиды-монстры очень мало известны. Они могли бы оказаться полезными в очень больших оркестрах, но до сего времени никто в Париже не захотел на них играть; затрата дыхания, которой они требуют,

утомляет легкие самого выносливого человека. Они существуют в строях Фа и Ми-бемоль, квинтой ниже басовых офиклейдов До и Си-бемоль и октавой ниже альтовых офиклейдов Фа и Ми-бемоль. Не следует заставлять их подниматься выше *фа*:

Офikleид-монстр Фа

Редко

Действит. звучание

Офikleид-монстр Ми

Очень трудно выдерживать

Действит. звучание



Нет нужды говорить, что трели и быстрые пассажи совершенно несовместимы с природой подобных инструментов.

* См. стр. 318, а также примеч. 65.

БОМБАРДОН ФА

Это низкий инструмент без клапанов, но с пятью вентилями, несколько отличающийся по тембру от офиклеида. Объем его следующий:

Бомбардон Фа
(Действит. звуч.)



Есть у него еще несколько звуков снизу и сверху, но извлекаются они неуверенно и лучше их извлекать.

Последовательности звуков на этом очень мощно звучащем инструменте могут исполняться только в умеренном движении. Быстрые пассажи и трели ему недоступны. Он хорош в больших оркест-

рах, где преобладают духовые инструменты. На его трубке естественным путем* извлекаются звуки фа-мажорного трезвучия, почему и говорят, что он в строе Фа, но тем не менее в Германии принято считать его, подобно тромбону, нетранспонирующим инструментом и писать для него по действительному звучанию⁸⁵.

БАСОВАЯ ТУБА КОНТРАБАС АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Это род бомбардона с механизмом, усовершенствованным г-м Випрехтом, начальником военных оркестров короля Пруссии. Басовая труба, очень распространенная теперь на севере Германии, особенно в Берлине, имеет громадное преимущество перед всеми другими низкими духовыми инструментами. В ее тембре, несравненно более благородном, нежели у офиклеидов, бомбардонов и серпентов, есть что-то от вибрирующего звука тромбона. Она менее подвижна, чем офиклеида, но по звучанию сильнее их, а объем ее простирается вниз дальше, чем у любого из существую-

щих в оркестре инструментов. Ее трубка, как и у бомбардона дает звуки трезвучия фа мажор; А. Сакс, однако, изготавливает теперь басовые тубы Ми-бемоль. Но какова бы ни была разница в их строе, в Германии все они считаются нетранспонирующими инструментами. У басовой тубы пять вентиляй; объем ее охватывает четыре октавы⁸⁶.

(Несколько лет тому назад эти инструменты проникли во Францию, где для них стали писать как для валторн и труб, то есть, как для транспонирующих инструментов.)

Басовая Труба Ми^b
(Действит. звуч.)



Во Франции данная гамма была бы написана терцией ниже.

Можно извлечь еще несколько звуков вверх, а с помощью вентильного механизма даже вниз. Предельно высокие звуки очень опасны, а крайне низкие едва различимы; до, си-бемоль и ля, указанные мною в звукоряде, становятся определеннее, только если их удвоить октавой выше другой тубой, которая и им придает больше звучности, и сама становится при этом звучнее.

Само собой разумеется, что инструмент этот не более пригоден для трелей и быстрых пассажей, чем бомбардон. Но он вполне способен петь некоторые широкие мелодии.

Трудно мысленно представить себе эффект, производимый массой туб в больших духовых оркест-

рах. В их звучании есть одновременно что-то от тромбона и органа.

Басовая труба была особенно удачно применена Вагнером для исполнения возвышенной, суровой мелодии в «Фауст-увертюре» (прим. 134), а контрабасовая — для лейтмотива Фафнера во втором акте «Зигфрида» (прим. 135); но басовая труба в си-мажорной средней теме увертюры к «Тангейзеру», поддерживающая контрабасы, приемлемо звучит только в больших по составу оркестрах, и при условии, что играют на ней не громче, чем *mezzo forte*** Зато поразительно эффектна та же труба в выражении иступленной чувственности в вакханалии, дополнительно сочиненной для сцены в гроте Венеры (прим. 136)⁸⁷.

* Т. е. без применения вентиляй.

**Р. Штраус, очевидно, имеет в виду второе, ми-мажорное проведение средней (маршевой) темы увертюры (в первом, си-мажорном проведении труба не участвует).

134. ФАУСТ-УВЕРТЮРА

P. БАГНЕР

Sehr gehalten

3 Fag. *pp*

Horn in D *pp*

Baßtuba *pp*

Pke *pp*

Viola *p*

Vlc. *p*

K. B. *pp*

135. ЗИГФРИД АКТ II

P. БАГНЕР

Träg und schleppend

Kontrab.-Tuba *p*

Pkn I Paar in C, Fis *p*

Viola *pp* (*trem.*)

Vlc. *pp*

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

K.B.-Tuba

Pkn
1 Paar

Viola

Vlc.

K. B.

(Bog.) pizz. (Bog.) pizz. (Bog.)

p

Pos. II, III

K.B.-Tuba

I Paar
Pkn

II Paar
in As

Viola

Vlc.

K. B.

(sehr gehunden) (weich)

p

tr
pp

pp

pizz. (Bog.) pizz.

This page of a musical score contains the following instruments and parts:

- Klar. I. II in B**: First and second clarinets in B-flat.
- Hrnr. I. II in F**: First and second horns in F.
- Fag. I. II**: First and second bassoons.
- Pos. II. III**: Second and third oboes.
- Baßtuba in B**: Bass tuba in B.
- K. B. Tuba**: Contrabass tuba.
- II Paar Pkn in As**: Second pair of percussion instruments in A major.
- Viol. II**: Second violins.
- Viola**: Violas.
- Vlc.**: Violoncellos.
- K. B.**: Contrabasses.

The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *tr* (trill). It also features performance instructions like *(immer p)*, *(get.)*, *pizz.*, and *(in A)*.

in B
Klar.

in A

I. II

Hrnr
in F

IV

Baßklar. in B

Fag.

Baß tub.
in B

K. B.-Tub.

II Paar Pkn
in A

Viol. II

Viola

Vlc.

K. B.

I. II

zu 2

Baßkl. in B

Fag.

II. III

K. B.-Tub.

I Paar Pkn
in C, fis

Viola

Vlc.

K. B.

pizz. (Bog.) pizz.

(Bog.) p

3 Pos. (zu 3)
(sehr bestimmt)

K.B. Tub.

I Paar Pkn
in C, Fis

Viola

K. B. (Bog.)

più p

pp

tr

pp

pp

3 Pos.

2 Ten.-Tub.
in Es

2 Baß-Tub.
in B

K.B.-Tub.

I Paar Pkn

K. B.

molto cresc.

f dim.

pp

sf

dim.

sf

dim.

p

tr

p

pizz.

(Bog.)

3 Pos. (zu 3)

2 Ten.-Tub.
in Es

2 Baß-Tub.
in B

K.B.-Tub.

I Paar Pkn

K. B. (Violoncello)

cresc.

f

dim.

pp

cresc.

p

pp

cresc.

p

tr

p

più p

p

Allegro

Kl. Fl.

Gr. Fl.

Ob.

Klar. in A

4 Hrnr in E

Fag.

2 Trp. in E

1 Trp. in D

Pos.

Bastuba

Pkn

Triang.

Becken

Tamb.

Kastagnetten

molto cresc.

Allegro

I Viol.

II Viol.

Viola

Vlc.

K. B.

Gr. Fl.

Ob.

Klar. in A

Hörn. in E

Fag.

1 Trp. in D

Pos.

Baß tub.

Pkn

Triang.

Becken

Tamb.

Kastagn.

I Viol.

II Viol.

Viola

Vlc.

K. B.

sf

p

p molto stacc.

poco a poco cresc.

pizz.

p

pizz.

p molto stacc.

p molto stacc.

pizz.

Gr. Fl. *p* *cresc.*

Ob. *p* *cresc.*

Klar. in A *a2 stacc.* *p cresc.*

Hrur in E

Fag. *a2*

2 Trp. in E *molto stacc.* *p* *cresc.*

Baßuba *molto stacc.* *p* *cresc.*

Pke

Kastagn.

I Viol. *cresc.*

II Viol. *cresc.*

Viola *poco a poco cresc.*

Vlc. *pizz.* *poco a poco cresc.*

K. B. *pizz.* *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. The woodwind section includes Grand Flute, Oboe, Clarinet in A, Horn in E, Bassoon, and Trumpets in E. The brass section includes Trombones and Tubas. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The percussion section includes Cymbals and Snare Drum. The score is in 4/4 time and features a variety of musical textures, including melodic lines, harmonic support, and rhythmic patterns. Dynamic markings like *p* (piano) and *cresc.* (crescendo) are used to build intensity. Articulation like *stacc.* (staccato) and *pizz.* (pizzicato) is used for specific effects. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Gr. Fl.

Ob.

Klar. in A

Hrnr in E

Fag.

Trp. in E

Baßuba

Pke

Kastagn.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vlc.

K. B.

p

molto cresc.

arco

pizz.

arco

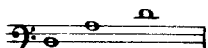
arco

Я сам неоднократно вводил в качестве верхней октавы к басовой трубе одну теноровую трубу В, но при исполнении приходил к выводу, что часто используемый в военных

оркестрах баритон, будучи певучим инструментом, больше подходит для этой цели, чем жесткие и негибкие вагнеровские трубы с их демоническим тембром.

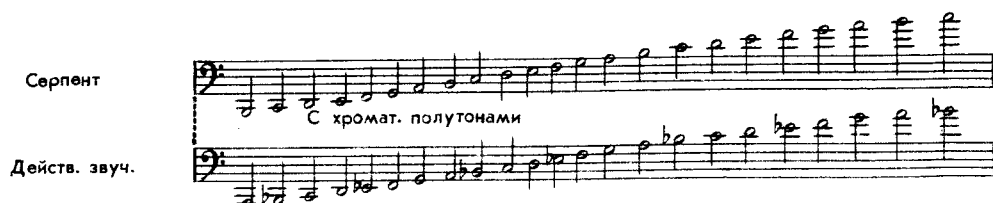
ДЕРЕВЯННЫЕ АМБУШЮРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

СЕРПЕНТ

Это деревянный, покрытый кожей и снабженный мундштуком (*embouchure*) инструмент, того же объема, что басовый офиклеид, но с несколько меньшей подвижностью, точностью и полнотой звучания*. Три его звука  намного

сильнее остальных; этим создается очень неприят-

ная неравномерность звучания, которую исполнителям приходится по силе возможности выправлять. Строй серпента — Си-бемоль, и писать для него, следовательно, нужно тоном выше действительного звучания, так же как для офиклеида Си-бемоль.



Варварский, в сущности, тембр этого инструмента гораздо больше подходил бы для кровавых культовых обрядов друидов, чем для католической службы, где он постоянно фигурирует, — эдакий чудовищный памятник невежеству и грубости чувства и вкуса, которыми с незапамятных времен в наших храмах определяется практическое применение музыки при богослужении. Следует исключить лишь случаи, когда серпентом пользуются в заупокойных мессах для дублирования устрашающего пения хора в «*Dies irae*»**. Здесь его холодный, вызывающий содрогание рёв, без сомнения,



вполне уместен; кажется даже, что он принимает своеобразный скорбно-поэтический характер, сопровождая слова, дышащие всеми ужасами смерти и мшения со стороны ревнивого бога. Конечно, он может найти удачное применение и в светских сочинениях, если нужно выразить подобные же идеи; но только в этом случае. К тому же он плохо сочетается с другими оркестровыми тембрами и человеческими голосами и поэтому в качестве баса всей массы духовых инструментов гораздо лучше предпочесть серпенту тубу и даже офиклеид.

РУССКИЙ ФАГОТ

Он представляет собой низкий инструмент типа серпента; в его тембре нет ничего характерного, звукам его недостает устойчивости, а следовательно, и чистоты, и его, на мой взгляд, можно было бы

без малейшего ущерба для искусства вычеркнуть из состава семьи духовых инструментов. Общий объем его таков:



Некоторые исполнители опускаются до до  и поднимаются до высокого ре  но это исключения, на которые практически не следует рассчитывать. Лучшие ноты русского фа-

гота — ре и ми-бемоль. От трелей, кроме очень неприятного впечатления, ничего ожидать нельзя. Русские фаготы встречаются в военных оркестрах, но нужно надеяться, что когда лучше узнают басовую тубу, то больше их там не будет.

* Подобно офиклеиду, это инструмент с клапанами.

** «День гнева» (лат.).

ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ ГОЛОСА

Голоса естественно делятся на две большие категории: мужские, или низкие, и женские, или высокие; под этими последними разумеются не только собственно голоса женщин, но также детские голоса (мальчиков и девочек) и голоса кастратов. Каждая из этих категорий подразделяется еще на два разных вида — общепринятая теория рассматривает их как имеющие одинаковый по протяженности объем и отличающиеся только большей или меньшей высотой. Как принято считать во всех школах Италии и Германии, наиболее низкому мужскому голосу (басу) надлежит иметь диапазон

от *фа* под нотоносцем (в басовом ключе) до *ре* и *ми-бемоль* над ним, а наиболее высокому мужскому голосу (тенору) — квинтой выше, то есть от *до* под нотоносцем (в теноровом ключе) до *ля* и *си-бемоль* выше него. Затем в таком же порядке, ровно на октаву выше обоих мужских голосов, располагаются женские и детские голоса — альт и сопрано; первый соответствует басу, а второй тенору. Таким образом, диапазон альты должен простирается от низкого *фа* до высокого *ми-бемоль* (то есть иметь около двух октав), а сопрано — от низкого *до* до высокого *си-бемоль*:



В таком равномерном расположении четырех наиболее характерных человеческих голосов, несомненно, есть что-то очень соблазнительное, но, к сожалению, приходится признать, что в некоторых отношениях оно не удовлетворяет и таит опасность потери большого числа ценных голосов, если при сочинении хоров принять его безоговорочно. В действительности природа поступает не одинаково во всех странах, и если верно, что Италии она дарит большое количество альтовых голосов, то нужно признать, что во Франции она на них крайне скупа. Тенора, легко поднимающиеся до *ля* и *си-бемоль*, — обычное явление во Франции и Италии, в Германии же они встречаются реже; зато ноты низкого регистра там у теноров звучнее, чем где бы то ни было. Таким образом, на мой взгляд, писать хоры для четырех реальных и равноценных голосов, следуя классическому делению на сопрано, альты, тенора и басы, поистине неблагоприятно. Во всяком случае можно быть уверенным, что в Париже, в хоре, изложенном подобным образом, альты, по сравнению с другими партиями, особенно при значительной массе голосов, окажутся настолько слабыми, что большая часть написанного для них композитором почти не будет слышна. Не подлежит сомнению и то, что как в Германии, так и в Италии и Франции, — даже если партия теноров будет написана в пределах установленного для

них диапазона, то есть квинтой выше басов, — значительное число исполнителей запнется перед пассажами, в которых композитор заставил бы их подниматься до высоких *ля* и *си-бемоль*, или же послышатся фальшивые, форсированные звуки дурного тембра. У басов наблюдается обратное — многие из них сильно теряют в своей звучности внизу, начиная от *до* или *си*; писать же для них низкие *соль* и *фа* бесполезно.

Поскольку сопрано, тенора и басы имеются повсюду, мне думается, гораздо благоразумнее, целесообразнее и даже более музыкально — при желании использовать голоса полностью, — писать хоры для шести голосов: первых и вторых сопрано, первых и вторых теноров, барионов и басов (или первых и вторых басов), или же для трех голосов. В последнем случае нужно лишь позаботиться делить голоса всякий раз, когда они приближаются к границам своего диапазона — давая, например, первым басам ноту терцией, квинтой или октавой выше чересчур низкой ноты вторых басов, или вторым тенорам и вторым сопрано один из промежуточных звуков, если первые тенора и первые сопрано поднимаются слишком высоко. Отделять первые сопрано от вторых, когда фраза становится очень низкой, менее существенно, чем в противоположном случае. Правда, высокие голоса теряют свою силу и тембровое своеоб-

разке, как только их заставляют звучать в тесситуре, свойственной альтам или вторым сопрано; но они, по крайней мере, не выдвигаются при этом на первый план со своими плохими нотами, подобно вторым сопрано, когда их принуждают подниматься слишком высоко. Точно так же обстоит дело и с двумя другими голосами. Вторые сопрано и вторые тенора располагаются обычно на терцию

или кварту ниже, а первые басы выше основных голосов, название которых они носят и с которыми имеют почти одинаковый диапазон; однако сказанное более правильно в отношении вторых сопрано, чем вторых теноров и первых басов. Действительно, если вторым сопрано дать объем в октаву с секстой, начиная от *си* под нотоносцем до *соль* выше него:



то все ноты будут звучать хорошо и без особого напряжения. Несколько иное произойдет при том же объеме со вторыми тенорами — нижние *ре*, *до* и *си* у них почти не будут звучать, и если это не делается с определенным замыслом или ради специального эффекта, то лучше избегать этих низких нот, тем более что их легко передать первым или вторым басам, для которых они вполне естественны. У первых басов или баритонов получится обратное: представим, что они расположены терцией выше вторых басов и их партия написана в диапазоне от низкого *ля* до высокого *соль*; низкое *ля* в этом случае прозвучит с трудом, тускло, а высокое *соль* слишком напряженно, чтобы не сказать больше — этот последний звук по-настоящему уместен только у первых и вторых теноров. Таким образом, наиболее короткими по объему голосами оказываются вторые тенора, которые не подни-

маются так высоко как первые, а опускаться могут лишь немного ниже, и первые басы, которые не опускаются так низко, как вторые и почти не поднимаются выше их. В хоре, написанном, как я предлагаю, шестиголосно, настоящим альтам (а они всегда в том или ином количестве имеются в общей хоровой массе) пришлось бы в силу необходимости петь партию вторых сопрано; поэтому, если партия выходит за пределы высокого *фа*, мне кажется, было бы хорошо еще подразделить ее, чтобы альты не были вынуждены кричать на слишком высоких для них нотах.

{ (Все это заслуживает большого внимания!)

Вот, следовательно, объем семнадцати различных голосов, встречающихся обычно в больших хоровых массах:

Я воздерживаюсь указывать более высокие и более низкие звуки — ими обладают лишь немногие, и писать их можно только в виде исключения.

В пьесах религиозных и тонких по звучанию очаровательны трехголосные женские хоры. Излагают их в том порядке голосов, о котором я уже говорил, — первые сопрано, вторые сопрано и альты или третьи сопрано. Иногда в качестве баса к

трем женским голосам добавляют еще партию теноров. Очень удачно применил этот прием Вебер в хорах эльфов в «Обероне»; но это хорошо лишь в том случае, если нужно создать мягкое, спокойное звучание, так как подобный хор, естественно, не сможет дать значительной силы. Хоры, состоящие из одних мужских голосов, наоборот, обладают большой силой звука — тем большей, чем ниже го-

лоса* и чем меньше они поделены. В яростных, очень мощных звучаниях разделение басов на первые и вторые (с целью избежать слишком высоких нот) менее необходимо; исключительно напряженные высокие звуки басов, такие как *фа* и *фа-диез*, более подходящи по своему характеру в подобных случаях, чем сравнительно обыденное звучание теноров на той же высоте. Но эти ноты должны быть умело подготовлены и поданы так, чтобы не полу-

чилось резкого перехода из среднего или низкого регистра к крайне высоким звукам. Глюк, например, в своем страшном скифском хоре из первого акта «Ифигении в Тавриде» заставляет всех басов вместе с тенорами брать высокое *фа-диез* на словах: «*Ils nous amènent des victimes*»*, но этому *фа-диез* предшествуют два *ре*, что дает возможность без труда перенести звук, связывая последнюю *ре* и *фа-диез* на слове *pous*:



Внезапный унисон теноров и басов в этом месте придает фразе такую полноту звука, такую мощь, что ее невозможно слушать без содрогания. Это тоже одно из проявлений гения, какие встречаются чуть ли не на каждой странице партитур этого гиганта драматической музыки.

Независимо от выразительного замысла — а в данном случае он, очевидно, доминирует, — подобные унисоны в хоровых сочинениях нередко вызы-

ваются одними лишь условиями вокальной инструментовки. Если, например, ход мелодии вынуждает первых теноров подниматься вплоть до *си* (— это опасная нота и ее следует остерегаться), то можно ввести, только для данной фразы, вторые сопрано и альты, которые без всяких усилий будут петь в унисон с тенорами и сольются с ними, придавая их звучанию устойчивость:



Если же, наоборот, мелодический рисунок требует теноров чересчур низко опускаться, то поддержать и укрепить их, без искажения вокального характера слишком резкой разницей в тембре, могут первые басы. Совсем иное получилось бы, если тенора, а тем более басы, были бы приданы в помощь альтам и вторым сопрано; они почти полностью затмили бы женские голоса и характер вокального звучания резко изменился в момент вступления мужских голосов, нарушив цельность исполнения мелодии. Следовательно, подобное наложение голосов друг на друга, с целью поддержки, пригодно не при любом сочетании тембров, —

если хочется, чтобы и голос, начинающий мелодию, и тот, что продолжает ее, сохранили свой характер. Ибо, я повторяю это, если альты в своем среднем регистре стушевываются, поддерживая в унисон высокий регистр теноров, то тенора в среднем регистре, внезапно присоединившись ко вторым сопрано, поющим в низком регистре, совершенно заглушили бы их, так что те попросту исчезли бы. В случае необходимости продлить диапазон одного голоса диапазоном другого — например, в нисходящем мелодическом движении, — не следует сразу заменять всю массу высоких голосов более низкими, так как место смены окажется при этом слишком заметным; лучше сначала выключить верхнюю

* Т. е. чем более низким по природе голосам поручено исполнение тех или иных реальных голосов в данном месте партитуры.

* «Они [боги] посылают нам жертвы» (фр.), — то есть, чужеземцев для принесения в жертву.

половину высоких голосов, заменив ее верхней половиной более низких, несколько отодвигая время соединения других половин. Представим себе большую нисходящую гамму, начинающуюся унисоном первых и вторых сопрано на высоком *соль*. В тот момент, когда гамма достигнет *ми*, децимой ниже начального *соль*, снимите первые сопрано, а на *ре* включите первые тенора (тоном ниже последнего *ми* первых сопрано). Вторые сопрано, продолжая опускаться вместе с первыми тенорами, остановятся только на нижнем *си*, после чего на *ля* дол-

жны будут вступить вторые тенора (в унисон с первыми). Первые тенора могли бы остановиться на *фа*, уступив место первым басам; замена вторых теноров вторыми басами произойдет на нижнем *ре* или *до*. После этого соединенные вместе басы продолжат движение вниз вплоть до *соль*. В результате для слушателя образуется нисходящая гамма в три октавы, на протяжении которой голоса будут следовать друг за другом так, что переход от одного к другому почти не будет замечен.

The musical score consists of six staves, each representing a different voice part. From top to bottom, they are: Soprano I, Soprano II, Tenor I, Tenor II, Bass I (Baritone), and Bass II (Bass). The notation shows a descending scale across three octaves. Soprano I starts on a high *sol* and descends. When it reaches *mi*, it stops, and Tenor I enters on a lower *re*. This pattern continues: Soprano II enters when Tenor I reaches *mi*, Tenor II enters when Soprano II reaches *mi*, Bass I enters when Tenor II reaches *mi*, and finally Bass II enters when Bass I reaches *mi*. The result is a continuous descending scale for the entire group.

Из этих замечаний нетрудно сделать вывод, что композитор подчиняет выбор того или иного регистра голосов характеру данной пьесы. Для выдержанного и мягкого звучания в *Andante* он воспользуется лишь нотами среднего регистра — только на них можно получить нужную тембровую окраску, добиться спокойствия и чистой интонации и без малейшего усилия выдерживать звук в *pianissimo*. Так именно поступил Моцарт в своей дивной молитве «*Ave verum corpus*» (прим. 137).

Прекрасное впечатление производят крайне низкие звуки вторых басов — такие как *ми* и даже *ре* ниже нотоносца; некоторые певцы берут их достаточно легко, если есть время хорошо поставить их, взять дыхание перед ними, и если они попадают на звучный слог.

Яркие, блестящие хоры, — торжественные или бурные, — наоборот, следует писать несколько выше, но все же без постоянного преобладания высоких звуков и не заставляя певцов быстро произносить большое количество слов. Иначе чрезмерная усталость, возникающая при такой манере письма, очень скоро привела бы к дурному исполнению; да и для слушателя непрерывный ряд высоких нот, обремененных труднопроизносимыми слогами, малоприятен.

К сожалению, и Бетховен в своем гениальном неистовстве не избежал этой ошибки в хоровых произведениях (Девятая симфония, *Missa solemnis*). С другой стороны, великий Иог. Себ. Бах, ни с чем не считаясь в своей великолепной хоровой полифонии, часто заставляет голоса опускаться так низко (тенора, альты и в особенности вторые сопрано), что о самом существенном, о темах фуг нередко может составить себе представление лишь читающий партитуру. слушатель же, больше доверяющий своим

ушам, не в состоянии хоть сколько-нибудь отчетливо услышать их. Ради большей полифонической пластичности этих прекрасных творений можно бы, пожалуй, посоветовать пересмотреть изложение больших баховских хоровых фантазий, пользуясь приведенным выше у Берлиоза приемом, — так, чтобы в важных местах тенора частично привлекались для поддержки низко написанных сопрановых фраз, а отдельные басы (или баритоны) для поддержки слишком низких альтовых или теноровых мелодий. Это послужило бы убедительной рекомендацией широкого применения данного приема. Хороший пример красивого изложения хора — молитва а *cappella* из третьего акта «Немой из Портичи», где превосходное впечатление производит унисон сопрано и альтов в среднем регистре.

Мы еще не говорили об очень высоких звуках, называемых головными или фальцетными. Хорошими по своему качеству эти звуки бывают у теноров, причем они значительно увеличивают их диапазон; некоторые тенора с помощью головных звуков без труда поднимаются до *ми-бемоль* и даже *фа* выше нотоносца. Если бы хористы были более подвижны в искусстве пения, можно было бы часто и с успехом пользоваться этими звуками в хорах. У басов и баритонов головной регистр терпим только в очень легком жанре — как в наших французских комических операх; действительно, эти высокие и женственные по тембру звуки, столь не похожие на естественные, так называемые грудные ноты низких голосов, производят везде, кроме музыкальной буффонады, впечатление чего-то шокирующего. Их никогда не пытались вводить ни в хор, ни в какое-либо иное произведение серьезного жанра.

137. AVE VERUM CORPUS

B. МОЦАРТ

Adagio

Viol. I
Viol. II
Viola

sotto voce

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

Organo e Bassi

sotto voce

A - ve, a - ve, ve - rum cor - pus, na - tum

in cru -

de Ma - ri - a vir - gi - ne, ve - re pas - sum, im - mo - la - tum in

- ce pro ho - mi - ne;
 cru - ce pro ho - mi - ne; cu - jus la - tus

per - fo - ra - tum un - da flu - xit et san - gui - ne; es - to
 per - fo - ra - tum un - da flu - xit et san - gui - ne;

no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in mor -
 es - to no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in



Нельзя определить с большой точностью, где кончается грудной регистр и где начинается фальцет. К тому же опытные тенора умеют, по желанию, брать в *forte* некоторые высокие ноты — такие как *ля*, *си* и даже *до* — и фальцетом, и грудным звуком; однако в подавляющем большинстве случаев пределом грудного регистра первых теноров, я полагаю, следует считать высокое *си-бемоль*. И это еще раз показывает, что данный голос не точно на квинту выше баса, как утверждают школьные теории; ибо из двенадцати басов, взятых наугад, по меньшей мере десять смогут взять грудным звуком высокое *фа-диез*, если оно надлежащим образом подготовлено, в то время как среди такого же количества теноров не встретишь и одного, который смог бы так же — грудным звуком — взять приемлемое высокое *до-диез*.

В операх старых мастеров французской школы, никогда не пользовавшихся звуками головного регистра, встречается голос под названием *Haute-contre*, который иностранцы, введенные в заблуждение естественным переводом итальянского слова *Contralto**, часто принимают за низкий женский голос. Между тем это название относилось к мужскому голосу, способному петь почти исключительно на пяти верхних ступенях диапазона первого тенора (включая *си*), и притом грудным звуком**. Действительно ли общий строй был тогда, как обычно полагают, тоном ниже современного? Доводы в пользу такой точки зрения мне не кажутся неопровержимыми, и сомнения на этот счет еще вполне допустимы. В настоящее время, если в хоре встречается *си*, то в большинстве своем те-

нора берут его головным звуком, самые же высокие тенора (*haut-contre*) без всяких колебаний — грудным.

В больших хорах превосходное впечатление производят детские голоса. В дискантах мальчиков есть даже какая-то острота, кристальная звонкость, которой не достает высоким женским голосам. И все же, в сочинении с мягкой, умиротворяющей и спокойной звучностью я всегда отдам предпочтение этим последним, звучащим более округло и не так резко. Что касается кастратов — если судить по тем, каких я слышал в Риме, — то, мне кажется, не стоило бы слишком сожалеть об этом, почти уже забытом в наши дни обычае.

На севере Германии и в России встречаются басы настолько низкие, что композиторы не боятся давать им выдерживать без особой подготовки *ре* и *до* ниже нотоносца. Эти ценные голоса, называемые *Basses-contre**, очень способствуют необычайно сильному впечатлению, производимому хором императорской капеллы в Санкт-Петербурге — первым хором в мире, по свидетельству всех, кто его слышал. Вверху такие низкие басы доходят только до *си* или *до* над нотоносцем.

Очень низкие звуки басов требуют особой заботы; их не следует писать в слишком быстрой последовательности или перегружать словами. С другой стороны хоровая вокализация** в нижней части звукоряда производит отвратительное впечатление; правда, можно добавить, что и в среднем регистре она немногим лучше, и несмотря на пример, поданный большинством прославленных мастеров, смехотворные рулады на словах *Kyrie eleison*

* Французское «*haut(e)*» (высокий) равнозначно итальянскому «*alto*».

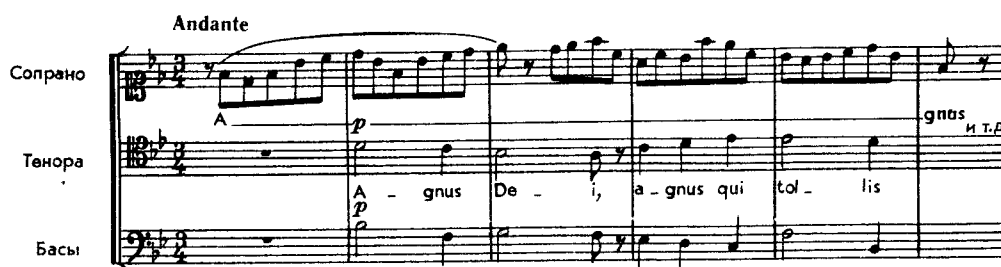
** В большинстве наших словарей (музыкальных и общих французско-русских) слово «*Haute-contre*» дается в значении «Альт».

* У нас, как известно, обладателей таких голосов называют октавистами.

** Распространение одной гласной или одного слога на несколько нот. — Примеч. Р. Штрауса.

или на слове Атеп — а их хватило бы, чтобы сделать из вокальных фуг в церковной музыке непристойную и омерзительную буффонаду, — будут, надо надеяться, изгнаны впредь из всех духовных сочинений, достойных цели, которой они служат. Медленная же, мягкая вокализация только у вы-

соких женских голосов, сопровождающая мелодический рисунок в других, более низких голосах, приобретает, напротив, благоговейное, небесное выражение. Нужно лишь не забывать перемежать ее небольшими паузами, чтобы дать исполнителям возможность брать дыхание:



Или же можно разделить большую хоровую группу (скажем, в сто сопрано) таким образом, что при исполнении фразы, не укладывающейся в одно дыхание, примерно каждые двадцать пять исполнительниц будут дышать в одном из четырех разных мест — совершенно по тому же принципу, что и в больших по протяженности скрипичных мелодиях, связанных единой общей линией.

Приемы, с помощью которых у мужских голосов берутся звуки смешанные (микст) и сомбрированные, имеют исключительную ценность и вносят большое своеобразие как в индивидуальное, так и в хоровое пение. В миксте одновременно содержится что-то от тембра и грудных и головных звуков; и так же, как для этих последних, для микста невозможно определить твердую границу внизу и вверху. Один голос может подниматься в миксте очень высоко, другой владеет им лишь на менее высоких нотах. Что касается сомбриванного звука — о его характере говорит само название*, — то окраска его зависит не только от способа звукообразования, но еще и от силы звучания и от чувства, воодушевляющего поющих. Спокойный по движению хор, который должен прозвучать вполголоса (*sotto voce*), будет непременно исполняться очень легким сомбриванным звуком — если у хоров есть хоть какое-то понятие о выразительности и навык в пении. Этот нюанс вокального исполнения, противопоставленный очень звучному, блестящему *forte* в высоком регистре, всегда производит сильное впечатление. В качестве великолепного примера можно привести хор из «Армиды» Глюка «*Suis l'amour puisque tu le veux*»**: обе его первые строфы, в начале исполняемые приглушенным звуком, в конце, спетые в полный голос, *fortissimo* (при возвращении слов «*Suis l'amour*»), звучат подобно страшному взрыву⁸⁸. Невозможно лучше изобразить сдержанную угрозу и внезапную вспышку ярости. Именно так должны петь духи ненависти и злобы! (прим. 138).

Наш обзор голосов касался до сих пор только их применения в хоровых массах. Искусство же

писать для сольных голосов подчинено поистине тысяче всевозможных, с трудом поддающихся определению обстоятельств, с которыми совершенно необходимо считаться и которые меняются вместе с индивидуальными особенностями каждого певца. Можно было бы сказать, как нужно писать для Рубини, для Дюпре, для Хайтцингера (все трое тенора); но никто не смог бы указать — как сочинить теноровую партию, в равной мере выигрышную или вполне удобную для всех троих.

Для солирующего тенора писать труднее, чем для любого другого голоса; причина в том, что три регистра, заключающие в себе грудные, смешанные и головные звуки, по объему и по легкости владения ими — я уже говорил об этом — не одинаковы у разных певцов. Один виртуоз много пользуется головным звуком и даже миксту может придать сильную вибрацию. Другой с легкостью будет петь высокие и длительные фразы во всех нюансах и во всех темпах; его излюбленные гласные — Э и И. Для третьего, наоборот, затруднителен головной звук и он предпочитает постоянно петь вибрирующим грудным звуком. Иной превосходен в сочинениях, полных страсти, но требует, чтобы темп был достаточно спокойным для его не очень подвижного от природы голоса; он предпочтет открытые слоги, звучные гласные, такие, как А, и побойтся филировать высокие ноты; выдерживать в течение нескольких тактов *соль* ему покажется трудным и опасным. Первый, благодаря доступности его голосу микста, сможет сразу взять высокий и сильный звук, другому, чтобы высокая нота прозвучала со всей силой, нужен, наоборот, постепенный подход к ней, ибо он пользуется в этих случаях грудным звуком, приберегая микст и головной звук исключительно для притемненных и нежных оттенков. Третий, голос которого из числа тех, что прежде назывались во Франции *haute-contre*, вообще не будет испытывать боязни перед высокими нотами — он без всякой подготовки и без опасений берет их грудным звуком.

С сопрано несколько меньше трудностей, чем с тенором*. Головные звуки у этого голоса

* Voix sombre (фр.) — притемненный звук (голос).

** «Следуй же любви, раз ты этого хочешь» (фр.).

* В оригинале: с первым сопрано., с первым тенором, т. е. с голосами, обладающими полноценным верхним регистром. Под названием второе сопрано на Западе часто подразумевалось прежде менцо-сопрано.

почти не отличаются от остальных. И все-таки, из-за различий между отдельными голосами нужно знать певицу, для которой пишется, — некоторые сопрано тускло и приглушенно звучат в среднем регистре или внизу, и это ставит композитора перед необходимостью тщательно выбирать регистры для преобладающих звуков мелодии.

Меццо-сопрано (второе сопрано) и Контральто — это голоса, в общем более однородные и более ровные, и писать для них поэтому легче. Однако и для тех, и для других нужно избегать большого количества слов во фразах, исполняемых в высоком регистре, так как артикуляция при этом становится очень трудной, а иногда и невозможной.

Наиболее удобный из-за своей простоты голос — это, конечно, бас. Поскольку головные звуки изгнаны из его обихода, нет нужды беспокоиться о возможных изменениях тембра; менее важен, по этой же причине, и выбор слогов. Каждый певец, считающий, что он обладает настоящим ба-

сом, обязан суметь спеть любое произведение, разумно написанное в пределах от *соль* внизу до *ми-бемоль* выше нотоносца. Некоторые голоса опускаются значительно ниже — например, у Левассёра, который может брать низкое *ми-бемоль* и даже *ре*; другие, как у Ализара, поднимаются до *фа-диез* и даже *соль*, несколько не теряя чистоты своего тембра; но это исключения. И наоборот, голоса, не способные подняться до высокого *ми-бемоль* и переставшие звучать ниже *до* (на нотоносце), это голоса неполноценные, обрывки голосов, и им трудно найти хорошее применение, каковы бы ни были их сила и красота. В таком положении нередко оказываются баритоны; эти очень короткие голоса, поющие почти всегда в пределах одной октавы (от среднего *ми-бемоль* до *ми-бемоль* октавой выше), лишают композитора возможности избежать досадного однообразия.

Высокое качество или посредственность вокального исполнения у хора или солистов зависит не

138. АРМИДА Акт III

Х. ГЛЮК

Allegro

Oboi

Clar. en Ut

Bassons

I

Viol.

II

Alto

Dessus

Choeur

Haute contre

Taille

Basse

Vlc.

C. B.

Suis l'a-mour puis-que tu le veux, in - for - tu - née Ar -

First system of the musical score, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) in G major. The music consists of whole and half notes.

Second system of the musical score, featuring three staves. The music includes eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking.

Third system of the musical score, featuring three staves. The vocal line (bass clef) has the lyrics: "mi - de! suis l'a - mour qui te gui - de dans un a - bîme af - freux, dans un a - bîme af -".

Fourth system of the musical score, featuring three staves. The music continues with eighth and sixteenth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.

Fifth system of the musical score, featuring three staves. This system contains whole rests for all parts.

Sixth system of the musical score, featuring three staves. The music is more rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes, marked with a forte (*sf*) dynamic.

Seventh system of the musical score, featuring three staves. The vocal line (bass clef) has the lyrics: "La Haine (Ненависть) Sur ces bords é - car - tés c'est en vain, que tu ca - ches le hé -".

Eighth system of the musical score, featuring three staves. The vocal line (bass clef) has the lyrics: "freux!".

Ninth system of the musical score, featuring three staves. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Viol. I
Viol. II
Alto
La Haine
Vlc.
C. B.

ros, dont ton coeur s'est trop lals. sé tou. cher; la gloire à qui tu l'ar. ra -

ches doit bien. tôt te l'ar. ra. cher: mal. gre tes soins, au mé. pris de tes lar. mes,

Ob.
Clar. en Ut
Bassons
Viol. I
Viol. II
Alto
La Haine
Vlc.
C. B.

tu le ver. ras é. chap. per à tes char. mes! Suis l'a. mour puis. que tu le

Choeur

veux, in - for - tu - née Ar - mi - de! Suis l'a - mour qui te gui - de dans un a - bîme af -

sf sf sf sf sf sf

La Haine

Tu me rap - pel - le -

freux, dans un a - bîme af - freux!

I
Viol. II

Alto

La Haine

ras, peut - é - tre dès ce jour, et ton at - ten - te se - ra

Vlc.

C. B.

vai - ne. Je vais te quit - ter sans re - tour, je ne te puis pu - nir d'u - ne plus ru - de

pei - ne, que de t'a - ban - don - ner pour ja - mais à l'a - mour.

suis l'a -

Ob

Clar.en Ut

Bassons

I

Viol.

II

Alto

Choeur

mour puis - que tu le veux, in - for - tu - née Ar - mi - de! Suis l'a - mour qui te

Vlc.

C. B.

=

gui - de dans un a - bîme af - freux, dans un a - bîme af - freux!

только от того, с каким искусством выбраны регистры голосов, насколько умело предусмотрена возможность брать дыхание, удобны ли для пения слова, но во многом и от того, как изложен композитором аккомпанемент. Одни подавляют голоса грохотом инструментов, который мог бы быть очень эффективным до или после вокальной фразы, но не тогда, когда певцы стремятся донести ее до слушателя. Другие, не нагружая оркестра сверх меры, довольствуются тем, что выставляют на первый план один-единственный инструмент, исполняющий во время арии пассажи или какой-нибудь замысловатый рисунок; он отвлекает внимание слушателя от главного и только затрудняет, стесняет и раздражает певца, вместо того, чтобы помочь и поддержать его. Это, конечно, не значит, что нужно доводить простоту аккомпанемента в оркестре до отказа от всяких узоров, обладающих подлинной выразительностью и интересных в музыкальном отношении, в особенности, если они чередуются с небольшими паузами, — последние дают известную ритмическую свободу пению и делают обязательной метрономическую точность внутри такта. Именно этим — что бы ни говорили некоторые большие художники, — производит такое трогательное, чудесное впечатление полный жалобных вздохов рисунок виолончелей в патетической арии из третьего акта «Вильгельма Телля» Россини («Sois immobile»^{*}); он, несомненно, выражает основной замысел этой сложной для исполнения арии, нисколько не стесняя пения, а наоборот, повышая хватающую за душу, благородную экспрессию вокальной партии (прим. 139).

Очень часто превосходный эффект создает сольный инструмент, исполняющий в оркестре мелодический голос, сходный по рисунку с вокальной мелодией и образующий с ней как бы дуэт. Солирующая валторна, во втором акте «Весталки» Спонтини, поющая вполголоса вместе с Юлией скорбно-страстную арию «Tois que j'emploie»^{**}, намного усиливает выразительность вокальной партии; никогда еще тембр валторны Фа — таинственный, завуалированный, с несколько мучительным оттенком, — не был применен более искусно и более драматично (прим. 140).

То же самое можно сказать и о каватине Рахили из второго акта «Дочери кардинала» Галеви, где пению сопутствует solo английского рожка. Слабый и трогательный звук инструмента как нельзя лучше сливается в этой сцене с умоляющим голосом девушки.

Что касается сольных инструментов, исполняющих пассажи, арпеджио, вариации во время пения, то они — я повторяю это — настолько обременительны для певцов и даже для слушателей, что требуется необыкновенное искусство и какой-то особенный повод, чтобы можно было сделать их приемлемыми. Я, во всяком случае, признаюсь, что мне они, за единственным исключением solo альты в арии Энхен из третьего акта «Вольного стрелка»,

всегда казались невыносимыми. Несмотря на пример, поданный Моцартом, Глюком, большинством мастеров старой школы и некоторыми современными композиторами, очень редко бывают удачными и октавные или унисонные удвоения вокальной партии инструментами, особенно в Andante. Они почти всегда излишни, ибо для изложения мелодии вполне достаточно голоса; кроме того, они редко бывают приятны, так как изменения в окраске голоса, выразительные детали, тонкие нюансы — все это с наложением второй мелодической партии в той или иной степени утяжеляется или тускнеет; наконец, они утомительны для певца, и конечно, обладая мастерством, он споеет прекрасную мелодию много лучше, если будет исполнять ее совершенно один.

Иногда в хоровых произведениях или больших ансамблях создают нечто вроде вокального оркестра; часть голосов принимает на себя функции инструментального характера, исполняя ниже мелодии различные по ритму и по форме изложения аккомпанементы. Это почти всегда дает восхитительные результаты. Примером такого рода может служить хор во время танца из третьего акта «Вильгельма Телля» — «Toi, que l'oiseau ne suivrait pas»^{*} (прим. 141).

Здесь уместно обратить внимание композиторов на то, что в хорах с инструментальным сопровождением гармония в вокальных партиях должна быть изложена правильно^{**}, и обращаться с ней следует так же, как если бы голоса были одни [без сопровождения]. Многие тембры оркестра слишком несхожи с вокальными тембрами, чтобы служить для них гармоническим басом, без которого некоторые последовательности аккордов оказались бы неверными. Так, Глюк, часто применявший в своих сочинениях трехголосное поступательное движение из терций и секст^{***}, воспользовался им даже в хорах жриц в «Ифигении в Тавриде» — в хорах, написанных только двухголосно, для одних сопрано. Известно, что второй голос в таких гармонических последовательностях находится квартой ниже первого и звучание ряда кварт смягчается только басом, расположенным терцией ниже среднего голоса и секстой ниже верхнего. Вот в хорах Глюка, только что упомянутых мною, женские вокальные партии и написаны во многих местах в виде ряда кварт — в них изложены два верхних голоса; нижний же голос, придающий аккордам полноту и благозвучие, поручен инструментальным басам, звук которых существенно отличается от звука высоких женских голосов; кроме того, он слишком далек от них и по тесситуре и по месту своего возникновения. Получается так, что у изолированных на сцене и удаленных от оркестра голосов вместо консонирующих аккордов слышится серия кварт, ставших диссонирующими или, если угодно, очень жесткими из-за кажущегося отсутствия секст.

^{*} «Ты, кого и птица не настигнет» (фр.). Начальные слова этого хора (у сопрано) в клавире изд. Юргенсона — «Блестящая прелестью своей...»

^{**} В редакции Р. Штрауса здесь: «должна быть выписана полностью».

^{***} Т. е. из секстаккордов.

^{*} «Будь неподвижен» (фр.).

^{**} «Ты [грозная богиня], кого я умоляю...» (фр.). Говоря о совместном пении, автор имеет в виду, очевидно, последние такты примера 140.

Дж. РОССИНИ

Andante

Hautbois
 Clar.en Sib
 Bassons
 Cors en Fa
 Viol. I
 Viol. II
 Altos
 Guillaume
 Violone.
 Contrab.

sotto voce
I sotto voce
 pizz.
 pizz.
 pizz.
 Sols immo.
 pizz.

sotto voce
sotto voce

bi - le et vers la ter - re in - cline un ge - nou sup - pli - ant.

Largo espressivo

Fl. *pp*

Clar. in C *pp*

Fag. *pp*

Corni in Es solo

Corno in F

Viol. I *a punta d'arco*

Viol. II *a punta d'arco*

Viola

Julia

Vcelli e Contrab. *pp*

First system of musical notation, measures 1-4. The score is in B-flat major (two flats). The piano introduction consists of arpeggiated chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

Second system of musical notation, measures 5-8. The piano introduction continues with arpeggiated figures. Dynamic markings include *ppp* and *pp*. The vocal line for Julia enters in measure 8.

Julia

Toi que j'im - plo - re a -

vec - of - frol, re - dou - ta - ble dé - es

se, que ta mal - heu - reu - se prê - tres - se ob - tien - ne grâ - ce de - vant toi.

Isolo

Vcello

141. ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЬ Акт III

Дж. РОССИНИ

Allegretto

2 Soprano I
15
Toi que l'oi - seau ne sui - vrait pas,

2 Soprano II
15

2 Tenors I
15
sotto voce
A nos chants viens mê - ler tes pas, é - tran - gè - re, si lé - ge - re, veux - tu plai - re,

2 Tenors II
15
sotto voce

4 Basses
15
sotto voce
sur nos ac - cords re - gle tes pas.

ah ne - fuis pas, fleur nou - vel - le est moins bel - le, quand près d'el - le vont tes pas.

Но если в хоре из первого акта цитируемой оперы: «O songe affreux»* (прим. 142) жесткость таких последовательностей создает драматический эффект, то этого не происходит, когда жрицы Дианы (в четвертом акте) поют гимн такого старинного и столь прекрасного колорита: «Chaste fille de Latone»** (прим. 143). Нужно признать, что безупречность в изложении гармонии была бы здесь необходима. И ходы квартами, оставленные в голосах неприкрытыми, являются, следовательно, ошиб-

кой Глюка, — ошибкой, которая исчезла бы при наличии третьей вокальной партии, помещенной ниже второй и октавой выше басового голоса в оркестре.

Манера писать унисонные мужские хоры, введенная в театральную музыку новой итальянской школой, порой дает прекрасные результаты; но этим приемом действительно очень сильно злоупотребляли, и если те или иные мастера еще привязаны к нему, то только потому, что он поощряет их лень и более доступен для некоторых хоров, неспособных хорошо исполнить многоголосную пьесу.

* «О страшный сон» (фр.).

** «О целомудренная дочь Латоны» (фр.).

142 ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ Акт I

Х. ГЛЮК

Lento

Oboi *pp*

Clar.(Ut) *pp*

Viol. I *pp*

Viol. II *pp*

Altos *pp*

Choeur

Sopr. I

ô songe af - freux! nuit ef - fro - ya - ble! ô dou - leur! ô mortel ef - froil ton cour.

Sopr. II

Bassons col Basso

Basses *pp*

roux est - il im - pla - ca - ble? En - tends nos cris, ô ciel, ap - pai - se - toi, ô ciel, ap - pai - se - toi!

Х. ГЛЮК

Hymne
Clar.col Viol.I

Viol. I
Viol. II
Alto
Fag.

Sopr. I
Choeur
Sopr. II
Bassi

dolce *p*

Chas - te fil - le de La - to - ne, prê - te l'o - reille à nos chants!

dolce *p*

dolce *p*

dolce *p*

dolce *p*

dolce *p*

Que nos vœux, que notre en - cens sé - le - vent jus - qu'à ton trô - - nel

dolce *p* *Fine*

p

p

p

p

Dans les cieux et sur la ter - re tout est sou - mis à ta loi.

p

Tout ce que l'E - rèbe en - ser - re à ton nom pâ - lit d'ef - frei.

En tout temps on te con - sul - te dans la paix, dans les com - bats,

et l'on t'off - re le seul cul - te ré - vé - ré dans ces cli - mats.

Двойные хоры, наоборот, звучат с поразительной полнотой и пышностью; ими, конечно, теперь не злоупотребляют*. Писать и разучивать их — это для наших торопливых музыкантов, композиторов и исполнителей, слишком долго. Правда, старые авторы, наиболее часто применявшие их, обычно сочиняли два четырехголосных хора в виде диалога, хоры же, состоящие из восьми устойчивых реальных голосов, очень редки в их сочинениях.

* Следовало бы порекомендовать со всей тщательностью изучить мужские хоры в «Лоэнгрине» как образец пластичности и выразительной характеристики.

В связи с затронутым вопросом надо с прискорбием упомянуть, что искусство многоголосного пения а саррелла (т. е. без всякого инструментального сопровождения), за немногими похвальными исключениями, почти совсем уже больше не культивируется, хотя в некоторых городах за границей (в Голландии, России и — из наиболее прослав-

Существуют произведения и для трех хоров. И если идея, которую они должны выразить, достойна такого великолепного оформления, такой массы голосов, разделенных на двенадцать или по меньшей мере на девять реальных партий, — они оставляют неизгладимое впечатление, делающее величественную музыку больших ансамблей могущественнейшим из искусств.

ленных — в Orfeo Cātala в Барселоне) оно все еще под-держивается на большой высоте с рвением, достойным восхищения.

Деятельность немецких мужских певческих обществ (Männergesangsvereine) вряд ли может приниматься во внимание, поскольку их художественные достижения, — кроме, пожалуй, нескольких очень больших объединений, в особенности певческого общества учителей, — все же минимальны.

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Они бывают двух родов: первый включает в себя инструменты с определенным и ясно различимым в музыкальном смысле звуком; второй — те, менее музыкальное звучание которых может быть отнесено только к шумам, предназначенным для специальных эффектов или для придания ритму особого колорита.

Звук определенной высоты имеют Литавры, Колокола, Глокеншпиль, Стекло́нная гармоника, Античные тарелочки.

Большой барабан, Цилиндрический барабан,

Малый барабан, Бубен, обыкновенные Тарелки, Тамтам, Треугольник, Бунчук, в противоположность предыдущим, производят только шумы различного характера.

Сюда относятся также Прут (Rute), Кастаньеты и так называемая Трешотка (Ratsche, Knarre). Первый встречается, между прочим, в Третьей симфонии Малера, а последняя в моем «Тилле Эйленшпигеле» (как юмористическое подражание дикому крику выведенных из равновесия рыночных торговцев).

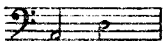
ЛИТАВРЫ

Из всех ударных инструментов литавры представляются мне самыми ценными; во всяком случае пользуются ими наиболее широко, и современные композиторы извлекли из них больше всего красочных и драматических эффектов. Старые мастера применяли их только для того, чтобы в блестящих или воинственных по своему характеру пьесах отбивать в более или менее тривиальном ритме тонику и доминанту; поэтому они почти всегда сочетали их с трубами*.

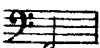

В большинстве оркестров еще и теперь имеются только две литавры, причем большая предназначена для более низкого звука. Обычно им дают первую и пятую ступени тональности той пьесы, где они должны фигурировать. Еще совсем недавно у некоторых мастеров была привычка неизменно

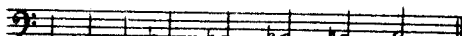
писать литаврам , ограничиваясь

указанием в начале пьесы тех реальных звуков, которые должны быть выражены этими нотами. Так, стоило им написать: *Timpani in D*, и ноты *соль—до* должны были означать уже

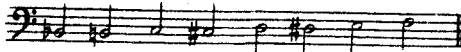
 : *Timpani in G*, и *соль—до* приобре-

тали значение . Достаточно этих двух примеров, чтобы наглядно показать неправильность подобного способа письма.

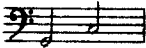
Объем литавр — одна октава, от  до ; это значит, что с помощью винтов, прижимающих обруч у каждой литавры и увеличивающих или уменьшающих натяжение кожи, низ-

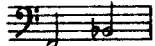
кую литавру можно настроить в любой из следующих звуков 

а высокую в один из этих

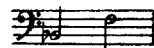


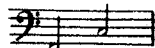
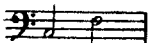
Итак (если полагать, что назначение литавр — давать только тонику и доминанту), совершенно очевидно, что доминанта не будет во всех тональностях в одинаковом положении относительно тоники и что литавры поэтому должны настраиваться то в квинту, то в кварту. В тональности до* они будут настроены в кварту — доминанта поневоле

окажется внизу , так как верхнее *соль* отсутствует (хотя его и можно было бы получить); то же самое произойдет и в тональностях ре-бемоль, ре, ми-бемоль и ми; а в си-бемоль композитор волен настраивать свои литавры и в квинту, и в кварту — помещая тонику сверху или снизу, — поскольку он имеет в своем распоряжении

два *фа*. При настройке в кварту  зву-

чение будет глухим, так как кожа на обеих литаврах окажется очень слабо натянутой; особенно вяло и плохо прозвучит *фа*. Настройка в квинту



придаст литаврам звонкость — по обратной причине. Точно так же и в *фа* они могут настраиваться двояко, в квинту  или в кварту . В тональностях *соль*, *ля*-

* И в наши дни еще ужасно злоупотребляют литаврами, применяя их слишком часто. — *Примеч. Р. Штрауса.*

* Имеется в виду и мажор и минор.

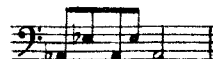
бемоль, ля, напротив, настройка неизбежно будет в квинту, так как и *ре*, и *ми-бемоль*, и *ми* внизу отсутствуют. Правда, в этих случаях нет прямой необходимости указывать настройку в квинту — литаврист все равно вынужден будет поступить

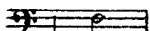
именно так; но не абсурдно ли писать ходы на кварту, когда исполнителю придется играть ходы на квинту, и изображать более низкой для глаза ноту, которая для уха должна оказаться более высокой, *et vice versa**. Например:

Литавры Ля-бемоль



Звучание

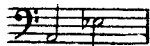
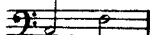


Главная причина этого странного обычая обращаться с литаврами как с транспонирующим инструментом, безусловно, заключалась в свойственном всем композиторам представлении, будто литавры должны давать только тонику и доминанту. Когда же обнаружили, что зачастую было бы весьма полезно поручить им и другие звуки, то пришли к необходимости писать в реальном звучании. Теперь литавры и в самом деле настраивают всеми возможными способами: в малую или большую терцию, в секунду, кварту, чистую или увеличенную, в квинту, сексту, септиму и октаву. Бетховен достиг восхитительных результатов настройкой литавр в октаву *фа-фа*  в своей Вось-

мой симфонии* и также в Девятой (с хорами). Долгое время композиторы сетовали на то досадное и вынужденное обстоятельство, что из-за отсутствия третьего звука у литавр они не могли пользоваться этим инструментом в тех аккордах, где ни один из имеющихся двух звуков не подходит; и никто не задавался вопросом — а не могли один литаврист играть на трех литаврах? Наконец, в один прекрасный день, после того как литаврист Парижской оперы убедительно показал, что дело это не такое уж трудное, отважились испробовать смелое новшество. С тех пор композиторы, пишущие для Оперы, имеют в сво-

ем распоряжении три звука литавр. Понадобилось семьдесят лет, чтобы прийти к этому!.. Было бы, конечно, еще лучше иметь две пары литавр и двух литавристов; так именно и сделано при оркестровке некоторых современных симфоний**. В театрах же прогрессивное развитие идет не так быстро, и понадобится, пожалуй, еще несколько двадцатипятилетий, чтобы и там дело дошло до этого.

Безразличие, с каким молодой Верди — например, в финале первого акта «Бал-маскарада» — дает литаврам в сильных аккордах *tutti* звуки, даже не входящие в гармонию, отвечает бытующему представлению, что звук у литавр слишком неопределенный, чтобы нарушить монолитность аккордовой массы; но это не вполне в моем вкусе.

Можно занять столько литавристов, сколько литавр имеется в оркестре, и получить, по желанию, в зависимости от их количества, двух-, трех- или четырехголосное тремоло, ритмические фигуры и простые аккорды. С двумя парами, если одна настроена, допустим, в *ля-ми-бемоль*  а другая в *до-фа*  , можно будет,

при четырех литавристах, получить следующие аккорды из двух, трех и четырех звуков:

Литавры До, Фа
Два литавриста

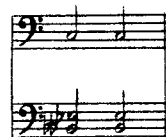
Литавры Ля, Ми^b
Два литавриста



не считая энгармонических замен для воспроизведения, например, из этих нот:



аккорда в *ре-бемоль* миноре:



* Ганс фон Бюлов вводил в этой симфонии pedalные литавры для поддержки недостаточно рельефных басов

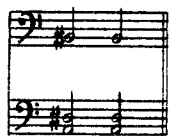


— Примеч. Р. Штрауса.

* И наоборот (лат.).

** Очевидно и здесь в первую очередь имеются в виду партитуры самого Берлиоза.

или в до-диез миноре:



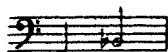
имея кроме того в своем распоряжении по меньшей мере по одному звуку почти для любого аккорда, не слишком далекого от основной тональности. Так, чтобы получить определенное количество трех-, четырех- и пятиголосных аккордов с большими или меньшими удвоениями, и, кроме того, создать яркий эффект очень быстрого тремоло, я воспользовался в моем «Реквиеме» восьмью различным настроенными парами литавр и десятью литавристами (прим. 144).

Мы уже говорили, что литавры обладают объемом только в одну октаву; трудно достать кожу таких размеров, чтобы покрыть ею котел, более широкий, чем у большой, низкой литавры, и это, возможно, является причиной, мешающей получению звуков ниже *фа*. Иначе обстоит дело с высокими литаврами; несомненно, уменьшив размеры металлического корпуса, было бы нетрудно достигнуть высоких *соль*, *ля* и *си-бемоль*. Применение таких маленьких литавр в ряде случаев могло бы оказаться очень удачным.

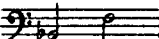
Прежде литавристам никогда не приходилось перестраивать свои инструменты посреди пьесы; теперь же композиторы без всякого стеснения вынуждают в течение короткого времени довольно часто менять настройку. В большинстве случаев можно было бы обойтись без этой мучительной и трудной для исполнителя процедуры, если во всех оркестрах были бы две пары литавр и два литавриста; в тех случаях, когда к ней все же прибегают, нужно заранее предоставить исполнителю некоторое количество пауз, в зависимости от сложности требуемой перестройки, дав ему время хорошо выполнить ее; при этом нужно найти такую новую настройку, чтобы она была как можно ближе к прежней. Если, например, литавры установлены

в *ля—ми* , то при переходе в то-

нальность *си-бемоль* было бы из ряда вон выходящей оплошностью указать новую настройку

фа—си-бемоль (в кварту) , принуж-

дающую опустить низкую литавру на терцию, а высокую на увеличенную кварту, в то время как

настройка *си-бемоль — фа* (в квинту) 

требует лишь повышения на полтона обеих литавр. К тому же понятно, как трудно литавристу добиться чистоты нового строя, если ему приходится поворачивать ключи или винты, прижимающие обруч, во время исполнения пьесы, насыщенной модуляциями, — он может оказаться

перед необходимостью слушать, например, тональность *си мажор* в тот момент, когда ему нужно найти *до* или *фа*. Это показывает, что помимо особого таланта владения палочками литаврист должен быть еще превосходным музыкантом, наделенным исключительно острым слухом; вот почему так редко хорошие литавристы.

Существует три вида палочек, и каждый из них настолько меняет характер звука литавр, что со стороны композиторов это больше чем небрежность — не помечать в своих партитурах, какими из них следует воспользоваться исполнителю.

Палочки с деревянной головкой производят звук резкий, сухой, жесткий, пригодный только для отдельного, очень громкого удара или для сопровождения сильного грохота оркестра.

Палочки с деревянной, обтянутой кожей головкой менее жестки; по сравнению с предыдущими они создают звучность не такую резкую, но все еще весьма сухую. В очень многих оркестрах употребляются исключительно такие палочки, и это достойно сожаления.

Палочки с головкой из губки — лучшие из всех; звучание с их применением становится более музыкальным, не таким шумным, и пользоваться ими следовало бы чаще⁸⁹. Они придают тембру литавр бархатистость, смягчают его, звуки становятся очень чистыми, а настройка легко различимой. Тембр этот подходит для самых разнообразных исполнительских оттенков — и тихих, и громких, — в которых другие палочки производили бы отвратительное или, по меньшей мере, неудовлетворительное впечатление.

Во всех случаях, когда нужно извлечь таинственные, полные глухой угрозы звуки, даже в *forte*, следует брать палочки с головкой из губки. Добавим, что благодаря упругости губки, увеличивающей отскок палочки, исполнителю остается лишь слегка касаться кожи литавр, чтобы в *pianissimo* получилось тонкое, мягкое и очень мелкое тремоло. Чудесно пользовался *pianissimo* литавр Бетховен в Симфониях *си-бемоль мажор* и *до минор*. Эти восхитительные моменты много теряют, будучи исполнены палочками без губок, хотя автор не сделал никаких указаний по этому поводу в своих партитурах (прим. 145, 146).

Как единственный тревожный удар пульса звучит литавра у Вагнера в «Валькирии» (монолог Зигмунда и сцена возвещения смерти), — в торжественной тишине это производит исключительно сильное впечатление.

Замечательный момент у литавр есть в финале второго действия «Фиделио» Бетховена:

(Allegro vivace)



Чтобы осуществить двойные удары в быстром темпе, при исполнении приходится прибегать к перекрещиванию рук.

4 Flûtes, 2 Hautbois et
4 Clarinettes en Ut

8 Bassons

4 Cors en Mi b

4 Cors en Fa

4 Cors en Sol

4 Cornets à pistons en Si b

4 Trombones tenors

2 Bombardons

2 I Trompettes en Fa
2 II Trompettes en Mi b

4 Trombones tenors

4 Trompettes en Mi b

4 Trombones tenors

4 Trompettes en Si b

4 Trombones tenors
2 Ophicléides en Ut

2 Ophicléides en Si b

Четыре малых медных оркестра должны быть
размещены отдельно, по четырем углам всей
хоровой и инструментальной массы. Только валтор-
ны остаются среди основного оркестра.

Два литавриста для пары литавр Re, Fa,
настроенных в малую терцию
Два литавриста для пары литавр Sol, Mi b,
настроенных в малую сексту

Пара литавр Sol b, Si b,
настроенных в большую терцию

Пара литавр Si, Mi,
настроенных в кварту

Пара литавр La, Mi b,
настроенных в уменьшенную квинту

Пара литавр La b, Ut,
настроенных в большую терцию

Пара литавр Sol, Re b,
настроенных в уменьшенную квинту

Пара литавр Fa, Si b,
настроенных в кварту

Grosse Caisse roulante en Si b,
(большой цилиндрический барабан)

Une Grosse Caisse avec deux tampons

Tam-tam et Cymbales (3 paires)

Allegro

Viol. I
Viol. II
Altos
Choeur
Vlc. et
Contrab.

cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto

Basses

cresc. molto

tacent

Andante maestoso - 72

Г. БЕРЛИОЗ

1-й оркестр
на западе на востоке, на севере.
2-й оркестр
на западе на востоке, на севере.
3-й оркестр
на западе на востоке, на севере.
4-й оркестр
на западе на востоке, на севере.

unis

(У Р. Штрауса указано: Трубы в низком Си b)

Tromb.
Oph.

Laissez le mouvement s'animer très peu

Laissez le mouvement s'animer très peu

unis.

Trp. en Mi b

Ophicl. en Si b

Fl. Hautb. Clar.

Bassons

en Mi b

Cors en Fa

en Sol

Corn. en Si b

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa
en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Si b

Tromb. Ten.
et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Si b

The musical score is written for a large ensemble. The first system includes Fl. Hautb. Clar., Bassons, en Mi b, Cors en Fa, and en Sol. The second system includes Corn. en Si b, Tromb. Ten., Bombard., Trp. en Fa en Mi b, Tromb. Ten., Trp. en Mi b, Tromb. Ten., Trp. en Si b, Tromb. Ten. et Ophicl. en Ut, and Ophicl. en Si b. The notation is complex, with many triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include 'ff' and 'f'.

Fl. Hautb.
Clar.

Bassons

en Mi \flat

Cors en Fa

en Sol

Corn. en Si \flat

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa
en Mi \flat

Tromb. Ten.

Trp. en Mi \flat

Tromb. Ten.

Trp. en Si \flat

Tromb. Ten.
et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Si \flat

Clar. seules

Fl. Hautb. Clar.

Bassons

en Mi b

Cors en Fa

en Sol

Corn. en Si b

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa
Trp. en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Si b

Tromb. Ten.
et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Si b

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is written for a full orchestra, with parts for woodwinds, brass, and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Oph.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Bassons), and Cor Anglais (Corn.). The brass section includes Trumpet (Trp.), Trombone (Tromb.), and Tuba (Bombard.). The string section includes Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Cello (Cello), and Double Bass (Contreb.). The score is in 3/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The woodwinds and brass are playing in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The strings are playing in a key with one flat (F major or D minor). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The woodwinds and brass are playing in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The strings are playing in a key with one flat (F major or D minor). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The woodwinds and brass are playing in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The strings are playing in a key with one flat (F major or D minor). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Fl. Hautb. Clar.

Bassons

en Mi b

Cors en Fa

en Sol

Corn. en Si b

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa

en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Si b

Tromb. Ten.

et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Si b

Timb.

Gr. Caisse roul.

Gr. Caisse

Viol. I

II

Altos

Choeur

Vlc.
et C. B.

Палочки с тубой

Двама колотушками попеременно с каждой стороны

C. B.

Clar.

Bassons

en Mi b

Cors en Fa

en Sol

Corn. en Sib

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa

en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Sib

Tromb. Ten. et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Sib

Timb.

Gr. C. roul.

Gr. Caisse

Viol. I

Viol. II

Choeur

Vlc. et C. B.

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re

470

Clar.

Bassons

en Mi b

Cors en Fa

en Sol

Corn. en Sib

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa
en Mib

en Mib

Tromb. Ten.

Trp. en Mib

Troub. Ten.

Trp. en Sib

Tromb. Ten.
et Ophicl. en Ut

et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Sib

Timb.

Gr. C. roul.

Gr. Gaisse

Viol. I

II

Altos

Chœur

Vlc.
et C.B.

et C. B.

Clar.

Bassons

en Mi b

Cors en Fa

en Sol

Corn. en Sib

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa
en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Sib

Tromb. Ten.
et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Sib

Timb.

Gr. C. roul.

Gr. Caisse

I
Viol.

II

Altos

Choeur

Vlc.
et C. B.

This musical score page contains staves for various instruments and voices. The woodwind section includes Clarinet, Bassoons, Cor Anglais (in E-flat), Horns (in F and G), Trumpets (in F, E-flat, and B-flat), Trombones (Tenor and Alto), Bombards, and Ophicleides (in D and B-flat). The percussion section includes Timpani, Grand Caisses, and Grand Cymbals. The string section consists of Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. A Chorus part is also present at the bottom. The score features complex notation with many dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, *dim.*, and *unis.*. There are also articulation marks like accents and slurs. At the bottom right, there is a short rhythmic pattern for the Grand Caisse. The lyrics "os, tu ba mi rum spargens so num" are written below the Chorus staff.

72

Clar.

Bassons

en Mi b

Cors en Fa

en Sol

Corn n Si b

Tromb. Ten.

Bombard.

Trp. en Fa

en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Mi b

Tromb. Ten.

Trp. en Si b

Tromb. Ten. et Ophicl. en Ut

Ophicl. en Si b

Gr. C. roul.

Gr. Caisse

I Viol.

II Viol.

Altos

Choeur

Vlc. C. B.

co.get om.nes an te thro num.

Vlc. K. B. ff

fp

145. СИМФОНΙΑ СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР Часть II

473

Adagio

Л. БЕТХОВЕН

Flauto *pp*

Oboi *pp*

Clar. in B *pp*

Fag. *pp*

Cor. in Es *pp*

Trombe in Es *pp*

Timp. Es, B *pp*

I Viol. *pp* pizz. arco

II Viol. *pp* pizz.

Viola *pp* pizz.

Vcello *pp* pizz.

Contrab. *pp* pizz.

Fl. *cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *ff*

Clar. in B *cresc.* *ff*

Fag. *cresc.* *ff*

Cor. in Es *cresc.* *ff*

Tr-be in Es *cresc.* *ff*

Timp. *ff*

I Viol. *cresc.* *arco* *ff* *pizz.* *arco*

II Viol. *cresc.* *ff* *pizz.* *arco*

Viola *arco* *p cresc.* *ff* *pizz.* *arco*

Vlc. *p cresc.* *arco* *ff* *pizz.* *arco*

C. B. *p cresc.* *arco* *ff* *pizz.* *arco*

146. СИМФОНИЯ ДО МИНОР [Переход к финалу]

Л. БЕТХОВЕН

Allegro ^I *pp*

Fag.

Timp. C. G. *pp*

Viol. I *pizz.* *arco* *ppp*

Viol. II *pizz.* *ppp*

Viola *arco* *ppp*

Vcello e Contrab. *Vcello pizz.* *unis. ppp* *arco* *pizz. ppp*

Fag.

Timp. *sempre pp*

Viol. I *sempre arco* *pp*

Viol. II *sempre pp*

Viola *sempre pp*

Vlc. C.B. *sempre pp*

Fag.

Timp.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vlc. C.B.

Allegro

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Clar. in C

Fag.

Contrafag.

Cor. in C

Tr-be in C

Timp. C. G

Alto

Tromboni
Tenore

Basso

I
Viol.

II

Viola

Vcello

Contrab.

This musical score page, numbered 476, is for an orchestra and voices. The tempo is marked 'Allegro'. The score is arranged in three systems. The first system includes parts for Fl. picc., Fl., Ob., Clar. in C, Fag., Contrafag., Cor. in C, Tr-be in C, Timp. C. G, Alto, Tromboni Tenore, and Basso. The second system includes parts for Viol. I, Viol. II, Viola, Vcello, and Contrab. The music is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds and strings play sustained chords and rhythmic patterns, while the brass and percussion provide harmonic support. The vocal parts (Alto, Tenor, Bass) are shown with rests, indicating they are not singing in this section.

Часто, в особенности у старых мастеров, находят такое указание: приглушенные или покрытые Литавры (*Timbales voilées ou couvertes*). Оно означает, что кожа инструмента должна быть покрыта куском сукна — звучание при этом становится приглушенным и принимает в высшей степени скорбный оттенок. И в этом случае палочки с губкой предпочтительнее других. Иногда полезно указать, на каких нотах литаврист должен ударять сразу двумя палочками, а на каких одной:




Выбор этих ударов определяется характером ритма и расположением сильных акцентов.

Звук у литавр не очень низкий; они звучат как написано в басовом ключе, иначе говоря, в унисон с соответствующими нотами виолончелей, а не октавой ниже, как считали некоторые музыканты.


Хотя при игре на педальных литаврах, изобретенных Гансом Шнеллером в Вене, также приходится считаться с капризами кожи, реагирующей на всякую перемену погоды, но все же — судя по тому, что самое точное и быстрое изменение высоты звука осуществляется всего лишь одним нажимом ноги на рычаг, — на них, по-видимому, удалось, благодаря ряду остроумных находок, достигнуть так долго не дававшейся легкости в работе механизма и очень высокой чистоты настройки.

КОЛОКОЛА

Они были введены в инструментовку скорее ради театральных, нежели музыкальных эффектов. Звук низких колоколов уместен только в торжественных или патетических сценах; высокие колокола, наоборот, производят более спокойное впечатление; в них есть что-то сельское, наивное и это делает их особенно подходящими для религиозных сцен из деревенской жизни. Вот почему Россини, во втором акте «Вильгельма Телля», для сопровождения грациозного хора с рефреном «Voici la nuit»* применил маленький колокол в высоком

соль  Мейербер же, чтобы дать сигнал

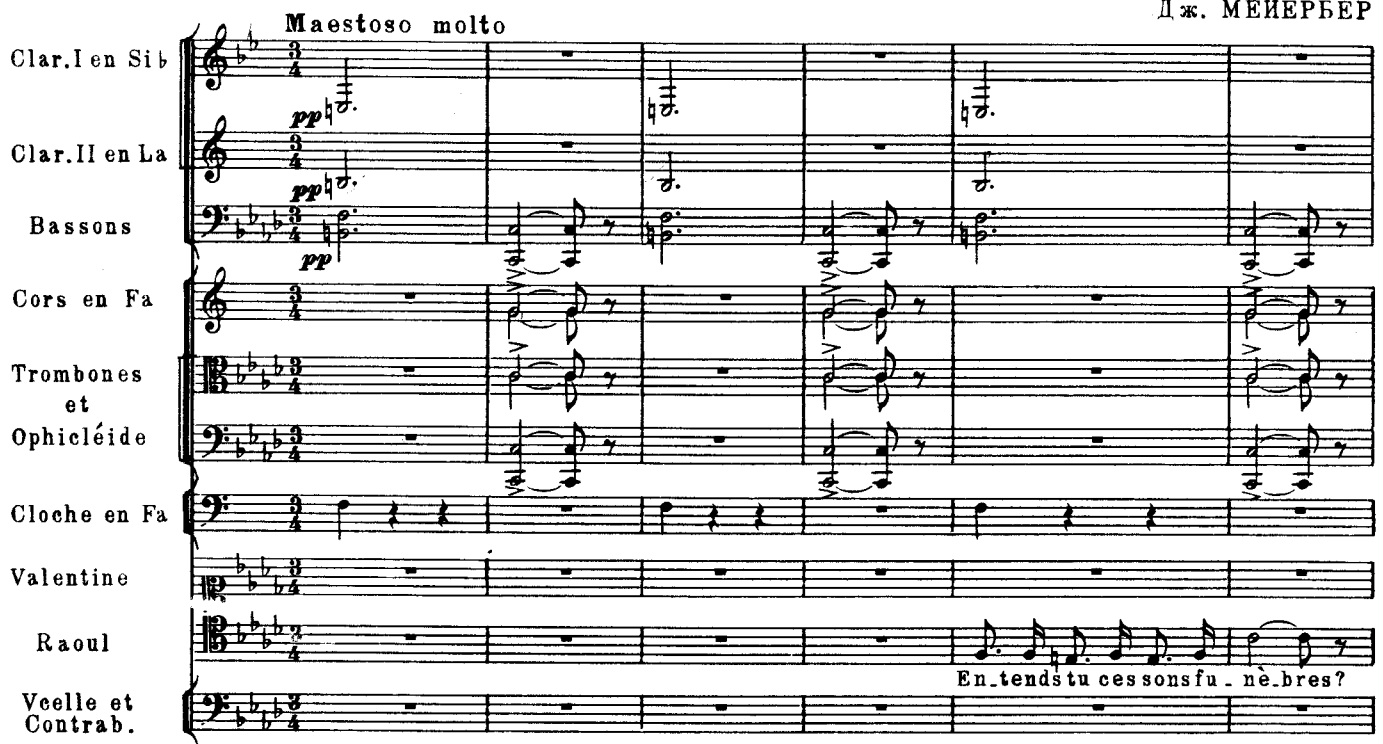
к массовому избиению гугенотов, в четвертом акте оперы того же названия, должен был воспользоваться колоколом, настроенным в низкое фа

 Кроме того, он построил от этого фа уменьшенную квинту (*си—фа*), исполняемую внизу фаготами; вместе с низкими нотами двух кларнетов (в строях Ля и Си-бемоль) это придает здесь звуку колокола зловещий тембр и порождает ужас и страх, наполняющие эту бессмертную сцену (*прим. 147*).

147. ГУГЕНОТЫ Акт IV

Д. Ж. МЕЙЕРБЕР

Maestoso molto



Clar. I en Sib
Clar. II en La
Bassons
Corns en Fa
Trombones et
Ophicléide
Cloche en Fa
Valentine
Raoul
Veuille et Contrab.

En tendstu cessons fu - nè - bres?

* «Вот и ночь» (фр.). Начальные слова этого хора в клавире изд. Юргенсона — «Уж свечерело...».

en Sib
Clar.
en La

Bassons

Cors en Fa

Trbn.
et Oph.

Cloche

Val.

R.

Vcelle et
Contrab.

Ils me gla-cent de ter-reur!

Du sein des noi-res té-né-bres s'é-

Fl. I

Cor. angl.

en Sib
Clar.
en La

Bassons

Cor. en Fa

Trbn.
et Oph.

Cloche

Viol. I

Viol. II

Altos

Val.

R.

Vlc.

C. B.

Changez en Sib

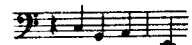
Pres de moi, cher Ra-

lève un cri-de fu-reur; où donc é-tais-je?

I
Fl.
II
Htb.
Cor. angl.
Clar. en Si b
Bassons
Cors. en Fa
Trbn.
et Oph.
Cloche II
en Ut
Viol. I
II
Altos
Val.
R.
Vlc.
C.B.

Ah! sou-ve-nir fa-tal! du mas-sa-c-re de mes fré-res c'est l'horri-ble si-
divisi

Исполнение чудесного звона колоколов в «Парсифале»

 всё еще сопряжено с большими трудно-
стями, так как настоящие колокола такой прекрасной

глубины слишком тяжелы и дороги. Пришлось прибегнуть
к помощи больших металлических стержней и нескольких
роялей в сочетании с ударами тамтама.

КОЛОКОЛЬЧИКИ

(LES JEUX DE TIMBRES)⁹⁰

Довольно удачные результаты, особенно в военных оркестрах, дает применение набора маленьких колокольчиков (тембром напоминающих бой настольных часов), прикрепленных, в количестве восьми или десяти, к железному пруту; расположены они один над другим в диатоническом порядке — самый высокий звук находится, естест-

венно, на вершине пирамиды, самый низкий внизу. На таких колокольчиках (звук на них извлекается ударом маленького молоточка) можно исполнять мелодии средней подвижности и небольшого диапазона. Изготавливают их в различных тональностях; лучшие из них — наиболее высокие.

ГЛОКЕНШПИЛЬ

(LE GLOCKENSPIEL)

В своей опере «Волшебная флейта» Моцарт написал очень важную партию для клавишного инструмента, названного им *Glockenspiel* (jeu de cloches*), состоявшего, несомненно, из боль-

шого числа маленьких колокольчиков, расположенных таким образом, чтобы с помощью клавишного механизма можно было привести их в колебание. Он дал инструменту следующий объем:



и написал его партию на двух нотоносцах и в двух ключах, как для фортепиано (прим. 148).

148. ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА Акт I. Финал

В. МОЦАРТ

Allegro

Glockenspiel

Viol. I

Viol. II

Viola

[Tenori]

Coro

[Bassi]

Vlc. e C. B.

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

* Г. Берлиоз дает в скобках буквальный перевод немецкого слова на французский язык — «игра колокольчиков».

Oh ca-ra ar-mo-ni-a oh dol-ce pia-cer; la ra la, la la

=

la ra la la la la ra la! la rab-bia va vi-a o per - de il po-ter; la ra

la la la la ra la la la la ra la! la rab-bia va vi-a o

==

per - de il po-ter; la ra la la la la ra la la la la ra la!

Когда в Парижской опере ставили безобразную стряпню (*pasticcio**), известную под названием «Таинства Изида», куда частично входит в той или иной степени изуродованная музыка «Волшебной флейты», то заказали небольшой клавишный инструмент, молоточки которого ударяют не по коло-

кольчикам, а по стальным брусочкам, вызывая этим их вибрацию. Звук получается октавой выше написанного; он очень нежен, таинственен и отличается необычайной изысканностью. Звук этот допускает самое быстрое движение, и притом он несравненно лучшего качества, чем у колокольчиков.


СТЕКЛЯННАЯ ГАРМОНИКА

(L'HARMONICA A CLAVIER)

Это инструмент того же рода, что и предыдущий, но только молоточки ударяют по стеклянным пластинкам. Тембр его полон бесподобной сладостной неги и ему нередко можно найти самое поэтическое применение. Подобно инструменту со стальными пластинками, о котором я только что говорил, он звучит чрезвычайно слабо и с этим необходимо считаться, присоединяя его к другим оркестровым инструментам. Малейшее усиление звука одних лишь скрипок полностью заглушило бы его. Лучше всего он сочетался бы с легким аккомпанементом *pizzicato* или из флажолетов и с некоторыми очень мягкими звуками среднего регистра флейт.

Звучит стеклянная гармоника как написано. Пользоваться ею можно только в двух октавах;

все ноты выше *ми*  еле различимы, а ни-

же *ре*  звучат очень плохо и еще слабее,

чем в остальной части звукоряда. Вполне возможно, что этот недостаток у нижних нот мог бы быть устранен, если для них применить более толстые стеклянные пластинки. Обычно изготов-

лением этого прелестного и слишком мало известного инструмента занимаются фортепианные мастера. Пишут для него, как и для предыдущего, на двух нотоносцах, но в двух скрипичных ключах.

Излишне добавлять, что техника игры на обоих этих маленьких клавишных инструментах совершенно та же, что на фортепиано, и что в пределах имеющегося диапазона для них можно писать любые пассажи, арпеджи и аккорды, какие могли быть написаны для очень маленького фортепиано.


Заслуживает внимания обогащение оркестра Челестой, изобретенной Мустелем (в Париже). Это, так сказать, облагороженный *Glockenspiel*, снабженный клавишным механизмом; и тембром своим она напоминает звук *Glockenspiel*'я (издаваемый стальными пластинками) в сочетании со звучанием арфы. Объем челесты — пять октав. Благодаря своему благозвучию она хороша и в более старых сочинениях (например, в арии Папагено из «Волшебной флейты»), у новых же французских и русских композиторов она находит широкое применение.


Особенно изысканно и эффектно смешивает ее с другими тонкими красками оркестра Г. Шарпантье в опере «Луиза».

АНТИЧНЫЕ ТАРЕЛОЧКИ

Они очень малы и звук их тем выше, чем больше их толщина и чем меньше они в поперечнике. В Неаполе, в музее Помпеи, я видел их размером не более пиастра. Звук их так высок и слаб, что без полного молчания всех других инструментов был бы едва различим. В древности эти тарелочки несомненно служили для подчеркивания ритма в определенных танцах, подобно нашим современным Кастаньетам.

В феерическом скерцо моей симфонии «Ромео и Юлия» я применил две пары тарелочек большего размера, чем помпейские (немного меньше ширины ладони), настроенные между собой в квинту.

Более низкая пара дает *си-бемоль* , бо-

лее высокая — *фа* . Чтобы они хорошо

вибрировали, исполнитель должен ударять одну о другую не всей окружностью, а только одним краем. Каждый мастер по отливке колоколов может изготовить эти тарелочки; их вначале отливают из меди или бронзы, а затем обтачивают, чтобы придать звуку нужную высоту. Толщиной они должны быть не менее, чем в три с половиной линии. Это тоже деликатный инструмент, вроде стеклянной гармоники, но звук его сильнее и может прослушиваться сквозь большой оркестр, играющий *piano* или *mezzo forte*.

* Букв. пирог (*ит.*), а также — пародия, попури, пачкотня, мазня и т. п.

БОЛЬШОЙ БАРАБАН

Среди ударных инструментов с неопределенным звуком, по всей вероятности именно большой барабан причинил наибольшее зло в современной музыке, больше всего приводил к нелепостям и грубостям. Ни один из великих мастеров прошлого века не считал нужным ввести его в постоянный состав оркестра. Спонтини первый дал ему прозвучать в триумфальном марше из «Весталки», а немного позднее в нескольких местах оперы «Фернандо Кортес» — там он был на месте. Но вводить его, как это делается уж лет пятнадцать, во все ансамбли, во все финалы, в самый незначительный хор, во все танцевальные номера, даже в каватины, — это верх безрассудства и (если называть вещи своими именами) дикое невежество, тем более, что композиторы обычно не могут даже оправдать это каким-то оригинальным ритмом, который им хотелось бы выделить и сделать главенствующим над другими, вспомогательными ритмами. Нет, просто отбивают сильную долю каждого такта, подавляют оркестр, глушат голоса; нет больше ни мелодии, ни гармонии, ни ритмического рисунка, ни выразительности; тональность, и та едва удерживается! И наивно думают создать этим энергичную инструментовку и нечто прекрасное!

Нет нужды добавлять, что большой барабан при таком образе действий почти всегда выступает в сопровождении тарелок, будто два эти инструмента по самой природе своей неразлучны. В некоторых оркестрах на них играет даже один и тот же музыкант; так как одна из тарелок прикреплена при этом к большому барабану, он может левой рукой ударять по ней другой тарелкой, а правой в то же время манипулировать колотушкой от барабана. Этот «экономный» образ действий невыносим: тарелки теряют свою звонкость и получается один лязг — словно уронили мешок, наполненный обломками железа и битым стеклом. Это пошло, лишено какого бы то ни было величия и блеска, и пригодно, самое большее, чтобы заставить плясать обезьян или сопровождать представления бродячих фокусников и акробатов, шапоглотателей и пожи-

рателей змей на открытых площадях и самых грязных перекрестках.

Однако большой барабан великолепен, если применить его умело. Например, его можно ввести, наряду с другими инструментами, в *tutti* очень большого оркестра для дальнейшего усиления твердо установившегося основного ритма, уже усиленного постепенным включением наиболее звучных групп инструментов. Вступление барабана оказывает в подобном случае удивительное действие; пульс оркестра становится необычайно мощным; упорядоченный шум превращается в музыку.

В ударах *pianissimo* большого барабана совместно с тарелками, совершаемых в *Andante* через значительные промежутки времени, есть что-то величественное и торжественное. Наоборот, удар *pianissimo* одного большого барабана звучит мрачно и угрожающе (если инструмент большого размера и хорошо изготовлен); он подобен отдаленному пушечному выстрелу.

В своем «Реквиеме» я применил *forte* большого барабана с двумя колотушками, без тарелок. Ударяя с обеих сторон инструмента, исполнитель может извлечь довольно быструю последовательность звуков; в сочетании с тремоло нескольких партий литавр и при оркестровке, где господствуют звучания, вызывающие чувство страха — как в только что упомянутом сочинении, — такая последовательность дает представление о необыкновенных, полных ужаса шумах, сопровождающих большие стихийные бедствия в природе (см. прим. 144).

Лист, в своей «Горной симфонии»*, тоже с исключительной поэтичностью воспользовался большим барабаном для изображения отдаленного величественного гула.

В другой раз, в одной из симфоний**, чтобы добиться глухого тремоло, значительно более низкого, чем самый низкий звук литавр, я поручил его исполнение одновременно двум литавристам на одном и том же большом барабане, повернутом наподобие малого барабана.

ТАРЕЛКИ

Тарелки очень часто употребляются вместе с большим барабаном; но, как я уже говорил, ими можно пользоваться отдельно, и в ряде случаев с очень большим успехом. Их вибрирующие, пронизывающие звуки доминируют над всем остальным звучанием оркестра и при известных обстоятельствах как нельзя лучше ассоциируются либо с чувством крайней ярости — если их соединить со свистом малых флейт и с ударами литавр или малого барабана*, — либо с лихорадочной возбужденностью вакханалии, когда веселье переходит в не-

истовство. Никогда еще с помощью тарелок не производили такого эффекта, как в Хоре скифов («*Les dieux apparaissent leur sougroux*»***) из «Ифигении в Тавриде» Глюка (прим. 149).

Энергичный и ярко выраженный ритм какого-нибудь очень мощного хора или оргического танца много выигрывает от исполнения не одной только парой тарелок, а четырьмя, шестью, десятью пара-

* «*Bergsymphonie*» — так иногда называют в Германии симфоническую поэму Ф. Листа «Что слышно на горе» («*Ce qu'on entend sur la montagne*»).

** В пятой части Фантастической симфонии.

*** «Боги выказывают свой гнев» (фр.).

* См. пример на стр. 297 1 части.

149. ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ Акт I

X. ГЛЮК

Allegro

Pet. Flûtes

Oboi et Clar. er Ut

Tambour

Cymbales

Viol. I

Viol. II

Altos

Tenors I (Hautes-contre)

Tenors II

Choeur

Basses

Les dieux ap - pal - sent leur cour -

roux, ils nous a - mè-nent des vic - ti - mes, les dieux ap -

This system contains the first eight measures of the musical score. It features a complex arrangement of staves: two treble staves at the top, two bass staves below them, and a vocal line with lyrics in the center. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The vocal line begins with the lyrics 'roux, ils nous a - mè-nent des vic - ti - mes, les dieux ap -'.

=

pal - sent leur cour - roux, ils nous a - mè-nent des vic -

This system contains the next eight measures of the musical score, starting from measure 9. It continues the same instrumental and vocal arrangement as the first system. The vocal line resumes with the lyrics 'pal - sent leur cour - roux, ils nous a - mè-nent des vic -'.

ti - mes; à ces jus - tes ven - geurs des cri - mes que leur

sang soit of - fert pour nous, que leur sang soit of - fert pour nous!



БУБЕН

(LE TAMBOUR BASQUE)

Бубны, столь любимые итальянскими крестьянами и играющие главенствующую роль во всех их увеселениях, превосходны в большом количестве, когда применяются, как и тарелки или вместе с ними, для подчеркивания ритма в сцене безудержного танца. Один-единственный бубен вводится в оркестр только там, где по сюжету пьесы он связан с изображением обычаев тех народов, которые постоянно пользуются им — бродячих цыган, басков, итальянцев из районов Рима, Абруцци и Калабрии.

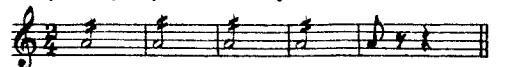
На бубне получают три рода звуков весьма различного характера. Когда по нему просто ударяют рукой, его звучание не представляет большого интереса — при таком ударе бубен (не в массовом применении) замечен только оставаясь почти совсем неприкрытым другими инструментами. Слегка касаясь кожи концами пальцев, можно

получить тремоло с преобладанием звона бубенчиков, прикрепленных по окружности инструмента; пишут его следующим образом:



но это тремоло должно быть коротким, так как касающийся кожи палец, продвигаясь, очень быстро достигает обруча, ограничивающего его действия. Тремоло, например вроде следующего, было бы

неисполнимо:



Если, наоборот, провести по коже, не отрываясь от нее, плотно прижатым большим пальцем, то образуется дикий, довольно неприятный, причудливый скрипящий звук, из которого можно, однако, извлечь пользу в некоторых маскарадных сценах⁹¹.

МАЛЫЙ БАРАБАН

(LE TAMBOUR)

Настоящие Малые барабаны, называемые иначе *Caisses claires**, редко находят себе хорошее применение, если не считать больших духовых оркестров. Чем их больше, тем лучше, благороднее становится их звучание. Единственный малый барабан, особенно в составе обычного оркестра, всегда казался мне жалким и вульгарным. Правда,

нужно сказать, что Мейерберу удалось получить весьма своеобразную устрашающую звучность путем соединения одного барабана с литаврами в знаменитом *crescendo* на тремоло из сцены освящения мечей в «Гугенотах». Но восемь, десять, двенадцать и более барабанов, исполняющих в военном марше ритмический аккомпанемент или *crescendo* на тремоло, могут быть поистине великолепными помощниками духовых инструментов. Простые ритмы без всякой мелодии, гармонии, то-

* Светлые (звонкие) барабаны (фр.).

нальности, без всего, что действительно образует музыку, предназначенные исключительно для подчеркивания шага солдат, становятся увлекательными, когда их исполняют сорок или пятьдесят одних только барабанов. Может быть, именно здесь будет уместно указать на особую привлекательность для слуха множества унисонов или вообще каких бы то ни было звуков, воспроизводимых одновременно очень большим числом однородных инструментов. Это наблюдается, например, когда присутствуешь на строевых занятиях пехотинцев: при командах взять ружья «на плечо» или «к ноге» легкое позвякивание металлических частей ружей или глухой стук прикладов о землю вовсе не представляет ничего особенного, если это делают один, два, три и даже десять и двадцать человек; но когда этот маневр производит

тысяча человек, тотчас же тысячный унисон незаметных самих по себе шумов создает блестящий ансамбль, который невольно привлекает, приковывает к себе внимание, доставляет удовольствие, и в котором я нахожу даже какие-то неясные, скрытые гармонии.

Малые барабаны применяются также приглушенными, как и литавры, но исполнители, вместо того, чтобы покрыть кожу куском сукна, часто довольствуются ослаблением струн или же пропускают между ними и нижней кожей ремень — так, чтобы воспрепятствовать их вибрации. Звук барабанов становится при этом тусклым и глухим, довольно похожим на тот, что получился бы в случае приглушения верхней кожи; барабаны с подобным звуком уместны лишь в сочинениях траурных или выражающих чувство страха.

ЦИЛИНДРИЧЕСКИЙ БАРАБАН (LA CAISSE ROULANTE)

Цилиндрический барабан — не что иное, как тот же малый барабан, только несколько более удлиненной формы, с корпусом, сделанным из дерева, а не из меди. Звук у него глухой, напоминающий звук малого барабана без струн или приглушенного. Цилиндрический барабан производит довольно хорошее впечатление в военных оркестрах, а его сумрачное тремоло служит как бы промежу-

точным оттенком к тремоло других барабанов. Именно этим инструментом воспользовался Глюк в Хоре скифов из «Ифигении в Тавриде» для непрерывного выстукивания столь варварского ритма — по четыре восьмых в такте (см. прим. 149).

Р. Вагнер великолепно использовал его для создания дикого шума в «Полете валькирий».

ТРЕУГОЛЬНИК

Теперь им, к сожалению, настолько злоупотребляют — так же как большим барабаном и тарелками, как литаврами и тромбонами, как всем, что гремит, звенит и грохочет, — что для него еще труднее, чем для всех этих инструментов, найти уместное применение в оркестре. В *forte* его металлический звон годится только для исключительно блестящих пьес, в *piano* — для пьес, отличающихся какой-то дикой причудливостью. Вебер удачно поручил ему видную роль в цыганских хорах из «Прецнозы», а Глюк, с еще большим успехом, в мажорном эпизоде своего вызывающего ужас скиф-

ского балета из первого акта «Ифигении в Тавриде» (прим. 151).

Как о прекрасном примере мудрого применения этого ударного инструмента, стоит вспомнить о единственном, уже однажды упоминавшемся, ударе треугольника в конце второго акта «Зигфрида»; он подобен здесь солнечному лучу!

Очень оригинально пользуется всеми ударными инструментами в своих симфонических произведениях и Густав Малер.

151. ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ Акт I

Х. ГЛЮК

Un poco animato

Viol. I
Viol. II
Altos
Cors en Re
Triangle
Basson
Basses

151. ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ Акт I

Х. ГЛЮК

Un poco animato

Viol. I
Viol. II
Altos
Cors en Re
Triangle
Basson
Basses



БУНЧУК
(LE PAVILLON CHINOISE) [DER HALBMOND]

Он, со своими многочисленными колокольчиками, служит для того, чтобы придавать еще больше блеска ярким пьесам и помпезным маршам воен-

ных оркестров. Встряхивать своей звенящей шевелюрой он может не слишком часто, примерно дважды на протяжении такта в умеренном темпе.

* * *

Мы не будем говорить здесь о некоторых инструментах, в той или иной степени несовершенных и малознакомых, таких, как Eolidicon, Anémocorde, Acordéon, Poikilorgue, античный Sistre и другие; читателям, желающим ознакомиться с ними, рекомендуем превосходный «Общий курс инструментовки» г-на Кастнера*. Цель нашей работы — обзор

лишь тех инструментов, которые употребляются в современной музыке; при этом мы стремились раскрыть — в силу каких закономерностей можно создавать между ними благозвучные сочетания или впечатляющие контрасты, исходя главным образом из их выразительных особенностей и из характера, свойственного каждому из них*.

* J. Kastner. Traité général d'instrumentation.

* В первом издании «Трактата» на этом заканчивался обзор музыкальных инструментов и далее следовала глава «Оркестр». Раздел о новых инструментах и статья «Дирижер оркестра» введены автором во второе издание (1856).

НОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Автору этой работы совсем не обязательно, конечно, касаться множества всевозможных экспериментов, постоянно предпринимаемых лицами, изготовляющими музыкальные инструменты, их малоудачных или совсем неудачных мнимых изобретений, или же знакомить с совершенно бесполезными новыми видами, которые им хотелось бы ввести в сообщество инструментов. Но его долг — указать и рекомендовать вниманию композиторов действительно прекрасные находки, сделанные искусными мастерами своего дела, в особенности если превосходные результаты этих находок общепризнаны и их применение стало уже совершившимся фактом в музыкальной практике части Европы. Впрочем, число таких первооткрывателей невелико, и во главе их находятся гг. Адольф Сакс и Александр.

А. Сакс, труды которого будут нас занимать в первую очередь, усовершенствовал — я уже упоминал об этом то тут, то там по ходу этой работы — многие старые инструменты. Кроме того, он заполнил некоторые пробелы в группе медных инструментов. Но главная его заслуга — созданное им всего лишь несколько лет тому назад новое, полное семейство медных инструментов с простым язычком и кларнетным мундштуком.

Это — **Саксофоны**. Предназначенные для оркестра новые голоса эти обладают редкими и драгоценными качествами. Их звук, мягкий и трогательный вверху, полный и маслянистый внизу, в среднем регистре обладает какой-то особенно глубокой выразительностью. В целом это совершенно своеобразный тембр, вызывающий неясные ассоциации со звуками виолончели, кларнета, английского рожка, с примесью металлического оттенка, что придает ему особый характер.

Трубка инструмента представляет собой параболический медный конус, снабженный системой клапанов.

Подвижные, почти одинаково приспособленные как для стремительных пассажей, так и для пленительной кантилены и гармонических созвучий религиозного или мечтательного характера, саксофоны могут быть очень полезны во всех музыкальных жанрах, но особенно в пьесах медленных, с мягким звучанием.

В тембре высоких нот низких саксофонов есть что-то мучительное и болезненное, тембр же низких нот, напротив, полон величественного, если можно так выразиться, священного покоя. Все саксофоны, особенно Баритон и Бас, дают возможность сильно раздуть и приглушить звук, благодаря чему в самой нижней части их звукоряда образуется неслыханный до сих пор эффект, целиком свойственный только им и отчасти напоминающий действие камеры экспрессии у органа. У саксофона Сопранино (*Saxophone aigu*) тембр много трогательнее, нежели у кларнетов Си-бемоль и До, и в нем нет свойственной малому кларнету Ми-бемоль резкости, часто переходящей в пронзительность. То же можно сказать и о Сопрано. Позднее искусные композиторы несомненно достигнут чудесных результатов, присоединяя саксофоны к семейству кларнетов или вводя их в иные сочетания, пытаться предугадать которые было бы излишней смелостью.

На этом инструменте очень легко играть — аппликатура его заимствована у флейты и гобоя. Кларнетисты, освоившие уже секреты амбушюра, овладевают его механизмом в очень короткое время.

САКСОФОНЫ

Их шесть: Сопранино, Сопрано, Альт, Тенор, Баритон и Бас. В скором времени г-н Сакс изготовит даже седьмой — саксофон Контрабас.

Все они имеют почти один и тот же объем; вот

их звукоряд, нотированный для всех в скрипичном ключе, как и для кларнетов, — по способу, предложенному А. Саксом и принятому композиторами:

Саксофон Сопранино Ми ^б		Саксофон Сопрано До или Си ^б	
Действительное звучание		Действит. звучание Саксофона Си ^б	

Саксофон Альт
Фа или Ми \flat

Действит. звучание Саксофона
Фа. В строе Ми \flat -тоном ниже

Саксофон Тенор
До или Си \flat

Действит. звучание Саксофона
на До. В строе Си \flat — то-
ном ниже

Саксофон Баритон
Фа или Ми \flat

Действит. звучание Саксофона
Фа. В строе Ми \flat -тоном ниже

Саксофон Бас
До или Си \flat

Действит. звучание Саксофона
на До. В строе Си \flat — то-
ном ниже

Трели на большую и малую секунду исполнимы почти на всем протяжении хроматического звуко-

ряда саксофонов. Следует избегать лишь следующих трелей:



А. Саксом изготовлены также семейства Саксгорнов, Саксотромб и Сакстуб — инст-

рументов с чашевидным мундштуком и механизмом из трех, четырех или пяти вентилях.

САКСГОРНЫ

Звук у них округлый, ясный, полный, ровный и совершенно однородный на всем протяжении диапазона. Строи саксгорнов идут, как у корнетов, в нисходящем порядке, начиная с типового инструмента — маленького сверхвысокого Саксгорна До, настроенного октавой выше Корнета До. Во Франции вошло в обычай писать для этих инструментов (как и для саксотромб и сакстуб) — и самых высоких и самых низких — в скрипичном ключе, подоб-

но тому, как пишут для валторн. Разница лишь в том, что если реальное звучание низкой валторны До следует представлять себе одной октавой ниже, чем написано в скрипичном ключе, то у некоторых очень низких инструментов Сакса его нужно представлять двумя октавами ниже написанного.

Малый сверхвысокий Саксгорн До или Си-бемоль:

Очень трудно в строе До

С хромат. полутонами

Звуч. в строе До

(В строе Си \flat — тоном ниже)

Крайне низкие ноты звучат довольно плохо, и вряд ли стоит применять этот инструмент ниже низкого ля. Но нет ничего более блестящего, более чистого, чем все ноты его верхней октавы, звучащие, несмотря на свою яркость, совсем не резко. Кроме того, его чрезвычайно светлый и острый тембр позволяет распознать один-единственный сверхвысокий саксгорн сквозь большую массу других духовых инструментов. Маленький саксгорн в строе Си-бемоль более употребителен, чем в строе До; и хотя он на целый тон ниже, все же извлечение двух верхних звуков трудно для исполнителя или, по меньшей мере, очень утомительно:

Звучание
В строе Си \flat . Поэтому не следует быть



расточительным с этими ценными нотами; их нужно искусно подготавливать.

Саксгорн Сопрано Ми-бемоль квинтой ниже Малого саксгорна Си-бемоль:

Действит. звучание

Начиная с саксгорна Сопрано мы не будем больше указывать первый, самый низкий звук натурального звукоряда . Он слишком

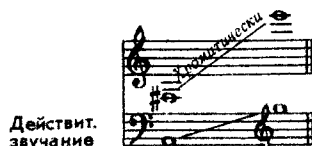
плохого качества, чтобы им пользоваться. Но мы

хотим предупредить композиторов, что хроматический звукоряд инструмента с четырьмя вентилями не останавливается внизу на *фа-диез*  , а доходит до первого *до* ⁹² 

Саксгорн Альт Си-бемоль квинтой ниже саксгорна Сопрано Ми-бемоль:



Саксгорн Тенор Ми-бемоль квинтой ниже Альта Си-бемоль:



Саксгорн Баритон и Саксгорн Бас Си-бемоль квинтой ниже Тенора Ми-бемоль

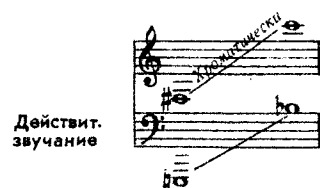


Эти два саксгорна — Баритон и Бас — вверху имеют один и тот же объем; только у Баритона трубка несколько уже. У Баса же, почти всегда снабженного четырьмя вентилями, трубка более широкая, и это дает возможность опускаться на нем ниже и с большей легкостью.

Саксгорн Контрабас Ми-бемоль квинтой ниже Баритона и Баса Си-бемоль:



Саксгорн Контрабас Си-бемоль квинтой ниже Контрабаса Ми-бемоль:



Существуют еще саксгорны октавой ниже двух предыдущих: Низкий Контрабас Ми-бемоль и Бурдон Си-бемоль, но применять их следует только на звуках среднего регистра и в умеренном движении ⁹³.

САКСОТРОМБЫ

Это амбушюрные медные инструменты с тремя, четырьмя или пятью вентилями, как у предыдущих. Но более узкая трубка придает их звуку большую резкость; в нем одновременно есть что-то от тембра трубы и рожка.

Число членов семейства саксотромб то же, что и у саксгорнов. Расположены они точно в таком же порядке сверху вниз и имеют тот же объем ⁹⁴.

САКСТУБЫ

Амбушюрные инструменты с трехвентильным механизмом, обладающие чрезвычайно сильным и далеко несущимся звуком; они исключительно эффективны в военных оркестрах, предназначенных для игры на открытом воздухе.

Обращаются с ними абсолютно так же, как с

саксгорнами; нужно только иметь в виду отсутствие низкого Контрабаса Ми-бемоль и Бурдона Си-бемоль.

Своей красиво округленной формой они напоминают античные трубы большого размера.

КОНЦЕРТИНА

Это небольшой инструмент с тонкими медными пластинками, вибрирующими под действием струи воздуха. Родоначальником Концертины ⁹⁵, а затем и Мелодиума *, явился *acordéon* **, в течение ряда

лет бывший музыкальной игрушкой. Звук у концертины одновременно острый и мягкий; несмотря на свою незначительную силу, несется он довольно далеко. Он легко сочетается с тембрами арфы и фортепиано, и еще лучше слился бы со звуком мелодиума, являющегося теперь главой рода; однако в подобном сочетании было бы мало пользы, поскольку мелодиум по тембру сходен с концертиной и ему доступны те же самые звуковые эффекты,

* Т. е. фисгармонии.

** Сохранено написание автора. В редакции Р. Штрауса — *Akkordion*. Не следует путать его с широко распространенным теперь Аккордеоном.

плюс еще много других, которыми концертина не обладает.

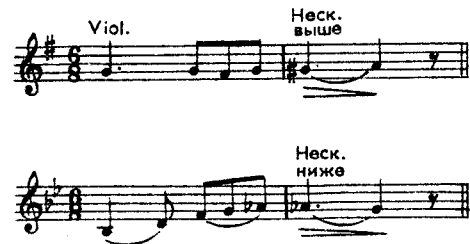
Концертина представляет собой нечто вроде небольшой растягивающейся камеры; держат ее в горизонтальном положении между обеими руками, и играют, нажимая концами пальцев на кнопки; кнопки приподнимают клапаны и пропускают к медным пластинкам или язычкам струю воздуха, нагнетаемую мехом, расположенным между двумя стенками камеры; стенки изготовлены из двух дощечек, с наружной стороны которых находится клавиатура из кнопок, а с внутренней — вибрирующие пластинки. Своих особых клапанов мех не имеет и его наполнение и освобождение происходит через язычковые клапаны, попеременно всасывающие и выпускающие воздух, необходимый для вибрации язычков.

Существует целое небольшое семейство концертин, независимо от родственной связи этого инструмента с мелодиумом. Состоит оно из концертин-баса, альты и сопрано. Бас имеет объем виолончели, альт — альты, у сопрано объем скрипки. Обычно применяется почти исключительно сопрано. Далее мы дадим объем этой концертин; благодаря популярности, приобретенной ею в Англии, ее называют еще Английской концертиной. Из двух ее хроматических звукорядов* — в одном из них представлены звуки левой клавиатуры, в другой правой — видно, что изготовитель английских концертин ввел в первых трех октавах энгармонические интервалы⁹⁶ между *ля-бемоль* и *соль-диез* и между *ми-бемоль* и *ре-диез*, настраивая *ля-бемоль* немного выше, чем *соль-диез*, а *ми-бемоль* немного выше, чем *ре-диез*, в соответствии с доктриной акустиков — доктриной, полностью противоречащей практике музыкантов. Это странная аномалия.

Совершенно очевидно, что концертина, будучи инструментом с фиксированным звуком, подобно фортепиано, органу и мелодиуму, и настроена должна быть так же как эти инструменты, по законам темперации. В том состоянии, в каком она находится в действительности, разница в высоте энгармонических тонов не дает возможности играть на ней вместе с фортепиано, органом или мелодиумом, не вызывая фальши в те моменты, когда мелодическая фраза или гармония приводят к унисонам между энгармоническими *ля-бемоль* или *соль-диез*, *ми-бемоль* или *ре-диез* концертин и теми же темперированными звуками другого инструмента; ведь на инструментах с темперированным строем *ля-бемоль* и *соль-диез*, так же как *ми-бемоль* и *ре-диез* совершенно идентичны, чего нет на концертине, и ни тот, ни другой из энгармонических тонов концертин — *ля-бемоль* и *соль-диез* — не составят чистого унисона с *ля-бемоль* или *соль-диез* темперированного инструмента, занимающим среднее положение между двумя этими звуками концертин.

Еще хуже проявится результат такой частичной настройки звукоряда, если концертина будет играть в ансамбле с инструментом со свободной интона-

цией, таким как скрипка; ибо так уж установлено музыкальной практикой, музыкальным чувством, наконец, музыкальным слухом всех народов, культивирующих современную музыку, что так называемые вводные тоны, в той или иной степени тяготеющие к вышележащей тонике, в некоторых случаях могут быть немного выше, а малые септимы или малые ноны, тяготеющие к нижележащему звуку, в который они разрешаются, немного ниже, чем в темперированном звукоряде:



Слишком низкое *соль-диез* концертинны никак не могло бы согласоваться со слишком высоким *соль-диез* скрипки, а ее слишком высокое *ля-бемоль* со слишком низким скрипичным *ля-бемоль* (поскольку исполнители подчинены двум диаметрально противоположным законам: один закону исчисления колебаний, другой закону музыкального искусства), если бы скрипач, уступающий необходимости достичь унисона, не играл так, чтобы приблизиться к звучанию инструмента с фиксированной интонацией, то есть, по существу, фальшиво. В меньшей степени и не оскорбляя слуха, то же самое происходит безотчетно для скрипачей, когда они играют вместе с фортепиано и другими темперированными инструментами. Весьма своеобразный способ примирить систему настройки английской концертин с естественным в музыке тяготением вводных тонов вверх и септим вниз заключается в том, чтобы наперекор мнению акустиков брать *ля-бемоль* вместо *соль-диез* и наоборот. Эта же фраза, исполненная на скрипке в музыкальном отношении правильно



а на концертине в такой абсурдной записи



прозвучала бы почти точно в унисон.

Старое притязание акустиков насильно вводить результаты своих исчислений в практику искусства, основывающуюся прежде всего на изучении впечатлений, производимых звуками на человеческое ухо, в настоящее время более нетерпимо,

— поскольку верно, что сама музыка энергично отвергает его и не может существовать не отвергая;

— поскольку верно, что те или иные изменения величины интервала между двумя тяготею-

* Они приводятся автором дальше, к концу главы о концертине.

шими друг к другу звуками (в музыкальной практике) представляют собой очень тонкие оттенки, которыми виртуозы и певцы должны пользоваться с большой осмотрительностью, от которых оркестровые исполнители вообще должны воздерживаться, и с которыми композиторы, предвидя их исполнение, должны особенно считаться;

— поскольку верно, наконец, что огромное большинство музыкантов инстинктивно избегает их в хорошо слаженных ансамблях. Из всего этого получается, что звуки, по утверждению акустиков несоместимые, в музыкальной практике прекрасно со-

гласуются, а звуковые сочетания, объявленные в результате вычислений фальшивыми, воспринимаются слухом как верные — ухо совершенно не считается ни с неощутимыми различиями в звуке, ни с умозаключениями математиков. Нет почти ни одной современной партитуры, где композитор — с целью облегчить исполнение или на каком-то ином основании, а нередко и без всяких оснований, — не написал бы тех или иных гармонических или мелодических голосов одновременно в диэзной тональности для одной части оркестра или хора и в бемольной для другой. Например:

Скрипки

Духовые инструменты

Хор

Виолончели и Контрабасы

Хор
(«Гугеноты»
Мейербергера)

Оркестр

In te Do-mi-ne spe-ra - - - vi

Gla- ves pi- eux sain- tes é- pé- es.

или в мелодическом движении:

Валт. Ля^б (высок.)

Клар. Ля

(Обе эти партии звучат в унисон)

или, как в «Вольном стрелке» Вебера, по внешнему виду в двух разных тональностях, в которых толь-

ко два звука* находятся в энгармоническом соотношении между собой:

Виолонч. и К.-басы

Тромбоны

* Т. е. фа-диез одной тональности и соль-бемоль другой.

— здесь кажется, что виолончели и контрабасы играют в соль миноре, а тромбоны в си-бемоль мажоре.

Несомненно, если виолончели и контрабасы брали бы свое *фа-диез* в этом примере чересчур высоко, а тромбоны свое *соль-бемоль* чересчур низко, то звучание было бы очень нестройным; но для того, чтобы исполнение было хорошим, этого не должно быть, и тогда оба звука, хотя их тяготения направлены в противоположные стороны, прекрасно сочетаются.

Следовательно, оркестр во всех подобных об-

стоятельствах становится одним большим темперированным инструментом. Он делается им и во множестве других случаев, причем музыканты, составляющие его, даже не подозревают этого.

В знаменитом Хоре духов преисподней в «Орфее» Глюк ввел энгармоническое соотношение между двумя партиями в неопределенной тональности. Я имею в виду то место, о котором Ж. Ж. Руссо и другие написали столько нелепостей, основанных на предполагаемой ими разнице между *соль-бемоль* и *фа-диез*:

Если бы на самом деле при исполнении чувствовалось различие между *фа-диез* у хора и *соль-бемоль* у басов *pizzicato*, то различие это — я повторяю — вызвало бы только невыносимую и анти-музыкальную фальшь, ухо возмутилось бы, вот и все. В действительности же далеко не так — слушатель глубоко взволнован величественным чувством ужаса, причем чувством очень музыкальным. Правда, он не знает, что это за тональность, которую он слышал — си-бемоль мажор или соль минор? Он этого не знает и ему это неважно, но ничто в сочетании разных инструментов и вокальных партий его не раздражает. *Фа-диез* хора и второго оркестра производит одно из удивительнейших впечатлений, какие нам известны, благодаря неожиданности своего появления, благодаря совершенно необычному оттенку, свойственному ему в этой неясной тональности, но отнюдь не из-за своей мнимой и чудовищной дисгармонии с *соль-бемоль*. К тому же, нужно пребывать в детском неведении от-

носительно звуковых явлений, чтобы не осознать, что эта дисгармония никоим образом не могла бы явиться причиной производимого впечатления, ибо *соль-бемоль pizzicato* у нескольких басов, играющих *piano*, обязательно будет перекрыто или, лучше сказать, подавлено внезапным вступлением пятидесяти-шестидесяти мужских голосов в унисон и всей остальной массы струнных инструментов, берущих *фа-диез fortissimo (arco)*.

Эти несуразные рассуждения, эти разглагольствования литераторов, эти абсурдные заключения ученых — и те и другие одержимы манией говорить и писать об искусстве, которое им чуждо, — могут вызвать только смех у музыкантов; но это очень жаль, ибо эрудиция, дар речи, гениальность всегда должны быть окружены подобающим им восхищением и уважением.

После такого долгого отступления возвращаюсь к английской концертине; вот ее варварский звуко-ряд:

Несмотря на расположение звуков, указанное в примере, пишут для концертины на одном нотоносце, в скрипичном ключе. Трели исполнимы на всех ступенях ее звукоряда, но все же в крайне низком регистре они менее легки. Нетрудны и двойные трели (в терцию).

На этом инструменте можно исполнять доволь-

но быстрые диатонические, хроматические или арпеджированные пассажи. К основному голосу можно добавить если и не развитое многоголосие, как на фортепиано и органе, то во всяком случае второй голос, идущий более или менее параллельно мелодии, или же аккорды из четырех, шести и даже более звуков:



У немецкой концертины, тоже очень распространенной в Англии, несколько иная конструкция. Ее звукоряд, простирающийся дальше вниз — он доходит до *до* и *си-бемоль*



— не содержит никаких энгармонических интервалов и строится, таким образом, по законам темперации.

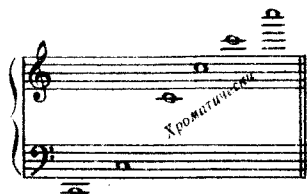
Объем концертины меняется вместе с количеством приданных ей клапанов, кнопок или клавиш; количество же их изменяется по усмотрению мастеров. К тому же этот инструмент имеет то общее с гитарой, что композитору для успешного обращения с ним нужно овладеть его механизмом и самому более или менее хорошо играть на нем.

МЕЛОДИУМ (ФИСГАРМОНИЯ) АЛЕКСАНДРА

(L'ORGUE MELODIUM D' ALEXANDRE)

Это клавишный инструмент, подобно органу с трубами; но звук на нем возникает как на концертине, благодаря вибрации свободных металлических язычков под действием проходящей мимо струи воздуха. Струя эта образуется с помощью мехов, приводимых в действие ногами исполнителя. В зависимости от энергии, с какой ноги воздействуют на механизм мехов при определенных состояниях инструмента*, звуки приобретают большую или меньшую интенсивность.

Таким образом, мелодиуму доступны *crescendo* и *diminuendo* — он обладает экспрессией. Отсюда и название *Registre d'expression***, данное имеющемуся у него специальному механизму. Техника пальцев та же, что на органной клавиатуре. И пишут для него, как для органа, на двух и даже на трех нотоносцах. Объем его — пять октав. Вот он:



Однако мелодиумы, имеющие более одного регистра, не ограничиваются этим объемом. Число регистров очень непостоянно.

У самого простого мелодиума с одним регистром — мы только что приводили его объем — два разных тембра: тембр английского рожка (*Corn anglais*) для левой половины клавиатуры и тембр флейты (*Flûte*) для правой. У других, в зависимости от желания их изготовителей, могут быть в различных сочетаниях регистры *Basson*, *Claïron*, *Flûte*, *Clarinette*, *Fifre*, *Haut-bois*, названные так по сходству с тембрами данных инструментов, и кроме того *Grand jeu*, *Forte* и *Expression*. Объем мелодиума с этими регистрами доходит до семи октав, хотя на клавиатуре их только пять.

Исполнитель распоряжается регистрами при помощи механизма, сходного с органным и расположенного с обеих сторон корпуса инструмента; он приводит этот механизм в движение, вытягивая на себя той или иной рукой деревянные тяжи. Некоторые другие регистры вводятся посредством аналогичного механизма, расположенного в нижней части корпуса, — исполнитель воздействует на него, нажимая коленями слева направо и справа налево. Все эти механизмы составляют то, что называется трактурой*.

* Надо думать, что автор имеет в виду те или иные комбинации регистров, имеющихся у инструмента и включенных в данный момент.

** Регистр (механизм) экспрессии.

* У автора — ...то, что называется регистрами (см. примечание 58).

У мелодиума нет органных микстур, звучание которых порождает у многих традиционное восхищение, на деле же имеет ужасную склонность обращаться в некое шаривари*; существуют только регистры с простым и двойным октавным удвоением — с их помощью каждая клавиша вместе со своим основным звуком дает его октаву и двойную октаву, или только двойную октаву, или даже одновременно верхнюю и нижнюю октавы.

Многие невежественные исполнители, любители шума, злоупотребляют этими октавными регистрами. В результате получается еще одно варварство, меньшее, правда, чем от органных миксур, где одновременно с каждой нотой звучат две другие ноты мажорного трезвучия, то есть ее большая терция и квинта. И все же это настоящее варварство, так как, не говоря уж об излишней вязкости, оно непременно вносит в гармонию страшный беспорядок, вызывая насильственные обращения аккордов; из нон при этом образуются секунды и септимы, из секунд септимы и ноны, из квинт кварты, из кварт квинты и т. д. Чтобы с подобными регистрами сохранить верные музыкальные соотношения, следовало бы ограничиться их применением в отрывках, написанных в двойном контрапункте октавы; однако так не поступают.

Несомненно, лишь средневековому невежеству, ошупью искавшему законы гармонии, можно приписать введение в орган этих уродливых нелепостей, которые рутина сберегла и передала нам, и которые, надо надеяться, постепенно исчезнут.

Звуки мелодиума образуются немного замедленно, как и у органа с трубами, и это делает его больше пригодным для связного стиля, чем для какого бы то ни было другого; он очень подходит для религиозного жанра, для мягких, нежных мелодий в медленном движении.

Пьесы с отрывистым звучанием, бурного или стремительного характера, если их исполняют на мелодиуме, всегда будут свидетельствовать, на мой

взгляд, либо о дурном вкусе исполнителя, либо о невежестве композитора, или же одновременно и о невежестве, и о дурном вкусе того и другого.

Придать звукам мелодиума характер мечтательный и религиозный, сделать их способными к передаче всех меняющихся оттенков человеческого голоса и большинства инструментов — такова цель, которую поставил себе г-н Александр, и он ее достиг.

Мелодиум — инструмент одновременно церковный и театральный, салонный и концертный. Он занимает мало места; он портативен. Поэтому для композиторов и для любителей музыки это бесспорно полезный слуга. Сколько провинциальных театров Франции и даже Германии, не имеющих органа, испытывали затруднения с тех пор как Мейербер, Галеви, Верди применили его в своих операх; сколько раз калечились партитуры и делались в той или иной степени неумелые их аранжировки — и всё из-за отсутствия органа. В наше время руководителям этих театров было бы непростительно допускать подобные преступные действия, так как за очень умеренную сумму они могли бы иметь мелодиум, которого почти достаточно для замены органа с трубами при его отсутствии.

Точно так же обстоит дело и с небольшими церквами, куда музыка до сих пор не могла проникнуть. Мелодиум — в руках здравомыслящего музыканта — может и должен внести туда культуру гармонии и вытеснить со временем смехотворные завывания, всё еще сопровождающие там богослужение.

Мелодиум в сочетаниях с роялем, скрипкой, виолончелью очень хорош для замены духовых инструментов в переложениях симфонических произведений. Во Франции такие составы весьма распространены в домашнем музицировании и заслуживают решительного предпочтения перед столь излюбленной у нас игрой на фортепиано в четыре руки.

ФОРТЕПИАНО И МЕЛОДИУМЫ (АЛЕКСАНДРА) С ПРОДЛЕННЫМ ЗВУЧАНИЕМ

Продление звука — это наиболее значительное изобретение из тех, что введены в последнее время в изготовление клавишных инструментов. Примененное теперь к фортепиано и мелодиуму, оно позволяет исполнителю с помощью простого движения колена в течение долгого времени выдерживать отдельный звук, аккорд или арпеджио на всем протяжении клавиатуры после того, как руки перестали нажимать на клавиши. На фоне зафиксированного таким образом определенного количества звуков, исполнитель, пользуясь свободой рук, может брать не только другие звуки, не входящие в задержанный аккорд, но и повторять протянутые.

Нетрудно понять, какое множество разнообразных и очаровательных комбинаций может возникнуть благодаря этому изобретению на мелодиуме и на фортепиано. Это настоящие оркестровые эффекты, подобные тем, что образуются, когда смычковые инструменты играют четыре или пять различных по рисунку партий на фоне гармонии духовых (флейт, гобоев и кларнетов) или — еще лучше — когда духовые инструменты исполняют многоголосный отрывок на фоне гармонической педали разделенных скрипок; или же когда гармония и мелодия разделенных скрипок поверх органного пункта или ниже его.

Добавим еще, что на мелодиуме такая педализация может быть выполнена с различной громкостью, в зависимости от того, будет ли открыт имеющийся у него регистр Forte.

* Charivari (фр.). — кошачий концерт, бессмысленная пуганица звуков.

Под клавиатурой [снабженной такой новинкой инструмента] находятся два рычага; они расположены так, чтобы исполнитель мог привести их в движение, легко нажимая на них коленями. Один—

правый — задерживает звуки правой половины клавиатуры, другой — левой. Чтобы звук задержался, клавишу нужно нажать одновременно с нажимом на рычаг, например:



Вторым движением колена выдерживаемое звучание мгновенно прекращается, например:



Но, прекращая звучание, вызванное предыдущим нажимом, этот второй нажим на рычаг немедленно заменяет его новым продлением звука,

если одновременно нажать одну или несколько новых клавиш:



В случаях, когда после короткого аккорда должен задержаться только один из его звуков, движение коленом нужно сделать, лишь отпустив клавиши звуков, продление которых нежелательно, но пока палец продолжает еще нажимать клавишу задерживаемого звука; затем рука становится совершенно свободной. Для последовательной смены

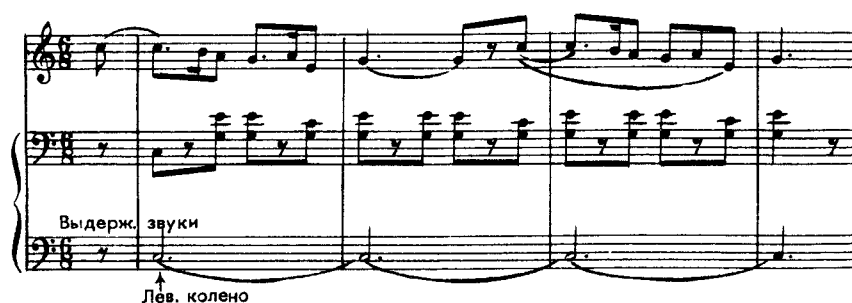
ряда выдержанных звуков понадобится целая серия подобных движений коленом и, кроме того, другие дополнительные движения для прекращения звучания ненужных более звуков аккорда (совершаемые пока палец еще нажимает клавишу задерживаемого звука):



Это равным образом относится к обоим механизмам — правому и левому — как фортепиано, так и мелодиума.

Писать для фортепиано или мелодиума с продленным звучанием нужно, обязательно пользуясь по меньшей мере тремя, а нередко и четырьмя но-

тоносами; в последнем случае верхний нотоносец оставляется для выдержанных звуков высокой и средней тесситуры, нижний для низких выдержанных звуков. Два средних нотоносца предназначаются для основных партий, исполняемых той или другой рукой:





ОКТОБАС (L'OCTO-BASSE)

Г-н Вильом, парижский скрипичный мастер, превосходные скрипки которого пользуются таким успехом, обогатил недавно семейство смычковых инструментов еще одной прекрасной и чрезвычайно сильной разновидностью — Октобасом.

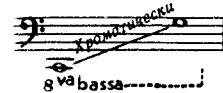
Инструмент этот вовсе не является, как многие думают, нижней октавой по отношению к контрабасу; это лишь нижняя октава к виолончели; следовательно, он опускается терцией ниже *ми* четырехструнного контрабаса. У него только три струны, настроенные в квинту и кварту:



Поскольку пальцы левой руки исполнителя недостаточно длинны и недостаточно сильны, чтобы надлежащим образом воздействовать на струны (ибо размеры октобаса колоссальны), г-н Вильом придумал систему подвижных клавиш, прижимающих струны к ладам, расположенным на грифе для

получения тонов и полутонов. Клавиши приводятся в движение рычажками, которые захватываются левой рукой позади шейки инструмента и оттягиваются сверху вниз, и еще семью другими, педальными клавишами, управляемыми ногой исполнителя.

Понятно, что на октобасе нельзя исполнять никакой быстрой последовательности звуков и что ему нужно давать особую партию, во многих отношениях отличающуюся от партии контрабаса. Объем его равен всего дуодециме:



Звучание у этого инструмента мощное и удивительно красивое, полное и сильное без грубости. В большом оркестре он производил бы изумительное впечатление, а в фестивальных оркестрах, где число инструменталистов возрастает до 150, следовало бы их иметь не менее трех.

* * *

Мы вовсе не намерены оспаривать здесь мнение тех, кто склонен считать новые изобретения инструментальных мастеров пагубными для музыкального искусства. Эти изобретения оказывают в своей сфере такое же воздействие, как и все дру-

гие завоевания цивилизации; злоупотребления же ими — и те, которые могут быть совершены, и те, что в действительности совершаются, — отнюдь не опровергают их ценности.

ОРКЕСТР

Оркестр можно рассматривать как один большой инструмент, способный к одновременному или последовательному воспроизведению множества различных по характеру звуков; сила же его воздействия — умеренная или колоссальная — зависит от того, объединяет ли он всю массу исполнительских средств, имеющихся в распоряжении современной музыки, или только их часть, от того, хорошо или плохо эти средства отобраны и находятся ли они в более или менее благоприятных акустических условиях.

И от внутренней силы тематики, подчас достаточной, чтобы не только вызвать чрезвычайно энергичное развитие, но и довести его до небывалой высоты.

Исполнители всевозможных специальностей, вместе образующие оркестр, представлялись бы тогда как бы струнами, трубами, корпусами, пластинками, деревянными или металлическими, механизмами, одаренными мышлением, но подвластными действию огромной клавиатуры, на которой играет дирижер, руководствующийся замыслом композитора.

Я, кажется, уже говорил, что мне представляется невозможным давать указания о том, как находить красивые звучания в оркестре, и что способность к этому, несомненно развиваемая упражнениями и систематическими наблюдениями, принадлежит — подобно способности к сочинению мелодии, к выразительности и даже к гармонии — к числу тех ценных даров, которые музыкант-поэт и вместе с тем вдохновенный вычислитель должен получить от природы.

Но, разумеется, можно без труда и почти точно показать — в чем заключается искусство так формировать оркестры, чтобы они были пригодны для верного воспроизведения сочинений всех форм и всех размеров.

Следует отличать театральные оркестры от концертных. Обычно первые в некоторых отношениях уступают вторым.

Существенную роль играет место, занимаемое музыкантами; расположены ли они на горизонтальной плоскости или на наклонной, на закрытой с трех сторон площадке или в самой середине зала, отражается ли звук от твердых тел, способных возвращать его обратно, или звуковые колебания поглощаются и преломляются мягкими материалами, далеко или близко от исполнителей находятся отражатели — все это имеет большое значение. Отражатели необходимы; так или иначе расположенные, они имеются во всяком закрытом помещении. Чем ближе они к точке возникновения звука, тем сильнее их действие.

Вот почему не существует музыки на открытом воздухе. Самый мощный оркестр, помещенный посредине открытого со всех сторон обширного сада — как сад в Тюильри, — не произведет никакого впечатления. Даже отражения от стен дворца, если прислонить оркестр к ним, было бы недостаточно — звук сразу рассеивался бы по всем другим направлениям. У оркестра из тысячи духовых инструментов и хора в две тысячи голосов, расположенных на равнине, не оказалось бы и двадцатой доли музыкального воздействия обыкновенного оркестра из восьмидесяти музыкантов и хора в сто голосов, размещенных в зале Консерватории. Блестящий эффект, производимый военными оркестрами на некоторых улицах больших городов, лишь подтверждает это положение, хотя и кажется, что он ему противоречит. Ведь музыка звучит в таких случаях не на открытом воздухе, так как стены высоких домов, стоящих справа и слева вдоль улицы, аллеи, усаженные деревьями, фасады больших дворцов, находящиеся по соседству памятники — все это отражатели; звук отбрасывается ими и активно циркулирует в отведенном ему ограниченном пространстве, прежде чем вырваться через оставшиеся свободными места. Но стоит только оркестру, продолжающему маршировать и играть, выйти с большой улицы с таким резонансом на ровное место, лишенное деревьев и жилищ, звук тут же рассеивается, оркестр исчезает, музыки больше нет.

Наилучший способ размещения исполнителей, если зал по своим размерам соответствует их количеству, — поднять одних над другими серией уступов, комбинируя таким образом, чтобы звуки из каждого ряда могли без всяких промежуточных помех доходить до слушателя.

Каждый хорошо организованный концертный оркестр должен быть расположен такими уступами. Если он поднят на сцену театра, то сцена должна быть полностью закрыта в глубине, справа, слева и сверху деревянными щитами.

Раковины, вмещающие только половину оркестра, в то время как другая половина выдвинута по направлению к залу — нехороши.

Всякой другой форме концертного зала следует предпочесть грушевидную.

Наоборот, если оркестр установлен в специальном зале или в церкви, занимая один из ее приделов и, как часто бывает в подобных случаях, капитальная задняя стена отведенного ему помещения слишком сильно и резко отражает звук находящихся по соседству инструментов, то легко можно уменьшить силу отражения, а следовательно и звучания, развесив некоторое количество драпиро-

вок и сосредоточив в данном месте предметы, способные преломлять звуковые волны.

В связи с устройством наших театральных зрительных залов и требованиями сценического представления, для оперных оркестров такое размещение амфитеатром невозможно. Инструменталисты, вынужденные играть в центральной, наиболее низкой части помещения у самой ramпы и на горизонтальном полу, лишены большей части преимуществ, вытекающих из указанного мною расположения концертных оркестров, — и сколько же потерянных эффектов, сколько незамеченных тонких нюансов в оперных оркестрах, несмотря на замечательное исполнение! Разница настолько существенна, что композиторы поневоле должны считаться с этим и инструментовать свои театральные произведения несколько иначе, чем симфонии, мессы или оратории, предназначенные для концертного зала или церкви.

Прежде оперные оркестры всегда составлялись таким образом, что численность струнной группы находилась в определенной пропорции к количеству всех остальных инструментов; в последние годы этого уже нет. Оркестру Комической оперы, пока в нем звучали всего две флейты, два гобоя, два кларнета, две валторны, два фагота, изредка две трубы, и почти никогда не участвовали литавры, хватало девяти первых скрипок, восьми вторых, шести альтов, семи виолончелей и шести контрабасов; теперь, когда в нем налицо четыре валторны, три тромбона, две трубы, большой барабан и тарелки, а количество струнных не увеличилось, равновесие

нарушено, скрипки едва слышны, и получается отвратительный ансамбль*. Оркестру Гранд-опера, где помимо названных инструментов можно услышать еще два корнета а-пистон и офиклеид, да плюс ударные инструменты, а иногда и шесть или восемь арф, тоже уже не хватает двенадцати первых скрипок, одиннадцати вторых, восьми альтов, десяти виолончелей и восьми контрабасов; нужны были бы по меньшей мере пятнадцать первых скрипок, четырнадцать вторых, десять альтов и двенадцать виолончелей, причем в тех местах, где аккомпанемент должен быть очень мягким, было бы хорошо применять их не всей массой.

Для исполнения симфоний Гайдна и Моцарта концертному оркестру было бы достаточно состава оркестра Комической оперы. В большем количестве струнные инструменты оказались бы в ряде случаев излишне сильными для прозрачных мест, которые обычно поручались обоими этими мастерами только флейтам, гобоям и фаготам.

Для симфоний Бетховена, увертюры Вебера и современных сочинений с грандиозным и страстным звучанием, наоборот, совершенно необходима вся масса скрипок, альтов и басов, только что указанная мною для оркестра Гранд-опера.

Но самым лучшим концертным оркестром для зала чуть большей величины, чем зал Консерватории, самым полным, самым богатым оттенками и разнообразием тембров, самым величественным, самым сильным и в то же время самым мягким был бы оркестр, составленный следующим образом:

21 Первая скрипка
20 Вторых скрипок
18 Альтов
8 Первых виолончелей
7 Вторых виолончелей
10 Контрабасов
4 Арфы

2 Малые флейты
2 Большие флейты
2 Гобоя
1 Английский рожок
2 Кларнета
1 Бассетгорн
или Баскларнет

4 Фагота
4 Валторны с вентилями
2 Трубы с вентилями
2 Корнета с пистонами
(или вентилями)
3 Тромбона (Альт и 2 Тенора
или 3 Тенора)
1 большой Басовый тромбон
1 Офikleид Си-бемоль
(или Басовая туба)
2 пары Литавр (с 4 литавристами)
1 Большой барабан
1 пара Тарелок

Этот состав следовало бы дополнить — вместо одного Английского рожка ввести два, вместо четырех Валторн — восемь, и в зависимости от обстоятельств добавить еще два Кларнета Ре или Ми-бемоль, Контрабасовый кларнет, Контрафагот и четыре Тубы*.

В forte и в тех местах, где деревянные духовые играют тематически важную роль, их, пожалуй, вообще необходимо удваивать.

Если в тех же пропорциях и в том же порядке удвоить или утроить эту массу исполнителей, то, не-

сомненно, получился бы великолепный фестиваль-ный оркестр. Однако было бы заблуждением думать, что все оркестры должны быть составлены по такой системе, основанной на преобладании струнных инструментов; очень хороших результатов можно достигнуть также, следуя обратному принципу. В таком случае струнные, слишком слабые, чтобы доминировать над большим количеством кларнетов и медных инструментов, служат связующей гармонической тканью для резких звуков духового оркестра, либо смягчая их жесткость, ли-

* Вагнеровские.

* В байрейтском составе — шестнадцать первых скрипок, шестнадцать вторых, двенадцать альтов, двенадцать виолончелей и восемь контрабасов — Примеч. Р. Штрауса.

бо внося в звучание взволнованность своим тремоло, которое придает музыкальность даже барабанной дробу, смешиваясь с ней.

Здравый смысл подсказывает, что композитор, если только он не вынужден в силу обстоятельств придерживаться того или иного вида оркестра, должен рассчитывать состав исполнителей, исходя из стиля, характера своего произведения, из характера основных звучаний, диктуемых его содержанием. Так, в Реквиеме, чтобы воплотить в музыке величественные образы гимна мертвым, я воспользовался четырьмя небольшими оркестрами медных инструментов (трубы, тромбоны, корнеты и офиклейды), расположенными на некотором расстоянии друг от друга по четырем углам большого оркестра, состоящего из внушительной массы струнных, удвоенных и утроенных остальных духовых инструментов и восьми пар различно настроенных литавр, на которых играют десять литавристов. Совершенно ясно, что особые эффекты, полученные при таком новом размещении оркестра, при всяком ином были бы абсолютно недостижимы.

Здесь как раз уместно обратить внимание на значение различных точек возникновения звука. Те или иные группы оркестра предназначаются композитором, чтобы задавать друг другу вопросы и отвечать на них; но ведь замысел этот становится ясным и действенным лишь при условии, что группы, ведущие диалог, достаточно удалены одна от другой. Следовательно, композитор должен указывать в партитуре — какое расположение он считает для них наиболее подходящим. Если, например, большие и малые барабаны, тарелки и литавры используются самым тривиальным образом для одновременного отбивания определенных ритмов, они могут оставаться собранными вместе; но если они исполняют ритмический диалог, одна часть которого поручена большим барабанам и тарелкам, а другая литаврам и малым барабанам, то, вне всякого сомнения, результат будет несравненно лучше, интереснее, красивее при размещении двух групп ударных инструментов в двух крайних точках оркестра, и, следовательно, на значительном расстоянии одна от другой. Таким образом, неизменное однообразие в расположении исполнительских средств является одной из самых больших помех для создания монументальных и действительно новых произведений; оно навязывается композиторам больше в силу привычки, рутины, лености и недостатка инициативного мышления, нежели из соображений экономии*. К несчастью, эти последние соображения имеют слишком большое значение, во всяком случае во Франции, где музыка далека от того, чтобы войти в обычай нации, где правительство делает всё для театра, но ничего для музыки как таковой, где большие капиталисты, готовые отдать пятьдесят тысяч франков и более за картину великого мастера, ибо это представляет ценность, не потратили бы и пятидесяти франков на организацию — один раз в год — торжества, достойного такой нации, как наша, на котором можно было бы со всей нагляд-

ностью показать те многочисленные музыкальные ресурсы, какими она в действительности обладает, не имея возможности использовать их.

И все-таки было бы интересно хоть раз попробовать — в специально написанном для данного случая произведении — воспользоваться одновременно всеми музыкальными силами, какие можно собрать в Париже. Предположим, что композитор получил бы их в свое распоряжение в огромном помещении, подготовленном для этой цели архитектором-акустиком и музыкантом; первым долгом, прежде чем писать, ему нужно было бы точно установить план размещения громадного оркестра и затем, при сочинении, постоянно держать его в уме. Легко представить себе, насколько важно при использовании такой колоссальной массы музыкантов учитывать отдаленность или соседство составляющих ее групп; это условие является как нельзя более существенным для того, чтобы извлечь из оркестра всё возможное и с уверенностью рассчитать действенность тех или иных эффектов. До сих пор на фестивалях слышали только обычные оркестры и хоры, все части которых были увеличены вчетверо или впятеро, в зависимости от большего или меньшего количества исполнителей; здесь же речь шла бы совсем о другом и композитору, если бы он захотел рельефно показать изумительные, неисчислимы возможности подобного инструмента, сразу пришлось бы решать совершенно новую задачу.

Вот как, при необходимых затратах времени, забот и средств, можно было бы осуществить это в Париже. (Расположение групп свободное, оно зависит от замыслов композитора; только ударные инструменты, с непреодолимой силой воздействующие на ритм и вечно опаздывающие, когда находятся далеко от дирижера, должны были бы при всех обстоятельствах — я уже говорил об этом — разместиться достаточно близко от него, чтобы немедленно и точно реагировать на малейшее изменение темпа и размера.)

- 120 Скрипок, разделенных на две, три или четыре партии;
- 40 Альтистов (разделенных на первые и вторые или неразделенных), из которых по крайней мере десять при случае играли бы на Виолах д'амур;
- 45 Виолончелей, разделенных на первые и вторые;
- 18 Контрабасов трехструнных, настроенных по квинтам (Соль, Ре, Ля);
- 4 Октабасы;
- 15 других Контрабасов, четырехструнных, настроенных по квартам (Ми, Ля, Ре, Соль);
- 6 Больших флейт;
- 4 Терцифлейты (Ми-бемоль), неправильно называемые флейтами Фа;
- 2 Малые флейты октавные;
- 2 Малые флейты Ре-бемоль, неправильно называемые Ми-бемоль;
- 6 Гобоев;

* К сожалению, и теперь еще не стало лучше! — *Примеч. Р. Штрауса.*

6 Английских рожков;
 5 Саксофонов;
 4 Квинтовых фагота;
 12 Фаготов;
 4 Малых кларнета (Ми-бемоль);
 8 Кларнетов (До, Си-бемоль или Ля);
 3 Баскларнета;
 16 Валторн (из них 6 с пистонами);
 8 Труб;
 6 Корнетов а-пистон;
 4 Альтовых тромбона;
 6 Теноровых тромбонов;
 2 больших Басовых тромбона;
 1 Офikleид До;
 2 Офikleида Си-бемоль;
 2 Басовые тубы;
 30 Арф;
 30 Роялей;
 1 орган Positif, очень низкий, снабженный, по меньшей мере, шестнадцатифутовыми регистрами;
 8 пар Литавр (10 литавристов);
 6 Малых барабанов;
 3 Больших барабана;
 4 пары Тарелок;
 6 Треугольников;
 6 наборов Колокольчиков;
 12 пар Античных тарелочек (различной настройки);
 2 Больших Колокола (очень низкие);
 2 Тамтама;
 4 Бунчука;

465 Инструменталистов.

40 Детских голосов (первых и вторых) *
 100 Сопрано (первых и вторых);
 100 Теноров (первых и вторых);
 100 Басов (первых и вторых);

360 Хористов

Как видно, в этом ансамбле из 825 исполнителей хористы не преобладают; но каких больших грудов стоило бы собрать в Париже и 360 голосов, представляющих какую-то ценность — так мало теперь здесь занимаются пением или мало преуспевают в нем.

Всякий раз, как вся эта масса вступает полностью, следовало бы, очевидно, переходить на чрезвычайно широкий стиль, оставляя тонкие эф-

фекты, легкие и быстрые движения для небольших оркестров; среди такого количества музыкантов автор без труда мог бы их составить и поручить им вести между собой диалоги.

Помимо переливающихся красок, беспрестанно излучаемых множеством различных тембров, из такого ансамбля можно было бы извлечь и небывалые гармонические эффекты:

— путем деления 120 скрипок, поддержанных альтами, — небесные, воздушные звучания в высокой тесситуре, *pianissimo*;

— путем деления виолончелей и контрабасов — звучания задумчивого, религиозного характера в низкой тесситуре, в медленном движении, *mezzo forte*;

— объединив в небольшой оркестр очень низкие звуки семейства кларнетов — мрачные звучания, в нюансах *forte* и *mezzo forte*;

— объединив в небольшой оркестр низкие звуки гобоев, английских рожков и квинтовых фаготов в сочетании с низкими звуками больших флейт — звучания с печальным религиозным оттенком, *piano*;

— объединив в небольшой оркестр низкие звуки офikleидов, басовых туб и валторн в сочетании с pedalными звуками теноровых тромбонов, с самыми низкими звуками басовых тромбонов и шестнадцатифутовым регистром (*Flûte ouverte*) органа — очень низкие звучания, религиозного и спокойного характера, в нюансе *piano*;

— объединив в небольшой оркестр очень высокие звуки малых кларнетов, больших и малых флейт — звучания пронзительные, *forte*;

— объединив в небольшой оркестр валторны, трубы, корнеты, тромбоны и офikleиды — помпезные, блестящие звучания, *forte*;

— объединив в большой оркестр 30 арф со всей массой смычковых инструментов, играющих *pizzicato*, и образуя таким образом из их ансамбля исполнскую новую девятистотридцатичетырехструнную арфу — изящные, блестящие, доставляющие наслаждение звучания, во всех нюансах;

— объединив 30 роялей с 6 наборами колокольчиков, с 12 парами античных тарелочек, 6 треугольниками (подобно античным тарелочкам они могли бы быть настроены в разные тоны) и 4 бунчуками, образуя из них оркестр металлических ударных инструментов — звучания радостные и блестящие, в нюансе *mezzo forte*;

— объединив 8 пар литавр с 6 малыми и 3 большими барабанами и образуя небольшой, почти исключительно ритмический оркестр ударных инструментов — грозные звучания, во всех нюансах;

— сочетая 2 тамтама, 2 колокола и 3 большие тарелки с определенными аккордами тромбонов — звучания мрачные, зловещие, *mezzo forte*.

И уж совсем неисчислимы красочные гармонические возможности каждой из этих групп в сочетаниях с другими группами, родственными или чужеродными!

Возможны, например:

— Большие дуэты оркестра духовых инструментов и оркестра струнных; одного из этих оркестров с хором; хора с одними арфами и роялями.

* В Оригине — 40 Детских сопрано (первых и вторых).

— Большие трио, составленные из хора, звучащего в унисон или октаву, духовых инструментов в унисон или октаву и скрипок, альтов и виолончелей, тоже в унисон или октаву.

— То же самое трио с ритмическим сопровождением, исполняемым всеми ударными инструментами, контрабасами, арфами и роялями.

— Хор — простой, двойной или тройной — без аккомпанемента.

— Мелодия у скрипок, альтов и виолончелей в унисон, или у деревянных инструментов в унисон, или у медных инструментов в унисон, в сопровождении вокального оркестра.

— Мелодия у сопрано, или у теноров, или у басов, или же у всех голосов в октаву, в сопровождении инструментального оркестра.

— Небольшой хор, поющий мелодию в сопровождении большого хора и некоторых инструментов.

— Небольшой оркестр, поющий мелодию в сопровождении большого оркестра и некоторых голосов.

— Величественная низкая кантилена, исполняемая всеми смычковыми басами и сопровождаемая сверху разделенными скрипками, вместе с арфами и роялями.

— Величественная низкая кантилена, исполняемая всеми духовыми басами и органом и сопровождаемая сверху флейтами, гобоями, кларнетами и разделенными скрипками.

И т. д., и т. д., и т. д...

Относительно системы репетиций с таким колоссальным оркестром не должно быть сомнений — это та система, которую всегда нужно применять при разучивании произведения больших размеров, со сложным общим планом и трудными для исполнения отдельными частями или ансамблями — система отдельных репетиций. Вот как будет действовать дирижер в этой поддающейся расчленению работе.

Я исхожу из предположения, что он досконально, до мельчайших деталей знает партитуру, которую собирается исполнять. В первую очередь он назначит двух ассистентов; на общих репетициях они должны будут тактировать, не отрывая глаз от дирижера, чтобы передать темп слишком удаленным от центральной точки исполнителям.

{ (Оптический телеграф всё еще самый лучший.)

Затем он отберет репетиторов для каждой вокальной и инструментальной группы.

Чтобы как следует ознакомить ассистентов с тем, как они должны руководить порученной им частью работы по разучиванию, он предварительно пропетирует с ними самими.

Первый репетитор будет заниматься сначала отдельно с первыми сопрано, потом со вторыми, а затем с первыми и вторыми вместе.

Второй таким же образом проведет занятия с первыми и вторыми тенорами.

Так же будет действовать третий с басами. После этого сформируются три хора * — в каждый из них войдет треть общего числа исполнителей; и, наконец, хор будет репетировать полным составом.

Для аккомпанемента на таких хоровых репетициях можно воспользоваться либо органом, либо фортепиано, поддерживаемым несколькими струнными инструментами — скрипками и басами.

Ассистенты дирижера и оркестровые репетиторы проведут отдельные занятия по такому же методу:

1. С первыми и вторыми скрипками отдельно, затем со всеми скрипками вместе.

2. С альтами, виолончелями и контрабасами отдельно, затем со всеми вместе.

3. Со всей массой смычковых инструментов.

4. С одними арфами.

5. С одними роялями.

6. С арфами и роялями вместе.

7. С одними деревянными духовыми.

8. С одними медными духовыми.

9. Со всеми духовыми инструментами вместе.

10. С одними ударными инструментами, особенно добиваясь, чтобы литавристы чисто настраивали литавры.

11. С ударными инструментами совместно с духовыми.

12. И, наконец, вся инструментальная и вокальная масса объединится под управлением дирижера.

В результате этот способ приведет прежде всего к превосходному исполнению, какого не удалось бы достигнуть при старой системе разучивания одновременно всем коллективом **; кроме того, он требует от каждого исполнителя самое большее четырех репетиций. При этом важно не забыть раздать оркестрантам большое количество камертонов — единственное средство, чтобы с нужной точностью поддерживать строй множества инструментов, столь различных и по своей природе, и в отношении температуры.

Называть большие оркестры шумными — обывательский предрассудок; если они хорошо укомплектованы, хорошо подготовлены и находятся под хорошим руководством, если они исполняют настоящую музыку, то их следует называть могучими; и, конечно же, нет ничего более несходного по смыслу, чем два эти выражения. Шумным может быть и маленький водеvilный оркестр, тогда как очень большой ансамбль умело использованных музыкантов окажется исключительно мягким и создаст, даже в самых бурных порывах, прекраснейшие звучания.

Три плохо примененных тромбона покажутся шумными, невыносимыми, а минутой позже, в том же зале, двенадцать тромбонов потрясут публику благородной и могучей гармонией.

{ Весьма достойно внимания!

{ Большая медь звучит более мягко. Следовательно, сосредоточение значительной массы медных инструментов скорее смягчает силу.

* Смешанных.

** Теперь почти повсюду и совершенно правильно отброшенной. — Примеч. Р. Штрауса.

Две трубы, решительно вторгающиеся в оркестр, составленный из деревянных и смычковых, при известных обстоятельствах могут оказаться более резкими, чем множество взаимно дополняющих друг друга медных инструментов.

Более того, унисоны только тогда приобретают истинную ценность, когда число исполнителей, возрастая, переходит определенную черту. Четыре первоклассных скрипача, играя вместе одну и ту же партию, произведут довольно неприятное, может быть даже отвратительное впечатление там, где пятнадцать скрипачей обыкновенных способностей прозвучат превосходно.

В особенности бесподобно *pianissimo* большого смычкового оркестра.

Вот почему так незначительно воздействие маленьких оркестров — каковы бы ни были достоинства составляющих их исполнителей — и вследствие этого так мала их ценность.

В тысячах сочетаний, доступных только что описанному нами монументальному оркестру, заключалось бы такое гармоническое богатство, такое разнообразие тембров, такое множество контрастов, с которыми невозможно сравнить что-либо сделанное до сегодняшнего дня в искусстве, и сверх того неподдающаяся описанию мощь мелодии, экспрессии и ритма, не имеющая себе равной сила проникновения, изумительная восприимчивость к нюансам — и у всего ансамбля, и у отдельных его частей. Его покой был бы величественен, как дрема океана; его волнения напоминали бы тропический ураган, его вспышки — яростный грохот вулкана; в нём можно было бы расслышать стенания и ропот, таинственные шумы девственных лесов, вопли, мольбы, песни торжества или скорби народа с широкой душой, пылким сердцем и горячими страстями; его молчание своею торжественностью внушало бы страх; и самые упорные натуры затрепетали бы, услышав его *crescendo*, разрастающееся и ревущее, подобно пламени грандиозного, величественного пожара!...

ДИРИЖЕР ОРКЕСТРА ТЕОРИЯ ЕГО ИСКУССТВА

Музыка — пожалуй, наиболее требовательное из искусств, наиболее трудное для освоения; это — искусство, произведения которого реже всего бывают поставлены в условия, позволяющие оценить их истинное достоинство, со всей ясностью понять их особенности, раскрыть глубокий смысл и подлинный характер.

Действительно, из всех художников-творцов композитор — единственный, кто зависит от множества посредников, стоящих между ним и публикой; посредники — умные или глупые, преданные или враждебные, деятельные или инертные — все, от первого до последнего, могут или способствовать блистательному успеху его произведения, или же исказить, опорочить и даже совсем погубить его.

Часто указывали на певцов, как на самых опасных из этих посредников; я думаю, это несправедливо. Самый страшный, по-моему, — дирижер. Плохой певец может испортить лишь свою роль, неспособный или недоброжелательный дирижер губит все. Композитор еще должен считать себя счастливым, если дирижер, в руки которого он попал, не окажется одновременно и неспособным и недоброжелательным — пагубному влиянию такого ничего не противопоставишь. Самый чудесный оркестр тогда парализуется, превосходнейшие певцы чувствуют себя неловко и цепенеют, нет больше ни воодушевления, ни ансамбля. Под таким управлением самые благородные дерзновения автора кажутся нелепостями, порывы энтузиазма рушатся; вдохновение насильно низведено на землю, у ангела нет больше крыльев, гениальный человек оказывается сумасбродом или кретином, божественная статуя низвергнута с пьедестала и вывалена в грязь; и что еще хуже, публика, и даже слушатели, одаренные высшим пониманием музыки, в первый раз слушая новое произведение, не в силах распознать весь ущерб, причиненный дирижером, обнаружить совершенные им глупости, ошибки, преступления.

Если некоторые дефекты исполнения и становятся очевидными, то ответственность за них возлагается не на него, а на его жертвы. Если он пропустил вступление хора в финале, если допустил нестройность, качание между хором и оркестром или между двумя крайними частями оркестра, если он безрассудно ускорил темп или затянул его сверх всякой меры, если прервал певца еще до окончания фразы, — то говорят: хоры ужасны, оркестр неустойчив, скрипки испортили главную линию, у всего ансамбля не было воодушевления, тенор сбился, не знал своей партии, гармония какая-то невнятная, автор несведущ в искусстве аккомпанемента голосам и т. д., и т. п.

Только слушая уже знакомые, ставшие привычными шедевры, компетентные слушатели бывают в

состоянии выявить действительного виновника и всем воздать должное; но число таких слушателей еще настолько ограничено, что их мнение имеет мало веса, и скверный дирижер — злонамеренный и неспособный — со всей невозмутимостью дурной совести властвует перед лицом той же публики, которая освистала бы случайную неудачу в голосе прекрасного певца.

К счастью, я обрушиваюсь здесь на то, что является исключением: дирижер, способный или неспособный, довольно редко бывает недоброжелательным.

Напротив, дирижер полный благих намерений, но малоспособный — обычное явление. Мы уж не говорим о бесчисленном множестве посредственностей, руководящих артистами, которые нередко стоят выше их. Но ведь ни одного автора, например, нельзя обвинить в злонамеренности по отношению к собственному сочинению, а тем не менее сколько их, воображающих, что они умеют дирижировать, по наивности губят свои лучшие партитуры.

Бетховен, говорят, не один раз портил исполнение своих симфоний, пожелав дирижировать ими даже в ту пору, когда стал почти совсем глухим. Музыканты, чтобы действовать согласованно, в конце концов условились следовать легким темповым указаниям концертмейстера первых скрипок и совсем не смотреть на палочку Бетховена. Следовало бы учесть к тому же, что дирижирование симфонией, увертюрой или всяким другим сочинением, где темпы подолгу остаются одними и теми же, мало варьируются и редко требуют тонких оттенков, — это, в сущности, детская игра сравнительно с дирижированием оперой или любым произведением, содержащим речитативы, арии и большое количество тех мелких деталей в оркестре, которым предшествуют не строго соблюдаемые паузы. Только что приведенный пример с Бетховеном побуждает меня тут же сказать, что если управление оркестром представляется мне очень трудным для слепого, то для глухого оно, бесспорно, просто невозможно, каково бы ни было его техническое мастерство до потери слуха.

Дирижер должен видеть и слышать, должен обладать быстрой реакцией и быть решительным, знать искусство композиции, природу и объем инструментов, уметь читать партитуру и, кроме того, обладать особым талантом — мы сейчас попытаемся разяснить, из чего он складывается, — и иными, почти неподдающимися определению дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и всеми, кем он управляет; если же он лишен способности передавать им свое чувство, то полностью лишается и всякого влияния, власти, руково-

дящего воздействия. Тогда это уже не глава, не руководитель, а простой отбиватель такта, — предполагается, конечно, что он умеет правильно отбивать и подразделять его.

Нужно, чтобы люди чувствовали то, что он чувствует, чем он полон, чем он взволнован; тогда его чувство, его волнение передаются исполнителям, его внутреннее пламя согревает их, его назлектризованность электризует их, сила его побуждений увлекает за собой — он излучает вокруг себя живительную силу музыкального искусства. Если же он, наоборот, инертен и холоден, то парализует все окружающее, подобно плавающим в полярных морях глыбам льда, приближение которых угадывается по внезапному охлаждению воздуха.

Задача у него сложная. Он должен не только уметь дирижировать в духе авторских намерений уже знакомым, освоенным исполнителями произведением, но и суметь добиться освоения нового для них сочинения. Во время репетиций он должен указать каждому его ошибки и недостатки и так организовать имеющиеся в его распоряжении ресурсы, чтобы как можно скорее извлечь из них максимум возможного; ведь в большинстве городов Европы музыкальному искусству в настоящее время уделяется так мало внимания, труд исполнителей так плохо оплачивается, необходимость тщательного разучивания так мало осознается, что умение пользоваться временем должно считаться одним из самых настоятельных требований дирижерского искусства. Рассмотрим, в чем заключается техническая сторона этого искусства.

Уже умение тактировать — хотя для него и не требуется каких-то особенно больших музыкальных данных — осваивается довольно трудно, и мало кто по-настоящему владеет им. Хотя дирижерские жесты в общем-то просты, все же в некоторых случаях, в связи с делением внутри такта и даже подразделением его долей, они сильно усложняются.

Для того, чтобы с первых же шагов твердо и безошибочно определить желаемые автором темпы, дирижер обязан прежде всего составить себе ясное представление о главных чертах и характере произведения, исполнением и разучиванием которого он собирается руководить. Если ему самому не довелось получить об этом указаний непосредственно от автора или же ему неизвестны темпы, установленные традицией, то он должен обратиться к метрономическим указаниям и хорошо изучить их — большинством композиторов они теперь заботливо выставляются в начале и по ходу пьесы.

Я не хочу этим сказать, что следовало бы подражать математической точности метронома; любая музыка, исполненная подобным образом, оказалась бы оледенелой; сомневаюсь даже, что такое плоское однообразие могло бы сохраняться в течение какого-то определенного количества тактов. Но это не умаляет превосходных качеств метронома для установления начального темпа и его основных изменений.

Если же дирижер не располагает ни наставлениями автора, ни знанием традиций, ни метрономическими указаниями — как это часто бывает при исполнении старых шедевров, написанных еще до изобретения метронома, — то у него нет иных со-

ветников, кроме неясных выражений, служащих для обозначения темпа, собственного инстинкта и более или менее тонкого, более или менее верного ощущения стиля данного автора. Правда, мы должны признать, что указания этих советников очень часто оказываются недостаточными и обманчивыми. В этом можно убедиться, побывав в наши дни на исполнениях опер прежнего репертуара в городах, где уже утрачены традиции этих произведений. Из десяти различных темпов, там всегда найдутся по крайней мере четыре, взятые вопреки всякому смыслу. Однажды я слышал хор из «Ифигении в Тавриде», исполненный в одном немецком театре в темпе *Allegro assai* на два счета, вместо *Allegro non troppo* на четыре счета, то есть вдвое скорее. Можно было бы без конца умножать примеры подобных пагубных решений, порожденных либо невежеством или небрежностью дирижера, либо действительной трудностью — даже для самых одаренных и старательных людей — обнаружить точный смысл итальянских выражений, указывающих темп.

Несомненно, никого не затруднит отличить *Largo* от *Presto*. И если *Presto* двудольное, то маломальски сообразительный дирижер, рассмотрев имеющиеся в пьесе пассажи и мелодические рисунки, сумеет сам найти ту степень быстроты, какой хотел автор. Но если речь идет о четырехдольном *Largo* с простой фактурой мелодии, с небольшим количеством нот в каждом такте, то тогда какими средствами будет располагать несчастный дирижер для определения верного темпа? И каких только ошибок он не сможет совершить? Ведь в исполнение подобного *Largo* можно внести различные градации медленности; и тут уж единственной побудительной силой явится личное ощущение дирижера. Дело идет, однако, не о его личном, а об авторском ощущении. Следовательно, композиторам нельзя пренебрегать метрономическими обозначениями в своих сочинениях, а дирижеры обязаны тщательно изучать их. Небрежность к такому изучению со стороны последних — акт недобросовестности.

Предположим теперь, что дирижер в совершенстве овладел темпами произведения, которое он намеревается исполнять или разучивать; ему хочется внушить музыкантам, находящимся под его началом, свое ритмическое ощущение, установить протяженность каждого такта и добиться одинакового соблюдения этой протяженности всеми исполнителями. Такая точность, такое единообразие сможет установиться в более или менее многочисленном оркестровом и хоровом ансамбле только с помощью определенных знаков, подаваемых дирижером.

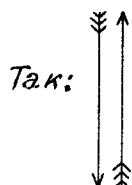
Знаки эти укажут основные деления, доли такта, а во многих случаях и их подразделения, полудоли. Мне не нужно пояснять здесь, что подразумевается под сильными и слабыми долями, — полагаю, что я говорю с музыкантами.

Чтобы придать больше отчетливости движениям, принятым для обозначения начала, внутреннего деления и конца такта, дирижер обычно пользуется небольшой легкой палочкой, длиной в полметра (лучше белой, чем темной, — она яснее видна), которую держит правой рукой. Смычок, применяемый некоторыми дирижерами-скрипачами, менее приго-


ден, чем палочка. Он довольно гибок; и эта недостаточная твердость, а кроме того, небольшое сопротивление воздуху, оказываемое волосом, делают его указания менее точными.

Наиболее простой из всех тактов — двудольный — и отбивается очень просто.

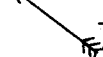
Рука и палочка дирижера подняты так, что рука находится на уровне головы; первую долю он маркирует, опуская конец палочки вертикально сверху вниз (насколько это возможно, сгибая кисть, а не опуская целиком всю руку), вторую долю — вертикально поднимая палочку обратным движением.




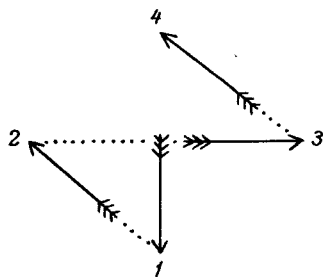
Однодольный такт — в действительности являющийся, особенно для дирижера, ничем иным как чрезвычайно быстрым двудольным тактом — должен отбиваться подобно предыдущему. Дирижеру необходимо поднять конец палочки после того, как он опустил его, и это неизбежно делит такт на две части.

В четырехдольном такте первым движением сверху вниз:  повсюду принято отмечать первую

сильную долю, начало такта. Второе движение — подъем палочки по диагонали справа налево:

 — обозначает вторую долю (первую сла-

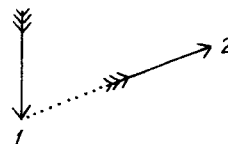
бую). Третье движение, по горизонтали слева направо:  обозначает третью долю (вторую сильную), а четвертое — косое движение снизу вверх — указывает четвертую (вторую слабую) долю. Сочетание четырех этих движений можно изобразить так:



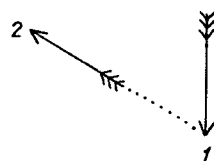
Важно, чтобы дирижер, делая движения в разных направлениях, не слишком передвигал свою руку и не заставлял бы тем самым палочку проходить слишком большие расстояния, так как каждое движение должно совершаться почти мгновенно или во всяком случае в момент настолько короткий, что его нельзя было бы ощутить⁹⁷. Если же этот момент делается ощутимым, то в конечном счете, с увеличением количества повторений жестов, дирижер невольно замедляет темп, который

хочет установить, и в его движениях появляется досадная тяжеловесность. Кроме того, этот недостаток приводит к напрасному утомлению дирижера и побуждает его делать преувеличенные, чуть ли не смешные движения, сами по себе привлекающие внимание зрителей и очень неприятные для глаза.

В трехдольном такте для маркирования первой доли также повсеместно принят первый из описанных жестов — сверху вниз; но для обозначения второй доли существуют два способа. Большей частью дирижеры отмечают ее движением слева направо:



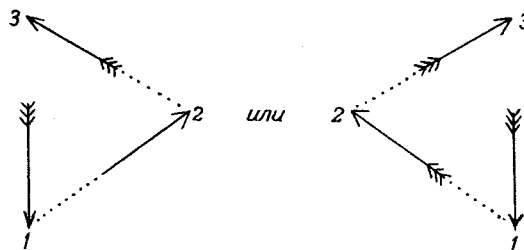
некоторые же немецкие капельмейстеры поступают наоборот — ведут палочку справа налево:



Этот второй способ очень невыгоден, когда дирижер поворачивается спиной к оркестру, как это бывает в театрах, — своим телом он тогда заслоняет движения руки и лишь очень небольшое число музыкантов в состоянии уловить столь важный момент фиксации второй доли. Первый способ лучше, так как дирижер отводит руку в сторону, отдаляя ее от груди, и палочка, если он поднимает ее немного выше уровня плеч, прекрасно видна всем.

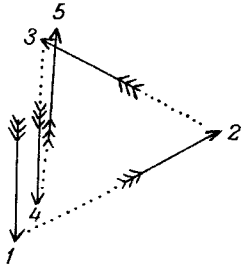
Когда дирижер обращен лицом к исполнителям, то совершенно безразлично, дает ли он вторую долю направо или налево.

Третья доля трехдольного такта всегда, в любом случае, отмечается косым движением снизу вверх, как и последняя доля четырехдольного такта.

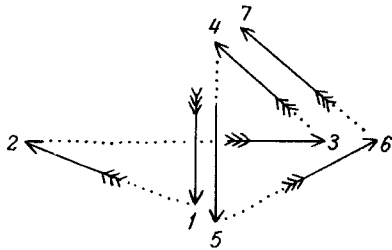


Пяти- и семидольные такты будут более понятны исполнителям, если их дирижировать не по специальной схеме, а рассматривать как составленные из двух тактов — первый из трех- и двудольного, второй из четырех- и трехдольного.

Следовательно, их доли будут обозначаться так:
В пятидольном такте —



В семидольном такте —



Все различные такты, указанные выше, разделяются подобным образом, когда имеется в виду умеренный темп. При очень быстром или очень медленном темпе дело обстоит бы уже по-другому.

Двудольный такт — я уже упоминал об этом — не может быть продирижирован иначе, чем показано выше, какова бы ни была скорость движения. Но если темп, в виде исключения, очень медленный, дирижеру придется этот такт раздробить.

Наоборот, очень быстрый четырехдольный такт должен быть взят на два удара; четыре взмаха, успешно используемые в *Modérato*, в этом случае оказываются настолько поспешными, что теряют свою отчетливость и лишь смущают исполнителей, вместо того, чтобы вселять в них уверенность. Кроме того — и это наиболее важно, — делая без всякой пользы четыре таких торопливых жеста, дирижер утяжеляет ритм и лишается свободы движений, которую ему дало бы деление такта на две половины.

Вообще композиторы бывают неправы, указывая в подобных случаях четырехдольный такт. При очень быстром темпе всегда следует писать C , а не C — последнее обозначение может ввести дирижера в заблуждение.

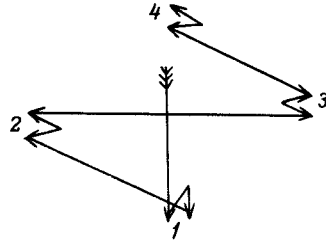
То же самое происходит и с очень быстрыми тактами в $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$. В них следует пропускать жест на второй доле, дольше задерживаясь в точке удара первой, и поднимать палочку только на третьей доле:



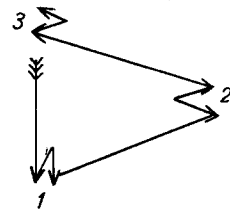
Было бы смешно пытаться маркировать все три доли в каком-либо бетховенском скерцо.

Но и в этих двух размерах*, так же как в двудольном, может случиться обратное. Если темп очень медленный, то каждую долю следует раздробить и делать соответственно восемь взмахов в четырехдольном такте и шесть в трехдольном, повторяя в укороченном виде каждый из указанных выше основных жестов.

В очень медленном четырехдольном такте:



В очень медленном трехдольном такте:



Во время небольших дополнительных движений, обозначающих подразделение долей такта, вся рука должна оставаться совершенно безучастной, палочка же поднимается только кистью.

Цель такого дробления тактовых долей — воспрепятствовать расхождению в ритме, которое легко могло бы возникнуть среди исполнителей в промежутке, отделяющем одну долю от другой. При очень медленном темпе промежуток этот становится довольно большим, и так как дирижер в это время ничего не указывает, то музыканты, полностью предоставленные самим себе, остаются без руководителя, а поскольку ритмическое чувство не совсем одинаково у всех, то одни начинают спешить, другие запаздывают, и ансамбль вскоре разрушается. Исключение из этого правила можно было бы сделать только управляя первоклассным оркестром, состоящим из виртуозов, хорошо известных друг другу, привыкших играть вместе и почти наизусть знающих исполняемое произведение. Впрочем, и при этих условиях рассеянность хотя бы одного из музыкантов может привести к нарушению ансамбля. Зачем же рисковать этим? Я знаю, что некоторые артисты чувствуют себя уязвленными в своем самолюбии, когда их водят подобным образом на помочах (как малых детей, говорят они); но это соображение не имеет значения в глазах дирижера, стремящегося лишь к наилучшему конечному результату. Даже в квартете личному чувству исполнителей редко дается полный простор. В симфонии же все дело в чувстве дирижера. В умении воспринять это чувство и единодушно его воспроизвести и заключается совершенство исполнения; проявлению же индивидуальных

* В четырех- и трехдольном.

побуждений, которые к тому же не могут быть между собой согласованы, не должно быть места.

Приняв во внимание сказанное раньше, нетрудно понять, что еще более существенное значение имеет подразделение внутри очень медленных сложных тактов, например, в $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ и т. п. Но эти такты, где столь большую роль играет трехдольный ритм, могут расчленяться по-разному.

Если темп быстрый или умеренный, нужно показывать только основные доли, как это принято для соответствующих простых тактов. Таким обра-

зом, такты в $\frac{6}{8}$ Allegretto и в $\frac{6}{4}$ Allegro будут отбиваться так же, как двудольные такты $\frac{2}{4}$ или $\frac{2}{2}$; такт в $\frac{9}{8}$ Allegro подобно такту в $\frac{3}{4}$ Moderato или Andantino; такт в $\frac{12}{8}$ Moderato или Allegro как простой четырехдольный такт. Если же темп Adagio, а тем более Largo assai или Andante maestoso, то в зависимости от структуры мелодии или от преобладающего ритмического рисунка, нужно маркировать или все восьмые, или четверть и восьмую в каждой доле такта:



Показывать каждую восьмую в этом трехдольном такте нет необходимости; обозначения четверти и следующей за ней восьмой в каждой доле такта вполне достаточно. Для дробления в этих случаях делается небольшой жест, указанный нами для простых тактов; только каждая доля такта будет раздроблена при этом на две неравные части,

ибо задача такова, чтобы ясно для глаза показать длительность четверти, а затем восьмой.

Если темп еще медленнее, то всякие колебания излишни — удержать в своих руках власть над ансамблем во время исполнения можно лишь маркируя все восьмые, какова бы ни была структура сложного такта:

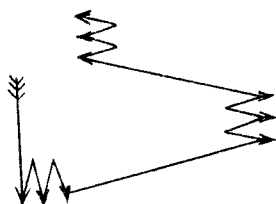


В этих трех размерах и в данных темпах дирижер покажет по три восьмых в каждой доле такта,

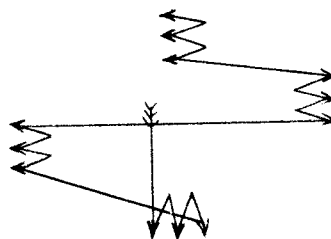
— три вниз и три вверх в такте в $\frac{6}{8}$:



— три вниз, три вправо и три вверх в такте в $\frac{9}{8}$:



— три вниз, три влево, три вправо и три вверх в такте в $\frac{12}{8}$:



Затруднение возникает иной раз, когда некоторые голоса, с целью контраста, изложены в партии в трехдольном ритме, в то время как в остальных голосах сохраняется двудольный:



Несомненно, если партии духовых инструментов доверены очень музыкальным исполнителям, то нет необходимости изменять способ тактирования, и дирижер может продолжать подразделять эти такты на шесть долей или просто делит их на две части. Но у большей части исполнителей проявляется нерешительность в тот момент, когда трехдольный ритм в синкопической форме вторгается в двудольный и смешивается с ним. Вот возможное средство придать им уверенность. Беспокойство, вызываемое внезапным появлением этого неожиданного ритма, которому противится остальная часть оркестра, всегда инстинктивно побуждает исполнителей бросить взгляд на дирижера, как бы обращаясь к нему за помощью. Дирижер в этом случае тоже должен посмотреть на них, немного повернувшись в их сторону, и очень мелкими жестами отметить им трехдольный ритм — так же, как если бы это был действительно трехдольный такт; но делать это нужно таким образом, чтобы скрипачи и все остальные, играющие в двудольном размере, не замечали

изменения, способного внести полное расстройство в их ряды. Благодаря такому компромиссу новый трехдольный ритм, скрытно показываемый дирижером, исполняется с уверенностью, двудольный же, прочно установившийся ранее, продолжается без затруднений, хотя дирижер его больше не отмечает.

С другой стороны, ничто не заслуживает, на мой взгляд, большего порицания и не противоречит в большей мере здравому музыкальному смыслу, чем применение этого способа там, где нет взаимного наложения двух противостоящих ритмов, а встречается лишь синкопический рисунок. Разделяя такт по числу содержащихся в нем акцентов, дирижер разрушает для слушателей, которые его видят, эффект синкопирования, и полную острую интереса игру ритма подменяет тривиальным изменением размера. Так случается, когда в следующем отрывке из Пасторальной симфонии Бетховена вместо основных долей такта маркируют акценты



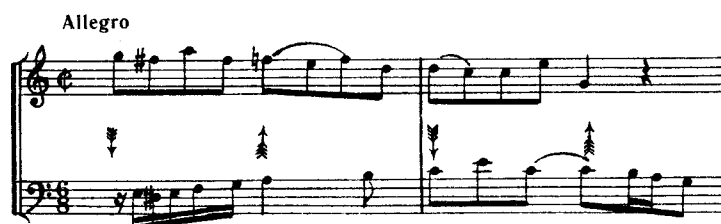
и делают шесть указанных здесь взмахов вместо установленных ранее четырех, позволяющих заметить и лучше почувствовать синкопу:



Такое произвольное следование ритмической форме, предназначенной автором для создания конфликта*, — одна из самых больших стилистических ошибок, какую может совершить дирижер в тактировании.

Есть еще другая трудность, очень смущающая дирижера и требующая от него всей сообразительности; она возникает при наложении друг на друга

метрически различных тактов. Нетрудно продирижировать тактом из двух двудольных частей, расположенным над или под тактом, состоящим из двух трехдольных частей, — конечно, если темп у них один и тот же; по продолжительности они равны и всё дело в том, чтобы разделить их пополам, отмечая две основные доли:



* Между метром и ритмом.

Но если посреди медленной пьесы введен новый рисунок с быстрым движением и композитор — с целью облегчить его исполнение или из-за невозможности написать иначе — применил для этого но-

вого движения соответствующий ему короткий такт, то может случиться, что два или даже три коротких такта будут наложены на один медленный:

Andante

Andante №1

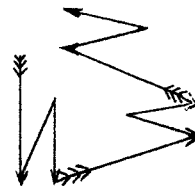
Allegro

sempre Andante №2 №3

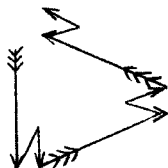
(три такта против одного)

Задача дирижера — согласовать и удержать совместное движение таких голосов, различных и по количеству тактов, и по темпу. В данном примере он достигнет этого, начав дробление долей уже в такте Andante (№ 1), предшествующем началу Allegro в $\frac{6}{8}$; это дробление он будет продолжать и дальше, но уже с большей отчетливостью. Исполнители Allegro в $\frac{6}{8}$ поймут, что двумя взмахами дирижер отмечает две доли их малого такта, исполнителям же Andante будет ясно, что эти два взмаха обозначают для них только одну подразделенную долю их большого такта.

Такты № 2, 3 и далее:



Такт № 1:



Это, как видно, довольно просто в своей основе, поскольку деление малого такта и подразделения большого хорошо согласуются между собой. Следующий пример, в котором на один более медленный такт наложены два быстрых, но где такое согласование отсутствует, значительно труднее.

Allegro assai

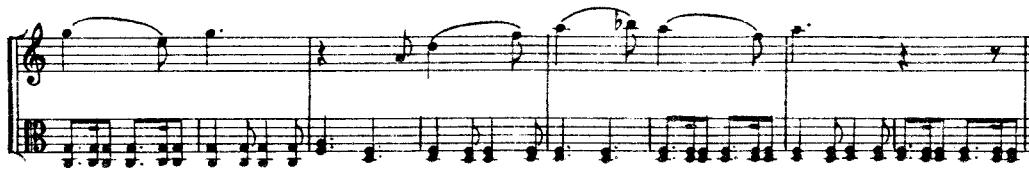
Гобой

Альты

Allegretto Вдвое медленнее

№1 №2 №3

Сохранить предшествующее движение.



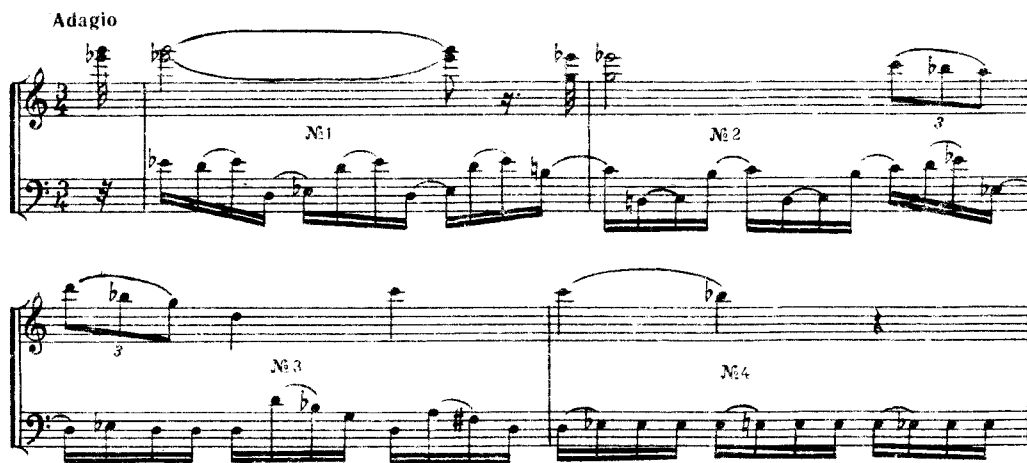
Три такта *Allegro assai*, предшествующие *Allegretto*, дирижируются здесь, как обычно, двумя взмахами. В тот момент, когда начинается *Allegretto* (его такт вдвое длиннее, чем предыдущий и чем тот, что остается у альтов), дирижер маркирует обе доли большого такта с дроблением, двумя неравными взмахами вниз и двумя другими вверх:



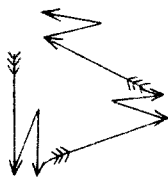
Два основных взмаха делят большой такт пополам и дают гобойстам понятие о его протяженности, не создавая в то же время затруднений для продолжающих играть в быстром темпе альтистов, поскольку малый взмах всё еще делит по середине их малый такт. Начиная с такта № 3 дирижер прекращает такое деление большого так-

та на четыре части, противоречащее трехдольному ритму* мелодии в $\frac{6}{8}$. Теперь он ограничивается указанием двух долей большого такта, и альтисты, уже освоившиеся со своим быстрым ритмом, без труда продолжают его, прекрасно понимая, что каждым движением дирижерской палочки отмечается только начало их малого такта.

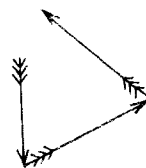
Последнее замечание показывает, с каким вниманием нужно избегать дробления долей такта, когда часть инструментов или голосов исполняет на этих же долях триоли. Дробление, перерезающее пополам вторую ноту триоли, внесло бы в исполнение неуверенность и могло бы вообще нарушить его. Такое деление тактовых долей на две части следует прекращать даже несколько раньше, чем в ритмическом рисунке или в мелодии появятся триоли, заранее переставая поддерживать у исполнителей ощущение ритма, противоположного тому, в котором им предстоит играть:



В данном примере тактирование на шесть, иначе говоря, дробление долей на две части, полезно в течение всего такта № 1; здесь делается такой рисунок движений:



но уже с начала такта № 2 дробление следует прекратить и ограничиться обычными взмахами:



так как двойные жесты сильно мешали бы триолям на третьей доле и на следующей первой. В зна-

* В каждой половине такта.

менитой сцене бала из «Дон-Жуана» Моцарта добиться ансамбля между тремя оркестрами, играющими в трех различных размерах, не так трудно, как это полагают. Для этого достаточно все время показывать вниз все доли такта в *Tempo di minuetto*:

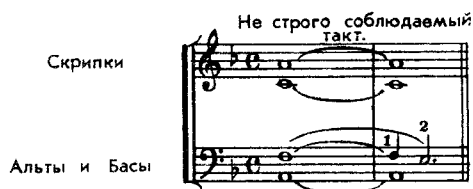


И миниатюрное *Allegro* в $\frac{3}{8}$, целый такт которого составляет треть такта менуэта (одну его долю), и другое *Allegro*, такт которого равен двум третям (двум долям) большого такта, раз включившись в общий ансамбль, прекрасно согласуются и между собой и с основной темой, и идут дальше без малейшего затруднения. Всё дело в том, чтобы вовремя их ввести.

Мне приходилось наблюдать грубую ошибку, за-



Теперь обратимся к действиям дирижера в речитативах. Поскольку во время речитатива певец или солирующий инструменталист уже не связан необходимостью точного деления внутри такта, задача дирижера состоит в том, чтобы, внимательно следя за солистом, обеспечить четкое и дружное исполнение оркестром аккордов или инструментальных фраз, перемежающихся с речитативом, вовремя менять гармонию, если речитатив сопровождается выдержанными нотами или тремоло в нескольких голосах; иной раз ему приходится больше внимания уделить наиболее скрытому из этих голосов, ибо именно его движение влечет за собой изменение аккорда:



В этом примере дирижер, тщательно следя за голосом, ведущим свободный речитатив, должен обратить особое внимание на партию альтов, с тем, чтобы обеспечить в ней своевременный переход с *фа* на *ми* в начале второго такта — с первой четверти на вторую; в противном случае, поскольку

ключающуюся в растягивании такта двудольной пьесы там, где автором введены триоли половинны-



ми нотами: Третья по-

лунота в этих случаях ничуть не увеличивает длительности такта, как это думают, видимо, некоторые дирижеры. В медленном или умеренном темпе такие такты, при желании, можно дирижировать подобно трехдольным, однако общая протяженность такта должна оставаться абсолютно той же. Но если бы такие триоли встретились в очень быстром двудольном такте (*Allegro assai*), то три взмаха внесли бы только путаницу; здесь нужно делать только два — вниз на первую полуноту и вверх на третью. В связи с быстротой темпа такие жесты мало отличаются для глаза от обычных двух взмахов в такте с двумя равными долями и не мешают исполнению оркестровых партий, не содержащих триолей.

партия исполняется несколькими музыкантами, одни из них продержат *фа* дольше, чем другие, и звучание на какое-то время расстроится.

Многие дирижеры, руководя оркестром в речитативах, имеют привычку совершенно не считаться с предписанным внутри такта делением; долю такта перед тем, как в оркестре должен быть взят короткий аккорд, они обозначают движением вверх, даже если аккорд приходится на слабое время:



В подобных случаях они поднимают руку на четвертной паузе, с которой начинается такт, и опускают ее во время аккорда. Я не одобрил бы такого обычая — он ничем не оправдан и нередко может привести к полному разладу в исполнении. Впрочем, я вообще не вижу оснований к тому, чтобы прекращать упорядоченное деление тактов в речитативах, прекращать показывать реальные доли такта в положенных местах, как и в размеренно исполняемой музыке. Поэтому я советую отметить первую долю в приведенном примере как обычно, движением вниз, а чтобы взять аккорд на

второй доле, сделать палочкой движение влево; подобным образом следует действовать и в других сходных случаях, всегда правильно деля такт. Кроме того, очень важно это деление производить, следуя ранее указанному автором темпу, и не забывать, что если, например, темп — Allegro или Maestoso, и сольная партия долгое время исполнялась без сопровождения, то при последующем вступлении оркестра всем тактовым долям нужно дать длительность, соответствующую этому Allegro или Maestoso. Ибо когда оркестр играет один, он вообще играет метрически точно; не соблюдается такт в оркестре только, если он аккомпанирует солирующему голосу или инструменту. В тех исключительных случаях, когда речитатив поручен самому оркестру или хору, или хотя бы какой-то части того или другого, и задача, следовательно, состоит в том, чтобы вести определенное количество исполнителей в дружном ансамбле, будь то унисонном или гармоническом, но без строгого соблюдения такта, — тогда сам дирижер становится подлинным исполнителем речитатива и придает каждой доле такта длительность, какую он считает нужной. В зависимости от структуры фразы он то разделяет такт на отдельные доли или их части, то подчеркивает акценты, то показывает шестнадцатые, если они есть, словом, рисует своей палочкой мелодическую форму речитатива. Само собой разумеется, что исполнители, знающие свои партии почти наизусть, все время не отрывают глаз от дирижера — без этого нельзя достигнуть ни уверенности, ни ансамбля.

Вообще, даже в строго размеренной музыке дирижер должен требовать, чтобы руководимые им музыканты как можно чаще взглядывали на него. У оркестра, не обращающего внимания на дирижерскую палочку, нет дирижера. Нередко, например, после фермат дирижеру приходится задерживать завершающий жест, которым определяется дальнейшее движение в оркестре, пока он не увидит, что глаза всех музыкантов обращены к нему. И это дело дирижера — во время репетиций приучить их в важный момент одновременно смотреть на него.



Если в этом такте, где первая доля с ферматой может длиться неопределенное время, не соблюсти только что указанного мною правила, то быстрая

группа нот  не сможет быть ис-

полнена уверенно и всеми вместе; не глядя на палочку музыканты не могут знать, в какой момент дирижер зафиксирует вторую долю и снова возьмет темп, задержанный ферматой.

Обязанность исполнителей смотреть на дирижера и его, в свою очередь, обязывает заботиться о том, чтобы он был хорошо виден. Как бы ни был

размещен оркестр — на ступенчатых ли подставках или на горизонтальной плоскости, — дирижер должен расположиться так, чтобы на нем скрещивались все взгляды.

Для того, чтобы возвышаться над оркестром и быть на виду, ему нужна специальная подставка, тем большей высоты, чем больше число исполнителей и чем большее пространство они занимают. Но его пюпитр не должен быть настолько высоким, чтобы доска, поддерживающая партитуру, закрывала его лицо. Выражение лица дирижера во многом содействует оказываемому им влиянию, и если дирижер не существует для оркестра, не умеющего или не желающего на него смотреть, то почти так же перестает существовать он, если не может быть хорошо виден.

Теперь относительно стука дирижерской палочкой о пюпитр или ногой о подставку. Его можно лишь безоговорочно осудить. Это больше чем негодное средство, это варварство.

Разве только в театре, когда передвижения по сцене мешают хористам видеть палочку, дирижер, чтобы обеспечить вступление хора после пауз, вынужден указать это вступление, отметив предыдущую долю такта легким стуком палочки о пюпитр. Это — единственное обстоятельство, оправдывающее применение стука для указания; да и то, можно только пожалеть, что приходится пользоваться этим средством.

Кстати, по поводу хористов и их действий на сцене нужно сказать, что руководители хоров зачастую позволяют себе тактировать за кулисами, не видя дирижерской палочки и нередко даже не слыша оркестра. В результате такой произвольный, плохо отбитый такт, не согласующийся с тактом дирижера, неизбежно вызывает ритмический разноречивый между хором и оркестром и разрушает ансамбль, вместо того, чтобы способствовать его установлению.

Есть еще и другая варварская традиция, бороться с которой призван умный и энергичный дирижер. Если хор или инструментальный отрывок исполняется за сценой без участия основного оркестра, то для управления им совершенно необходим второй дирижер. Когда такой группе аккомпанирует оркестр, первый дирижер, слышащий музыку издали, вынужден целиком подчиниться руководству второго и по слуху следовать его темповым указаниям. Но если звучание большого оркестра мешает первому дирижеру слышать исполняемое вдалеке от него (что нередко случается в современной музыке), то для установления мгновенной связи между дирижером и отдаленными исполнителями необходим специальный механизм, передающий ритм. В этой области были сделаны более или менее остроумные опыты, правда, не везде приведшие к ожидаемым результатам. Довольно хорошо функционирует механизм, приводимый в действие ногой дирижера, в театре Ковент Гарден в Лондоне. Но лишь электрический метроном, установленный в брассельском театре г-ном Вербрюгге, не оставляет желать лучшего. Он состоит из системы медных проводов, берущих начало от элемента Вольта, расположенного под сценой; далее они подведены к дирижер-

скому пюпитру и заканчиваются подвижным стержнем, закрепленным одним концом на оси перед щитком, на любом расстоянии от дирижера. К пюпитру дирижера прикреплена упругая медная клавиша, довольно сходная с фортепианной, имеющая с нижней стороны выступ в три-четыре линии*. Прямо под выступом находится маленький стаканчик, тоже из меди, наполненный ртутью. Когда дирижер, желая отметить ту или иную долю такта, нажимает на медную клавишу указательным пальцем левой руки (правая, как обычно, держит палочку), в тот же момент клавиша опускается, ее выступ входит в стаканчик с ртутью, вылетает слабая электрическая искра и стержень на другом конце провода делает колебательное движение перед щитком. Передача тока и движение стержня совершаются мгновенно, каково бы ни было пройденное расстояние. Исполнители, сгруппированные за сценой так, чтобы взгляд их был обращен к стержню электрического метронома, подчиняются благодаря этому непосредственно указаниям дирижера; пользуясь этим средством дирижер смог бы, в случае надобности, управлять исполнением музыкальной пьесы в Версале, находясь сам в помещении оркестра Парижской оперы. Важно только заранее условиться с хористами или их руководителем (если из предосторожности он находится с ними) о способе, каким дирижер будет отмечать такт — указывая все основные доли или только первую: ведь колебания стержня, приводимого в движение электричеством, всегда совершаются только в одном направлении и ничего определенного в этом отношении не обозначают.

Когда я впервые воспользовался в Брюсселе этим ценным инструментом, который я пытаюсь здесь описать, в его применении обнаружилось одно неудобство. Всякий раз, как я нажимал указательным пальцем левой руки медную клавишу на своем пюпитре, она ударялась вниз о другую медную пластинку; несмотря на всю слабость такого прикосновения, получался легкий короткий стук, привлекавший внимание слушателей во время оркестровых пауз в ущерб музыкальному впечатлению. Я указал на этот недостаток г-ну Вербрюгге и он заменил нижнюю пластинку стаканчиком с ртутью, о котором я говорил выше; для возбуждения электрического тока верхний выступ входит в стаканчик, не производя ни малейшего шума. Остается только присущее действию этого механизма потрескивание искры в момент ее отделения, но оно слишком слабо, чтобы его услышала публика.

Установка такого метронома обходится недорого — максимум четыреста франков. Большие оперные театры, церкви и концертные залы уже давно должны бы быть оборудованы ими; и тем не менее, кроме брюссельского театра, их нигде не найти. Это показалось бы невероятным, если бы не была известна безынициативность большинства руководителей учреждений, где занимаются музыкой, их инстинктивное отвращение ко всему, что может нарушить застарелую рутину, их равнодушие к интересам искусства, их скупость, как только дело коснется расходов, связанных с музыкой,

и полное незнание основ нашего искусства почти у всех, кто призван вершить его судьбами.

Я еще не сказал всего об опасных помощниках, именуемых руководителями хоров. Среди них очень

мало действительно способных так руководить музыкальным исполнением, чтобы дирижер мог положиться на них. И потому, раз уж поневоле приходится прибегать к их содействию, он должен внимательно следить за ними. Наиболее опасны из них те, кого годы лишили расторопности и энергии. Удержать всякий сколько-нибудь быстрый темп они не в состоянии. В каком бы быстром движении ни начиналась пьеса, доверенная их руководству, они мало-помалу замедляют его, пока ритм не достигнет определенной меры неторопливости, соответствующей, видимо, скорости движения их крови и общей расслабленности их организма. Нужно, однако, ради справедливости добавить, что не одни старики представляют эту опасность для дирижера. И в расцвете лет бывают люди с лимфатическим темпераментом — будто кровь у них циркулирует в темпе *Moderato*. Если им доведется дирижировать *Allegro assai*, они, понемногу замедляя, доведут его до *Moderato*; если же это, наоборот, *Largo* или *Andante sostenuto* и пьеса достаточно продолжительна, они всё больше оживляя темп еще задолго до конца опять-таки придут к *Moderato*. *Moderato* — это их естественный темп и они так же неминуемо возвращаются к нему, как вернется к своему темпу маятник, если на какой-то момент ускорить или замедлить его колебания.

Люди эти — прирожденные враги всякой характерной музыки и величайшие вульгаризаторы стиля. Дирижеру во что бы то ни стало нужно уберечься от их помощи!

Как-то в большом городе, который мне не хочется называть, нужно было исполнить за сценой очень простой хор, написанный в $\frac{6}{8}$, в темпе *Allegretto*. Посредничество руководителя хора было необходимо; это был старик... Темп в этом хоре вначале был установлен оркестром и наш Нестор кое-как следовал ему на протяжении первых тактов; но вскоре замедление достигло такой степени, что уже не было возможности продолжать, не сделав музыку совсем смешной. Начинать снова — второй раз, третий, четвертый; потратили на это битых полчаса, попытки приводили ко все большему раздражению, а результат оставался тем же. Сохранение темпа *Allegretto* оказалось совершенно не под силу этому милейшему господину. Наконец, выведенный из терпения дирижер попросил его совсем ничего не показывать хору; он нашел выход: велел хористам как бы маршировать на месте, попеременно поднимая ноги. Это движение в точности соответствовало двудольному ритму такта $\frac{6}{8}$ *Allegretto*, и хористы, уже без всяких помех со стороны своего руководителя, сразу исполнили пьесу очень дружно и правильно, без замедления, как если бы пели ее маршируя.

И всё же я признаю, что некоторые руководители хоров и помощники дирижера порою оказывают по-настоящему полезными и даже необходимыми для поддержания ансамбля при больших массах исполнителей. Например, если исполнители в силу необходимости расположены так, что часть

* Линия — около 2,5 миллиметра.

музыкантов или хористов повернута спиной к дирижеру. Тогда возникает надобность в некотором количестве ассистентов, размещенных перед исполнителями, не видящими основного дирижера, с задачей воспроизводить все его движения. Чтобы такое воспроизведение было точным, ассистенты ни на один момент не должны спускать глаз с палочки основного дирижера. Стоит им хотя бы на три такта оторвать взгляд от него, чтобы посмотреть в свою партитуру, как тотчас же между его и их тактом обнаружится расхождение — и все пропало.

На одном музыкальном празднестве в Париже, где под моим управлением собралось 1200 исполнителей, мне пришлось привлечь себе в помощь пять руководителей хора, расставленных со всех сторон массы вокалистов, и, кроме того, двух ассистентов по оркестру — один из них руководил духовыми инструментами, другой — ударными. Всем им я дал настойчивое указание непрерывно смотреть на меня; они не забывали этого, и наши восемь палочек, поднимаясь и опускаясь без малейшего расхождения в ритме, установили среди 1200 исполнителей самый безукоризненный ансамбль, примера которому еще никогда не было. Казалось бы, теперь больше нет необходимости прибегать к этому способу, имея в своем распоряжении один или несколько электрических метрономов. Действительно, пользуясь ими, можно без труда руководить хористами, повернутыми спиной к дирижеру. И все-таки, внимательные и умелые помощники дирижера всегда в таких случаях будут заслуживать предпочтения перед машиной.

Их дело не только отбивать такт, подобно маятнику метронома; им приходится также давать словесные указания находящимся по соседству с ними группам исполнителей, чтобы привлечь внимание к нюансам, а после пауз предупреждать о моменте вступления.

В помещении, устроенном в виде полукруглого амфитеатра, дирижер один в состоянии управлять большим количеством исполнителей, так как глаза всех легко могут быть обращены к нему. Тем не менее, помощь нескольких ассистентов, как мне кажется, следует предпочесть единоличному управлению из-за большого расстояния от дирижера до крайних точек расположения вокальной и инструментальной массы. Чем дальше дирижер от руководимых им музыкантов, тем слабее его воздействие на них. Самое лучшее было бы иметь нескольких ассистентов с электрическими метрономами, отбивающими у них перед глазами основные доли такта.

Далее. Как должен дирижер управлять — стоя или сидя? Конечно, в театрах, где исполняются огромные по продолжительности партитуры, очень трудно противостоять усталости, оставаясь весь вечер на ногах, но все же остается верным, что сидя дирижер теряет часть своего влияния и не может дать полную волю своему вдохновению, если оно в нем есть.

Дирижировать ли ему по полной партитуре или же по партии ведущей скрипки (*Violon conducteur*), как это принято в некоторых театрах? Безусловно, имея перед глазами настоящую партитуру. Дири-

жирование по партии, содержащей лишь основные вступления инструментов, бас и мелодию, заставляет дирижера, не имеющего перед собой полной партитуры, без всякой пользы напрягать свою память; кроме того, если он, не имея возможности проконтролировать отдельную партию, вздумает сказать кому-нибудь из музыкантов, что тот ошибается, то рискует услышать в ответ: «А откуда Вы это знаете?»

В компетенцию дирижера входит также размещение и группировка музыкантов, в особенности для концертного исполнения. Безоговорочно указать наилучшую группировку исполнительского состава для театра или для концертного зала невозможно; при решении этого вопроса непременно приходится считаться с формой и внутренним устройством зала. Добавим еще, что это зависит и от количества исполнителей, которых предстоит разместить, а в некоторых случаях и от избранного автором жанра, характера произведения. В общем, для концерта необходим амфитеатр из восьми или, во всяком случае, не меньше чем из пяти ступеней.

Наилучшая форма такого амфитеатра — полукруглая. Если он достаточно просторен, то весь инструментальный состав размещается на его ступенях — первые скрипки впереди с правой стороны*, вторые скрипки впереди с левой, альты посредине между двумя группами скрипок; флейты, гобои, кларнеты, валторны и фаготы позади первых скрипок, двойной ряд виолончелей и контрабасов позади вторых скрипок; трубы, корнеты, тромбоны и тубы сзади альтов, остальные виолончели и контрабасы за деревянными духовыми инструментами, арфы на авансцене, совсем около дирижера, литавры и прочие ударные инструменты позади медных; дирижер стоит спиной к публике в самом низу амфитеатра, рядом с первыми попитами первых и вторых скрипок.

Впереди, перед первой ступенью амфитеатра должна оставаться достаточно просторная ровная площадка, эстрада. На ней веером, на три четверти повернутые к публике, размещаются хористы, так, чтобы им было удобно видеть движения дирижера. Группировка хористов по голосам может быть различной, в зависимости от того, сколько голосов написано автором — три, четыре или шесть. Во всяком случае впереди, сидя, находятся женщины — сопрано и альты; за альтами, стоя, тенора, а позади сопрано, стоя, басы.

Солисты — певцы и инструменталисты — занимают середину и переднюю часть эстрады и размещаются с таким расчетом, чтобы, слегка повернув голову, можно было видеть дирижерскую палочку.

Впрочем, повторяю, указания эти носят лишь примерный характер; по многим соображениям они могут изменяться самым различным образом.

В Парижской консерватории, где амфитеатр состоит всего из четырех или пяти незакругленных ступеней и не может поэтому вместить всего оркестра, скрипки и альты находятся впереди на эстраде, ступени же заняты только басами и духовыми инструментами; хор сидит на авансцене

* Автор указывает стороны, как бы обратясь лицом к публике.

лицом к публике и вся женская группа — сопрано и альты, — повернутая спиной к дирижеру, никогда не бывает в состоянии видеть его движения. Для этой части хора такое расположение очень неудобно.

В высшей степени важно, чтобы хористы всегда размещались на авансцене несколько ниже плоскости, занимаемой скрипками, иначе они чрезвычайно ослабят звучание последних. Если впереди оркестра нет еще других ступенек для хора, то по той же причине совершенно необходимо, чтобы женщины сидели, а мужчины стояли — тогда голоса теноров и басов, звучащие поверх сопрано и альтов, смогут свободно нестись, ничем не заглушаемые и не встречая препятствий.

Когда в пребывании хористов впереди оркестра

нет больше надобности, дирижеру следует позаботиться, чтобы они удалились — это множество людей вредно сказывается на звучании инструментов. Симфония, исполненная таким приглушенным оркестром, много потеряет.

Есть и другие меры предосторожности, касающиеся только оркестра, которые дирижер может предпринять, чтобы избежать некоторых дефектов в исполнении.

Ударные инструменты, помещенные, как я указывал, на одной из последних ступеней амфитеатра, имеют тенденцию к замедлению ритма, к запаздыванию. Ряд ударов большого барабана, совершаемых через равные промежутки времени в быстром темпе, вроде следующего:



приводит иногда к полному расстройству прекрасного ритмического движения, пресекая порыв всего оркестра и разрушая ансамбль. Исполнитель на большом барабане почти всегда грешит невнимательным отношением к указываемому дирижером сильному времени такта и опаздывает со своим ударом на первую долю. Понятно, что запаздывание это, увеличиваясь вместе с числом последующих ударов, очень скоро приводит к ритмическому разладу самого неприятного свойства.

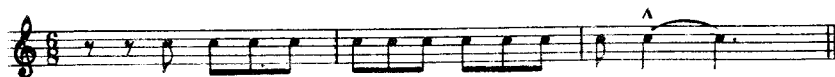
Дирижеру, когда все его усилия восстановить

ансамбль оказываются тщетными, остается одно — потребовать, чтобы играющий на большом барабане заранее сосчитал количество предстоящих в данном отрывке ударов, и, зная его, больше уже не смотрел в свою партию, а неотрывно следил глазами за дирижерской палочкой; тогда он сможет держать темп, нисколько не нарушая его точности. В партиях труб нередко наблюдается другого рода запаздывание, возникающее по иной причине; это бывает, когда в быстром темпе встречаются места такого характера:



Трубач, вместо того, чтобы вздохнуть еще перед первым из этих тактов, берет дыхание в его начале, во время восьмой паузы А, и не приняв во внимание момента, потраченного на ды-

хание, все-таки сохраняет восьмую паузу, удлиняющую таким образом первый такт. Получается следующее:



Это тем более плохо, что у всего оркестра заключительный акцент падает на начало третьего такта, у труб же он оказывается на восьмую позже и разрушает ансамбль при атакировке последнего аккорда.

Чтобы предотвратить это, дирижеру следует заранее предупредить исполнителей о подобной неточности, в которую они почти все впадают, сами того не замечая, а затем, во время дирижирования, бросить на них в решающий момент взгляд и чуть раньше дать первую долю такта, где они вступают. Трудно поверить, сколько усилий нужно, чтобы удержать трубачей от удвоения такой восьмой паузы.

В случае, когда для перехода от Allegro moderato к Presto композитором указано длительное

accelerando poco a poco, дирижеры, вместо того, чтобы равномерно и незаметно все больше и больше оживлять темп, очень часто ускоряют его рывками. Нужно старательно избегать этого. То же самое можно сказать и об обратных случаях; и это даже еще труднее — плавно, без толчков расширять движение, постепенно превратить быстрый темп в медленный.

Нередко из желания выказать свое рвение или же в силу недостаточной тонкости музыкального чувства, дирижер требует от музыкантов преувеличенных нюансов. Ему не понятен ни характер, ни стиль произведения. Нюансы становятся самоцелью, делаются крикливыми; намерения несчастного композитора полностью искажаются, извращаются, намерения же дирижера, ка-

кими бы честными ни полагать их, не становятся от этого менее опасными — подобно нежностям того осла из басни, что убивает своего хозяина, ласкаясь к нему.

Укажем теперь на некоторые достойные сожаления скверные привычки, укоренившиеся почти во всех европейских оркестрах, — привычки, которые приводят в отчаяние композиторов и которые как можно скорее должны быть устранены дирижерами.

Исполнители на смычковых инструментах редко берут на себя труд сыграть настоящее тремоло; они подменяют этот столь характерный эффект вялым повторением ноты, наполовину, а нередко и на три четверти более медленным, чем это нужно для тремоло; вместо шестидесятчетвертых они играют тридцатьвторые, или шестнадцатые, иными словами, в такте в $\frac{4}{4}$ (Adagio) они вместо шестидесяти четырех нот делают тридцать две или даже только шестнадцать. Как же, ведь быстрые движения руки, необходимые для настоящего тремоло, требуют таких больших усилий! Подобная нерадивость нетерпима.

Многие контрабасисты, тоже из нерадивости или же боясь не справиться с теми или иными трудностями, позволяют себе упрощать свои партии. Эта школа «упростителей» — уже лет сорок, как она в почете, — не должна бы больше существовать. В старых сочинениях партии контрабасов весьма просты, и еще больше обеднять их нет никаких разумных оснований; в современных партитурах они несколько труднее, это верно, но и здесь в них, за очень редкими исключениями, нет ничего неисполнимого; композиторы, владеющие мастерством, пишут их со всею тщательностью и именно так, как они должны быть исполнены. И если «упростители» искажают свои партии из лени, то у дирижера имеется необходимая власть, чтобы призвать их к выполнению долга; если же это от неспособности — ему надлежит уволить их. У него все основания быть заинтересованным в том, чтобы избавиться от музыкантов, не умеющих играть на своих инструментах.

Флейтисты, привыкшие доминировать над другими духовыми инструментами и не допускающие, чтоб их партия была написана ниже, чем у кларнетов и гобоев, зачастую транспонируют целые отрывки октавой выше. Дирижер, если он достаточно хорошо читает партитуру, в совершенстве не знает произведения, которым дирижирует, или если ему не хватает тонкости слуха, не заметит этой странной вольности флейтистов. Примеры ее встречаются во множестве, и нужна бдительность, чтобы они начисто исчезли.

Повсюду бывает (я не говорю: только в некоторых оркестрах), повсюду, повторяю, бывает так, что скрипачи, которым надлежит, как известно, исполнять одну и ту же партию в количестве десяти, пятнадцати, даже двадцати человек, не считают пауз — опять-таки по нерадению, — полагаясь друг на друга. И получается, что не больше половины их вступает своевременно, в то время как остальные еще держат инструмент под мышкой и смотрят по сторонам; вступление теряет свою силу, если не пропускается совсем. Я призываю дириже-

ров со всем вниманием и строгостью отнестись к этой невыносимой привычке. Между тем она настолько закрепилась, что справиться с ней можно только возложив на многих ответственность за ошибку одного — например, подвергая штрафу весь ряд скрипачей, если хоть один из них пропустил свое вступление. Пусть этот штраф будет всего лишь в три франка, но, поскольку он может быть наложен пять или шесть раз на одно и то же лицо за один вызов, то ручаюсь — каждый скрипач начнет считать свои паузы и следить, чтобы и сосед его делал то же самое.

Оркестр, в котором инструменты не настроены — и каждый в отдельности, и между собой, — явление уродливое; следовательно, дирижеру необходимо проявить самую большую заботу о том, чтобы музыканты как следует настроились. Но этого не нужно делать перед публикой. Более того, любой инструментальный шум, любое прелюдирование в антрактах — настоящее оскорбление для образованных слушателей. Плохое воспитание оркестра и его невысокие музыкальные качества узнаются по назойливому шуму, производимому им во время перерывов в опере или в концерте.

Еще один неперемный долг дирижера — не позволять кларнетистам все время пользоваться одним и тем же инструментом (кларнетом Си-бемоль) вне зависимости от указаний автора; будто разные кларнеты, особенно такие, как Ре и Ля, не обладают каждый своим особым характером, всю ценность которого несомненно знает сведущий композитор, будто у кларнета Ля нет к тому же лишнего полутона внизу, по сравнению с кларнетом

Си-бемоль, — превосходного *do-diez*



звучащего, когда написано *ми*



; на клар-

нете Си-бемоль это *ми* дает только *ре*



Столь же порочная и еще более пагубная привычка появилась во многих оркестрах вслед за введением валторн с вентилями или пистонами; это — манера играть открытыми звуками* (с помощью приданного инструменту нового механизма) ноты, задуманные автором как закрытые (образующиеся при введении правой руки в раструб). Кроме того, из-за легкости, с какой пистоны или вентили позволяют придавать инструменту различные строи**, валторнисты пользуются теперь только валторной Фа, какой бы строй ни указал композитор. Этот обычай вызывает массу недоразумений, и дирижер должен приложить все старания, чтобы уберечь от них произведения композиторов, умеющих писать; для остальных эта беда, признаться, не так уж велика.

Должен восставать дирижер также и против принятого в некоторых театрах, называемых ли-

* См. примеч. 69.

** См. примеч. 69.

рическими, экономного обычая заставляя одного и того же музыканта одновременно играть и на тарелках и на большом барабане. Тарелки, закрепленные на барабане, — а именно таким путем и достигается эта экономия, — производят отвратительный лязг, приемлемый разве что в оркестрах на танцевальных площадках. Помимо всего, этот обычай поддерживает у посредственных композиторов привычку никогда не пользоваться этими инструментами в отдельности и считать их годными только для энергичного подчеркивания сильных долей такта. Мысль эта полна вопиющей пошлости и ей мы обязаны нелепыми излишествами, бремени которых рано или поздно не выдержит театральная музыка, если не положить этому конец.

Заканчивая, хочу выразить сожаление о том, как плохо еще организованы везде репетиции с хором и оркестром. Повсюду еще сохранилась система разучивания крупных хоровых и инструментальных произведений полными составами. Сразу заставляют репетировать всех хористов вместе; так же поступают и с инструменталистами. В результате образуются прискорбные ошибки, бесчисленные оплошности, в особенности в средних голосах, ошибки, не замечаемые ни руководителем хора, ни дирижером. А возникнув однажды, ошибки эти входят в привычку, проникают в исполнение и упорно удерживаются в нем.

Среди всех исполнителей, в наихудшие условия во время своих репетиций, организованных подобным образом, поставлены несчастные хористы. Вместо того, чтобы дать им, во-первых, хорошего руководителя, знающего темпы, сведущего в искусстве пения, который бы отбивал такт и делал критические замечания, во-вторых, хорошего пианиста, играющего по хорошо сделанному клавиру на хорошем фортепиано, и наконец, скрипача, чтобы он играл в унисон или в октаву с голосом каждую разучиваемую в отдельности партию, — вместо этих трех необходимых артистов их доверяют — по меньшей мере, в двух третях оперных театров Европы — единственному человеку, столь же мало понимающему в искусстве дирижирования, как и в искусстве пения, вообще плохому музыканту, отобранному среди самых скверных пи-

нистов, каких только удалось найти, а то и вовсе не играющему на фортепиано, жалкому инвалиду, пытающемуся, сидя перед разбитым, расстроенным инструментом, расшифровать плохо составленный аккорды — мажорные, когда нужны минорные, и наоборот, — и под тем предлогом, что ему приходится одному и управлять и аккомпанировать, пользуясь своей правой рукой, чтобы сбить хористов с ритма, а левой — чтобы они сбились с интонации.

Можно подумать, что попал в средневековье, когда бываешь свидетелем этакого «бережливого» варварства...

Верного, колоритного, вдохновенного исполнения нового произведения, даже силами первоклассных артистов, можно добиться — я твердо уверен в этом — только путем отдельных репетиций. Каждую партию хора нужно разучивать отдельно, пока она не будет хорошо усвоена, а затем уже вводить в ансамбль. Такой же порядок должен быть принят и в оркестре по отношению к сколь угодно сложной симфонии. Сначала нужно проработать партии отдельно со скрипками, отдельно с альтами и басами, затем с деревянными духовыми инструментами (вместе с небольшой группой струнных, чтобы были заполнены паузы и духовые привыкли к своим вступлениям) и точно также с медными духовыми; очень часто необходимы бывают отдельные занятия даже с ударными инструментами и, наконец, с арфами, если их много. Общие репетиции становятся после этого много продуктивнее, идут быстрее и позволяют льстить себя надеждой достигнуть той верности исполнения, какая встречается, увы, лишь очень редко.

Исполнение, подготовленное прежним способом, бывает только приблизительным, и сколько же прекрасных творений терпит из-за этого неудачу. А дирижер-«организатор», хоть он только что загубил автора, тем не менее кладет свою палочку с довольной улыбкой; и если у него и остаются какие-то сомнения в правильности пути, каким он выполнил свою задачу, то, поскольку в конечном счете никто не вздумает подвергать контролю ее выполнение, он лишь бормочет про себя: «Э, что там! Vae victis!» *

* «Горе побежденным!» (лат.).

ПРИМЕЧАНИЯ

58. При чтении оригинала приходится учитывать известные различия между французской органной терминологией и той, что принята у нас. Так, например, слово «registre» означает здесь механизм включения и выключения нужного ряда труб, то есть трактуру; сам же набор однородных труб — то, что мы называем регистром или голосом, — именуется по-французски «le jeu». В дальнейшем изложении слово «регистр» употребляется в принятом у нас смысле — 311*.

59. Объем клавиатуры указан здесь по написанию. В действительности лишь звучание восьми футовых регистров органа в отношении высоты полностью соответствует нотации. Все другие регистры — транспонирующие. Подробнее этот вопрос освещается несколько дальше в тексте главы — и в оригинале Г. Берлиоза и в варианте Р. Штрауса — 311.

60. По поводу этого высказывания Г. Берлиоза Ш. М. Видор, бывший превосходным органистом, замечает, что Берлиозу, очевидно, не сумели разъяснить назначение органных микстур. Далее Видор сам с увлечением развивает этот вопрос (см. Видор — Рогаль-Левинский. Техника современного оркестра. Музгиз, 1938, стр. 345 и далее) — 313.

61. Доводя нажим до уверенного ощущения пальцами дна клавиши. Правда, необходимость в таком плотном нажиме возникает не всегда — главным образом при игре legato и при выдержанных звуках — 314.

62. Название «Orgue expressif» у французских авторов обычно относится к фисгармонии — 317.

63. С этим примечанием Р. Штрауса можно, пожалуй, и не вполне согласиться. Хотя натуральные валторны, о которых идет здесь речь, давно уже вышли из употребления, тем не менее с ними постоянно приходится сталкиваться в партитурах старых мастеров и изложение Г. Берлиоза, содержащее ряд интересных деталей, отсутствующих даже у Ф. Геварта, помогает глубже понять их специфику и их возможности. Имеет это и известную чисто практическую ценность, поскольку наиболее вдумчивые наши педагоги-валторнисты нередко используют возможности натуральных инструментов в методических целях — 318.

64. Интересно отметить, что верхняя граница диапазона всех валторн, в каком бы строе они ни были, практически была одинакова по реальному звучанию — примерно, *ре-ми-фа* второй октавы. Объясняется это тем, что в низких строях мензура валторны становилась уже и давала возможность подниматься до более высоких по порядку звуков натурального звукоряда. Чем выше был строй, тем мензура делалась шире и все больше ограничивала продвижение вверх по натуральному звукоряду. В низком строе до известны отдельные случаи подъема до 20-го натурального звука (по звучанию — *ми* второй октавы), в высоком строе до валторна не поднималась выше 10-го звука (то же самое *ми*). Эта верхняя граница в общем сохранилась и поныне — и для строя Фа, и для строя Си-бемоль — 318.

65. Такую точку зрения на соотношение двух ключей в нотной записи для валторны приходилось встречать и в некоторых других старых французских работах, (например, в известной книге А. Лавиньяка «La musique et les musiciens»). Гораздо шире распространен обратный взгляд, согласно которому в басовом ключе ноты пишутся октавой ниже, чем это, казалось бы, должно быть — 318.

66. Это низкое *соль*, хотя и не входит в состав натурального звукоряда, всё же изредка встречается в качестве открытого звука в партитурах старых мастеров (например, в Adagio 9-й симфонии Бетховена) — 320.

67. Несколько странно, что Г. Берлиоз не упоминает о том, что уже с середины XVIII века различные строи валтор-

ны получали, добавляя к постоянной основной трубке соответствующую переменную крону, вместо того, чтобы иметь при себе целый набор инструментов в разных строях — 320.

68. В дальнейшем изложении Г. Берлиоз, говоря о пистонном механизме, понятию «пистоны» часто придает обобщающее значение, подразумевая под ним и собственно пистоны (помпы), и вентили (поворотные) — 332.

69. Позднее (видимо, уже после Берлиоза) точка зрения на действие вентильного механизма изменилась. Назначение этого механизма стали усматривать в хроматическом заполнении интервалов исходного натурального звукоряда однородными по тембру (открытыми или закрытыми) звуками, считая, что строй инструмента при этом не меняется. Первоначально же вентильный (или пистонный) механизм рассматривался как приспособление, позволяющее мгновенно изменять длину трубки и таким образом заменять один строй инструмента другим — с этим отчасти перекликается современное представление, согласно которому строй валторны при включении четвертого вентилля изменяется с F на B (у некоторых инструментов наоборот).

Сказанным объясняется и известная двойственность понятия «открытый звук». Исполнители на вентильных инструментах обычно называют «открытыми» не все звуки, извлекаемые с открытым (не «застопоренным») раструбом, а только те, что берутся без помощи вентилей, то есть только звуки основного натурального звукоряда — 333.

70. Известно, что на современных валторнах, даже если максимально перекрыть рукой выход струи воздуха из раструба, достигнуть уверенного понижения звука на целый тон практически невозможно. Ф. Геварт свидетельствует об этом и в отношении натуральных валторн. Во всяком случае, нам теперь не вполне ясна техника выполнения приема, описываемого здесь Г. Берлиозом.

Следует напомнить также, что господствующий в настоящее время способ извлечения закрытых звуков на валторне заключается во введении довольно глубоко в раструб особым образом согнутых пальцев правой руки, что вызывает повышение звука, а не понижение его — 333.

71. Уже после внедрения хроматической валторны, но еще до появления современной «двойной» (или «комбинированной») валторны, кое-где (особенно в Германии) стало принято играть высокие партии (I и III валторн) на инструментах высокого строя Си-бемоль (или Ля). Этот обычай, по-видимому, и имеет в виду Р. Штраус. Далее он еще раз упоминает о нем — 334.

72. Естественным логическим результатом упомянутого Р. Штраусом обычая пользоваться валторнами двух строев (F и B) было появление нашей современной двойной валторны с четырьмя или с пятью вентиллями. Четырехвентильная валторна предоставляет исполнителю на выбор два строя — F и B — с возможностью мгновенного перехода (по желанию) из одного в другой. Пятивентильная добавляет к этому еще строи E и A. Валторны эти имеют ряд неоспоримых технических преимуществ — они заметно облегчают извлечение звуков высокого регистра; во многих случаях способствуют более чистому интонированию, предоставляя большой выбор различных положений вентилей; увеличивают диапазон инструмента вниз (примерно до *ля-бемоль* или даже *соль* контроктавы по реальному звучанию); при частом пользовании высокими строями (B, A) меньше утомляют исполнителя.

Вместе с тем повсеместное применение этих инструментов уже привело к чрезвычайно присорбному явлению. Очень многие валторнисты, сближаясь тем, что в строе B играть легче, пользуются им не только ради преодоления каких-либо особых трудностей, но постоянно, делая его основным и абсолютно не считаясь с неизбежным при этом обеднением, «опрошении» тембра. Обеднение это совершенно закономерно с акустической точки зрения, так как в высоких строях мензура инструмента становится значительно шире, а это, в свою

* Курсивом указаны страницы II части настоящего издания, к которым относятся данные примечания.

очередь, влечет за собой сокращение обертонового спектра. Следует вспомнить, что после появления хроматических валторн количество их строев резко уменьшилось и применяться стали главным образом инструменты средних строев (F, E, Es), обладавшие наилучшей, наиболее благоприятной для валторны мензурой (отношением диаметра трубки к ее длине) и, следовательно, наилучшими тембровыми качествами. На это обстоятельство указывал уже, как мы видели, Г. Берлиоз, упоминал о нем и Р. Штраус. Если в последних примерах, приведенных Р. Штраусом, глубина, поэтичность тембра валторны решающей роли не играет, то в таких, например, лирических сою валторны, как в Пятой симфонии Чайковского, во Втором концерте Рахманинова, в ансамблях валторн из увертюры к «Вольному стрелку» Вебера, в «Прелюдах» Листа и в бесконечном множестве других случаев, тембровая разница настолько ощутима, что наносит непоправимый ущерб самому музыкальному содержанию. Современные валторнисты старшего поколения, в молодости прошедшие школу игры на валторне F, еще стараются подражать ее тембру, играя в строе В, молодые же исполнители, с первых шагов постоянно пользующиеся строем В, несколько не задумываются над этим обстоятельством (да и педагоги подчас не побуждают их к этому) — они, в сущности, даже не вкусили истинной прелести звучания валторны. К сожалению, очень многие композиторы и дирижеры с ничем не оправданным равнодушием мирятся с этим печальным явлением, поощряя тем самым его дальнейшее распространение. Звук настоящей валторны, поразившей своей необычайно высокой поэтичностью многие поколения людей, исчезает на наших глазах — 334.

73. При чтении этой главы следует помнить, что речь все время идет о старых, узкомензурных трубах, натуральный звукоряд которых поднимался до 12-го, а в самых низких строях даже до 16-го звука. Отсюда и иной способ нотации для них, сходный с тем, что и поныне принят для валторн — 356.

74. Трудно понять, почему это замечание Р. Штрауса помещено именно здесь — оно относится к хроматическим трубам, в то время как Г. Берлиоз говорит пока еще о натуральных — 358.

75. Конструктивные различия между трубами и корнетами (в мензуре, величине и форме мундштука и раструба) во времена Берлиоза были гораздо существеннее, чем в наше время. Трубы стали теперь господствующими. Препятствия, почти безраздельно господствовавшие до 60—70-х годов прошлого столетия (Чайковский отошел от них только начиная с Пятой симфонии, а Пуччини, например, остался верен им до конца), по диаметру трубки особенно не отличались от современных, но зато длиной трубки (в наилучших строях Фа, Ми, Ми-бемоль) значительно превосходили их. Звук у них был значительно ярче, звонче — теперь этот тембр мы слышим только у фанфар. Диапазон размещался в большинстве строев между 3-м и 12-м натуральными звуками, а не между 2-м и 8-м, как у современных. Таким образом, наши трубы, став значительно более широкомензурными, многими своими свойствами сблизились с корнетами. Звучание их несколько потеряло в яркости, взамен же приобрело известную склонность к певучести, которая с течением времени всё больше заинтересовывала композитора. Вполне устраивали новые трубы и исполнителей, так как извлечение звуков высокого регистра на них менее рискованно — звуки натурального звукоряда расположены реже, а это уменьшает опасность срыва звука («кикса»).

Для более ясного представления об особенностях и возможностях различных медных инструментов полезно помнить о трех основных их мензуральных типах. Первый тип — валторны (средних и низких строев), обладающие наиболее узкомензурной трубкой конической (в основном) формы; они способны подниматься от 2-го до 16-го натурального звука, а в самых низких строях (До, Си-бемоль) даже еще выше. Второй тип — старые трубы (теперь — фанфары) с трубкой также достаточно узкой по своей мензуре, но цилиндрической формы в большей части ее длины; в наилучших (средних) строях их натуральный звукоряд простирался от 3-го до 12-го звука. Наконец, третий основной тип — значительно более широкомензурные рожки с трубкой конической формы, давшие начало современным корнетам и еще более широкомензурному семейству саксгорнов; натуральный звукоряд большинства этих инструментов внизу ограничивается 2-м (иногда 1-м), а верху 8-м — 9-м звуками. Современные, более широкомензурные, трубы по протяженности натурального звукоряда аналогичны инструментам третьего типа, но отличаются от них цилиндри-

ческой (в основном) формой трубки. Тромбоны (тоже цилиндрические в большей части своей длины) также тяготеют к этому типу; подобно низким представителям семейства саксгорнов, например, баритонам, они легко опускаются до 1-го натурального звука и могут подниматься до 10-го, а иногда и до 12-го звука.

Следует добавить, что ряд особенностей инструментов, как в отношении диапазона, так и тембровых свойств, зависит еще и от формы и величины мундштука — 376.

76. Р. Штраус сразу же, без всяких оговорок, как бы ставит знак равенства между звучанием трубы и корнета. Такое восприятие становится довольно естественным, начиная, примерно, с конца прошлого столетия, то есть с того времени, как в музыкальный обиход прочно вошла современная «короткая» труба — 378.

77. Здесь и в дальнейшем Г. Берлиоз несколько раз отходит от ранее высказанной им точки зрения о том, что «Натуральный звукоряд трубки нетранспонирующих духовых инструментов никогда не должен приниматься во внимание» (в вопросе об определении строя) и что «Всякий нетранспонирующий инструмент..., на котором написанное до и звучит как до, рассматривается как инструмент строя До» (см. ч. I, стр. 210). Впрочем, противоречий по существу вопроса это не создает, если принять во внимание двойственность понятия «строй» (см. примеч. 36 в I ч.) и тот взгляд на действие вентильного (а также, как видим, и кулисного) механизма, о котором говорилось в примеч. 69 — 380.

78. Привлекает внимание то, что этот низкий тромбон, настроенный в Ми-бемоль, фигурирует у Г. Берлиоза в качестве основной разновидности басового тромбона. Уже Ф. Геварт лишь вскользь упоминает о нем, останавливаясь главным образом на басовом тромбоне, настроенном в Фа — 381.

79. А. Модр указывает, что во Франции и некоторых других западноевропейских странах и теперь распространены тромбоны с помповым (пистонным) квартвентилем, в отличие от принятых у нас (как и в большинстве других стран) тенорово-басовых тромбонов с поворотным квартвентилем — 383.

80. Звук *си* (бекар) контроктавы, указанный в примере, в действительности всё же остается недоступным, так как при включенном квартвентиле длина кулисы оказывается недостаточной для понижения звука *фа* большой октавы на тритон — 383.

81. Примеры эти, действительно, чрезвычайно интересны, но так ли они «противоположны» точке зрения Г. Берлиоза? Одиночного тромбона здесь нет, взаимодействие (хотя бы и контрастно-полифоническое) с другими тромбонами и остальными медными инструментами налицо, и, к тому же, автор «Трактата» явно не имел в виду полифонического склада музыки — 386.

82. Высказанное автором положение не ясно. Строго говоря, возможность извлечения pedalных звуков зависит не от наличия или отсутствия кулисы, а главным образом от мензуры трубки инструмента. На современных вентильных тромбонах (теноровых) pedalные звуки извлекаются достаточно свободно. В отношении нотации теперь не делается никакой разницы между кулисными и вентильными тромбонами — 415.

83. Из текста автора не вполне ясно, какая разновидность инструмента имеется в виду. Диапазоны у вентильных тромбонов те же, что и у кулисных. Теноровый тромбон с тремя вентилями опускается хроматически до *ми* большой октавы, далее идет «мертвая зона», а затем pedalные звуки. Изредка встречающийся тенорово-басовый тромбон с четырьмя вентилями, как и кулисный тромбон с квартвентилем, дает кроме того возможность извлекать звуки, входящие в «мертвую зону», но также за исключением *си* контроктавы — 415.

84. В наше время этот инструмент совсем вышел из употребления. Лишь в отдельных духовых оркестрах еще хранятся инструменты такого типа, известные под названием «Флюгельгорн». От корнетов они отличаются более широкой мензурой и, соответственно, более широким, но вместе с тем и более матовым, несколько глуховатым звуком.

Простые (натуральные) рожки с такой же широкой мензурой и теперь еще используются в воинских частях в качестве сигнальных инструментов — 422.

85. Интересно отметить, что более поздние авторы (Лавиньяк, Геварт и др.) отождествляли бомбардон с контрабасовыми (или басовыми) саксгорнами строя Ми-бемоль, а иногда и Си-бемоль. Берлиоз же говорит о нем вне связи с саксгорнами, еще здесь, в основной части своего труда. Далее, в

дополнительном разделе о новых инструментах, где речь идет о саксгорнах, название «Бомбардон» уже не фигурирует — 425.

86. Приводимый Г. Берлиозом огромный объем тубы Ми-бемоль не подтверждается позднее ни одним из авторов наиболее известных трудов по инструментоведению и с точки зрения возможности его практического использования на всем протяжении представляется преувеличенным. Тем не менее, нужно иметь в виду, что во Франции и теперь изготавливаются тубы, существенно отличающиеся (если судить по проспектам некоторых фирм) от принятых у нас. Они пятивентильные, более высокой настройки (вплоть до Фа), не так широки по мензуре и снабжены мунштуками меньшего диаметра; звукоизвлечение на них, несомненно, значительно легче, а сам звук не столь массивен. Благодаря таким свойствам, на этих тубах не так трудно подниматься в очень высокий регистр (стоит вспомнить «Былло» Мусоргского в инструментовке М. Равеля). Что касается сверхнизких звуков, то они, хотя и могут быть достигнуты отдельными исполнителями, извлекаются все же неуверенно, с большим трудом и к тому же слабы и неясны по интонации — 425.

87. Наименование «Басовая туба» разными авторами и в разное время применялось к различным по высоте настройки тубам. Контрабасовой почти всегда называют тубу, настроенную в самое низкое Си-бемоль, но в некоторых случаях это наименование дается и более высокой тубе Ми-бемоль (его можно встретить, например, у Ш. М. Видора). Иногда, наоборот, низкую контрабасовую тубу обозначают как басовую (например, в следующем тексте Р. Штрауса). Не все ясно в этом отношении и у Р. Вагнера. Если под именем контрабасовой он всегда имеет в виду низкую тубу строя Си-бемоль, то под названием басовой тубы в разных произведениях подразумеваются различные тубы. В первом из приведенных здесь примеров довольно трудно определить, какую тубу хотел слышать автор; начало примера с должной уверенностью может прозвучать только на низкой тубе Си-бемоль, однако дальше почти вся партия тубы в «Фауст-увертюре» рассчитана, по-видимому, на более высокий инструмент. Значительно яснее с этим вопросом обстоит в произведениях русских композиторов. Они, как правило, всегда писали просто «Туба», подразумевая под этим низкую тубу в строе Си-бемоль — 425.

88. Полный перевод рефрена хора: «Так следуй же любви, раз ты этого хочешь, злосчастная Армида! Следуй же любви, которая ведет тебя в ужасную пропасть!»

Здесь у Г. Берлиоза сказано не совсем точно — *forte* наступает (в двух первых строфах) не при возвращении слов «*Suis l'amour*» («Следуй же любви»), а почти на три такта позже, на словах «*abîme affreux*» («ужасную пропасть»). Во внезапном выделении этих устрашающих слов и заключался, видимо, замысел композитора. В нотном примере это *forte* обозначено только в партиях смычковых инструментов — 443.

89. Палочки с головкой, обтянутой настоящей губкой, давно уже встречаются лишь как исключение. На смену губке пришел фетр (фильц) различной толщины и мягкости. Однако многие французские композиторы почти до наших дней по традиции продолжали пользоваться термином «*baguettes d'éponge*» (губковые палочки) для обозначения всяких мягких палочек — 462.

90. В настоящее время это французское название «*Jeux* (или *Jeu*) *de timbres*», так же как и немецкое название следующего (в тексте автора) инструмента «*Glockenspiel*», относится к одному и тому же инструменту — обычным оркестровым Колокольчикам, как известно, представляющим собой набор уже не настоящих колокольчиков, а пластинок из особых металлических сплавов. Первое упоминание о применении подобных пластинок мы находим здесь же у Г. Берлиоза — несколькими строками дальше.

Позднее на смену описанному автором набору колокольчиков пришла так называемая Ли́ра. Инструмент этот действительно имеет форму лиры, укрепленной на конце деревянной рукоятки и заполненной рядом металлических пластинок, настроенных в диатоническом порядке. Военные оркестры обычно выносят Лиру на парад; исполняются на ней отдельные фразы маршевых мелодий, тональность которых совпадает со звукояром набора пластинок — 480.

91. Те краткие сведения о бубне, которые приводит Г. Берлиоз, не исчерпывают всех приемов игры на этом инст-

рументе, применяемых в современной практике. Возможно, в то время было еще мало опыта его использования в оркестре; но может быть также, что автор «Трактата» говорит о несколько иной разновидности инструмента, чем та, что принята теперь у нас — 489.

92. Если у первых инструментов А. Сакса третий вентиль был рассчитан на понижение звука на полтора тона, а четвертый на два с половиной тона — как у подавляющего большинства современных четырехвентильных инструментов, — то получить *до-диез* малой октавы (по написанию в скрипичном ключе) на них все же было нельзя — по той же причине, по какой на современном тенорово-басовом тромбоне отсутствует *си* контроктавы. При одновременном включении четырех вентилей образуется «недопонижение» звука приблизительно на полтона.

По некоторым источникам, третий вентиль низких инструментов А. Сакса рассчитывался на понижение звука на два тона, по другим сведениям — четвертый вентиль понижал на три тона. При любом из этих условий можно было, конечно, заполнить целиком интервал между первым и вторым звуками натурального звукояра — 496.

93. В настоящее время мы не встречаемся с семейством саксгорнов в таком полном виде, как его описывает Г. Берлиоз. «Сверхвысокие» саксгорны стали лишь достоянием музеев; почти в таком же положении саксгорны сопрановой тесситуры в строях Ми-бемоль и Си-бемоль (последний — это упоминавшийся уже ранее флюгельгорн Си-бемоль, который фигурирует у Г. Берлиоза под названием *Sax-horn Contralto en Si bémol*). Широко используются у нас в духовых оркестрах только саксгорны: Альт Ми-бемоль (у автора — Тенор), Тенор и Баритон Си-бемоль (у автора соответственно — Баритон и Бас). Саксгорны басово-контрабасовой тесситуры (Контрабасы Ми-бемоль и Си-бемоль) теперь уступили место тубам той же настройки (отличающимися несколько иными конструктивными данными своей трубки); что же касается двух самых низких разновидностей, упомянутых автором, то они так и остались «монстрами», не нашедшими сколько-нибудь заметного применения.

В связи с той характеристикой, какую Г. Берлиоз дает верхнему регистру маленького «сверхвысокого» саксгорна, хочется высказать самое серьезное сожаление о том, что практически уже почти совсем вышли из употребления наиболее высокие из ныне существующих медных инструментов — такие, как Труба Ре или Корнет Ми-бемоль. Серебристые, необыкновенно светлые звуки их высокого регистра должны были бы вдохновить композиторов на создание впечатляющих звучаний без той чрезмерной и подчас мучительной напряженности, какую вносят обычные трубы, когда их долго удерживают на предельно высоких нотах.

В последние годы некоторые зарубежные фирмы вновь стали изготавливать «сверхвысокие» трубы Си-бемоль, настроенные октавой выше обычных — 496.

94. Основное отличие саксотромб от саксгорнов (помимо более узкой мензуры) — это их цилиндрическая (в большей части длины) трубка. К этому типу инструментов относятся, собственно, и наши современные трубы — обычная, сопрановой тесситуры, и басовая. В целом же семейство саксотромб распространения не получило — 496.

95. Среди русских исполнителей инструмент этот больше известен под названием «Концертино». В настоящее время в наших музыкальных словарях и в Большой Советской Энциклопедии дается его наименование «Концертина», общепринятое в международной практике — 496.

96. Указывая на различие в высоте настройки энгармонических тонов, автор пользуется этим необычным для нас термином «энгармонические интервалы» — 497.

97. Некоторые из высказанных здесь соображений о технике дирижерского жеста теперь утратили свою силу. Дирижерская техника изменилась на протяжении XIX столетия самым радикальным образом. Причем изменения проявились не только с внешней стороны — в манере начертания «схем» и отдельных жестов, в широчайшем использовании замахов (ауфактов) и т. д.; изменилось само назначение, роль техники. Техника дирижирования превратилась в тончайшее искусство передачи всех исполнительских намерений дирижера, всех его представлений об эмоциональном строе и звуковом характере произведения. Но сказанное, понятно, не умаляет интереса к суждениям великого музыканта о работе дирижера — 512.

ПАРТИТУРНЫЕ ПРИМЕРЫ

Берлиоз Г.
 «Король Лир», увертюра — 13*, 63^а, 63^б
 «Лелио», монодрама — 59, 88
 «Пятое мая», кантата — 51
 Реквием — 32, 121, 144
 «Ромео и Юлия», симфония — 9, 10, 41
 Траурно-триумфальная симфония — 125
 Фантастическая симфония — 72

Бетховен Л.
 Героическая симфония — 68, 103
 Симфония си-бемоль мажор — 12, 145
 Симфония до минор — 18, 30, 75, 146
 Пасторальная симфония — 48, 66, 100
 Симфония ля мажор — 67, 104, 115
 Концерт для фортепиано с оркестром ми-бемоль мажор — 58
 «Фиделио» — 29, 50, 69

Бизе Ж.
 «Кармен» — 116

Вагнер Р.
 «Валькирия» — 2, 3, 17, 19, 26, 42, 65, 85, 99, 120, 133
 «Гибель богов» — 89, 130
 «Зигфрид» — 1, 7, 20, 27, 79, 107, 113, 135
 «Золото Рейна» — 15, 21, 109, 112
 «Летучий голландец» — 108^б
 «Лоэнгрин» — 24, 97
 «Нюрнбергские мастерзингеры» — 16, 25, 35, 38, 53, 74, 84, 90, 108^а, 110, 111, 122^а, 122^б
 «Тангейзер» — 23, 36, 64, 87, 126, 136
 «Тристан и Изольда» — 5, 14, 28, 37, 39, 40, 45, 52, 54, 93, 94, 98, 102, 127, 128, 129
 «Фауст-увертюра» — 134

Вебер К. М.
 «Вольный стрелок» — 33, 86
 «Оберон» — 34

Верди Дж.
 «Отелло» — 43, 56

Галевн Ж.
 «Дочь кардинала» — 71

Глюк К. В.
 «Альцеста» — 4, 11, 96, 124
 «Армида» — 62, 138
 «Ифигения в Авлиде» — 61
 «Ифигения в Тавриде» — 22, 101, 114, 123, 142, 143, 149, 151
 «Орфей» — 47, 95

Лист Ф.
 «Данте», симфония — 55
 «Мазепа», симфоническая поэма — 6, 106

Маршнер Г.
 «Ганс Гейлинг» — 44
 Мегюль Э.
 «Иосиф» — 81
 «Фрозина и Мелидор» — 105

Мейербер Дж.
 «Гугеноты» — 31, 73, 77, 92, 147
 «Роберт-дьявол» — 76, 119, 150

Моцарт В. А.
 «Волшебная флейта» — 131, 148
 «Дон-Жуан» — 49, 57
 «Свадьба Фигаро» — 60
 «Так поступают все» — 78, 91
 «Ave verum corpus» — 137

Обер Д.
 «Немая из Портичи» — 82

Россини Дж.
 «Вильгельм Телль» — 139, 141

Спонтини Г.
 «Весталка» — 132, 140

Штраус Р.
 «Без огня» — 8, 117, 118
 «Домашняя симфония» — 70^а, 70^б
 «Смерть и просветление» — 80
 «Так сказал Заратустра» — 46
 «Тиль Эйленшпигель» — 83^а, 83^б

* Цифры обозначают № партитурных примеров.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Александр Жакоб (Якоб) и его сын Эдуард, владельцы французской фирмы, изготовлявшей фисгармонии — 494, 500, 501
Ализар, французский певец (бас) — 444
Арс Николай Андреевич, дирижер и композитор — 8
- Байо Пьер-Мари, французский скрипач — 13
Бах Иоганн Себастьян — 9, 231, 281, 314, 315, 316, 334, 378, 439
Бём Теобальд, немецкий флейтист и инструментальный мастер — 211, 241, 282, 283, 284, 303
Берио Шарль Огюст, бельгийский скрипач и композитор — 13
Берман, немецкий кларнетист — 251
Бетховен Людвиг ван — 9, 10, 53, 62, 80, 85, 145, 155, 200, 212, 223, 241, 250, 297, 322, 331, 359, 361, 386, 409, 439, 461, 462, 505, 510, примеч. 66
Бизе Жорж — 361
Брамс Иоганнес — 9
Бюлов Ганс фон, немецкий пианист и дирижер — 461
- Вагнер Рихард — 7, 8, 9, 10, 19, 32, 62, 80, 85, 109, 112, 130, 167, 184, 223, 235, 239, 241, 254, 259, 263, 273, 280, 293, 334, 361, 378, 386, 401, 409, 415, 416, 425, 462, примеч. 40, 60, 85
Вебер Карл Мариа — 9, 19, 85, 109, 111, 167, 241, 259, 263, 268, 284, 293, 297, 328, 331, 359, 361, 382, 414, 437, 450, 498, примеч. 72
Вейнгартнер Феликс, немецкий дирижер и композитор — 7, 303
Веласкес Диего де Сильва, испанский живописец — 62
Вербрюгге — 519, 520
Верди Джузеппе — 145, 195, 361, 415, 461, 501
Видор Шарль-Мари, французский органист и композитор — примеч. 60, 85
Вильом (Вийом) Жан Батист, французский скрипичный мастер — 503
Винтер Петер, немецкий скрипач и композитор — 13
Випрехт Вильгельм, начальник прусских гвардейских оркестров — 425
Вольфрум Филипп, немецкий композитор и органист — 8
- Габенёк (Абенёк) Франсуа-Антуан, французский дирижер и скрипач — 23
Гайдн Иозеф — 9, 234, 241, 505
Галевй (Алевй) Жак — 234, 450, 501
Геварт Франсуа-Огюст, бельгийский композитор и музыкальный теоретик — 7, 8, 85, 120, 239, примеч. 24, 31, 42, 63, 78, 85
Геккель Вильгельм, немецкий инструментальный мастер — 238, 250, 280, примеч. 40, 42
Гендель Георг Фридрих — 9, 316
Глезель Людвиг, немецкий инструментальный мастер — 129
Глюк Кристоф Виллибальд — 9, 23, 48, 81, 85, 145, 212, 268, 284, 293, 297, 331, 359, 380, 382, 389, 414, 438, 443, 450, 455, 484, 490, 499
Гордон Вильям, инструментальный мастер — 282
Гретри Андре Эрнест — 85, 332
- Дёрфель Альфред, немецкий музыкальный деятель — 8, примеч. 1
Дьепло, французский тромбонист — 415
Дюпрё Жильбер, французский певец (тенор) — 443
- Кастнер Иоганн Георг, эльзасский композитор и музыкальный теоретик — 493
Коломийцов Виктор Павлович, музыкальный критик и переводчик — 49, 80, 85, 181, 259, 293, 409
Коссинюс, французский исполнитель на офикленде — 422, 423
Лавиньяк Александр (Альбер), французский музыкальный теоретик — примеч. 65, 85
- Ланглуа, французский контрабасист — 174
Левассёр Никола́ Проспер, французский певец (бас) — 135
Лист Ференц (Франц) — 9, 32, 184, 199, 254, 334, 484, 488, примеч. 72
- Малер Густав — 259, 460, 490
Маршнер Генрих, немецкий композитор и дирижер — 145
Меюль (Меюль) Этьен Никола — 85, 254, 328, 331, 332
Мейербер Джакомо — 81, 102, 241, 275, 328, 331, 358, 377, 477, 488, 489, 501
Модр Антонин, чешский композитор и музыкальный теоретик — примеч. 36, 79
Монтеверди Клаудио — 11
Моцарт Вольфганг Амадей — 9, 155, 167, 212, 241, 274, 280, 334, 361, 409, 439, 450, 480, 505, 518
Мусоргский Модест Петрович — примеч. 86
Мустель Виктор, французский инструментальный мастер — 483
Мюллер Иван, кларнетист — 251
- Обер Даниель Франсуа — 130, 254, 302
- Паганини Никколо — 13, 45, примеч. 11
Паишица (Паниса) Этторе, аргентинский дирижер 7, примеч. 31
Пуччини Джакомо — примеч. 75
Пэриш-Альварс Элиас, английский арфист и композитор — 183
Пойке Макс, немецкий контрабасист — 129
- Равель Морис — примеч. 18, 86
Рахманинов Сергей Васильевич — примеч. 72
Рембранд Херменс ван Рейн, голландский живописец — 62
Римский-Корсаков Николай Андреевич — примеч. 6
Риттер Герман, немецкий альтист — 85
Рогаль-Левинский Дмитрий Романович, профессор Московской государственной консерватории по курсу инструментовки — 23, примеч. 24, 46, 60
Россини Джоакино — 127, 331, 460, 477
Рубини Джованни Баттиста, итальянский певец (тенор) — 443
Рубинштейн Антон Григорьевич — 7, 315
Руссо Жан-Жак — 499
- Саккини Антонио — 85, 268
Сакс Адольф, инструментальный мастер — 280, 281, 358, 383, 425, 494, примеч. 52, 92
Сор Фернандо, испанский гитарист и композитор — 195
Спонтини Гаспаре — 85, 297, 409, 450, 484
- Тёрнер Джозеф Мэллорд, английский живописец — 62
Томбо, немецкий арфист — 184
- Уран Кретьен, французский скрипач и альтист — 101
Уэрта, испанский гитарист — 195
- Флемминг — 212
- Хальс (Гальс) Франс, голландский живописец — 62
Хайтцингер Антон, немецкий певец (тенор) — 443
- Цани де Ферранти Марко Аврелио, гитарист — 195
- Чайковский Петр Ильич — 7, примеч. 31, 75
- Шарпантье Гюстав, французский композитор — 483
Шиллингс Макс, немецкий композитор — 85
Шнеллер Ганс — 477
Штельцнер Альфред, немецкий инструментальный мастер — 85
Шуберт, кларнетист — 281
Шуман Роберт — 9
- Щуровский Петр Андреевич, дирижер — 7
- Эрар Себастьян, французский инструментальный мастер — 175, 177, 183, 317

СОДЕРЖАНИЕ

Духовые инструменты с клавиатурой:	
Орган	311
Медные амбушюрные инструменты:	
Валторна	318
Валторна с вентилями	332
Труба	356
[Труба с вентилями]	361
[Труба с клапанами]	361
[Труба с кулисой]	362
Корнет	372
Тромбоны	380
[Сопрановый тромбон]	380
Альтовый тромбон	380
Теноровый тромбон	381
Басовый тромбон	381
Альтовый тромбон с вентилями	415
Тубы [вагнеровские]	416
Рожок	416
Рожок с клапанами	422
Рожок с вентилями	422
Басовый офиклеид	422
Альтовый офиклеид	424
Контрабасовый офиклеид	424
Бомбардон	425
Басовая туба	425
Деревянные амбушюрные инструменты:	
Серпент	435
Русский фагот	435
Человеческие голоса	436
Ударные инструменты	
[Инструменты со звуком определенной высоты:]	
Литавры	460
Колокола	477
Колокольчики	480
Гlockеншпиль	480
Стеклянная гармоника	483
Челеста	483
Античные тарелочки	483

[Инструменты со звуком неопределенной высоты:]

Большой барабан	484
Тарелки	484
Тамтам	488
Бубен	489
Малый барабан	489
Цилиндрический барабан	490
Треугольник	490
Бунчук	492
Новые инструменты	
Саксофоны	494
Саксгорны	495
Саксотромбы	496
Сакстубы	496
Концертина	496
Мелодиум (Фисгармония)	500
Фортепиано и мелодиумы с продленным звучанием	501
Октобас	503
Оркестр	504
Дирижер оркестра	510
Примечания	525
Партитурные примеры	528
Именной указатель	529