

ДМ. РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКИЙ


БЕСЕДЫ ОБ ОРКЕСТРЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
М О С К В А • 1 9 6 1

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| От Автора..... | 3 |
| I. Современный Симфонический Оркестр..... | 5 |
| II. Прошлое Современного Симфонического Оркестра | 21 |
| III. Струнные Инструменты..... | 39 |
| IV. Деревянные Духовые Инструменты..... | 77 |
| V. Медные Духовые Инструменты..... | 134 |
| VI. Ударные Инструменты..... | 176 |
| VII. Струнно-щипковые и Клавишные Инструменты | 191 |
| VIII. Духовой Оркестр..... | 204 |
| IX. Jazz — Оркестр..... | 216 |
| Словарь иностранных слов, трудных терминов и определений | 236 |
| Именной указатель | 263 |
| Иллюстрации..... | 289 |



ОТ АВТОРА

Впервые *Беседы об Оркестре* были написаны в 1946 году как «Беседы у Микрофона». Они были чрезвычайно кратки по изложению и, вместе с «музыкальными интермедиями», не превышали получасовой передачи. В то время эти радио-беседы многократно передавались в эфир и, как показывали письма радио-слушателей, пользовались среди них некоторым вниманием. Это обстоятельство внушило мысль переработать слишком короткие «Беседы у Микрофона» в небольшие очерки с тем, чтобы придать им вполне законченный вид.

Само собою разумеется, эта небольшая книжечка, выходящая теперь отдельным томом, отнюдь не рассчитана на то, чтобы научить читателя писать для оркестра. Она предназначена исключительно для тех, кто любит музыку и кому хочется на досуге, буквально за чашкой чаю, получить достаточно сведений, чтобы легче разобраться в звучании оркестра — этого наиболее сложного и трудного для восприятия объединения различных музыкальных инструментов — при слушании наиболее доступных и часто исполняемых оркестровых произведений. При этом читателю полезно, может быть, будет узнать историю не только самого оркестра, но и отдельных его участников в таком изложении, которое-бы его ничуть не утомляло, а напротив, — по возможности развлекало. Словом, цель настоящей работы заключается в том, чтобы дать в занимательном и чрезвычайно простом повествовании всё то самое важное и необходимое, о чём читатель может узнать только в сложных трудах, посвящённых оркестру — его строению, возможностям и истории. Обычно все эти работы, в большей своей части ставшие уже библиографической редкостью, чрезвычайно трудны для чтения, так-как требуют не только обширных теоретических познаний, но и умения обращаться с данным в них научным материалом.

На основании всего изложенного, автор делает скромную попытку предугадать те вопросы в содержании данного предмета, которые ближе всего могли-бы коснуться внимания слушателя или читателя и наилучшим образом сумели-бы удовлетворить его любознательность. Если автору удастся в какой-то мере разрешить эту задачу,— он почтёт себя вполне удовлетворённым достигнутым.

В полном соответствии со всеми прочими работами автора в области оркестра и в данном случае принята «фонетическая орфография» в части, касающейся иностранных слов, терминов и имён собственных. Укоренившиеся неточности и искажения часто настолько далеки от подлинного произношения, что делают иной раз неузнаваемым имя и фамилию данного музыканта. Чтобы в какой-то мере избежать этот досадный «пережиток прошлого», в настоящей работе сделана попытка вновь приблизить звучание понятий и имён собственных к тому, что есть на самом деле. Возможная неловкость в восприятии оказывается таковой лишь в первую минуту и быстро переходит затем в нечто само собою разумеющееся. В точно таком-же положении оказываются и некоторые частицы — «бы», «ли», «же», или «б», «ль», «ж», соединённые в данном случае для ясности, краткости и красоты начертания через дефис с теми словами, в сочетании с которыми они встречаются. Автору казалось, что в чтении такое отступление от общепринятого не может вызвать возражений, поскольку оно исключает явную нелепость обособленного переноса их с одной строки на другую. В остальном автор стремился быть не только простым, ясным и доступным, но и достаточно точным, — в конце книжечки приложен «словарь всех иностранных слов, узко-специальных терминов и определений» и всех понятий, которые по каким-либо причинам могут быть не известны или не знакомы читателю.

Дм. Р.-Л.

Москва

Июнь — Сентябрь 1957 года.



I

СОВРЕМЕННЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Что такое *оркестр*, откуда возникло это слово и что оно означает? Во времена весьма отдалённые, в античном древне-греческом театре ближайшая к зрителю часть сцены, на которой располагался хор, называлась *ὀρχήστρα* (*орхэстра*) — «место для хора». Много позднее, когда возродилось увлечение древне-греческой трагедией и когда возникло, таким образом, глубокое изучение «жанра», приведшее сначала к подражанию, а затем и созданию целой «ложно-классической школы», тогда только это «возрождённое увлечение» обусловило возникновение художественной формы оперы и балета, и название это перешло к месту, расположенному между зрителем и сценой и занимаемому сопровождавшими пение и танцы музыкантами. Спустя некоторое время это место, в современном оперном театре обычно находящееся в некотором углублении, также стало называться «оркестром», а самое слово получило двоякое значение — собирательное и определяющее местонахождение оркестра. Другими словами, все музыканты, играющие в оркестре и составляющие данный оркестр, стали называться тоже «оркестром», если о них шла речь как о единой музыкально-художественной единице. Участники «оркестра» обычно называются «артистами оркестра», «оркестровыми музыкантами» или просто — «оркестрантами».

Если продолжить затронутую здесь мысль, то останется только сказать, что в театре углубление или «яма», где размещается оркестр, или точнее — где располагаются музыканты оркестра, также называется «оркестром», и этого слова теперь уже вполне достаточно, дабы с точностью определить местонахождение искомого. Например, вполне

достаточно сказать, что данное лицо находится «в оркестре». Это значит, что его будут искать либо в помещениях, прилегающих к оркестру, либо в самом оркестре. Комнаты, которые обычно находятся вблизи оркестра, служат чаще всего для отдыха и занятий оркестрантов и для хранения музыкальных инструментов. Их теперь также называют общим определением — «оркестр», поскольку это понятие подразумевает в себе уже слишком многое. Таким образом, сейчас, всё, что так или иначе связано с местом, где находится во время исполнения «оркестр» или «собрание оркестровых музыкантов», руководимых дирижёром, определяется одним и тем же общим понятием — *оркестр*. Само собою разумеется, в драматическом театре ничего подобного нет. Там оркестр имеет случайное и чисто прикладное значение. Поэтому он не только скрыт от взоров зрителей, но и чаще всего размещён, в зависимости от необходимости, за сценой или даже под сценой.

Но так обстоит дело в театре. В концертном зале никакого углубления для оркестра обычно не существует. Здесь нет сцены, на которой происходит действие, и потому нет никакой необходимости опускать оркестр ниже её уровня. Как раз наоборот. В концертном зале *исполнителем* является сам оркестр и всё внимание слушателей, — а они в данном случае оказываются и зрителями, — сосредоточено на нём. Поэтому в концертном исполнении оркестр находится на довольно значительном возвышении. Это возвышение называется «концертной эстрадой» или, если оно предназначено для выступлений симфонического оркестра, — то просто «оркестром».

Если же представить себе концертную эстраду с высоты «птичьего полёта», то, прежде всего, поражает странный, почти причудливый порядок расстановки стульев и нотных пюпитров. Это — обычный порядок размещения музыкантов в оркестре или, так называемая, «посадка» оркестра. Она никогда не изменяется против установленных правил, а если и случается, что какой-нибудь дирижёр начинает капризничать и требовать своего собственного расположения оркестра, то всякое изменение такового обычно оказывается удобным только для него самого, и на первое время, пока оркестр не освоился с новыми для себя условиями, остаётся чем-то случайным и не очень приятным.

До самого последнего времени расположение оркестра, как было уже сказано, было постоянным и как-бы «обычным». При этом расположении в самой середине концертной эстрады, по крайнему переднему её срезу, находится возвышение или — «подставка» для дирижёра. Дирижёр в оркестре есть «самое главное лицо» — его руководитель, наставник и художественный истолкователь данного музыкального произведения. Свой музыкально-художественный замысел дирижёр должен передать оркестру или, как сейчас часто не очень удачно говорят, — «донести» до оркестра, а, следовательно, и до слушателей, и заставить его подчиниться всецело своей воле. От дирижёра, в сущности, зависит всё, вплоть до характера исполняемого им произведения.

Иной дирижёр толкует музыку в одном каком-нибудь направлении и рассматривает её с одной какой-нибудь точки зрения, а другой,— при исполнении того-же произведения,— ставит своей задачей нечто вполне противоположное. Именно по этой причине слушателю далеко не всегда бывает безразличным исполнение дирижёра, как таковое, и он обычно выбирает то или иное произведение под управлением именно того дирижёра, передача которого больше всего отвечает его собственному музыкальному представлению или восприятию.

Чрезвычайно образно, мудро и справедливо говорит о дирижёре и его значении в оркестре Эктор Бэрлиоз. «Певцов часто обвиняют в том,— повествует он в приложении к своей книге по оркестровке,— что они являются самыми опасными посредниками между композитором и публикой, но мне кажется—это несправедливо. На мой взгляд—опаснее всего дирижёр. Плохой певец может испортить только свою партию. Неспособный или недоброжелательный дирижёр— губит всё. Композитор должен почитать себя счастливым, если дирижёр, в чьи руки попадает его произведение, не является одновременно и неспособным, и недоброжелательным, так-как ничто не может устоять перед пагубным влиянием такого дирижёра. Самый блестящий оркестр оказывается парализованным и лучшие певцы—скованными и бесчувственными. Исчезнет вдохновение и ансамбль. Под управлением плохого дирижёра самые благородные и смелые порывы композитора покажутся нелепыми. Взлёт восторга упадёт. Вдохновение оказывается повергнутым на землю. У ангела поникнут крылья. Гениальный композитор покажется экстравагантным или глупым. Кумир будет сброшен со своего пьедестала и впоптан в грязь. И что хуже всего,— публика и даже самые тонкие знатоки музыки не смогут определить—если речь идёт о новом произведении, которое они слышат впервые,— всего ущерба, нанесённого дирижёром, обнаружить все глупости, все ошибки и все преступления против автора, которые он совершает». А Шарль Мюшс—один из самых тонких и вдохновенных музыкантов современности—определяет значение и положение дирижёра в оркестре с более узкой, чисто-профессиональной точки зрения. «Если у вас на визитной карточке,—пишет он в своей чудесной книжке *Я—дирижёр*,—напечатано «дирижёр», это отнюдь не значит, что вы стали им. Надо ещё заслужить право называться дирижёром, и сделать это вы можете, только доказав, что вы действительно артист.—Одна из причин, объясняющих, почему так трудно стать дирижёром, состоит в том, что для этого нужны огромные теоретические и практические знания. Так-как приходится управлять всеми инструментами, необходимо знать их все. Вы исполняете музыку, которой раньше совершенно не знали. Было время, когда даже *Пятую симфонию* Бетховена вы исполняли впервые. Поэтому надо уметь слиться воедино с композитором и представить себе его намерения и ход его мыслей. Нужно тщательно изучить все средства контакта между дирижёром и оркестром. И особенно потому,

что музыка с каждым днём становится всё сложнее, нельзя упускать из своего музыкального образования ни малейшей крупинки знаний...»

Но этого ещё мало, и дело отнюдь не в подставке, на которую вступает дирижёр, выходя на эстраду к оркестру, и даже не в «дирижёрском пульте», установленном для него перед подставкой. Как известно, дирижёрский пульт предназначен для *оркестровой партитуры*, то-есть для нот, в которых особым образом записано всякое музыкально-оркестровое произведение, принадлежащее тому или иному автору. Здесь нет, разумеется, необходимости вникать во все подробности этого чрезвычайно сложного музыкального явления. Познать партитуру и научиться в ней с пользой разбираться — дело отнюдь не столь лёгкое и простое. Оркестровая партитура в целом есть, так сказать, «венец творенья». В ней записано всё, что желал в своём творческом порыве высказать автор. В партитуре обычно отражаются все мельчайшие изгибы творческой мысли автора, все его намерения и художественные желания. Партитура, в конце-концов, оказывается своего рода *отражением творческой души* композитора, отражением его художественных замыслов и чаяний и своего рода его *лицом*. По рукописи партитуры, по способу её изложения, по манере применения и использования отдельных инструментов и их соединений можно с полной неоспоримостью угадать даже имя автора, ибо партитура, как было уже сказано, есть его «музыкально-художественное лицо», его «творческая душа», наконец, — его композиторское *я*. Поэтому, чрезвычайно уместно напомнить высказывание о партитуре Чайковского — одного из замечательнейших мастеров оркестра, тонко знавшего все его особенности, причуды и повадки.

«...Какое наслаждение, — говорит он, — рассматривать свою уже вполне готовую партитуру! Для музыканта партитура не только коллекция разнообразных нот и пауз, а целая картина, среди которой ясно выделяются главные фигуры, побочные и второстепенные, и, наконец, фон. Для меня всякая оркестровая партитура — не только предвкушение будущих удовольствий органов слуха, но и непосредственное наслаждение органов зрения. Поэтому я педантически соблюдаю чистоту в партитурах своих и не терплю в них поправок, помарок, чернильных пятен»...

Партитура — это «святая святых» всякого композитора, и плох тот автор, кто не владеет этой «тайной» и иной раз — как ничтожный и жалкий «творец-сочинитель» — перепоручает своё произведение действительному мастеру своего дела, способному не только с блеском выполнить свою задачу, но и внести в такую партитуру слишком много своего и дать жизнь подобному «произведению» в несколько ином и, чаще всего, — более совершенном виде...

Вдоль всей эстрады, слева от дирижёрской подставки, если смотреть из зала, помещаются все первые скрипки, а справа — все вторые. Таким образом, вся первая линия оркестра, для зрителей, оказывается

заполненной обращёнными к дирижёру и разделёнными в середине дирижёрским пультом и подставкой скрипачами. Виолончели, в очертании большого треугольника, опрокинутого своим остриём на дирижёра, располагаются рядом с первыми скрипками и обычно занимают всё пространство между ними и левым крылом деревянных духовых инструментов, где они вплотную соприкасаются также и с арфами. Контрабасы, размещаясь полукругом вслед за виолончелями, как-бы обрамляют всю левую сторону оркестра и создают тем самым вполне законченное очертание этой части оркестра. Альты с правой стороны оркестра занимают точно такое-же место, какое виолончели занимают слева. Следовательно, они располагаются чуть правее и глубже вторых скрипок и сидят рядом с ними, имея своими ближайшими соседями все инструменты медной группы.

В оркестре струнные или «смычковые» инструменты — скрипки, альты, виолончели и контрабасы — образуют струнный или «смычковый квинтет» и, являясь наиболее многочисленными участниками оркестра, могут иной раз отделяться от остального оркестра и выступать в качестве вполне обособленной единицы в виде *струнного* или *смычкового* оркестра. В любом музыкальном произведении струнный квинтет загружен больше всего, и партии его часто бывают чрезвычайно сложными. Звучность смычковых инструментов особенно богата красками и средствами художественной выразительности. Смычковый квинтет бесконечно разнообразен в своих исполнительских возможностях и больше всех прочих объединений оркестра способен удерживать внимание слушателей на красотах своего звучания. Нередко композиторы поручают одному «квинтету» не только более или менее продолжительные отрывки музыки в общем течении данного оперно-симфонического произведения, но и пользуются струнными инструментами, как вполне обособленным объединением, способным удовлетворить их наиболее сложным и изысканным художественным замыслам. В музыкальной литературе обязанности смычкового квинтета неисчерпаемы и достаточно назвать поэтому хотя-бы несколько общеизвестных произведений, чтобы вспомнить необычайно вдохновенное и выразительное звучание этого удивительного оркестрового объединения. Особенно вдохновенно струнный оркестр звучит у Чайковского в «Вальсе» и «Элегии» *Струнной серенады*, у Направника — в том антракте *Дубровского*, который известен под названием «Ночь», у Грига — в «Весне», «Смерти Озы» и «Танце Анитры», у Скрябина — в самом начале второй части *Фортепианного концерта*, а у Аренского — в *Вариациях на тему Чайковского*, и в произведениях многих других композиторов, простое перечисление которых оказалось-бы слишком утомительным и, пожалуй, даже бесполезным.

Прямо перед дирижёром располагаются в два ряда деревянные духовые инструменты. Флейты и гобои, как правило, размещаются в первом ряду, а кларнеты и фаготы — непосредственно за ними во вто-

ром. Саксофоны, если они участвуют в оркестре, обычно размещаются влево от кларнетов.

Деревянные духовые инструменты образуют в оркестре второе по значению содружество инструментов. В своём объединённом звучании они менее богаты и разнообразны, но, тем не менее, ими часто пользуются в оркестре в качестве полного или частичного противопоставления струнным. В этом случае они звучат особенно свежо и красиво, и некоторые композиторы, как например, Бетховен в *Пятой симфонии*, Чайковский в *Ромео и Джульетте* или Брамс в медленной части *Третьей симфонии*, и Вэрди — в заключительной песне Дездемоны в *Отелло*, нашли повод воспользоваться ими особенно удачно и выразительно. Но бывает и так, что композиторы всецело доверяют свои музыкальные замыслы истолкованию только одних деревянных духовых инструментов. При таких обстоятельствах они должны строго следить за тем, чтобы не переступить «границы дозволенного» — малейшее преувеличение в этом смысле легко может превратить их музыку в немного скучную, несколько назойливую и даже в какой-то мере бесцветную. Поэтому, чаще всего композиторы пользуются деревянными духовыми инструментами в сочетании со струнными и тогда отдельные *solì* этих голосов оркестра звучат особенно красиво. Само собою разумеется, они пользуются тогда не только «родовыми инструментами» — флейтой, гобоем, кларнетом, фаготом или саксофоном, но и их «видовыми», — малой или альтовой флейтой, английским рожком, изредка — гобоем д'амур, малым кларнетом, бас-кларнетом и даже контрафаготом. Солирующие деревянные духовые инструменты широко использованы не только в наиболее известных операх, как например, *Фауст* Гуно, *Евгений Онегин* Чайковского, *Кармэн* Бизэ, *Снегурочка* Римского-Корсакова, но, в особенности, в бесконечном ряде симфонических произведений Моцарта, Бетховена, Чайковского, Лядова, Глазунова, Дворжака, Дебюсси, Равэля и очень многих других прославленных композиторов прошлого и настоящего.

Рядом с деревянными духовыми инструментами, но чуть дальше и ещё левее помещаются арфы — одна или две, в зависимости от необходимости. Иной раз эти инструменты завершают собою всю линию первых скрипок и оказываются таким образом чрезвычайно удалёнными от дирижёра. В сущности говоря, это не очень удобно для арфистов и несколько обедняет качество звучания самих инструментов. В театральном оркестре, где первых скрипок обычно меньше, столь удалённое положение арф не имеет существенного значения. Но в концертном зале такое место для арф обычно вызывается или личным желанием дирижёра, или архитектурными условиями данной постройки. Именно такое положение арфы занимают в оркестре Чешской Филармонии.

В оркестре долгое время арфы были большой редкостью, но сейчас нет уже такого симфонического произведения, где-бы не участвовали арфы. Этим инструментам обычно не поручают особенно ответствен-

ных партий и чаще всего довольствуются их «украшающими» обязанностями. Само собою разумеется, *solo* арфы в каком-нибудь балете, симфонической поэме или опере в счёт не идёт. Здесь арфе может быть поручена весьма трудная и ответственная партия, подобно тому, как это сделано, например, в *Раймонде* Глазунова, *Божественной поэме* — *Третьей симфонии* Скрябина или *Русалке* Даргомыжского, но в обычных условиях арфой больше всего пользуются в качестве сопровождения, особенно в музыке сказочной, поэтической и живописной. Именно так использовал звучность арфы Римский-Корсаков в *Садко* и в *Майской ночи*, а Чайковский — в волшебных сценах балета *Щелкунчик*.

Медные духовые инструменты, как третье вполне обособленное объединение оркестра слагается из валторн, труб и тромбонов с тубой. Впрочем, некоторое исключение — в смысле художественно-оркестровой и звуковой обособленности — допускается только в отношении валторн. Они хоть и принадлежат к «медным» духовым инструментам, но в оркестре обычно исполняют обязанности «связующего звена» между этими последними и «деревом». Поэтому, их место в оркестре не всегда бывает строго установленным. Иной раз они располагаются вправо от деревянных духовых инструментов, а иногда и прямо за ними на некотором возвышении — как раз против дирижёра. Такое местоположение валторн для зрителя выглядит очень красиво, а с точки зрения их звучания в оркестре имеет значительные преимущества. Но если валторны почему-либо оказываются вправо от дирижёра и, следовательно, немного наискось по отношению к гобоям и фаготам, то тогда трубы, тромбоны и туба, отодвигаясь чуть назад, уступают своё место валторнам.

В симфоническом оркестре медные духовые инструменты полным объединением и вполне обособленно появляются довольно редко. Чаще всего, вполне самостоятельно они появляются раздельно. То звучат одни валторны, как в «Вальсе цветов» в *Щелкунчике*, то одни трубы, как в *Ноктюрнах* Дебюсси, то, наконец, одни тромбоны с тубой, как в *Шестой симфонии* Чайковского. Ничто, конечно, не мешает композитору пользоваться этими тремя разновидностями медных инструментов в любом и вполне произвольном сочетании. При таких условиях изменяется только характер их звучания, но для того, чтобы добиться большой силы и блеска оркестрового звучания в целом, композитор чаще всего сводит их воедино и, вливая их в общую звучность оркестра, сочетает со струнными и деревянными инструментами. Нечто подобное встречается у Скрябина в заключительной части его *Второй симфонии*.

В этой-же стороне, то-есть чуть левее и ближе к валторнам, сидит литаврист со своими четырьмя котлами-литаврами, а несколько правее — помещаются все прочие ударные инструменты, или как их иной раз в шутку называл Н. С. Голованов — «ударная бригада». Подобно контрабасам, вся масса ударных, иной раз в содружестве с колокола-

ми, точно такой-же полудугой обрамляет всю правую сторону оркестра, придавая и ей вполне законченное очертание.

В оркестре ударные инструменты исполняют чаще всего обязанности ритмических инструментов, должны подчеркнуть или острее оттенить общие очертания музыки. Иной раз этими инструментами пользуются в качестве украшающих инструментов, а иной раз заставляют играть вполне обособленно, без всякой помощи прочих инструментов оркестра. Художественно-мелодические возможности ударных инструментов ничтожны, но это не мешало, тем не менее, некоторым композиторам вдохновляться их звучанием и удерживать внимание слушателя на протяжении целого произведения, как это сделал Эдгар Варэз в своей *Ионизации*, что значит по-русски — «Насыщение», или на протяжении одной какой-нибудь части большого сочинения, как это сделал в средней части своей *Симфонии* Александр Черепнин.

Такие случаи применения ударных инструментов являются, впрочем, считанными единицами, и они вызывают скорее «спортивное» ощущение, чем производят должное художественно-эстетическое впечатление. Поэтому, композиторы поступают разумнее, когда прибегают к услугам одного или нескольких ударных инструментов, рассматривая их в качестве подлинного инструмента-*solo*. Литавры, именно в таком преломлении, встречаются в «*Scherzo*» *Девятой симфонии* Бетховена или в «Сцене торжища» в *Младё* Римского-Корсакова. Малый барабан удерживает на себе всю ритмическую основу в *Болзро* Равэля. Кастаньеты сообщают жгучую стремительность «Испанской пляске» в *Лебедином озере* Чайковского. Ксилофону-*solo* поручена почётная задача в *Красном Цветке* Глиёра. Колокольчики исполняют чарующее *solo* в «*Scherzo*» *Первой симфонии* Скрябина или, перемежаясь с ксилофоном, в столь-же фантастическом «*Scherzo*» оперы Прокофьева *Любовь к трём апельсинам*.

Ничто, конечно, не мешает воспользоваться в точно таком-же художественном толковании и всеми прочими ударными инструментами, но, пожалуй, достаточно и того, о чём было уже только что сказано.

Если в оркестре участвует челеста, то её ставят обычно прямо против дирижёрского пульта, а фортепиано, если оно не исполняет обязанностей концертующего инструмента, устанавливается в любом свободном месте и, чаще всего, в зависимости от площади эстрады. В Большом Зале Московской Консерватории оно стоит в стороне ударных инструментов, — за альтами и отчасти вторыми скрипками, а в Колонном Зале — как раз наоборот, — в стороне арф и контрабасов. В Большом Театре, где «оркестровая яма» вытянута вдоль рампы, оркестр расположен несколько иначе, но в основном он, так-же как и в концертном зале, сохраняет обычное размещение инструментов. Только фортепиано в виде пианино занимает место под пультом дирижёра, а орган находится на колосниках. Его-же клавиатура в особой нише помещается под сценой в стороне контрабасов, и когда возникает

необходимость в этом инструменте, как например, в *Фаусте* или *Садко*, то раздвигается задняя стенка оркестра и оттуда выглядывает органист, долженствующий следить за дирижёром. В Московской Консерватории, так-же как и в большинстве больших концертных зал Европы и Америки, орган составляет один общий с концертной эстрадой архитектурный ансамбль. Белые, блестящие трубы и множество разной величины башенок, в которых они установлены, производят обычно очень живописное и внушительное впечатление.

Теперь своевременно прервать последовательность изложения и вернуться к вопросу о некоторых новшествах, установленных за последнее время в расположении оркестра. Впервые, когда нечто подобное было применено в Москве, такое нововведение показалось своего рода «чуждачеством дирижёра», а позднее, когда музыканты освоились с новыми для себя условиями,—они перестали кого-либо удивлять. В самом деле. В недавнем прошлом было принято размещать ударные инструменты с правой стороны эстрады — вслед за медными духовыми инструментами, если смотреть, разумеется, из зала. Музыканты знают, что звуки этих инструментов обычно доносятся до них именно с этой стороны и потому ждут их вступления соответственно с этим местом их нахождения. И вот однажды в Москву приехал из Америки тогда ещё сравнительно молодой дирижёр Владимир Савич и потребовал перенести все ударные инструменты в противоположную сторону, как это принято, например, в знаменитом Бостонском оркестре. Что-же из всего этого получилось? Оркестр ждал вступления «меди» и ударных справа, а оно возникло для них одновременно и справа и слева, так-как «медь», оставленная на своём прежнем месте, оказалась отдалённой от ударных инструментов. Хорошо, что московские оркестры, вообще говоря, не очень пугливы и в то время дело сошло довольно благополучно, но некоторое «шатанье» звучности было, тем не менее, весьма ощутимо.

Не так давно некоторые дирижёры, выступающие обычно в Большом Зале Московской Консерватории, решили во что-бы то ни стало найти лучшее звучание оркестра и, в поисках его «нового» расположения, невольно учинили подлинный «оркестровый ералаш». Они пересадили все вторые скрипки справа налево,—параллельно первым, а альты с виолончелями передвинули на место вторых скрипок и альтов. Таким образом, произошла передвижка этих инструментов по ходу часовой стрелки, что, кстати сказать, вызвало необходимость расположить все контрабасы вокруг всего оркестра по очертанию дуги. По сути дела такое расположение струнных быть-может и не плохо, но совершенно несомненным оказалось нарушение единства в звучании смычковых инструментов. Струнные инструменты являются *основой* всякого хорошо организованного оркестра и потому чрезвычайно важно, чтобы это объединение инструментов звучало дружно и стройно.

В итоге, недостаточно ещё продуманное тогда расположение оркестра в своём общем звучании привело к не вполне удачному ансамблю в целом. Все скрипки — и первые и вторые, оказались сосредоточенными в одной стороне концертной эстрады. Их звучность чрезмерно возросла и «задавила» звучность более слабых и менее ярких альтов, котоые. кстати сказать, иной раз уступали своё место виолончелям и оказывались не у внешнего края эстрады, а по соседству с ними. Выдвинувшиеся, таким образом, на первое положение виолончели оказались в более выгодном положении, чем альты, и стали решительнее подчёркивать линию басов, что в общем звучании оркестра может быть и не так плохо. Но в то время получилось совершенно нежелательное подчёркивание «средних голосов», имеющих в музыке соподчинённое, а отнюдь не ведущее значение. Виолончели, оторванные от контрабасов, потеряли с ними столь важную в оркестре связь, а сами контрабасы, вытянутые по дуге вокруг всего оркестра, перестали слышать друг друга. Короче говоря, кончилось дело тем, что дирижёры перессорились с оркестром, а оркестранты — не на шутку перессорились между собой. Но ещё хуже на звучании оркестра отзывается совсем не обоснованное и, очевидно, мало продуманное, перемещение всех медных духовых инструментов вперёд — на место деревянных духовых, оттеснённых почти к самой задней стене концертной эстрады. В таком случае, литавры, помещённые на довольно высокой подставке, следуют тотчас-же за деревянными духовыми и своим грохочущим звуком совершенно «порабощают» и, прямо сказать, — «забывают» весь оркестр. Тем не менее, настойчивость некоторых дирижёров оказалась настолько упорной, что подобная пересадка оркестра, — да не только она одна, а и многие другие, в какой-то мере уже укоренились, и слушатели перестали обращать внимание и на причуды дирижёров, и на неровное звучание самого оркестра.

Но справедливо задать вопрос — почему-же новшество, быть-может и не лишённое здравого смысла, оказывается мало применимым? Всё дело в том, что каждое расположение оркестра очень тесно связано с давно установившимися привычками и навыками, а так-же и с условиями и особенностями зала, в котором происходят выступления оркестра. Если в одном зале необычное расположение оркестра не вызывает никаких помех, то в другом, напротив, звучание оркестра при изменённой посадке может сильно проиграть. Следовательно, всякое расположение оркестра зависит не только от многолетнего опыта, но и от акустических или архитектурных особенностей данного зала.

Но во многом решает дело время и простая привычка. Если на первых порах новое расположение показалось чем-то не вполне удачным, то через десять — двенадцать лет оно уже перестало удивлять. Так, звучность Бостонского оркестра, руководимого сейчас Шарлем Мюншем, вообще ошеломила слушателей своей необычайно тонкой, чарующей красотой, хотя самое расположение оркестра на эстраде

уже сильно отличалось от общепринятого. Напротив, Филадельфийский оркестр, в данное время руководимый Юджином Орманди, резко отличается по своему звучанию от Бостонского оркестра, — его звучность лишена того неуловимого *charm'a*, которым так богато наделён оркестр Шарля Мюнша и Пьера Монтё, но зато в его звучании появилось новое качество более «земной» и мужественной звучности, если только можно так выразиться. Филадельфийский оркестр звучит более решительно и несколько более жёстко, и едва-ли это качество в его звучании зависит только от дирижёра. Если исключить общие черты в расположении этого оркестра, то в первую очередь бросается в глаза расположение «меди», — вместе с литаврами она занимает «центральное место» и, по существу, располагается здесь-же, вслед за деревянными духовыми, — сначала валторны, а затем — трубы и тромбоны с тубой в одном дугообразном ряду. Контрабасы, вследствие такого перемещения, оказываются сосредоточенными в правой стороне эстрады, — прямо за альтами. Арфы, также справа, — в Бостонском оркестре они слева, — располагаются за виолончелями, занимающими место вторых скрипок при обычной посадке. Ударные инструменты так-же, как и у «бостонцев» и вообще у многих американских и западно-европейских оркестров, оказываются в самом дальнем левом углу. Не совсем понятно только присоединение к ним фортепиано и слишком нежной челесты. Если фортепиано легко может «постоять за себя», то место челесты правильнее было-бы определить непосредственно перед дирижёром, — между первыми пультами первых и вторых скрипок, альтов и виолончелей и первым рядом «дерева» — флейт и гобоев. Впрочем, все эти тонкости в расположении современного оркестра не имеют уже существенного значения. Каждый дирижёр в праве делать так, как находит это нужным, и если расположение симфонического оркестра Варшавской Национальной Филармонии, руководимой Витольдом Ровицким, несколько отличается от расположения оркестра Французского Радио, то дело дирижёра при любых условиях добиваться наилучшей звучности. Андрэ Клютэнс, так-же как и Шарль Мюнш, добивается чарующей звучности оркестра, вероятно, вне зависимости от *расположения* оркестра, — всё дело в конечном счёте в качестве инструментов, высоких артистических данных музыкантов того или иного оркестра и, прежде всего, в их высоко-даровитом руководителе.

Впрочем, любопытно здесь-же «дать слово» самим дирижёрам и выслушать их личное мнение по затронутому выше вопросу о размещении оркестра в зале. Так, Шарль Мюнш на вопрос — «как располагается оркестр на эстраде?» — отвечает. «Прежде всего, надо учитывать акустические качества данного зала. Этой предосторожностью часто пренебрегают, но, тем не менее, она весьма существенна. [...] Я обычно размещаю струнные — первые и вторые скрипки — рядом слева от себя, виолончели — справа, глубже альтов, занимающих первый

внешний ряд. При таком расположении альты, значение которых часто недооценивают, более выдвинуты и лучше слышны. Громкие инструменты оркестра — трубы и тромбоны — можно расположить где-нибудь в стороне. Я их помещаю наискосок, так, чтобы раструбы не были направлены прямо в зал. Деревянные духовые располагаются двумя рядами в центре эстрады таким образом, чтобы четыре первых голоса были как можно ближе друг к другу. За ними полукругом сидят валторны. Ударные — позади, слева от них, а контрабасы — справа, по соседству с виолончелями. — Мне кажется, такая топография даёт самые эффективные результаты, наибольшую согласованность и наилучшее равновесие звучания».

Леопольд Стоковский, в своё время очень много занимавшийся вопросами расположения оркестра, несколько иначе подходит к решению задачи в целом. «В стремлении найти идеальное равновесие между всеми инструментами оркестра, — говорит он на страницах своей книги *Музыка для всех нас*, — важно не забывать, что каждый инструмент, из которого извлекается звук, посылает звуковую волну в определённом направлении. Звуковые волны концентрируются в воздухе так-же, как световые волны, как лучи мощных фар перед паровозом или автомобилем. Так, например, у струнных инструментов звуковые прорези верхней дэки расположены по обеим сторонам грифа. Звук посылается с большей силой от передней дэки и звуковых прорезей, чем от нижней дэки или боковых частей инструмента. Поэтому, если первые скрипки посажены так, что верхняя дэка инструмента обращена к залу — они будут звучать намного ярче, чем вторые скрипки, которые расположены таким образом, что к слушателям обращена нижняя дэка. В общепринятом расположении инструментов вторые скрипачи сидят так, что их инструменты обращены к залу нижней дэкой. Именно этим обстоятельством и объясняется столь часто наблюдаемое отсутствие звукового равновесия между этими группами.

Звук флейты исходит главным образом из боковых отверстий, а не из её открытого конца. Труба и тромбон, напротив, посылают звук вперёд из своего раструба. У валторны звук идёт справа от исполнителя и вниз. Звук тубы обычно направлен влево от исполнителя и в вертикальном направлении. При образцовом расположении оркестровых инструментов должны быть приняты во внимание все эти существенные различия. Правильное расположение инструментов позволит добиться наилучшего распространения звучаний во всех направлениях, при сохранении общего звукового равновесия.

Различная акустика концертных зал подсказывает необходимость различного для каждого зала расположения инструментов. Наилучших акустических результатов в этой области можно достигнуть лишь в ходе разнообразных и свободных от традиционных навыков опытов. Один и тот-же оркестр, расположенный одинаковым образом и исполняющий одно и то-же произведение, будет звучать совер-

шенно по-разному в разных залах и в разных раковинах на открытом воздухе. Никогда два оркестра не звучат одинаково. Зачастую удачное изменение положения инструментов может придать наилучшее равновесие и ясность звучанию музыки.

Вполне пригодное расположение инструментов для концерта не всегда подходит для радиопередачи. В этом случае возникают совсем новые проблемы,— местоположение микрофона в отношении оркестра и отражения звуковых волн от отражающих поверхностей. В равной степени, расположение инструментов, оказавшееся наиболее благоприятным для радиовещания, может быть неудачным для звукозаписи. Специфика звукозаписи может в таком случае потребовать для наилучших музыкальных результатов очередных изменений в размещении инструментов. При наличии вдумчивости и воображения можно использовать эти сравнительно мало существенные детали, чтобы придать музыке красоту, полноту звучания и безукоризненное звуковое равновесие».

Но пора вернуться в оркестр и посмотреть, что происходит там,— в этом своеобразном музыкально-артистическом «муравейнике»...

Почти всегда перед началом симфонического концерта или спектакля нетрудно бывает расслышать множество неясных звуков, доносящихся из оркестровых помещений. Это собирается оркестр и подготавливает свои инструменты и себя к предстоящему выступлению. Посторонним лицам доступ в оркестровые помещения в это время чаще всего запрещён, но стоит туда пробраться и познакомиться со всем тем, что там происходит за какие-нибудь тридцать—сорок минут до начала концерта.

В первую минуту можно подумать, что разверзся ад или — при достаточно пылком воображении — пред взором стороннего наблюдателя предстал некий «музыкальный уголок» какого-нибудь загородного дома умалишённых. Но это только первое впечатление неискущённого в тайнах оркестра случайного посетителя. А в действительности, вот эти последние минуты перед выходом оркестра на эстраду, для музыканта, произведение которого имеет быть исполненным в концерте или представлено на сцене театра, оказываются наиболее сладостными. Кто не пережил этого ощущения сам, тот не может оценить всю прелесть того удивительного волнения, которое возникает всякий раз, когда он попадает за кулисы, где собирается перед репетицией или концертом оркестр. Очень деловито и сосредоточенно каждый музыкант «пробует» свой инструмент. Арфисты, быстро перебирая пальцами по струнам, подстраивают свои арфы прежде, чем их вынесут в оркестр. Валторнисты, трубачи и тромбонисты с глубокомысленным видом «тянут» один и тот-же звук, тщательно прислушиваясь к нему. Для них красота звука — чуть-чуть что не весь смысл их музыкальной жизни. Кроме того, каждый из них обогревает свой инструмент с тем, чтобы он «строил» как полагается, и «разминает» губы, чтобы долж-

ным образом «чувствовать» звук. При этом валторнисты припоминают какой-нибудь наиболее выразительный отрывок из предстоящего *solo* и, внимательно вслушиваясь, как-бы любуются звуком своего замечательного инструмента. В оркестре всякое *solo* валторны производит обычно совершенно неотразимое впечатление красотой, искренностью и поэтичностью звучания. Трубачи, наоборот, пронизывают неясный шум этого «предконцертного хаоса» яркой фанфарой-сигналом, столь свойственной блестящему, звонкому и неизменно торжественному звуку трубы. Наконец, тромбонисты, после того, как они убедились в лёгкой, вполне свободной и непринуждённой подвижности кулисы, чуть «порычали» для порядка в скользящем и точно глубоко «вздыхающем *glissando*» и вспомнили какое-нибудь редко исполняемое *solo*. Тромбон звучит сурово, иной раз вызывающе-надменно, но всегда величественно, торжественно, даже героически, или если им пользуются в *piano*, — мрачно и сосредоточенно-угрюмо, порой с оттенком какой-то безысходной обречённости.

Ударники копошатся в своих ящиках, вынимают оттуда свои инструменты и размещают их в необходимом для концерта порядке. Ксилофонист быстро пробегает палочками по деревянным брусочкам инструмента и старается преодолеть на-память особенно трудные узоры своей партии. Литаврист, внимательно вслушиваясь в звучание инструмента, тщательно подстраивает каждую литавру, кожа которой особенно чувствительна к малейшей неточности удара. Барабанщик в стремительном раскате-дробе устанавливает степень напряжения кожи и струн, и вместе с тем определяет необходимый ему «звуковой режим» инструмента. Все прочие ударники позвякивают и потрескивают своими инструментами, одни — проверяя их, другие — повторяя особенно неудобные или сложные ритмические обороты своих партий.

Флейтисты чаще всего заливаются в блестящих руладах, пробегая в головокружительных пассажах весь объём своих инструментов. Партии кларнетов в современном оркестре отличаются особенной загруженностью, сложностью и разнообразием изложения. И кларнетисты не только в ярких, затейливых узорах проверяют весь звукоряд своих инструментов, но и задерживаются на каких-либо особенно трудных технических оборотах предстоящего *solo*, или сосредоточивают своё внимание на особо проникновенных и красивых местах его. В этом смысле, по крайней мере среди деревянных духовых инструментов, кларнет не знает соперников, — его выразительность положительно не имеет предела, а *pianissimo* подобно дуновению ветерка — настолько оно тонко, изысканно и обаятельно-прекрасно. Фаготисты — сосредоточенно-сурово «ворчат» где-то внизу и быстрыми отрывистыми нотами «пробегают» огромный звукоряд своего инструмента. С особенной охотой они предаются «акробатическим ухищрениям», выказывая при этом такие способности, что остаётся только поражаться — каким образом инструмент с объёмом, столь низко расположенным, обширным

и разнообразным по окраске своего звука, может выполнять то, что подстать какому-нибудь кларнету или даже флейте, подлинная «виртуозность» которой вообще стоит вне всяких сравнений. А гобоисты «пищат» своим пищиком и с большими предосторожностями приравнивают «трость» к гобою. Этот странный, немного «гусиный» звук не очень вяжется с тем поэтическим представлением о гобое, которое в оркестре чаще всего связывается с понятием певучего, мелодического инструмента. Немного гнусавая звучность гобоя обычно глубоко западает в сердце слушателя, а свойственная гобою проникновенность, искренность и большая выразительность оставляет в его сознании неизгладимый след. Но для гобоистов такое предварительное «мероприятие» таит в себе секрет их успеха, так-как трость гобоя чрезвычайно капризна и требует большого внимания со стороны исполнителя.

Скрипачи и альтисты канифолят смычки и пробуют струны. Они — «кто во что горазд» — играют всё, что придёт им на ум. Одни вспоминают трудное место их партии, другие — с лёгкостью воспроизводят кусочек виртуозного *solo* из какого-нибудь скрипичного концерта. Виолончелисты, устремив свой взор куда-то вдаль, выводят трогательные мелодии на самых высоких позициях или «гудят» на нижней квинте двух басовых струн, выравнивая стройность инструмента. Только контрабасистам нечего делать. Они пришли раньше других и подстроили уже свои инструменты, которые с лёгкостью, достойной восхищения, были подхвачены служителями оркестра и отнесены на эстраду...

Впрочем, во всём этом музыкальном шуме ни на минуту не прекращается весёлый смех и говор. Это музыканты, переговариваясь между собою, спешат меж делом сообщить друг другу последние «музыкальные новости», рассказать новую, подчас довольно острую «оркестровую историю» или сыграть партию в домино, если они успели уже вполне «подготовиться». Словом, здесь особенно шумно, и весь этот «оркестровый муравейник» утопает в клубах едкого табачного дыма, непринуждённых шуток и острот и множества как-будто разрозненных, совершенно несвязных музыкальных звуков...

И любопытнее всего, что весь этот «музыкальный гомон» звучит одновременно, создавая то приподнятое настроение, которое столь дорого каждому, близко соприкасающемуся с повседневной жизнью оркестра. В нём есть своя собственная гармония. Он преисполнен своеобразной поэзии, неуловимой для «непосвящённого» в тайны «оркестровой кухни» наблюдателя. Но он дорог каждому музыканту, любящему оркестр и воспринимающему его бурную и многообразную жизнь. Во всей этой предконцертной суетлоке и неразберихе есть нечто столь обаятельно-прекрасное, что нет возможности достаточно ярко описать это словами... Злые языки рассказывают даже, что один высокий гость, посетивший в своё время русскую столицу, был не так вос-

хищён данным в его честь спектаклем, как всем тем, что происходило в оркестре до поднятия занавеса и до прихода дирижёра. Этот высокий гость достойным образом оценил именно те минуты в жизни оркестра, мимо которых обычно молча проходят все посетители и симфонических концертов, и оперно-балетных представлений...

И с каким вдохновенным — прямо благоговейным чувством говорит об этих волнующих минутах Шарль Мюнш — этот несравненный поэт и чародей — волшебник дирижёрской палочки! «Когда вы без пяти минут десять приезжаете на утреннюю репетицию, не спешите сразу-же открыть дверь с надписью «Вход на эстраду». Остановитесь на мгновение и вслушайтесь в бесформенные и неорганизованные звуки, доносящиеся из комнаты оркестрантов. Скрипачи настраиваются, играя гаммы или пассажи из концертов. Упорно занимаются и все духовики, нагревая свои инструменты, чтобы добиться чистого строя. Они напоминают легкоатлетов, которые бегают по стадиону, разминаясь и разогреваясь перед стартом. — Дирижёра эта атмосфера музыкальной анархии возбуждает так-же, как журналиста — запах свежей типографской краски или «Кавалера дю Таствена» — аромат редкого вина. Мало-помалу водворяется тишина. Концертмейстер исполняет свою первейшую обязанность, — настраивает инструменты по *la* первого гобоя. Этот обычай, имеющий величайшее значение, соблюдается во всём мире... И вот вы на своём месте на эстраде. Перед вами сто человек, держащих в руках инструменты, назначение которых — издавать самые разнообразные звуки.

Оркестр отнюдь не механическое и послушное орудие. Это — общественный организм, коллектив живых людей. У него есть и своя психология и свои рефлексы. Им можно руководить, но его нельзя оскорблять. Прежде всего, его надо утихомирить», а ещё больше — уважать, ценить и беззаветно любить...

Впрочем, пора уже перейти к рассмотрению отдельных составных частей оркестра и его различных образований.



II

ПРОШЛОЕ СОВРЕМЕННОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Долгое время Италию почитали «колыбелью изящных искусств». Это верно и в отношении истории возникновения оркестра. Правда, в истории развития оркестра и, в частности, «итальянской школы оркестровки» Италия имеет скорее отрицательное, чем положительное значение, поскольку известный «консерватизм» в применении новых оркестровых приёмов долгое время давал себя слишком остро чувствовать. Но не признать за ней той страны, в которой зародился первый оркестр — всё-таки никак нельзя. Итак, это знаменательное историческое событие свершилось в самом конце XVI и начале XVII столетия.

Каким-же образом произошёл этот неожиданный «сдвиг» в сознании музыкантов того времени? Что послужило первым «толчком» к новому направлению, зародившемуся в умах наиболее передовых деятелей музыкального искусства? Чтобы вполне понять обстоятельства, предшествовавшие зарождению первого оркестра, надо представить себе ту музыкальную среду, в круговороте которой жили и действовали музыканты.

Музыка «Эпохи Возрождения» знаменует собою разрыв между церковной и светской музыкой. Светская музыка, то-есть такая, которая отнюдь не предназначалась её авторами для «церковного потребления», с самого начала этого разрыва проявила явное стремление *самоопределиться* и найти свободный путь к дальнейшему самостоятельному развитию и совершенствованию. Это обстоятельство чрезвычайно существенно, ибо церковная догматика и в области музыки на-

кладывала «жёсткую лапу» на всё, что так или иначе отклонялось от тех веками установившихся традиций, которые были признаны и утверждены церковным канонам.

Это время — время действительного зарождения истории оркестра и оркестровки, случайно совпало с наивысшим расцветом церковного и светского вокального «полифонического стиля». В это-же время возник и интерес, проявленный наиболее образованными музыкантами к светским сочинениям, предназначенным для сочетания струнных, духовых и клавишных инструментов. Самые-же формы, в которых творили церковные композиторы, перестали уже удовлетворять запросы слушателя и, наравне с новым художественным содержанием, явились самым существенным побуждением к развитию «новых» — на этот раз — уже *инструментальных* форм. Таким образом, для новейших произведений композиторов данной эпохи потребовалось не только новое *содержание*, но и новое *одеяние*. В то время, когда музыкальная мысль вполне осознала это существенное различие между прошлым и грядущим музыкального искусства, вот тогда-то — в противовес церковному органу — и зародился ещё плохо организованный «светский оркестр», по своему составу и назначению сильно, конечно, отличавшийся от современного. Именно с этой поры начинается длительное совершенствование оркестра, появление которого, как было уже сказано, совпало с созданием «светской» инструментальной музыки.

Чтобы лучше понять происходившее преобразование в строении оркестра того времени, полезно напомнить, что первые, так называемые, «первобытные оркестры» были ещё очень далеки от того «хорошо сложенного оркестра», под которым подразумевается сейчас современный оперно-симфонический оркестр. В конце XVI столетия оркестр включал в себя все или, по крайней мере, значительную часть тех инструментов, которые были известны. Таким образом, тогдашний оркестр, отнюдь ещё не требовал какой-то внутренней закономерности в своём строении, а попросту сочетал ряд самых разнообразных инструментов, имевшихся в данном оперном театре или почему-либо избранных данным композитором. Поэтому, звучание первых оркестров отличалось поразительной пестротой, а иной раз — в зависимости от участвующих в нём инструментов — удивительным однообразием и монотонностью. Впрочем, об этом более подробно — чуть дальше.

Этому новому виду «светского оркестра» суждено было пройти большую путь развития и, с началом постепенного отмирания старинных струнных и щипковых инструментов, утвердить преобладающее значение за только что проникшей в оркестр скрипкой. В учении об оркестре и оркестровке история этого развития делится, обычно, на два периода. Первый — начинается со времени появления современных смычковых инструментов, последовательно слагающихся в «струнный оркестр», а второй — характеризуется изгнанием «непрерывного баса» — *basso continuo*, и постепенным возникновением уравновешенной

группы деревянных духовых инструментов с добавочными валторнами, трубами и литаврами. Образовавшийся таким образом оркестр из двух групп — струнных и деревянных духовых, в начале XIX столетия обогатился третьей — медными с ударными, и превратился в одно целое из струнных, деревянных и медных духовых инструментов. В этом оркестре каждая инструментальная группа была вполне независима по существу и не менее самостоятельна по природе, а совместно с ударными, и ещё позднее — с «украшающими» инструментами, — образовала обычный теперь «большой симфонический оркестр». Легко согласиться, что образование оркестра со дня его зарождения до полного завершения его развития заняло ни много, ни мало, а почти два с половиной столетия. За это время оркестр непрерывно совершенствовался, и, в сущности говоря, его совершенствование закончилось или вернее — почти закончилось, только в самом конце XIX столетия.

Теперь полезно вернуться немного назад и разъяснить в нескольких словах понятие *basso continuo*, против которого больше всего ополчился назревавший тогда оркестр. В переводе на русский язык определение «*basso continuo*» значит «непрерывный бас». Это название возникло около 1600 года в Италии и им обычно обозначался цифрованный бас инструментального сопровождения в любом произведении, предназначенном для исполнения музыки объединением различных инструментов или только одним органом или клавесином. Понятием «цифрованный бас» определялся только самый низкий *басовый голос* данного произведения с цифровым обозначением подразумеваемых гармонических сочетаний. В своё время искусство быстрого, лёгкого и импровизационно-свободного чтения «цифрованного баса» ценилось очень высоко, так-как в какой-то мере требовало от исполнителя творческого дара, — «цифрованный бас» можно было *расшифровать* чисто формально, а при известной изобретательности и воображении — достигать подлинно художественных высот в его относительно свободном прочтении. Таким образом, исполнитель неизменно обогащал не только гармонический, но часто — по своему вкусу — и мелодический язык данного произведения.

К тому времени, когда возник первый оркестр, понятие «*continuo*» — «сопровождение», объединяло в себе целый состав всевозможных инструментов — как струнных, так и клавишных. Это собрание «сопровождающих» инструментов порождало в тогдашнем оркестре большое однообразие красок и сильно обесцвечивало общую звучность. Вполне естественно поэтому, что рано или поздно должна была наступить пора, когда подобное «сопровождение» должно было быть признано излишним. Но прежде, чем сознание музыкантов дошло до этого важного открытия, оркестр долгое время был только случайным объединением инструментов, или лучше сказать — случайным набором разнородных и плохо сочетавшихся друг с другом инструментов. Таким образом, вполне справедливым будет допущение, что оркестра

в современном значении этого слова до начала XVII столетия вообще не существовало. На первых порах возникла, так сказать, только «идея оркестра», как некое и вполне случайное сочетание известных в то время инструментов — струнных, духовых и ударных.

Дело в том, что вся церковная и светская музыка — полифоничная по складу — была предназначена почти исключительно для хора. Чуждая современному тональному устройству, она писалась в старинных церковных ладах и, по существу, была «пригодной для пения и игры». Напротив, музыка, предназначенная для лютни и клавесина, резко отходила в сторону от установленных в то время правил и, несмотря на свой «инструментальный склад», легко приспособлялась к природе и объёму человеческих голосов: Такие партии считались вполне удовлетворительными, когда они соединялись в унисон с головами или выступали вполне самостоятельно уже без голоса. Возникавшие для воспроизведения такой музыки сочетания инструментов были, естественно, более, чем случайными, и составы подобных «оркестров» — эпохи, предшествовавшей XVII столетию, — содержали в себе все инструменты, известные в то время. Здесь были не только скрипки, виолы, лютни, лиры и арфы, но и басовые виолы, двойные арфы, флейты, свирели, тромбоны, гобои, органы и барабаны, и помимо всего — арпсихорды, или клавесины. Короче говоря, в этих первых оркестрах участвовали все известные в то время музыкальные инструменты, и нетрудно себе представить как звучало столь пёстрое и разнообразное сочетание инструментов, применённое к тому же то полным объединением, то вполне обособленными группами, а то и каждым семейством в отдельности.

Одним из первых композиторов, пытавшихся писать в новом стиле, был Джьовани Габриэли. Он в своих сочинениях имел в виду лишь церковный оркестр и, пользуясь ещё чрезвычайно скромными инструментальными средствами, в своих оркестровых замыслах не шёл далее самого бесстрастного удвоения вокальных партий. При этом он совершенно забывал о свойствах и особенностях инструментов и довольствовался только чисто внешним сходством того или иного инструмента с данной хоровой партией. Это значит, что ни о каком сочетании тембров, ни, тем более, о равновесии инструментальных групп не могло быть и речи. Более того, по условиям того времени, всякое «разнообразие звучности» почиталось даже маложелательным и чем-то предосудительным.

В стиле Джьовани Габриэли писали и многие его современники, и в первое время их сочинения, в основном предназначавшиеся для церковного обихода, были интереснее тех, которые были рассчитаны на «всеобщее применение». Но из этого отнюдь ещё не следовало, что «светская музыка», или как её тогда называли, «музыка гомофонистов», в отличие от «музыки полифонистов» была обречена на провал. Вовсе нет. Композиторы правильно угадывали вкусы своих современ-

ников и с удивительным упорством стремились к совершенствованию того нового «мелодического одnogолосного» стиля, которому в конечном итоге суждено было в какой-то мере заслонить «многоголосный» или полифонический стиль, продолжавший, тем не менее, свою вполне обособленную жизнь уже в несколько ином и значительно более сложном направлении. Словом, возникла жестокая борьба между двумя стилями музыки — музыки церковной, застывшей в своих формах, и музыки светской, смело стремившейся разорвать оковы церковного канона и выйти на самостоятельный путь дальнейшего развития.

Первым композитором этого нового направления был Кляудио Монтэвердэ — гениальный преобразователь современного ему оркестра. Основная заслуга Монтэвердэ именно в том и заключается, что ему принадлежит честь создания оркестра в современном его понимании. Это не значит, однако, что он создал оркестр в полном значении этого определения. Его оркестр всё ещё представлял такую-же странную и крайне разнородную инструментальную единицу, которой пользовались музыканты его времени. Но заслуга Монтэвердэ заключалась в том, что он был первым композитором, правильно понявшим обязанности и художественные возможности отдельных инструментов и их объединений и стремившимся применить их на деле. Его оркестр был ещё очень далёк от оркестра в современном смысле, но Монтэвердэ в своих операх довольно ясно обнаруживал уже тяготение к разделению всей инструментальной массы своего оркестра на группы смычковых и духовых инструментов и на группы сопровождающих и ведущих мелодию. Вот именно за этот чрезвычайно важный поворот в понимании оркестра история оркестровки почитает в лице Монтэвердэ величайшего новатора. Но тут-же любопытно заметить, что оркестровые «краски», впервые использованные Монтэвердэ, были настолько смелы, что ближайшие его современники не сочли возможным даже подражать ему, и понадобилось много лет, прежде чем его изобретения стали всеобщим достоянием. Однако, нет большой необходимости углубляться здесь в этот вопрос, тем более, что инструменты времён Монтэвердэ в своём подавляющем большинстве давно уже забыты. Достаточно только напомнить, что при всей своей огромной изобретательности Монтэвердэ внёс ещё одно весьма существенное преобразование. В своих оперных произведениях он оказывал очевидное предпочтение четырёхголосному сложению струнного оркестра. Приём этот оказался столь неожиданным для его современников, не сумевших сразу оценить его преимуществ, что понадобилось свыше полустолетия, прежде чем старый пяти и трёхголосный склад уступил место новому четырёхголосному письму. Короче говоря, последователи Монтэвердэ постепенно овладевая новой техникой, в течение нескольких десятилетий воспроизвели то, что он сам создал на страницах двух своих наиболее знаменитых опер — *Orfeo* («Орфей») и *Combattimento di Tancredi e Clorinda* («Единоборство Танкредэ и Клоринды»). К сожалению

нию, сейчас не представляется уже возможным исполнить в звучании старинных инструментов отрывки из этих давно забытых произведений, но упомянуть о деятельности одного из творцов современного оркестра было совершенно необходимым.

Дальнейшее развитие оркестра в Италии пошло в несколько неожиданном направлении. Началась эпоха бурного развития смычковых инструментов и их объединения в струнный оркестр, положивший начало новому инструментальному стилю *concerto grosso*. Здесь им суждено было выполнить наиболее почётную задачу «концертирующих» и «сопровождающих» инструментов и участвовать в создании особого музыкального стиля, просуществовавшего вплоть до времён Георга-Фридриха Хэнделя. Но положительно нет необходимости следовать по пути истории развития оркестра и оркестровки, и потому вполне своевременно «повернуть скрижаль истории» сразу на сто лет вперёд и посмотреть — куда-же пришёл оркестр за этот период времени. Однако, прежде чем сделать столь решительный «исторический скачёр», необходимо уделить несколько слов одному итальянскому композитору, деятельность которого сильно повлияла на состояние умов его музыкальных современников.

Глава неаполитанской школы Алэсandro Скарляtti был смелым преобразователем оркестра своего времени. Одним из первых он ввёл в состав своего оркестра одну пару валторн. Партии смычковых инструментов, отличавшиеся у него значительным блеском и виртуозностью изложения, приближались к «мелодико-фигурационному стилю» последующих композиторов. Кроме того, Скарляtti одним из первых предугадал грядущее значение виолончелей и впервые стал пользоваться разделением общей в то время партии виолончелей и контрабасов. Наконец, в группе духовых инструментов он также произвёл существенный переворот, сочиняя для них самостоятельные партии, в известной мере совершенно отличные от струнных. Этому обстоятельству сильно содействовал бурный рост технических возможностей смычковых инструментов. Но так или иначе, деятельность Скарляtti в оркестре сильно способствовала установлению правильного взгляда на обособленность обязанностей обеих оркестровых групп — смычковой и духовой и, в частности, — на упразднение «пáрного письма» для духовых инструментов, при котором каждый голос данной партии воспроизводился двумя исполнителями. Отныне возникло стремление к выделению солирующего инструмента, что впоследствии привело к возникновению «сопровождения» в более тесном смысле этого слова. Приём этот, в качестве первого намёка на новое средство художественной выразительности, уже в 1698 году был использован Скарляtti в увертюре к опере *Счастливыи пленник*.

Но для того, чтобы не сходить с правильного пути в истории развития оркестра, необходимо покинуть «колыбель искусства» и обратиться к Франции, где в ту отдалённую эпоху жил и творил Жан-

Батист дё-Люлли, известный в истории музыки под именем Lully le Grand. Основы его оркестрового письма, строго говоря, не могут считаться ни в должной мере успешными, ни, тем более, — жизнеспособными. Люлли на протяжении всей своей многолетней деятельности, с 1658 года и до конца жизни, с неизменным упорством разрабатывал одни и те же приёмы оркестровки, избегая при этом всякого движения вперёд в виде открытия новых путей в изложении оркестровых голосов. Тем не менее, громкая слава, сопутствовавшая имени Люлли, отдаёт должное его заслугам, ценность которых заключается, главным образом, в последовательном утверждении существовавших при нём оркестровых навыков и установлений. Оркестр Люлли, в общих чертах, сохранил известные до него отношения. Струнные инструменты, построенные по правилам пятиголосья, явились основой его оркестра и привлекались к участию во всех инструментальных эпизодах музыки. Струнные басы, отделённые от прочих инструментов «цифрованного баса», прежде всего подразумевали наличие виолончелей. Таким образом, басовые виолы, имевшие ещё некоторое распространение в оркестрах времён Люлли, уступили место более совершенным представителям новых инструментов содружества смычковых. Контрабасы, вероятно, не принимали никакого участия в оркестре, а самое изложение смычковых инструментов не отличалось ещё ни достаточным искусством, ни, тем более, разнообразием. Их партии были всё-же хорошо распределены между инструментами, но, за незначительными исключениями, они играли неизменно вместе, что создавало впечатление некоторой монотонности в общем звучании. Впрочем, применение сурдины для струнных инструментов было, несомненно, настолько существенным и неожиданным нововведением, что Люлли справедливо почитается первым его изобретателем.

Деревянные духовые инструменты в оркестре Люлли были представлены, главным образом, гобоями и только отчасти — флейтами и фаготами. Напротив, медные инструменты, точнее — пока ещё только трубы с неизменно сопутствовавшими им литаврами, были в 1664 году дополнены будущими валторнами, известными в то время под именем «охотничьих рогов» — *trompes de chasse*. Но эти инструменты, так же как и старинные волынки — *musettes*, долгое время были только случайными участниками оркестра.

В отличие от своих предшественников Люлли установил всё-же новые правила оркестрового письма. Несмотря на крайнее однообразие приёмов, он правильно почувствовал обязанности отдельных инструментов и, в особенности, их объединений. Правда, использование этих основных приёмов у Люлли было ещё очень убогим и подчас даже уродливым, но, тем не менее, свои взгляды в инструментовке он проводил в жизнь чрезвычайно упорно. Благодаря своей настойчивости Люлли всё-же ввёл такой способ оркестровки, который во многом предвосхитил мастерство последующих композиторов.

Дальнейшее развитие оркестрового мастерства сосредоточилось в руках трёх гениальных композиторов — Жана-Филиппа Рамò, Иохана-Себастьяна Баха и Георга-Фридриха Хэнделя, период зрелого творчества которых полностью приходится на первую половину XVIII века.

Основные положения французской оркестровки, установленные Люлли, на протяжении трёх четвертей столетия настойчиво применялись его добросовестными последователями. Поэтому, их деятельность почти на пятьдесят лет задержала общее развитие французской оркестровки. На долю Рамò выпала почётная задача подвергнуть коренному пересмотру все устаревшие и застывшие положения французской оркестровки, стать смелым и решительным преобразователем её и создать новый оркестровый стиль, последующее развитие которого вылилось в совершенно обособленную школу. Эта последняя, известная под именем «французской школы оркестровки», характеризуется изяществом изложения, изысканностью и свежестью звучаний и необыкновенной утончённостью оркестровой выразительности. Если не вдаваться здесь в дальнейшие подробности, то достаточно будет сказать, что первый шаг в оркестровом преобразовании Рамò заключался в отказе от устаревшего стиля Люлли и в установлении новых соотношений в составе струнного оркестра, — старинное пятиголосное сложение смычкового квинтета уступило место новому, четырёхголосному, в котором партии распределились между «dessus de violons», «haute-contre», «tailles» и «basse continue», что соответствовало современным первым и вторым скрипкам, альтам и виолончелям с контрабасами. Деревянные духовые инструменты были представлены флейтами, гобоями и фаготами, а медные — трубами и валторнами. Из-за отсутствия тромбонов медная группа лишилась надлежащей полноты и устойчивости звучания, а следовательно, — в какой-то мере задержалось и её развитие.

Оркестровые устои и взгляды на оркестр Баха всецело покоились на полифонии и, за незначительными исключениями, были единственной основой его инструментально-вокального творчества. Поэтому, каждый голос, или «оркестровая партия», в произведениях Баха в мелодическом отношении был вполне независим, самодовлеющ и основан по преимуществу на таких мелодических оборотах, которые могли быть задуманными *вообще*, вне зависимости от средств и возможностей того или иного инструмента оркестра. Таким образом, изложение партий деревянных духовых инструментов, струнных и отчасти даже медных, не говоря уже о клавесине или органе, в какой-то мере имеет вполне одинаковый, чрезвычайно похожий друг на друга вид. Здесь каждый оркестровый голос не имеет ещё той самостоятельности и свободы в своём развитии, которые определяют особенности новейшего оркестрового письма. В этом оркестре — красочном и разнообразном — все инструменты были подчинены единому мелодическому замыслу в движении отдельных голосов и потому их выразительные возможности, если только не име-

лось в виду выступление данного инструмента в качестве инструмента-*solo*, обычно беспощадно приносились в жертву целому. Поэтому, о «равновесии» в звучании такого оркестра едва-ли можно было говорить, а «красочность» его, в сущности, зависела не столько от творческого вдохновения композитора, сколько от внешних обстоятельств голосоведения, которым автор управлял, правда, вполне свободно и только в соответствии со своим собственным желанием и своими художественными намерениями. Но даже и при таком отношении к оркестру свобода действий автора по существу была мало стеснена. В его руках оставалось право вполне произвольно сочетать отдельные объединения инструментов в одно целое и противопоставлять их между собою в любом порядке и вполне произвольной последовательности. Иной раз, за счёт увеличения звучащих голосов, они слагались в одно целое, образуя так называемое оркестровое *tutti*. Иной раз, наоборот, причудливо чередуясь и произвольно сочетаясь между собою, они создавали ощущение большого разнообразия в звучании оркестра, и, тем самым, заменяли то понятие, которое в новейшей оркестровке получило значение «оркестровой красочности» или «оркестрового колорита». Словом, общее звучание такого оркестра, независимо от особенностей его строения и истолкования, резко отличается от того, что принято теперь называть «оркестром классиков», «оркестром романтиков» или «оркестром современности».

Как-же всё-таки строился оркестр Баха? Струнные инструменты, подобно его предшественникам, слагались в четырёхголосное объединение, а духовые — свободно и вполне непринуждённо видоизменялись в своём составе. Эти инструменты уже не довольствовались «парным» сложением и довольно часто требовали увеличения некоторых голосов до трёх представителей одного и того-же семейства. Такое явление в партитурах Баха стало постоянным и вполне обычным. Флейты были представлены, вероятно, «косой» разновидностью — *flûte traversière* — по преимуществу. Прямая флейта — *flûte à bec* — применялась довольно редко и всякий раз обозначалась особо. Гобои требовали обычно двух или трёх инструментов, иногда даже различных видов — сопрановых, альтовых и теноровых. Троечное строение содружества гобоев чаще всего предполагало двумя голосами одной и той-же разновидности, при третьем — иной. Парное-же применение двух гобоев д'амур или двух старинных охотничьих рожков — было явлением не только обычным, но и постоянным. Иной раз эти виды инструментов применялись совместно, образуя тогда очень живописный квартет. Два фагота чаще всего входили либо в состав «цифрованного баса» — *basso continuo*, либо удваивали бас струнных. Изредка встречалась старинная более высокая разновидность фагота, названная у Баха «*taille de basson*» и, в сущности, не имевшая прочного успеха. Валторны, в количестве двух, в оркестре Баха назывались «охотничьими рогами» — *corni da caccia* и обладали чрезвычайно развитой и трудной партией, преду-

смаatrивавшей применение звуков, входивших только в состав натурального звукоряда. Три трубы, так же как и валторны, были изложены в «стиле *clarino*». Определением *clarino* во времена полифонистов обозначалась партия высокой трубы-*solo* или реже — партия высокой валторны, отличавшихся от более низких представителей тех же инструментов только более узким и плоским мундштуком. Благодаря этому, исполнители могли свободно пользоваться высоким отрезком натурального ряда и исполнять весьма подвижные в техническом отношении партии, уводившие трубу и валторну далеко в сторону от собственных им природных особенностей. Поэтому их партии ещё до сих пор поражают своею трудностью, подчас даже обременительной для воспроизведения на современных хроматических инструментах. Кроме этих обычных в то время представителей «меди», в оркестре Баха принимали участие старинные корнеты, или цинки, и тромбоны — альт, тенор и бас, которые в силу существовавших порядков удваивали соответствующие партии хора и только изредка выделялись для исполнения самостоятельных музыкальных эпизодов. Но наряду со всем этим, достаточно уже сложным и развитым составом оркестра значительное место в сочинениях Баха занимал «цифрованный бас» — *basso continuo*. В его составе, наравне с басовыми струнными и клавишными инструментами, весьма ответственное место занимал орган. Богатейшие возможности этого инструмента предопределили для него почти неограниченное поле деятельности. В сочинениях Баха, столь разнообразных по своему «стилистическому складу», органу поручены часто вполне самостоятельные партии как в *solo*, так и в различных инструментальных сочетаниях, и именно орган оказывается наиболее внушительной поддержкой его не всегда устойчивого оркестра и почти постоянным участником многих наиболее прославленных частей его многочисленных кантат.

Однако, при всём богатстве и разнообразии своего творчества, Бах не был в тесном смысле слова основоположником «новой школы оркестровки». Его творчество венчало длинный путь, начатый в конце XVI века итальянцем Джьовани Габриэли, музыкальный стиль которого был занесён в Германию его учеником и последователем Хайнрихом Шютцем. Оркестровый стиль Баха в какой-то мере устарел уже при жизни композитора и, не начертав, в сущности, новых заветов для развития искусства оркестровки будущего, застыл в своём непревзойдённом величии и совершенстве. В самом деле, «оркестровый стиль» Баха нигде и ни разу не возродился в полном объёме, и все попытки воспроизвести этот своеобразный стиль явились лишь подражанием великому Баху, лишённым к тому же всей глубины его творчества. В противоположность Баху, Хэндель оказался завершителем светского стиля оркестровки XVII века. В своих произведениях, рассчитанных на иное применение, он достиг подлинных пределов мастерства во всех основных приёмах оркестровки, получивших только относительное

разрешение в партитурах его наиболее выдающихся предшественников — Алэсandro Скарлатти, Хэнри Пёрсэля и Агостино Стэффани. Однако, новые приёмы в развитии инструментовки, робко проявившиеся уже на основе постепенного изменения сущности музыкального письма, оказались им незамеченными, и до конца своей деятельности Хэндель оставался верен контрапунктическому способу изложения оркестровых голосов.

В сущности говоря, Хэндель создал вполне своеобразный оркестровый стиль, во многом обусловленный характером его могучего дарования и, в особенности, вкусами и требованиями его слушателей. Более чуткий к настроениям окружающей среды Хэндель очень удачно нащупывал те «острые» оркестровые краски, которые при создавшемся положении вещей могли наилучшим образом воздействовать на музыкальное сознание его поклонников. Поэтому, несмотря на контрапунктический склад его музыки, её строение и особенно приёмы инструментовки Люлли, часто применявшиеся им, были более современны, а более естественное изложение оркестровых голосов полнее отвечало свойствам и особенностям тех инструментов, для которых они были задуманы. Наряду с этим Хэндель использовал все наиболее ценные приобретения техники оркестровки конца XVII и начала XVIII века, постоянно совершенствуя и дополняя их новейшими открытиями. Чрезвычайная разносторонность творчества Хэнделя и сочинение многочисленных произведений «к случаю» сильно видоизменили первоначальный состав оркестра и часто требовали постоянного пополнения его различными «редкими» инструментами, из которых некоторые уже устарели, а другие только ещё начинали пробивать себе путь в оркестр. К первым относились тэорбы, лютни и виолы да гамба, а ко вторым — арфы и мандолина. Наконец, не была чуждой Хэнделю и чрезмерная расточительность, столь свойственная впоследствии оркестру Эктóра Бэрлиоза, Рихарда Штрауса, Игоря Стравинского и отчасти даже Римского-Корсакова.

Постоянный оркестр Хэнделя состоял из обычной в то время четырёхголосной струнной группы, деревянных духовых — излюбленных гобоев и одного или двух фаготов, и медных — двух или трёх труб при таком-же количестве валторн, предназначавшихся для усиления или замены первых. Литавры, сопутствовавшие трубам, завершали полный состав оркестра, а все прочие инструменты — одна или две флейты, тромбоны, некоторые ударные и перечисленные уже «редкие» инструменты, применялись только в некоторых частях данного произведения и постоянного значения не имели.

Теперь необходимо обратиться в сторону России и отметить, что оркестровое искусство там начало развиваться сравнительно поздно. Тем не менее, в некоторых, правда, редких, случаях Россия всё-же опережала Западную Европу. Известно, например, что в некоторых государственных архивах старого военно-морского ведомства сохранились указы Николая I, на основании которых можно допустить мысль, что

«вентильные» медные духовые инструменты были введены в войсковые оркестры до 1830 года, то-есть за несколько лет до того, когда во Франции впервые было объявлено об изобретении «корнета с пистонами».

Как известно, Пётр I музыку не очень любил и допускал её участие только в армии «для поддержания воинского духа» и очень охотно, но в умеренном количестве, вводил её в качестве «музыкального оформления» придворных развлечений и забав. Ближайшие преемники Петра в музыкальном отношении следовали по его стопам, и только с воцарением Анны Иоанновны музыка приобретает заметное влияние в русской общественной жизни. С этой поры она проникает и в широчайшие слои населения, её значение настолько возрастает, что о ней можно говорить уже, как о самостоятельном художественном явлении. Правда, на первых порах ничего *самостоятельного* в этом направлении создано ещё не было, но были заложены те здоровые *основы*, благодаря которым стало возможным не только дальнейшее развитие, но и возникновение того могучего искусства, которому суждено было меньше чем за одно столетие выйти на «мировую арену» и завоевать себе чуть-ли не первое положение в истории музыкальной культуры вообще. К сожалению, в тот период времени, русское общество не имело ещё достаточной свободы действий и потому все смелые начинания в области музыкального искусства, естественно, сосредоточивались вокруг придворных кругов. Может быть такое явление было и не очень по душе русскому человеку, но делать было нечего,—приходилось считаться с условиями тогдашней общественной жизни и быта.

Итак, об эту пору, в Петербурге, был создан первый «придворный оркестр», составленный из приглашённых из-за границы музыкантов и русских людей, успевших уже выучиться игре на тех или иных музыкальных инструментах. Надо отдать справедливость дальновидности некоторых представителей тогдашней русской знати. Выписывая из-за границы музыкантов, они выбирали достойных людей, способных обучить своему искусству наиболее одарённых юношей из русской крепостной молодёжи. И действительно, наиболее способные молодые люди из крепостных попали в обучение не только к опытным учителям, но и получили возможность учиться и совершенствоваться непосредственно под наблюдением лучших музыкантов Саксонии, Богемии, Италии и других стран Западной Европы.

К этому времени увлечение музыкой вообще, а оркестром в частности, достигло таких размеров, что самые передовые представители русской знати, в силу необходимости служившие при тогдашнем императорском дворе, подражая ему, начали создавать свои собственные домашние оркестры. Эта новая «забава» быстро получила настолько широкое распространение, что из вотчин Нарышкиных и графов Шереметевых — это именно они были «зачинателями» нового дела — проникла в имения почти всех наиболее обеспеченных дворян и помещиков.

Нет возможности в двух словах осветить историю развития оркестрового дела в России. Достаточно только напомнить, что не прошло и нескольких десятилетий, как домашние оркестры выросли в своём искусстве настолько, что затмили своим мастерством придворные оркестры, а оркестры роговой музыки прославились не только в России, но и в Западной Европе. Дело в том, что музыка при дворе, при всех своих качествах, оставалась всё время на уровне придворной потехи, а музыка в домашней обстановке или лучше сказать — «музыка в быту», благодаря присутствию истинных талантов, которыми оказался богат русский народ, очень скоро переросла в подлинное искусство. Даже М. И. Глинка своим великолепным мастерством оркестратора обязан домашнему оркестру своего дядюшки, в котором он играл сам и которым несколько позднее руководил. Именно такая школа и оказалась способной развить в Глинке то подлинное оркестровое чутьё, которое в зрелые годы его жизни превратилось в самобытное и великолепное мастерство. И уже некоторое время спустя оно стало основой того искусства, которому вскоре присвоили наименование «русской школы оркестровки».

Итак, если русским людям, в силу различных обстоятельств, не пришлось принять деятельного участия в развитии отдельных оркестровых инструментов, то, получив в своё распоряжение уже «готовый оркестр», они не только научились пользоваться им, но и двинули дело оркестрового мастерства так сильно вперёд, что сейчас уже о русской оркестровке нельзя не говорить, как о явлении выдающемся и всеобъемлющем в полном значении этого слова.

Теперь любопытно посмотреть, что дал оркестру Запад конца XVIII и начала XIX столетия. В конце XVIII века оркестр вступил в новую полосу своего развития. В это-же время произошло и окончательное утверждение «классического оркестра», которое в области оперного искусства было выполнено Кристофом-Виллибальдом Глюком, а в области симфонии — Францем-Иозефом Хайдном и Вольфгангом-Амадеем Моцартом.

Один из самых выдающихся оперных преобразователей, Глюк впервые обратил глубокое внимание на драматическое содержание сюжета, долженствующее быть отражённым в музыке. Поэтому, оперный оркестр его, руководимый этими новыми художественными задачами, сразу расширил свои возможности и к обычному парному составу флейт, гобоев и фаготов добавил два кларнета, а в особых случаях — и малую флейту. Три тромбона обогатили медную группу и в основных чертах — при двух валторнах и двух трубах — завершили её развитие. Ударные инструменты пополнились барабанами, тарелками и треугольником, появившимися в классической музыке, вероятно, впервые. Наконец, в некоторых случаях, требовавших особых красок, встречалась арфа. Цифрованный бас или *basso continuo*, проявлявший уже признаки своего отмирания в партитурах немецких

композиторов Георга-Каспара Шюрмана и Иохана-Адольфа Хассэ, в большинстве случаев совершенно отсутствовал. Вследствие этого сочинения Глюка вполне освободились от пагубного влияния клавесинной и вокальной полифонии, столь длительно державшей его оркестровые приёмы в рамках известной условности и явно сковывавшей развитие подлинно-оркестрового стиля. А этот последний, в свою очередь, основывался на свободном выявлении особенностей, свойственных только ему одному.

Пышная оркестровая звучность и, в особенности, впечатляющая драматичность красок роднят оперное творчество Глюка с наиболее значительными произведениями первой половины XIX столетия. Его оркестровку, так же как и оркестровку уже забытых современников его — Франсуа-Жозефа Госсэка — выдающегося композитора и музыкального деятеля времён Французской революции, и Никколя Пиччини — известнейшего соперника Глюка и задорного вожака «партии пиччинистов», можно смело считать предвестниками современной оркестровки. Многие оркестровые приёмы, спустя много лет использованные представителями романтического и программного направления в музыке — Вебэром и Бэрлиозом, в основном были уже намечены Глюком, Госсэком и Пиччини, в силу различных художественных побуждений неустанно стремившихся к новизне и оригинальности.

Деятельность Хайдна и Моцарта совпала с расцветом оркестрового исполнительского искусства, когда в наиболее крупных городах Австрии и Южной Германии возникли придворные или городские оркестры. Состав оркестра к этому периоду времени так же достаточно определился. Правда, многие инструменты — кларнеты, тромбоны, ударные и некоторые другие, получившие уже признание в оперном оркестре, не были ещё введены в состав концертного или «симфонического» оркестра. Но исчезновение цифрованного баса с исполнявшими его клавишными инструментами, исчезновение струнных инструментов семейства лютедь и старинных корнетов-цинков было во всяком случае вне сомнения. Теперь, очевидно, предстояла задача установить окончательный вид «концертного» оркестра и довести его строение до надлежащего уровня совершенства. Отдельные разновидности духовых инструментов, как малая флейта, английский рожок, бассэт-хорн и контрафагот, и некоторые ударные, как треугольник, большой барабан и тарелки, появлялись в оркестре только изредка и, в сущности, не оказывали никакого действительного влияния на окончательное образование «классического оркестра».

Как известно, в 1777 году Моцарт провёл некоторое время в Манхайме, где имел случай познакомиться с целым рядом классических произведений в исполнении знаменитого в то время оркестра курфюрста. Он, по собственному признанию, был чрезвычайно восхищён и поражён сыгранностью, мощью, блеском и разнообразием красок этого оркестра, состав которого был тогда ещё несколько необычным. Ман-

хаймский оркестр в своём составе имел четыре фагота при парном количестве флейт, гобоев, кларнетов, валторн и труб. Моцарт установил «парное отношение» духовых инструментов и определил так называемый «классический оркестр». Именно для этого состава и Хайдн и Моцарт написали все свои наиболее прославленные симфонии и положили тем самым начало новой эры в области концертно-симфонической музыки.

Вся последующая жизнь оркестра, в сущности, менялась только в подробностях. Сначала «классический» оркестр обогатился квинтетом валторн, а несколько позже — и трио тромбонов. Таким «увеличенным» составом оркестра воспользовался уже Бетховен, установив новое понятие «большого оркестра» классического состава. Период «большой оперы» во Франции дал повод воспользоваться всеми видами инструментами — малой флейтой, английским рожком и бас-кларнетом, ставшими тотчас-же постоянными участниками оперного оркестра первой половины XIX века. Контрафагот не принимал ещё достаточно деятельного участия в оркестре, так-так в оркестре французских композиторов установился обычай пользоваться четырьмя фаготами при любом количестве прочих духовых инструментов. Медные духовые инструменты, если не считать тубы, которая в те времена была ещё представлена сначала серпэнтом и затем — офиклейдом, достигли уже обычного современного строения с той только разницей, что две натуральные трубы усиливались двумя хроматическими корнетами с пистонами. Ударные инструменты охватывали тогда весь круг известных в то время инструментов вплоть до колокольчиков и колоколов, а одна или несколько арф при огромном составе струнных довершали этот «большой оперный оркестр».

С деятельностью оперных композиторов — Майербэра и Спонтини, совпала деятельность Бэрлиоза, который не только использовал большой оперный оркестр в качестве симфонического, но руководимый своими грандиозными замыслами довёл его состав до невероятных и до сих пор ещё не превзойдённых размеров. При всех достоинствах музыки Бэрлиоза и при полном сочувствии его музыкальным идеям нельзя, тем не менее, не согласиться, что подобная расточительность в оркестровом составе являлась не только существенной помехой при исполнении его произведений в концертах, но и не достигала надлежащей цели. Вполне естественно, поэтому, что оркестр Бэрлиоза — в своём количественном составе исполнителей по крайней мере — не встретил сочувствия среди всех последующих композиторов, которые ограничились только установлением так называемого «большого симфонического оркестра», предусматривающего три или четыре степени своего состава. Но так или иначе, оркестровые замыслы Бэрлиоза не прошли даром, и, в сущности, оказали могучее влияние на всю оркестровую музыку второй половины XIX и начала XX столетия, когда состав оркестра перестал уже кого-либо удивлять.

Известную дань увлечению чрезмерным оркестровым составом заплатил и Рихард Вагнер, особенно в первых своих операх, как например, в *Риэнци*. В *Кольце Нибелунга* у него установился уже твёрдый усиленный оркестр с явным преобладанием «меди» за счёт басовой трубы, контрабасового тромбона и четырёх валторновых туб. По стопам Вагнера в дальнейшем пошли его последователи — Густав Малэр, Антон Брукнер и, в особенности, Рихард Штраус. Впрочем, для Штрауса в этом отношении никогда не существовало никаких преград, но даже ему так и не удалось превзойти оркестр *Рэквиема* Бэрлиоза.

Русские композиторы, начиная с Глинки и некоторых его наиболее выдающихся предшественников, никогда не ставили размеры оркестра своею целью. Сам Глинка, чаще всего, пользовался «классическим оркестром» парного состава, иной раз с добавочными тромбонами, ударными и некоторыми другими — малой флейтой, английским рожком и контрафаготом. «Оркестровая скромность» П. И. Чайковского — общеизвестна. Он всегда стремился к уменьшению своих и без того уже скромных оркестровых средств и однажды впал в излишнюю крайность, отказавшись от бас-кларнета, перепоручив его *solo* фаготу. Тем не менее, известное увлечение чрезмерно большим составом оркестра нашло своё отражение в творчестве некоторых прославленных русских композиторов, чаще всего пользовавшихся то парным, то троечным составом оркестра. Как известно, разница в количестве деревянных духовых инструментов и была тем «мерилом», посредством которого точно определялся тот или иной вид оркестра.

Н. А. Римский-Корсаков, как известно, постепенно увеличивал состав своего оркестра, пока не достиг его вершины в опере-балете *Млада*. После этой «переломной точки» он вернулся к обычному «троечному составу» большого оперного оркестра. В своих симфонических произведениях Римский-Корсаков никогда не отступал от несколько расширенного «классического состава». Известное внимание «чрезмерному» оркестру уделил А. Н. Скрябин, особенно в ту пору, когда его художественные замыслы стали требовать «титанических» средств музыкального выражения. Под несомненным влиянием «духа времени», а вернее, — «оркестровой моды», одно время находился и С. В. Рахманинов, но он скоро освободился от такого пагубного увлечения и вернулся к обычному большому симфоническому оркестру, для которого написаны все наиболее выдающиеся произведения его. Одно время «гомерическими» составами оркестра широко пользовался и Игорь Стравинский, пока не ударился в другую крайность, явно рождённую влиянием *jazz-band*'а. В этом последнем случае его чрезмерно расширенный оркестр выродился в «концертный ансамбль» самых неожиданных и причудливых составов. Из советских композиторов известной расточительностью отличался иной раз оркестр Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича и Арама Хачатуряна. Тем не менее, справедливость требует признать, что эти «излишества» имели место только в тех

немногих произведениях, которые в той или иной мере отходили от пришедшей всей русской музыке «классической традиции».

Но так или иначе, к концу XIX века в оркестре установился твёрдый порядок, который дал возможность с точностью определять состав большого симфонического оркестра. Показателем этого состава, как было только что замечено, были принятые деревянные духовые инструменты. Музыканты согласились считать, что два представителя на каждый вид объединения дают «парный состав» большого симфонического оркестра, три — «троечный», четыре — «четверной» и пять — «пятерной состав». Само собою разумеется, чем больше было число голосов данного семейства, тем больше было оснований пользоваться видовыми инструментами — малой и альтовой флейтой, английским рожком, гобоем д'амур и хэккельфоном, малым кларнетом, бас-кларнетом, бассэт-хорном или контрабасовым кларнетом и одним или двумя контрафаготами при двух или трёх фаготах. При желании, композитор мог воспользоваться ещё несколькими саксофонами, — сопрановым, альтовым, теноровым и баритоновым, сочетая их в таком соотношении, какое его больше всего устраивало.

В этом огромном составе оркестра композитор был вправе пользоваться всевозможными отступлениями, и если они принимали достаточно устойчивый характер, то оркестр получал наименование «смешанного» или «переходного состава». Чаще всего, такое «нарушение числового равновесия» касалось флейт и кларнетов и, при двух гобоях и фаготах, доводилось до трёх голосов для каждой партии. Именно таким «смешанно-переходным» составом широко пользовался в своих произведениях А. К. Глазунов. Если-же эти подробности касались лишь отдельных частей, то оркестр спокойно переносил их и они никакого влияния на его основной состав, конечно, не оказывали. В соответствии с составом «дерева» возрастала и «медь», но её количество никогда не было огромным, если не считать единичных, из ряда вон выходящих случаев. При обычных условиях большой симфонический оркестр требует четырёх валторн, двух, трёх или в новейшее время четырёх труб и трёх тромбонов с тубой. Дальнейшее увеличение оркестрового состава обычно приводило лишь к усилению валторн и труб — шесть — восемь для первых и пять для вторых, что сейчас отнюдь не поощряется, так-как считается не очень выгодным с точки зрения оркестровой звучности. В точно таком-же положении оказываются и тромбоны с тубой. В крайне редких случаях можно пользоваться четырьмя тромбонами и двумя тубами при усиленном составе «меди» вообще.

Что-же касается ударных и «украшающих» инструментов — арфы, челесты, фортепиано или органа, то ими пользуются теперь при любых обстоятельствах, и они никакого влияния на состав оркестра не оказывают. Количество струнных инструментов обычно соответственно возрастает, и в оркестре с давних пор установилось мнение, что чем полнее и внушительнее «квintет» — тем лучше и красивее звучит оркестр.

Это — верно, и против такого положения возразить, конечно, нечего. Но при определении состава оркестра никогда не следует забывать, что присутствие тромбонов коренным образом меняет вид оркестра. Любой состав оркестра без тромбонов называется «малым» симфоническим оркестром в противоположность «большому», когда в оркестре принимает участие трио тромбонов. Один тромбон, разумеется, погоды не делает, а потому на *вид* оркестра не влияет. В истории русской оркестровки такой состав малого симфонического оркестра с одним тромбоном получил известность под именем «оркестра Глинки».

Инструменты народных оркестров, — русских и национальных, — балалайки, домры, гусли, баяны, мандолины, гитары или, как у Гаджибекова в увертюре к опере *Кёр-оглы*, — тары, а у Ши Юн-кана в *Легенде о Жёлтом Аисте* — китайская флейта «ди», — не говоря уже о многочисленных ударных, никогда и ни при каких условиях никакого влияния на основной состав оркестра не оказывали и оказать не могут. Обычно их считают «добавочными» или «случайными голосами» малого и большого симфонического или оперно-балетного оркестра. В этом смысле авторы вольны делать всё, что им угодно, и их творческие намерения никогда не бывают — и не могут быть — ограничены какими-бы то ни было условностями. Таковы оркестровые правила, установившиеся чуть ли не спокон веков.



III

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

История возникновения «смычковых», или, как их чаще называют, *струнных инструментов*, уходит в самое отдалённое прошлое. На заре возникновения оркестра, ещё в XVI столетии, струнные инструменты, хотя и входили в состав тогдашних инструментальных объединений, но отнюдь не имели ещё преобладающего значения. Одно из объединений подобного «первобытного» оркестра, в то время — основное, было известно под общим наименованием «цифрованного баса», или *basso continuo*. В данном случае, это определение следует понимать в узко-оркестровом смысле, как совокупность сопровождавших «вокальное *solo*» разнородных инструментов. В состав такого *basso continuo* входили обычно клавишные и шипковые инструменты и, в первую очередь, орган, клавесин, лютня, родственная ей тэорба и архилютня, или киттаронэ. Всеми этими инструментами, как уже сказано, пользовались по преимуществу для сопровождения вокального *solo* и, невзирая на полное отсутствие в партитуре каких-либо особых партий для них, они играли то совместно, то поочерёдно и образовывали таким образом постоянное гармоническое целое, в достаточной мере однообразное и бесцветное.

Спустя некоторое время, в составе этого *basso continuo* произошли существенные изменения. Вполне понятно, что струнные инструменты — собственно смычковые, по своей природе способные как к вполне независимому воспроизведению мелодии, так и к дальнейшему совершенствованию, вскоре объединились в более самостоятельное и обособленное целое. Когда-же их объединение не только в своей собственной

среде, но и с участием некоторых духовых инструментов, почувствовало себя настолько сильным, что могло уже действовать более или менее независимо, тогда они незаметно завладели этой основной обязанностью сопровождения и, не говоря уже о ведении мелодии, довели дело до того, что ядро, первоначально главенствовавшее, оказалось теперь совершенно лишним. И вскоре, как уже не нужный придаток, это «сопровождение», в лице всего объединения, было попросту отброшено. Так кончилось своё существование *basso continuo* — «цифрованный бас», а струнные, в итоге происшедшей перемены, сосредоточили на себе самое пристальное внимание тогдашних музыкантов. В это время струнные инструменты были представлены двумя разновидностями — виолами и скрипками. Именно они, то-есть виолы и скрипки, и составили первые «струнные оркестры», превратившиеся к концу XVII столетия в чисто скрипичное объединение из четырёх партий, — первых и вторых скрипок, теноровых скрипок и басов — современных виолончелей и контрабасов.

В инструментальных сочетаниях XVI столетия преобладали, как известно, виолы. Это многочисленное семейство к тому времени было известно в трёх основных видах — сопрановой, или «дискантовой» виолы, теноровой, или «ручной» виолы, но, вероятно, не *viola da braccio* или *da braccio* в прямом значении слова, и басовой, или «ножной» виолы — собственно *viola da gamba*. Все эти инструменты в подавляющем большинстве случаев располагали шестью струнами без всяких «подголосков» или созвучных «резонансовых струн», помещаемых под грифом. Струны на виолах были размещены очень близко друг от друга, гриф был разделён ладами, — поперечными металлическими порожками, а подставка имела очень ничтожную выпуклость. Вследствие этого на средних струнах, не задевая соседних, играть было довольно трудно, что давало взамен право широко пользоваться многозвучными сочетаниями. Известные помехи во время игры создавали также и незначительные по глубине боковые вырезы, затруднявшие пользование крайними струнами. Резонансовые струны или струны-подголоски, обычно настроенные созвучно с основными, появлялись только на некоторых более поздних разновидностях виолы и никакого отношения к собственно виолам семейства гамбы не имели. В тех случаях, когда эти резонансовые струны присутствовали, они придавали звучанию инструмента удивительную поэтичность, которая чрезвычайно нравилась современникам. В конце XIX столетия во Франции неожиданно возродился интерес к виолам, и усилиями семейства блестящих музыкантов под руководством Анри-Гюстава Казадэзюса возникло «Общество Старинных Инструментов», которое быстро прославилось своими высокохудожественными выступлениями. Среди отечественных музыкантов особенной любовью пользовалась наиболее привлекательная разновидность семейства виолы, известная под именем «*viole d'amour*». Превосходный альтист и квартетист Вадим Борисовский уделял на-

столько большое внимание этому представителю «давно минувших дней», что не раз решался занимать внимание слушателей игрой именно на этом уже сильно забытом инструменте.

Итак, одним из условий «победы» скрипки и её ближайших родичей в образовании «струнной группы» современного оркестра была во многом деятельность именно семейства виол. Старинные виолы, в основном сведённые уже к четырём важнейшим видам, в подражание вокальному квартету, излагались четырёхголосно — то-есть в оркестре виол им поручались четыре вполне самостоятельных голоса или партии. Они были во всеобщем употреблении и ими пользовались в то время столь-же широко, сколь настойчиво совершенствовались их устройство.

В современном смычковом оркестре всем этим перечисленным представителям виол соответствуют приблизительно скрипки, альты и виолончели. Четвёртая разновидность семейства — контрабасовая виола, одно время известная в Италии под именем «*violone*», не подверглась полному превращению из виолы в скрипку, как о том обычно принято думать, хотя в современном контрабасе всё-же сохранила наиболее существенные признаки этого исчезнувшего уже вида инструментов. Все прочие разновидности виолы — а их было довольно много — отличались друг от друга размером, звучностью, числом струн или внешним видом, но они никогда не были постоянными участниками смычкового оркестра.

Итак, отдалёнными или, лучше сказать, — условными родичами виолы, которым в оркестре вскоре суждено было стать победителями, были скрипки и виолончели. Сейчас уже не имеет значения вопрос, когда именно была построена *первая скрипка*, но, судя по её наименованию — *violino*, в значении отличном от *viola*, инструмент этот имел уже применение во всяком случае ранее середины XVI века. Достоверным только должно признать, что с 1520 года стали появляться упоминания о новом инструменте, которому суждено было поглотить всех своих предшественников и современников и занять в искусстве преобладающее место.

Музыкальная наука не может с точностью установить происхождение смычковых инструментов. Как известно, мнений в этом направлении было очень много и среди них некоторые доходили до явной нелепости. Так например, знаменитый виртуоз на виоле и страстный поклонник своего инструмента Жан Руссо, живший в XVII столетии, искренне полагал, что зарождение смычковых инструментов восходит к той отдалённой эпохе, когда на земле впервые появился человек. Он рисует в своём разгорячённом воображении картину, в соответствии с которой Адам, прогуливаясь по аллеям рая, играл на виоле. В таком случае, легко прийти к «естественному развитию» допущенной нелепости, предположив, что и Ева умела уже играть на клавесине и, вероятно, не раз сопровождала вдохновенную игру своего супруга...

Впрочем, до таких крайностей договорился только один Жан Руссё. Более трезво настроенные учёные высказывают мнение или точнее — догадки, что смычковые инструменты ведут свою историю не из Европы, а из Азии, и, в частности, из Индии и Китая. Народная молва приписывает изобретение древне-индийского смычкового инструмента *ravanastrom* цейлонскому царю Раване, жившему примерно пять тысяч лет тому назад. Доверять легендам, конечно, не следует, но, тем не менее, есть все основания предполагать, что победоносное шествие смычковых инструментов на Запад началось именно с Востока. Подтверждением такой точки зрения служит великое множество всевозможных смычковых инструментов, известных до сих пор во всех странах Ближнего и Дальнего Востока и сохранивших в основном свой первобытный облик. Знаменитый бельгийский учёный — Франсуа-Жозеф Фегис считает, что «колыбелью» смычковых инструментов был, повидимому, Хиндустан и что в Константинополе, ещё очень давно, была в большом ходу «*viola d'amore*», — прославленная разновидность «ручной виолы», которая именно оттуда через Валахию и Сербию распространилась по Западной Европе.

Напротив, не менее значительное число учёных придерживается иной точки зрения и предполагает, что «прародителем» скрипки, а следовательно, и всех родственных ей инструментов, является арабский «рэбаб» или «рэбэб», который у итальянцев превратился в «рибеку», а у французов — в «рёбэк». По их мнению, и, в частности, по мнению английского учёного сэра Джона Хэукинса, этот древне-арабский инструмент был занесён в Испанию маврами, которые, в свою очередь, позаимствовали его у египтян, персов и индусов. Наконец, было ещё одно предположение, в соответствии с которым смычковые инструменты зародились не на Востоке, а на Севере и, в данном случае, в Скандинавии. Эту мысль остроумно развивает английский исследователь Джордж Харт. Он полагает, что в Испании смычковых инструментов вплоть до XII столетия не было, но они уже примерно около этого времени были в ходу в Германии и Англии. Такое предположение дало повод утверждать, что смычковые инструменты вообще не были известны в Европе до начала V века. В доказательство своих выкладок эти учёные приводят существующее ещё и по сей день старо-немецкое название скрипки — *geige*, которое, в соответствии с мнением других, происходит от провансальского и является простым изменением слова *gigue*. Таким образом, ни одно предположение или допущение не является достоверным или безусловным. В конце-концов, каждый избирает себе ту точку зрения в развитии инструмента, которая ему нравится больше других и, по сути дела, каждый оказывается по-своему прав. Не правы все эти учёные были, тем не менее, только в одном. В истории создания скрипки они вполне сознательно обходили стороной участие славянских народов восточной части Западной Европы, где скрипка с незапамятных времён почиталась подлинно народным

инструментом. В настоящее время можно считать уже точно установленным, что скрипка не только зародилась именно в этих краях, но и получила своё дальнейшее развитие под непосредственным влиянием как западно-славянских, так и русских мастеров. Ряд выходцев из Богемии и Силезии занёс скрипку в Италию, где она быстро осела также в качестве подлинно «народного инструмента» и, получив на первых порах прозвище *lira da braccio*, завоевала внимание великих кремонских мастеров, приведших её спустя некоторое время к совершенству. И именно в качестве народного инструмента скрипка вызвала то раздражение современников, которое возникло тотчас-же при её проникновении в оркестр. Её прозвали «лакейским инструментом» и всячески противодействовали её продвижению вперёд, полагая её присутствие в руках «избранников» оскорбительным. По мнению современников, скрипка, в сравнении с виолой, обладала резким, грубым звуком, действовавшим раздражающе на изнеженный слух посетителей великосветских салонов, где царила в то время «сладкозвучная виола». Однако, в действительности оказалось так, что сила звука виолы, при её терцово-квартовой настройке и плоской подставке, не была в состоянии преодолеть пространства больших концертных зал, появившихся уже к тому времени, и противопоставить свою «хилую звучность» увеличенному за счёт деревянных и медных духовых инструментов составу оркестра. Короче говоря, басня, выдуманная рядом западно-европейских учёных, о *превращении* виолы в скрипку лишена всякого основания. Если верно, что виола, являясь последышем индо-арабских смычковых инструментов, сохранила в себе черты именно этого рода инструментов,— терцово-квартовую настройку и положение во время игры *da gamba*,— то скрипка, с первых-же дней своего существования, располагала четырьмя струнами и квинтовой настройкой, чего не было ни в одном, известном в то время восточном инструменте. Кроме того, скрипка, известная в то время также, вероятно, под ошибочным наименованием «*lira da braccio*», во время игры никогда не принимала положения *da gamba*,— подобно виолончели, а держалась всегда только *da braccio*. Кстати, в подтверждение сказанному о развитии скрипки в недрах славянских народов, своевременно напомнить об известной фреске в Киевском Софийском соборе, где именно этот инструмент изображён в руках одного из музыкантов. Как известно, этот памятник русского зодчества относится к X—XI столетию или точнее — ко времени Ярослава Мудрого.

Итак, вполне справедливым будет признать, что скрипка никогда не была «изобретена» — она зародилась в быту славянских народов и её дальнейшее развитие и совершенствование или, как ошибочно думают иные, превращение из «виолы» или «лиры да брачѹ» происходило весьма последовательно и постепенно и, вероятнее всего, на протяжении полустолетия между 1480 и 1530 годом. Другими словами, весь период времени, в течение которого зародился, развился и утвер-

дился новый вид вполне совершенного смычкового инструмента охватывает время от тридцати до пятидесяти лет, а начало периода, когда скрипка и родственные ей инструменты постепенно вытеснили виолу, относится только ко второй половине XVI столетия. Первые оркестровые опыты, благодаря которым эти инструменты заняли столь прочное положение в ансамбле, начались, несомненно, несколько позднее и лишь через сто лет привели к умению разумно пользоваться средствами, скрытыми в глубинах этого замечательного оркестрового содружества инструментов.

К концу XVIII века постепенно возрастающая техника смычковых инструментов и упорное стремление к более полному, сочному звуку заставило исполнителей несколько удлинить шейку старой скрипки и приподнять гриф сообразно с увеличенным размером подставки. Таким образом, конструктивное усовершенствование инструмента произошло много раньше того времени, когда появились признаки настоящего «скрипичного стиля», основанного уже на четырёхструнной настройке и сравнительно более высокой и выпуклой подставке. Другими словами, виртуозы-скрипачи подняли технику скрипичной игры не только до значительной высоты, но и быстро вывели её за пределы того убожества, которое — на заре возникновения оркестра — не имело ничего общего даже с тем, что вообще легко могло быть спето средним человеческим голосом.

Попутно с совершенствованием скрипки, происходило и постепенное совершенствование неуклюжего смычка, бывшего в употреблении в XVI столетии. Этот бесконечно длинный путь пришёл, наконец, к своему завершению, повидимому, только ко времени знаменитого французского скрипичного мастера конца XVIII века Франсуа Турта, которому и приписывается честь этого усовершенствования.

Период развития скрипичной техники совпал по времени с существенным изменением всего строения собственно смычкового объединения, когда в конце XVII столетия теноровые и басовые виолы уступили место теноровым скрипкам — современным альтам и виолончелям. Правда, некоторые особенно любимые инструменты семейства виол — *viola da gamba* и *viola d'amore* — появлялись иногда в *solo*, но это обстоятельство ни в какой мере не могло уже повлиять на суть дела. С этих пор определение «*viola*» окончательно утвердилось за теноровыми скрипками, а виолончели получили отдельную басовую партию. Контрабасы, появившиеся в партитурах чаще всего под именем «*violone*», не всегда использовались для исполнения самых низких голосов струнного оркестра совместно с виолончелями. Их применение не было обязательным, а участие их в оркестре подчинялось, повидимому, особым обычаям, смысл которых в настоящее время едва ли с точностью может быть установлен.

Но так или иначе низкие голоса струнной группы образовывались теноровыми скрипками, басовыми виолами и басовыми скрипками.

Теноровые скрипки — собственно альты в современном оркестре — в старинных партитурах почти неизменно излагались в альтовом или меццо-сопрановом ключе и обычно не обозначались. Понятие «viola» в то время не определяло ещё различия между инструментами семейства виолы и семейства скрипки. Понятие «виола» имело родовое значение для всего семейства виол различных размеров и как определение одного из представителей семейства скрипки вошло в обиход значительно позднее.

Около 1640 года в оркестр начали постепенно проникать виолончели и контрабасы. Вытесняя старинные виолы и завоёвывая себе более прочное место, они впервые определили ныне принятое построение объединения смычковых инструментов по признаку «квинтета». Уже Стэффано Лянди — композитор первой половины XVII века — излагал смычковую группу пятиголосно. Она была представлена у него первыми и вторыми жигами, альтами, виолончелями и контрабасами, но пользовался он ею ещё в полном соответствии со старинными приёмами письма. Как известно, в XVI столетии «жигами» в насмешку назывались скрипки, напоминавшие своим видом свиной окорок. Все последующие композиторы, действовавшие на музыкальном поприще после Монтэвердэ, в основном развивали и совершенствовали положения, открытые этим выдающимся деятелем в области оркестровки. Поэтому, наибольшее внимание композиторов привлекали к себе именно смычковые инструменты и, особенно, их объединение — струнный оркестр. Этому вниманию в значительной мере способствовало то обстоятельство, что французский король Люи XIV создал под руководством своего придворного музыканта — знаменитого Жана-Батиста Люлли — свои «Les vingt-quatre violons du Roy». Это нововведение незамедлительно вызвало подражание при дворе английского короля Чарльза II Стюарта и его «Twenty-four violins» оказали неотразимое влияние на творчество Хэнри Пёрсэля, который поспешил обогатить свои партитуры более смелыми и выразительными партиями смычковых инструментов. Однако, более заметный сдвиг в развитии смычковых инструментов произошёл только тогда, когда один эльзасский композитор, которого немцы именуют Георгом Муффатом, а французы — Жоржем Мюффá, обратил в конце XVII столетия свои взоры на объединение смычковых инструментов и создал ряд примечательных произведений, предназначенных только для струнных инструментов с «цифрованным басом» — *continuo* или без него. Но настоящий расцвет для смычковых инструментов наступил при современнике Муффата — скрипаче-виртуозе Джозеппэ Торэлли. Он почитается творцом «*concerti grossi*», написанных в большинстве случаев для двух или трёх концертирующих инструментов с сопровождением одной или нескольких «рипиенных» жиг, или двух скрипок, альты и баса, или, наконец, органа и больших лютень. Однако, подлинным классиком в этой области инструментальной музыки явился современник и последователь

Торэлли — Арканджело Корэлли. Он значительно развил оркестровый стиль *concerto grosso*, поднятый впоследствии на недостижимую высоту Георгом-Фридрихом Хэнделем, и, что особенно существенно, установил вполне твёрдый оркестровый состав. Оркестр Корэлли делился на инструменты — *solì* и сопровождение — *ripieno*, понимаемое в качестве подлинно-оркестровых инструментов. Это оркестровое образование, породившее новый «концертный стиль», удержалось до начала второй половины XVIII столетия и в последний раз встретилось в нескольких ранних симфониях Иозефа Хайдна.

В данном случае нет необходимости углубляться в дальнейшие подробности истории развития смычкового оркестра, — это уже область истории оркестровки, но именно здесь полезно только напомнить об одной особенности в звучании смычковых инструментов, о которой раньше не было повода заговорить. Надо с полной убеждённости согласиться, что совсем в стороне стоит довольно нелепый — чтобы только не сказать большего — способ «превращения» струнного квинтета в объединение «ударных инструментов», когда автор заставляет стучать смычком по деревянной поверхности инструмента, требуя от него лишь «ритмического» узора. Полоса подобного толкования смычковых инструментов, как нездорового порождения «недавней современности» и периода явного упадка художественного вкуса, вероятно, уже в прошлом, и сейчас можно с уверенностью сказать, что выразительные возможности этого замечательного объединения отнюдь не нуждаются в обогащении средствами такого рода.

Значительным преимуществом в звучании смычковых инструментов является их поразительная способность сочетаться и сливаться с человеческими голосами. Этой удивительной наклонности способствует, несомненно, окраска звука струнных, которые, при желании, легко можно было-бы сблизить с голосами хора. В самом деле, все пять голосов «смычкового квинтета» оказываются, примерно, в равных условиях и обычно представляются голосами почти равной силы. Это обстоятельство не мешает, тем не менее, первым скрипкам сохранять за собою преобладающее значение и, вследствие их первенствующего положения в оркестре, количества и «тона», — звучать сильнее. Вторые скрипки и альты, за исключением отдельных случаев изложения, обычно исполняют средние голоса, звучащие несколько слабее, а виолончели и контрабасы, исполняющие по преимуществу нижний голос гармонии в двух октавах, слышатся, как правило, яснее средних голосов.

В итоге, в лице всей «группы смычковых инструментов» пишущий для оркестра имеет содружество инструментов, способных в равной мере к мелодическому и гармоническому изложению. Но если принять в расчёт все неисчерпаемые художественные средства «квинтета», то смело можно сказать, что в его распоряжении оказывается такое средство музыкальной выразительности, которое способно надолго

удержать на себе всё внимание слушателей. И, тем не менее, бывают случаи, когда авторы из чисто-художественных побуждений изредка нарушают единство этого удивительного объединения. Так, известны случаи, когда композиторы отказываются на некоторое время от участия контрабасов с тем, чтобы облегчить общее звучание струнного оркестра. В иных случаях, напротив, они отказываются от участия скрипок, дабы придать струнному ансамблю большую глубину, сосредоточенность и характерность звучания. Наконец, в других, правда, очень редких случаях авторы предпочитают использовать струнный оркестр без альтов подобно тому, как это сделал Моцарт в *Немецких танцах*, или, наоборот,— оставить в действии только скрипки,— с альтами или без них, а быть-может только с одними виолончелями,— если им почему-либо угодно добиться особенно лёгкой, волшебной-ясной или трогательно-проникновенной звучности.

Как уже известно из предыдущего, история музыки считает, что *скрипка* возникла и вполне «определилась» как оркестровый голос в XVI столетии. К тому времени все смычковые инструменты, действовавшие на протяжении Средних Веков, были уже известны, и учёные той поры знали с большей или меньшей вероятностью всю их родословную. Количество их было огромно и сейчас нет уже никакой необходимости вникать в глубины этого дела — это удел историков, посвятивших себя всецело изучению возникновения и развития тех или иных представителей «инструментального царства».

Новейшие исследователи пришли к заключению, что *скрипка*, как условный ближайший родич «ручной» виолы или лиры, ни в какой степени не является уменьшенной «виолой да гамба». Более того, с достаточной точностью установлено, что оба эти вида инструментов одного и того-же семейства — *viola da gamba*, как «ножная» виола, и *viola da braccio*, как виола «ручная», — в своём устройстве имеют резко отличные друг от друга черты. Все инструменты, родственные «виоле да гамба», имели плоскую спинку, плоские края, разделённый ладами гриф, головку реже в виде трилистника и чаще с изображением зверя или головы человека, вырезы на верхней поверхности инструмента в очертаниях латинской буквы «С», и, наконец, настройку струн по квартам и терциям. Напротив, «виола да браччо», в качестве непосредственного предшественника современной скрипки, имела квинтовую настройку струн, выпуклую спинку, края несколько приподнятые, гриф без всяких ладов, головку в виде завитка и вырезы или «эфы» в очертании обращённых друг к другу строчных латинских *f*, исполненных курсивом. Но эти чисто внешние «конструктивные черты» скрывали за собой более существенные родовые различия — о них было сказано уже ранее — и характерные особенности звучания. Если, по свидетельству современников, звук у виолы был матовым, немного гнусавым, но в то-же время резким, то звук скрипки оказался более полным, круглым и блестящим. Именно по этой причине мнения о качествах обоих

видов инструментов уже тогда резко разделялись,— одним нравилась «весёлость и проворство» в звучании скрипок, а другим — претила «назойливость» скрипок и они советовали к оркестру виол добавлять ещё две тэорбы, чтобы скрипки «не могли перекричать остальную музыку».

Как известно из предыдущего, семейство «собственно виол» образовалось вследствие последовательного уменьшения *гамбы* или «ножной виолы». Таким образом, возник полный состав старинного «квартета» или «квинтета», составленный только из одних виол различного размера. Но, наряду с возникновением полного семейства виол, развивался и совершенствовался инструмент, имевший все отличительные и наиболее характерные черты современной скрипки. И этот инструмент, по сути дела, не есть даже «ручная виола» в прямом значении слова, а так называемая «ручная лира», которая в качестве народного инструмента славян легла в основу современного семейства скрипок. Здесь-же, тем не менее, полезно ещё раз напомнить, что «ручная лира» или, как её тогда называли, *lira da braccio*, не имела ничего общего с древне-греческой лирой. Это название, как уже известно, было присвоено инструменту только в память античного прошлого человечества. Великий Рафаэль на одной из своих картин, относящихся к 1503 году, даёт превосходное изображение этого инструмента. При созерцании его не остаётся ни малейшего сомнения в том, что для полного превращения «ручной лиры» в совершенную скрипку современности, остаётся очень немного. Единственная разница между изображением Рафаэля и современной скрипкой заключается лишь в количестве струн — их пять при наличии двух басовых — и в очертании колков, сильно напоминающих своим видом колки старинной виолы.

Начиная с этой поры свидетельства преумножаются с невероятной быстротой. Ничтожные исправления, которые можно было-бы внести в изображение старинной «лиры да брачьо», дали-бы самое безупречное сходство её с современной скрипкой. Эти свидетельства в виде изображения старой скрипки относятся уже к 1516 году и к 1530, когда один базельский книготорговец избрал старую скрипку своим торговым знаком. В это-же время, помимо всего, слово «скрипка» во французском его начертании *violon* впервые появилось во французских словарях. Известный французский историк-музыковед Анри Прюньер утверждает, что уже в 1529 году это слово содержится в некоторых тогдашних деловых бумагах. Все-же указания на то, что понятие «*violon*» появлялось уже около 1490 года, следует признать сомнительными. Во всяком случае, до настоящего времени не дошло ни одного подлинного свидетельства, на которое можно было-бы с достоверностью опереться. В Италии слово *violinista* в значении исполнителя на виоле начало появляться с 1462 года, тогда как слово *violino* в значении «скрипки» вошло в употребление лишь спустя сто лет, когда и получило всеобщее распространение. Англичане только

в 1555 году приняли французское начертание слова, которое, впрочем, через три года заменили вполне английским «violin».

На Руси, по свидетельству древнейших памятников, смычковые инструменты были известны очень давно, но ни один из них не развился настолько, чтобы впоследствии стать инструментом симфонического оркестра.

Наиболее старым древне-русским смычковым инструментом является *гудок*. В своём наиболее «чистом» виде, он располагал овальным, несколько грушевидным деревянным кузовом, с натянутыми поверх его тремя струнами. Играли на гудке дугообразным смычком, ничего общего с современным смычком не имевшим. Время, когда зародился гудок, в точности не известно, но существует предположение, что «гудок» появился на Руси вместе с проникновением «восточных» инструментов — домры, сурны и смыков. Эта пора обычно определяется второй половиной XIV и началом XV столетия. Когда же появились «скрипки» в прямом значении слова — сказать трудно. С достоверностью только известно, что первые упоминания о скрипиче в азбучниках XVI—XVII столетия «одинаково показывают, что толкователи не имели о ней никакого понятия». Во всяком случае, по мнению русского учёного-историка Н. Ф. Финдейзена, инструмент этот был известен так же в домашнем и общественном быту Московской Руси, и первые *скрипки* в своём вполне завершённом виде появились в Москве, повидимому, лишь в начале XVIII века. Однако, составители азбучников, в своё время ещё не издавшие подлинной скрипки, поняли только, что этот инструмент должен был быть струнным, и потому ошибочно уподобляли его «гуслям» и «малороссийской лире», что, конечно, решительно не соответствовало действительности.

Более или менее обстоятельные описания новой скрипки на Западе начинают появляться лишь с середины XVI столетия. Так, французский писатель и издатель Филибэр Жамб дё Фэр, излагая особенности и отличительные черты современной ему скрипки, приводит ряд наименований, из которых можно заключить, что семейство скрипок было построено по образцу и по подобию виол. Именно с этого времени, с 1556 года, скрипка существует до конца XVII столетия в нескольких разновидностях, известных под французскими названиями *dessus*, *quinte*, *haute-contre*, *taille* и *basse*. В таком виде состав семейства скрипок установился к тому времени, когда о нём стал писать пэр Мэрсэнн. «Банда двадцати четырёх» — так одно время назывались «*Les vingt-quatre*» короля — состояла из тех же самых инструментов, но с перемещёнными уже названиями. Вслед за *dessus* шла *haute-contre*, а *quinte* располагалась между *taille* и *basse*, но объёмы их в точности соответствовали более ранним данным, о которых было только что упомянуто. В дальнейшем произошло ещё одно изменение этого состава скрипок, в силу которого *haute-contre* исчезли совершенно, уступив место *dessus*, а *taille* объединились с *quinte*, приняв строй этой по-

следней. Таким образом, установился новый вид четырёхголосного смычкового объединения, в котором *dessus* соответствовали первым и вторым скрипкам, *taille* или *quinte* — альтам и *basse* — виолончелям.

Итак, вернее всего допустить, что совершенствование того инструмента, который известен теперь под именем «скрипки», шло непрерывной чередой, и каждый мастер вносил в него нечто своё. Тем не менее, с полной очевидностью можно утверждать, что XVII столетие явилось для скрипки тем «золотым веком», когда произошло окончательное установление соотношений в строении инструмента и когда он достиг того совершенства, которого уже не смогла перешагнуть ни одна попытка его «усовершенствовать». История удержала в памяти не только имена великих преобразователей скрипки, но и сохранила до настоящих дней великолепные образцы этого инструмента, которые неизменно связываются с именами трёх наиболее прославленных семейств скрипичных мастеров. Это, прежде всего, семейство кремонских мастеров Амати, ставших учителями Андрэа Гварнэри и Антонио Страдивари. Однако, своим окончательным завершением скрипка обязана больше всего Джузеппе-Антонио Гварнэри, прозванному «*del Gesù*» и, в особенности, Антонио Страдивари, который и почитается величайшим творцом современной скрипки, хотя «классическая форма» её была всё-таки выработана ещё Николё Амати.

В старой России скрипичное производство никогда не поднималось до уровня «узко-специального» и «профессионального» производства. Оно носило вполне случайный, любительский характер, и потому в общей истории развития инструментов существенного значения, конечно, не имело. Впрочем, и среди русских скрипичных мастеров того времени — создателей вполне оригинальных инструментов — известны крупные имена и, в первую очередь, имя Ивана Батова, прозванного современниками «Русским Страдивари». Позднее, уже после Батова, выдвинулся даровитый русский инструментальный мастер Иван Краснощёков, а вслед за ним и Анатолий Леман — родоначальник «новой русской школы скрипичных мастеров». Среди других русских и иностранных скрипичных мастеров, работавших в России, можно упомянуть, пожалуй, только одного Даниила Томашёва, инструменты которого в своё время пользовались большим успехом и отмечены золотой медалью на выставке в Риме в 1911 году.

В соседних с Россией славянских землях искусство скрипичного мастерства всегда стояло очень высоко. В этом отношении выделяются чешские и польские мастера. Среди чешских мастеров следует упомянуть Кашпара Стрнада, работавшего в Праге, и Яна Кулика — одного из лучших чешских мастеров, завоевавшего себе европейскую известность. Среди польских скрипичных мастеров особенно известен Мартин Гроблич старший, работавший в Кракове, Балтазар Данкварт старший, и, в особенности, Томаш Пануфник, блестящая деятельность которого приходится уже на первую половину XX столетия.

Возвращаясь теперь к русскому скрипичному производству, можно смело сказать, что только последние годы перед революцией и советский период ознаменовались как значительно возросшим интересом к этой области скрипичного производства, так и появлением ряда выдающихся скрипичных мастеров, успевших уже заявить о себе. Среди них достойны упоминания Е. Ф. Витачек и Т. Ф. Подгорный, инструменты которых получили большую известность и завоевали любовь многих лучших современных исполнителей.

Но не всем нравилось в скрипке всё то, что было установлено к тому времени великими кременцами. Многие пытались изменить соотношения, принятые Страдивари, и никто, конечно, в этом не успел. Любопытнее всего, однако, было стремление некоторых наиболее отсталых мастеров вернуть скрипку к недавнему прошлому и навязать ей устаревшие особенности виолы. Как известно, скрипка не имела ладов. Это давало возможность расширить её звуковой объём и довести до совершенства технику скрипичной игры. Тем не менее, в Англии эти качества скрипки показались «сомнительными», а «интонация» инструмента — недостаточно точной. Поэтому, там были введены лады на грифе скрипки с тем, чтобы устранить возможную «неточность» в извлечении звука, и издательство, руководимое Джоном Плэйфордом, с 1654 года вплоть до 1730 переиздавало руководство, составленное по «ладовой табулатуре». Справедливость, впрочем, требует сказать, что это был вообще единственный случай, известный в истории скрипичной игры. Другие попытки улучшить звучность или облегчить игру на этом инструменте свелись к перестройке струн, или так называемой «скордатуре». Это имело свой смысл и многие выдающиеся скрипачи, как Тартини, Лёлли, Паганини и некоторые другие, каждый по-своему и в соответствии с художественными намерениями перестраивал свой инструмент. Иной раз такой способ перестройки струн применяется ещё и теперь, преследуя особые, художественные цели.

Итак, скрипка получила своё наиболее совершенное воплощение к концу XVII столетия. Антонио Страдивари был последним, кто довёл скрипку до её современного состояния, а Франсуа Турт — мастер XVIII века — почитается создателем современного смычка. Очень сложно в нескольких словах передать всю длинную и многообразную историю развития и совершенствования скрипичной техники. Достаточно только заметить, что появление скрипки вызвало немало противников. Многие просто сожалели об утраченных красотах виолы, а иные выступали с целыми «трактатами», направленными против незваного пришельца. Среди этих последних больше всего прославился памфлет Хубэрта лё Бьянка или в другом чтении — Юбэра лё Бьяна, направленный против посягательств скрипки и притязаний виолончели, названный автором «защитным словом» и напечатанный в Амстердаме в 1740 году. Только благодаря великим скрипачам, двинувшим технику скрипичной игры решительно вперёд, скрипка заняла то место, ко-

торое она заслуживала по праву. В XVII столетии такими скрипачами-виртуозами были Джюзеппе Торелли и Арканджело Корелли. В дальнейшем на благо скрипки много положил труда Антонио Вивальди и, наконец, целая плеяда замечательных скрипачей с Никколо Паганини во главе.

Современная скрипка располагает четырьмя струнами, настроенными по квинтам. Верхняя струна иной раз называется «квинтой», а нижняя — «басом». Каких-нибудь лет сорок или пятьдесят тому назад все струны скрипки были жильными или кишечными, и только «басок» для большей полноты и красоты звучания был обвит тонкой серебряной нитью, или «канителью». Позднее от жильных струн отказались и, вероятно, в целях значительной прочности и дешевизны, перешли на металлические струны, прекратив тем самым давнишний спор о «качестве звучания» скрипки. Таким образом, первая струна вместо жильной стала металлической, вторая — стала также металлической, но с алюминиевой обмоткой, третья, — оставшись жильной, приобрела также алюминиевую обмотку, и только четвёртая струна или «басок» осталась такой, какой была всегда — жильной с серебряной обмоткой. Настроенная в *Sol* малой октавы она звучит очень напряжённо, выразительно-взволнованно и даже несколько сурово. Этой чудесной звучностью начинается *Скрипичный концерт* Глазунова.

Две средних струны — *Ré* и *La* первой октавы, звучат немного скромнее и как-бы застенчиво. Ими пользуются обычно для передачи в звуках мелодий скромных, поэтичных, задумчивых, словом, тех, в которых не требуется ни драматической взволнованности, ни, тем более, блеска и великолепия. Именно этой звучностью средних струн начинается медленная третья часть симфонической сюиты Римского-Корсакова *Шехеразада*.

Наконец, первая струна или «квинта», настроенная в *Mi* второй октавы, звучит особенно ярко, звонко и вызывающе-блестяще. В силу технических условий круг её художественных возможностей оказывается значительно шире такового-же всех прочих струн, а основной, действующий в оркестре звукоряд скрипки в своей большей части обязан именно этой первой струне её. Значительное количество музыки, написанной для скрипки в оркестре и расположенной в относительно высоких октавах, требует участия именно «квинты». Поэтому всё, что звучит за пределами второй октавы, обычно без всяких исключений предусматривает исполнение на струне *Mi*, или на «квинте», которая при всех обстоятельствах и всегда звучит достаточно ярко, звонко, сочно и выразительно.

При содействии этих весьма, казалось-бы, скромных средств, скрипка располагает удивительным разнообразием звука. Каждая струна её звучит, прежде всего, с характерным для них оттенком. Если «басок» несколько суров и мужествен, а «квинта» — искрится и блестит, то две средние струны звучат несколько скромнее, чуть тусклее и вкрад-

чивее. Благодаря такому качеству в звучании инструмента, композитору всегда приходится отдавать себе отчёт, какой струной ему следует воспользоваться, дабы наилучшим образом выразить свои художественные намерения. Но богатейшее разнообразие в звучании скрипки зависит отнюдь не в меньшей, если не в большей, степени от действий смычка.

Звук на скрипке извлекается «трением смычка» или точнее — волоса смычка о струну. Следовательно, на окраску и качество звука влияет не только струна, как таковая, но и отрезок смычка и часть струны, на которой в данную минуту извлекается звук. Все эти тонкости относятся к области скрипичной техники, они очень сложны и чрезвычайно многообразны. А смычки, или как их называют скрипачи — «штрихи», настолько сильно влияют на качество и окраску звука, они настолько многочисленны и разнородны, что в каждом отдельном случае требуют самого тщательного к себе отношения. От применения тех или иных «штрихов» может резко, иной раз до полной неузнаваемости, измениться характер исполняемой музыки, и потому очень важно, чтобы композитор или исполнитель взвесил все возможности техники штриха и избрал только то, что наиболее точно и совершенно может ответить художественному содержанию данного произведения.

В обычных условиях скрипач пользуется средней частью смычка и играет в верхней части струны, заключённой между порожком и подставкой, и пользуется штрихом *legato* по преимуществу — то-есть слитной, связной игрой. Этот приём игры на струнных инструментах оказывается наиболее распространённым, красивым и выразительным и обычно никак не обозначается, если не считать *лиги*, связывающей необходимое количество нот на одно движение, или «удар» смычка — *coup d'archet*. Полной противоположностью *legato* оказывается «раздельная игра» с самостоятельным движением смычка на каждую отдельную ноту. Таким образом, если пользоваться средней частью смычка в обоих направлениях, то получается так называемый приём *détaché* или *non legato*, что, в сущности, одно и то-же. Этот способ игры обычно различается в подробностях, но в основном применяется в тех случаях, когда требуется сочная, достаточно чёткая и устойчивая звучность или относительная подвижность. Именно таким штрихом начинается блистательная по своей яркости звучания увертюра к опере Глинки *Руслан и Людмила*, увертюра к опере Сметаны *Проданная невеста* или первая часть *Струнной серенады* Чайковского.

Когда *détaché* достигает необычайной стремительности и сосредоточивается на одной какой-нибудь ноте, то оно получает тогда название *trémolo*. Этот приём чрезвычайно распространён, и само по себе *trémolo* звучит очень взволнованно и возбуждённо в *forte* и, наоборот, — несколько вкрадчиво и таинственно в *piano*. В оркестре приёмом *trémolo* пользуются с большой осторожностью. С одной стороны — оно способно быстро притупить внимание слушателя, а с другой — чрез-

вычайно сильно утомить руку исполнителя. Но в умеренном количестве *trémolo* способно произвести превосходное впечатление. Достаточно вспомнить среднее проведение во вступлении к *Пиковой Даме* или «Сцену письма» в *Евгении Онегине* Чайковского, чтобы с полной несомненностью убедиться в художественной выразительности этого способа исполнения. Эта разновидность *trémolo* на одной или нескольких одновременно звучащих нотах — с применением *divisi* или без него — чаще всего называется «смычковым *trémolo*» в отличие от другой, более нежно и изящно звучащей разновидности «пальцевого *trémolo*». Как правило, *пальцевое trémolo*, исполняемое только пальцами и *legato*, применяется в музыке утончённой, изысканной или сказочно-фантастической. Особенно широко «пальцевым *trémolo*» пользовались композиторы-импрессионисты, как, например, Дебюсси и его ближайшие современники и последователи. Исполнение «пальцевого *trémolo*» в большом *forte* в значительной мере теряет свой смысл.

Но далеко не всеми перечисленными способами воспроизведения звука исчерпываются возможности скрипки в оркестре. Коль скоро понадобится изменить окраску звука в сторону её мощности, насыщенности, может быть драматической выразительности и возбуждённости, как потребуются переход к нижней части смычка. Этот приём известен под особым названием «игры у колодочки» и обычно в нотах обозначается словом «*au talon*». Таким способом игры начинается первая часть прославленной *Второй симфонии* Бородина.

Наоборот, когда требуется значительная лёгкость звука и техническая подвижность, словом, когда необходима стремительность и изысканная тонкость исполнения, тогда исполнитель прибегает к верхней части смычка и играет его кончиком — «*de la pointe*». Такой случай исполнения встречается в самом начале стремительно-воздушной увертюры *Сон в летнюю ночь* Мэндельсона, хотя теперь это проведение чаще всего воспроизводится легчайшим *spiccatissimo* или даже столь-же воздушным *sautillé*.

Тонкий и приятный «штрих *sautillé*» получается вследствие лёгкого подсакивания на струне середины смычка или его части, расположенной немного выше середины после каждой только что воспроизведённой ноты. Этот приём исполнения особенно хорош в рисунках, требующих большой лёгкости, и он тем лучше, чем быстрее темп. Приёмом *sautillé* обычно исполняется чудесное «*Scherzando*» *Восьмой симфонии* Бетховена.

Блестящий и красивый «штрих *martelé*» в своём звучании имеет нечто общее с ударами маленького молоточка. Этот способ исполнения достигается внезапной остановкой смычка у каждой ноты и на слух все такие остановки производят впечатление крохотных пауз, разделяющих между собою всю последовательность звучащих нот. В оркестре *martelé* или *martellato* встречается не так часто, как это могло бы показаться на первый взгляд.

Изумительный по красоте «штрих *spiccato*» в представлении одних является непосредственным развитием штриха *martelé*, а в представлении других — возникает из лёгкого *détaché*. В буквальном переводе *spiccato* значит — «отчётливо выделяя», и в звучании представляет разновидность отскакивающих или прыгающих ударов. Оно достигается лёгким прикосновением смычка к струне и коротким кистевым движением руки. В этом случае смычок начинает отскакивать от струны и отрываться от неё подпрыгивающим движением. Скорость *spiccato* может быть доведена до невероятных пределов, но звучать оно будет тем красивее, чем меньше будет сила звука. Этот чрезвычайно изящный штрих можно встретить в любом классическом произведении, не говоря уже о сочинениях более поздних авторов.

Само собою разумеется, в этих нескольких основных приёмах извлечения звука отнюдь не заключено всё великое многообразие скрипичных штрихов, о которых лучше всего почерпнуть сведения из какой-нибудь хорошей и достаточно прославленной школы.

Но если продолжить свои хотя-бы весьма поверхностные наблюдения, то нетрудно заметить, что струна зазвучит иначе, если смычок прикоснётся к ней у самой подставки — *sul ponticello* или *sur le chevalet*. Звук скрипки в этом случае озарится феерической холодностью, светом и сказочным блеском. Но и здесь возможно участие любой доли смычка. Чем ниже к колодочке будет использован смычок, тем резче и грубее будет звучать этот приём, способный дойти в *forte* до подлинного скрипа и скрежета. Напротив, если смычок передвинется по струне вниз в направлении головки и окажется у самого грифа, где стеньга напряжения струны наименьшая, то и звук инструмента в меру станет «расслабленным» и приобретёт окраску вялую, тусклую и шуршащую. В этом случае понадобится новое определение — *sul tasto* или *sur la touche* и значёк, который определит границы этого способа игры. Такими приёмами исполнения в оркестре пользуются весьма умеренно, так-как они способны быстро утомить внимание слушателя своею необычностью.

Если-же исполнитель откажется на какое-то мгновение от смычка или даже отложит его в сторону и звук будет извлекать «ущемлением» струны пальцем или «щипком», то возникнет приём *pizzicato*, столь любимый и памятный всем, кто слышал в исполнении оркестра знаменитое «Scherzo» из Четвёртой симфонии Чайковского или не менее прославленные «Pizzicati» из балета Дэлиба Сильвия или из вальса Раймонды в одноимённом балете Глазунова.

Но всеми этими характерными звучностями далеко ещё не исчерпываются художественно-звуковые средства скрипки. Если исполнитель оденет на подставку инструмента своеобразный глушитель в виде крохотного «трезубца Нептуна» и помешает тем самым свободному распространению естественных колебаний, то скрипка приобретёт несколько затуманенный, чуть носовой оттенок звучности. Этот способ игры

на скрипке или «сурдина» — *con sordini* или *avec sourdines*, чрезвычайно красив, характерен и выразителен, если им пользуются в меру и во-время. Достаточно припомнить чудесную «Элегию» из *Струнной серенады* Чайковского или самое начало заключительной части его-же *Шестой симфонии*, или, наконец, крохотную «Колыбельную» из *Восьми Русских Народных Песен* Лядова и «Смерть Озы» из *Пэр-Гюнта* Грига, чтобы освежить в памяти этот замечательный приём искусственного изменения звука скрипки. Но не надо забывать, что во время исполнения у скрипачей должно быть достаточно времени, чтобы одеть сурдину. Отказ от сурдины обычно происходит стремительнее, так-как снять сурдину проще, чем её надеть, хотя на особенно короткой паузе и при чрезмерной поспешности в этом последнем случае сурдина издаёт неприятный шум, способный в массе превратиться в такой треск, от которого придётся уже освобождаться иными, более замысловатыми и чисто-оркестровыми средствами.

Наконец, последний один из самых красивых и живописных приёмов искусственного изменения звука скрипки заключается в применении *флажолетов* или «натуральных призвуков». В данном случае звук скрипки, окрашиваясь совершенно необычайной прелестью, во многом напоминает звучность нежной флейты. В оркестре этим способом извлечения звука пользуются довольно мало, но зато те случаи, где этот приём встречается, глубоко западают в память слушателя. Очень удачно воспользовался флажолетами Глазунов в вариации «La Glace» — «Лёд» в балете *Времена Года*. Не редко встречаются они и у Чайковского, например, в *Щелкунчике*, *Иоланте* или *Первой сюите*. Замечательный пример применения флажолетов разделёнными скрипками находится в столь памятном «Вступлении» к *Лёэнгрину* Вагнера. Особенно-же широко флажолетами пользовались все новейшие композиторы и, в частности, французы, изысканность оркестровой звучности для которых была одно время чуть-ли не самоцелью. Но совершенно блистательный, преисполненный подлинной «оркестровой дерзости», образец применения скрипичных флажолетов встречается у Глинки в прославленном «Марше Черномора» в четвёртом действии оперы *Руслан и Людмила*.

Когда композитор хочет резко изменить окраску звука и создать совершенно новое ощущение, он пользуется ударами древка смычка — его обратной стороной. Удары «древка смычка», или *col legno*, порождают звучность довольно острую, сухую и похожую на потрескивание горящих еловых или сосновых веток. Чрезвычайно выразительно приёмом *col legno* воспользовался в балете *Времена Года* Глазунов, в том танце, который назван автором «La Grêle» — «Град». В сюите *Из Средних Веков*, в той её части, где на подмостках уличного театра даётся представление «Пляска Смерти», Глазунов соединяет удары *col legno* с осторожным пощёлкиванием ксилофона и достигает, тем самым, удивительно острого впечатления, — ведь в этом отрывке «Смерть, на-

игрывающая на скрипке, призывает» окружающих её зевак «проплясать с ней последний танец». Напротив, у Яна Сибелиуса, в его чудесной симфонической поэме *Туонэльский Лебедь*, есть проведение, где *tré-molo col legno* в сочетании с выдержанными нотами разделённых скрипок вызывает ощущение какой-то таинственности, потусторонности и даже сказочной фантастичности...

Если-же теперь сочетать воедино все эти замечательные богатства скрипичной техники, то станет ясным тот поразительный успех инструмента, который в действительности ему и сопутствовал как в оркестре, так, в особенности, и в концертно-виртуозной музыке. Но весь тот блеск технических возможностей скрипки, которым обычно композиторы пользуются в скрипичных концертах, долженствующих показать виртуозное искусство исполнителя, имеет весьма ничтожное приложение к симфонической музыке. Оркестр никогда не бывает составлен из одних лишь виртуозов и потому рассчитывать на исполнение партий подобной трудности совершенно не приходится. Тем не менее, если сравнить оркестровые партии хотя-бы только первых симфонистов конца XVIII и начала XIX столетия с тем, что пишется для скрипки сейчас, то понятие «виртуозное изложение» будет не только вполне уместным, но и более, чем справедливым. Следовательно, современное состояние технических средств скрипки — да, в сущности, не только скрипки, но и всех смычковых инструментов современного оркестра вообще — уже таково, что можно считать возможности её в данной области всеобъемлющими. Это значит, что современной технике скрипичной игры доступно буквально всё, что только может себе представить самое смелое и дерзкое воображение современного композитора. Впрочем, ни при каких обстоятельствах и никогда не следует забывать, что это «всё» всегда исключает лишь то, что *противоречит природе* инструмента. Углубляться в тонкости технических средств скрипичной игры нет необходимости. Достаточно только признать за безусловно непреложное, что каждая эпоха внесла в технику скрипичной игры нечто своё, а каждый композитор, по-своему воспользовавшись этой данностью, двинул дело вперёд, открыв тем самым путь дальнейшему совершенствованию. Словом, развитие технических средств инструмента обычно представляется непрерывной цепью, звенья которой тем больше и ощутимы тем резче, чем дальше они отстоят друг от друга.

В симфоническом оркестре смычковые инструменты представляют собою наиболее многочисленную группу, а скрипки, если только исчислить их по признаку наибольшего представительства, обычно принятого сейчас, составят ровно половину. Это значит, что в оркестре первых и вторых скрипок вместе будет столько, сколько альтов, виолончелей и контрабасов. В современной-же музыке деятельность скрипки отнюдь не исчерпывается её участием только в симфоническом оркестре. Ничуть не менее деятельное участие она принимает и в оркестре струнных

инструментов без какого-либо вмешательства инородных голосов, и в камерной музыке, где обязанности её вполне неисчерпаемы. В каком-бы сочетании ни были использованы инструменты, скрипке, за самыми редкими исключениями, всегда находится дело. Она исполняет обычно весьма ответственную партию, так-как объём её звукоряда лежит в пределах средних, высоких и высших октав оркестрового звукоряда, а техника её, как правило, оказывается наиболее развитой и сложной.

По старинному обычаю, принятому почти в каждом балете, скрипке поручается большое *solo*, должествующее сопровождать наиболее выразительный «лирический» танец. Обычно таким танцем бывает «большой любовный хореографический дуэт» главных персонажей спектакля, и на языке танца он называется «Большим *Adagio*» или «*Pas d'Action*». В балетах Чайковского и Глазунова, как *Лебединое Озеро*, *Спящая Красавица* и *Раймонда*, эти скрипичные *solì* отличаются особенной сложностью, выразительностью и красотой.

Наконец, в концертной литературе, скрипка, наряду с фортепиано, занимает преобладающее положение. Такого количества концертов, какое написано для скрипки, не сочинено ни для одного оркестрового инструмента. Обильную дань скрипичному концерту заплатили все выдающиеся композиторы — от Бетховена, Мендельсона и Брамса до Чайковского, Глазунова и Хачатуряна включительно. Бывали случаи, когда авторы писали свои концерты для двух концертирующих скрипок, заставляя тем самым как-бы соревноваться двух солистов в преодолении тех трудностей, которыми они наделили партии обоих инструментов. Иной раз композиторы пишут свои сочинения для одной скрипки без всякого сопровождения. Таковы, например, прославленные творения Иохана-Себастьяна Баха, Никколò Паганини и некоторых других композиторов.

Самым незадачливым инструментом современного оркестра был долгое время *альт*. В основном, он предназначался для исполнения средних голосов гармонии и потому удерживался обычно на уровне наименее развитого инструмента. Причиной такому, казалось-бы, странному явлению послужило то обстоятельство, что, с одной стороны,— сами композиторы ни в какой мере не стремились к развитию средних голосов, довольствуясь наиболее скромным их изложением, а с другой,— они упорно не хотели замечать тех природных качеств альта, какими он обладал. Даже Бетховен, так много сделавший на пути раскрытия оркестровых возможностей отдельных инструментов и действительно развивший средства их художественной выразительности, в своих квартетах — если не считать чуть-ли не единичного случая — удерживал альт на уровне соподчинённого голоса. Вполне естественно, что такое отношение композиторов к альту, как неравноправному соучастнику симфонического оркестра, породило отнюдь не менее безразличное отношение к нему и со стороны самих музыкантов. Игре на альте никто не хотел учиться, считая этот инструмент обездоленным,

и в оркестре альтистами становились те неудачливые и в достаточной мере бездарные скрипачи, которые не могли даже преодолеть партию вторых скрипок. Словом, на альтистов смотрели как на скрипачей-неудачников, или, как говорили тогда, — на «отбросы скрипачей», решительно неспособных воспроизводить свои и без того уже простые партии, а самый инструмент в глазах просвещённых музыкантов не пользовался никаким уважением.

Но было-ли столь пренебрежительное отношение к альту заслужено им самим? Конечно, нет. Альт обладал настолько богатыми возможностями, что нужен был только смелый и решительный шаг — своего рода *tour de force*, — чтобы вывести этот инструмент из охватившего его искусственного оцепенения. И первым таким необычным сдвигом в данном направлении был, повидимому, дерзкий опыт Этьена Мэюля, написавшего целую оперу *Uthal* без первых и вторых скрипок и поручившего «оркестровым» альтам основную и наиболее высокую партию струнных. Спустя двадцать восемь лет, в 1834 году, Эктор Бэрлиоз — страстный поклонник альты и несомненно большой его ценитель — написал большую симфонию *Гарольд в Италии*, где поручил альту-*solo* главную партию. Предание рассказывает, что Бэрлиоз, восхищённый игрою Паганини, предназначал это выдающееся *solo* именно для него, но самому Паганини так и не удалось сыграть его в концерте. Впервые, как известно, его сыграл в «Концертах Падёлю» скрипач-виртуоз Эрнесто-Камилло Сивори, а в «Концертах Консерватории» — Жозеф-Лямбэр Массар.

Чтобы вполне стало ясным это несколько странное положение вещей, полезно здесь-же прервать последовательность дальнейшего изложения и, забегая чуть вперёд, сказать, что на самом деле, уже во второй половине XVII столетия, существовало фактически два альты, — один подлинный, или настоящий, приближающийся к «абсолютным величинам» инструмент, и другой — усечённый, или «недомерок», приспособленный для нужд оркестровых музыкантов. Подлинный альт, которым пользовались только исполнители-концертанты и который строили такие выдающиеся мастера, как Гаспаро да Салё, Маджини и Страдивари, уже в то время был представлен в нескольких размерах и был совершенно недоступен тогдашним оркестровым музыкантам — в подавляющем большинстве «неудавшимся скрипачам». Эти последние пользовались неполноценным, значительно уменьшенным инструментом, или так называемым «альтом-недомерком», которым вскоре саксонские и богемские мастера и наводнили все оркестры. Коль скоро на этой «разновидности» альты играть было легче, то в какой-то мере подлинный альт оказался забытым и понадобилось своего рода «возрождение» старого альты. Таким образом, когда теперь применяется понятие «современный альт», то обычно под этим определением подразумевается именно возрождённый классический альт Гаспаро да Салё, Паоло Маджини и Антонио Страдивари, но отнюдь не те «не-

домерки», о которых говорилось, как об инструментах периода упадка альта. Впрочем, об этом в некоторых подробностях — речь будет ещё впереди.

Альт, так-же как и скрипка, настроен квинтами, но звучность его немного гнусаво, чуть сурово и в меру привлекательна. Как-же всё-таки он устроен? Альт занимает промежуточное место между скрипкой и виолончелью, но он ближе примыкает к скрипке, чем к виолончели. Глубоко поэтому ошибаются все те, кто думает, что альт по характеру своего звучания больше походит на виолончель только потому, что строится октавой выше виолончели. Альт по своему устройству, настройке струн и приёмам игры прилежит, конечно, к скрипке больше, чем к какому-либо иному смычковому инструменту. Прежде всего, альт немногим больше скрипки, держится во время игры точно так-же, и четыре струны его — *Do* и *Sol* малой октавы и *Ré* и *La* первой, — расположены чистой квинтой ниже скрипичных, имеют три общие струны, совершенно тождественно звучащие с ними. Однако, в обиходе установилось твёрдое мнение, что альт звучит как-то сдержанно, немного гнусаво и чуть тускло. Откуда-же он приобрёл те качества, которыми скрипка отнюдь не обладает?

Всё дело в том, что *подлинный* альт, построенный в правильных и соответствующих точным расчётам величинах, в то время не был ещё применён в оркестре только потому, что оказался-бы совершенно недоступным инструментом для тех «неудавшихся» скрипачей, которым в силу необходимости ещё в недавнем прошлом приходилось менять свою скрипку на альт. Вполне естественно поэтому, что все эти «скрипачи» вовсе не были склонны тратить время и силы на овладение новым достаточно сложным инструментом, и они предпочитали вообще «кое-как» выполнять свои обязанности, лишь-бы не вдаваться в глубины дела. Вследствие создавшегося положения, скрипичные мастера быстро применились к «новым обстоятельствам» и решили по собственному почину уменьшить размеры альта настолько, насколько того требовала малоприспособная для альта рука «неудавшегося скрипача». Отсюда, прежде всего, возник разноразмерность в размерах инструментов, которых до самого последнего времени существовало чуть-ли не семь разновидностей. Таким образом, скрипичные мастера очень просто решили задачу, но и столь-же просто «испортили» инструмент, лишив его тех, свойственных ему качеств, которыми не располагал уже ни один альт-недомерок. Напротив, искажённый таким путём инструмент приобрёл новые качества, которыми отнюдь не был наделён подлинный альт. Но эти «новые» качества очень приглянулись музыкантам, которые и слушать не хотели о настоячивых попытках возродить настоящий размер альта. Это несогласие возникло потому, что альт-недомерок давал возможность пользоваться им всем без исключения скрипачам, чьей судьба превратила в альтистов «по принуждению». Другими словами, перемена инструмента не влекла за собою никаких последствий

для исполнителя, тем более, что звучность альт-недомерка приобрела столь характерную «гнусавость», приглушённость и суровость, что с нею уже не захотели расставаться ни композиторы, ни сами музыканты. Насколько эти настроения оказались прочными, можно судить хотя-бы по одному тому, что Парижская Консерватория не только приняла в своих классах альт-недомерок, но даже признала, что средний из семи разновидностей, о которых было уже сказано, является вообще лучшим инструментом.

Но такая «точка зрения» далеко не удовлетворяла истинных ценителей искусства игры на альте. И вот, уже в первой половине XIX столетия, знаменитый французский скрипичный мастер Жан-Батист Вильём «придумал», как говорили современники, «новый вид» альта, обладавший необыкновенно сильным и полным тоном. Он дал ему имя «контральта» — *contralto*, но, не встретив должного признания, передал свой инструмент в музей. Однако, такая неудача не очень огорчила рьяных защитников подлинного альта. Больше посчастливилось немцу Хэрману Риттэру, который восстановил правильные размеры альта, назвав его *viola alta* — «альтовой виолой». Этот инструмент, подобно вильёмовскому контральту, звучит полно, сочно и без всякого нарочито «гнусавого» призвука. Именно эта «правильная разновидность» альта давно уже вошла во всеобщее употребление, и её особенность заключается в том, что учащийся на таком инструменте должен обладать достаточно большой и сильной рукой. Посвящая себя альту, он вовсе не должен сожалеть о скрипке, которая оказалась для него почему-либо недостижимой. Эти мысли пора уже забыть и чем скорее они будут преданы забвению, тем будет лучше. Не следует только упускать из виду, что браться за альт с негодными средствами, с маленькой и слабой рукой, нет никакого смысла, как и нет смысла воскрешать те «худшие времена» в истории альта, которые, по крайней мере для России, давно уже канули в вечность.

Исходя из этого нового положения, можно сказать, что технические возможности альта почти неограниченны. Правда, сравнивая альт со скрипкой, справедливо будет заметить, что в техническом отношении он немного «тяжелее» скрипки, но эта «тяжеловесность» проистекает отнюдь не от недостатков инструмента, а только от характера его звучания — сочного и сурового. Современный альт, в сущности, способен на всё и почти ни в чём не отстаёт от скрипки. Только в низких позициях, где требуется значительное растяжение пальцев, ему не всегда оказываются доступными те построения, которые своею сложностью отнюдь не пугают скрипачей. Но и на такой случай наиболее смелые альтисты нашли уже выход. Иной раз они прибегают к участию большого пальца и ничуть не боятся обвинений в принадлежности к «дурной школе» со стороны особенно ревниво настроенных музыкантов. Хороший альтист, знающий и понимающий свою задачу, обычно ни перед чем не останавливается и идёт на всевозможные ухищрения во имя

полного успеха дела. Иной раз такая необходимость встречается в гармонически сложных построениях музыки «импрессионистов», — например, в *Струнном квартете* Мориса Равэля.

Как-же относились к альту наиболее прославленные скрипачи в те времена, когда альт был «пасынком» или лучше сказать — «парием» оркестра? Известно, что такие скрипачи, как Паганини, Сивори, Вьётан и Аляр, очень любили исполнять партию альты в квартетах и ничуть не стыдились это делать. Больше того, Вьётан обладал чудесным альтом работы Паоло Маджини и нередко пользовался им в своих больших концертах. Одна современная хроника рассказывает даже, что старый учитель Паганини скрипач Алэсandro Рёлля с таким искусством владел альтом и так восхитительно играл на нём, что многие слушатели его концертов впадали в состояние «нервического потрясения». Встревоженные этим невероятным художественным воздействием ломбардские власти запретили ему играть на альте публично и он должен был ограничить круг своих восторженных слушателей домашней обстановкой... А всего лишь тридцать лет тому назад, когда такие музыканты, как Фриц Крейслер, Жак Тибо, Эжэн Изай, Паблò Казальс, Ферруччò Бузони, Альфрэд Корто и Рауль Пюньò, после своих заграничных гастрольных поездок собирались вместе и для собственного удовольствия музицировали, исполняя квартеты, «сверкавший неподражаемым блеском скрипач Изай», по словам Казальса, любил на этих дружеских собраниях играть на альте, предаваясь своим «новым» обязанностям альтиста с исключительным вдохновением и добросовестностью.

Теперь несколько слов об обязанностях альты в современном оркестре. Если в светской музыке времён «зарождения оркестра» альт выполнял весьма скромные обязанности и в полном значении слова был незаметен, то в музыке великих «полифонистов» альт был уравнен в правах со второй скрипкой, исполняя обязанности вполне с ней равноценные. К середине XVIII столетия, под влиянием композиторов «неаполитанской школы», значение альты в оркестре постепенно падает и он переходит на поддержку средних голосов, в основном исполняемых вторыми скрипками. При таких обстоятельствах альт часто оказывается «не у дел», и композиторы всё чаще и чаще поручают ему усиление басового голоса. Одно время авторы ещё давали себе труд указывать действительные обязанности альты словами *viola col basso*, а иной раз полагались «на обычай», считая, что действия альты уже подразумеваются сами собою. В этом последнем случае альт всегда удваивал виолончель и нижний голос оказывался звучащим сразу в трёх октавах.

Начиная с позднего Моцарта и Бетховена альт приобрёл в оркестре то значение, которое он, собственно, должен был занимать по праву. С той поры, партия альтов часто делилась на два голоса, что давало возможность пользоваться и подлинным многоголосьем. Такие приме-

ры изложения альтов можно встретить в самом начале *Sol-минорной симфонии* Моцарта и в «*Adagio ma non troppo*» финала *Девятой симфонии* Бетховена. При желании поручить альту-*solo* наиболее ответственный голос возникала естественная необходимость все прочие альты присоединять в качестве сопровождения к скрипкам. Однако, в современном оркестре, и за исключением уже упомянутого, альт до Рихарда Вагнера пребывал всё-же на довольно низкой ступени развития. Впервые именно у него встретились партии альта такой сложности, что сразу заставили альтистов призадуматься над своим новым и быстро изменявшимся положением в оркестре. Один из таких случаев встречается в «Увертюре» к опере *Танхейзер*, где автор воспроизводит музыку, сопутствующую сцене, известной под именем «Грот Венеры».

С этого времени сложность и наполненность альтовых партий в оркестре непрерывно возрастала, и сейчас «техника» альта стоит на одном уровне со всеми прочими инструментами струнного оркестра. Альтам нередко стали поручать достаточно ответственные партии — *solo*, которые они исполняют с поразительной проникновенностью. Иной раз, «партия альта» исполняется одним инструментом, — тогда остальные альты его сопровождают. Напротив, вся масса альтов исполняет иногда порученный им мелодический узор и тогда они звучат поразительно красиво. Иной раз, наконец, альтам поручают ведение «средних голосов», изложенных многоголосно. Мягкость и задушевность альта нередко усиливается применением сурдины, которая, приглушая немало звучность инструмента, придаёт ему много прелести и подлинного обаяния. Чтобы не ходить далеко за образцами, — вот два превосходных случая применения звучности альта в оркестре. Первый — встречается в «Песенке Анхэн» в третьем действии *Волшебного Стрелка* Вебэра, а второй — начинает замечательный «Рассвет на Москvere» в *Хованщине* Мусоргского.

Особенно хорошо альт сочетается со своими ближайшими соседями по струнному оркестру. Иногда альты присоединяются к виолончелям и тогда звучность такого сочетания приобретает необычайную выразительность. Именно таким приёмом соединения альтов с виолончелями Чайковский воспользовался дважды, когда поручил объединению этих инструментов исполнение проникновенного церковного песнопения в самом начале увертюры *1812 год* и зауспокойного пения монахинь в начале пятой картины *Пиковой Дамы*, которое мерещится Герману сквозь доносящееся завывание ветра. Но совершенно невероятной, гнетущей, сверлящей и леденящей кровь звучности альтов достигает этот композитор, когда поручает альтам однообразный, невыносимый своей упрямой настойчивостью узор первых страниц четвёртой картины той-же оперы. Таинственного ужаса преисполнена звучность разделённых струнных с сурдиной, которым Чайковский поручает музыку «Комнаты Графини».

Однако, на долю альта не всегда выпадают столь «мрачные»

задачи. Напротив, альты звучат очень прозрачно, когда они призваны выполнять обязанности низких голосов гармонии, при безмолвствующих виолончелях и контрабасах. Какой удивительной свежестью проникнуто восхитительное «Вступление» к балету *Щелкунчик* Чайковского, где альтам поручена вся основная линия басов!

Словом, в оркестре обязанности альты уже неисчерпаемы. Нескольким иначе звучит он в камерной музыке, где ему поручаются задачи значительно более сложные. В качестве инструмента «камерного ансамбля», если не считать струнного квартета и квинтета, альтом пользовались довольно мало, но зато проникновенно. Здесь нет большой необходимости перечислять все эти произведения и достаточно напомнить только некоторые из них. В великолепном *Шестом Брандэнбургском Концерте* Баха использованы два альты-*solo* с сопровождением небольшого оркестра. Георг-Фридрих Хэндель написал вдохновенный *Концерт для альты*, а Георг-Филипп Тэлеман — современник Баха и прославленный в своё время «присяжный композитор» — оставил не одно замечательное произведение для альты или с участием альты. Чудесную *Серенаду* для флейты, скрипки и альты оставил Бетховен. Отнюдь не меньшим вниманием пользовался альт у Моцарта, который применил звучность этого замечательного инструмента в *Дуэте* для скрипки и альты и в *Трио* для фортепиано, кларнета и альты. Друг Гёте и современник Бетховена — Карль-Фридрих Цэльтер — написал очень хороший *Концерт для альты*, а Карэль Стамиц — выдающийся виртуоз на альте и виоль д'амур — оставил в числе прочих сочинений для альты один *Концерт*. Робэрт Шуман отдал дань альту в своих редко исполняемых *Сказках Феи*, написанных для альты и фортепиано и для альты, кларнета и фортепиано, а Клод Дебюсси в чрезвычайно тонкой и изысканной по изложению и звучанию *Сонате* сочетал звучность альты с арфой и флейтой. Из русских композиторов альту посвятил большую *Сонату* Антон Рубинштейн, а Александр Глазунов оставил очаровательную *Элегию* — единственное сочинение для альты, написанное этим выдающимся композитором недавнего прошлого.

Наконец, советские композиторы неоднократно уделяли внимание альту, главным образом, благодаря частому исполнению их сочинений Вадимом Борисовским. Именно для него написал свою превосходную *Сонату для альты* Василенко. Из других советских композиторов следует упомянуть, прежде всего, Владимира Крюкова. Он один из первых обратил свои взоры к альту и ещё в годы своей «музыкальной юности» написал ряд сочинений, из которых наибольшей известностью пользуется его *Соната для альты*.

В заключение, остаётся ещё раз вернуться к деятельности альты и напомнить несколько случаев особенно удачного применения его в оркестре. В произведениях Глинки альт в значительной мере потерял свою «тяжёлую долю» быть скорее лишним, чем полезным, и именно у

него альту поручались достаточно ответственные задачи как в *solo*, так и в *divisi* для пополнения гармонии средних голосов. Один такой случай встречается в *Руслане и Людмиле*, где звучность альта предшествует и, затем вместе с басами, сопровождает «Рассказ Головы».

Особенно выразительно звучит у альтов мелодическое проведение в среднем отрезке общего оркестрового звукоряда. Вероятно, всем памятно звучание альтов — скромных и глубоко-проникновенных — в «Элегии» широко известной *Струнной серенады* Чайковского. К сожалению, менее известна превосходная симфоническая картина Спендиарова *Три Пальмы*. Именно для воспроизведения ощущения «пространственности в музыке» автор, пользуясь звучностью альтов, вызывает представление о безбрежных песках знойной пустыни. Несколько холодноватый узор флейты, подобно журчанью ручейка, только подчёркивает и усиливает это впечатление.

В сочетании с английским рожком альт звучит великолепно и таких случаев в оркестре встречается очень много. Но ничуть не хуже звучит и последовательное противопоставление альтов английскому рожку. Этот случай хорошо известен — он встречается в пользовавшейся в своё время большой популярностью сюите Ипполитова-Иванова *Кавказские эскизы*.

Легко согласиться теперь, что в оркестровой деятельности альта произошли такие перемены, что трудно себе представить его былой упадок, — это кажется уже почти неправдоподобным...

Трудно с полной достоверностью сказать, когда возникла современная *виолончель*. В истории музыки установилось довольно прочное убеждение, что этот инструмент ведёт свою родословную от старинной «ножной виолы», известной под именем *viola da gamba*. В противоположность гамбе, некоторые разновидности виолы, и в частности *viola d'amour*, имели под грифом ряд созвучных «гармонических» струн, настроенных в унисон с основными. Подлинный «бас виолы» о шести струнах не имел этих созвучных струн. Впрочем, одна разновидность басовой виолы — *viola bastarda* получила такие «созвучные струны», но это произошло значительно позднее и в правило для гамбы не вошло. Однако, многие любители игры на гамбе позволяли себе такую роскошь, но эту вольность должно всё-таки признать «наносной» и для классической виолы да гамба отнюдь не обязательной. Эти дополнительные «резонансовые струны» обычно не усиливали звук инструмента. Они делали его только более продолжительным и поэтичным.

Подлинный бас виолы, или «гамба», располагал, как уже сказано, шестью струнами. Их настройка была различной, но одна из них очень близко подходила к тому, что принято сейчас на виолончели. Она охватывала две полные октавы — от *Ré* большой до *Ré* первой, причём каждые три соседние струны сверху и снизу настраивались квинтами, а две средние стояли, следовательно, друг от друга на расстоянии большой терции.

Возникла-ли современная виолончель вполне самостоятельно или она явилась следствием длительного совершенствования баса виолы или гамбы — сказать невозможно. Так обычно принято думать сейчас. Истиной остаётся длительная вражда между виолой да гамба и подлинной виолончелью. Очевидно, это соперничество между старым и новым инструментом приобретало временами очень острый оттенок и приводило к тому, что некоторые приверженцы «недавнего прошлого» выступали в защиту прав старинной гамбы. Но время судило иначе и удержало в памяти имена двух мастеров, особенно прославившихся производством виолончелей. Это — Гаспаро да Салё и Паолё Маджини. Они жили на рубеже XVI—XVII столетия и первому из них народная молва приписывает честь «изобретения» современной скрипки с четырьмя струнами, настроенными квинтами, усовершенствование *violone*, или «контрабаса виолы» и, наконец, создание виолончели. В этом последнем случае с Гаспаро да Салё сотрудничали, повидимому, Паолё Маджини и быть-может даже Андрэа Амати — прославленный основатель «Кремонской школы» и глава выдающегося семейства скрипичных мастеров, тогда ещё подвизавшегося на славном поприще изготовления превосходных виол и лютень. Первые мастера, строившие виолончели, не совсем ещё ясно представляли себе правильные соотношения величин инструмента, но они начертали тот верный путь в развитии современной виолончели, который был завершён вполне лишь Антонио Страдивари. Он уменьшил немного виолончель своих предшественников, нашёл правильные отношения величин и установил тот её вид, который существует и по сей день. Все-же дальнейшие попытки «усовершенствовать» виолончель Страдивари так ни к чему и не привели.

Но что-же всё-таки представляет собою современная виолончель и на что она способна в оркестре? Этот инструмент, так-же как и все прочие представители семейства смычковых инструментов, имеет четыре струны, настроенные квинтами. Они звучат октавой ниже альты и дают *Do* и *Sol* большой октавы и *Ré* и *La* малой. Благодаря этому объём виолончели очень велик, а характер его звучания чрезвычайно разнообразен. Каждая струна виолончели имеет свою собственную окраску звука, свойственную ей одной. Все четыре струны виолончели — кишечные, но две низкие — *Do* и *Sol* — обвиты «канителью».

Низкий регистр виолончели соответствует низкому мужскому голосу «*basso profundo*» и обладает большой полнотой звука, граничащей иной раз даже с грубостью. Этот отрезок звукояда виолончели очень хорош в музыке мрачной, таинственной и драматичной. Ничуть не менее звуки его полезны и в большой силе, когда виолончелям, совместно с контрабасами, приходится удерживать на себе всю тяжесть остального оркестра. О некоторых технических тонкостях здесь можно и не упоминать, но безусловно следует обратить внимание на звучание низкой струны виолончели в «ночной сцене» второго действия оперы

Лёэнгрин, где она преисполнена таинственности и мрачной сосредоточенности. Напротив, в *Снегурочке*, в «Пляске Скоморохов» есть место, где четвёртой струне виолончелей приходится удерживать на себе всю тяжесть скрипок и альтов. Контрабасы, поддерживающие их осторожным *pizzicato*, в сущности, ничуть не меняют дела.

Средние струны — *Sol* и *Ré*, а вместе с ними и средние регистры виолончели, пригодны для передачи музыки менее суровой и взволнованной. Средние струны звучат немного вкрадчиво, более сдержанно и даже ласково. В оркестре этим струнам самостоятельная мелодическая линия поручается довольно редко, но чудесный образец, где у виолончелей сосредоточен весь узор сопровождения, можно встретить у Римского-Корсакова в прославленной и так хорошо известной «Каватине Берендея» из *Снегурочки* и в начале «Песни Индейского Гостя» из оперы *Садко*.

Наконец, высокий регистр охватывает объём первой струны, или «струны *La*». Это наиболее характерный регистр виолончели — крайне выразительный, немного приподнятый, взволнованный и чрезвычайно убедительный в своей искренней непосредственности. Звучность первой струны виолончели очень хороша в тех случаях, когда этому инструменту поручается воспроизведение в звуках человеческих чувств — любовного экстаза, страданий, сожалений и даже грустных размышлений. Особенно же хорошо звучит на виолончели всё то, что так или иначе связано с понятием «страстности» в самом широком и лучшем значении этого слова. Короче говоря, средний регистр виолончели соответствует баритону, а высокий — лучшим нотам тенора. Именно этот последний регистр является наиболее выразительным и характерным по звучанию. Подавляющее большинство оркестровых мелодических *solo* поручено именно первой струне виолончелей, всегда звучащей в оркестре очень заметно и впечатляюще. Таких примеров в музыкальной литературе чрезвычайно много. О них более подробно будет сказано чуть ниже, а здесь приятно вспомнить великолепное *solo* виолончелей из «Финала» редко исполняемой симфонии Римского-Корсакова — *Антар*.

Наконец, высший регистр виолончели, лежащий за пределами *la* первой октавы, охватывает в какой-то части объём, соответствующий объёму скрипки, но звучит он более сочно, напряжённо и возбуждённо. Звуки этого регистра, тем не менее, не лишены теплоты скрипки, хотя и приобретают нечто новое и свойственное только виолончели. Но если ноты высшего регистра извлечь при содействии «гармонических призвуков» или *флажолетов*, то звучность их приобретает поразительную чистоту, ясность и чарующую прозрачность. Исполнитель не может только передать всю полноту своей страсти по той причине, что палец его не прижимает струну, а лишь слегка прикасается к ней. В оркестре высшим регистром виолончели пользуются чрезвычайно редко. Чаше всего это уже удел виртуозной музыки, но, тем не менее, Рахманинову

представился случай поручить высоким виолончелям вдохновеннейший мелодический оборот в заключительной части его *Колоколов*, где они, в содружестве с некоторыми другими высокими голосами оркестра, производят поистине чарующее впечатление.

В техническом отношении виолончель вполне совершенный инструмент. Ей доступны все технические тонкости, свойственные скрипке и альту, но для своего воспроизведения они, как правило, требуют большей затраты труда. Словом, техника виолончели сложнее скрипичной, хотя и столь же блестяща.

Струны виолончели значительно длиннее и толще скрипичных и для своего возбуждения требуют от исполнителя значительно больших усилий, чем это оказывается нужным на скрипке или на альте. В своё время смычок виолончели был несколько короче скрипичного. Следовательно, всё то, что на скрипке воспроизводилось одним движением смычка, на виолончели почти всегда приводило к необходимости применять два смычка — вверх и вниз или наоборот. В современных условиях, когда размеры виолончельного смычка уравнены со скрипичным, большой разницы в особенностях исполнения уже не стало. Более того, — целый ряд технических приёмов и особых построений, вполне тождественных скрипичным и альтовым, на виолончели нередко производит неизмеримо лучшее впечатление. Объяснение этому обстоятельству легко найти не только в длине струн, но и в качестве и характере их звучания.

Чтобы получить вполне ясное представление о технических возможностях виолончели, достаточно припомнить не только ряд классических произведений Баха, Боккерини и некоторых их современников, но и сочинения чисто-виртуозного характера, написанные для этого инструмента самими виолончелистами — Бэрнхардом Ромбérгом, Адрианом-Франсуа Сёрвэ, Жаном-Люи Дюпором, Юлиусом Клэнгелем и знаменитым русским виолончелистом Карлом Юльевичем Давыдовым, произведения которых постоянно звучат в концертах современных виолончелистов. Кроме уже названных имён виолончелистов — композиторов и исполнителей, вполне справедливым будет вспомнить имена и других выдающихся русских виолончелистов недавнего прошлого — Александра Вержбиловича и Анатолия Брандукова, и двух современных советских виртуозов — Святослава Кнушевицкого и Мстислава Ростроповича, первого исполнителя *Концерта-симфонии* для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева.

И, конечно, говоря о выдающихся виолончелистах вообще, нельзя не упомянуть с особым уважением имя Пабло Казальса — «патриарха современных виолончелистов» и одного из самых замечательных музыкантов-виртуозов, по крайней мере, двух последних столетий...

Однако, легко согласиться, что подобная виртуозность виолончели совершенно не приемлема в оркестре. В конечном итоге, она там совершенно не нужна и рассчитывать на её возможное приложение, ко-

нечно, не приходится. Обязанности виолончели в оркестре сводятся к значительно более скромным задачам, хотя значение их в оперно-симфоническом оркестре отнюдь не менее существенно и важно.

С первых дней появления виолончели в оркестре и на протяжении целых столетий положение её там было крайне незавидным. Никто из современников тогда даже и не догадывался о богатейших художественно-исполнительских возможностях виолончели. В лучшем случае виолончели удваивали низкие голоса церковных хоров или неотступно следовали за контрабасом в воспроизведении басового голоса в симфонической музыке. Изредка композиторы предписывали виолончелям играть одним, без контрабасов, но чаще всего эти инструменты — подобно двум Аяксам — были обречены на совместное выступление и их партии в партитурах и голосах излагались даже на одной общей нотной строке. Больше того, музыканты той нерадостной для виолончели поры додумались даже до того, что, просверливая спинку инструмента, прикрепляли его деревянными болтами к своей одежде. Такое «мероприятие» давало по крайней мере возможность тогдашним виолончелистам принять участие в «церковных процессиях» и играть на виолончели во время шествия — на ходу.

И даже в те времена, когда музыка резко двинулась вперёд, обязанности виолончели оставались столь же скромными и даже убогими. Такой великий мастер оркестра, как Иохан-Себастьян Бах, ни разу не поручил виолончели певучей партии, в которой она могла бы блеснуть своими качествами. Она продолжала пребывать в недрах «continuo» и исполняла там только басовый голос сопровождения. Ни Хайдн, ни, тем более, Моцарт, — такие тонкие знатоки и ценители оркестра, — за самыми незначительными исключениями, ни разу не поручили виолончелям достойного их *solo*. И всё это тем более удивительно, что эти же композиторы должным образом отнеслись к достоинствам почти всех прочих инструментов оркестра. Каким образом они не заметили виолончель с её выразительным, страстным звуком — до сих пор остаётся загадкой.

Бетховен был, несомненно, первым композитором-классиком, угадавшим истинные достоинства виолончели и поставившим её на то место в оркестре, какое ей подобает по праву. Бетховен, подобно открытому им кладу, овладел виолончелью вполне. Он вывел её на первое место и полностью раскрыл её художественно-выразительные способности. В «Andante» своей *Пятой симфонии*, в унисон с альтами, он поручил виолончелям в среднем отрезке их звукоряда проникновенную тему, а в «Scherzo» той же симфонии совместно с контрабасами он показал достоинства их низких нот. В дальнейшем, звучность виолончелей понадобилась Бетховену и в *Девятой симфонии*, когда он воспользовался ими сначала совместно с контрабасами для изложения призывной темы, а затем с альтами — для проведения той же темы, в ходе своего дальнейшего развития получившей совершенно иное толкование.

Здесь уже, сопровождаемая причудливыми узорами фагота, она звучит радостно, возвышенно и даже несколько восторженно.

Несколько позднее, романтики — Вебэр и Мэндельсон — ещё более углубили выразительные средства виолончели в оркестре. Им понадобилась уже звучность таинственная, фантастичная и возбуждённая, и они, найдя её в звуках виолончели, воспользовались ею достойнейшим образом. В увертюре к *Волшебному Стрелку* звучностью виолончели Вебэр характеризует фантастическую личность Самюэля, а в *Обзроне* виолончели поют мелодию, преисполненную изящества, свежести и подлинной прелести. В *Рюи-Блязе* Мэндельсон поручил виолончелям широкую и глубоко-взволнованную фразу, резко запечатлевающуюся в сознании слушателя, как и всё обычно связанное со звучностью этого замечательного оркестрового голоса.

Шуман в «Увертюре» к *Манфреду* воспользовался волнующими звуками виолончели, расположенными в относительно высоком регистре, а Бэрлиоз в *Осуждении Фауста* нашёл путь к самым «низам», которые он и истолковал в качестве «регистра» певучего и выразительного. Вагнер в «Прелюдии» к *Тристану и Изольде* избрал виолончель, чтобы поручить ей музыку, преисполненную до краёв глубокой страсти и волнения, граничащего с самоотречением.

Чайковский, как и многие другие русские композиторы, особенно часто прибегал к выразительной звучности виолончели и пользовался ею с большим искусством. В этом смысле чрезвычайно ярко использована виолончель в *Пиковой Даме*, где все наиболее страстные и выразительные страницы, связанные с переживаниями Германа, посвящены звучности именно этого инструмента. Глинка в «Увертюре» к *Руслану и Людмиле* поручил виолончелям вдохновенную тему «побочной партии», а Римский-Корсаков не забыл чудесную звучность виолончели в своих «восточных» симфониях и многих операх, поручив этому проникновенному голосу достаточно ответственные *solì*. Нет большой необходимости продолжать предпринятые поиски. Достаточно перелистать любую партитуру русского композитора, чтобы убедиться, что искренней, выразительной и глубоко впечатляющей звучности виолончели всегда оказывалось большое и вполне заслуженное внимание. Кстати, здесь-же можно ещё напомнить первую часть хорошо известной *Первой симфонии* Калининкова и, столь свежо звучащие, выразительные страницы симфонии «Зимние Грёзы» Чайковского.

Но совершенно поразительно звучит виолончель в своём-же собственном ансамбле. Глинка уделил такому сочетанию виолончелей большое внимание в опере *Иван Сусанин*, а Чайковский — в самом начале кантаты *Москва*. Особенно изысканно и красиво звучит одна виолончель в содружестве со скрипкой в балете Глазунова *Барышня-служанка*. Достоин упоминания также и исключительно выразительная звучность виолончелей в «Протяжной» из *Восьми Русских Народных Песен* Лядова, где один её голос приводит к вступлению всех четырёх. Столь-

же выразительно звучит «квинтет» виолончелей в самом начале «Увертюры» к опере *Вильхельм Тэль* Россини. Напротив, Вэрди, заставляя вступать четыре голоса виолончелей последовательно один за другим, усиливает тем самым общую выразительность и страстность музыки «любовного дуэта» Отэлло и Дездемоны.

В оркестровых сочинениях ряда современных советских композиторов виолончель давно уже превратилась в концертный инструмент по преимуществу. Другими словами, некоторые молодые авторы предпочитают пользоваться виолончелью в качестве инструмента-*solo* в произведениях, рассчитанных на исполнителей-виртуозов. Напротив, в оркестре они довольствуются обычными обязанностями виолончели и часто забывают о её способности удержать внимание слушателей на более продолжительное время. Впрочем, в «Adagio Гаянэ» одни виолончели-*soli* своим выразительным вступлением подготавливают непомерно длинный дуэт первых и вторых скрипок...

В связи со всем сказанным чрезвычайно любопытно вспомнить вдохновенные слова Максима Горького, посвящённые проникновенному звучанию этого инструмента. Горький не был музыкантом в прямом значении слова, но он был тонким наблюдателем, удивительно верно уловившим достоинства в звучании виолончели.

Вспоминая о днях своей юности, Горький рассказывает, как однажды, бродя по улицам, он услышал особенную, неведомую ему дотоле музыку. «Из квадратной форточки окна, вместе с тёплым паром, струился на улицу необыкновенный звук, точно кто-то очень сильный и добрый пел, закрыв рот. Слов не слышно было, но песня показалась мне удивительно знакомой и понятной... Я сел на тумбу, сообразил, что это играют на какой-то скрипке чудесной мощности и невыносимой потому, что слушать её было почти больно. Иногда она пела с такой силой, что, казалось, весь дом дрожит, и гудят стёкла в окне. Капало с крыш, из глаз у меня тоже закапали слёзы... Почти каждую субботу я стал бегать к этому дому, но только однажды, весной, снова услышал там виолончель,— она играла почти непрерывно до полуночи...»

Вполне справедливо будет заметить, что в настоящее время все композиторы глубоко ценят виолончель — её теплоту, искренность и глубину звучания, а её исполнительские средства давно уже покорили сердца как самих музыкантов, так и их восторженных слушателей. После скрипки и фортепиано, виолончель, пожалуй, наиболее любимый инструмент, к которому обращали свои взоры композиторы, посвящая ей свои произведения, предназначенные для исполнения в концертах с сопровождением оркестра или фортепиано. Особенно богато использовал виолончель Чайковский в своих превосходных *Вариациях на тему Рококо*, где предоставил виолончели такие права, что сделал это своё небольшое произведение достойным украшением всех концертных программ, требуя от исполнителя подлинного совершенства в уме-

нии владеть своим инструментом. А нужно-ли напоминать ещё раз о концерте для виолончели с сопровождением оркестра? Ведь из всего сказанного раньше ясно, что и эта форма давно уже завоевала себе все права на самостоятельное существование. Превосходные *Концерты* для виолончели писали многие композиторы ещё со времён Хайдна. Но наибольшим успехом у слушателей пользуется, пожалуй, *Концерт* Сэн-Санса и, к сожалению, редко исполняемый *Тройной концерт* для фортепиано, скрипки и виолончели Бетховена. К числу любимых, но также довольно редко исполняемых, следует отнести *Виолончельные концерты* Шумана и Дворжака.

Теперь, чтобы полностью исчерпать весь состав смычковых инструментов, принятых сейчас в симфоническом оркестре, остаётся сказать лишь несколько слов о *контрабасе*. Одна старинная легенда приписывает «изобретение» контрабаса Микэлю Тодини — знаменитому лютнисту, поселившемуся в Риме в 1676 году. Однако, в своём современном виде контрабас — по твёрдому убеждению немецкого писателя о музыке Михаэля Прёториуса — явился наследником старинного *violone*, или «контрабасовой виолы», и возник в 1620 году.

Подлинная «басовая» или «контрабасовая виола» располагала шестью струнами и, по свидетельству Мишэля Коррэтта — автора известной в своё время «Школы для контрабаса», напечатанной им во второй половине XVIII столетия, — называлась итальянцами «*violone*». Этот инструмент звучал октавой ниже старинной виолончели и вполне созвучно с шестнадцатифутовым «бурдоном» органа. Первые контрабасы, появившиеся в первой половине XVII века, имели уже пять струн, настроенных квинтами. А уже в середине XVIII столетия Карлом-Людвигом Бахманом — искусным лютнистом и виртуозом-контрабасистом — были впервые изобретены механические колки. По свидетельству д-ра Кёстэра — профессора-контрабасиста Антверпенской Консерватории, — в Антверпенском Соборе имеется один хорошо сохранившийся трёхструнный контрабас, построенный для этого собора Петром Борлём ещё в 1647 году. Впрочем, производство контрабасов, переделанных из *basse de viole*, возникло значительно раньше и есть указание, что уже в конце XVI столетия Гаспаро да Салё и Джьовани-Паолё Маджини строили свои контрабасы для применения их в церквах. Как известно, монахи Собора святого Марка в Венеции подарили один такой контрабас работы Гаспаро да Салё знаменитому контрабасисту Доменико Драгонетти. Он владел этим гигантским инструментом с беспримерным мастерством, исполняя на нём партии виолончели и свои собственные сочинения, трудности которых до сих пор почитаются непреодолимыми — они были доступны только ему.

Но, как ни странно, эти старинные контрабасы не обладали достаточной силой и блеском звука. Поэтому, когда музыка настойчиво потребовала усовершенствования инструмента именно в этом направлении, то уже в самом начале XVIII столетия в Италии и Германии

появились контрабасы с четырьмя струнами, настроенными квартами. Три таких контрабаса вскоре были приняты в Версале и ими пользовались музыканты королевского оркестра. Около того-же времени контрабасы проникли и в оркестр «Большой Оперы» в Париже, хотя точного года их появления там до сих пор установить не удалось. Есть, однако, предположение, что уже с 1706 года контрабасы принимали участие в оркестре и ими пользовались в опере *Alcyone* Марэна Марэ, которая к тому времени была поставлена в Париже. Впрочем, тогда контрабас был всё ещё настолько большой редкостью, что даже в 1750 году Парижская Опера располагала только одним инструментом, на котором играли выдающиеся музыканты лишь по пятницам, когда в театре давался особенно пышный спектакль.

Современный оркестровый контрабас, единственный из всего семейства смычковых инструментов, в своём внешнем виде, особенно в верхней части корпуса, сохранил черты старинных виол. Его размеры почти в два раза превышают рост современной виолончели, но из этого ещё не следует, что внешние очертания контрабаса были всегда одни и те-же. В зависимости от назначения, контрабасы делаются разных размеров и дело исполнителя избрать более удобную для себя разновидность. Чаще всего это касается солистов,—они оказываются особенно прихотливыми в выборе своего инструмента, но в оркестре предпочитается один общий размер инструмента и никаких отступлений от этого правила не допускается. Однако, в действительности, размер контрабаса «изменяется» в зависимости от роста и природных данных контрабасиста, который избирает безусловно удобную для себя «разновидность» инструмента. Строй современного контрабаса и количество его струн также вполне установилось. Обычный оркестровый контрабас располагает четырьмя струнами, настроенными квартами и звучащими в направлении обратном скрипичным струнам. Следовательно, по письму две нижних струны — *Mi* и *La* изображаются в большой октаве, а две верхних — *Ré* и *Sol* в малой. Но в действительности всё это звучит октавой ниже. В больших оркестрах последнего времени принят ещё пятиструнный контрабас, пятая струна которого чаще всего настраивается большой терцией ниже четвёртой струны. Эта пятая струна контрабаса звучит как *Do* контр-октавы, а пишется как *Do* большой. Контрабасисты-виртуозы ещё в недавнем прошлом пользовались трёхструнным контрабасом, который теперь также уступил место «перестроенному» четырёхструнному. Впрочем, ещё не так давно некоторые выдающиеся знатоки оркестра настоятельно требовали возрождения трёхструнного контрабаса. Они считали, что участие в оркестре контрабаса обеих разновидностей облегчит исполнение труднейших партий, иной раз встречающихся в современных сочинениях. Насколько известно, этот поход в защиту трёхструнного контрабаса успехом не увенчался.

На что-же способен современный оркестровый контрабас? Современ-

менный большой симфонический оркестр в лице контрабаса имеет голос, способный в качестве самого глубокого баса удержать на себе всю тяжесть оркестровой звучности. Другими словами, контрабасу вместе с некоторыми другими низкими инструментами оркестра приходится выполнять обязанности *основы* любого оркестрового произведения. Но коль скоро объём контрабаса простирается глубоко вниз, он, естественно, теряет в чёткости своего звучания. По этой причине к нему нередко присоединяются виолончели или фаготы в унисон или октавой выше. Такое сочетание сразу придаёт контрабасам большую уверенность в исполнении порученных им мелодических рисунков, а всему оркестру — большую устойчивость и определённость в звучании басов. Кроме поддержки «основ» современного оркестра, объём деятельности контрабаса уже далеко не ограничивается только этой, достаточно скромной, хотя и необходимой обязанностью. Звучность контрабаса сообщает ритмическому узору произведения надлежащую устойчивость, выпуклость и чёткость. Его мощные басы поддерживают равновесие в оркестре и способствуют установлению той доли блеска, без которой немислимо теперь звучание оркестра вообще. Словом, контрабасы в известной мере «управляют» оркестром, удерживая в нём тот «порядок», без которого, при столь возросшей сложности современной оркестровой партитуры, не обходится теперь ни одно музыкально-художественное произведение.

В техническом отношении контрабас пора уже признать вполне совершенным инструментом. Ему доступны все ухищрения современного исполнительства, и композитор может вполне положиться на его способность и выносливость. Более того, теперь уже не редки случаи, когда контрабасам поручаются вполне виртуозные партии, выполняемые ими с подлинной артистичностью и мастерством. Короче говоря, с тех пор, как контрабас утвердился в оперно-симфоническом оркестре, нет уже ни одного произведения, где его не было-бы совсем. Единичные случаи, в которых автор отказывается от услуг контрабаса, должно отнести к исключительным, и в музыкальной «действительности» они представляют собою такое подавляющее меньшинство, что можно о них более подробно и не говорить. Тем не менее, пытливый оркестратор должен знать, что, отказываясь от применения контрабасов, он тем самым облегчает бас, сообщает ему лёгкость и изящество, что в определённых условиях может быть могучим средством художественной выразительности.

Бетховен в своей *Пасторальной симфонии* клокочущими звуками контрабаса очень удачно подражает вою ветра, раскатам грома и вообще создаёт полное ощущение разбушевавшейся стихии во время грозы. А Римский-Корсаков в несколько ином роде и ничуть не менее удачно передаёт звуками басов неопределённый шум моря, вспенившегося и раскатившегося мощной волной на берегу. В оркестре это «чудо» звучит особенно красиво и нарядно, а на сцене — в последнем действии

оперы *Сказка о царе Салтане* — оно очаровательно своею неожиданностью.

Очень выразительно пользовались басами в своих симфониях такие композиторы, как Моцарт и Бетховен. Эти образцы — общеизвестны и потому нет необходимости распространяться о них более обстоятельно. Но, тем не менее, полезно напомнить о «неистовых потрясениях» Кристофа-Виллибальда Глюка, которых он с таким блеском достиг звуками контрабасов в своих знаменитых операх *Орфей* и *Армида*. А из новейших композиторов совершенно исключительного впечатления добился Вэрди, когда заставил Отэлло красться к спящей Дездемоне, чтобы задушить её в порыве снедавшей его ревности.

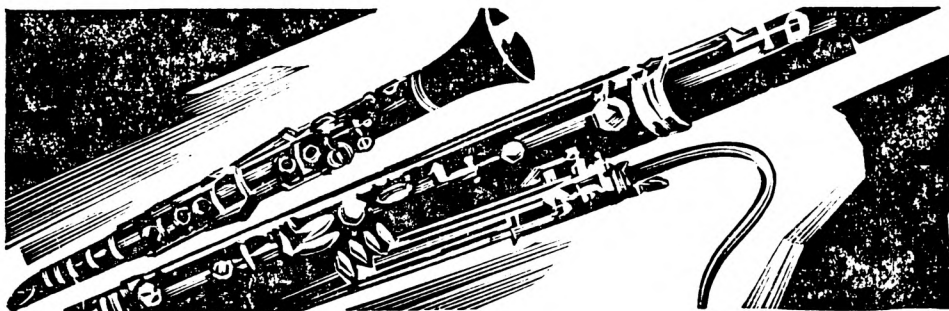
Можно смело продолжить перечень особенно удачных примеров использования контрабасов в оркестре. Но было-бы несомненным упущением не помянуть о применении контрабаса в «натуралистическом плане». Как нетрудно догадаться, этот «случай» принадлежит перу Рихарда Штрауса. Он не раз требовал от оркестра или отдельных его представителей таких «звуковых картин», основная цель которых лежала в плоскости явного звукоподражания. Именно в таком смысле использованы контрабасы в *Саломее*, в том месте оперы, где автор требует от них игры «за подставкой», дабы вызвать странное и крайне неприятное звуковое ощущение свистящего взмаха меча... Полнейшей противоположностью только что указанному звучанию контрабаса оказывается весьма забавный случай, встречающийся в *Карнавале животных* Сэн-Санса, где могучие и чуть хриплые звуки контрабаса призваны подражать неуклюжим движениям слона.

Франсуа-Огюст Геварт — выдающийся бельгийский учёный — считает, что контрабас, благодаря исключительному дарованию некоторых виртуозов-контрабасистов, допускался иногда на концертную эстраду в качестве концертирующего инструмента, хотя он, по мнению Геварта, отнюдь не годится для этой цели. Это не совсем так. Были такие мастера-контрабасисты, которые своим искусством умели преодолевать все свойственные контрабасу «недостатки». Собственно, эти «недостатки» — больше кажущиеся, чем действительные — происходили от вполне искреннего убеждения некоторых музыкантов, что контрабас, вследствие своих чрезмерно толстых струн, не способен к разнообразию звуковых красок и потому его место отнюдь не в концерте солистов-исполнителей, а в оркестре. История художественного исполнительства на контрабасе давно уже опровергла подобное, несомненно, ошибочное, убеждение. В связи с этим достаточно напомнить, что Драгонэtti, например, играл на своём контрабасе партию виолончели в обыкновенном струнном квартете, а такие известные русские контрабасисты-солисты, как С. А. Кусевицкий или И. Ф. Гертович, были способны удерживать внимание слушателей на протяжении полного вечера. В достоинствах звучания контрабаса-*solo* легко убедиться, если дать себе труд послушать как-нибудь этот инструмент в руках подлинного знатока своего

дела. Но коль-соро такой случай может представиться не так легко, полезно напомнить некоторые произведения для контрабаса-*solo*, которые неизменно производят чарующее впечатление. Одно такое сочинение принадлежит перу Моцарта — это знаменитая ария *Per questa bella mano*, где партия контрабаса изложена в таком рисунке, что не верится, что она действительно предназначена для инструмента столь громоздкого и, казалось-бы, неуклюжего. Вторым таким произведением можно было-бы назвать *Большой концертный дуэт* для скрипки и контрабаса Джьовани Боттезини, где контрабас в буквальном смысле слова соревнуется в подвижности со скрипкой. Наконец, одним из позднейших произведений для контрабаса является *Концерт для контрабаса* с оркестром Кусевицкого, который, ещё при жизни Скрябина, променял свой инструмент на дирижёрскую палочку и, спустя несколько лет после этого, встал во главе прославленного во всём мире Бостонского Симфонического Оркестра.

Для заключения,— ещё лишь несколько слов о контрабасе в качестве участника камерного ансамбля. В камерной музыке обязанности контрабаса чаще всего ограничиваются поддержкой басовой партии. Впрочем, известно несколько очаровательных *Дуэтов* для скрипки и контрабаса Франца Шуберта, где звучность контрабаса придаёт этому причудливому сочетанию удивительную прелесть. Невольно сознание слушателя переносится в деревенскую обстановку какой-нибудь южно-германской провинции, куда случайно забрели странствующие музыканты. Это очаровательное сочетание двух столь разнородных по объёму, средствам и художественным возможностям инструментов обязано своею жизнью художественному дарованию Шуберта — этого удивительного композитора-романтика начала XIX века...

Таковы в общих чертах художественно-исполнительские возможности участников «струнной группы». Но в современном симфоническом оркестре «смычковый квинтет» часто применяется как «оркестр в оркестре». В данном случае имеется в виду большое и сложное *divisi* всех струнных инструментов, которое приобретает новое качество и, несмотря на некоторое «распыление» обычно «собранного» квинтета, звучит очень красиво, порождая удивительные по тонкости сочетания. Широко и с большим мастерством использовали сложные *divisi* многие русские и зарубежные композиторы, но особенно хорошо применили этот приём Глазунов в медленной части своей *Пятой симфонии*, Черепнин-старший в балете *Нарцис и Эхо* и известный польский композитор Мечислав Карлович в поэме *Станислав и Анна Освецимы*.



IV

ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Вторым объединением современного симфонического оркестра, способным к большому разнообразию и богатству выражения, следует признать «семейство» *деревянных духовых инструментов*. Значение этих инструментов в современном симфоническом оркестре бесспорно, и, обладая драгоценной способностью выдерживать звук, они имеют перед струнными даже некоторое преимущество — их сила звука в известной мере исключает необходимость чрезмерного увеличения их числа.

Технические и художественные средства деревянных духовых не столь богаты, разнообразны и гибки. Это относится, прежде всего, к их объёму, который далеко не у всех представителей содружества деревянных духовых инструментов превышает три полных октавы. Они не могут свободно изменять степень силы звука и часто оказываются даже не в силах управлять качествами своих крайних ступеней вниз или самом верху звукоряда. Кроме того, при относительной силе звука, не все представители этого объединения обладают подлинным *piano* или надлежащим *forte*, и размах степеней силы звука, заключённый между этими определениями, в сущности, весьма невелик и даже в меру условен. Лишённые полной свободы в изменении силы звука, деревянные духовые инструменты связаны также и с некоторыми особенностями извлечения самого звука, на воспроизведение которого требуется сравнительно больше времени, чем у смычковых. В своих чисто технических качествах, при несомненных достоинствах, они также уступают струнным — деревянные духовые инструменты относительно менее подвижны, и сложность поручаемых им построений менее замысловата. Даже в средствах своего звукоизвлечения они существенно отли-

чаются от смычковых. Если все смычковые инструменты в какой-то скромной мере наделены способностью играть «многоголосно» и в этом смысле они *полифоничны*, то ни один деревянный духовой инструмент не в состоянии извлечь более одного звука одновременно, что даёт право назвать их, в противоположность струнным, «одноголосными» или *монофоничными*. Что же касается их художественно-выразительных средств и возможностей, то, отнюдь не стремясь их в чём-либо ущемить, придётся признать за ними меньшие просторы. Даже при всём свойственном деревянным духовым инструментам разнообразии, ими нельзя пользоваться в таких-же объёмах, в каких это доступно смычковым инструментам. Во многом деревянные духовые инструменты сходны с человеческими голосами. Но, располагая свойственными им одним красотами, они, тем не менее, оказываются не в силах удерживать внимание слушателя на достаточно большой отрезок времени. Они довольно скоро «изживают» себя, быстро «высказываются» и, следовательно, начинают утомлять и повторяться. Таким образом, вся свойственная деревянным духовым инструментам выразительность, при всех своих безусловных качествах, ограничена во времени и менее возвышенна и поэтична. Там, где струнные только ещё начинают *разворачиваться*, деревянные духовые успевают уже вполне *исчерпать* себя. Отсюда проистекает большая трудность в умении пользоваться «деревом». Композитор, пишущий для деревянных духовых инструментов, должен проявить большую долю чутья и вкуса, чтобы не впасть в однообразие или явное преувеличение, способное совершенно обесцветить его музыку. Это последнее свойство тем более примечательно, что каждый духовой инструмент в отдельности обладает весьма богатыми и разнообразными красками, которыми, казалось-бы, можно пользоваться вполне непринуждённо. Тем не менее, такая особенность в звучании одних деревянных духовых не только существует, но и при всяком удобном случае даёт о себе знать.

В настоящее время объединение деревянных духовых инструментов представлено четырьмя основными и двумя добавочными видами, отличающимися друг от друга не только чисто природными свойствами, но и присущими каждому из них качествами и особенностями. Художественные и технические средства всех этих инструментов были долгое время далеко не равноценными, но с введением всех новейших усовершенствований ими можно уже пользоваться почти на равных основаниях. В оркестре прошлого, которым композиторы пользовались до самого начала XIX столетия, деревянные духовые инструменты применялись в достаточно ограниченном составе и не всегда равномерно. С развитием более утончённых художественных средств оркестра вообще сильно возросли возможности и деревянных духовых. С одной стороны, значительно увеличилось их число, что, естественно, повлекло за собой увеличение состава струнного квинтета,— по мнению знатоков, для сохранения равновесия звучности в оркестре количество струн-

ных инструментов должно относиться к числу деревянных духовых по крайней мере, как три или четыре к одному,— а с другой,— резко изменилось к лучшему их механическое оснащение и оборудование. Блестательное усовершенствование флейты, в основном разработанное и частично завершённое Тэобальдом Бёмом, постепенно было применено и ко всем прочим представителям содружества, вплоть до фагота, а смелые акустические изыскания Адольфа Сакса породили саксофон — совершенно новую разновидность, получившую в первой трети XX века невероятное распространение. Тем не менее, любопытно напомнить, что нечто подобное — только в значительно менее бурной обстановке — произошло и с некоторыми деревянными духовыми инструментами. Как известно, «система Бёма», применённая во Франции к гобою и кларнету, дала повод к возникновению двух принципиально *новых* конструктивных разновидностей этих инструментов, получивших с тех пор особое отличительное наименование «французской системы» или, чаще,— *французских* гобоев и кларнетов. И только один фагот проявил своего рода «непочтение» к «системе Бёма»,— она не привилась к нему, и «французский фагот» не получил всеобщего признания и распространения.

Но здесь-же полезно заметить, что пора подлинного расцвета в жизни духовых инструментов вообще, а деревянных духовых в частности началась, собственно, очень поздно. Если полное развитие смычковых инструментов завершилось вполне к началу XVIII столетия, то постепенное совершенствование деревянных духовых инструментов целиком приходится на XIX век, когда технические и художественные требования музыкантов возросли настолько, что нельзя было уже противодействовать им. Собственно, никакого «злонамеренного» противодействия в этом случае не было. Просто, техническая мысль инструментальных мастеров не была ещё подготовлена достаточно для того, чтобы разрешить труднейшие задачи, вставшие на пути механического и акустического развития «дерева». И это совершенствование, в сущности, далеко ещё не завершилось и по сей день, но оно уже касается не основных сторон устройства инструмента, а лишь некоторых его частей — какой-нибудь более удобной передачи для трели, новых «очков», «роликов» или отдельных клапанов, облегчающих воспроизведение тех или иных технических построений музыкального рисунка. В основном все деревянные духовые инструменты могут быть признаны уже вполне совершенными, поскольку ни одно новейшее приспособление не может изменить основы и действует лишь на одну какую-нибудь частность.

Итак, содружество деревянных духовых инструментов, как было уже сказано, состоит из четырёх основных и двух добавочных более или менее обособленных видов. К основным — относятся семейства флейт, гобоев, кларнетов и фаготов, а к добавочным — семейства саксофонов и сарюзофонов. Все эти инструменты принадлежат к так на-

зываемым *широкомензурным* инструментам, то-есть таким, основная трубка которых при относительно широком поперечнике сравнительно коротка, и в звукообразовании которых участвует ряд первых гармонических призвуков — от второго до пятого при «октавировании» и до девятого при «квинтировании». Оба эти понятия — октавирование и квинтирование — являются отдельными видами простого передувания, когда путём усиления струи воздуха и некоторого сжатия язычка у «язычковых» инструментов получается последовательность частичных тонов от данного основного. У *октавирующих* инструментов этот ряд соответствует порядковой последовательности «частичных тонов», тогда как у *квинтирующих* — он располагается только в порядке нечётных гармонических призвуков. Ко второму роду инструментов принадлежит только семейство кларнетов со всеми своими «родственниками» или «видовыми», а к первому — относятся все остальные — флейты, гобои, саксофоны, фаготы и сарюзифоны. Что-же касается количества дырочек и клапанов, принятых теперь для данного инструмента, то такие подробности относятся уже к механико-конструктивной стороне дела. Здесь достаточно лишь сказать, что каждый мастер, каждая инструментальная фабрика, наконец, каждая *система* инструмента имеет их в том количестве, в каком это принято для данной разновидности. Каждый музыкант избирает себе обычно ту «систему» инструмента, которая ему представляется лучшей или с которой он больше знаком. Бывали случаи, когда солисты оркестра, достигшие уже весьма преклонного возраста, всё ещё продолжали пользоваться той разновидностью инструмента, которая давно уже оставлена, как устарелая и несовершенная. Иной раз, музыкант, изучивший в совершенстве свой инструмент и пользующийся новейшей его разновидностью, закладывает пробкой те дырочки и клапаны, которые находит лишними или лично для себя не очень удобными. Впрочем, всё это — частности, о которых любитель музыки может и не знать. Но ему, вероятно, полезнее будет узнать о некоторых «теоретических положениях», с которыми он уже столкнулся и, очевидно, столкнётся ещё не раз.

Нужно-ли говорить о физико-акустическом определении понятия «музыкальный звук»? Оно — общеизвестно, и потому отклоняться в сторону именно здесь может быть и не имеет смысла. Достаточно только напомнить, что каждый музыкальный инструмент имеет свой особый *способ звукообразования*, который зависит от *возбудителя колебаний*. Если у духовых инструментов «звукообразующими элементами» являются грани среза звукового отверстия, простые или двойные язычкотрости или губы исполнителя, а «возбудителем колебаний» — выдыхаемый поток или струя воздуха, и «резонатором» — столб воздуха, заключённый в трубке инструмента или, точнее, — ограниченный стенками духового инструмента, то, на основании этих существенно-важных признаков, все духовые инструменты естественно распадаются на три вполне обособленных вида. К первому относятся инструменты с «бо-

ковым отверстием» — так называемые *губные* или «лабиальные инструменты» — от латинского *labia* — «губа». Ко второму — инструменты с «язычком» или «пищиком» — *язычковые* или «лингвальные» от латинского *lingua* — «язык». К третьему — инструменты с устьем или «амбушюром» — *амбушюрные* от французского *embouchure* — «мундштук», «устье». В образовании звука и его окраски отнюдь не меньшее значение имеет способ сверления трубки или сечение канала. Оно может быть цилиндрическим, коническим или сложным — то-есть, одновременно и тем, и другим. Если основная трубка инструмента, как у большинства деревянных духовых и некоторых медных инструментов, оказывается короткой и относительно широкой, то это — инструменты с «широкой мензурой» или *широкомензурные*. Если основная трубка оказывается длинной и относительно узкой, как у некоторых медных духовых инструментов, то самые инструменты приобретают название инструментов с «узкой мензурой» или *узкомензурных*.

В нотной записи не все деревянные духовые инструменты пользуются единообразным письмом, когда ноты пишутся так, как и звучат в действительности. Эти отступления в записи возникли в ходе развития и совершенствования того или иного инструмента и в своём существе имеют чрезвычайно глубокие корни, о которых сейчас можно и не вспоминать. В данном случае, вполне достаточно только знать, что этот приём «условной» записи, когда инструмент пишется на одной высоте или в одном строе, а читается в другом, носит название *транспонирования*. К «транспонирующим инструментам» не относятся, однако, те из них, у которых чтение *на октаву* вверх или вниз принято, как *средство* облегчения только нотной записи. В самом деле, какой смысл пользоваться чрезмерным количеством добавочных линеек, когда можно согласиться писать ноты для данного инструмента выше или ниже их действительного звучания? В этом случае никакого «транспонирования» не будет. Инструмент остаётся в пределах одной и той-же тональности, сохраняет тождественные знаки при ключе и пишется на другой высоте только для облегчения его восприятия. Напротив, подлинно «транспонирующий инструмент» пишется не в той тональности, в которой читается и, вследствие этого, имеет при ключе знаки, не совпадающие с общим ключевым обозначением. Среди деревянных духовых инструментов к «транспонирующим» относятся альтовые флейты, малый гобой, гобой д'амур, английский рожок, все разновидности кларнетов и саксофоны. Сарюзофоны, за исключением контрабасового, в симфоническом оркестре не применяются, но, так-же как и саксофоны, относятся к «транспонирующим инструментам».

Этот довольно странный на первый взгляд обычай писать ноты не так, как они звучат в действительности, имеет весьма веские основания. В то время, когда некоторые деревянные духовые инструменты только ещё создавались, их устройство было крайне несовершенным. Столь-же скромными оказались и их музыкально-исполнительские

средства, и в большинстве случаев они располагали либо весьма ограниченным объёмом, либо не могли пользоваться всем кругом принятых в оркестре тональностей. В те отдалённые времена, инструментальные мастера не были ещё настолько хорошо осведомлены в тонкостях производства, чтобы иметь возможность преодолеть наилучшим образом те или иные препятствия. При таких условиях количество и расположение дырочек и клапанов на стенках инструмента всецело подчинялось естественному положению пальцев играющего. Поэтому, в техническом отношении инструмент был способен вполне удовлетворительно воспроизвести лишь основную диатоническую последовательность звуков, тогда как в остальном был подчинён тем особенностям, которые вытекали из условий так называемой «раздвоенной аппликации» или «вилочной хватки» — *doigtés fourchus*. Эта последняя, заключающаяся в использовании самых разнообразных сочетаний открытых и закрытых дырочек, в свою очередь, не способствовала ни чистоте, ни точности звука, а в некоторых случаях, даже после применения простейших клапанов, оставляла ряд важнейших мелодических построений неисполнимыми. Таким образом оказывалось, что данный инструмент оставался способным пользоваться только теми строями, ключевое обозначение которых не переходило за пределы двух или трёх знаков. И до тех пор, пока композиторы спокойно мирились с подобными условиями, не было большой необходимости менять существующее положение вещей. Но с той минуты, когда требования оркестра возросли настолько, что деревянные духовые инструменты в своём тогдашнем состоянии не могли уже удовлетворить их, возникла необходимость создать нечто новое. Самым естественным и простым решением задачи было изменение *размеров* инструмента при полном сохранении существовавшего расположения дырочек и клапанов. Этот своеобразный обычай в устройстве инструмента существовал, как известно, с незапамятных времён, и потому не было ничего удивительного в том, что мастера обратились именно к нему прежде, чем углубились в изучение новых путей. При изменении размеров инструмента и сохранении в неприкосновенности всей механической стороны его устройства, сразу достигалось удовлетворение двух целей — инструмент начинал звучать в требуемой тональности, а исполнитель, не затрачивая никакого труда, получал в своё распоряжение новые разновидности его. Другими словами, ноты для всех *видовых* инструментов данного семейства писались подобно *родовому* инструменту, и в своём внешнем начертании сохраняли полное *единообразие*, общее для всех представителей его. Самый-же инструмент, в зависимости от *заданного строя*, то-есть его *новой* величины, звучал ниже или выше родового инструмента, и, чтобы согласовать его изложение с общим звучанием оркестра, его надо было записать соответственно выше или ниже.

Здесь полезно ещё напомнить, что такой способ нотной записи принят только в угоду исполнителю, которому легче, в силу привычки

и навыка, установить отношение между записанной нотой и соответствующим движением пальца, чем между нотой и её новым значением. В данном случае применён, так сказать, «условный рефлекс», который облегчает исполнителю овладение данной разновидностью инструмента. Из этих соображений в нотной записи сохранился скрипичный ключ там, где, казалось-бы, здравый смысл предписывал пользоваться басовым. Как и в первом случае, и здесь удобство исполнителя было также поставлено во главу угла, чего, конечно, отнюдь не следует упускать из вида.

Проникнуть в «тайны» данного положения чрезвычайно просто, если вспомнить, что родовой инструмент, принятый за основу, всегда писался в строе *Do*-мажор. Это его начертание и есть *единообразное письмо*, принятое за основу и являющееся той исходной точкой, в отношении которой должны быть сделаны все дальнейшие расчёты. Отсюда теперь ясно, что установить «показатель транспонирования» или *величину интервала* транспонирования, можно только в том случае, когда она будет соответствующим образом указана. Условились поэтому считать для всех без исключения транспонирующих инструментов исходной точкой ноту *do* первой октавы, а расстояние «интервала транспонирования» определять «показателем транспонирования». Этот *показатель транспонирования* в точности соответствует именно тому интервалу, на величину которого должно прочесть написанное, а его название, то-есть ступень, на которую должно быть произведено транспонирование, присоединяется к основному наименованию инструмента. В подавляющем большинстве случаев, все «транспонирующие инструменты» современного оркестра читаются вниз. Те из них, которые имеют определение *малый* или по-итальянски — *piccolo* читаются вверх, а *басовый* или *контрабасовый* — на одну или две октавы вниз. Те-же инструменты, которым присвоено особое наименование, освобождены от дополнительного указания, так-как самое название инструмента уже в точности определяет его.

Итак, всё объединение деревянных духовых инструментов, состоящее из основных вполне самостоятельных и несколько обособленных друг от друга семейств,— флейт, гобоев, кларнетов и фаготов с их видовыми и родственными им инструментами, и добавочных семейств — саксофонов и сарюзофонов, не принимающих в современном оркестре столь деятельного и постоянного участия, в оркестровой партитуре обычно располагается в самом её верху и в том порядке, в каком инструменты были упомянуты выше. Некоторое исключение составляют только саксофоны, место которых в партитуре после кларнетов. Однако, иные композиторы переводят их в объединение медных духовых инструментов и помещают их где-то между трубами и валторнами или даже тромбонами, что, разумеется, никак не вяжется с природой самих саксофонов, принадлежащих не к «амбушюрным» инструментам, а к «язычковым», — то-есть не с устьем-мундштуком, а с язычком-пищиком.

Из всех известных сейчас музыкальных инструментов, *флейта* принадлежит, несомненно, к числу тех, история которых восходит к глубокой древности. Самое слово «флейта» применялось древними весьма пространно и этим понятием они обычно определяли вообще все духовые инструменты без различия их природных особенностей и свойств. Однако, подлинным предком современной флейты являются отнюдь не такие представители этой «породы», как *флейта простая*, *фригийская флейта* или *флейта двойная*. Все эти инструменты только именовались «флейтами», но собственно к флейтам прямого отношения не имели. Не имела прямого отношения к собственно флейте и почитавшаяся долгое время «единственным подлинным предком» современной флейты — *флейта с наконечником* или *flûte à bec*, известная также под именем *flûte douce* или *flûte d'Angleterre*. Наиболее же убогим предшественником этой первой разновидности флейты — «флейты с наконечником», бывшей во всеобщем употреблении до середины XVII столетия, был *флажолет* — простенькая дудочка с «пищиком» и несколькими дырочками и очень небольшим количеством клапанов. Эта флейточка была некоторое время в ходу в народе и даже сейчас одна из её разновидностей под именем *galoubet* пользуется большим вниманием в Провансе. Другая разновидность флейты, известная под общим наименованием «косой» или *поперечной флейты*, являясь несомненным, хотя быть-может и весьма отдалённым потомком античной *флейты Пана* или *сиринкса*, возникла, вероятно, в одно время с «прямой флейтой» или «флейтой с наконечником» и в отличие от неё не имела уже «пищика», но располагала «боковым отверстием», или «*амбушюром*». Трудно сказать, как протекала жизнь этого инструмента в те годы, когда музыканты были восхищены прямой флейтой и пользовались ею, как единственным представителем этого семейства. Но так или иначе, в начале XVII века *косая флейта* решительно заявила о себе и вступила в непримиримую вражду со своей соперницей. Очевидно, преимущества косой флейты были скоро осознаны, так-как иначе нет возможности объяснить её столь решительное наступление и отнюдь не менее бурное распространение.

Уже к середине столетия косая флейта получила всеобщее признание и, несмотря на упорство, с которым держалась ещё в оркестре флейта с наконечником, *косая* или *поперечная флейта* вышла на путь решительного развития и совершенствования. Этим последним свойством, то-есть способностью к дальнейшему развитию,— прямая флейта явно не обладала и после довольно бесплодной попытки вернуть себе былое положение она отошла в сторону и сохранила о себе память лишь по произведениям того времени. Сейчас эту флейту с наконечником можно видеть только в музеях или у любителей старинных инструментов.

Не так печально сложилась судьба «поперечной флейты». Прежде всего, отнюдь не следует думать, что «поперечная флейта» наследовала флейте с наконечником. Она была известна настолько хорошо тогдаш-

ней Европе, что поэты Средневековья, как Гийом дё Машо в конце XIII столетия и Евстафий Дэшамп по прозвищу Морэль в XIV веке, воспевали её наряду с «дусэной», то-есть флейтой с наконечником. Здесь нет большой необходимости следовать шаг за шагом по пути развития поперечной флейты. Понадобилось не одно столетие прежде, чем современная флейта приобрела необходимое количество дырочек и клапанов и достигла того совершенства в своём устройстве, которым она больше всего обязана Тэобальду Бёму. Впрочем, подлинная «пальма первенства» в этом отношении должна, несомненно, принадлежать англичанину Уильяму Гордону, который впервые разработал новую основу устройства флейты, но не сумел довести свою мысль до надлежащего завершения. Его положениями воспользовался Бём, и не только современная флейта, но и вообще все современные деревянные духовые инструменты обязаны ему своим совершенным механизмом. Правда, это совершенство в механическом устройстве флейты возникло не сразу и прошло немало лет, прежде чем новый взгляд на механическое переустройство инструмента восторжествовал вполне.

Теперь, чтобы было вполне ясным дальнейшее, должно остановиться на ближайшей предшественнице «бёмской флейты» — так называемой *старо-немецкой флейте*. По существующему преданию, флейта эта появилась в оркестре около 1667 года и по всей видимости впервые была введена Люлли в партитуру оперы *Изида*. В этом последнем обстоятельстве скрывается одна любопытная подробность, разъясняющая, по мнению тогдашних музыкантов, путь продвижения флейты на Запад. По новейшим предположениям, родиной поперечной флейты признана Азия. В Средние Века она через славянские страны проникла на Запад, где, в виде простого отрезка тростника, снабжённого шестью звуковыми отверстиями и одним для вдувания, распространилась повсеместно. С тех пор её «европейской родиной» становится Германия, и прямым следствием этого обстоятельства оказывается то, что на всех европейских языках она получает прозвище «немецкой флейты». Но подлинно художественным инструментом она не становится и, продолжая существовать в качестве неотъемлемой спутницы барабана, принимает деятельное участие лишь в войсковых частях того времени. Как известно, этот старинный обычай сохранился до начала XX века и исчез, повидимому, только в самое последнее время, если, конечно, не считать Земли Басков, где такая дудочка-флейточка — *txirola* применяется совместно с маленьким барабаном-тамбурином — *soinu* и по сей день, принимая самое деятельное участие в «народном музицировании». В дальнейших судьбах «немецкой флейты» на первое место выходит Франция, где уже во второй половине XVII столетия восстанавливают утраченное ею к тому времени коническое сверление, превращают её в подлинно оркестровый инструмент и наряду с прямой флейтой удерживают в качестве «концертирующего» инструмента. В таком «усовершенствованном» виде старо-немецкая флейта вновь переходит

в Германию и существует там вплоть до вмешательства Тэобальда Бёма. Старо-немецкая флейта располагала довольно внушительным объёмом, охватывавшим со всеми хроматическими промежутками две с половиной октавы — от *ré* первой до *la* третьей. Самый низкий звук этой флейты, как и на всех вообще духовых инструментах, получался от сотрясения всего воздушного столба, заключённого в трубке инструмента, тогда как все последующие, в пределах нижней хроматической октавы, образовывались путём постепенного укорачивания его. Таким образом, все звуки, входившие в состав диатонической гаммы *Ré*-мажор, соответствовали основным дырочкам или отверстиям старо-немецкой флейты, а все промежуточные «хроматические» ступени получались при помощи так называемой «раздвоенной аппликатуры», или «вилочной хватки» — *doigtés fourchus*.

В чём же теперь заключается разница между старо-немецкой флейтой и флейтой «системы Бёма»? Сверление трубки старой флейты имело обратно-коническое сечение, при котором наибольший размах поперечника приходился на «головку» флейты, а наименьший — на её «лапку». Другими словами, сверление трубки суживалось к нижней части инструмента и, тем самым, давало возможность удобно разместить пальцы на его поверхности. Бём, в основном разработавший *систему клапанов*, добился значительного улучшения в качестве и верности звучания инструмента, а приписываемая ему замена обратно-конического сверления цилиндрическим утвердилась, вероятно, позже — уже в руках его последователей. Кроме того, прежние границы объёма инструмента сильно раздвинулись и флейта стала звучать в пределах трёх полных октав. Но не только в изменении основ сверления «флейта Бёма» обрела свои подлинные совершенства. Суть «системы Бёма» заключается в том, что Бём в основу своих расчётов положил не удобство расположения дырочек и клапанов, а «акустические принципы лучшего резонанса». В соответствии с этим положением, он в точности установил *мензуру* инструмента, то-есть отношение длины к диаметру трубки, и уже после этого начал думать о целесообразном устройстве механизма. Звуковые отверстия на старинной флейте были очень малы. Бём расширил их настолько, что палец исполнителя не закрывал уже их полностью. Это и привело к возникновению чрезвычайно остроумной *системы клапанов*, расположенных под пальцами настолько удобно, что исполнитель получил возможность легко справляться с труднейшими техническими построениями. Правда, не всё ещё получило своё окончательное завершение и все последующие годы в жизни «флейты Бёма» были направлены на полное преодоление тех немногих технических затруднений, которые всё ещё остаются характерными для современного инструмента. Однако, многое, что было предложено в этом направлении рядом выдающихся флейтистов, было использовано только частично и потому флейта ещё до сих пор не освободилась от некоторых весьма досадных изъянов своего устройства. Но из этого, тем

не менее, отнюдь не следует, что «флейта Бёма» в какой-то мере инструмент *не совершенный* в полном значении слова. Нисколько. Современной флейте, в сущности, доступно почти всё, но это «почти всё» скрывает в себе лишь настолько своеобразные особенности в технике инструмента, — несколько неисполнимых трелей и особенно трудных ходов, — о которых смело можно и не говорить.

Итак, «флейта Бёма» явила собою настолько разительный шаг вперёд, что «старо-немецкая флейта» оказалась вынужденной уступить ей место. Сторонники «старой флейты» сетовали, правда, на то, что «новая флейта» уничтожила всю свойственную старой флейте красоту звучания. В известной мере это справедливо. Флейта Бёма действительно сильно отличалась по *тону* от старых флейт. Её звук значительно полнее, сочнее, круглее и в основном очень походит на *принципал* органа. Противники бёмской флейты ставят ей в упрёк отсутствие характерных черт «флейтового тона». Впрочем, теперь этот спор вполне исчерпан.

Современная «бёмская флейта» принадлежит уже давно к наиболее совершенным в техническом отношении инструментам оркестра и солистов. Флейте доступны самые сложные технические узоры, которые она преодолевает с удивительной непринуждённостью и внешней лёгкостью на всём протяжении своего обширного звукоряда, заключённого в пределах трёх с лишком полных октав — от *si* малой октавы до *ré* четвёртой. Подвижность этого инструмента не раз приводила к сравнению флейты с белкой, и это тем более верно, что виртуозной игре флейта предаётся как-то особенно охотно. Звук флейты кристально чист, очень певуч и убедителен, хотя с точки зрения «драматической» выразительности несколько холодноват и даже легковесен. Но всё это отнюдь не умаляет её достоинств и привлекательность флейты остаётся неизменной.

Флейта в XVIII столетии пользовалась такой любовью своих современников, что одно время стала чем-то вполне неотъемлемым в их повседневной жизни. Играть на флейте вплоть до середины XIX века почиталось признаком «хорошего тона», и флейта, так же как и лютия, арфа или фортепиано, вскоре появилась на сцене в качестве достойного участника драматического спектакля. На русской сцене, только в *Горе от ума* флейте суждено было появиться дважды — один раз в действительноном звучании рано утром, когда Фамусов застаёт Лизу за переводом часовой стрелки, а другой раз — вечером на балу у Фамусовых в беседе старых друзей — Чацкого с Платоном Михайловичем. Невзыскательным дуэтом арфы с флейтой начинается, так же как и в *Горе от ума*, первое действие бойкой шутки Шэридана *Школа злословья*.

Но пора уже возвратиться к оркестровой действительности. Здесь на долю флейты выпала почётная задача пленять слух изумительными образцами. Жан-Филипп Рамò в пятом действии своей оперы *Hippolyte et Aricie* вводит «Арию Соловья», представляющую собою одно из лучших его вдохновений. Отнюдь не менее замечательных красот в зву-

чании флейты достиг и Кристоф-Виллибальд Глюк в третьем действии своей оперы *Орфей* и во втором — *Армиды*. Эти два необычайных отрывка послужили поводом к восторженным высказываниям Эктора Бэрлиоза и Франсуа-Огюста Геварта на страницах своих книг, где они приводят их почти полностью. К сожалению, сейчас многие произведения Рамо и Глюка исполняются слишком редко, и потому осталась почти единственная возможность созерцать их напечатанными в нотах или книгах.

Великие классики — Хайдн, Моцарт и Бетховен — очень высоко ценили достоинства флейты и посвящали ей не мало проникновенных строк. В руках Моцарта флейта «символизирует сверхчеловеческое могущество звуков», и хотя она не способна к выражению потрясающей страсти, тем не менее «волшебная флейта» Тамино оказывается в силах обуздать грубые стихии природы — огонь и воду. Её сладостный напев, построенный большей частью на довольно слабых звуках среднего регистра, неизменно парит над «медью», жёсткость которой она смягчает.

Мягкие ноты низкого регистра, создающие ощущение бархатистых звуков, вылетающих поспешно и как-бы запыхавшись, встречаются в конце очаровательного «Scherzo» из *Сна в летнюю ночь* Мендельсона. Эти чарующие звучания рисуют захватывающую картину ночного бега таинственных существ — сильфов и гениев. Именно эти настроения, несомненно, внушили Римскому-Корсакову мысль воспользоваться флейтой, когда он пожелал передать в звуках «полёт шмеля» в *Сказке о царе Салтане*.

Виртуозные возможности флейты — общеизвестны. Почти каждый композитор отдал дань этой особенности инструмента и достиг значительных успехов в меру тех целей, которые были им поставлены. Достаточно припомнить большое *solo* флейты из увертюры Бетховена *Леонора Третья*, или из увертюры к опере Россини *Вильхельм Тэль*, или, наконец, прелюдию ко второму действию оперы *Гугеноты* Майербэра.

Русские композиторы не раз поручали флейте ответственные места в своих произведениях, и Глинка в обеих своих операх воспользовался именно флейтой для весьма ответственных *solo*. Например, при похищении Людмилы таинственная, немного холодная флейта очень способствует ощущению того оцепенения, в которое погружаются все участники последующей сцены оперы. Напротив, в танцах флейта выполняет обязанности чрезвычайно подвижной свирели и своим затейливым узором, в полном смысле слова, восхищает заворожённый слух зрителей. В своём часто исполняемом теперь по радио балете *Времена Года* Глазунов не раз обращался к услугам флейты, заставляя её воспроизводить сложные в техническом отношении узоры, а Чайковский в «Танце пастушков» из балета *Щелкунчик* достигает чудесного звучания трёх флейт, трезвучья которых пленяют свою прозрачностью и очарова-

нием. Среди современных авторов особенной любовью флейты пользуется, несомненно, у Шостаковича. В качестве примера можно привести *solo* флейты из второй части его *Шестой симфонии* и довольно остроумное применение трёх флейт — двух больших и одной альтовой — в сопровождении большого *solo* бас-кларнета в первой части *Седьмой симфонии*. Это последнее сочетание особенно любопытно соотношением участвующих в нём звучностей — глубокая и крайне выразительная звучность бас-кларнета противопоставлена мерцающему и как-бы дрожащему звучанию лёгких флейт, расположенных чуть-ли не тремя октавами выше бас-кларнета. К услугам флейты не раз прибегал и Прокофьев. Очень мило использована флейта в детской шутке-сказочке *Петя и Волк*. Здесь флейта связана с «птичкой», которую она и воспроизводит в звуках своим «щебетаньем». Дабы достичь особой выразительности, некоторые современные мастера оркестра нередко пользовались флейтой в танцах. В этом смысле обращает на себя внимание случай применения флейты Прокофьевым в *Ромео и Джульетте* и Василенком в *Цыганах*, где флейты звучат особенно изысканно и тонко.

Словом, исчерпать всё нет положительно никакой возможности. Можно поэтому ограничиться самым кратким перечнем того, что особенно удачно и примечательно. Когда Маргарита в *Фаусте* открывает окно и поверяет ночному эхо тайну своей страстной любви, ясные звуки высоких ступеней звукоряда флейты как-бы отражают мерцание звёзд, безмолвно освещающих своими бледными лучами таинственное созвучие голосов природы. Жорж Бизэ в *Арлезианке* достиг очаровательного звучания двух флейт, а Дебюсси в *Послеполуденном отдыхе Фавна* поручил флейте глубоко-проникновенное *solo*, представляющее собою предел выразительности, какой когда-либо достигался на этом удивительном инструменте. В искусстве подражания «голосам природы» флейта, пожалуй, в современном симфоническом оркестре не знает соперников. В этом смысле великолепный образец встречается у Скрябина, когда флейта в содружестве с кларнетом принимает участие в «птичьих концертах» его симфоний — *Второй* и *Третьей*, больше известной под именем «Божественной поэмы».

Впрочем, довольно о флейте в оркестре. В камерной музыке применение флейты не менее многообразно. Достаточно только сказать, что произведения, написанные для флейты или с участием флейты, исчисляются уже тысячами, а композиторы, чуть-ли не с первых дней появления поперечной флейты в симфонической музыке, неизменно обращались к её услугам. Исключительным вниманием пользовалась флейта у Иохана-Себастьяна Баха, посвятившего ей не одну проникновенную страницу. Его прославленная *Сицильяна* за два с лишним века так и не смогла ни потускнеть, ни, тем более, поблёкнуть. Она столь-же свежа, как и бесконечно выразительна. Правда, таких жемчужин в музыке для флейты не очень много, но достаточно и одной, чтобы обессмертить достоинства этого инструмента.

В несколько ином положении оказывается музыка виртуозная. В этом направлении больше всего потрудились сами флейтисты-виртуозы, написавшие для своего инструмента невероятно много. Споры нет, в смысле безусловного качества самой музыки — одним это удавалось лучше, другим хуже, — не все эти сочинения равноценны, но с точки зрения «чистой виртуозности» они безусловно стоят на должной высоте. Вообще говоря, трудно себе представить до каких технических высот может добраться флейта, но, чтобы дать хотя-бы самое поверхностное представление именно в этом направлении, достаточно упомянуть только о двух подобных сочинениях. Одно из них принадлежит старому флейтисту, в своё время превосходному солисту императорских театров в Петербурге, — Эрнесто Кёлеру, а другое — не так давно умершему профессору Московской Консерватории Владимиру Цыбину. Эти небольшие безделушки — *Бабочка* и *Скерцо* — обе направлены к преодолению действительных трудностей, на которые только способен их инструмент. Они очень широко известны среди флейтистов и потому нет большого труда услышать эти вещицы в исполнении самих флейтистов, знающих, разумеется, свой инструмент досконально.

Но, чтобы вполне исчерпать применение флейты в музыкальной жизни европейских народов, нельзя не упомянуть ещё об одной стороне её многообразной деятельности. Дело в том, что прозрачные, немного холодные звуки флейты чрезвычайно удобны для изображения голосов природы — щебетанья птичек, вздохов ветерка и вообще всего, что особенно наивно и идилично, всего — что во внешнем мире так красиво и хорошо сочетается с внутренним миром человека. Это обстоятельство дало повод композиторам широко использовать флейту в сочинениях, предназначенных для лёгких женских голосов — колоратурного и лирико-колоратурного сопрано. В этих случаях, чрезвычайно широко известных по записям выдающихся итальянских певиц, — женский голос и флейта явно соревнуются в преодолении виртуозных трудностей и обычно оба «инструмента» оказываются на должной высоте, отнюдь не стремясь умалить достоинства одного в ущерб другому.

Теперь, для заключения повествования о флейте, остаётся только сказать, что в симфоническом оркестре пишут обычно две партии флейты. Позднее, когда требования композиторов возросли, а стремление их обогатить звучность оркестра новыми красками стало всё более настойчивым, вторая флейта часто менялась с малой флейтой. Это положение вскоре привело к установлению третьей партии, предназначенной для малой флейты. Но, как обычно в таких случаях бывает, допущенная расточительность сначала привела к замене малой флейты третьей большой, а затем и к учреждению самостоятельной третьей партии при наличии не менее самостоятельной четвёртой партии для малой флейты. Короче говоря, в современном оперном, балетном и симфоническом оркестре две или три партии флейты получили всеобщее признание при третьей или четвёртой партии для малой. Но чаще все-

го третья партия удерживается для обоих инструментов, меняющихся между собою по мере надобности. Случаи применения четырёх больших флейт с возможными заменами на одну или две малых и на альтовую флейту теперь отошли в область предания, хотя одно время, когда композиторы увлекались чрезмерно увеличенными оркестровыми составами, такие случаи встречались не редко.

Среди разновидностей обыкновенной флейты наибольшим распространением пользуется малая флейта и несколько меньшим — альтовая. Если-же к двум этим разновидностям флейты присоединить ещё басовую, — тогда всё семейство флейт предстанет в своём наиболее полном и законченном виде. Все эти разновидности флейты, или *видовые* инструменты семейства флейт, построены по образу и подобию с «родовым» инструментом, но отличаются от него лишь своими размерами, а следовательно, и относительным положением своих объёмов, звучащих выше или ниже «родового» инструмента.

Первая и наиболее распространённая разновидность «обыкновенной» флейты известна под именем *малой флейты*, или *флейты-piccolo*. Она звучит октавой выше обыкновенной флейты и в оркестре обычно предназначена для усиления и продления вверх крайних октав родового инструмента. Ноты для неё пишутся октавой ниже действительного звучания, так-как в противном случае можно было-бы буквально заблудиться в изобилии добавочных линейек. Единственной отличительной чертой малой флейты является то, что объём её в низком отрезке звукоряда лишён трёх самых глубоких хроматических ступеней. Во всё-же остальном — её техника вполне тождественна обыкновенной флейте.

Звучность малой флейты, особенно в верхнем отрезке её звукоряда и в *forte*, отличается чрезвычайной резкостью, пронзительностью и даже грубостью, а внизу, напротив, она бесцветна, очень слаба и поражает отсутствием какой-либо выразительности в пении *piano*. Другими словами, за исключением самых низких ступеней звукоряда, объём малой флейты охватывает крайние верхние границы оркестрового звукоряда, который в действительности оказывается решительно недоступным человеческому голосу. Таким образом, обязанности малой флейты в оркестре сводятся в основном к усилению обыкновенных флейт в самой высокой октаве их звукоряда, и по сути дела малая флейта — инструмент *украшающий*. Ей почти недоступны мелодические обороты, преисполненные теплоты, искренности или глубины. Её место — в *tutti* оркестра, где свистящая резкость малой флейты, часто, впрочем, называвшейся в своё время *флейточкой*, больше всего способствует блеску и великолепию общего звучания. Эти природные качества инструмента хорошо были оценены классиками. Они применяли малую флейту только изредка и то лишь в случаях наибольшего напряжения силы звука всего оркестра. Именно в таких условиях звучит малая флейта у Бетховена в заключительных тактах его *Эгмонта* и в финале его-же *Пятой симфонии*

Тем не менее, в современной музыке для малой флейты нашлось уже достаточно много места и большое поле деятельности, а некоторые случаи её применения достойны не только подражания, но и всяческих похвал и даже поощрения. Правда, ещё не так давно о малой флейте судили иначе, полагая, что звучность её настолько резка и груба, что пригодна она лишь в каких-нибудь пышных военных шествиях или необузданных оргиях диких. В соответствии с этим, учёные не советовали пользоваться малой флейтой в симфоническом оркестре, а композиторы, как и следовало ожидать, упорно продолжали свои поиски, стремясь по возможности обогатить круг художественных средств этого, казалось-бы, «обездоленного» инструмента. И действительно, сначала много ценных открытий сделали оперные композиторы, а спустя некоторое время по их стопам пошли и симфонисты. Однако, нет большой необходимости забираться в недра этого вопроса. Достаточно только напомнить, что чудесный образец применения малой флейты встречается у Лядова в «Плясовой» из его восхитительных *Восьми Русских Народных Песен*, и в наигрыше пастушка у Глазунова в музыке к драме *Царь Иудейский*, и в «Пробуждении Айши» балета Хачатуряна *Гаянэ*. Двумя малыми флейтами в своё время воспользовался Вебэр в *Волшебном Стрелке*, а несколько позднее — Бизэ в том месте оперы *Кармэн*, где на сцену врывается ватага мальчишек, подражающих строевым учениям солдат.

Как это ни странно, но с давних пор установился обычай сочетать звучность малой флейты с ударными инструментами — треугольником, военным барабаном, тарелками и большим барабаном. Подобное объединение инструментов во времена Моцарта было известно под общим названием «турецкой музыки» и использовалось в оркестре довольно широко. Так например, Майербэр не раз обращался к такому сочетанию инструментов в песенках, получивших известность под именем «песенок пиф-паф» и послуживших поводом к злым и едким насмешкам некоторых критиков и, в особенности, Серова. Иной раз и, пожалуй, чаще малая флейта применялась в сочетании с обыкновенными военными барабанами и служила, так сказать, заменой военнотрудового оркестра в тех случаях, когда этот последний отсутствовал. Именно таким образом использовал малую флейту Глиэр в балете *Медный Всадник*.

Если считать справедливым утверждение, что звучность малой флейты, будучи использованной в меру и во-время, придаёт оркестру блеск, силу и звонкость, то столь-же верным оказывается мнение, что при чрезмерном применении малой флейты легко нарушить «границы дозволенного». Великие классики пользовались малой флейтой весьма умеренно и с большой осторожностью. Новое время, естественно, расширило возможности применения малой флейты в оркестре, и в этом отношении русские классики оставили ряд непревзойдённых образцов. Так, в дополнение к упомянутому уже можно напомнить, что

столь-же удачно воспользовался малой флейтой Чайковский в шуточном танце «Чай», где резкие взвизгивания флейточки звучат особенно забавно. Как известно, этот «китайский танец» входит в заключительный дивертисмент балета *Щелкунчик* и в качестве составной части сюиты особенно часто исполняется в концертах и по радио.

Вторая разновидность обыкновенной флейты известна под именем *альтовой флейты*. Она была впервые использована Римским-Корсаковым, стремившимся обогатить оркестр столь обаятельными в звучании флейты низкими ступенями её звукоряда. Современная альтовая флейта располагает точно таким-же «теоретическим» объёмом, как и обыкновенная флейта, но строится она лишь чистой квартой ниже родового инструмента. Следовательно, наиболее красивым и ценным оказывается её низкий регистр, охватывающий большую часть малой октавы и нижнюю половину первой. Очень удачный случай применения альтовой флейты встречается у Римского-Корсакова в *Сказании о граде Китеже*, у Мориса Равеля в балете *Дафнис и Хлоя* и у Густава Хольста в той части его *Планет*, которая названа автором «Сатурн». В последние десятилетия альтовой флейтой пользовались многие европейские композиторы и в их сочинениях встречаются очень удачные случаи применения этого всё ещё редкого в современном симфоническом оркестре инструмента.

Наконец, последняя разновидность флейты известна под именем *басовой флейты*, или *альбизифона*. Этот инструмент был построен свыше пятидесяти лет тому назад, но в оркестре встречается, к сожалению, ещё крайне редко. Единственный, известный до сих пор случай применения этого инструмента, по свидетельству Альфредо Казеллы в его *La Technica dell' Orchestra Contemporanea*, находится в опере *Франческа да Римини* Рикардо Дзандонаи, поставленной на сцене Туринского театра в 1914 году. Звучит бас-флейта октавой ниже обыкновенной флейты, а назначение её во многом сходится с назначением альтовой флейты, — то-есть дать оркестру «флейтовый тембр» в самых низких октавах звукоряда.

Второе семейство объединения деревянных духовых инструментов составляет *гобой* со всеми своими многочисленными родственниками. В истории инструментов гобой известен чуть-ли не с незапамятных времён. В древней Греции он определялся словом *αὐλός* и являлся одним из самых любимых инструментов эллинов — он был подлинно-народным, деревенско-бытовым инструментом пастухов и вообще любителей музыки. Легенда приписывает его изобретение фригийскому музыканту Ягнису. По свидетельству греческого мифа, это примечательное событие произошло за полторы тысячи лет до новой эры, когда царь Лидийский выучил игре на аулосе своего сына Сатира, который и передал это искусство Олимпу. Пиндар в своей последней *Пифийской оде* приписывает честь изобретения аулоса Палладе, утверждая, что это именно она изобрела «тибию» для подражания стенаниям разъярённых

сестёр Медузы,— единственно смертной Горгоны,— после того, как Персэй отсек ей голову,— как известно, Медуза обладала чудодейственной силой превращать в камень тех, кто смотрел на её ужасающий, но маняще-прекрасный облик.

Овидий настаивает на том, что то была Минерва, и что именно ей принадлежит право первенства. Однако, Плутарх полагает, что изобретение «тибии» должно быть приписано Аполлону и в связи с этим совершенно некстати упоминаются имена трёх музыкантов — Ягниса, Сатира и Олимпа. Он считает, что Аполлон играл не только на кифаре, но и на тибии, и в качестве доказательства приводит изображение Аполлона в Дэльфах, где он держит правой рукой — лук, а левой — трёх Граций, из которых одна играет на лире, другая — на аулосе и средняя — на сириноксе. Тем не менее, Апулей, отдавая должное Аполлону, считает, что если Ягнис и не является создателем «аулоса», то его всё же следует почитать как изобретателя новой разновидности духового инструмента и первого на ней прославленного исполнителя. Кстати, Апулей передаёт во *Флоридах* известный миф о состязании в игре на флейте-аулосе Сатира под именем Марсия с Аполлоном, признанного по решению Муз победителем. Рассерженный дерзостью противника, Аполлон повесил Марсия на сосне и содрал с него кожу...

Однако, вернее всего оставить в стороне всю мифологическую часть истории возникновения гобоя и допустить мысль, что появление *гобая* — деревянного духового инструмента с двойным язычком — обязано простой случайности. Нет ничего проще согласиться, что прообразом современного гобоя явилась самая простая тростниковая дудочка, в которую дули или через боковое отверстие, проделанное в стенке инструмента, или через наконечник с соответствующим пищиком, прилаженным к верхнему концу трубочки. Дырочки, которые очень скоро появились, служили для изменения высоты звука.

В данном случае нет необходимости следовать по пятам истории и наблюдать за совершенствованием древне-греческого *аулоса*. Века шли непрерывной чередой и привели, наконец, к тому, что возник подлинный *гобой*. Однако, в первые века существования этого инструмента он вытачивался, отнюдь не всегда, из одного куска дерева. Одни делали его из тростника, другие — из ветки бузины, после того как выскабливали оттуда всю сердцевину. Египтяне пользовались для этой цели ячменным стебельком, а жители Александрии — лотосом. Обитатели Фив предпочитали применять для той-же цели кости мулов или козочек, которые они с большим искусством выдалбливали и просверливали надлежащим количеством дырочек. Каллимах, между тем, наивно утверждает, что именно богиня Минерва была первой, которая воспользовалась для своей «тибии» костью ноги молодого оленя. Скифы довольствовались для своих инструментов костями орлов или ястребов, а тибии, найденные при раскопках Помпэи, были выточены из слоновой кости. Фригийцы впервые начали их выделывать из букса

и называли их «бэрэсинтами». Это огромное количество материала, из которого делались аулӧсы-тибии, подтверждает с полной несомненностью распространённость инструмента среди греков, римлян и египтян. Древний аулӧс был неременной принадлежностью всех религиозных празднеств, он принимал участие в музыкальных соревнованиях, бывших в большом ходу при последнем Птолеме, и, наконец, этим инструментом наделялись некоторые боги древности. Короче говоря, античный мир уделял этому предку гобоя большое внимание. Его только заставила забыть эпоха возникновения и распространения христианства. С исчезновением язычества исчез и древний «аулӧс-тибия».

Нечто весьма сходное с европейским гобоем существует и в Китае. Но китайский гобой — *шуан-лаба*, делался чаще всего из металла, а тростниковый язычок был настолько гибким и мягким, что целиком захватывался ртом исполнителя. Звук от этого получался исключительно резким и неприятным, и от музыки такого инструмента европейское ухо неизменно жестоко страдало. На Ближнем Востоке, этот же древний аулӧс превратился в язычковый инструмент, известный у арабов под именем «замр», у феллахов — под именем «занир», а у персов он до сих пор называется «зурна». В Индии род гобоя, известный под именем «нагасара», обладает звучанием, сходным с тембром и гобоя, и кларнета. Современный же европейский гобой существует не более трёхсот лет.

Тут же весьма любопытно заметить, что арабский «замр» в своём устройстве имеет много общего с европейским гобоем, и есть поэтому все основания утверждать, что современный гобой ведёт свою родословную непосредственно от арабского замра. Если же попытаться удалиться ещё дальше в глубь веков, то нетрудно установить, что и арабский замр своим происхождением обязан древне-греческому аулӧсу, проникшему в Элладу из Фригии, которую в своё время история музыки почитала «колыбелью» музыкальных инструментов. Именно отсюда они распространились сначала по всему Средиземноморскому Востоку, а затем проникли дальше на Запад и обосновались в современной Италии, Испании и Южной Франции.

В Европе гобой в своём первобытном виде появился, как сказано, не более трёхсот лет тому назад. Так, некоторые писатели позднего Средневековья очень часто упоминают о нём, называя его различными именами. Но независимо от наименований гобоя, он долгое время существовал в шести разновидностях и представлял собою полное семейство инструментов. В ту отдалённую эпоху семейство гобоев пользовалось большою любовью музыкантов и слушателей, и выступления гобоя в качестве оркестрового голоса-*solo* сопровождалась неизменным и вполне заслуженным успехом. Эта страсть пользоваться гобоем, как одним из немногих инструментов-*solo*, нашла своё отражение в произведениях Жана-Батиста Люлли, который чрезвычайно перегружал свой оркестр именно звучанием гобоя. Несколько позднее этому же увлече-

нию заплатили обильную дань сначала Иохан-Себастьян Бах, а чуть спустя — и его современник Жан-Филипп Рамò. Но примеры подлинновиртуозного использования гобоя можно встретить в произведениях Георга-Фридриха Хэнделя, который оставил ряд выдающихся образцов, поражающих своей трудностью даже современных гобоистов. В те времена гобой звучал не так, как он звучит теперь. Его звук — очень резкий, сильный и сочный, не мог идти в сравнение ни с одним инструментом тогдашнего оркестра, и по своей мощи он сравнивался только с трубой. Трудно сказать, что так привлекало современников в звучании гобоя, но несомненным остаётся то, что инструмент этот действительно главенствовал в музыке того времени. Свидетельством того, как музыканты толковали современный им гобой, может служить любой отрывок из виртуозных сочинений Хэнделя, написанных им для этого инструмента.

Но что же в таком случае представляет собою *современный* гобой? Если вернуться к основному предмету настоящего повествования ещё раз, то придётся напомнить, что современный гобой как «деревянный» духовой инструмент устроен значительно проще кларнета. Сверление гобоя коническое, а его корпус заканчивается небольшим раструбом в виде маленькой воронки или цветка лилии. На корпусе инструмента просверлены дырочки и укреплены клапаны, расположение которых не очень сложно и во многом сходно с расположением таковых на флейте. Гобой располагает всеми тонами передувания и поэтому, так же как и флейта, принадлежит к «октавирующим» инструментам. Язычок гобоя, или его «трость», представляет собою две тонкие камышёвые пластинки, плотно прилаженные друг к другу и часто называемые ещё «двойным язычком». Воздух, подаваемый исполнителем, проникает в инструмент при посредстве именно этого двойного язычка, устройство которого не отличается сложностью. В середине между обеими камышёвыми пластинками образуется узкое отверстие, или «щель», размеры которого не превышают обычно зерна чечевицы. Обе камышёвые пластинки противоположным своим концом крепко прикручены шёлковым шнурком к металлической трубочке. Эта трубочка-«штифт» имеет также коническое сечение и, вместе с прилаженными к ней поверх камышёвыми пластинками, вставляется в верхнюю часть корпуса инструмента. Исполнитель, захватывая губами язычок, или «трость» гобоя, подаёт необходимую струю воздуха, а губы его вместе с камышёвыми пластинками являются тем «вибратором», который — в связи с конической формой канала трубки — придаёт тембру гобоя некоторую резкость и остроту, которые легко могут быть смягчены. Исполнитель может, таким образом, заставить гобой звучать нежно, выразительно и грациозно-изяшно. Отсюда ясно, что искусство владеть своими губами, а следовательно и камышёвыми пластинками, порождает «качество звука», окраска, полнота и красота которого — если не считать конструктивных особенностей инструмента — в значи-

тельной мере зависит от самого исполнителя. Вследствие-же того, что язычок гобоя не очень велик, а пластинки из камыша чрезвычайно тонки и чувствительны, малейшая неловкость, допущенная исполнителем при подаче струи воздуха, неизменно влияет на красоту и качество звука. Поэтому гобой принадлежит к числу весьма «капризных» инструментов, и гобоисту всё время приходится быть на-чеку, так-как ничтожная оплошность с его стороны или чрезмерное утомление во время игры неизменно отражается на характере звучания инструмента. К этой особенности гобоя гобоисты относятся чрезвычайно ревниво и обычно прилагают все усилия к тому, чтобы красота звука гобоя была-бы всегда на должной высоте.

Звук этого инструмента несколько гнусав, хотя и чрезвычайно выразителен, убедителен и проникновенен. Его объём простирается обычно от *si* или *si^b* малой октавы на две с половиной октавы вверх. Таким образом, предельными ступенями звукоряда современного гобоя оказываются звуки *fa*, *sol* и иной раз *la* третьей октавы. Но надо отдать справедливость, ступени эти звучат несколько жидко и хило и в мелодических узорах большой выразительности пользоваться ими во всяком случае не следует. В техническом отношении гобою, в сущности, доступны все тонкости современного письма, но он с тем большей охотой отказывается от виртуозной игры, чем больше в его партии чисто-мелодических, певучих оборотов. Это не значит, однако, что гобою не свойственна техника, как таковая. Отнюдь нет. Он совершенно свободно преодолевает всевозможные рисунки, достаточно сложного и затейливого склада, но делает это он без особой страсти. Ему значительно приятнее «петь» и петь при таких условиях, чтобы иметь возможность раскрыть своим звуком всю глубину человеческих чувств, особенно если эти чувства касаются женских переживаний. В этом смысле гобой не знает себе равных. Что-же касается технических средств инструмента, то гобою всё-таки значительно легче подниматься вверх, чем опускаться вниз. Особенно удобны для него «скачки» и «вязки», и, так-же как и для фагота, они являются наиболее характерной чертой всех инструментов с «двойным язычком».

Классики-симфонисты — Хайдн, Моцарт и Бетховен — широко пользовались гобоем в своих произведениях. Они нередко поручали ему выразительные *sol*i, но никогда не увеличивали, ни, тем более, — не удваивали партии гобоя против того, что уже твёрдо установилось в их время. В оркестре этих композиторов гобой был представлен двумя самостоятельными партиями, входившими в состав шести или восьми голосов группы деревянных духовых инструментов. Композиторы новейшего времени, начиная с Рихарда Вагнера, довели количество партий гобоев до трёх самостоятельных голосов при четвёртом — для английского рожка. Русские композиторы-классики, как Глинка, Чайковский и Римский-Корсаков, не говоря уже о всех прочих, придерживались общих взглядов. Обычно они пользовались двумя гобоями и в случае

значительного увеличения оркестра — тремя. Это последнее обстоятельство относится, главным образом, к произведениям Римского-Корсакова и его ближайших последователей. Все-же композиторы более позднего периода, а также современные советские композиторы, в своих оркестровых составах придерживаются установленных правил и никогда не стремятся к увеличению количества голосов гобоя за счёт других более «светлых» инструментов — флейт и кларнетов.

На что-же теперь способен гобой в оперно-симфоническом оркестре? Как уже известно, его тембр, от природы немного гнусавый, очень напоминает пастушеский рожок или дудочку-свирель. Искренность гобоя и его выразительность не знает себе достойного соперника, а чёткость в выполнении технических узоров вообще вне всякой похвалы. «Гобой,— говорит Грэтри,— блестит лучом надежды среди туч скорби!» И это вполне справедливо. Всё, что связано с глубоким волнением искренних переживаний, всё это находит в лице гобоя пылкого истолкователя, но окраска звучания гобоя — слишком заметная и выразительная — в большинстве случаев устанавливает границы его более широкого применения в оркестре. «Гобой,— говорит Геварт,— как инструмент прежде всего характеристический, не имеет достаточного разнообразия ни в тембре, ни в технических средствах, чтобы надолго приковывать к себе внимание слушателя. Именно поэтому композиторы никогда не писали для него больших концертных *solo*». Всё это вполне справедливо, хотя именно это удивительное свойство гобоя даёт ему право обращать на себя особенное внимание даже там, где он появляется буквально на несколько тактов или нот. Гобой всегда действует настолько впечатляюще, что никогда не стремится удерживать на себе внимание слушателя слишком долго. Его выразительность не нуждается в чрезмерном многословии.

В подтверждение только что сказанному — несколько примеров из прославленной оркестровой литературы. Кто не помнит очаровательного трио в «*Scherzo*» *Девятой симфонии* Бетховена, где гобой в сочетании с прочими духовыми инструментами выполняет преисполненный сельской простоты напев? Ничуть не менее выразительно, но уже в совершенно ином роде, звучит гобой в «Антракте» из музыки Бетховена к *Эгмонту*. Здесь уже, в качестве сопровождения, принимает участие весь оркестр, но *solo* гобоя ничуть от этого не теряет в своём значении — оно столь-же заметно, сколь и искренне.

В музыке, предназначенной для танцев, гобой с удивительной непринуждённостью выполняет порученные ему обязанности. Особенно красиво он звучит в построениях, составленных из многократно-повторяющихся или отрывистых нот, причудливо переплетённых с заливочными. В этом отношении очаровательно звучит гобой в «*Pas de six*» в первом действии оперы Россини *Вильхельм Тэль* и в «*Pas de cinq*» во втором действии оперы Майербэра *Робэрт-Дьявол*. Действительной прелести преисполнено трио «Персидского марша» в опере *Алмаз*

Спендиарова, написанное для двух изложенных параллельными квартетами гобоев. Сейчас эта опера идёт, к сожалению, только в Армении, но именно данный отрывок из неё довольно часто исполняется в радио-концертах. Искренне и достаточно убедительно звучит гобой также и у Шостаковича, хотя-бы в «Largo» его *Пятой симфонии*, а что касается Чайковского, то о нём нет, пожалуй, необходимости и напоминать. Звучность гобоя была очень близка его музыкальному чувству и он довольно часто пользовался ею. Один из наиболее памятных случаев применения гобоя у Чайковского встречается во второй части его *Четвёртой симфонии*, не говоря уже о его ранней симфонии «Зимние грёзы».

Ясная, свежая, звонкая и немного острая звучность гобоя неизменно обращает на себя внимание в оркестре. Достаточно поэтому заставить гобой отделиться от общего ансамбля и принять на себя обязанность солиста, дабы его звучность мгновенно приковала к себе внимание слушателя. Ни один оркестровый инструмент не в состоянии с большей простотой и откровенностью выразить то, на что он способен и что он в состоянии высказать. Звучность гобоя очень живо напоминает дудочку пастуха и вызывает в воображении слушателя представления, непосредственно связанные с деревенским пейзажем. Именно так истолкован гобой в первом действии *Вильхельма Тэля*, а ещё живописнее он звучит в «Scherzo» *Пасторальной симфонии* Бетховена.

Но звучность гобоя, независимо от своих живописательных свойств, способна потрясать свою трогательной выразительностью и искренностью. Непосредственность гобоя в этом случае достигает необычайной остроты и примеров тому не мало. Достаточно припомнить *Пиковую Даму* Чайковского, где выразительность гобоя в музыке, связанной с душевными переживаниями Лизы, доведена до крайних пределов возможного, или потрясающие страницы в конце четвёртого действия *Гугенотов*, где Майербэр заставляет говорить гобой за лишившуюся чувств Валентину. Он напоминает её пение, преисполненное воодушевления и страстной мольбы. Нельзя обойти молчанием также и один совершенно очаровательный случай применения гобоя Эдвардом Григом. Автор поручил этому инструменту прелестный напев народного норвежского танца и «в руках гобоя» он звучит просто восхитительно. В нём столько непосредственности и красоты, что, пожалуй, ни один инструмент не был-бы в силах с ним соперничать. Именно у Грига, в его *Норвежских танцах*, гобой звучит исключительно вдохновенно и совершенно.

В заключение повествования о гобое любопытно вспомнить отзыв о нём Глинки. «Гобой, — говорит он, — лучший из духовых инструментов по верности интонации и по богатству средств. Переход к смычковым. Много силы и выразительности в натуральных тонах. Мягкая октава гобоя — от *la* до *la*. Выше — крик, ниже — гусь. Но в особенных, редких случаях и низкие ноты гобоя могут принести свою поль-

зу». Эта остроумная характеристика невольно легла в основу всей той музыки, которая предназначалась для гобоя русскими композиторами. И чтобы дать хотя-бы самое приблизительное представление о применении гобоя в оркестре, пришлось-бы перечислить чуть-ли не все произведения, вообще созданные русскими классиками. Поэтому достаточно напомнить «Сцену письма» в *Евгении Онегине*, где гобой использован не только очень широко, но и истолкован с разных точек зрения.

Из всех разновидностей гобоя — их, в сущности, осталось теперь не так много — наибольшего распространения достиг *английский рожок*. Это именно он завоевал себе особенно пылкую любовь композиторов и слушателей и именно он пользуется теперь тем вниманием, каким два столетия тому назад обладал гобой д'амур.

История этого инструмента чрезвычайно бедна «фактами», но зато она весьма любопытна некоторыми подробностями. Кто изобрёл английский рожок — история музыки установить не может. Существует только твёрдая уверенность в том, что он, так-же как и гобой, ведёт свою родословную от старинного *pommer*'а или, точнее, — от альтового поммэра. Поммэр или бомбарда — этот устарелый вид деревянных духовых инструментов — принадлежит к семейству свирелей. В те годы Средневековья, о которых сейчас идёт речь, бомбарды строились в нескольких величинах и одна из них, известная под именем «альт-поммэра», при жизни Баха соответствовала инструменту среднего объёма. Этот инструмент «среднего объёма» совпадал с *контральто* — «*haute-contre*» старинного оркестра, и в сочинениях Баха часто назывался *oboe da caccia*, или «охотничьим рожком». Первоначально альт-поммэр, обладавший довольно значительными размерами, был согнут под тупым углом, но в середине XVIII столетия, будто-бы для большего удобства игры на нём, был изогнут в виде серпа. Это «усовершенствование» внёс бергамский гобоист Жан Перлэндс, поселившийся к этому времени в Страсбурге. В этом новом серповидном очертании инструмент очень походил на «охотничьи рога», бывшие в большом ходу в Англии примерно в те-же годы.

В связи с этим обстоятельством возникает вопрос — откуда-же взялось это странное наименование современного английского рожка? Прежде всего точно установлено, что это инструмент не «английский» и, тем более, не «рожок» в прямом значении слова. Его название возникло в результате забавной игры слов, которая и укоренилась в оркестре в качестве понятия, определяющего альтовый гобой. Старинный тупоугольный альт-поммэр французы называли *cor anglé* — «угловатый рожок», где слово *anglé* случайно оказалось созвучным слову *anglais* — «английский». Разница в начертании этих слов для слуха при их произношении была почти неощутимой, и вскоре слово *anglé* — «угловатый», оказалось заменённым словом *anglais* — «английский». Кто был тем грамотеем, кому пришла в голову столь счастливая мысль, установить, конечно, нет никакой возможности, но современники едино-

душно согласились признать, что «серповидный рожок», получивший во времена Баха большое распространение под именем *oboe da caccia*, или *di caccia*, должен называться «английским рожком».

Позднее, когда требования к отдельным инструментам оркестра значительно возросли, дошла очередь и до «серповидного рожка». Знаменитый французский гобоист и инструментальный мастер Фредэрик Трьебэр «выгладил» старинный охотничий гобой, придал ему современные очертания и снабдил его всеми усовершенствованиями, применёнными уже к обыкновенному гобою. Но от обыкновенного гобоя английский рожок сильно отличается внешним видом. Он значительно длиннее гобоя. Его трость несколько шире и снабжена дополнительной чуть изогнутой металлической трубкой, а раструб вместо цветка лилии имеет грушевидную форму. Это последнее обстоятельство сближает английский рожок с гобоем д'амур и придаёт его звучанию ту прелесть, о которой так поэтично выразился Бэрлиоз. «Тембр его, — говорит он, — менее острый, чем тембр гобоя. Английский рожок не поддаётся, подобно гобою, весёлой подвижности деревенских напевов. Он точно так же не смог бы передать в звуках душераздирающие жалобы, и выражение жгучей боли ему почти недоступно. Это голос — задумчивый, немного грустный, мечтательный и достаточно возвышенный для того, чтобы обратить на себя должное внимание. Его звучность таит в себе нечто вполне поддающееся забвению, неясное, *отдалённое*, что делает её особенно предпочтительной перед всеми другими, когда возникает необходимость растрогать, пробуждая в душе образы и чувства минувшего, или когда композитор хочет задеть сокровенную струнку нежных воспоминаний».

Сам Бэрлиоз очень тонко чувствовал эту характерную особенность в звучании английского рожка и в «Adagio» своей *Фантастической симфонии* не раз возвращался к его выразительному пению. После того, как английский рожок, подобно «пасторальному собеседованию», где голос юноши отвечает голосу девушки, воспроизвёл октавой ниже мелодические узоры гобоя, он ещё раз — в конце части — возвращается к отрывкам главной темы. В этом случае английский рожок остаётся в полном одиночестве, а его вступления прерываются только глухими раскатами четырёх литавр, при полном молчании всего остального оркестра. Эта «заброшенность» и как-бы «покинутость» его в оркестре неизменно создаёт ощущение чего-то очень далёкого, забытого, одиночества почти горестного. Если бы эта мелодия была поручена не английскому рожку, а какому-нибудь другому инструменту, то она не имела бы в себе и четверти той силы выразительности, которой обладает этот удивительный голос оркестра. Этот замечательный случай применения английского рожка встречается в той части симфонии, которой автор предпослал название «Сцены в полях».

Но теперь есть все основания вернуться немного назад и напомнить о тех чертах английского рожка, о которых во время не удалось

рассказать. Как уже известно из предыдущего, английский рожок в качестве *альтового гобоя* длиннее обыкновенного гобоя настолько, насколько этого требует его объём, звучащий чистой квинтой ниже. Следовательно, звукоряд английского рожка, начинаясь от *fa* малой октавы, простирается до ноты *si^b* второй, но наиболее привлекательными и проникновенными являются нижние регистры инструмента. Звуки верхнего регистра, заключённые в пределах крайней квинты, лишены всякого обаяния и той прелести, которая столь свойственна этому инструменту. Его раструб в виде груши несколько смягчает тембр инструмента, а устройство клапанного механизма даёт английскому рожку право быть вполне совершенным в техническом отношении сочленом современного оркестра. Однако, английский рожок не очень склонен пользоваться этим правом. По характеру звучности — задумчивой и лениво-мечтательной — выразительное пение ему ближе, чем виртуозность или вообще какая-бы то ни было подвижность. В конце-концов английский рожок никогда не отказывается от предписаний композитора, но плох тот автор, который использует инструмент, не чувствуя его природных свойств.

Прежде всего, отнюдь не следует забывать исконную связь английского рожка с пастушеской свирелью. Об этом свидетельствует история возникновения инструмента, и это-же ощущение вызывает сам рожок. Поэтому достаточно только припомнить три случая, где английский рожок подражает звучности альпийского рожка, дабы вполне в этом убедиться. Робэрт Шуман в своём *Манфрэде*, желая вызвать ощущение покоя, смешанного с таинственностью или неопределённой грустью, воспользовался английским рожком для воспроизведения в оркестре альпийской песенки, слышимой как-бы издалека. Рихард Вагнэр в *Тристане и Изольде* поручил английскому рожку огромное *solo*, должествующее, так-же как и в *Манфрэде* Шумана, воспроизвести звучание альпийского пастушеского рожка. Наконец, в сопровождении оркестра, английскому рожку поручен восхитительный наигрыш пастушка в увертюре к *Вильхэльму Тэллу* Россини, исполняемой достаточно часто и потому очень хорошо известной. Тем не менее, слишком продолжительное звучание английского рожка *solo* без всякого сопровождения оркестра быстро начинает утомлять и, в конце-концов, при всей прелести звучания, делается почти что невыносимым.

Впрочем, художественные возможности английского рожка в оркестре отнюдь не исчерпываются его «пастушескими» наклонностями. Искключительно проникновенно звучит английский рожок в восточных напевах, полных ласки, неги, задушевной простоты и выразительности. В произведениях русских композиторов в этом смысле английский рожок использован чрезвычайно широко. Чудесный хор половецких девушек в *Князе Игоре* Бородина во многом обязан задушевному пению английского рожка. Не менее ярко звучность рожка запечатлевается и в «Пляске персидок» в опере *Хованщина* или в «Арабском танце»

в балете *Щелкунчик*. Во всех этих случаях английский рожок излагает лишь первое тематическое проведение, передавая в дальнейшем свой мелодический узор другим инструментам оркестра. Весьма любопытный случай применения двух английских рожков — как это было у классиков — встречается у современного грузинского композитора Григория Киладзэ в его симфонической поэме *Гангэдили*, что значит по-русски «Отшельник».

В оперно-симфонический оркестр английский рожок проник далеко не сразу. Впервые он появился в итальянской редакции *Альцесты* Глюка в 1769 году. Во Франции с английским рожком познакомились, вероятно, не ранее 1779 года, а в оркестре Grand Opéra он зазвучал впервые лишь в 1808 году, когда на нём заиграл известный в то время гобоист Огюст-Гюстав Фогт в опере Шарля-Симона Катэля *Alexandre chez Apelle*. В то время английский рожок был ещё серповидной формы, возможности его были весьма ограничены, а звучность — особенно поэтичной и проникновенной. Именно этот старинный вид английского рожка имел в виду Глинка, когда создавал свою прославленную впоследствии арию Ратмира в третьем действии *Руслана и Людмилы*. До самых последних лет это проникновенное *solo* рожка исполнялось в Большом театре на старинном серповидном инструменте, на котором обычно играл ныне уже покойный Фернандо Тэсситорэ. Современный «выглаженный» английский рожок зазвучал здесь не только с исчезновением серповидного рожка, но и со смертью последнего на нём исполнителя, которому звучность усовершенствованного рожка представлялась слишком резкой и невыразительной.

В настоящее время, английский рожок прочно утвердился в оркестре в качестве третьего голоса семейства гобоев. Этот состав оркестра вполне точно определяется понятием «большого» симфонического оркестра троечного состава. Но из этого отнюдь не следует, что английским рожком нельзя пользоваться и при иных обстоятельствах. Наоборот, в качестве «добавочного» инструмента на него можно рассчитывать в любых условиях, особенно когда автору понадобится применить эту выразительную и чрезвычайно убедительную звучность. Классики довагнеровского периода английским рожком совершенно не пользовались в симфонической музыке. На театре английский рожок, вскоре после Глюка, завоевал себе вполне прочное место и дал такие образцы своего применения, о которых сейчас можно говорить уже только, как о смелых и весьма поучительных. С большой изобретательностью пользовался английским рожком Майербэр. Он применял его не только в *solo*, но и в ансамбле духовых инструментов, достигая подчас, как например, в четвёртом действии *Гугенотов*, поразительных звуковых красот. Двумя английскими рожками раньше других воспользовался Алэви в ригурнели к арии Елеазара в четвёртом действии оперы *Жидовка*, не так давно переименованной в *Дочь Кардинала*. Теперь уже трудно встретить такое произведение, принадлежащее перу новей-

ших авторов, где в оркестре не встретился-бы английский рожок. Обычно он бывает настолько заметен, что трудно не распознать его. Особенно выразительно и проникновенно звучит он в самом начале четвёртого действия оперы Вэрди *Отелло* перед последней арией Дездемоны об ивушке.

Концертного применения английский рожок, совершенно не имеет. Изредка он появлялся в ансамблях камерной музыки и примером тому служат два знаменитых *Трио* Бетховена, написанных им для двух гобоев и английского рожка. Но наиболее любопытным случаем применения английского рожка в оркестре должно признать участие его в симфонической поэме финского композитора Яна Сибелиуса *Туонельский лебедь*. В этом сочинении английскому рожку поручено очень выразительное *solo*, красной нитью проходящее сквозь всё произведение. Автор не побоялся придать этому инструменту значение «концертанта» и, в сущности говоря, добился несомненного успеха. Его поэма пленяет слух красотой звучания и глубиной музыкального содержания. В несколько ином роде воспользовался английским рожком Антонин Дворжак. Он также поручил этому инструменту большое *solo* — подражание напеву старинной негритянской колыбельной песни, и достиг, благодаря сопровождению струнных, удивительной теплоты и выразительности звучания. Данный случай встречается в самом начале медленной части его *Пятой симфонии* «Из Нового Света», хорошо известной и часто исполняемой в концертах. В настоящее время, когда уже известны все симфонии Дворжака, симфония «Из Нового Света», будучи последней в списке, стала называться *Девятой симфонией*.

Из других разновидностей гобоя во времена Баха пользовался значительным распространением *гобой д'амур*, или «меццо-сопрановый гобой», звучавший малой терцией ниже обыкновенного гобоя. Он был несколько больше обыкновенного гобоя, но меньше английского рожка, а раструб его имел вид большого яблока. Благодаря этому звук гобоя д'амур отличался особенной мягкостью и выразительностью. Вероятно именно это обстоятельство и привлекало внимание Баха, который очень любил созвучие этих инструментов и часто пользовался двумя гобоями д'амур в содружестве с двумя старинными английскими или охотничьими рожками, известными в те времена под именем *oboï da caccia*. Один из самых ярких образцов особенно выразительного применения этого сочетания инструментов встречается в начале «Второго дня» *Рождественской оратории*. Иохан-Себастьян Бах, воспользовавшись двумя гобоями д'амур и двумя охотничьими рожками, добился удивительного единства тембров и несомненно стремился воспроизвести в звуках прелестное звучание волынки, подобно тому «как флорентийские живописцы заставляли играть перед яслями Христа-младенца флейтистов-*pifferari*».

После такого своего наивысшего расцвета гобой д'амур исчез совершенно и возродился вновь лишь спустя два столетия, в самом конце

XIX века. Раньше других им воспользовался Дебюсси в *Весеннем хороводе*. Затем, к услугам гобоя д'амур обратился Рихард Штраус в *Домашней симфонии* и, наконец, Морис Равэль — в *Болэро*. Среди русских композиторов только один Василенко решился воспользоваться двумя гобоями д'амур и применил их очаровательный «дуэт» в одном чрезвычайно изысканном танце своего балета *Лола*. Но это примечательное «оркестровое обстоятельство» произошло уже в первой трети текущего столетия...

Наконец, две последние разновидности гобоя — *малый гобой*, или «Pikkolo-Heckelphon», звучащий малой терцией выше, и *хэккельфон*, или баритоновый гобой — октавой ниже обыкновенного гобоя, были воссозданы в самом начале XX столетия. Они были предназначены для усиления самых крайних границ гобоя и с этой точки зрения достигли известных успехов, хотя в оркестре и не получили почти никакого распространения. Впрочем, хэккельфон получил большее признание, чем малый гобой, хотя он и не обладает той характерной окраской звука, на которую так рассчитывали его строители.

Третий представитель семейства деревянных духовых инструментов — *кларнет* принадлежит к числу наиболее молодых участников этого объединения. Он возник в Германии около 1700 года, когда Иохан-Кристоф Дэннэр усовершенствовал старинную французскую свирель — *chalmereau*. Дэннэр — сын токаря — достиг большого искусства в изготовлении некоторых разновидностей современных ему деревянных духовых инструментов. Родившись в 1655 году в Ляйпциге, Дэннэр уже в самом конце XVII века покинул свой родной город и поселился в Нюрнбэрге. Его первые попытки усовершенствовать свирель относятся к 1680 году, если верить предположению, высказанному очень известным французским музыкальным историком Анри-Мари-Франсуа Лявуа. Однако, английский историк Эдэм Кэрс считает 1690 год приблизительно годом появления кларнета, но вероятнее допустить, что первые двадцать лет в жизни современного кларнета были лишь попытками усовершенствовать старинную свирель и найти правильный путь, по которому в дальнейшем могло-бы пойти развитие инструмента. Поэтому, вполне справедливым будет допущение, что *первый* кларнет, в котором сочелась уже все основные признаки современного инструмента, появился в 1701 году и именно с этого времени должно вести историю его дальнейшего развития и совершенствования.

В истории возникновения кларнета дело не обошлось без споров и обид. Дэннэр вне всякого сомнения воспользовался для своих опытов французской свирелью *chalmereau*, бывшей в большом ходу в то время в оркестрах Франции. А итальянцы утверждают, что французская свирель обязана своим происхождением старинной итальянской свирели, известной ещё и по сей день в Италии под именем *ciaramella*. Так это или нет — вопрос другой, но нельзя не согласиться, что и «чьярамэлла» в своём устройстве имеет много общего с инструментом, по-

служившим подлинным образцом для кларнета. Вполне вероятно допустить, поэтому, что французская свирель «шалюмò» явилась усовершенствованной итальянской «чьярамэлла», а эта последняя, в свою очередь, ведёт начало от той старинной свирели, история возникновения которой уходит в далёкое прошлое и приводит к древне-египетской свирели «аргуль». Но вместе с тем отнюдь не следует думать, что Дэннеру для его опытов послужила та свирель, которая в Германии была известна под именем *shalmei* и которой в качестве «гобоя» пользовались во Франции на протяжении XVII столетия, ошибочно именуя её *chalumeau*.

Эта старинная свирель, известная в глубокой древности в качестве «двойного кларнета», имела *простой язычок*. Её родиной считался Египет, хотя «двойной кларнет» был известен так-же и в Индии, где он возник под несомненным влиянием Запада, так-как *дудочки с простым язычком*, как справедливо предполагает Курт Закс, редко встречаются к востоку от Индии. В Тунисе и Марокко эта «первобытная» народная дудочка ещё и по сей день встречается в руках арабо-берберских странствующих музыкантов и заклинателей змей и называется там *касаб* или *касба* и *джаввак* или *джавуак* — в зависимости от прочтения арабского начертания этих слов. Как известно, именно на «двойных кларнетах» ещё до сих пор играют в Индии местные заклинатели змей, чтобы вызвать их из своих земляных норок или корзинок и заставить «танцевать». Этот старинный обычай и самые дудочки таких фокусников-факиров имеют чрезвычайную давность, что, конечно, отнюдь не даёт возможности установить время проникновения «двойных кларнетов» в Индию. Но в Европе разделение свирелей на «свирели с простым язычком», получившие преимущественное наименование *chalumeau*, и «свирели с двойным язычком» — *shalmei* произошло, вероятно, только в середине XVII столетия. Так, Аррэй фон-Доммэр в своём *Музыкальном словаре* уже прямо говорит о *свирели-shalmei*, как о дудочке «с двойным язычком», умалчивая при этом о дудочке «с простым язычком».

Таким образом, кларнет в своём первобытном виде существовал с давних пор в виде «народной дудочки» низшего порядка в очертании короткой цилиндрической трубочки, и эти простые дудочки были известны или с бьющимся язычком, вырезанным из камыша, или с подвижным к клюву отдельным язычком. Заслуга Дэннера свелась, следовательно, к тому, что он *превратил* старинную французскую свирель *chalumeau* в кларнет, придав ей на исходе XVII столетия очертания гобоя. Что-же касается принадлежности свирели-*shalmei* к дудочкам с *двойным язычком*, то в данном случае этот вопрос не имеет решающего значения, поскольку таит в себе, несомненно, более позднее преобразование.

Подлинная старинная французская свирель «шалюмò» строилась из цельного куска дерева и обычно вытачивалась из бруса или самши-

та. Сверление этой свирели было по преимуществу цилиндрическим, а самый инструмент в верхней своей части снабжался своеобразным «клювом», на косом срезе которого укреплялась тонкая камышѣвая пластинка или «язычѣк». Этот «язычѣк» в отличие от язычка свирели-*shalmei* был не двойной, а простой. В нижней своей части корпус «шалюмд» заканчивался прямым срезом, подобно флейтам с наконечником, и первые кларнеты, в противоположность более поздним, не имели ещё раструба. Эти старинные свирели были в большом ходу в оркестрах Франции вплоть до конца XVIII столетия и они обычно строились в виде целого семейства. Самая высокая по объѣму свирель-сопрано называлась «дискантом». Следующая, альтовая свирель, была известна под именем «кварты» или «*haute-contre*», а теноровая и басовая — под именем «*taille*» и «*basse-taille*». Весь состав семейства свирелей в дальнейшем в точности был воспроизведѣн в семействе кларнетов, которое составлялось в то время из обыкновенного кларнета-сопрано, кларнета д'амур, альтового кларнета, бассэт-хорна и бас-кларнета.

Теперь, естественно, возникает вопрос — откуда произошло самое название этого замечательного инструмента? Как уже известно, сверление кларнета было цилиндрическим и столб воздуха, заключѣнный в его трубке, колебался не как в *открытой* трубе, а как в *закрытой* и вызывал, следовательно, не *полную* волну колебания столба воздуха, а лишь её половину или *полуволну*. Это обстоятельство послужило основанием тому, чтобы основной звукоряд кларнета охватывал не чистую октаву с её двенадцатью хроматическими полутонами, а чистую дуодециму, заключающую в своём объѣме девятнадцать хроматических ступеней. Другими словами, выражаясь техническим языком, кларнет принадлежит не к «октавирующим» инструментам, а к «квинтирующим», и в этом отношении представляет собою единственное исключение в семействе деревянных духовых инструментов. Вследствие такой акустической особенности устройства кларнета оказалось, что основной его звукоряд в своём звучании резко отличается от того, который возникает, как перемещение основного при передувании. Но коль скоро основной звукоряд кларнета очень напоминает звучность старинной свирели — *chalumeau*, то в память этого обстоятельства за ним и удержали это старинное наименование. Напротив, ряд звуков, перемещѣнных дуодецимой выше, отличался удивительной резкостью и даже пронзительностью и своей окраской очень напоминал звучность старинной трубы, называвшейся в то время *clairon* или *clarino*. Как известно, понятием *clarini* в смысле «светлые», «высокие» в узком значении слова определялись в прежнее время самые высокие трубы, а в более широком — вообще всякие трубы тогдашнего оркестра. К тому времени — точнее к 1701 году — новый инструмент был уже снабжѣн небольшим раструбом, вполне сходным с раструбом тогдашней трубы — *clarino*. Вполне вероятная тождественность или просто сходство в звучании трубы-*clarino* и нового духового деревянного инструмента так восхи-

тили, а быть может и удивили современников, что они сразу присвоили новому инструменту имя «маленькой трубы», или «кларнета» — *кларнет*, или итальянское *clarinetto* явилось уменьшительным от *clarino*. Так возник кларнет, который в будущем получил столь блистательное развитие и приобрёл исключительную любовь музыкантов-исполнителей и, в особенности, композиторов.

Но в действительности дело было не так просто и «слава» к кларнету пришла далеко не сразу. У первых кларнетов разница в звучании его «регистров» — *chalumeau* и *clairon*, была настолько разительной, что мастера, прежде всего, направили все свои усилия к устранению многочисленных технических неудобств. Одновременно они пытались освободить кларнет также и от только что упомянутого досадного изъяна. Этому последнему обстоятельству сильно способствовало введение клапанов, и, по мере их увеличения, кларнет начинал звучать ровнее и мягче. Таким образом, вместе с совершенствованием устройства кларнета улучшалось и качество его звучания, и, наконец, когда количество клапанов достигло тринадцати, старый кларнет зазвучал вполне удовлетворительно. Между тем, не надо думать, что это развитие в устройстве инструмента шло быстро. Напротив, оно продвигалось настолько медленно, что история кларнета сохранила в памяти имена всех, кто так или иначе потрудился над его усовершенствованием, и на первых порах не было ни одного инструмента, который-бы в точности соответствовал таковому-же, построенному одним и тем-же мастером. Сын Дэннера удлинил «корпус» инструмента и добавил третий клапан, а Фриц Бартольд, изменив местоположение этого клапана, открыл путь к дальнейшему совершенствованию инструмента. Иозеф Бэр удвоил число клапанов и явился основателем «школа игры на кларнете» в Германии. Но самой существенной заслугой Дэннера явилось его предложение повернуть инструмент во время игры таким образом, чтобы трость его вместе с мундштуком оказалась обращённой вниз, а не вверх, как это было принято вначале. Это нововведение сразу открыло необъятные просторы в грядущей деятельности кларнета, превратив его из народной дудочки в блистательный оркестровый инструмент недалёкого будущего.

Тем не менее, кларнет, созданный в Нюрнбэрге, Дэннэром, очень медленно распространялся по Европе. По всей вероятности раньше всего он появился в Бельгии. Геварт указывает на одну партитуру, принадлежащую перу Жана-Адама-Жозефа Фабэра и сочинённую им в 1720 году, в которой автор воспользовался только что появившимся к тому времени кларнетом. Во Франции кларнет появился впервые у Рамо в его опере *Acanthe et Céphise*, поставленной в Париже в 1751 году. Но если этот случай — единственный в сочинениях Рамо — подвергается иногда сомнению, то уже вполне бесспорным должно признать введение кларнетов в симфонический оркестр Франсуа-Жозефом Госсэком, когда он несколькими годами позже — в 1755 году — присоеди-

динил их в качестве добавочных или удваивающих гобой голосов при исполнении симфоний Яна-Вацлава-Антонина Станица в *Concerts Spirituels*.

С той поры инструмент этот появлялся в оркестре всё чаще и чаще и Глюк, посетивший в то время Париж, впервые познакомился с ним именно во Франции. Кстати сказать, он воспользовался кларнетом в тех своих произведениях, которые были написаны им для Парижа. Точно также поступил и Моцарт. Он ввёл кларнеты в оркестр той симфонии, которую сочинил в Париже и исполнил там же в 1778 году. И несмотря на всё это, распространение кларнета во Франции не пошло дальше оркестра Большой Оперы. Он стал обязательным участником оркестра вообще лишь с начала XIX столетия, хотя в хорах военной музыки кларнет был принят уже в конце царствования Люи XV, где служил связующим звеном между гобоями и фаготами.

В дальнейшем совершенствование кларнета пошло скорее. Уже в 1791 году знаменитый Жан Ксавье Лёфэвр — первый профессор только что основанной тогда Парижской Консерватории, предложил шестой клапан, а Иван Мюллэр завершил развитие современного ему инструмента, совершив полный переворот введением тринадцати клапанов. Это важное событие произошло в 1812 году, и если кларнет всё ещё оставлял желать много большего в отношении чистоты строя и красоты своего звучания, то основной шаг вперёд был уже сделан. Теперь было уже совсем недалеко до введения «системы Бёма». И эту последнюю ступень в развитии современного кларнета осуществил Иасинт-Элеонор Клёзэ — знаменитый кларнетист и прославленный профессор Парижской Консерватории. Если не считать некоторых добавочных усовершенствований в механике кларнета, появившихся в самое последнее время, и, в частности, особых клапанов и передач, введённых для неудобных трелей С. В. Розановым, то история развития кларнета на этом в основном закончилась. Новый этап в развитии инструмента наступил некоторое время спустя, когда была разработана новая конструкция клапанной механики так называемого «французского кларнета». Эта великолепная разновидность инструмента, как легко можно понять, значительно отличается от всех существовавших дотоле образцов и в том числе кларнетов Бэра, Клёзэ и Розанова. Надо надеяться, что *французский кларнет* в скором времени получит столь же широкое распространение и в отечественных оркестрах подобно тому, как уже получил признание в лучших оркестрах всего мира.

Сейчас кларнет представляет собою великолепный инструмент, располагающий огромным объёмом в четыре неполных октавы — от *mi* малой октавы по письму, и одарённый удивительными техническими и художественно-выразительными качествами. Таким образом, действительный объём кларнета, в зависимости от его строя, простирается от *ré-do#* малой октавы до *sib-la* третьей. Низкий регистр кларнета, или *chalmereau* отличается густым, сочным звуком. Он звучит очень

взволнованно и драматично в *piano* и несколько резко и угрюмо в *forte*. Напротив, средний регистр, относящийся к звукам низкого отрезка звукоряда, как звонкое сопрано к грудному контральту, носит название *clairon*. Он наделён блеском, яркостью и большой выразительностью. В мелодиях проникновенных он преисполнен задушевности, искренности и удивительной простоты. В рисунках подвижных средний регистр кларнета звучит порой весело, игриво и капризно. Высокий регистр резок и криклив. Им пользуются довольно редко и, пожалуй, чаще всего для воспроизведения весёлых напевов народно-песенного склада. Ноты переходного регистра, расположенные на слиянии *chalmereau* и *clairon*, долгое время считались наименее удачными звуками кларнета. При современном состоянии техники ими можно пользоваться вполне свободно и в руках опытного оркестратора они никогда не оказываются для него помехой. Как правило, в мажоре кларнет звучит светлее и яснее, тогда как в миноре его звучность приобретает оттенок некоторой грусти и вялости. Впрочем, всё это зависит от общего склада самой музыки. Строй кларнета также оказывает влияние на звучность инструмента и чаще всего применяется в полном соответствии с тональностью данного произведения. Кроме того, кларнет в *Sib*, как инструмент виртуозов, звучит ярче кларнета в *La*, применяемого обычно в камерной музыке и в музыке особенно проникновенной, выразительной и вдохновенной, отнюдь не требующей блеска и великолепия кларнета в *Sib*. В целом,— это один из немногих деревянных духовых инструментов современного оркестра, располагающих поразительной способностью изменять силу звука и с лёгкостью достигать как подлинного *fortissimo*, так и нежнейшего *pianissimo*. Шарль-Мари Видор, тонкий знаток возможностей современного оркестра, в таких словах характеризует это качество кларнета. «Из всех деревянных духовых инструментов,— говорит он,— только кларнет одарён способностью противопоставлять *piano* и *forte* так резко, что первое в действительности кажется отголоском второго. А в *pianissimo* кларнеты как в низком, так и в среднем регистре звучат настолько слабо, насколько это вообще возможно для духовых инструментов. Рядом с ними флейты показались-бы в низком регистре очень сочными и напряжёнными и напомнили-бы звуки отдалённых труб. Кларнеты-же способны воспроизвести такую звучность, которую едва-ли можно даже назвать *pianissimo*. Их звук теряет уже почти всякую определённость — это уже не звук, а только одно дуновение...».

Такое качество кларнета не осталось, конечно, незамеченным. Оно было в должной мере оценено композиторами, которые посвятили этому инструменту не мало весьма проникновенных, трогательных и вполне убедительных страниц. Звучность кларнета в некоторой части напоминает одновременно нежность гобоя и прозрачность флейты, а в иных случаях достигает выразительности человеческого голоса, только несколько смягчённого и как-бы облагороженного. Он превосходно выра-

жает женские чувства в их самых сокровенных и глубоких проявлениях. Только одна весёлость на кларнете окутана некоторой долей грусти. Эту его особенность тонко подметил Грэттри, когда сказал, что «инструмент этот выражает страдание. Даже, когда он исполняет весёлые напевы, он примешивает к ним некоторый оттенок грусти. Если бы в тюрьме танцевали,— продолжает он,— то мне хотелось-бы, чтобы это было под звуки кларнета». Значительно позднее, спустя пятьдесят лет, великий поэт оркестра — Эктор Бэрлиоз определил звучность кларнета смелее и живописнее. «Кларнет,— говорит он,— подобно валторнам, трубам и тромбонам,— инструмент элегический. Голос его — голос героической любви. И если массы медных инструментов в больших военных симфониях вызывают представление о войске, в блестящем вооружении идущем на смерть или к славе, то многочисленный унисон кларнетов, слышимый с ними одновременно, как-бы олицетворяет любимых жён, любовниц с гордым взглядом, с глубокой страстью, которых возбуждает звон оружия, которые поют, сражаясь, венчают победителей или умирают побеждёнными. Я,— продолжает Бэрлиоз,— никогда не мог слышать издали военной музыки без того, чтобы не быть глубоко взволнованным этим женственным тембром кларнетов и не представлять себе подобных картин, подобно тому, как это бывает после чтения древних эпопей. Это чудное инструментальное сопрано, столь звонкое и выразительное, когда его употребляют целыми массами, будучи применено в *solo*, выигрывает в изысканности, мимолётных оттенках и таинственной нежности то, что теряет в силе и могучем блеске». К этой вдохновенной характеристике можно только добавить, что в настоящее время кларнет является одним из самых блестящих виртуозных инструментов, способных привлечь к себе внимание самых утонченных и пресыщенных «музыкальными пряностями» слушателей. В оркестре, так же как и в камерной музыке, поле деятельности кларнета уже необъятно. Если к этому присоединить ещё былую славу кларнета как концертирующего инструмента,— сейчас почему-то руководители концертных организаций боятся помещать в программы произведения для кларнета-*solo* с сопровождением оркестра,— то получится полное представление о достоинствах этого поразительного инструмента, которым Глинка при своём исключительно остром и тонком вкусе почему-то не очень хотел верить. Вероятнее всего, в распоряжении Глинки были ещё далеко не столь совершенные инструменты, которые могли-бы убедить его в своих бесспорных достоинствах. Ведь известен потрясающий случай, когда Бэрлиоз, пожелавший ближе познакомиться с *микстурами* органа, дал о них совершенно уничтожающий отзыв. «Органнские мастера и сами органисты,— пишет он,— согласились признать вполне удовлетворительной звучность, воспроизведённую этим многосложным отзвуком, который заставляет слышать в одно и то же время несколько совершенно различных тональностей. «Было просто нестерпимо,— говорили они,— переносить это звучание, если представля-

лась возможность различать два самых высоких тона, но, к счастью, их не было слышно, так-как они обычно поглощались наиболее низким звуком». Остаётся в таком случае только согласиться с высказанным заключением и понять, каким образом то, *чего не слышно*, может производить вполне благоприятное впечатление на слух». Так и здесь. Острый слух Глинки не смог, конечно, примириться с изъянами первых кларнетов, и только поэтому он дал им столь нелестный отзыв, хотя неизменно пользовался ими с большим чутьём и изобретательностью. «Интонация их,— писал он в своих *Записках*,— никогда не может быть совершенно *верна* — от свойства материала, из которого этот инструмент делается — дерево твёрдое и гибкий тростник. Употреблять их должно с большою осторожностью — после пауз они часто срываются и издают звук резкий, противный, вроде гусяного крика. Мало верности, но *много* эффекту». Само собою разумеется, всё это уже очень далеко от современного представления о кларнете...

Впрочем, не только технические, но и выразительные способности кларнета неисчерпаемы. Необычайно чутким композитором, раскрывшим неограниченные художественные возможности кларнета, был Карль-Мария фон-Вебэр. Этот первый наиболее яркий представитель «романтизма» в музыке достойным образом оценил качества кларнета и посвятил ему незабываемые страницы в своих операх *Волшебный Стрелок* и *Обэрон*. Никто иной как Вебэр оставил ряд превосходных сочинений для кларнета-*solo*, которые ещё до сих пор считаются образцовыми. Моцарт, которому также очень полюбился этот инструмент, посвятил ему не мало вдохновенных страниц. Достаточно только припомнить очаровательное трио в «Менуэте» его *Es-dur'ной симфонии*, чтобы почувствовать всю прелесть звучания этого изумительного инструмента. Моцарт в данном случае поручает и мелодию и её сопровождение двум кларнетам и достигает тем самым поразительного по красоте ансамбля. Звуки кларнета превосходно сочетаются и с валторнами. Бетховен в трио «Менуэта» своей *Восьмой симфонии* оставил тому весьма поучительный образец.

Короче говоря, звучностью кларнета чрезвычайно удачно пользовались все великие композиторы прошлого, которым так или иначе приходилось прибегать к услугам этого инструмента. Достаточно ещё раз упомянуть увертюры к *Обэроу* и *Волшебному Стрелку* Вебэра или напомнить ряд замечательных по своей выразительности отрывков из *Гугенотов* Майербэра, дабы согласиться с справедливостью только что сказанного. Звучностью кларнета отнюдь не пренебрегали и все последующие композиторы, как Бэрлиоз, Вагнэр, Штраус и все великие русские классики, начиная с Глинки и кончая Рахманиновым. Они должным образом оценили достоинства кларнета и пользовались им неизменно. В сочинениях Глинки кларнету уделено чрезвычайно много места. Он выступает то в качестве солиста, то — в качестве участника ансамбля деревянных духовых, но всегда он использован так, что никак нельзя

пройти мимо него, не заметив его звонкой и неизменно-выразительной звучности. Достаточно напомнить небольшое *solo*, порученное кларнету в *Вальсе-фантазии*, чтобы оценить всю природную гибкость его и понять, насколько легко и непринуждённо этот инструмент выполняет любой замысел автора.

В совершенно ином роде и отнюдь не менее живописно звучит кларнет в произведениях Римского-Корсакова. В одном случае — это затейливый узор в *Золотом Петушке*, когда кларнет, преисполненный сказочной загадочности, сопровождает пение Шемаханской Царицы. В другом — от его звуков веет удивительной теплотой и простотой, когда Лель наигрывает на своей дудочке-кларнете пастушеский наигрыш, прежде чем начать свою песню. Наконец, в третьем — это изысканный узор восточной вышивки, когда кларнет «рассыпается» своими искрящимися звуками, поддержанными арфой, в симфонической сюите *Шехеразада*. Всё это — только общеизвестные случаи применения кларнета Римским-Корсаковым. А сколько ещё действительно красивых *solo* кларнета рассеяно и в других произведениях Римского-Корсакова, например, в *Ночи перед Рождеством*, *Сказании о граде Китеже*, *Младе* или *Сказке о царе Салтане* и *Кашее-Бессмертном*... Нельзя-же исчерпать всё. Это совершенно непосильная задача.

Очень часто пользовался кларнетом и Чайковский. Каким, например, благородством веет от кларнета, когда он играет свою преисполненную глубокой выразительности мелодию, сопутствующую появлению Татьяны в третьем действии *Евгения Онегина*... Ничуть не менее привлекательно звучат кларнеты и в самом начале интермедии «Искренность пастушки» в *Пиковой Даме*, где Чайковский тонко подражает звучанию старинных французских свирелей. Но как резко меняется окраска этих-же инструментов, когда они «толкуются» на месте и «хлопают» на низких нотах своего звукоряда. Эта незабываемая звучность кларнета встречается в сцене «Комната Графини» той-же оперы *Пиковая Дама* при появлении Германа в покоях перепуганной до-смерти старухи...

В низком регистре кларнет звучит немного мрачно и сурово. Чайковскому однажды удалось извлечь из последовательности низких звуков кларнета столько ужаса и почти мертвенной холодности, что вообще трудно указать в мировой литературе на нечто подобное. Этот пример встречается в редко исполняемом «Траурном марше» из его музыки к *Гамлету*. Напротив, совершенно очаровательно звучит наигрыш двух кларнетов, хитро изложенных и не менее хитро подражающих дудочкам пастушков. Это чудесное *solo* двух кларнетов находится в музыке Чайковского к весенней сказке Островского *Снегурочка*. Теперь это незаслуженно забытое в недавнем прошлом произведение Чайковского исполняется всё чаще и чаще. Великолепное *solo* кларнета встречается и в начале медленной части *Второго Фортепианного концерта* Рахманинова, где оно звучит особенно проникновенно и по-

русски, то-есть в духе широких русских народных напевов. А в «*Adagio*» его *Второй симфонии* относительно высоко изложенное *solo* этого голоса оркестра звучит как-то особенно вдохновенно и тепло.

Блистательные возможности кларнета не могли, конечно, остаться вне поля зрения и более молодых авторов. Этим блестящим оркестровым голосом новейшие композиторы пользовались очень широко, нередко поручая ему ответственные *solo*. Так например, Шостакович доверил кларнету выразительную мелодическую линию медленной части своей *Девятой симфонии*, а Хачатурян поручил ему затейливый узор звонкого восточного наигрыша в самом начале балета *Гаянэ*.

Но, чтобы достойно закончить настоящее повествование о кларнете, в котором всё равно нет никакой возможности исчерпать даже одной сотой доли всего того, что написано для кларнета, необходимо отдать ему должное как неперемennomу участнику — исполнителю камерной музыки. Кларнет чаще других деревянных духовых инструментов появляется в камерных ансамблях, — например, в несравненном *Квинтете с кларнетом* Моцарта, — где с честью выполняет возложенные на него задачи...

Теперь несколько слов о «разновидностях» кларнета. Прежде всего, «родовой» инструмент или кларнет-сопрано существует в нескольких строях. Было время, когда кларнеты-сопрано были известны в четырёх строях — *Do*, *Si*, *Si \flat* и *La*. Каждый из них звучит полутонem ниже своего соседа и отличается от него только окраской звучности и действительным объёмом в нижнем отрезке звукоряда. Так, *кларнет в Do* — единственный «не-транспонирующий» представитель семейства — звучит ярко, остро и немного крикливо. Этой разновидностью пользовались классики, но в их время кларнет в *Do* был недостаточно совершенен и потому романтикам не очень нравился. Этого было вполне достаточно, чтобы его оттеснили два его собрата — кларнеты в *Si \flat* и *La*. Кларнетом в *Do* перестали пользоваться в оркестре, а инструментальные мастера перестали заботиться о его усовершенствовании. Но в самое последнее время об этой «отверженной» разновидности кларнета неожиданно вспомнили. Мастера применили к нему все достижения современного клапанного механизма, и оказалось, что кларнет в *Do* не так уж плох. Рихард Штраус тотчас-же воскресил его в блестящем *solo* своей оперы *Кавалер Розы* и дал тем самым веский довод вновь вернуться к этой забытой уже разновидности.

Вторая разновидность кларнета-сопрано — *кларнет в Si*. Он был построен в те времена, когда на кларнете нельзя было свободно пользоваться всеми тональностями, которые могли встретиться в музыке. Поэтому, данная разновидность кларнета была предназначена для всех дъеззных тональностей с большим количеством знаков при ключе. Ещё Моцарт пользовался услугами этого инструмента, но кларнет в *Si* тотчас-же исчез из оркестра, как только была усовершенствована самая низкая разновидность родового инструмента — *кларнет в La*.

Третий строй кларнета или *кларнет в Si♭* был в своё время предназначен для воспроизведения тональностей с бемолями. Случайно оказалось, что звучность этого инструмента в сравнении с основным инструментом — кларнетом-сопрано в *Do* — приобрела удивительную красоту и благородство. Это обстоятельство мгновенно покорило умы не только исполнителей, но и композиторов, а инструментальные мастера, столь чуткие обычно к запросам рынка, тотчас-же принялись за переустройство клапанного механизма этого инструмента и, благодаря применению «бёмской системы», создали вполне совершенный инструмент. Кларнет в *Si♭* оказался способным исполнять всё, что только желали поручить ему композиторы, а исполнители, восхищённые блистательными тембровыми и виртуозными качествами этого вида, начали в ущерб делу злоупотреблять нарочитым применением его везде, где только было возможно. Сейчас это нездоровое увлечение уже прошло, и кларнетисты спокойно относятся к достоинствам кларнета в *Si♭* и не забывают о последнем представителе — *кларнете в La*.

Первоначально, так-же как и кларнет в *Si*, этот инструмент предназначался исключительно для дъеззных тональностей. Но случилось иначе. Его звучность, благодаря несколько увеличенному корпусу инструмента, приобрела удивительную мягкость, выразительность и теплоту. Это заставило обратить на него внимание исполнителей, которые стали предпочитать его кларнету в *Si*, а мастера внесли в его конструкцию все те усовершенствования, которые были ранее применены к кларнету в *Si♭*. Таким образом, в распоряжении кларнетистов оказались две разновидности одного и того-же вида — кларнет в *Si♭* и кларнет в *La*. Первый был предназначен для блестящей и виртуозной музыки, а второй — для музыки нежной, проникновенной и особенно выразительной. В частности, кларнет в *La* в большей мере, чем кларнет в *Si♭*, стал участником камерной музыки, а с введением всех новейших усовершенствований исчезло и последнее различие между этими инструментами, один из которых был предназначен для бемольных тональностей, а другой — для дъеззных. В некотором отношении это разделение функций инструментов сохранилось, но оно имеет уже ничтожное значение. Сейчас выбор строя кларнета в большей мере зависит от содержания музыки, так-как в техническом отношении инструменты настолько совершенны, что «тональных» трудностей для них уже почти не существует. Впрочем, свои права тональность неизменно продолжает сохранять и оба кларнета действуют в оркестре столь-же широко, как и прежде.

Современные кларнеты пишутся в качестве *транспонирующих* инструментов. Это значит, что ноты для них изображаются в строе родového инструмента с последующим затем воспроизведением тоном ниже для кларнета в *Si♭* и малой терцией ниже для кларнета в *La*. Само собою разумеется, исполнитель, имея под руками совершенно тождественное расположение клапанов и дырочек, совершенно свободно поль-

зуется не только любым строем инструмента, но и любой разновидностью его.

Уменьшенная разновидность кларнета носит название *малого кларнета*. Малые кларнеты, предназначенные для продления вверх высоких регистров родového инструмента, обычно строятся в *Ré* и *Mib*. Наибольшее распространение получил кларнет в строе *Mib*, звучащий малой терцией выше написанного. Эти инструменты звучат очень ярко и звонко, но несколько крикливо и даже вызывающе, особенно в *forte*. Тем не менее, композиторам не раз удавалось весьма удачно пользоваться этой столь заметной и характерной звучностью оркестра. Один из наиболее ранних случаев применения малого кларнета встречается в последней части *Фантастической симфонии* Бэрлиоза, а другой — в «Заклинании огня» в последнем действии *Валкирии* Вагнера. В более позднее время очень широко, но, главным образом, из чисто оркестровых соображений, вызванных увеличенным составом оркестра, малым кларнетом пользовался Римский-Корсаков. Много писали для малого кларнета как Рихард Штраус, так и ряд других композиторов самого конца XIX и начала XX столетия. Удачно воспользовался малым кларнетом Шостакович в первой части своей *Седьмой симфонии*. Особенно же широкое распространение малый кларнет получил в духовом оркестре *смешанного* состава.

Более низких разновидностей кларнета существует три — *бассэт-хорн* или *альтовый кларнет*, *бас-кларнет* и *контрабас-кларнет*. Средняя разновидность — между кларнетом-сопрано и бассэт-хорном, — известная под именем *кларнета д'амур* и настроенная в *Sol*, никакого распространения не получила.

Во времена Моцарта и Вебэра большим вниманием пользовался *бассэт-хорн* — красивейшая разновидность обыкновенного кларнета, настроенная в *Fa* и *Mib*. Эти инструменты звучат чистой квинтой и большой секстой ниже родového инструмента, а в нотах пишутся соответственно выше. Звучность бассэт-хорна отличается особенной мягкостью, теплотой и задушевностью. Моцарт, особенно к концу своей недолгой жизни, сильно привязался к бассэт-хорну и написал для него ряд чрезвычайно проникновенных *solí*. Затем, уже под именем *альт-кларнета*, бассэт-хорн появился однажды у Сэн-Санса в опере *Анри VIII* и с тех пор совершенно вышел из употребления. Но в самое последнее время интерес к этому чудесному инструменту возродился вновь и первым композитором, отважившимся его восстановить в оркестре, был Рихард Штраус. Среди отечественных композиторов бассэт-хорном воспользовался только Борис Лятошинский в медленной части своей *Второй симфонии*.

Наиболее известной и распространённой низкой разновидностью кларнета является *бас-кларнет*. Во времена Бэрлиоза, Майербэра и Вагнера бас-кларнет строился в *Do*, *Sib* и *La* и звучал октавой ниже соответствующих представителей родového инструмента. Но в самом

начале текущего столетия, всего лишь каких-нибудь тридцать пять лет тому назад, была построена новая разновидность бас-кларнета, не только сочетавшая в одном инструменте звукоряды трёх прежних строев, но и увеличившая объём инструмента на четыре хроматических ступени вниз. Таким образом, звукоряд бас-кларнета начинается с ноты *do* малой октавы по письму и простирается вверх до звука *fa* третьей октавы. Современный бас-кларнет строится только в *Sib* и звучит, следовательно, большой нотой ниже написанного в скрипичном ключе и большой секундой ниже, если он изложен в басовом.

Звучность бас-кларнета чрезвычайно выразительная, иной раз очень драматичная, но всегда и при всех обстоятельствах немного суровая. Чайковский нашёл путь к блистательному применению бас-кларнета в *Пиковой Даме*, где он звучит не только сурово, но и трагично, а в *Щелкунчике*, напротив, в сочетании с челестой бас-кларнет производит впечатление скорее какого-то сказочного голоса, лишённого всякой драматической взволнованности. Вообще говоря, бас-кларнетом пользуются сейчас чрезвычайно широко и чаще всего в качестве баса семейства кларнетов. Но при всём этом никогда не следует забывать, что звучность бас-кларнета настолько характерна, что она почти никогда не проходит незамеченной. Всё лучшее, что написано для бас-кларнета, принадлежит поэтому к его выступлениям *solo*. В кантате Шапорина *На поле Куликова* встречаются весьма выразительные обороты, доверенные бас-кларнету. Римскому-Корсакову представился однажды случай поручить весь узор причудливого сопровождения «Ариозо Мизгиря» в третьем действии *Снегурочки* бас-кларнету.

Наконец, последняя разновидность кларнета была построена сравнительно недавно. Это — так называемый *контрабасовый кларнет*, звучащий октавой ниже бас-кларнета или двумя октавами ниже обыкновенного кларнета. Контрабасовый кларнет предназначался для продолжения вниз самых низких звуков кларнетов и получения в самых глубинах оркестрового звукоряда кларнетного тембра в качестве устойчивого баса этого замечательного семейства. Этой цели контрабасовый кларнет достиг вполне, но в оркестре он, в сущности, не привился. Если не считать двух-трёх случаев применения контрабасового кларнета в оркестре, композиторы как-то не дали себе труда познакомиться с этим инструментом ближе. В этом смысле они, несомненно, очень много потеряли...

Одним из самых выдающихся открытий в области инструментального строительства середины прошлого столетия было создание нового духового инструмента — *саксофона*, в котором чрезвычайно удачно объединились характерные особенности медных и деревянных духовых инструментов. Мысль создать новый духовой инструмент впервые зародилась во Франции, где вплоть до 1840 года оркестры, составленные из одних духовых инструментов и известные под именем «*Harmonies*» или «*Musiques militaires*», представляли собою крайне несовершенное

объединение. В оркестрах духовой музыки, или как их раньше называли — «хорах военной музыки», присутствовали два рода инструментов — медные и деревянные духовые, которые в силу различных условий того времени не могли еще создать мало-мальски сносного представления об однородности звука и его единстве с чисто оркестровой точки зрения. Причиной тому служила слишком существенная разница в тембрах этих инструментов, которая в конечном итоге и препятствовала им добиться необходимой стройности и соразмерности в звучании.

В те отдалённые времена наука об акустике была ещё чрезвычайно слабо развита, что особенно остро сказывалось в деле инструментального производства, и мастера в большинстве случаев до своих открытий доходили ощупью и подчас более, чем случайно. Таким образом, переворот, необходимость в котором ощущалась крайне остро, оказался возложенным на мастеров инструментальной промышленности, и надо было ждать того дня, когда-бы появился такой страстный приверженец движения вперёд, которому было-бы суждено стать подлинным преобразователем в этой области музыкального искусства. Именно таким смелым и дерзким новатором в данном направлении явился сын знаменитого бельгийского инструментального мастера — Адольф-Антуан-Жозеф Сакс, проведший всю свою зрелую жизнь во Франции. Новый инструмент, который был создан им наряду со многими другими, получил имя своего творца и с тех пор стал называться «саксофоном».

Увлечённый огромными трудностями поставленной перед ним задачи, Сакс воодушевлялся всё больше и больше и, продолжая свои исследования с упорством достойным восхищения, стремился открыть те данные, которые дотоле были ещё неизвестными науке о звуке и которые пресекали дальнейшее развитие современного ему инструментального производства. В конце-концов, он пришёл к познанию основного закона акустики, без применения которого ему не было пути, и установил, что «окраска звука определяется данными величинами столба воздуха соответственно с таковыми-же объёмами инструмента, его содержащего». Оттолкнувшись от этого основного положения, Адольф Сакс стремился изучить средства использования свойств параболы, о чём до него никто никогда и не помышлял. Кончилось дело тем, что он нашёл пути применить эти свойства к новому инструменту, который он замыслил построить. Теперь уже, после длительных изысканий и многочисленных опытов, оставался один шаг к претворению в жизнь первоначального замысла. Сакс изготовил из металла параболической формы воронку и снабдил её всеми необходимыми принадлежностями, свойственными деревянным духовым инструментам. Таким образом, этот новый инструмент явился плодом не случайных открытий, к которым можно было-бы дойти ощупью, а следствием строго научных расчётов, вполне к тому-же обоснованных. Сакс шёл к своей цели с уве-

ренностью и с безусловной достоверностью, отнюдь не отказываясь от новых опытов, которыми он пользовался для своих дальнейших открытий. Так возник саксофон, а спустя некоторое время Сакс построил полное семейство этих инструментов в количестве семи различных представителей его.

Здесь нет необходимости углубляться в дальнейшие подробности. Достаточно только сказать, что современный саксофон, к которому уже новейшие мастера применили «бёмскую систему» в расположении и устройстве дырочек и клапанов, обладает блестящими техническими возможностями, удивительной красотой звука, сближающего его одновременно с виолончелью, кларнетом и английским рожком, и значительной силой, способной бороться с любыми инструментальными объединениями оркестра. Объём современного саксофона по письму, тождественному для всех семи разновидностей семейства, простирается от *si♭* малой октавы до *fa* третьей, и звучит, в зависимости от строя и названия инструмента, выше или ниже. Но здесь нет большой необходимости распространяться о всех разновидностях саксофона и его строях. Достаточно только сказать, что самый распространённый альтовый саксофон строится обычно в *Mi♭* и звучит большой секстой ниже написанного. Следовательно, его действительный объём простирается от *re♭* малой октавы до *la♭* второй. Саксофон-баритон настраивается подобно альтовому саксофону в *Mi♭*, но звучит уже октавой ниже последнего, а саксофоны сопрано и тенор строятся в *Si♭* и звучат так-же, как обыкновенный кларнет-сопрано в *Si♭* и бас-кларнет. Само собою разумеется, установленный объём для саксофона по письму во всех этих случаях остаётся неизменным. Что-же касается действительного объёма всех этих инструментов, то положительно нет никакого труда вычислить их границы с точностью до одной ноты.

Концертная разновидность альтового саксофона, появившаяся не так давно в Соединённых Штатах Америки, располагает более расширенным объёмом и внизу имеет звук *la* малой октавы по письму, а вверх достигает *fa♯* и *sol* третьей октавы. Впрочем, некоторые исполнители — виртуозы *jazz'*, поднимаются ещё выше и без большого труда берут чуть-ли не *do* четвёртой октавы, что в действительном звучании соответствует звуку *mi♭* третьей октавы...

Редкая выразительность и искренность звучания саксофона, при большой силе и полноте звука, привела к тому, что он завоевал себе прочное место в современной музыке. Но этот успех пришёл далеко не сразу. Многие французские музыканты, как Бэрлиоз и Майербэр, восторженно отзывались о новом инструменте Сакса. Бэрлиоз посвятил ему несколько прочувствованных слов в своём прославленном труде по инструментовке, а Майербэр даже воскликнул — «Вот, по моему, совершенство звука!» Россини, которому представилась возможность послушать звучание саксофонов, сказал, что он «никогда не слышал ничего более прекрасного». И тем не менее, ни один из этих компо-

зителей и выдающихся мастеров оркестра ни разу не воспользовался саксофоном.

Семейство саксофонов, предназначавшееся первоначально для военно-духовых оркестров, по крайней мере во Франции и Бельгии, было тогда-же и введено. Из этого, однако, не следует, что саксофон вошёл в «духовой обиход» других стран Европы и Америки. Это случилось значительно позднее и далеко не так последовательно, как это представлялось в самом начале. Напротив, в симфоническую музыку проникновение саксофона совершалось с трудом и в первые десятилетия его существования ограничилось исключительно той-же Францией. Впервые самый красивый и наиболее богатый представитель семейства — альтовый саксофон — зазвучал в прелестной увертюре к *Арлезианке* Жоржа Бизэ. Немного позже им воспользовался Жюль Массне в *Иродиаде* и *Вэртэре*. Двумя саксофонами — альтом и баритоном — воспользовался Амбруаз Томэ в *Гамлете*. Три саксофона — сопрано, альт и тенор — встречаются в опере *Фэрвааль* Вэнсана д'Энди, а четыре — сопрано, альт, тенор и баритон — в *Домашней симфонии* Рихарда Штрауса. Количество удачных и хорошо звучащих случаев применения саксофонов в оперно-симфоническом оркестре легко может быть преумножено за счёт менее известных произведений Шарпантье, Эрляндже и некоторых других, но дальнейшее распространение саксофона, тем не менее, на долгие годы совершенно прекратилось.

Так скромно и нерешительно началась деятельность саксофона в пучинах музыкальной жизни тогдашней Европы. Никто не предвидел того прямо-таки «чудовищного» распространения саксофона и почти сказочного успеха его, который выпал на долю этого инструмента значительно позднее. Впрочем, некоторые наиболее чуткие оркестраторы и, особенно, теоретики — авторы работ по инструментовке, — вероятно, предвидели возможное распространение саксофона — они пророчили ему «блестящее будущее» лишь на основании богатейших художественно-исполнительских данных инструмента. Однако, композиторы, в своём подавляющем большинстве, продолжали избегать саксофон, и в симфоническом оркестре он, в сущности, имел совершенно случайное применение.

Со дня рождения саксофона прошло около семидесяти пяти лет, когда Европа была буквально ошеломлена сначала слухами о возникновении *jazz'a*, а потом — спустя несколько лет — восхищена и с головой увлечена прибывшим из Нью-Йорка в Париж первым негритянским *jazz*-оркестром. Это последнее событие произошло в 1918 году и, собственно, с этого дня в истории музыкального искусства Западной Европы началась некая «новая эра» — «век джаза». Трудно сейчас сказать, в силу каких побуждений музыканты *jazz*-оркестра обратили своё пристальное внимание на саксофон и дали ему то бурное развитие, на которое не мог рассчитывать даже самый совершенный инструмент современного оркестра. Надо думать, что причина подобного явления

скрывалась только в природных качествах инструмента. Музыкально-технические средства саксофона, дотоле скрытые от взоров современных ему исполнителей и обнаруженные впервые лишь неграми, способствовали тому, что саксофон из «пасынка» музыкальной действительности мгновенно превратился в «тирана», покорившего всех и вся. Смешно сказать, но в годы, предшествовавшие войне 1939 года, когда фашистское мракобесие в Германии достигло своего зенита, один из тогдашних «деятелей», не на шутку перепуганный успехами музыки *jazz'a*, издал приказ о запрещении пользоваться саксофоном, как инструментом «не-арийского» происхождения. Он был, очевидно, настолько тонко осведомлен в вопросах истории музыки, что признал саксофон созданием негров. И действительно, в руках негритянских ансамблей, особенно тех, которым теперь присвоено наименование «*jazz-hot*», саксофон в полном смысле слова блистал своими удивительными качествами.

Теперь, как было только что сказано, саксофон распространён уже повсеместно. Он звучит в любом произведении, предназначенном для джаза, и его можно слышать в любых его проявлениях. Но современная деятельность саксофона отнюдь не ограничивается теми успехами его, которыми он всецело обязан музыкальному искусству негров. Он быстро вышел на ещё более широкую дорогу и покориł сердца таких музыкантов, которые избрали его своим инструментом. Это значит, что саксофон из инструмента оркестра превратился ещё и в инструмент эстрады и концертного зала. Вслед за блестящими исполнителями — солистами-саксофонистами — появились и композиторы, которые выдвинули саксофон в ряды наиболее виртуозных инструментов. Они удачно сочетали художественные возможности инструмента с новейшими достижениями его и создали произведения, поражающие «акробатическими ухищрениями» его техники.

Как легко согласиться, слава саксофона утвердилась вполне. Он прошёл свой победоносный путь в *jazz'e* и, после своего «второго рождения», вновь возвратился в симфонический оркестр, отнюдь не порывая своих новых и подчас довольно «опасных» связей. Теперь уже композиторы отнеслись к нему совершенно иначе. Они не видели в нём «чужака», а стремились всячески загладить ошибку минувших дней. Саксофон в лице четырёх своих лучших разновидностей — сопрано, альт, тенора и баритона, — в самых причудливых сочетаниях, прочно вошёл в симфонический оркестр. Он с честью несёт там свои обязанности и с достоинством «истого музыканта» выполняет возложенные на него задачи инструмента *solo* и инструмента ансамбля. Больше того, на него обратили внимание даже те, кто раньше его совершенно не замечал. В числе таких композиторов, прежде всего, должно упомянуть А. К. Глазунова, незадолго до смерти написавшего *Концерт для саксофона* с сопровождением струнного оркестра. Это сочинение вошло уже в репертуар саксофонистов и часто исполняется по радио.

Но, как ни странно, Восточная Европа осталась безмолвной и ни один русский классик, — не считая, разумеется, Глазунова и Рахманинова — ни разу не обратил своих взоров к саксофону. Только в самые последние два-три десятилетия возникло искреннее внимание к саксофону, и новейшие композиторы всё чаще и чаще стали обращаться к услугам этого замечательного оркестрового голоса. Раньше других начал пользоваться саксофоном Прокофьев. Он применил его в ряде своих наиболее выдающихся произведений последнего периода, считая в числе их и балет *Ромео и Джульетта*. Вероятно, в те же годы стал пользоваться саксофоном также и Шостакович, применивший его в своей музыке к кино-фильмам *Златые горы* и *Золотой век*. После него саксофон зазвучал в балете Хачатуряна *Гаянэ* и в целом ряде других произведений советских авторов. Сейчас уже во многом представляется странным упорный отказ от участия саксофона в оркестре, и композитор, в сущности, много проигрывает, воздерживаясь от услуг саксофона. Впрочем, нарочито пользоваться саксофоном не следует — он слишком заметен в оркестре и иной раз может прозвучать не очень кстати, если музыка, сама по себе, не даёт к тому достаточных оснований или хотя-бы «благоприятного» повода.

Так протекала бурная история деятельности саксофона и так он продолжает свою яркую жизнь и по сей день. И чтобы не слишком загружать повествование оркестровыми примерами, достаточно напомнить только чудесную музыкальную картинку Мусоргского — «Старый замок», которую превосходно обработал для оркестра Морис Равэль. Главную тему этого произведения Равэль поручил альтовому саксофону и тем самым с особенной убедительностью подчеркнул основные качества этого удивительного инструмента — его выразительность, красоту и проникновенность. В своём новом оркестровом одеянии этот крохотный отрывок из *Картинок с выставки* производит исключительно трогательное, чарующее впечатление. Вслед за *Картинками с выставки* альтовый саксофон вдохновенно прозвучал и на страницах *Симфонических танцев* Рахманинова, и до сих пор, по справедливости, — это одни из лучших образцов применения саксофона в новейшем симфоническом оркестре.

Остаётся последний представитель объединения деревянных духовых инструментов — *фагот*. В XVI столетии, ещё задолго до изобретения фагота, все басовые голоса духовых язычковых инструментов удерживались различными видами низких инструментов. Эти инструменты в своём подавляющем большинстве принадлежали семейству *свирелей* или лучше сказать — *гобоев*, и были известны в тогдашнем музыкально-инструментальном обиходе под именем «бомбард» или «поммэров». Некоторые из этих инструментов — в данном случае речь идёт о низких разновидностях семейства — представляли собою деревянную трубу длиною до десяти футов. Они были очень легки в обращении, но для дыхания исполнителя во время игры оказывались не-

померно тяжёлыми и утомительными. Такая особенность в свойствах низких свирелей, одна из разновидностей которых чуть-ли не была уже известна под именем *фагота*, происходила от того, что их «двойной мунштук», напомилавший очертания латинской буквы «S», хотя в своём устройстве и был вполне сходен с современной тростью двойного язычка, но использовался иначе. Во время игры он не вкладывался прямо в губы исполнителя, как у нынешних фаготов и гобоев, но помещался в особой *капсуле* или «жестянке», в которую музыкант дул через отверстие так, что сама трубка мунштука приходила в содрогание. Ясно, конечно, что при таких обстоятельствах качество звука меньше всего зависело от музыканта и достигнуть тонкой, выразительной игры было невозможно. Свирели этого рода хлопали по-куриному и в старину их просто называли *gingrina*, производя самое слово от итальянского *gingrire*, что значит «хлопать», «кудахтать». Большие-же разновидности гудели и жужжали и в сочетании с прочими деревянными духовыми инструментами производили, вероятно, более чем странное впечатление. Однако, при всех своих относительных достоинствах и после трёхсотлетнего существования все эти виды низких свирелей исчезли бесследно и безвозвратно. Так закончилась «славная деятельность» ближайшего предшественника современного фагота.

И вот, в 1539 году, один фэрарский каноник, аббат Афраньо дэлья Альбонэзи, родившийся в Павии в 1480 году, сочетал воедино два таких старинных инструмента. Он заставил их объединиться в одной системе труб и, присоединив к ним раздувательный мех, — очевидно, для того, чтобы исполнителю было легче играть, — создал первый фагот, который по его указанию был построен неким Джьовани-Батиста Бавилиусом из Фэрары. К сожалению, история не сохранила достаточно точных и подробных сведений об этом дополнительном устройстве. Некоторые-же новейшие источники вообще оспаривают преобразование фагота из старинной бомбарды и считают, что первый фагот, построенный Афраньо дэлья Альбонэзи, появился уже в 1525 году. Получив известность по описанию его племянника — Тезео Амброзио дэлья Альбонэзи — только в 1539 году, этот фагот оказался самостоятельным видом нового духового инструмента. Так это или нет — вопрос другой, но бесспорным остаётся существование нового фагота наравне с бомбардой или поммэром на протяжении целых десятилетий, если даже не столетий. Короче говоря, фагот Афраньо с трудом пробивал себе дорогу в оркестр и только после его усовершенствования нюрнбергским мастером Зигмундом Шнитцэром получил всеобщее признание. Но об этом чуть позже.

Афраньо дэлья Альбонэзи назвал свой инструмент латинским словом *phagotus*. Он это сделал только потому, что трубы вновь созданного им инструмента и соединённые только что указанным способом напоминали своим внешним видом небольшую вязанку дров, в противоположность бомбардам, которые составлялись только из одного длин-

ного куска трубы. Язычок нового фагота не соприкасался с губами исполнителя и заключался в особом амбушюре-капсуле в виде небольшой вороночки. Кстати, полезно ещё раз напомнить, что язычком у некоторых деревянных духовых инструментов называется особое приспособление, состоящее из двух плотно приложенных друг к другу камышёвых пластинок и наглухо присоединённое к металлической трубке, вводимой в главную трубку инструмента. Отверстие, которое образуется между обеими пластинками камыша, обычно не превышает крупного плоского зерна, а весь язычок захватывается губами исполнителя во время игры и служит единственным проводником воздуха. Вибрация губ и камышёвых пластинок в значительной мере влияет на окраску и красоту звука инструмента, а самый «язычок» в просторечии чаще всего называется просто «пищиком». Амбушюром — вернее «мундштуком» — называется металлическая вороночка различной формы, глубины и плотности по краям. Эта воронка при игре на медных духовых инструментах прикладывается к губам исполнителя и вместе с этими последними носит название «амбушюра». В звукообразовании язычок и амбушюр имеют вполне тождественное значение и в равной мере влияют на красоту и выразительность тембра инструмента.

Итак, новый фагот, изобретённый Афанасьем Альфонси, вскоре обнаружил ряд существенных затруднений при применении инструмента в деле. Поэтому, спустя несколько десятилетий, уже в самом начале XVII столетия, инструментальный мастер Сигизмунд Шельтцер, а вероятнее всего Сигмунд Шнитцер в конце XVI века, освободил фагот от труб раздувательного меха и создал тот «подлинный» фагот, который долгое время был известен под именем *дольцина* или *дульцина-фагота*, обозначенного так только благодаря своей исключительно нежной звучности. Однако, не следует думать, что эта «нежность» в звучании была действительной нежностью в современном значении этого слова. Нежность эта была понятием весьма относительным, и, если вспомнить, что звук старинной бомбарды был хриплым, рычащим и чрезвычайно грубым, то новый фагот, освобождённый от этих существенных недостатков, действительно должен был показаться современникам чем-то удивительно нежным и приятным.

Этот вновь усовершенствованный фагот располагал полным семейством инструментов от контрабаса до сопрано, и Михаэль Прэториус, — один из самых выдающихся музыкальных писателей конца Эпохи Возрождения — в своём описании этого инструмента даёт пять самостоятельных разновидностей его. Но самым любопытным остаётся то, что фаготы того времени вполне сходны по своему виду с современными инструментами и отличаются от них лишь в подробностях своего устройства.

Во Франции и Германии усовершенствованные фаготы были приняты в оркестрах военной музыки, и уже в 1741 году они были введены в оркестрах французской гвардии и уланских полков маршала

Саксонского. В русской духовой музыке фаготы вошли в употребление в царствование Петра Великого. Но в то время, наряду с новым усовершенствованным фаготом, в этих оркестрах продолжали пользоваться сходными с ним серпентами и «русскими фаготами», которые отличались от обыкновенного фагота своим металлическим мундштуком.

Уже к концу XVIII столетия фагот был в большом ходу во всех городах Германии, где стояли войсковые гарнизоны. Их оркестры, особенно на военных парадах, исполняли множество музыкальных произведений, написанных для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов. Около того-же времени многие инструментальные мастера строили уже фаготы в разных объёмах и с отличными друг от друга границами звукоряда. Все эти многочисленные разновидности фагота имели временное распространение в Германии. Они служили там для сопровождения хоров в церквах, где каждый певческий голос удваивался одним из этих инструментов.

Такова «основная» история фагота — его возникновения и развития — вплоть до конца XVIII столетия. С началом нового XIX века дальнейшее развитие фагота пошло с молниеносной быстротой. Один мастер изобретал что-нибудь новое, другой — тотчас-же это совершенствовал, третий — вносил нечто вполне самобытное, а четвёртый опять это развивал и дополнял. И так дело улучшения фагота шло непрерывной чередой вплоть до пятидесятых годов XIX века, когда Эжэн Жанкур в содружестве с Бюффэ и Крампоном произвёл весьма существенное изменение в устройстве фагота. Короче говоря, современный вполне совершенный фагот своим возникновением обязан ряду выдающихся мастеров, среди которых, кроме уже перечисленных, должно упомянуть ещё Адольфа Сакса, Фредерика Трьёбэра, Карля Альменрэдера, Вильхельма Хэккеля и Теобальда Бёма, клапанный механизм которого, изобретённый им для флейты, был применён спустя некоторое время, правда, не очень удачно и на фаготе.

Несмотря на то, что своим внешним видом и устройством фагот сильно отличается от родственного ему гобоя, он всё-же имеет с ним и много общего. Тождественным с гобоем оказывается коническое сверление канала и трость, очень близкая по устройству к язычку гобоя. Трость фагота насаживается на изогнутую в виде латинской буквы «S» металлическую трубку или «эс», который позволяет исполнителю пользоваться фаготом во время игры, удерживая его в наклонном положении. Трость вместе с «эс»'ом укрепляется в спускающуюся вниз боковую деревянную трубку — «крыло», сверление которой служит прямым его продолжением. Это «крыло» входит в насаженный снизу широкий «сапог», имеющий внутри поворот канала с направленным вверх выходом. Именно сюда вставляется плотно прилегающая к «крылу» и подымающаяся вверх длинная «басовая труба», завершающаяся вверху прямым раструбом или «головкой». Современные фаготы делаются обычно из лёгкой кленовой древесины, на поверхности которой

просверливаются дырочки и укрепляются клапаны. Сверление фагота в сравнении с его длиной — от «эс»'а через «крыло», «сапог» и «басовую трубу» до раструба — очень узко и, чрезвычайно медленно и постепенно расширяясь к концу, образует полого-коническое сечение. Вследствие того, что раструб фагота не имеет расширяющегося конца, в звучании инструмента слабо выделяется основной тон, и он оказывается бедным высокими «призвуками». По этой причине звучность фагота таит в себе некоторую сдавленность, пустоту и даже неопределённость, что, впрочем, ничуть не мешает ему обладать свойственными его звучности художественными достоинствами и большой долей выразительности. По той-же причине фагот в большей части своего звукооряда не наделён большой силой звука, почему на заре своего участия в оркестре и получил прозвище «дульщина».

Таким образом создан современный фагот — вполне совершенный в техническом отношении. Его огромный объём простирается от *si^b* контр-октавы до *ré* второй, и весь его звукоряд распадается на несколько чрезвычайно характерных в своём звучании регистров. Но подробнее об этом — чуть дальше. Современный фагот смело можно назвать не только очень подвижным инструментом, но и просто виртуозным. Ему доступны всевозможные пассажи самого затейливого рисунка, а скачки, охватывающие весь его огромный звукоряд и, в особенности, его врождённая подвижность дала даже повод Шарлю-Мари Видору высказаться о фаготе с истинным восхищением. «Не удивительно-ли в самом деле, — говорит он, — чтобы инструмент, способный опускаться ниже валторны и в глубинах своего диапазона издавать столь мощные звуки, мог предаваться акробатическим ухищрениям и проворству, недоступным его ближайшим соседям? И каких только услуг он не оказывает оркестру! Он годится во всех сочетаниях и сливается со всеми группами оркестра — и с деревом, и с медью, и со струнными. Его применяют буквально во всех видах».

Вот каковы достоинства фагота — этого подлинного «труженика» современного симфонического оркестра. Как-же он звучит? Великий Грибоедов в своём бессмертном *Горе от ума* устами Чацкого, характеризующего Скалозуба, даёт очень верный звуковой облик фагота. В его определении — «...Хрипун, удавленник фагот...» — большая доля правды. Действительно, в самом низу своего звукооряда фагот «ворчит» и даже немного «хрипит», когда играет слишком громко. Наоборот, в самом верху его звуки несколько сдавленны. Они звучат болезненно и даже чуть скорбно. Зато средняя часть его звукооряда не хрипит и не давится, а звучит, хоть и немного сурово, но всё-же вполне свободно и убедительно. Тем не менее, в шутку фаготы нередко называются «старичками». Их звучность, особенно в скачках, способна вызвать добродушную улыбку, а при некотором преувеличении даже смех. Классики очень хорошо знали эту своеобразную черту фагота и нередко ею злоупотребляли, когда хотели подчеркнуть игриво-весёлую

и даже насмешливую сторону своей музыки. Подобные случаи порой встречаются в симфониях Хайдна, где автор, пользуясь звучностью фагота, явно подсмеивается над слушателем. Фагот звучит тогда как-то особенно живо и весело.

Но вместе с тем в звуках фагота, особенно на низах, есть что-то зловещее и злое. Арам Хачатурян, желая подчеркнуть в музыкальной характеристике Гико его отрицательные качества, сопровождает приход руководимых им заговорщиков, появляющихся, насколько помнится, дважды на протяжении всего балета *Гаянэ*, звучностью фаготов в содружестве с низкими кларнетами. Однако, говоря об этой своеобразной черте в звучании фагота, было-бы большой несправедливостью умолчать о фаготе в *Пиковой Даме*. Кто не помнит отрывистых, леденящих кровь и наводящих ужас звуков фагота? Никто, кроме Чайковского, не сумел до сих пор извлечь из фагота столь страшного звучания. И даже тогда, когда фагот передаёт свой столь характерный рисунок бас-кларнету, то и тогда в сознании слушателя этот острый мелодический оборот продолжает сохранять «окраску фагота» и остаётся столь-же впечатляющим, хотя и звучащим совершенно иначе. В нём исчезает, правда, присущая фаготу сухость, особенно в отрывистых нотах, и появляется нечто новое, столь-же необычное и устрашающее...

Но всё это, так сказать, особая сторона художественных возможностей фагота. Он очень легко предаётся безмятежной простоте подвижного в своём течении напева. Наигрыш пастушка или звуки какого-нибудь восточного инструмента, немного напоминающего отдалённую зурну, находят в лице фагота очень тонкого и ревностного истолкователя. Именно такой наигрыш фагота встречается во второй части симфонической сюиты Римского-Корсакова *Шехеразада*. Кстати, в некоторых речитативах, встречающихся не один раз на протяжении того-же произведения, выступление *solo* фагота всегда обращает на себя внимание немного сдавленной звучностью своих высоких нот.

Особенно красиво звучит фагот в тех случаях, когда автор хочет создать ощущение чего-то *отдалённого*, доносящегося как-будто издалека. Это удивительное ощущение особенно ярко проступает в очаровательной песенке Хозэ, исполняемой фаготом в антракте ко второму действию оперы *Кармэн*. В среднем проведении фагот своими острыми, чуть глуховатыми звуками сопровождает кларнет, на долю которого выпадает тогда обязанность излагать главную тему. Наоборот, в самом низком отрезке своего звукоряда фагот звучит сосредоточенно-сурово и очень значительно. Именно этой своеобразной звучностью начинается первая часть *Шестой симфонии* Чайковского. Эта-же звуковая краска, только более сосредоточенная и напряжённая, появляется ещё раз в том-же произведении, но уже в конце.

Как было уже замечено, звучность фагота, вследствие огромного объёма его звукоряда, чрезвычайно разнообразна. Бетховен очень хо-

рошо знал эту удивительную особенность фагота и потому исключительно часто прибегал к его услугам. У Бетховена нет ни одной симфонии, где-бы фаготу не было отведено более или менее почётное место. Однако, наиболее таинственное, почти «мистическое» звучание фагота встречается в его *Пятой симфонии*, где сначала один, затем два фагота излагают свою тему в сопровождении *pizzicato* струнных. Это произведение настолько часто исполняется и настолько хорошо известно, что нет большой необходимости останавливаться на нём более обстоятельно.

Очень забавно звучит у трёх фаготов экспозиция фуги в первой части симфонической трилогии Вэнсана д'Энди — *Лагерь Валлэнштайна*. Ничуть не менее характерно звучит *solo* фагота и в самом начале симфонического скерцо Поля Дюка — *Ученик Чародея*. В противоположность симфонической поэме д'Энди, это произведение очень часто исполняется и потому есть основание предполагать, что эта весьма характерная для фагота тема всем хорошо памятна.

Нередко бывает так, что фагот вступает в увлекательное собеседование с оркестром. Пожалуй, из всех прочих деревянных духовых инструментов, фагот больше других имеет что сказать о воспроизводимых им чувствах и глубоких переживаниях. Это доказывает только, что звучность фагота при некоторых обстоятельствах оказывается настолько выразительной и убедительной, что автор не боится противопоставить её одну всему остальному оркестру. Один такой случай, поражающий своею красотой, преисполненной таинственной прелести и обаяния, встречается у Мориса Равэля в его оркестровке своего-же собственного произведения, первоначально сочинённого для фортепиано. Называется оно — *Alborada del gracioso*, и среди музыкантов пользуется очень большой известностью.

Нетрудно было из всего предыдущего заключить, что звучность фагота, особенно в более высокой части его звукоряда, обладает большой непосредственностью и исключительной, почти «одухотворённой» искренностью. Это обстоятельство дало повод Шостаковичу воспользоваться фаготом в наиболее удачном эпизоде-речитативе первой части его *Седьмой симфонии*.

Впрочем, количество выдающихся образцов может быть легко умножено. Значительно важнее, поэтому, рассказать о другой деятельности фагота в оркестре. Было время, когда во Франции так увлекались фаготом, что считали совершенно обязательным удваивать каждую его партию. Таким образом, в оркестре было всегда четыре фагота, вместо двух, предусмотренных правилами равномерного построения современного симфонического оркестра. Увеличение числа фаготов теперь считается не очень желательным, но если такая необходимость оказывается неизбежной, то она влечёт за собою обычно и общее увеличение количества деревянных духовых инструментов. Однако, такое увеличение фаготов имеет место только в большом симфоническом

оркестре, известном под именем «троечного» или «четверного» состава его. Впрочем, бывают случаи, когда количество инструментов одного какого-нибудь вида несоразмерно увеличивается. Такие примеры встречаются, тем не менее, довольно редко и потому говорить о них более подробно не стоит.

Но взамен этого безусловно необходимо сказать несколько слов о фаготе, участвующем в оркестре в качестве рядового его сочлена. Здесь поле деятельности фагота необъятно. Он превосходно сочетается с любыми инструментами оркестра и потому положительно нет никакой возможности исчерпать хотя-бы самую ничтожную часть его обязанностей. Поэтому, достаточно ограничиться ссылкой только на два случая, где фагот играет соподчинённую роль. В одном — это его *solo*, сопровождаемое «репликами» всех прочих деревянных духовых инструментов и находящееся на страницах медленной части знаменитой *Четвёртой симфонии* Чайковского, а в другом — его «урчащее» сопровождение визгливой флейты чрезвычайно забавного и живописного танца «Чай» из второго действия балета *Щелкунчик* того-же автора.

Художественные достоинства фагота настолько несомненны, что этот инструмент давно уже проник в произведения камерной музыки. Литература для фагота в полном смысле слова необозрима, и уже есть множество таких произведений, где один или два фагота исполняют весьма достойные обязанности. Нет никакой возможности перечислить всё, где участвует фагот, но нельзя и не назвать лучшее среди этого океана произведений. Достаточно поэтому сказать, что почти все наиболее прославленные музыканты внесли свою лепту в оркестровую деятельность фагота и тем самым так или иначе отдали дань достоинствам фагота. Моцарт написал чудесный *Концерт для фагота* с оркестром и ряд замечательных *Серенад* для различных объединений духовых инструментов. Бетховен оставил довольно много камерных произведений с участием фагота, но самым прославленным из них остаётся всё-же изумительный *Сэптюор* для скрипки, альты, валторны, кларнета, фагота, виолончели и контрабаса. Сэн-Санс написал *Сонату* для фагота и фортепиано, а Рихард Штраус — любопытную *Сюиту* для тринадцати духовых — двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, четырёх валторн, двух фаготов и контрафагота. Да и Глинка заплатил дань этому инструменту, оставив *Патетическое трио* для фортепиано, кларнета и фагота, написанное им в те годы, когда камерная музыка в России только-только ещё зарождалась. Но совершенно замечательный образец создал Карль-Мария фон-Вебэр. Он написал восхитительный *Концерт для фагота* с оркестром, который до сих пор остаётся образцовым в этом роде и мимо которого не проходит ни один фаготист, готовящийся стать солистом.

Для заключения достаточно сказать, что в русской камерной музыке, чрезвычайно бедной участием духовых инструментов, фагот, тем не менее, появлялся не один раз. Чаше других инструментальных соче-

таний можно услышать «квартет деревянных духовых», где фагот участвует на равных с флейтой, гобоем и кларнетом основаниях. Но чуть-ли не единственный случай применения четырёх фаготов встречается у Сергея Прокофьева. Эта любопытная музыкальная шутка носит название *Юмористического скерцо* и исполняется, к сожалению, чрезвычайно редко.

Теперь остаётся только сказать несколько слов о разновидностях фагота. То время, когда фаготы существовали чуть-ли не в пяти объёмах-видах, прошло безвозвратно. Не так ещё давно раздавались настойчивые голоса, требовавшие восстановления *квинтового фагота*, звучащего чистой квинтой выше родового инструмента. По сути дела, это мероприятие имело-бы свой смысл, так-как верхние звуки фагота, особенно в пределах первой и второй октавы, отличаются своеобразной прелестью и красотой. Но так или иначе, это пожелание не осуществилось, и сейчас единственной сохранившейся и принимающей деятельное участие в оркестре разновидностью фагота остаётся *контрафагот*, звучащий октавой ниже обыкновенного фагота. Одно время, правда, контрафагот, когда он был ещё недостаточно совершенен, вызывал к себе достаточно враждебное отношение современников и даже настойчиво «выживался» из оркестра построенным для этой цели *сарюзофоном*. Но, к счастью, этот «обмен силами» не состоялся и современный контрафагот прочно утвердился в оркестре, где исполняет обязанность усиливать самый глубокий бас оркестра. Новейшая разновидность контрафагота, построенная Вильхельмом Хэккелем, имеет два раструба, которые, в зависимости от своего применения, дают два разных объёма инструмента. В одном случае, контрафагот имеет своей нижней исходной точкой ноту *до* большой октавы по письму, а в другом — *ла* контр-октавы, звучащее в действительности, как *ла* суб-контр-октавы. В верхних границах своего звукояда контрафагот может подниматься до середины первой октавы по письму, но эти ступени лишены всей красоты «фаготного» звучания, и в действительности малопригодны в оркестре. Они звучат очень щедеушно и слабо, а для извлечения — чрезвычайно затруднительны. Всю прелесть контрафаготу придают, естественно, низкие октавы звукояда, отдельные тоны которых, в гармоническом сочетании с деревянными или иной раз медными духовыми инструментами, звучат подобно педальным звукам органа. Что-же касается технических возможностей контрафагота, то теоретически он достаточно подвижен и даже проворен, но в действительности всё это очень мало ему свойственно. Слишком велик объём инструмента, дабы он мог с лёгкостью фагота предаваться «музыкальной акробатике». Это не в его свойствах и потому нет необходимости принуждать его делать то, что ему не очень по душе. Лучшее на контрафаготе — размеренное звучание, способное усилить величественную поступь музыки в каком-нибудь хорале или гимне. В этом случае контрафагот совершенно незаменим.

В оркестре *solo* контрафагота — уже не такая редкость. Но, пожалуй, лучшими образцами в этом смысле придётся признать *solo* контрафагота в *Ma Mère l'Oye* Равеля и в балете Василенка *Иосиф Прекрасный*. Особенно трудные партии для контрафагота встречаются у Рахманинова в *Острове Мёртвых* и Рихарда Штрауса — в *Саломее*. Они поражают не только своею сложностью, но и, главным образом, своею продолжительностью.

Из всего предшествовавшего повествования о деревянных духовых инструментах нетрудно было усмотреть, что эти разнородные и выразительные голоса оркестра рано или поздно должны были принять на себя обширные и многообразные обязанности. Так в действительности и оказалось, тем более, что у композиторов, в сущности, были все основания испытать их силы в сочетании вполне обособленном. В целом ряде сочинений деревянным духовым инструментам, иной раз в сочетании с валторнами, неоднократно поручались более или менее продолжительные *solì*. Обычно они задумывались для одних деревянных духовых — флейт, гобоев, кларнетов и фаготов. Иной раз к этому объединению присоединялись их видовые — чаще всего английский рожок, и реже — малая флейта, бас-кларнет или контрафагот, или даже валторны в любом количестве — от одной до четырёх. Если подобные сочетания деревянных духовых инструментов — а в их построении, в конце-концов, может быть чрезвычайно большое разнообразие — встречаются в оркестре и возникают, как следствие общего развития оркестровой ткани данного сочинения, то обычно продолжительность таких *solì* бывает не очень значительной. В этом случае они производят исключительно приятное впечатление своею свежестью и новизной. Но, будучи оставленными в полном одиночестве и на относительно большой промежуток времени, они быстро изживают самих себя, перестают увлекать слух своею остротою и довольно быстро превращаются в нечто чрезвычайно томительное, однообразное и даже серое. Поэтому, когда композитор пишет для одних духовых, то он никогда не должен забывать этой характерной особенности в звучании духовых инструментов, и продолжительность его творения никогда не должна достигать той длительности, которая угрожает уже художественному замыслу автора. Римский-Корсаков, в своё время, очень резко и даже жестоко осудил затем Чайковского, поручившего всё «Вступление» к *Иоланте* одним духовым инструментам — «дереву» и валторнам, имея в виду следующую затем полную смену красок. Несомненно, в своём раздражении, Римский-Корсаков слишком погорячился и явно недооценил чарующего замысла Чайковского, хотя и сам Чайковский, увлечённый красотой и полной неожиданностью предпринятого им противопоставления оркестровых красок, немного «хватил через край». Вступление к *Иоланте*, написанное для одних деревянных духовых с валторнами, грешит некоторой растянутостью, искупаемой, впрочем, замечательной свежестью вступающих вслед за тем струнных и арф.

Однако, этот случай — чуть-ли не единственный в сочинениях русских композиторов. Чаще всего, они пользовались объединением одних деревянных духовых в качестве «проходящих эпизодов» и потому, конечно, достигали больших успехов. Но не эта сторона искусства оркестровки является в данном случае целью настоящего повествования. Значительно любопытнее остановиться на тех произведениях, которые полностью посвящались одним деревянным духовым и имели, следовательно, право на вполне самостоятельное существование.

В соответствии с одной старинной хроникой времён Французской Революции интерес к сочинениям для духовых инструментов, по крайней мере во Франции, зародился именно в те годы. Как известно, 7-го брюмэра III года Революции, или 28-го октября 1794 года, в Париже, в театре на улице Фэйдо, были исполнены две *Увертюры* для одних духовых инструментов, сочинённые — одна гражданином Мэюлем, а другая — гражданином Катэлем. Но несколькими годами раньше для одних духовых писал уже Моцарт, и его *Серенады* пользуются вниманием музыкантов ещё до сих пор. Они написаны для различного состава духовых инструментов, иной раз даже с участием бассэт-хорна и контрафагота, но в основном — для восьми или двенадцати исполнителей.

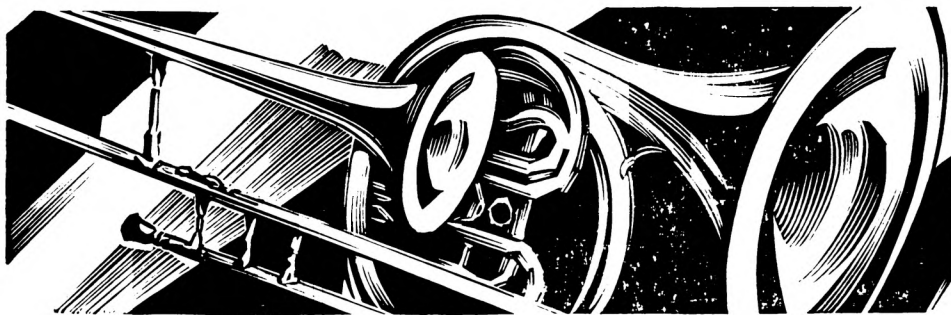
Не остался в стороне и Бетховен. Он, правда, не написал ни одного произведения, в котором количество духовых инструментов превысило бы цифру восемь, но, тем не менее, полезно вспомнить и о нём. Он оставил два любопытных *Октэта*, написанных для двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов, один *Секстет* для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов, и три *Дуэта* для кларнета и фагота. Остаётся только пожалеть, что все эти произведения великого мастера оказались почти забытыми и совершенно не появляются на концертных эстрадах больших городов. Очевидно, ими пользуются в классах «духового ансамбля» и не считают уже нужным показывать их «широкой публике».

Но не в этом, собственно, дело. К сожалению, не все ансамбли деревянных духовых инструментов звучат одинаково захватывающе и увлекательно. В сочетании некоторых из них проступает известная сосредоточенность и даже скорбность. В сочетании других — обращает на себя внимание некоторая вялость и приглушённость звучания. В составе третьих — благотворное влияние на звучание гобоев, фаготов и, отчасти, кларнетов оказывают валторны. Но, как общий вывод, надо отдать справедливость «звонким» звучностям и согласиться, что чем меньше в составе духовых инструментов «ясных» и «светлых» звуков — флейт и кларнетов, тем напряжённее, тоскливее и пасмурнее они звучат. Поэтому, иные композиторы, если не искали случая присоединить к духовым инструментам «украшающие» звучности — о них речь ещё немного позже, — то в первую очередь они пользовались флейтами или увеличивали количество кларнетов. Та же цель легко, конечно, может быть достигнута и с участием трубы.

В самое последнее время советские композиторы начали уделять немалое внимание трио или квартету деревянных духовых инструментов. Трио — в нём, к сожалению, не участвовала флейта — скоро уступило место более полному и совершенному объединению всех четырёх представителей семейства «деревя». Это содружество инструментов звучит превосходно, хотя в большом количестве слушать его немного утомительно. Впрочем, небольшие по объёму вещицы — очаровательны.

Все недостатки объединения деревянных духовых инструментов мгновенно исчезают, как только к их звучности примешиваются «украшающие» инструменты. Лядов в этом отношении сделал чрезвычайно удачную попытку, избрав для своего произведения только ясно и звонко звучащие голоса. Благодаря такому сочетанию инструментов ему удалось воспроизвести нежное звучание «музыкальной табакерки». Это сочинение, написанное для малой флейты, обыкновенных флейт, кларнетов, арфы и колокольчиков, — звучит восхитительно. Оно очень хорошо известно, часто исполняется и пользуется неизменно шумным и весьма заслуженным успехом.

Но если теперь развить эту мысль несколько глубже, то не трудно прийти к выводу, что объединение духовых инструментов будет звучать тем лучше, чем больше в его составе будут участвовать «украшающие» звучности некоторых ударных инструментов, арфы и струнных, использованных по преимуществу в *pizzicato* или в флажолетах. Если же к такому сочетанию инструментов добавить ещё челесту и «медь» — валторны или трубы, то возникнет такое созвучие, которое можно будет слушать уже часами. Для такого состава инструментов написано множество превосходной музыки, живо напоминающей игру «музыкальных» игрушек, ящиков и табакерок. Но, тем не менее, отнюдь не надо думать, что музыка, написанная в таких звуковых сочетаниях, — «легковесна» или «поверхностна» по своему содержанию. Нисколько. Она достаточно проникновенна и в меру «живописательна». В этом ли её недостаток? Впрочем, в таких случаях, лучше всего предоставить слово самой музыке. Пусть она сама «постоит за себя» и оправдает право на своё существование. Здесь можно только облегчить ей эту задачу и напомнить очаровательное звучание «Маленького марша» из *Первой сюиты* и «Вступление» к балету *Шелкунчик* Чайковского, «Балет невылупившихся цыплят» из *Картинок с выставки* Мусоргского — Равеля, «Танец автоматов» из балета *Коппелия* Дзалиба и две вещицы Глазунова — «Марионетки» и «Скерцино» из его *Балетной сюиты*. Такой перечень легко может быть продолжен. Есть ли только в том необходимость?..



V

МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Третье объединение в современном симфоническом оркестре составляют *медные духовые инструменты* или, как их чаще называют, — «медь». Эти голоса, обогащённые всеми достижениями современной инструментальной механики, представляют уже настолько совершенное в художественном отношении сочетание инструментов, что они могут выступать не только в качестве «поддержки» оркестра в нужную минуту, но и в качестве вполне самостоятельной единицы. В современном симфоническом оркестре «медь» представлена тремя видами инструментов — валторнами, трубами и тромбонами, объединёнными с тубой, принадлежащей, как известно, к другому инструментальному семейству.

Четвёртая группа, известная под именем «валторновых» или «вайнзоровских» туб, а также группа флюгельхорнов или саксхорнов, принятых в духовом оркестре, в оперно-симфоническом оркестре имеет, в сущности, ничтожное применение. Только по этой причине в предстоящем повествовании указанным представителям «меди» будет уделено самое ничтожное внимание. Для ознакомления с ними придётся обратиться к другим, более обстоятельным работам об оркестре.

На заре возникновения оркестра и первых шагов в его дальнейшем развитии вплоть до середины XIX столетия «медь» была далеко не столь совершенной и развитой, какой она стала после изобретения «вентильного механизма», превратившего её из *натуральной* в *хроматическую*. Благодаря этому замечательному преобразованию, возникшему

около 1811 года, роль медных духовых инструментов в ближайшие-же десятилетия не только значительно возросла, но и они заняли то выдающееся положение, которое они, собственно, и должны были по праву занимать.

Подобно своим ближайшим соседям по оркестру — деревянным духовым инструментам, — медные духовые инструменты располагают точно такой-же способностью *тянуть* или, лучше сказать, — *выдерживать* звук, и, если в известной мере и уступают им в некоторой гибкости и блестящей виртуозности, то взамен этого они располагают *силой*, далеко оставляющей позади себя и деревянные духовые, и струнные инструменты, даже вместе взятые. Поэтому, для сохранения равновесия звучности в оркестре; количество деревянных духовых инструментов должно относиться к числу медных, по крайней мере, как два к одному. В ещё большей степени это замечание относится к струнным, где вообще не представляется возможным установить какие-бы то ни было числовые отношения, и всякая попытка в этом направлении легко может оказаться не только бесплодной, но и просто бесполезной.

Художественно-технические возможности медных духовых инструментов достаточно разнообразны, но они не столь богаты, как возможности «дерева» и особенно струнных, — в данном случае, смычковых. Их объёмы, способные ответить малейшим намерениям автора, ещё более стеснены, а средства выразительности, при всей своей впечатляющей силе, усечены во времени, ибо даже самая проникновенная мелодия не может приковать к себе внимание слушателя с продолжительностью, равной струнным. Будучи достаточно разнообразными в окраске своего звучания, медные духовые инструменты, тем не менее, быстро «приедаются» и утомляют внимание значительно скорее, чем даже «дерево». Это качество их особенно резко проступает в силе, когда «медь» оказывается по положению «ведущим» объединением оркестра. Медным духовым инструментам недостаёт той вдохновенной глубины, которая в таком избытке свойственна смычковым. Автор, пишущий в условиях симфонического оркестра для медных духовых инструментов, оказывается в ещё более затруднительном положении, так-как должен проявить не только много художественного вкуса, но и ощутить то «чувство меры», малейшее преувеличение которого легко может превратить его музыку в «садовый оркестр» с чрезмерным преобладанием резкой и крикливой «меди». Используемые в *solo* медные духовые инструменты способны произвести неизгладимое впечатление, но объединённые вместе они легко становятся «угрожающей силой», могущей свести на-нет весь художественный замысел автора. Это последнее обстоятельство становится особенно ощутимым в том случае, когда автор сочтёт возможным пренебречь теми разумными пределами, в объёме которых «медь» может действовать вполне непринуждённо. Само собою разумеется, все эти опасения не имеют никакого отношения к «духовому оркестру», составленному по преимуществу из одних медных инструментов и

предназначенному к выполнению совершенно иных художественных задач.

В противоположность деревянным духовым инструментам, все представители медных наделены способностью воспроизводить не только чрезвычайно последовательное усиление и ослабление звука, но и *давать сразу* резкий, остро ударяемый звук с любым оттенком степени его силы. Эта поразительная способность «меди» часто используется композиторами в драматической музыке, где сила художественного воздействия на слушателя стоит чуть-ли не на первом месте. С введением «закрытых» и «застопоренных» звуков на валторнах и сурдин на трубах и отчасти на тромбонах и всех прочих представителях «медного царства», эта область художественной выразительности возросла ещё больше. В некотором отношении она успела уже превратиться в нечто вполне отрицательное, ибо заставила музыкантов забыть о всяких границах дозволенного. Многие композиторы стали пользоваться этим могучим средством художественного воздействия часто без достаточного основания, и потому, очень быстро «обеднив» его, совершенно обесценили его впечатляющую остроту.

В настоящее время, как было уже сказано, объединение медных духовых инструментов представлено тремя или, если считать инструменты духового оркестра,—то четырьмя разновидностями, отличающимися друг от друга чисто механическими свойствами, которые в данном случае могут быть восприняты в качестве их «природных свойств». Каждый из этих видов обладает только ему одному свойственными качествами и особенностями. Последнее обстоятельство даёт право усматривать в среде медных инструментов две более или менее резко обособленные единицы, которыми можно пользоваться вполне независимо друг от друга. Это — валторны, с одной стороны, и трубы с тромбонами и тубой,—с другой. Семейство *флюгельхорнов* или по французской терминологии — *саксхорнов*, а в прежнее время, — *бюгельхорнов*, в симфонической музыке имеет ничтожное приложение. Из представителей этого рода инструментов больше всего посчастливилось, как известно, тубе, которой, вследствие свойственной ей и всему семейству флюгельхорнов некоторой вязкости в извлечении звука — скорее к сожалению, чем к счастью — пришлось принять на себя обязанности баса тромбонов. Другие представители семейства флюгельхорнов с изменёнными мундштуками и собственно флюгельхорны в симфоническом оркестре являются настолько редкими участниками его, что именно здесь о них можно и не говорить в подробностях.

Если художественно-технические средства деревянных духовых инструментов были долгое время не совершенными и не равноценными, то представители медных духовых инструментов пребывали в ещё более тяжёлых условиях. В оркестре прошлого, которым композиторы пользовались до первой трети XIX столетия, медные духовые инструменты применялись не только с большими ограничениями, но и в силу своих

природных особенностей использовались иной раз далеко не так, как того требовало естественное течение музыкальной мысли. Другими словами, деятельность медных инструментов в оркестре в некотором отношении подчинялась не столько воле самих композиторов, сколько своим же собственным несовершенным в техническом отношении качествам. Эти недостатки в устройстве медных инструментов вообще не касались тромбона с кулисой, который, как известно, и занял выдающееся положение в оркестре «ранних полифонистов», где нередко удваивал каждый голос смешанного хора. С развитием симфонической музыки в более тесном значении этого понятия, тромбоны уступили место валторнам и трубам, занявшим в нём преобладающее положение, а сами перешли в оперно-драматический оркестр, где обосновались вполне, явившись в какой-то мере основой тогдашнего несовершенного состава медных инструментов вообще. В симфонии они появлялись только как исключение, не оказывая, в сущности, большого влияния ни на строевые оркестра в целом, ни на его внутреннюю жизнь в особенности.

Тем не менее, музыкальная жизнь шла действительно вперёд, требуя от медных инструментов всё новых и новых средств выражения, которых они, при существовавших тогда условиях, дать не могли. Очевидно, для того, чтобы вывести их из этого вынужденного состояния застоя, вызванного тогдашним уровнем механического устройства медных инструментов, надо было применить такие меры, которые сразу-бы устранили препятствия, мешавшие их дальнейшему развитию. Задача была не из простых, но, как показало будущее, — вполне доступной для решения. Чтобы стало теперь вполне ясным, в чём, собственно, заключалась основная причина этого обстоятельства и где находился так мешавший делу их развития «камень преткновения», надо вспомнить, что в основе всех без исключения духовых инструментов лежит так называемая «натуральная гамма» или «гармонический ряд натуральных звуков». Дабы не возвращаться к этому вопросу в дальнейшем, полезно здесь-же выяснить раз и навсегда существо дела, имевшего столь *тяжёлые последствия* для жизни медных духовых инструментов в оркестре и послужившего досадной помехой в их развитии на протяжении почти двух с половиной столетий.

Любая длинная и не очень широкая труба, при известном способе вдувания, неизменно вызовет колебание заключённого в ней столба воздуха и строго определённую последовательность ступеней. В зависимости от напряжения губ, может быть вызвано полное сотрясение столба воздуха, его половины, трети или любой его доли до одной двадцатой включительно. Таким образом, если предположительно допустить в качестве основы звук *do* большой октавы, то получится строгая последовательность звуков, находящаяся в постоянной и неизменяемой зависимости между собою. Эта последовательность носит название «натуральной гаммы», «гармонического звукоряда» и последовательности «частичных тонов», гармонических или «натуральных призвуков» или,

наконец, «обертонов». Самые высокие ступени звукоряда доступны лишь некоторым медным духовым инструментам, чрезвычайно трудны для извлечения и удаются далеко не каждому даже и очень опытному исполнителю. Поэтому, обычный «натуральный звукоряд» охватывает первые шестнадцать звуков, причём «первый» или «основной тон» доступен лишь инструментам с так называемой *широкой* мензурой. Звуки седьмой и четырнадцатый соответствуют «натуральной септимере» и звучат несколько ниже темперированной, а звуки одиннадцатый и тринадцатый приходятся в промежутке между соседними хроматическими полутонами *fa♯—fa♯* и *la♭—la♭* второй октавы.

Как уже должно быть ясным из предыдущего, *мензурой* называется отношение поперечника или *диаметра* к длине трубки. Чем поперечник трубки шире, а длина короче, тем больше оснований считать инструмент *широко-мензурным*. Таким инструментам легко удаётся «основной тон», но в верхней части звукоряда они редко поднимаются выше девятого, десятого или двенадцатого призвукa. Инструменты с особенно короткой трубкой довольствуются обычно первыми пятью или, в крайнем случае, — как у кларнета, — девятью натуральными звуками. Напротив, инструменты, поперечник которых относительно мал, а трубка длинна, носят название *узко-мензурных*. Им доступны все высокие «обертоны», начиная со второго, а первый оказывается «величиной теоретической» в полном значении слова. Некоторым исполнителям, иной раз, удаётся извлечь на трубе или валторне «основной тон», хотя именно этот звук, как сомнительно звучащий, ни при каких условиях не должен быть использован в оркестре.

На протяжении нескольких столетий самые выдающиеся музыканты пользовались этими столь ограниченными средствами медных духовых инструментов и считали вполне достаточным поддерживать ими силу, блеск и великолепие оркестра. Однако, вся несостоятельность такого положения проявилась чуть-ли не на самой заре возникновения оркестра вообще. В самом деле, на что мог рассчитывать композитор, если в его распоряжении оказывался звукоряд, ступени которого в нижней своей части шли с большими промежутками, а в верхней — были заполнены «нестройными» тонами, ибо, как известно, *абсолютной* стройностью обладал лишь «основной тон», тогда как все прочие ступени его более или менее заметно отличались от так называемого «темперированного строя», принятого в европейской музыке. Тем не менее, композиторы с поразительным искусством выходили из создавшегося положения и пользовались, по возможности, только «натуральными звуками», сочиняя на их основе глубоко выразительные и проникновенные мелодические построения. Здесь нет необходимости углубляться в историю деятельности медных духовых инструментов в произведениях первых творцов оркестровой музыки. Достаточно сказать, что вся нелепость положения была осознана чрезвычайно скоро и для того, чтобы восполнить пробелы, существовавшие от природы в строении их звуко-

ряда, были изобретены «добавочные трубки» или «кроны», вводимые между мундштуком и срезом устья инструмента. Это дополнительное устройство позволило изменять основной строй любой трубы и, понижая его, избрать для себя наиболее приемлемый.

Но дело, тем не менее, было и в этом случае далеко не так просто. Сознание музыкантов того времени очень не скоро дошло до ощущения того положения, что «добавочная трубка» может действовать на *всём* протяжении хроматической октавы. Композиторы удовлетворялись «излюбленными» строями, за пределами которых не видели уже решительно ничего, и в этих искусственно ограниченных условиях искали выхода. Первым шагом в данном направлении оказался «стиль *clarino*», когда композиторы-полифонисты сочли возможным воспользоваться, в основном, высоким отрезком звукоряда, где последовательность ступеней была не только полной, но и представляла некоторые преимущества в отношении «нестройных» звуков. То обстоятельство, что медные инструменты действовали у них в области, не очень свойственной их природе, — их не смущало, и понадобилось не одно десятилетие, чтобы музыканты нового времени поняли «заблуждение» своих великих предшественников. Изгнав «стиль *clarino*», они вернули медным инструментам — валторнам и трубам — их утраченные на время природные свойства и обратили свои взоры в сторону *крон*, свободная смена которых давала уже явно ощутимые преимущества. Но известная робость в использовании «крон» и здесь сделала своё дело. Классики не допускали одновременного сочетания различных строев и в крайнем случае довольствовались так называемыми «закрытыми звуками», применение которых для валторн было уже обычным, а для труб — почти исключённым.

Само собою разумеется, применение «крон» рано или поздно должно было навести на мысль воспользоваться или сочетанием различных строев с тем, чтобы удержать ряд открытых звуков, или пойти ещё дальше и соединить в каком-то дополнительном устройстве две или несколько «добавочных трубок» или *крон*. Изобретение «системы вентиля» или «пистонов» сразу изменило положение «меди» в оркестре и, предоставив композитору свободу действий, породило в самом «сердце оркестра» чрезвычайно звучное и гибкое объединение медных духовых инструментов. С этого времени медные инструменты — валторны, трубы и семейство флюгельхорнов, — из *натуральных* превратились в *хроматические*, и таким образом завершилось техническое устройство этого рода инструментов.

В современных «хроматических инструментах» устройство *системы вентиля* или *пистонов* основано на механическом удлинении основной трубки инструмента. Каждый ventиль или пистон — разница в конечном итоге заключается во вращательном или помповом устройстве — только понижает основной звукоряд инструмента, увеличивая первоначальную длину главной трубки за счёт добавочной. Таким образом, ventиль или

пистон, открывающий доступ воздуха в дополнительную трубку, понижает основной строй инструмента на строго установленную величину, которая чаще всего соответствует *целому тону* для первого вентиля, *полутону* — для второго, *малой* или *большой терции* — для третьего и *чистой кварте* для четвёртого, если таковой имеется. Различные сочетания вентиляей дают *сумму* приведённых величин, а следовательно, и соответственные понижения основного звукоряда. В последнее время повсеместное распространение получила система вентиляей, усовершенствованная Адольфом Саксом, но история инструментов называет ряд имён, среди которых наиболее вероятным изобретателем системы трёх вентиляей является саксонский мастер Блюмэль. Систему помповых пистонов по всей вероятности изобрёл французский мастер Перинэ. Оба эти устройства получили ещё наименование «зависимых» вентиляей или пистонов в отличие от «независимых пистонов». Понятие «зависимый пистон» указывает на способность двух или нескольких пистонов — или в данном случае вентиляей — давать свою сумму, тогда как определение «независимый пистон» предусматривает нечто вполне противоположное. Адольф Сакс, вводя это усовершенствование, стремился устранить ту ошибку, которая обычно возникала от одновременного действия двух или трёх пистонов. Первым шагом на этом пути было установление новой настройки третьего пистона на большую терцию, а вторым — введение шести независимых пистонов, повышавших последовательно звукоряд инструмента, то-есть действовавших в обратном направлении принятой сейчас системы понижающих вентиляей или пистонов.

Несомненно самым поэтичным инструментом современного симфонического оркестра может быть признана *валторна*, несколько необычное наименование которой произошло, вероятно, от искажённого на русский лад немецкого названия инструмента *Waldhorn* — «лесной рог». Каждый, впервые приступающий к работе над оркестровой партитурой, на первых порах обычно полагает, что без валторны ему нет пути в оркестре. Ему всё кажется, что всякое оркестровое звучание только тогда и будет действительно хорошим, когда в нём будут участвовать валторны...

И это не случайно. Валторна или, как её прежде называли, — *рог* действительно звучит настолько обаятельно красиво, что она неизменно привлекает к себе внимание слушателя и невольно покоряет сердце композитора. Привязанность эта к валторне длится обычно довольно долго, и автор, посвящающий своё творчество оркестру, спокойно начинает относиться к этому инструменту только после того, как приобретает достаточно обширный круг знаний и начинает трезво смотреть на оркестр вообще, а на его отдельные составные части — в особенности. Но к валторне, так-же, впрочем, как и к арфе, он на многие годы сохраняет в своей душе «нежную привязанность», которая проявляется обычно при первом-же удобном случае.

Однако, можно подумать, что такому своеобразному «недугу» подвержены только начинающие музыканты. Это не совсем так. Валторна возникла настолько давно, что история музыки теряет её следы не только в веках, но даже и в тысячелетиях. Римские воины знали цену этому инструменту, и их легионы насчитывали уже не мало музыкантов, игравших на медных и бронзовых рогах. Предание рассказывает, что Александр Македонский располагал таким рогом, «зычный глас» которого был слышен за пять стадий или в русском исчислении — за четырнадцать с половиной вёрст. И если верить одному немецкому монаху-иезуиту, для своей забавы произведшему все надлежащие расчёты и построившему такой инструмент, то этот гигантский рог должны были поддерживать три подпоры, а раструб его в своём поперечном сечении должен был иметь почти восемь футов. Само собою разумеется, на таком роге играть было невозможно, но народная молва с именем Александра Македонского связывает не одно из ряда вон выходящее событие и не одну удивительную историю возникновения музыкальных инструментов. Так, прославленная на Востоке *кус-нагарà* обладала такими чудесными качествами, что не только звук её разносился по округе на сорок таш, но и выбивала она имя своего повелителя — «Искандэр, Искандэр!».

В эпоху Средних Веков валторна не имела никакого значения в качестве «музыкального инструмента». Она получила преобладающее распространение в военной и придворной жизни в самом широком смысле этого определения. Каждый воин имел свой собственный рог и многие из них были вооружены так, что могли трубить в этот рог не снимая шлема. Средневековый рог был в таком почёте, что даже высокопоставленные дамы нередко пользовались им, а Анна Бретанская владела разукрашенным золотыми узорами рогом, который носила у себя на поясе. Словом, рог в те времена был непременным участником сражения, турнира, домашнего обихода и псовых охот. Он вдохновлял участников боя и развлекал обитателей средневековых замков. Он служил также благородным призывом к столу сотрапезников, обязанных по обычаю того времени совершать перед трапезой омовение рук.

Старинный рог был известен буквально везде. Его знала Средневековая Европа. Знал его и Средиземноморский Восток. И, в зависимости от страны, где этому рогу приходилось действовать, он имел различные очертания и материал, из которого он изготовлялся. Рыцарская история сохранила наиболее светлую память о роге, выточенном из слоновой кости. Это был рог рыцарей и звался он «олифаном». Звук его обладал такою мощью, что Шарлемань, услышав призыв о помощи Роланда, оказавшегося в беде и несчастье и распростёртого далеко в горах Пиренейского перешейка, поспешил к нему на помощь. Роланд в своей смертельной тоске так неистово трубил, что жилы на его шее лопнули, а рог раскололся на-двое. По преданию, этот рог был сохранён в монастыре Ноннэмвэрт, недалеко от Роляндсэка на Райне, и оттуда, как

рассказывают, много лет спустя был похищен Карлом IV и водворён в сокровищнице Собора святого Витта в Праге. Здесь он и обретается по сей день, а вовсе не в Лондонском музее, как утверждают некоторые.

Вполне уместно теперь заметить, что материалы, из которых выделялись старинные рога, в той или иной мере были недолговечными и потому малопригодными для повседневного применения. В связи с этим мастера, выделявавшие рога, всё больше склонялись в пользу металла. В конце-концов они пришли к мысли подражать в своём производстве рогам животных. На протяжении четырёх столетий — с XII века до конца XVI — они неизменно придерживались именно такой точки зрения и выделяли свои рога в очертаниях, не очень искривлённых. Только с началом нового XVII столетия рог принял современный вид и стал называться к середине XVIII столетия «простым рогом», или «натуральной валторной». Простейшей разновидностью натуральной валторны должно признать «охотничьи рога», известные в истории оркестровки под именем *trompes de chasse*. Их металлическая трубка имела коническое сечение и, начинаясь отверстием в одну треть дюйма, достигала у раструба почти двенадцати дюймов. Длина такого рога обычно колебалась между девятью футами для самого высокого строя и пятнадцатью с половиной футов — для самого низкого. Наибольшим распространением пользовались охотничьи рога в трёх строях — *Do*, *Ré* и *Mi \flat* , а количество хорошо звучащих ступеней обычно не превышало десяти. Звучность этих «охотничьих рогов» была необыкновенной. Их звук разносился далеко по округе, и ими обычно пользовались при травле «большого зверя» — оленя, лани, косули, серны, вепря, волка или лисицы. Россини увековечил в одном из своих произведений «охотничий сбор», звучавший на этих старинных инструментах восхитительно. Но, несомненно, первым композитором, применившим в оркестре «охотничьи рога» парами, был известный контрапунктист Иохан-Иозеф Фукс. Однако, во Франции «охотничий рог», как оркестровый инструмент-*solo*, появился значительно раньше и есть указание, что уже в 1664 году им воспользовался Жан-Батист Люлли в опере *Princesse d'Elide*.

Тем не менее, при всех достоинствах и красотах «охотничьих рогов», при всей любви к ним современников, инструменты эти долго существовать не могли. Правда, десять звуков, которыми располагали старинные охотничьи рога, в скором времени были увеличены за счёт так называемых «закрытых звуков», но и они, в сущности, не решили задачу в полном объёме. В связи с возникновением *закрытых звуков*, предание рассказывает, что один известный в своё время валторнист-виртуоз Антон-Иозеф Хамплъ, состоявший при Дрезденском дворе, решил изменить окраску звука при помощи мягкого тампона, вводимого в раструб инструмента. Совершенно неожиданно инструмент зазвучал выше и весь первоначальный звукоряд охотничьего рога переместился на по-

лутон вверх. Таким образом, совершенно случайно был открыт новый способ игры на валторне. В очень скором времени тот-же Хампль установил, что обязанности тампона с бóльшей лёгкостью может выполнить рука исполнителя, и с этих пор его нововведение — по одним источникам появившееся в 1735 году, а по другим — на двадцать пять лет позже — стало достоянием всех. Теперь уже и самое название инструмента во многом утратило свой смысл. Отныне охотничий рог стал именоваться сначала «ручным рогом», а немного позже, когда в употребление вошли «дополнительные трубки» или «кроны», — «натуральным рогом» или *натуральной валторной*, о чём было уже сказано несколько раньше.

Здесь смело можно отказаться от излишних подробностей и разъяснить только в двух словах это новое понятие. Натуральная валторна с тринадцатую или пятнадцатую звуками своего гармонического звукоряда не могла удовлетворить даже крайне скромным требованиям тогдашних композиторов, и они искали расширения своих возможностей в изменении основного строя инструмента. На первых порах музыканты обходились двумя или тремя строями, получаемыми при содействии «крон» или «вставных дуг» различной длины. Эти «вставные дуги» или *дополнительные трубки* вводились между главной трубкой инструмента и мундштуком и приводили звучание валторны к желаемой высоте строя. Когда-же возникала необходимость расширить круг строев ещё больше в сторону их понижения, то приходилось насаживать одну крону вслед за другой, так что, в конечном итоге, изогнутая часть валторны вместе с раструбом оказывалась отстранённой от мундштука на весьма значительное расстояние. Это обстоятельство не могло, конечно, удовлетворять взыскательных музыкантов и, дурно отзываясь на исполнении, привело около середины XVIII столетия к новому усовершенствованию. Оно заключалось в том, что возникла возможность пропустить главную трубку один раз вперёд и назад в пределах кругового изгиба инструмента. Образовавшееся таким образом «колено» можно было сменять и заменять дополнительными U-образными трубками, получившими название «инвенций» или среди оркестровых музыкантов — «баранок». В конечном счёте, благодаря *кронам* или *добавочным трубкам*, — их иной раз называли ещё «переменными трубками» или «переменными машинками», — основной звукоряд валторны можно было перемещать на все ступени хроматической октавы. С прибавлением нескольких добавочных ступеней вниз, получалось шестнадцать строев, которыми в бóльшей или меньшей мере могли пользоваться композиторы. Лучшими строями считались средние строи, звучавшие особенно красиво и выразительно.

Именно для натуральной валторны написана вся музыка величайших композиторов прошлого. Ею пользовался Бах и Хэндель, Глюк и Хайдн, Моцарт и Бетховен, Вебэр, Майербэр и Бэрлиоз, Лист, Вагнер, Глинка и даже Римский-Корсаков. Короче говоря, вся симфони-

ческая музыка, появившаяся с середины XVIII столетия и появлявшаяся до самого конца XIX века, была написана по преимуществу для натуральной валторны. Композиторы высоко ценили этот инструмент, они хранили о нём память, как о старинном «охотничьем роге», и оставили нетленные образцы его применения в оркестре. Звучность натуральной валторны, так-же как и старого охотничьего рога, преисполнена удивительной прелести. Она чарует своею задушевностью и поэтичностью. Она, наконец, трогательно-выразительна. И это всё, вкупе с относительной технической подвижностью, породило множество чудесных образцов, которые ещё до сих пор не утратили своего аромата. Бетховен, как известно, оставил незабываемые страницы как в *Пасторальной симфонии*, так и в трио «Скерцо» своей *Седьмой симфонии*. А Эдуар Эррио, повествуя о красотах «Скерцо» *Героической симфонии*, с восторгом отметил, что «романтические тона» этой музыки сильнее скажутся «в таинственной фанfare валторн в трио», чем «в весёлом мотиве у гобоя». «Бетховен, — продолжает он, — с исключительным искусством применяет этот инструмент, чьё звучание выражает тревогу, ожидание, тоску», и здесь-же добавляет, что «вскоре Арним прославит «чудесный рог», рог из серебра и слоновой кости, украшенный четырьмя золотыми лентами». С драгоценной ношей в руках «мальчик мчится на коне, — он везёт этот рог в замок своей повелительницы, чтобы вознаградить её за душевную чистоту»...

Карль-Мария фон-Вебэр — а он был подлинным романтиком в оркестре — знал каким образом пользоваться валторной. Его волшебный «Обэронов рог» до сих пор остаётся самым выразительным образцом в этом роде. Он, как известно, применил только три ноты и этим, поистине простейшим средством, достиг самой вдохновенной выразительности. Но совершенно исключительно звучат валторны в своей «коронной роли». Это знаменитый «Хор охотников» из *Волшебного Стрелка*, благодаря своему частому исполнению, известный всем без исключения. И тут-же полезно сравнить это поэтическое звучание валторны с её-же звучностью в «Адской охоте» из того-же *Волшебного Стрелка*. Здесь они уже теряют всю свою наивную привлекательность и приобретают нечто совсем иное. Валторны при всей своей таинственности способны зазвучать устрашающе и столь фантастично, что ни один другой инструмент оркестра не в состоянии воспроизвести в звуках порождаемого ими ужаса и сравниться с ними.

Среди русских классиков с особенным искусством пользовался натуральной валторной Глинка. Он умел с поразительной изобретательностью сочетать различные строи валторны и, если ему не удавалось обойтись средствами одного инструмента, достигал плавных мелодических построений при участии двух, а то и трёх натуральных валторн. В этом смысле чрезвычайно поучительны его оперы *Иван Сусанин* и *Руслан и Людмила*, музыка к драматическому представлению *Князь Холмский* и испанское «sarciscio brillant» *Арагонская хота*. Ко времени

деятельности Чайковского и Римского-Корсакова натуральные валторны покинули оркестр прочно и навсегда. Только Римскому-Корсакову, и то — по его словам — в порядке «упражнения», пришла мысль воспользоваться натуральными валторнами в опере *Майская Ночь*. Трудно сказать, исполнилось-ли это произведение действительно когда-нибудь на натуральных инструментах, но использование их доведено там до уровня подлинной «виртуозности». Достаточно только припомнить вдохновенную валторну в самом начале «Вступления», дабы согласиться с полной неопровержимостью только что высказанной мысли.

Но — довольно примеров. Чтобы упомянуть только всё самое лучшее, что было написано для натуральной валторны классиками, придётся вспомнить почти всех авторов и почти все их произведения. А это при любых обстоятельствах невозможно. Разумнее, поэтому, вернуться к прерванному повествованию и вспомнить, что изобретение «закрытых звуков» породило «иллюзию» хроматизма на натуральной валторне. Вполне естественно теперь допустить, что введение «крон» явилось первой попыткой искусственно раздвинуть рамки художественно-исполнительских возможностей натуральной валторны. В самом деле, если валторна данного строя располагала одним рядом звуков, то, очевидно, валторна в другом строе или с другим *кроном* воспроизводила тот же звукоряд соответственно перемещённым на другую ступень. Следовательно, сочетание нескольких натуральных валторн различных и искусно подобранных строев могло дать полный хроматический ряд, воспроизведённый в одних только «открытых» или что то-же — «натуральных» звуках.

Спору нет, такое применение валторны было чрезвычайно трудным для исполнителей, так-как требовало от них крайнего напряжения внимания. Всё дело в том, что на долю каждого инструмента приходилось лишь несколько звуков, которые он должен был сыграть настолько точно вó-время, чтобы отнюдь не прервать течения мелодического узора, задуманного как-бы для одного единственного инструмента. Предела совершенства в этом отношении достиг Бэрлиоз. Его большое *solo* из *Ромéo и Джульетты*, разложенное между четырьмя валторнами четырёх разных строев, звучит в действительном восприятии на-слух как-будто на одной. Но сложность этого *solo* помимо всего возрастает ещё и от того, что в партии каждой валторны среди «открытых» звуков пестрят «закрытые», извлечение которых, как уже известно, представляло собою некоторое затруднение. Жорж Бизэ, если только судить по его партитуре *Кармэн*, был также в этом отношении большим мастером. Но Глинка, превзойдя всех своих современников, «перехитрил» обоих. Он почти не пользовался «закрытыми звуками», а обычно избирал такие сочетания строев, о которых европейские учёные писали, что они *не знают* случая их применения в оркестре. Жаль, что эти знатоки оркестра не заглянули своевременно в партитуры Глинки. Они очень много потеряли от этого... Но, чтобы покончить с натуральной валтор-

ной, уместно ещё заметить, что случай с Римским-Корсаковым в счёт идти не может, так-как автор, воспользовавшись натуральными валторнами, поставил себе задачей, как было уже сказано, только «поупражняться» в свободном письме для этих давно уже забытых голосов оркестра. Однако, в действительности никакой необходимости в том не было, и Римский-Корсаков очень усложнил дело исполнения и чтения своего произведения в настоящее время. Более того, несомненным остаётся ощущение, что Римский-Корсаков, пользуясь натуральными валторнами, имел в виду всё-же их *хроматический* уклад.

Теперь, после «закрытых звуков» и «крон» оставался лишь один шаг к применению на валторнах незадолго до того изобретённой системы вентиляй или пистонов. Благодаря этому остроумнейшему изобретению — сведения о нём были даны в надлежащем месте выше — *натуральная* валторна при содействии вентиляй или пистонов превратилась в *хроматическую* валторну. Крона есть ни что иное, как дополнительная трубка, вводимая в каждом отдельном случае в главную. Система-же вентиляй есть такое устройство, которое позволяет в одном механизме вводить в действие в произвольном порядке, а следовательно, и сочетании, — три, а позднее четыре или пять таких дополнительных трубок. Таким образом, хроматическая валторна сочетала в себе по сути дела валторны семи строев, отстоящих друг от друга на расстоянии полутона. Новейшее изобретение инструментальной фирмы «Эдуард Круспэ» ещё больше обогатило возможности хроматической валторны и благодаря так называемому «кварт-вентилю» теоретически удвоило количество строев, предоставив в руки валторниста исключительные исполнительские преимущества. С этих пор валторна стала вполне совершенным виртуозным инструментом, сохранившим и все наиболее характерные черты натуральной валторны.

Но современники думали иначе. Они положительно оплакивали тяжкую участь натуральной валторны, «изуродованную», по их мнению, вентиляльным механизмом. Они считали, что хроматическая или «вентильная» валторна в своём звучании потеряла всё обаяние натурального инструмента. Словом, для музыкально-оркестрового искусства настали «чёрные дни» — погибла самая чудесная звучность оркестра, исчезла натуральная валторна, а вместе с нею ушла в вечность и свято чтимая память об «охотничьем роге». И как ни странно, эти настроения возымели своё действие. Хроматическая валторна при всех своих несомненных преимуществах упорно не прививалась в оркестре по крайней мере в первые десятилетия её существования. Причиной такому положению вещей служило, вероятно, очевидное несовершенство механической части хроматического устройства, о котором достаточно прозрачно говорит Глинка — музыкант, чрезвычайно трезво оценивавший задачи и возможности оркестра и оркестровки в особенности. Отдавая должное вентиляльным инструментам как хроматическим голосам «меди», он, тем не менее, замечает, что они «дишены первоначального,

свойственного медным {то-есть — *натуральным*} трубам воинственно-энергического характера и, к сожалению, по большей части неверны в интонации». С этим тонким замечанием нельзя не согласиться. В самом деле, вентильное устройство, на заре своего возникновения, было далеко от совершенства, и злые языки того времени не скупились на издевательства над новым хроматическим инструментом, называя его достаточно презрительно «кикс-хорном». В действительности так оно и было — новый вентильный механизм не мог ещё удовлетворительно справляться с поставленной перед ним сложной технической задачей, и у современников были все основания отрицать достоинства «усовершенствованной» хроматической валторны и, сетуя на «варварство изобретателей», оплакивать утраченные красоты отживавшей свой век натуральной валторны.

Но музыка в своём бурном развитии настоятельно требовала усовершенствованных «хроматических» инструментов. И вот, с болью в сердце, композиторы начали с опаской и большой осторожностью вводить в оркестр вентильные инструменты. Они не могли ещё примириться с разницей в звучании старых и новых инструментов, и потому пользовались ими на началах «добровольного соглашения». С тех пор, вторая пара натуральных валторн уступила место двум хроматическим валторнам, а спустя некоторое время, когда острота «обиды», нанесённой инструментальными мастерами, притупилась настолько, что музыканты перестали чувствовать «ничтожность» новых инструментов, натуральные валторны молча уступили своё место и переселились из оркестра в музеи. С этих пор, спор о качествах хроматической валторны потерял всякий смысл, и сейчас уже современный слушатель вполне справедливо наслаждается хроматической валторной — той самой, которая ещё каких-нибудь девяносто лет тому назад приводила в ужас своих современников новизной своих качеств и окраской звучания.

Объём современной валторны почти равен объёму фагота. Вверху она свободно достигает *ré* второй октавы при двух-трёх трудных соседних верхних ступенях, а в низшем отрезке звукоряда, при содействии крона *Sib*, современная валторна легко опускается до самых глубин своего объёма, оставляющего далеко позади себя фагот. Но эти крайние звуки довольно затруднительны и потому следует пользоваться ими с большой осторожностью. Во всяком случае звуками *la*, *lab* и *sol* контр-октавы можно пользоваться вполне свободно. В техническом отношении современная хроматическая валторна — инструмент достаточно совершенный, но как всякий «узко-мензурный» медный духовой инструмент она не очень любит «голую» подвижность, как проявление техники во имя этой техники, а предпочитает петь и петь выразительно и проникновенно. В этом смысле валторна одарена удивительными качествами, и красота её тембра заслуженно приковывает к себе внимание слушателей. Но наряду с обычными приёмами исполнения существует ещё ряд способов искусственного изменения звука, главнейшими из которых дол-

жно признать «закрытые звуки» и «звуки заstopоренные». Эти последние особенно характерны своим сдавленно-звонящим тоном и потому в оркестре требуют к себе особенно бережного отношения. В основном-же, валторна — инструмент, пленяющий своею благородной, поэтичной, мечтательно-нежной и обаятельно-прекрасной звучностью. Достаточно упомянуть несколько образцов, за исключением «охотничьих», дабы получить полное представление об этом инструменте в современном оркестре. Бородин поручил валторне чудесное *solo* в начале медленной части своей хорошо известной *Второй симфонии*, которую Стасов назвал «богатырской». Чайковский поручил валторне проникновенное *solo* в медленной части своей *Пятой симфонии*, а Римский-Корсаков предоставил ей особенно почётное место в *Шехеразаде* и *Испанском каприччо*. Глазунов поручил валторне много выразительных строк в своих балетах — *Раймонда*, *Барышня-служанка* и *Времена Года*, а Рихард Вагнер написал для валторны чрезвычайно трудное *solo* в *Зигфриде*. Наконец, Рихард Штраус, в молодости сам блистательный валторнист, начинает свои *Весёлые похождения Тилля Эленшпицеля* головокружительным пассажем, построенным, главным образом, на гармонических звуках, что и производит столь неотразимое впечатление. Советские композиторы всегда должным образом оценивали достоинства валторны. Ипполитов-Иванов — представитель «старшего поколения» — поручил валторне выразительное *solo* в *Туркменских фрагментах*. Сергей Прокофьев в своей очаровательной детской «симфонической шутке» *Петя и Волк* отдал валторнам музыкальную характеристику охотников, а Шостакович в «Финале» своей *Пятой симфонии* доверил валторнам — сначала в сочетании с виолончелями и фagотами, а затем — с тромбонами, — звучную тему, венчающую всё это произведение.

В современном оркестре сохранился лучший строй валторны — валторна в *Fa*, ноты для которой пишутся квинтой выше их действительного звучания или что то-же — звучат квинтой ниже написанного. В оркестре обычно применяется квартет валторн, хотя увеличение их числа до шести или восьми — явление обычное. Впрочем, эту затею, с точки зрения чистоты и ясности оркестрового звучания, отнюдь не следует поощрять.

Вторым представителем объединения медных духовых инструментов является *труба*, история возникновения которой в полном смысле слова «покрыта мраком неизвестности». И если-бы в действительности возникла необходимость узнать, когда впервые она появилась, то на этот вопрос едва-ли удалось-бы ответить. Все данные, имеющиеся на сей счёт, приводят к тому выводу, что флейты и трубы возникли не только одновременно, но и ведут к одному и тому-же корню. Вернее всего, однако, допустить, что труба есть только одна какая-то разновидность древнейшей флейты, которой в своё время обозначались все виды духовых инструментов. Когда первобытный человек дошёл до

такой степени развития, что осознал возможность извлечения звука из камыша, рога или раковины, тогда только он начал думать о дальнейшем усовершенствовании этих простейших музыкальных инструментов. Сколько тысячелетий понадобилось на «освоение» подобных инструментов — сказать, конечно, трудно, но несомненным остаётся то, что музыканты того времени не делали никакого различия между этими звучащими телами и называли их одним единственным именем. И только тогда, когда первобытный человек научился чувствовать разницу в звучании камыша, рога и раковины, тогда, вероятно, и наступило разделение первейших инструментов на «большие» и «малые». В дальнейшем возникло стремление усовершенствовать эти три простейших вида инструментов, и, очевидно, появилось желание назвать их более или менее отлично друг от друга. Но так или иначе, всё это только одни догадки. Вполне-же бесспорным остаётся лишь предположение об общности источника, из которого возникли флейты, трубы и валторны. Само собою разумеется, история оркестровых инструментов не сохранила в памяти ни имени создателя трубы, ни, тем более, — достоверного повествования о её возникновении. Та-же история, которая удержалась в памяти народов, есть только история последовательного усовершенствования трубы и превращения её в современный инструмент.

Если принять за основу подобное допущение, то, очевидно, трубой стал называться такой инструмент, который обладал ясным, благородным и величественным звуком, а впечатление, производимое им, оставалось неизменно глубоким и возвышенным. Вот именно за эти качества народы присвоили ему звучное и горделивое наименование *трубы*. Вероятно, внешний вид этого древнего инструмента имел много общего с раковиной, представлявшей собою род спирали, которую греки называли «στρόμβος», а французы — «trompe». Но самое слово «труба», как понятие современное, возникло лишь в то время, когда появилась необходимость уменьшить этот раковино-образный инструмент и придать ему несколько изменённое и упрощенное очертание. Только теперь слово *trompe* превратилось в уменьшительное *trompette*, и надо думать, что именно французам принадлежит первенство в создании этого уменьшённого вида инструмента, так-как ни один язык, в котором встречается в той или иной этимологической форме слово «trompe», не имеет его уменьшительного образования.

Итак, труба есть инструмент горделивый, звонкий и величественный в своём звучании. Там, где зарождалось человеческое общество, там неизменно появлялась и труба. Труба принимала самое деятельное участие в жизни этого общества. Она служила как-бы «знаком» его. Она неизменно принимала, да принимает ещё и по сей день, живейшее участие в повседневной жизни человечества — отчасти политической, а в некоторых зарубежных странах и религиозной. Она присутствовала на всех празднествах и обрядах. В своё время она объявляла войну и сзывала войско на бой. Она-же подавала знак к отступлению и воз-

вещала торжество победителей. Не даром-же сохранилась поговорка — «когда труба перестаёт звучать, меч возвращается в ножны!». Когда король и знатные дворяне шли на войну — их сопровождали трубачи, от которых зависело управление движением войска и оживление лагерной и походной жизни. Английский историк Ричард Эльтон, говоря об одежде и вооружении трубача, особо отмечает, что его лошадь должна быть «хорошим конём», осёдланным, как конь джентльмена, а меч у него должен быть со сломанным остриём, чтобы показать, что трубач — не воин, но что его следует, тем не менее, уважать как воина. Звуков трубы побеждённые боялись, как величайшего позора. По этому поводу шотландский музыковед и арабист Хэнри-Джордж Фармер рассказывает, что, когда при осаде Рочестера в 1088 году епископ Юдэс был вынужден сдаться, он получил разрешение короля оставить город с оружием и лошадьми. Не будучи удовлетворённым таким решением, он пытался добиться особой милости, заключавшейся в том, чтобы королевская военная музыка во время сдачи не играла «триумфальных фанфар». Разгневанный такой дерзостью Уильям II Рыжий приказал трубачам трубить, и сдача крепости превратилась в военный позор для покидавших её воинов епископа.

В играх и турнирах труба возвещала славу выигравшего первенство. На коронациях она давала знак к провозглашению вновь вступавшего на престол монарха. При дворе властелина она возвещала о прибытии высокого посольства иноземных гостей или соседних и подчинённых ему рыцарей. Она возвещала начало торжественного войскового парада в мирной обстановке и служила условным знаком при определении всех его основных положений. Наконец, она звучала на празднествах в честь дня рождения будущего монарха. Она-же звучала при погребении прославленного и увенчанного славой усопшего. Словом, нет такой страницы в жизни человечества, где-бы труба не сумела найти себе подобающего места. Более того, в произведениях мировой поэзии и прозы о трубе и её достоинствах установился обычай поминать только с уважением и даже с известной долей благоговения. Случай вполне противоположный, когда поэту, шутки ради, представился повод отозваться о ней непочтительно, встречается в двадцать первой песне «Ада», где рассказывается о том, как в пятом рву караются мздоимцы, взяточники, люди, раздававшие за деньги места и должности, и всякого рода денежные плуты... Короче говоря, нет большой необходимости продолжать дальнейшие исторические поиски. Они только обременят повествование, ничего существенно нового не дадут, и потому лучше просто перейти к ближайшей предшественнице современной трубы — к старинной или «натуральной трубе».

Впрочем, тут-же полезно сделать небольшое отступление и сказать несколько слов о трубе, действовавшей и бытовавшей на Руси. Когда появилась впервые труба именно у русских — с точностью установить нет никакой возможности, но с уверенностью можно только сказать,

что труба в Древне-Киевской Руси была известна с давних времён. Уже с начала X столетия летописи уделяют трубе пристальное внимание, а украшающие их заставки содержат данные, с несомненной очевидностью указывающие на чрезвычайно широкое применение трубы в древне-русском войске, где ею пользовались для подачи военных сигналов. Пожалуй, наиболее раннее упоминание о трубе встречается в повествовании, посвящённом осаде Киева печенегами в 968 году. Из рассказа летописца становится ясным, что осаждённые горожане известили о своём безвыходном положении воинов воеводы Брибича, стоявших на другом берегу Днепра. Они, тут-же усевшись в насады и «въструбиша вельми, а людье во граде кликнуша», поспешили на выручку. Другое, правда, несколько более позднее упоминание о трубе встречается также и в древнейшем памятнике русского эпоса — в *Слове о полку Игореве*, созданном, как известно, в 1187 году. В Киевской Руси трубы применялись не только на войне и в походах — они уже участвовали и на больших княжеских охотах и в языческих празднествах-обрядках. О трубе «жалостной», «трубушке серебряной» нередко вспоминают русские народные песни, созданные, несомненно, как «отражение» наиболее памятных народу переживаний, чаяний, наблюдений и впечатлений. Надо думать, поэтому, что труба была чрезвычайно деятельным участником древне-русского быта и общественной жизни народа, если её природные свойства глубоко запали в его сознание. Едва-ли народ помянул-бы добрым словом в своих песнях и сказаньях о трубе, если-бы её качества — яркая, звонкая, «золотая», величественно-прекрасная и горделиво-проникновенная звучность — не были ему столь дороги и любимы... Даже при определении численности княжеских дружин дело не обходилось без трубы. Количество стягов, бубнов и труб давало точное представление о мощи войска, руководимого тем или иным удельным или местным князем.

Итак, старинная или натуральная труба существовала со дня зарождения оркестра до того дня, когда человеческий гений создал так называемый «вентильный механизм». Сейчас натуральная труба совершенно вышла из употребления, если не считать фанфар, о которых речь ещё впереди. Её можно только иной раз встретить в войсковых соединениях, где горнист подаёт свои военные сигналы именно на ней.

В чём-же отличительные особенности этого прославленного историей инструмента? Несомненно, образцом для трубы так-же, впрочем, как и для валторны, послужил в своём простейшем очертании самый обыкновенный рог буйвола или быка. Это легко себе представить, если, отбросив все современные усовершенствования трубы, «развернуть» её до своей первоначальной длины. Старинная труба имела цилиндрическое сечение и только во второй половине последнего завитка при переходе в раструб — коническое. Её основная трубка заканчивается небольшим раструбом в виде маленькой воронки или цветка лотоса, а противоположная сторона, срезанная под прямым углом, служит ме-

стом для небольшого мундштука, вставляемого в узкий срез трубки. Мундштук трубы представляет собою маленькую металлическую чашечку-воронку, переходящую затем в коническую трубочку, широким концом обращённую внутрь главной трубки инструмента. Края такого мундштука обычно очень хорошо отполированы и для того, чтобы не повредить губам исполнителя, имеют некоторое утолщение.

Звук «старинной» или натуральной трубы отличался особенным благородством и исключительной красотой. Ещё Бэрлиоз сказал, что «звучность трубы преисполнена возвышенного благородства и сверкающего блеска. Она вполне согласуется не только с понятием воинского, с криками ярости и мщения, но и с представлением о весёлом пении, торжестве победителей. Она сочетается с выражением того, что связано с представлением силы, гордости и величия, и служит также для воплощения многих трагических состояний. Она может даже принять участие в проявлении радости, при условии только, что эта радость имеет оттенок горячности или пышной торжественности».

Если представить себе этот старинный инструмент в развёрнутом виде, трубка которого, как было уже сказано, обладала весьма значительными размерами, то окажется, что она была вдвое длиннее современной «хроматической» трубы и принадлежала к инструментам с так называемой «узкой мензурой». Это значит, что старинная труба могла с относительной лёгкостью производить высокие звуки натурального звукоряда и располагала полной натуральной гаммой, заключённой между вторым и восемнадцатым гармоническим тоном. Но в действительности ни один композитор классического периода не пользовался этим огромным звукорядом. В лучшем случае он довольствовался объёмом, заключённым между четвёртым и двенадцатым обертоном, причём первой трубе обычно были доступны два-три следующих соседних звука вверху, а второй трубе, наоборот,— одна-две ступени вниз. Эти нижние две ступени соответствовали третьему и второму гармоническому тону. Если-же теперь вспомнить, что на старинной трубе также, как и на натуральной валторне, можно было пользоваться «добавочными трубками» или «кронами», то при различном сочетании разных строев легко было получить почти полный хроматический ряд. На самом-же деле необходимости в этом не было никакой, коль-скоро трубы вместе с ударными инструментами появлялись в оркестре лишь изредка и обычно принимали участие в так называемых «военных эпизодах» или в более или менее значительных «оркестровых *tutti*». В этом последнем случае, когда трубы совместно со всеми прочими медными инструментами участвовали в полном оркестре, на их долю чаще всего доставались лишь отдельные звуки или простейшие мелодические обороты, построенные на ступенях натуральной гаммы. Само собою разумеется, при таких обстоятельствах сочетания различных строев сами собою исключались и привести пример, где было-бы нечто противоположное,— задача чрезвычайной трудности, чтобы не сказать — невоз-

можная. Подобные «вольности» допускались лишь в опере. На старинных трубах нельзя было пользоваться также и «закрытыми звуками», которыми в своё время обогатились исполнительские средства натуральной валторны. Таким образом, в оркестре партии труб были значительно беднее партий валторн, но этот недостаток уравновешивался обычно блеском и красотой звучания самих инструментов.

Итак, старинная или «натуральная» труба по отношению к своим соседям по оркестру заняла всю высокую и почти всю среднюю область звукоряда. Её трубка — узкая и длинная, как уже было замечено, производит почти одни и те же звуки натуральной гаммы, что и валторна. Но во времена Баха и Хэнделя трубачи достигали вполне свободно не только звука шестнадцатого, но даже и восемнадцатого, когда в том возникала прямая необходимость. На старинных трубах эта возможность облегчалась чрезвычайно малым и плоским мундштуком и тем, что партия первой трубы-*solo* никогда не опускалась ниже шестого, пятого и четвёртого гармонического призвука, а самая партия высокой трубы-*solo* в сочинениях Баха и Хэнделя обозначалась словом *clarino* и по трудности изложения превосходила всё, что вообще предназначалось для этого инструмента в оперно-симфоническом оркестре. Как правило, во времена полифонистов высокая труба-*solo* отличалась от более низкой трубы — *Prinzipaltrompete* только более узким мундштуком. В этом не совсем ясном на первый взгляд разграничении скрывалась та неточность, которая в XIX столетии привела к ошибочному мнению о существовании нескольких видов труб и, в частности, — о наличии высокой «баховской» трубы-*clarino*. По мнению некоторых учёных, это была особая разновидность старинной трубы, кстати сказать, нигде не сохранившейся, а по мнению других, — партия высокой трубы-*clarino* звучала октавой ниже классической натуральной трубы, хотя и записывалась в нотах на действительной высоте. Всё это ошибочно и совершенно не верно. На самом деле, композиторы второй половины XVII и первых пяти-шести десятилетий XVIII века имели в своём распоряжении только одну разновидность натуральной трубы, располагавшей в соответствии с назначенным ей объёмом особым мундштуком. Таких мундштуков было три и самый плоский из них предназначался для игры в наиболее высоком отрезке звукоряда, получившем в музыкальной науке того времени название *clarino*.

Таким образом, объём натуральной трубы, заключённый в пределах от восьмого до шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого гармонического тона, носил общее название *clarino*. Определение «второго *clarino*» предназначалось для более низких ступеней указанного ряда, а первого — для более высоких его ступеней. Ясно поэтому, что оба *clarino* различались между собою только действительным использованием входивших в его состав интонаций. Плоский и в меру узкий мундштук давал возможность исполнителю свободно извлекать требуемые звуки, а композиторы-полифонисты всему отрезку звукоряда в це-

лом предъявляли чрезвычайно высокие технические требования, используя диатоническую и частично хроматическую природу их расположения. Отсюда название трубы-*clarino*, изложенной в пределах указанной высокой децимы, перешло к названию партии *clarino*, характер изложения которой позднее был определён понятием *стиля clarino*. Следовательно, под термином «стиль *clarino*» понимается уже не только технически сложная партия высокой трубы-*solo*, но и труба и самый звукоряд-*clarino*, в объёме которого она была призвана действовать.

В более позднее время, когда *стиль clarino* был оставлен, объём натуральной трубы вверх ограничился двенадцатым частичным тоном, а внизу переместился до второго, которым великие полифонисты никогда не пользовались. Ещё позднее, в период деятельности классиков-симфонистов, объём трубы сократился ещё больше и чаще всего ограничивался звукорядом, заключённым между четвёртым и десятым призвуком. Но из этого, однако, не следует, что крайние ступени с той и другой стороны не имели применения. Ими пользовались, но чаще всего, как исключение. Ноты для старинной трубы писались точно также, как и для натуральной валторны, но читались они не вниз, а вверх. Эта особенность происходила от того, что в качестве исходной точки принималась *труба в Do*, настроенная в унисон с высокой валторной в *Do*. Такой обычай в изображении нот вошёл со времён Хайдна и удержался до того времени, когда натуральная труба подверглась «усечению» и приняла устройство современного «вентильного механизма».

Пользуясь натуральной трубой, композитор того времени имел возможность сочинять только для звуков, производимых естественным путём самой трубкой инструмента. Это значит, что в распоряжении исполнителя не было никаких средств изменить первоначальную высоту того или иного звука. Изобретение «закрытых звуков» осталось в стороне по той причине, что раструб инструмента направлялся во время игры не в сторону, как у валторны, а вперёд — прямо перед собой. Вследствие таких обстоятельств, мелодическая бедность старинной трубы с настоятельной необходимостью вынуждала композиторов либо мириться с её природными свойствами, либо прибегать к «нестройным» звукам, к чему они обращались далеко не так редко, как это могло бы показаться на первый взгляд.

Подобное положение вещей по вполне понятным причинам не могло долго продолжаться. Требования композиторов возрастали не по дням, а по часам, и инструментальные мастера вынуждены были обратить своё внимание на дальнейшее усовершенствование современной им трубы. Возникшие разновидности инструмента в истории оркестра имели временное значение, но в развитии механического устройства трубы заняли существенно важное положение. Это — трубы, так называемого, «переходного периода», когда пытливая мысль мастеров настойчиво искала выхода из круга тех ограниченных технических средств натуральной трубы, которыми она была наделена от природы. Таких

попыток усовершенствования трубы было сделано три, если не больше. В конце XVIII века была сделана попытка применить на трубе приём «закрытых звуков», незадолго до того изобретённый для валторны и заключающийся в вводе руки исполнителя в раструб инструмента. Для этой цели была построена натуральная труба в очертании *полуовала*, напоминающего собою «полумесец» — *trompette demi-lune*. Обычно она строилась в кроне *Fa* и имела дополнительные кроны для перевода основного звукоряда в *Mi♭* и *Ré*. Во время игры труба-полумесец держалась раструбом в бок, что давало возможность исполнителю доставать рукой до внутренней стороны раструба и извлекать, таким образом, закрытые звуки, — отсюда возникло немецкое название этой трубы — *Stopf-Trompete*. Овальный изгиб трубы отрицательно сказывался на окраске звука, делая его вялым, бледным и даже глухим. Закрытые звуки напоминали «закрытую» валторну и, будучи особенно слабыми, большой художественной ценности не имели. Вследствие всех этих причин труба-полумесец не получила широкого распространения и уже к концу первой четверти XIX столетия была раз навсегда оставлена.

Не лучше обстояло дело и с *клапанной* трубой. Она также появилась к концу XVIII века и снискала себе на время подлинное признание только в военных оркестрах. В симфонический оркестр — если не считать единственного случая применения её Майербэром — труба с клапанами не проникла. Причиной послужили существенные недостатки в звучании самой трубы, так-как клапанное устройство уничтожало собственные старой трубе звуковые качества и порождало крайне неслышную нестройность в извлечении звука. Труба с клапанами располагала четырьмя, пятью или — в последнее время — шестью клапанами, из которых один, расположенный ближе всего к раструбу инструмента, понижал основной звукоряд, а все остальные — последовательно повышали его.

Наконец, *труба с кулисой*, впервые возникшая чуть-ли не во времена Средневековья, получила значительное распространение в Англии, где и задержала введение вентильной трубы почти до самого начала второй половины XIX века. Её устройство сходно с устройством тромбона, но её кулиса выдвигалась не вперёд, как у тромбона, а назад. Она располагала натуральным звукорядом, заключённым между третьим и двенадцатым гармоническим призвуком, имела четыре позиции и строилась в четырёх строях — *Fa*, *Mi*, *Mi♭* и *Ré*.

Однако, не следует ошибочно думать, что *натуральные трубы* легко и охотно уступили своё место *современным хроматическим трубам*. Такое мнение было-бы глубоко ошибочным. В этот довольно внушительный промежуток времени действовали *старые* трубы, с применённым к ним *вентильным механизмом*, что и удержало на известный срок в оркестре бывшие кроны. Хроматическая труба «переходного периода», обладавшая тождественным с натуральной трубой натуральным звукорядом, была снабжена тремя вентильми или пистонами, настроенными,

подобно хроматической валторне, на тон, полутон и малую терцию. Благодаря их действию, основной ряд натуральной гаммы получал шесть перемещений, которыми заполнялись все имевшиеся пробелы между основными ступенями. Таким образом, основной звукоряд хроматической трубы «теоретически» располагался от звука *do* малой октавы до звука *ti* второй по письму. Эта ступень соответствует *десятому* натуральному призвуку, выше которого никогда не писали. Кроме того, четыре самых низких ступени применялись чрезвычайно редко по причине их дурной звучности и весьма сомнительной точности первых трёх — *mi♭*, *ré*, *do♯*, и большой трудности в извлечении и недостаточной силы звука — четвертой, или *основного do*. Впрочем, Шуман не побоялся один раз воспользоваться этим звуком на трубе в *Mi♭* в партитуре своего *Манфрэда*. Именно этот случай всегда приводит в искреннее недоумение современных исполнителей, а дирижёрам доставляет немало хлопот, вынуждая их прибегать к услугам первого тромбониста. В очень редких случаях, звукоряд старой хроматической трубы изображался в нотах *октавой выше*, что должно признать для неё весьма неудачным мероприятием. Ноты, написанные в ключе *Sol*, всегда звучали выше в полном соответствии с предписанным креном. Лучшим строем, которым особенно часто пользовался Чайковский, считался *строй Fa*. Ниже — располагались строи *Mi* и *Mi♭*, а у немцев ещё и *строй Ré*, которым иной раз пользовался Рихард Вагнер. Все эти старые хроматические трубы в целом звучали не очень точно и красиво, и, вероятно, именно о них так строго отзывался Глинка, сказав, что они «лишены первоначального, свойственного медным трубам воинственно-энергического характера и, к сожалению, по большей части неверны в интонации».

Современная труба, которой пользуются сейчас композиторы, ничего общего с классической трубой не имеет. В 1830 году был изобретён вентильный механизм, который впервые был применён к маленькому рожку или *корнету*, как его называли французы. С этих пор, в память столь знаменательного события корнет стал называться «корнет-а-пистон». Успех нового изобретения был столь значителен, что корнет-а-пистон заполонил положительно всю Европу. Исполнители были в восторге и, как почти всегда в таких случаях бывает, само по себе хорошее нововведение вскоре послужило во вред делу. Лёгкость, с которой можно было теперь играть на корнете, блистательная техника, которую теперь приобрёл этот инструмент,— всё это вместе привело к тому, что исполнители без всякого на то основания заменили трубу корнетом и всё, что предназначалось для трубы, стали играть на корнете. Но при всех своих виртуозных достоинствах, корнет не обладал и пятой долей того благородства и красоты звука, которым была наделена от природы старинная труба. Понадобилось немало усилий, чтобы «обуздать» вредную деятельность корнет-а-пистона, принимавшую уже размеры в достаточной мере угрожающие.

После этого столь выдающегося успеха, инструментальные мастера решили применить вентильный механизм к классической трубе. Было-ли это вполне удачно или нет — сейчас решить трудно. Музыканты считали, что эта новая усовершенствованная труба потеряла всё свойственное старинной трубе обаяние, а мастера не были, повидимому, удовлетворены своими опытами, так-как вскоре двинулись в своих исканиях дальше и остановились на новой разновидности трубы — на так называемой «маленькой» или «усечённой» трубе. Суть дела заключалась в том, что инструментальные мастера уменьшили длину классической трубы ровно вдвое. Другими словами, основной тон трубы переместился на октаву вверх, а количество возможных звуков натуральной гаммы с шестнадцати сократилось до восьми. В силу такого существенного изменения в устройстве инструмента, новая «усечённая» труба потеряла всю полноту своего звучания. Она, правда, стала звучать очень ярко, приобрела головокружительную технику и относительную красоту звука, но все достоинства и преимущества классической трубы с изобретением этой разновидности инструмента исчезли безвозвратно, раз и навсегда. Тем не менее, новый инструмент легко воспринял вентильный механизм, а изменения, введённые в самое последнее время в сечение трубки, в значительной мере возместили те недостатки в окраске звука, которыми оказалась наделённой современная хроматическая труба. Впрочем, не следует забывать при этом, что качество и характер звука на любом медном духовом инструменте зависит от ряда причин, среди которых главнейшими являются такие, как очертание, величина, глубина и сечение мундштука, мензура главной трубки, то-есть отношение её длины к её поперечнику, форма сечения трубки — коническое, цилиндрическое или смешанное цилиндрическо-коническое, — внешний вид раструба и общее очертание инструмента — прямое, закруглённое или овальное. Короче говоря, современный оркестр приобрёл весьма подвижный инструмент, давший в руки композиторов средства пользоваться медью на относительно равных с деревянными духовыми и струнными основаниях. Современная труба обладает блестящей техникой, она способна с одинаковой лёгкостью предаваться как чисто-виртуозной игре, так и мелодическому пению. Это последнее качество вывело трубу из того ограниченного круга резких «истерических» возгласов, военных сигналов и всевозможных ритмических акцентов, которыми обычно довольствовалась старинная труба. Рихард Вагнэр одним из первых раздвинул рамки художественных возможностей трубы и дал в своих произведениях такие образцы, которые не утратили своего обаяния и по сей день. Достаточно припомнить замечательное «Вступление» к *Парсифалю*, где звучность трубы преисполнена удивительного благородства и подлинной величественности, или внимательно просмотреть любую его партитуру, чтобы убедиться в исключительном пристрастии Вагнэра к этому удивительному голосу современного оркестра.

На основании только что упомянутого примера можно судить о достоинствах современной трубы. Но ни при каких обстоятельствах не следует, тем не менее, забывать, что звучность трубы, применённая в изобилии, способна очень скоро утомить слух, притупить внимание и в полном смысле слова надоесть. Поэтому, в художественной музыке — то-есть в произведениях симфонических и предназначенных для сцены — композиторы никогда не упускают из вида эту характерную особенность трубы и пользуются ею всегда в местах, требующих особой силы выразительности или наибольшей силы звучности. Кроме того, продолжительная игра на трубе быстро утомляет исполнителя. Звук трубы вследствие этого теряет свою красоту, обаяние и блеск, и её участие в конечном итоге делается назойливым и даже мало желательным. Особенно осторожно следует пользоваться сурдиной, которая резко изменяет окраску звука и делает его ещё более заметным и утомительным. Словом, чувство меры в использовании трубы должно быть превыше всего.

На что-же теперь способна современная труба или как её иной раз называют теоретики — труба-сопрано в *Sib*? Как нетрудно было установить из всего предшествовавшего повествования, в основе современной трубы лежит «натуральный звукоряд», охватывающий ряд звуков, заключённых между вторым и десятым обертоном. Эта последовательность звуков неизменно прозвучит на трубе, если исполнитель, не пользуясь вентилями, заставит столб воздуха, заключённый в трубке инструмента разделиться соответствующим образом на равное количество долей. При действии вентиля он, очевидно, даст возможность основному звукоряду переместиться вниз шесть раз. При этом необходимо напомнить, что первый вентиль настроен на два полутона вниз, второй — на один, и третий — на три полутона вниз. Сочетание всех трёх вентилях в соответствующих отношениях даст недостающие перемещения, а «сумма» их, если они выписаны все в один ряд, приведёт к полному хроматическому звукоряду, отдельные ступени которого могут быть повторены не один раз. Таким образом, объём современной трубы простирается от ноты *fa*♯ малой октавы до *mi* третьей по письму и на трубе в *Sib* прозвучит большой секундой ниже написанного. В настоящее время преимущественное распространение — по крайней мере за границей — получила труба в *Do*, звуки которой пишутся так, как они звучат на самом деле. В техническом отношении труба в *Do* несколько легче трубы в *Sib*, но звучность её не столь полна и благородна, как тембр этой последней. В содружестве медных духовых инструментов современная труба является подлинно-виртуозным его участником, способным легко и свободно выполнять всё, что только будет ей предложено творческим воображением композитора. Только это «творческое воображение» никогда не должно забывать о той истине, о которой не раз уже упоминалось. На трубе возможно всё, что лежит в пределах её естественных, свойственных природе инструмента возможно-

стей. Всё то, что в той или иной степени будет противоречить природным особенностям трубы, будет звучать если и не совсем скверно, то уж во всяком случае противоестественно. Этого должно при всех обстоятельствах опасаться.

Теперь, для заключения, несколько примеров. Прежде всего, необходимо вспомнить восхитительный образец применения трубы в камерной музыке. Это — прославленный *Септэт* Сэн-Санса, где трубе поручена весьма выразительная и характерная партия. Но в современном симфоническом оркестре обязанности трубы сейчас уже необъятны, да и неисчерпаемы. В сущности, нет уже ни одного большого сочинения, где-бы трубы не исполняли более или менее заметной партии. Поэтому, вполне достаточно напомнить только о двух труднейших отрывках, предназначенных для трубы. Они с полной очевидностью дадут представление об уровне тех возможностей, на которые сейчас может рассчитывать композитор. Справедливо, однако, будет предостеречь, что такие случаи встречаются чрезвычайно редко и потому подражать им следует с большой осторожностью. Один отрывок принадлежит перу Римского-Корсакова, поручившего трубе весьма ответственную линию в «Сече при Керженце» в *Сказании о граде Китеже*. Другой — принадлежит Равэлю, заставившему трубу исполнять такой рисунок, который был-бы в пору какой-нибудь флейте или кларнету. Этот замечательный образец встречается в *Картинках с выставки* Мусоргского в инструментовке Мориса Равэля и находится в той части сюиты, которая известна под названием «Два еврея, — богатый и бедный».

Среди новейших композиторов особенной любовью труба пользовалась, например, у Шостаковича. В своём *Фортепианном концерте* этот автор избрал трубу в качестве единственного представителя «духовых» инструментов, и в сочетании с фортепиано и смычковым квинтетом труба звучит не только довольно уместно, но и не создаёт сколько-нибудь нарочитого ощущения остротой и «приметностью» своего звучания. До сих пор такой способ использования трубы в оркестре был, вероятно, единственным.

Трубы с сурдиной, как было уже вскользь замечено, звучат чрезвычайно характерно. Они немного резки и крикливы в *forte*, но в *pianissimo*, да ещё в нотах низкого и среднего регистра, производят великолепное впечатление своею сказочностью и поэтичностью. Современная оркестровая сурдина представляет собою грушу из *papier-maché*, введённую в раструб инструмента и достаточно плотно в нём установленную. Такая сурдина, резко изменяя окраску звука, придаёт трубе звенящий металлический призыв. Именно такой, немного причудливо «странной» звучностью начинается третья часть *Божественной поэмы* Скрябина — «Jeu divin». Клод Дебюсси превосходно использовал эту фантастическую звучность в одном из своих *Ноктюрнов*, известном под названием «Празднества». Но чаще всего трубы с сурдиной звучат зловеще, угрожающе и даже «трагично». Именно в таком смысле тру-

бой с сурдиной воспользовался Шостакович в самом конце первой части *Седьмой симфонии*, когда её упрямый отзвук со всей очевидностью напоминает о тупой, гнетущей поступи только что закончившегося «марша». Полную «иллюзию» трубы с сурдиной производит *отдалённая* звучность трубы за сценой. Каким потрясающим ужасом преисполнен «военный сигнал» трубы в сопровождении барабанной дробы в самом начале пятой картины *Пиковой Дамы* Чайковского! Здесь её звучность, пронизывающая завывание ветра в зимнюю непогоду, производит особенно страшное впечатление... Впрочем, в музыке «сказочной» и лишённой всякой «драматичности» трубы с сурдиной звучат восхитительно. Лучшим образцом в таком роде может служить то место «Подводного царства» в опере *Садко*, где Царь Морской сзывает гостей на «почестен пир». Римский-Корсаков, заставляя по очереди играть трёх трубачей-бирючей, размещённых в разных углах сцены, достигает их «перекличкой» ощущения чарующей свежести и новизны этого удивительного оркестрового приёма.

Огромное внимание уделял трубе Скрябин. Эта несколько надменная и вызывающая оркестровая краска была весьма созвучна его дерзким замыслам и он, кстати сказать, увековечил её горделивую звучность в *Поэме Экстаза*, поручив трубе блистательную тему, красной нитью проходящую сквозь всё произведение. До сих пор ни одному из композиторов не удавалось ещё со столь настойчивой последовательностью истолковать звучность трубы в оркестре и с такой очевидностью показать её художественно-выразительные возможности.

В качестве концертного инструмента трубе не суждено было выйти на широкую арену, но некоторые композиторы писали для трубы много и очень настойчиво. Правда, в этом потоке музыки многое было далеко не на высоте, но кое-что заслуживало всяческой похвалы. Особенно много стали писать для трубы в последние годы. Среди этих новейших сочинений, несомненно, выделяется *Концерт для трубы* А. Ф. Гедике и его-же совершенно великолепный *Концертный этюд*, а также произведения трубача-композитора Вячеслава Щёлокова, знающего и владеющего своим инструментом в совершенстве. Его *Концертный этюд*, написанный под несомненным влиянием великого русского композитора — А. Н. Скрябина, давно уже стал «настоющей книгой» трубачей, играющих его с особенным увлечением и страстью.

Но особенно любопытными оказались не так давно обнаруженные произведения таких прославленных композиторов, как А. К. Глазунов и А. С. Аренский. В 1948 году в бумагах Глазунова был найден и тогда-же наоркестрован чудесный *Листок из Альбома*, а в 1952 году — впервые напечатан превосходный *Концертный Вальс* Аренского. Оба произведения неоднократно исполнялись многими трубачами-концертантами и, в частности, — трубачом-корнетистом Тимофеем Докшицером.

Среди новейших сочинений для трубы-*solo* с сопровождением концертного ансамбля следует назвать небольшой *Романс*, написанный с

большим вкусом молодым трагически погибшим дагестанским композитором Сергеем Агабабовым.

Тем не менее, несмотря на свои исключительные качества и блестящую технику, труба всё-же остаётся подлинно-оркестровым инструментом, не утратившим ни своих былых достоинств, ни, тем более, своих былых недостатков. Однако, в сравнении с «классическим периодом» своей деятельности в оркестре, современная труба оставила далеко позади себя свою прославленную предшественницу и приобрела, в сущности, значение чуть-ли не нового оркестрового голоса. В современном оперно-симфоническом оркестре она выполняет огромный круг обязанностей, чаще всего появляясь в тех случаях, когда требуется подчеркнуть особую силу, блеск или драматическую выразительность общего звучания. Разумеется, трубы прекрасно передают все те художественные ощущения, которые обуславливаются их звонким, воинственным, немного резким и высокомерным звуком. Впрочем, об этом было уже достаточно много сказано в своё время...

Разновидности трубы, к сожалению, почти никакого распространения не получили. Ими одно время начали настойчиво пользоваться некоторые русские и зарубежные композиторы, но дальше этого дело так и не пошло. В числе первых должно упомянуть *малую трубу в Ré*, впервые предложенную и применённую Римским-Корсаковым и предназначенную для усиления самых крайних верхних ступеней обыкновенной трубы, обычно резких и очень напряжённых. В основном, эта труба, звучащая целым тоном выше написанного, предназначалась для исполнения труднейшей партии трубы-*clarino* в сочинениях Баха и Хэнделя. Этим-же инструментом, особенно в пору увлечения чрезмерными оркестровыми составами, довольно часто пользовался Римский-Корсаков и некоторые его ближайшие ученики и последователи.

Вторая разновидность есть так называемая *альтовая труба в Fa*, которую иногда именуют ещё «контральтовой» трубой, переводя это определение с итальянского языка. Альтовую трубу заставил построить Римский-Корсаков, стремившийся обогатить низкий регистр обыкновенной трубы, звучащий, как известно, не очень полно и убедительно. Сам Римский-Корсаков упорно пользовался своим детищем в ряде своих оперных произведений. По его стопам пошли и некоторые из его учеников, как, например, Глазунов, — но дальше этого дело также не пошло и альтовая труба совершенно исчезла из оркестра, не успев там даже «расцвести пышным цветом своей оркестровой юности». Альтовая труба, как легко было уже догадаться, звучит подобно английскому рожку — чистой квинтой ниже написанного.

Наконец, третья разновидность обыкновенной трубы — есть *бас-труба*. Она представляет собою лучшую разновидность из трёх, но благодаря поразительной косности музыкантов и композиторов имеет ничтожное применение в оркестре. Впервые она была введена в *Кольце Нибелунга* Рихардом Вагнером и в его время существовала теорети-

чески в трёх строях — *Mib*, *Ré* и *Do*. По стопам Вагнера пошли некоторые его последователи, но в настоящее время бас-труба так же «модернизирована», как и обыкновенная труба. Современная басовая труба имеет строй *Do* или *Sib* и звучит чистой октавой или большой нотой ниже написанного.

Басовая труба в старом строе *Mib* встречается у Стравинского в *Весне Священной*, а среди западно-европейских композиторов она появлялась не один раз. Так, Рихард Штраус уделил ей внимание в *Электре*, Арнольд Шёнбэрг доверил ей довольно ответственную партию в *Песнях Гуррэ*, а Эгон Вэллес использовал её в своей опере *Ахиллес на Скиросе*. Из всех музыкантов, пользовавшихся басовой трубой, с наибольшей расточительностью отнёсся к ней чешский композитор Лэош Яначек. Он потребовал в своей *Симфонизме* две басовые трубы в *Sib* при девяти обыкновенных трубах в *Do*, двух теноровых трубах в *Sib*, четырёх тромбонах и многочисленных литаврах. Из русских классиков басовой трубой очень своеобразно, но крайне робко воспользовался А. К. Глазунов в симфонической картине *Море*.

Несколько раньше, в связи с возникновением вентильного устройства, было упомянуто о корнете. История его возникновения так же мало известна, как и история зарождения трубы. Есть основания думать поэтому, что *корнет* явился некой разновидностью трубы и в качестве таковой ведёт своё происхождение от старинного «рожка» — *corne*. Спустя некоторое время, когда более или менее точно определились обязанности корнета в обиходе, он был переименован в «сигнальный рожок» — *clairon*, и под таким названием существовал долгое время в качестве чрезвычайно бедного «натурального рожка» в пехотных частях чуть-ли не всех армий мира. В дальнейшем, когда возникла необходимость обогатить этот убогий инструмент в части, касающейся его звукоряда, придумали клапаны, которые, в количестве семи, и разместили на стенках инструмента. С этой поры «сигнальный рожок» стал называться *bugle à clefs* и в качестве «рожка с клапанами» не только один раз появился у Майербэра в *Робэрте-Дьяволе*, но и стал предметом различных изысканий, приведших к применению пистонов.

Итак, деятельность корнета в музыкальном искусстве того времени была настолько тесно переплетена с деятельностью трубы, что положительно нет возможности разделить их более или менее ясно. Достаточно только сказать, что дело в этом отношении зашло так далеко, что даже равнины оспаривали право собственности на древний рожок — *кэрэн*, который будто-бы был одним из рогов барана, принесённого, по библейскому сказанию, в жертву Авраамом... Но так или иначе, современный корнет, к которому в начале XIX века впервые приладили вентили, ведёт своё начало от старого «почтового рожка», ближайшего родича «сигнального рожка». У первых разновидностей корнета трубка была конусо-цилиндрической, причём цилиндрическое сечение её приходилось лишь на среднюю часть, тогда как обе край-

ние части — начало и конец, имели ярко выраженные конусы. Мензура корнета занимала срединное положение между собственно флюгельхорном и валторной и была уже первого, но шире второй. По этой причине звучность корнета, в сравнении с флюгельхорном, отличаясь значительной гибкостью, была более яркой и светлой, а в сопоставлении с валторной — менее сочной и благородной. Строились корнеты в различных строях, но чаще всего в *Sib*. В странах Южной Америки имеет значительное распространение корнет в *Do*, а во Франции — корнет в *La*. Однако, старинные корнеты, ноты для которых писались октавой выше натуральной трубы, были известны во всех строях, заключённых в пределах квинты *do — sol*. Строи *Lab*, *La* и *Sib* были введены в очень скором времени спустя.

Оставляя в стороне первенство изобретения вентиля вообще, легенда приписывает преобразование корнета в *корнет-а-пистон* Хайнриху Штёльцелю, инструмент которого был показан в Париже в 1830 году Дюфрэнном. В то время корнет располагал лишь двумя вентилями, но и тогда уже имел выдающийся успех не только среди посетителей балов и Елисейских полей, но и среди музыкантов в особенности. Спустя несколько месяцев к имевшимся уже двум вентилям был добавлен третий и с той поры началась «новая эра» в жизни корнета, которая, с одной стороны, привела его к громкой славе, а с другой, — повергла развенчанным во прах...

Чем-же объяснить такую странную судьбу этого инструмента? Всё дело свелось к «роковому стечению обстоятельств», сложившихся к тому времени во Франции. При возникновении хроматических труб и при первых попытках ввести их в оркестр, нигде не оказывалось им такого настойчивого, упрямого и упорного сопротивления, как во Франции. Такое положение вещей продолжалось вплоть до второй половины XIX столетия и было вызвано чрезвычайно низким качеством старинных труб с вентилями. Старейшие системы вентиляей или пистонов на первых порах действительно сильно ухудшали звук медных инструментов, что с особенной силой отзывалось, как это ни странно, именно на трубе. Мастера упорно искали выхода из создавшегося положения и именно в это время появилось множество всевозможных разновидностей труб с вентилями и, главным образом, с помповым механизмом о трёх, четырёх, пяти и шести вентилях. Все эти новшества, однако, дурно сказывались на звуковых качествах трубы и сильно препятствовали её продвижению в оркестр. Более того, эти нововведения возникали именно в период наивысшего засилия корнета и, тем самым, невольно способствовали выдвиганию его на первое положение. — корнет воспринял их с чрезвычайной простотой и лёгкостью и сразу значительно выиграл в глазах современников. Отсюда возникло желание не только сохранить для оркестра хроматический инструмент высокого объёма, но и приблизить его звучность к качествам подлинной трубы. С этой минуты зародилось стремление сблизить оба инструмента с тем, чтобы

корнет отошёл от своих первоначальных свойств и стал больше походить на трубу, от которой он, тем не менее, сильно отличался по существу. Только с установлением трёхвентильного механизма для трубы она смогла более решительно заявить о себе и вступить, наконец, в борьбу за свои погрязшие права. Но это единоборство началось значительно позднее, когда слава корнета достигла уже своего зенита.

Как уже известно из предыдущего, корнет, как потомок почтового или сигнального рожка, обладал достаточно широкой мензурой и в большей своей части имел коническое сечение. Кроме того, вследствие большей лёгкости в игре и большей технической подвижности корнета, а также вследствие большего благородства и блеска в звучании трубы, рано или поздно должно было произойти некоторое сближение обоих этих инструментов. Поводом к такому сближению была прямая необходимость, вызванная обстоятельствами времени, о которых упоминалось уже выше. Изменение, происшедшее в устройстве корнета, коснулось, прежде всего, сечения главной трубки, которое, сохраняя свою природную коничность, стало теперь цилиндрическим не в меньшей своей части, а в большей. В звучании такое отступление привело к уничтожению грани между корнетом и трубой, сделав их очень похожими друг на друга. В оркестровой деятельности обоих инструментов также произошло некоторое перемещение сил. Коль скоро доступ в оркестр хроматической трубе был — по причинам её дурной звучности — преграждён, то её обязанности принял на себя корнет-а-пистон, который и водворился там в качестве второй пары труб. Именно этим обстоятельством можно объяснить и дальнейшее стремление мастеров всячески подражать подлинной трубе, дабы сделать оба инструмента — натуральную трубу и хроматический корнет, — если и не совсем равноценными, то, по крайней мере, весьма близкими друг другу. Всё только что сказанное происходило во Франции, где корнету уделялось выдающееся внимание, а его деятельность стала в скором времени настолько угрожающей, что и в самой Франции возникло сильное противодействие дальнейшему засилью корнета. Тем не менее, только во Франции корнет-а-пистон достиг вершины совершенства и, когда страсти поутихли, он вновь вернулся в оркестр уже на правах солиста, достаточно к тому-же редкого. В очень многих других европейских странах корнет-а-пистон не допускался в симфонический оркестр. Его деятельность ограничивалась духовым оркестром, где предпочитали его основную и обыкновенную разновидность, входившую в семейство флюгельхорнов, известное во Франции под именем «семейства бюгельхорнов». В самое последнее время корнет-а-пистон стал вновь привлекать к себе внимание композиторов, оценивших его за блистательную техническую подвижность и немного резкий, открытый звук.

Лучшим представителем многочисленного семейства корнетов оказался корнет-а-пистон в *Sib* с добавочным устройством для *La*. Обыч-

ный звукоряд современного корнета простирается от *fa*♯ малой октавы до *do* третьей по письму и в точности совпадает с звукорядом хроматической трубы. В техническом отношении корнет-а-пистон вполне безупречен. Он с исключительной охотой исполняет всевозможные построения виртуозного письма, изобилующие диатоническими и хроматическими гаммами, трелями, скачками, быстро повторяющимися нотами и любыми мелодическими оборотами, рассчитанными на техническую беглость и блеск.

В середине прошлого столетия такие композиторы, как Майербэр, Бэрлиоз, Гуно и Бизэ, без малейшего колебания пользовались корнетами, оказывая им даже некоторое предпочтение перед трубами. В конце века Дэлиб возродил эту «традицию» и в своих балетах *Коппелия* и *Сильвия* написал две партии корнетов и труб, чем очень освежил звучность «меди», придав ей блеск и остроту, особенно в верхнем отрезке звукоряда. Из русских композиторов вполне классически использовал корнеты Даргомыжский в *Русалке*, истолковав их в наиболее точном и правильном смысле, как «хроматическую добавку» к натуральным трубам. Из более поздних русских композиторов-классиков только Чайковский в должной мере оценил корнеты и часто писал для них две самостоятельные партии, что в сочетании с трубами давало четыре высоких голоса в объединении «меди». Особенно удачно использованы корнеты у Чайковского в *Лебедином Озере* и в *Итальянском каприччо*. После Чайковского корнетом с пистонами пользовались многие русские композиторы, как, например, Даргомыжский, Римский-Корсаков, Ипполитов-Иванов, Прокофьев и Хачатурян. Игорь Стравинский — в «Танце балерины» из балета *Петрушка* — написал *solo*, рассчитанное не столько на технические способности корнета, сколько на показную и достаточно внешнюю «душещипательную» певучесть его. Именно здесь эта сторона в звучании пистона подчеркнута с явной нарочитостью и преувеличенностью.

Наконец, последний представитель семейства труб, получивший единственный раз доступ в оркестр в «Триумфальном марше» оперы *Аида*, носит название *египетских труб* или «труб Аиды».

Ничего «египетского», разумеется, в этих трубах нет. Они были заказаны для участия в опере Вэрди, поставленной по желанию египетского хедива Измаила-паши в день открытия «Итальянской оперы» в Каире, в 1871 году. Эти трубы часто назывались просто *фанфарами*, но в качестве таковых едва-ли когда-нибудь применялись в войсках. Как известно, египетские трубы были построены Адольфом Саксом и представляют собою очень длинную узкую трубу, имеющую отдалённое сходство с древне-римской тубой — *tuba romana*. Эта труба-фанфара достигает ста пятидесяти пяти сантиметров в длину и располагает длинной конической трубкой, заканчивающейся красивым и не очень большим раструбом. В современных условиях египетская труба — на расстоянии сильно вытянутой руки исполнителя — имеет

маленький овальный завиток с одним вентилям или пистоном, позволяющим перемещать основной звукоряд на целый тон вниз. Поскольку эти трубы были предназначены для участия только в опере *Аида*, то им был присвоен тот строй, какой был нужен Вэрди, — то-есть *Si \flat* и *La \flat* . Звукоряд египетских труб — чрезвычайно беден. Он охватывает среднюю часть натуральной гаммы, заключённую между шестым и двенадцатым частичным тоном. В пределах этой октавы — от *sol* первой до *sol* второй октавы по письму — египетская труба может получить только шесть натуральных ступеней, из которых звук *fa \sharp* —*fa \sharp* исключается, как нестройный. При помощи одного вентиля указанный звукоряд может быть понижен на целый тон, что при исключении «нестройного» звука породит последовательность в восемь ступеней, которыми автор при значительной доле подлинной изобретательности может только и пользоваться. И надо отдать полную справедливость Вэрди — он воспользовался египетскими трубами с величайшим блеском и мастерством, а в музыке «Триумфального марша», благодаря их участию, достиг подлинного великолепия.

В связи с только что сказанным, любопытно напомнить, что создание «египетских труб» держалось в глубочайшей тайне вплоть до самого последнего дня, и все участники первого представления *Аиды* в Каире были искренне убеждены, что назначенные автором трубы являются лишь бутафорским украшением торжественного выхода фараона и шествия египетского войска. Когда-же эти трубы, размещённые с обеих сторон сцены, неожиданно заиграли на генеральной репетиции, то изумлению присутствовавших не было предела. Успех нововведения Вэрди был не только потрясающим, но и просто колоссальным. В оркестре, как было уже замечено, египетские трубы были применены только один раз — во втором действии *Аиды*, и второго столь-же равноценного случая их использования до сих пор не было.

Как ясно уже из всего только что сказанного, «египетские трубы» были призваны в оркестр *Аиды* — по существу дела — в качестве самых обыкновенных *фанфар*. Но коль скоро современные общеизвестные «фанфары» имеют значительное распространение в войсках и часто применяются в ряде случаев, связанных с торжественными парадами, шествиями и тому подобными обстоятельствами, — полезно напомнить, что среди *труб-фанфар* известны три разновидности «натуральных» инструментов. Это — собственно *фанфара в Mi \flat* , *кавалерийская труба в Mi \flat* и *артиллерийская труба в Re \flat* . За исключением двух нестройных ступеней натуральной гаммы, все эти инструменты располагают семью превосходно звучащими интонациями. В двух первых случаях они довольствуются объёмом в две октавы — от *si \flat* малой до *si \flat* второй, а в третьем — целым тоном ниже — от *la \flat* малой октавы до *la \flat* второй в действительном звучании. О двух *рожках* — пехотном рожке в *Do* и флотском рожке в *Si \flat* — здесь можно и не упоминать, поскольку они имеют местное и более ограниченное применение.

Третье объединение медных духовых инструментов образует семейство тромбонов с тубой. Современный *тромбон* оказался единственным медным духовым инструментом, устройство которого не подверглось никаким техническим усовершенствованиям, ни, тем более,— изменениям. Он и по сей день существует в том виде, в каком его знает история музыки на протяжении веков. Тем не менее, точно установить время возникновения тромбона не представляется возможным. Так, например, Франсуа Раблэ считает, что тромбон впервые появился у древних евреев, хотя тому нет никаких вещественных доказательств. История музыки не знает ни одного изображения тромбона, относящегося к той отдалённой эпохе. Напротив, известные французские учёные-историки Жан-Бэнжамэн дё-Ляборд и Гийом-Андрэ Виллётó во что-бы то ни стало хотели видеть в «турецкой трубе», известной в Египте под именем «сурмэ», прообраз тромбона. Но это предположение следует признать недостаточно обоснованным. Вероятнее всего допустить, что тромбон ведёт свою родословную от древних *tubae*,— античных труб, которыми пользовались латиняне под именем *tuba ductilis*. Это название ясно указывает на способ применения такой трубы — она была «водима» в какой-то своей части, то-есть имела подвижную трубку и была, следовательно, «раздвижной». По свидетельству римских писателей—Вергилия и Исидора, «тубой дуктилис» пользовались почти исключительно «варвары», то-есть в тогдашнем представлении именно евреи, населявшие древнюю Финикию.

Тем не менее, не совсем ясным остаётся происхождение самого слова «тромбон». Вполне возможно, что оно позаимствовано от греческого *στρόμβος* или латинского *strombus*, которым эти народы называли некий вид морской раковины. Внешнее очертание этой раковины, закрученной в улитку, послужило прообразом старинного рога, известного в истории музыки под именем *trompe* или *trompe de chasse*. Это предположение находит своё подтверждение в том, что простейшие виды рогов послужили впоследствии образцом для изогнутых труб, которые с подвижной частью трубки были уже известны в IX столетии. Именно эти «раздвижные» трубы и суть подлинные тромбоны, названные современниками *сакбутами*. Слово «сакбут» — старо-французского происхождения. Оно состоит из двух глаголов — *sacquer* и *bouter*, где первый значит «тащить с подёргиваньем», а второй — «толкать». Однако, англичане, у которых это старинное название тромбона сохранилось чуть-ли не до сих пор, оспаривают французские данные и утверждают, что «сакбут» IX века не есть тромбон, а что подлинный «сакбут» возник лишь в XIV веке в Испании, где это наименование и встречается впервые в соответствующих литературных источниках. Именно из Испании в начале XV столетия это наименование проникло во Францию, а уже оттуда к концу века — и в Англию.

Впрочем, все эти тонкости не имеют уже существенного значения. Достаточно только сказать, что итальянцы считают слово «тромбон»

производным от *tromba*, которым они обозначают вообще все инструменты семейства труб. А другие, в качестве основания, приводят слово *stromboli*, желая быть-может в шутку подчеркнуть склонность тромбона к «рычаньям», на которые он всё-таки действительно способен. Но так или иначе, дело и здесь не обошлось без «волшебства». Так, некто Нейман в своём напечатанном *Руководстве для тромбона* вполне искренне утверждает, что тромбон был воссоздан Тиртэем — прославленным певцом-поэтом, посланным афинянами к спартамцам для воодушевления их в бою, а иные договариваются даже до того, что честь изобретения тромбона вообще приписывают древне-египетскому богу Озирису. Однако, в 1738 году, при раскопках Помпэи, были обнаружены два превосходных тромбона, выкованных из бронзы, с золотыми мундштуками. Неаполитанский король подарил один из этих тромбонов присутствовавшему при раскопках английскому королю Джорджу II. По преданию, этот древний античный тромбон всё ещё хранится в собраниях Виндзорского замка, хотя данных, подтверждающих это обстоятельство, нет. Итак, вся дальнейшая история тромбона даёт, тем не менее, право предположить, что возник он всё-таки значительно позднее. По мнению большинства учёных и в том числе тех, кто допускает существование «сакбута» в X—XII столетии, тромбон в современном его виде существует лишь с XVI века. Правда, Шарль-Мари Видор утверждает, что тромбоны принимали участие в знаменитых процессиях Собора святого Марка в Венеции в XIII столетии, а прославленный монах-францисканец пэр Мэрсэнн, живший на рубеже XVI и XVII столетия, свидетельствует, что ему удалось обнаружить описание тромбона в одном отрывке из сочинений Апулея — латинского писателя II века и автора знаменитого повествования *Золотой Осёл*. Однако, вполне достоверным остаётся только то, что тромбон в XVI столетии был во всеобщем употреблении под именем «сакбута», а в самом начале XVII века стал непременным участником оркестра, тогда только ещё нарождавшегося.

Как-же выглядит теперь современный тромбон? В основном, этот инструмент сохранил все характерные черты сакбута. Он состоит из главной трубки, один конец которой заканчивается мундштуком, а другой, с изгибом в виде подковы, увенчан небольшим раструбом. Эта основная часть инструмента имеет ещё одну весьма существенную подробность, которую французы называют «рукавами» или «сучками». Эти «рукава» составляют продолжение главной трубки как со стороны мундштука, так и со стороны раструба. Следовательно, если взять только эту, так сказать, «основную» часть инструмента, представляющую собой одно целое, то окажется, что играть на ней нельзя, ибо главная трубка при этих обстоятельствах будет незамкнутой. Для того, чтобы выполнить эту последнюю задачу, на концы главной трубки или на «рукава» тромбона следует одеть дополнительную трубку, изогнутую в виде латинского «U» или в виде подковы обыкновенного маг-

нита. Трубка эта или, как её называют, *кулиса*, устроена таким образом, что, будучи одетой на «рукава», она легко и свободно скользит по ним. Когда она задвинута до предела, то инструмент начинает издавать основной звукоряд, соответствующий натуральной гамме, построенной на ноте *si*. Когда же исполнитель «раздвигает» её, то есть передвигает кулису последовательно вниз, то инструмент начинает звучать соответственно ниже. Таких перемещений или «позиций», считая и основное положение кулисы, — семь. Если же свести воедино все семь звукорядов тромбона, то получится полная хроматическая последовательность от *sol* контр-октавы до *ré* второй с пропуском нескольких ступеней, заключённых между основным тоном первой позиции и вторым обертоном шестой позиции. Но об этом более подробно чуть позже.

Это замечательное устройство инструмента стяжало ему прочную славу и уберегло его от всяких посторонних вмешательств. Поскольку тромбон в основном инструмент натуральный, а благодаря своему устройству одновременно и хроматический, то система вентилях или пистонов, принятая на современных валторнах и трубах, к тромбону не привилась. Тромбон с кулисой или «раздвижной тромбон» продолжает с честью выполнять возложенные на него задачи. Более того, он очень легко принаравливается к требованиям современной музыки и очень охотно пускается на преодоление всевозможных трудностей, если только они не противоречат свойствам и природе инструмента.

Обычно принято думать, исходя из итальянского названия инструмента — *trombone*, что он представляет собою «большую трубу» в противоположность «малой трубе» или обыкновенной. Этим самым стремятся доказать, что тромбон принадлежит к семейству труб и вместе с ними составляет как-бы одно целое. Но это не совсем так. Тромбон в своих звуковых и выразительных возможностях значительно богаче и разнообразнее. Его звучность при некоторых условиях бывает очень зычной и яркой. Тогда он действительно превосходно сочетается с трубами и образует с ними одно семейство. Наоборот, если тромбон сдерживает свою мощь, тогда он начинает звучать очень мягко и выразительно. В этом случае нет никаких оснований не сравнивать его со звучностью валторн. Он только звучит более сурово, жёстко и взволнованно. Как-будто сильная рука укротителя сдерживает гнев, kloкочущий внутри дикого зверя. Но из этого, тем не менее, отнюдь не следует, что звучность тромбона нельзя с успехом применять именно с валторнами — этими наиболее мягкими и выразительными инструментами медной группы. Таким образом, правильное усмотреть в тромбонах инструменты, служащие связующим звеном между трубами и валторнами.

Теперь, прежде чем перейти к дальнейшему, имеет смысл сделать небольшой перерыв и ещё раз вернуться к техническим возможностям инструмента. Тромбон принадлежит к числу так называемых «широко-

мензурных» инструментов. Это значит, что тромбону доступен основной или первый звук натуральной гаммы. Но лёгкие исполнителя в действительности оказываются способными извлечь этот звук только на первых трёх-четырёх позициях и то при условии, чтобы сила их звучания не переходила за пределы умеренного *mezzo-forte*. Это обстоятельство послужило поводом присвоить самым низким «основным» звукам тромбона наименование «педальных звуков», звучащих при некоторых условиях чрезвычайно убедительно. Наиболее прославленный случай применения «педальных звуков» тромбона встречается в «*Hostias*» *Рэквиема* Бэрлиоза. В ином роде, но столь же остроумно, этой звучностью воспользовался Глазунов в «*Scherzo Третьей симфонии*».

Это — одна особенность в построении звукоряда современного тромбона. Другая — заключается в перерыве, существующем между основным тоном первой позиции и вторым — шестой позиции. Как известно, хроматическая октава охватывает двенадцать ступеней, а семь позиций тромбона — семь. Следовательно, пять звуков — *mi♭, ré, ré♭, do* и *si♯*, заключённые в указанном отрезке, — отсутствуют совершенно. Но коль скоро две крайние позиции — шестая и седьмая, являются чрезвычайно трудными, то принято считать две ступени — *fa* и *mi♯* большой октавы, существующими только теоретически. Ни один осматрительный композитор никогда не напишет эти звуки, если не будет иметь в виду «кварт-вентиль», в настоящее время настоятельно изготавлиемый из обихода тромбона. Одно время этот изъян в звукоряде современного тромбона исправлялся только что упомянутым «кварт-вентилем», сущность которого сводится к перемещению первоначальной последовательности всех семи позиций на кварту вниз. Долгое время тромбонисты пользовались этим дополнительным приспособлением, но в последние годы зарубежные мастера решили, что этот «кварт-вентиль» дурно влияет на качество звучания инструмента и потому все последующие выпуски тромбона стали появляться без него. Во многом такое мнение не лишено оснований, но из-за этого тромбон потерял те технические преимущества, которые он приобрёл на некоторое время благодаря применению «кварт-вентиля». В техническом отношении, в меру свойств медного духового инструмента, тромбон вполне совершен, хотя «голая техника» ему, в сущности, мало подходяща. Она ему доступна вполне, но используется она всё-таки очень умеренно.

Итак, как было уже замечено несколько раньше, в симфоническом оркестре тромбон появился в самом начале XVII столетия. Уже в 1607 году тромбонами воспользовался Кляудио Монтевердэ в своей опере *Орфей*. Но в те отдалённые времена тромбоны несколько отличались от современных. Прежде всего, они представляли собою целое семейство инструментов из шести представителей — дискантового, сопранового, альтового, тенорового, басового и контрабасового. Несколько позднее это семейство ограничилось пятью представителями, а совсем недавно — на протяжении XVIII и XIX столетия, их было уже только

три — альтовый, теноровый и басовый. Во времена Вагнера была сделана попытка возродить контрабасовый тромбон, а при исполнении сочинений Баха и Хэнделя — и сопрановый. Но сейчас семейство тромбонов представлено лучшей разновидностью инструмента, — так называемым, «тенор-басовым» тромбоном, причём третий тромбон до сих пор ещё сохранил наименование «бас-тромбона». Его мензура несколько шире тенор-басового тромбона, а мундштук, представляя собою прямую воронку, несколько крупнее таковой-же тенор-басового тромбона. В техническом отношении, как было уже замечено, тромбон достаточно подвижен и с давних пор обращал на себя внимание как отдельных исполнителей, так и композиторов. Первые часто достигали большого совершенства в игре, а вторые, если они к тому-же были ещё тромбонистами, оставили множество произведений, предназначенных для тромбона-*solo*. В качестве концертного инструмента тромбон не раз привлекал к себе сердца музыкантов, но, к сожалению, он всё ещё боится показываться пред лицом большого собрания. Дабы немного возместить этот пробел и попутно дать возможность познакомиться с тромбоном во всех его наиболее характерных чертах, достаточно назвать *Концерты для тромбона* Владислава Блажевича, ныне уже покойного превосходного тромбониста, бывшего солистом оркестра Большого театра и профессором Московской Консерватории.

В оркестре новейшего времени один или несколько тромбонов всегда занимали весьма почётное место. На их долю приходится вся та музыка, которая в своём звучании требует наибольшей силы и драматической выразительности. Эктор Бэрлиоз в своей *Траурно-Триумфальной симфонии* посвятил тромбону выдающееся и в высшей степени проникновенное *solo* в виде речитатива или надгробного слова, произнесённого при погребении жертв революции 1848 года. Десятью годами раньше, в опере *Чума во Флоренции*, Алэви поручил тромбону наиболее высоко изложенное и самое драматически-насыщенное *solo*, которое ещё и по сей день почитается в числе труднейших. Короче говоря, в полном соответствии с поставленными перед собою задачами, тромбоном пользовались и продолжают пользоваться все композиторы от Баха и Бетховена до Прокофьева и Бриттена включительно.

Бах, Хэндель и Бетховен, особенно в своих церковных произведениях, пользовались тромбонами для удвоения всех партий хора, подобно тому, как это делали композиторы на заре зарождения искусства оркестровки. Моцарт и Глюк, как известно, прибегали к услугам тромбонов в самых драматических местах некоторых своих оперных произведений. Моцарт, который особенно тонко чувствовал выразительные возможности всех оркестровых инструментов, воспользовался тромбонами в потрясающей сцене появления Статуи Командора в последней картине *Дон-Жуана*. Вебэр оставил незабываемые образцы применения тромбонов в *Волшебном Стрелке*, Глинка — в *Иване Сусанине* и *Русlane и Людмиле*, а Чайковский — в последней части своей *Патетиче-*

ской симфонии. Вообще-же говоря, поводов к применению тромбона *solo* не так много. Тем меньше их к использованию одного тромбона в выразительном и достаточно продолжительном выступлении. Поэтому, всякая попытка поручить в оркестре какое-нибудь *solo* именно тромбону никогда не проходит незамеченной. Очень удачно одним тромбоном-*solo* воспользовался Михаил Раухвергер в одном из танцев своего киргизского балета *Чолпон*, что значит по-русски — «Утренняя Звезда», а к объединению трёх тромбонов-*sol*i обратился однажды Зольтан Кóдай, когда пожелал в нарочито-шутливой музыке передать явную «фантасмагорию» Хáри Яноша, которому мерещится «баталия» с Наполеоном, победа над ним и его низложение...

С возникновением *jazz'a* тромбону открылось необъятное поле деятельности. Его выразительность, и особенно мягкость, звучания была доведена при этом до предела совершенства. А различные сурдины, изобретённые к тому времени, и поразительное искусство негров, которые наряду с трубой и саксофоном облюбовали и тромбон, вывели его на путь чисто-мелодического инструмента.

Но, тем не менее, повествование о тромбоне не будет исчерпано до тех пор, пока не будет сказано нескольких слов о *glissando*. Это — приём скольжения кулисы во время непрерывающегося извлечения звука. Долгие годы *glissando* почиталось в числе «запретных» оркестровых приёмов, допускавшихся лишь в самых крайних случаях. Из классиков только один Хайдн воспользовался *glissando* тромбонов, желая подражать лаю собак в одной из частей своей оратории *Времена Года*. Ни один композитор более позднего времени, как Бэрлиоз, Вагнер, Чайковский, Римский-Корсаков и очень многие другие, ни разу не воспользовался *glissando* тромбонов. Зато в новейшее время *glissando* превратилось почти в «общее место» в партитурах большинства современных композиторов. Хачатурян воспользовался этим малопривлекательным с эстетической точки зрения звучанием тромбонов в своём «Танце с саблями» в балете *Гаянэ*. Василенко весьма удачно применил *glissando* тромбонов в *Полёте ведьм*, а Стравинский — в «Поганом плясе Кашеева царства» в балете *Жар-Птица*. Но действительно смешно звучат *glissandi* тромбонов у Шостаковича, который сопровождает ими почти без передышки довольно пошленькую городскую песенку конюхов или кучеров, танцующих этот свой «танец» в балете *Болт*. Эта обработка сделана до такой степени остроумно и в оркестре звучит так задорно и забавно, что она неизменно пользовалась выдающимся успехом в концертном исполнении.

Последний представитель «меди» есть её настоящий бас, известный в симфоническом оркестре под именем *тубы*, а в духовом — «контрабасового саксхорна» или «второго баса» в *Sib*. В оркестре туба появилась сравнительно недавно, и в основном она представляет собою наследника старинного офиклеида — преемника серпента. Нет необходимости забираться в исторические дебри — это может увести слишком

далеко. Поэтому вполне достаточно признать историческую истину, в силу которой первая туба появилась в Германии в 1835 году, когда по указаниям Випрэхта её построило известное в своё время инструментальное заведение Иохана-Готфрида Морица. Эти первые инструменты грешили множеством изъянов. Они звучали грубо, некрасиво и были не очень удобны в обращении. Когда-же первые тубы проникли за границу и попали в мастерскую Адольфа Сакса, то с этого дня, собственно, и началась их подлинная музыкально-оркестровая жизнь. Сакс значительно улучшил мензуральные отношения инструмента и добился превосходной звучности его. Увеличенное количество вентиля — современная туба их имеет четыре, пять или шесть — дало возможность с удивительной лёгкостью и точностью извлекать весь огромный объём инструмента, простирающийся ныне от контра-*do* до *do* второй октавы. Полное конструктивное завершение современной тубы состоялось значительно позже. Так, с полной несомненностью известно, что в 1880 году туба получила пятый ventиль, а в 1892 — дополнительный «корректирующий» или, точнее, — «транспонирующий» ventиль. На этом дальнейшее механическое развитие тубы остановилось, если не считать некоторых мелочей, не имеющих существенного значения ни для качества звука, ни, тем более, для техники инструмента.

Обычно принято думать, что туба — инструмент неуклюжий и не очень подвижный. Это не совсем так. Современная туба, несмотря на столь обширный объём своего звукоряда, способна проявить такое проворство, о котором прежние композиторы не всегда даже и догадывались. Правда, такому «застойному» положению тубы во многом способствовали чрезвычайно «глубокие» границы её диапазона. Казалось, что инструмент, способный опускаться чуть-ли не до контра-*do*, не может исполнять технические построения, расположенные в более высоких октавах. В действительности-же туба обладает достаточной гибкостью, чтобы иметь возможность выполнять довольно стремительные и острые ритмические узоры. Другой вопрос, что не всегда удаётся использовать тубу именно в таком направлении. Этому обстоятельству в значительной мере способствует также и чрезмерная полнота звука, которую иносказательно можно было-бы определить понятием «жирного звука». Именно отсюда проистекают и все неполадки. Лёгкие, игриво-изящные рисунки ни при каких условиях не будут звучать на тубе «капризно» и «задорно». Она всегда будет таить в себе некоторую долю грузности и тяжеловесности. Но если автору удаётся сочетать в одном целом эти противоречивые понятия — «подвижную вязкость» или «грузную подвижность», то туба становится полезным участником оркестра именно в этом «характеристическом» направлении. Впрочем, с такой точки зрения на тубу смотрели редко и чаще всего пользовались ею в качестве мощного и устойчивого баса трио тромбонов.

Если оставить в стороне все более тонкие подробности, то останется только сослаться на несколько особенно любопытных и редких об-

разцов. Так, в балете *Намуна* Лялө поручил тубе такой узор, который был-бы по-плечу, пожалуй, только фаготам. Рисунки большой подвижности встречаются у Рэе в *Саламбо* и у Рихарда Штрауса в *Саломее*. Замечательный пример использования тубы находится также у Вагнера во «Вступлении» к *Нюрнбергским Мастерам Пения*. Использование с явным преувеличением, туба легко порождает ощущение забавного, смешного и даже немного уродливого. Один такой особенно хорошо известный случай встречается у Стравинского в *Петрушке*, в той сцене балета, где появляется «мужик с учёным медведем». Из новейших авторов особенно остроумно использовал высокий регистр тубы Морис Равэль в своей инструментовке *Картинок с выставки* Мусоргского. Это удивительное *solo* встречается в той части сюиты, которой автор предпослал наименование «Быдло».

В современном симфоническом оркестре иной раз композиторы требуют участия двух туб. Подобная роскошь допустима лишь в оркестре огромного состава с особенно широко представленной «медью». В противном случае и если не имеется в виду какое-нибудь особое художественное намерение две тубы неизменно создадут ощущение перегруженности звучания.

Рихард Вагнер, пристрастие которого к «меди» общеизвестно, в своей *Тетралогии* требовал ещё четыре уменьшенных, так называемых «валторновых», тубы. Об этих инструментах было вскользь упомянуто в самом начале данного повествования. Но более подробные сведения о них лучше всего почерпнуть в трудах, посвящённых только инструментовке, то-есть в данном случае — инструментам оркестра.

В заключение остаётся сказать лишь несколько слов об участии тубы в камерной музыке. Туба, конечно, не участник «камерного ансамбля» в тесном значении слова, но туба является инструментом, привлёкшим к себе внимание значительного количества поклонников, готовящих себя к вступлению в ряды лучших симфонических оркестров. Поэтому, задача развития литературы для тубы за последние годы приобрела особое значение. Появилось уже много всевозможных переложений для тубы и фортепиано и написаны уже достаточно виртуозные концерты для этого инструмента. Среди сочинений подобного рода следует упомянуть *Концерты для тубы* Алексея Лебедева, невероятные технические трудности которых дают полное представление о требованиях, предъявляемых к тубе современными виртуозами на этом инструменте. Само собою разумеется, оркестрового применения такие вещи иметь не могут, но если бедные в своём изложении партии тубы будут несколько расширены и углублены, то это кроме пользы им ничего не принесёт. Из произведений для этого инструмента зарубежных авторов можно назвать ещё только *Концерт для тубы* известного английского композитора Ральфа Воана Уильямса, ни разу не исполнявшийся в Советском Союзе.

Кстати, здесь-же полезно упомянуть о басовом голосе «меди», при-

меняемым в Италии. Это — *чимбассо*, или басовый тромбон с пистонами. Благодаря присутствию вентилей — в данном случае именно *пистонов* — *cimbasso*, в сравнении с тубой, располагает относительно более узкой мензурой и, обладая большей подвижностью, способен выполнять такие построения, от которых буквально «захватывает дух» как у созерцающих его партию, так и у исполнителей-тубистов, воспроизводящих в русских оркестрах партию чимбассо чаще всего на обыкновенной тубе. Вследствие такой вынужденной замены, трудность партии тубы-чимбассо возрастает неимоверно и, если принять во внимание, что отечественные исполнители не допускают никаких, даже самых ничтожных отступлений от партии тромбона-чимбассо, то сложность задачи становится более, чем очевидной. Впрочем, в оркестре бывшего Мариинского театра партия тромбона-чимбассо часто воспроизводилась на самой тяжелой для исполнителя разновидности семейства тромбонов — на чрезвычайно редком и дорогом для рядовых оперно-симфонических оркестров *контрабасовом* тромбоне с кулисой.

Как известно, партия чимбассо встречается у Вэрди в *Травиате*, *Аиде*, *Отелло* и некоторых других произведениях как самого Вэрди, так и ряда других современных ему итальянских композиторов. Что же касается участия всей «меди» в камерной музыке, то уместно высказать мысль о том, что при всех своих относительных достоинствах объединение медных духовых инструментов не может долго удерживать на себе внимание слушателя. Поэтому, в полном составе «медь» выступает чрезвычайно редко и, например, в сочинениях русских композиторов её придётся попросту искать. Очевидно, русские композиторы не очень любили пользоваться одной «медью» вполне обнажённо и обособленно, и из всего, что было написано для духовых инструментов с фортепиано или без него, можно назвать только один квартет для медных духовых инструментов, оставленный Глазуновым. Эта небольшая вещица носит название *In modo religioso* и никогда не исполняется в концертах. Но в своё время иной раз исполнялись так называемые «Славления» — очень короткие по объёму «музыкальные дифирамбы-фанфары» в честь какого-нибудь выдающегося события в жизни данного лица. Их не раз писали многие русские композиторы, близкие «Могучей Кучке». Чаще всего медные инструменты оказываются составной частью какого-нибудь более сложного ансамбля, образованного из струнных, деревянных духовых и «меди» — валторн или труб. Тромбоны обычно не принимают участия в таких объединениях, так как в скромном составе инструментов, особенно с участием фортепиано, будут неизменно производить слишком громоздкое впечатление. Особенно же красиво звучит квартет валторн, но композиторы предпочитают пользоваться им в оперно-симфоническом оркестре. В камерном ансамбле и это чудесное объединение имеет, в сущности, ничтожное приложение. В качестве достойного образца можно было бы назвать знаменитый *Квартет для четырёх валторн* Шумана.



VI

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Четвёртое объединение в современном оркестре составляют *ударные* инструменты. Они не имеют никакого сходства с человеческим голосом и, в сущности, ничего не говорят его внутреннему чувству на понятном для него языке. Их размеренные и более или менее определённые звуки — разнообразные позвякивания и постукивания — имеют скорее «физиологическое» значение. Звуки ударных инструментов невольно вызывают равномерные движения тела у идущего или пляшущего человека, или, оглушая и помрачая сознание участников какого-нибудь исступлённого «ритуально-религиозного» танца, доводят их чуть-ли не до состояния полной невменяемости. Мелодические средства ударных инструментов чрезвычайно ограничены. Их происхождение тесно связано с пляской в самом широком и прекрасном значении этого понятия. Именно в качестве таковых некоторые из ударных инструментов имели применение еще в глубокой древности и были широко использованы не только в «оргиастических культах» Средиземноморского и Азиатского Востока, но и действовали, повидимому, у всех так называемых «первобытных народов» вообще. Некоторыми позвякивающими и звенящими ударными инструментами пользовались в Античной Греции и Древнем Риме в качестве инструментов, сопровождавших танцы и пляски, но ни один ударный инструмент из семейства барабанов не был допущен в область военной музыки. Эти инструменты имели особенно широкое применение в жизни древних евреев и арабов, где исполняли не только гражданские обязанности, но и военные, и даже религиозные. Напротив, у народов современной Европы в военной музыке приняты ударные инструменты различных видов, где

они имеют весьма важное значение. Однако, мелодическая бедность ударных инструментов не помешала им, тем не менее, проникнуть в оперный, балетный и симфонический оркестр, где они занимают уже далеко не последнее место. Впрочем, в художественной музыке европейских народов было время, когда доступ этим инструментам был почти закрыт в оркестр и, за исключением литавр, они прокладывали себе путь в симфоническую музыку через оркестр оперы и балета, или, как сказали-бы сейчас,— через оркестр «драматической музыки».

В истории «культурной жизни» человечества ударные инструменты появились раньше всех прочих музыкальных инструментов вообще. Тем не менее, это не помешало тому-же человечеству «сослать» ударные инструменты «на оркестровые задворки» в пору его возникновения и первых шагов его развития. И это тем более удивительно, что отрицать огромное эстетическое значение ударных инструментов именно в театрально-симфонической музыке — всё-таки никак нельзя.

История возникновения ударных инструментов не очень увлекательна. Все те «орудия производства размеренного шума», которыми пользовались все первобытные народы для сопровождения своих воинственных и религиозных плясок, вначале дальше простых дощечек и самых убогих барабанов не шли. И только значительно позднее, у некоторых негритянских племён Срединной Африки и у некоторых народов Дальнего Востока появились такие инструменты, которые послужили уже образцами для создания более совершенных европейских ударных инструментов, принятых теперь повсеместно.

В отношении музыкальных качеств все ударные инструменты очень просто и естественно делятся на два вида или рода. Одни издают звук *определённой высоты* и потому вполне закономерно входят в гармоническую и мелодическую основу произведения, тогда как другие производят более или менее *приятный* и *характерный* шум и потому исполняют обязанности чисто ритмические и украшающие в самом широком значении слова. Кроме того, в устройстве ударных инструментов принимает участие различный *материал* и, в соответствии с этим признаком, их можно разделить на инструменты «с кожей», или «перепончатые», и на «самозвучащие», в устройстве которых используется различных видов и сортов металл, дерево и в последнее время — стекло. Курт Закс, присваивая им не очень удачное определение — *идеофоны*, очевидно, упускает из виду, что это понятие в значении «своеобразно-звучащие» может быть, в сущности, на равных основаниях применено к любому музыкальному инструменту.

В оркестровой партитуре все ударные инструменты помещаются обычно в самой середине её — между медными и смычковыми. При участии арфы, фортепиано, челесты и всех прочих струнно-щипковых

или клавишных инструментов, ударные, оставаясь всегда верными медным инструментам, следуют непосредственно за ними, а своё былое место уступают всем «украшающим» или «случайным» голосам оркестра. Нелепая затея писать ударные инструменты *ниже* смычкового квинтета должна быть решительно осуждена, как очень неудачная, неоправданная, ничем невызванная и крайне некрасивая. Она частично зародилась в старинных партитурах, затем приобрела более обособленное положение в партитурах для духового оркестра и, имея ничтожное обоснование, — сейчас, правда, нарушенное и вполне преодолённое, — была, к сожалению, воспринята некоторыми композиторами. Единственно, где царит сейчас указанный способ изложения ударных инструментов — в самом низу партитуры — так это в *jazz'*е. Но там вообще принято писать все инструменты совершенно произвольно, руководствуясь лишь «высотным признаком звучания» участников данного ансамбля или удобством, вытекающим из условий объединения различных инструментов в руках того или иного исполнителя.

В те отдалённые времена, когда в оркестре действовали только одни литавры, их было принято помещать выше всех прочих инструментов, так-как такое изложение, очевидно, считалось более удобным. Но в те годы партитура составлялась вообще несколько необычно, о чём теперь уже можно и не вспоминать. Надо согласиться, что современный способ изложения партитуры в достаточной мере прост и удобен, и потому нет уже никакой необходимости заниматься всякого рода новыми «графическими» изобретениями.

Как было уже сказано, все ударные инструменты делятся на инструменты *с определённой высотой звука* и инструменты *без определённой высоты звука*. В настоящее время такое разграничение иной раз оспаривается, хотя все предложения, сделанные в данном направлении, сводятся скорее к запутыванию и излишнему усложнению существа этого чрезвычайно ясного и простого положения. В оркестре инструменты «с определённым звуком» подразумевают, прежде всего, пятилинейный нотный стан или *нотопосец*, а инструменты «с неопределённым звуком» — условный способ нотной записи — «крючёк» или «нитку», то-есть одну единственную линейку, на которой нотными головками изображается только требуемый ритмический рисунок. Такое преобразование, сделанное весьма кстати, имело целью выиграть место, и, при значительном количестве ударных инструментов, упростить их изложение.

Итак, в современном симфоническом оркестре ударные инструменты служат только двум целям, — ритмической — для поддержания чёткости и остроты движения, и украшающей в самом широком смысле, когда автор средствами ударных инструментов способствует созданию чарующих звуковых картин или «настроения», преисполненного возбуждения, горячности или стремительности. Из сказанного, конечно, ясно, что пользоваться ударными инструментами приходится с большой

осторожностью, вкусом и умеренностью. Разнообразная звучность ударных инструментов способна быстро утомить внимание слушателей и потому автор должен всё время помнить, что делают у него ударные. Только одни литавры пользуются известными преимуществами, но и их значение может быть сведено на-нет чрезмерными излишествами.

Первым, принятым в «классическом оркестре» ударным инструментом были *литавры* или, как их называли в старину, *тимпаны*. История их возникновения восходит к глубочайшей древности, когда первобытный человек впервые заметил свойства натянутой на срезе выдолбленной колоды хорошо высушенной кожи. Когда-же обрубок ствола дерева показался слишком громоздким, тяжёлым и неудобным, его, естественно, заменили более лёгким деревянным кузовом, глиняным горшком, и, наконец, выкованным из бронзы или меди полушарием. Легко согласиться, что этот путь развития занял не одно тысячелетие, но самая «идея барабана» легла в основу всех без исключения ударных инструментов с перепонкой. Без большого опасения впасть в заблуждение, можно сказать, что евреи, египтяне, ассиро-вавилоняне, парфяне, персы и многие другие народы Средиземноморского Востока пользовались тимпаном, дежая его в различных очертаниях и размерах. Другими словами, литавры в том или ином виде были известны всем народам древности. В Европу они проникли также очень давно и, вероятно, не без содействия сарацинов, набеги которых на Иберийский полуостров были в то время явлением обычным. Во всяком случае, в эпоху Средневековья простейший вид литавр был во всеобщем употреблении.

Ещё с незапамятных времён тимпаны были известны также и всем славянским народам, которые пользовались ими, примерно, в таком-же направлении. Более того, ничуть не будет преувеличением сказать, что вообще не было такого народа, в обиходе которого не находилось-бы инструмента, состоявшего из деревянного или металлического обруча или из чаши в виде полубочёнка или полого валька с натянутой поверх среза кожей, по которой били маленькими палочками или за неимением таковых выстукивали затейливые ритмы пальцами и ладонями обеих рук. И если-бы теперь возникло намерение установить, кто-же в действительности оказался первым изобретателем тимпанов, то с равной долей вероятности можно было-бы перечислить все без исключения народы древности и, в качестве первых, в одном случае признать арабов, в другом — евреев, а в третьем — народы Хиндустана, скифов, перуанцев и, наконец, негров различных областей Африки. Словом, точно установлено, что тимпаны были в числе первейших инструментов, которыми пользовалось человечество, и быть-может даже в ряду флейт, труб, лир и тимпанов именно этим последним принадлежит самое почётное и главное место.

В древности тимпаны существовали в двух видах. Одни были ма-

ленькими и лёгкими, а другие — большими и тяжёлыми. Лёгкий тимпан свободно удерживали в руках и обычно применяли для выражения радости при встрече долго отсутствовавших домочадцев. Отсюда, несомненно, пошло выражение «бить в тимпаны», то-есть выражать звуками тимпанов радость, веселье и ликование. В древние времена, в своих песнях и плясках девушки подбадривали себя равномерными ударами тимпанов или подзадоривали своих подруг в жгучих, стремительных движениях танца. Свидетельством тому — множество сохранившихся легенд у различных народов Ближнего Востока. Фригийские жёны в ознаменование празднества в честь «матери богов» прославляли свою богиню звуками бронзовых тимпанов, по стенкам которых они ударяли бронзовыми пестиками, а по натянутой поверх коже били руками. В «Книге Исход» рассказывается, что после того, как Моисей провёл евреев через Красное море, женщины-израильтянки в знак своего восторга плясали под звуки тимпанов. Короче говоря, подобные свидетельства нетрудно преумножить, но надо-ли углубляться в такие подробности? Важнее отметить, что *лёгкий тимпан* — это не «тимпанон» в прямом значении этого определения, а та его разновидность, которая располагала лишь деревянным обручем с натянутой на одной его стороне кожей. В современном понимании «лёгкий тимпанон» есть самый обыкновенный *бубен* или *tambour de basque*, в своём устройстве в точности сохранивший все черты своего древнейшего образца.

Напротив, *большой* или «тяжёлый тимпан» есть собственно «литавра» в теперешнем её понимании. Эта разновидность применялась «для производства непомерного шума», подобного тому, о котором повествует библейское предание. Как известно, в нём рассказывается о том, как Саломея, увлечённая желанием подражать раскатам грома, тащила за своей повозкой тимпаны или большие котлы с натянутой поверх кожей, по которым шедшие за ней невольники колотили палками. Всё это создавало такой шум, что народу казалось, что он слышит «громы и молнии самого Юпитера».

Как явствует из всего сказанного, уже в глубокой древности различали два вида тимпанов, которые в современном понимании могут быть названы *литаврами* в собственном смысле и *бубнами*, как облегчённой разновидностью их. Две другие разновидности — барабан и большой барабан — возникли значительно позднее, по всей вероятности, в самом начале Средних Веков. В Европу литавры проникли очень давно, и, по свидетельству советника Теодориха Великого — Кассиодора, литавры были уже в более или менее широком применении в первой половине VI века. Более значительное распространение они получили во времена Крестовых походов, участники которых вывезли их из стран Ислама. Там эти литавры были известны под арабо-персидскими наименованиями *naqqâra* и *naqqârie*, быстро переделанными на европейский лад в «накры» — *nacaires* или в старо-французском начертании —

naquaires. Именно эти арабо-восточные инструменты и были спустя много веков преобразованы в подлинные «винтовые литавры». В те времена, когда литавры были небольших размеров, они легко удерживались рукою играющего и в походе прикреплялись к поясу музыканта. Но с тех пор, как возникло стремление значительно усилить звук, а следовательно, и увеличить размеры инструмента, их стали соединять ремнями и перекидывать через седло музыканта в конских воинских частях или устанавливать на повозочки, если к тому были более благоприятные условия мирного времени.

Однако вопреки всему сказанному, некоторые учёные считают, что история современных литавр началась только с той поры, когда в Европу были вывезены из стран Западной Азии *большие* литавры, полагая, что *маленькие* были уже известны там с XIII века. В связи с этим рассказывают вполне достоверный случай, имевший место в 1457 году, когда король венгерский Ладислав V Постумус отправил послов во Францию просить руки принцессы Мадлены, дочери короля Шарля VII, причём для большей пышности это посольство сопровождалось многими литавристами с литаврами. Описывая это событие, отец Бенедикт добавляет, что «никогда прежде не видели барабанов, похожих на большие котлы, которые везли-бы на лошадях». Из этих слов с достаточной ясностью вытекает, что именно *большие литавры* не были известны Западной Европе ранее середины XV столетия, хотя они существовали уже в славянских и некоторых соседних с ними странах восточной части континента. В Германию литавры были ввезены только около 1500 года, где очень прочно обосновались, превратившись вскоре чуть-ли не в подлинно-народный инструмент. Повествуя о них, Себастьян Вирдунг пишет, что «теперь у нас» название *тимпаны* применяется к большим военным медным литаврам, имеющимся при дворах владетельных особ. «Это — огромные грохочущие бочки, которые беспокоят честных стариков и старух, больных и немощных, и лиц, посвятивших себя служению Всевышнему в монастырях, где они изучают, читают и молятся, и я думаю и верю, что сам дьявол изобрёл и смастерил их». В западно-европейском обиходе того времени литавры почитались принадлежностью только именитой аристократии, а в войсках они были неразлучными спутниками труб. В соответствии с этим литавристы были включены в ту-же самую «благородную гильдию» и облечены теми-же правами, что и трубачи. Ещё в 1683 году шотландский офицер сэр Джеймс Тёрнэр утверждал, что «германцы, датчане и шведы не позволяют иметь литавры в личном распоряжении никому ниже достоинства барона, за исключением тех случаев, когда они были отняты, в битве у врага». Литавры почитались «знаком» богатства и благородства и указывали на известную расточительность их владельцев. Более того, когда около середины XVI века один известный своей надменностью немецкий посол барон фон-Дона приехал во Францию, то его театральные-показательные выходы так раздражали фран-

цузов, что герцог дё Гиз приказал «для вящего уничтожения» их владельца разбить его литавры на мелкие кусочки.

Итак, литавра состоит из медного полушария-котла с натянутой по поверхности среза хорошо выделанной кожей. Кожа прочно закреплена по окружности инструмента на соответствующем обруче, который в свою очередь связан с действием нескольких винтов, позволяющих подтягивать или распускать кожу. Литавра способна издать только один звук, но благодаря винтам её можно *перестраивать* в пределах интервала квинты. В оркестре сейчас действуют обычно три или четыре литавры, из которых одна носит название «большой литавры» и располагает звуками нижней квинты, заключённой между *fa* большой октавы и *do* малой. Две другие — называются «средними» и строятся обычно в пределах квинты *la-mi* — терцией выше предыдущей. И наконец, четвёртая или третья известна под именем «малой литавры», а строй её простирается от *Sib* большой октавы до *fa* малой. В оркестре обычно каждая литавра допускает ещё применение дополнительных ступеней, расположенных одной или двумя хроматическими ступенями выше и ниже общепринятой настройки. Но в действительности это касается только крайних ступеней объёма. Так, нет никакого смысла «подтягивать» большую литавру на более высокие ступени или малую литавру «опускать» на более низкие. Имеет смысл перестраивать большую литавру на более низкие ступени, а малую — на более высокие. Это, впрочем, не относится к средней литавре, которая обычно перестраивается в любом направлении в зависимости от необходимости.

В классической музыке, как правило, пользовались только двумя литаврами, настроенными в тонику и доминанту данного строя. Позднее эта настройка уступила место другим интервальным отношениям, а ещё позднее — стали пользоваться тремя, четырьмя и даже пятью литаврами. Современное производство настолько усовершенствовало литавры, что исполнитель может перестраивать их либо рычагом, либо ножной педалью, действующей мгновенно. Благодаря такому усовершенствованию возможности литавр значительно расширились, и композитору остаётся только внимательно следить за сменой требуемых им звуков, дабы в своём творческом увлечении не попасть впросак и не поставить исполнителя пред лицом невозможного. Играют на литаврах двумя палочками с мягкими наконечниками и пользуются ими настолько широко, что исчерпать круг их обязанностей в условиях простой беседы нет уже никакой возможности. Тем не менее, о двух случаях должно напомнить. Один принадлежит Бетховену — гениальному преобразователю оркестровых возможностей современных ему инструментов, а другой — Бэрлиозу, — смелому мечтателю, требовавшему от инструментов оркестра почти невозможного и обычно достигавшему замечательных звучностей. Первый случай настройки двух литавр в октаву встречается в «Scherzo» *Девятой симфонии*, а второй — одновременное применение четырёх литавр в «гармоническом созвучии» —

в *Фантастической симфонии*, в той части её, которой автор предпослал название «Сцена в полях».

В «большой опере» раньше других инструментов появился *треугольник* в качестве участника «музыки диких», а чуть позднее или быть-может одновременно с ним — *большой барабан с тарелками*, для передачи в звуках так называемой «турецкой музыки». Почему эта «музыка» европейским музыкантам XVIII столетия представлялась только в виде лязга, треска и всякого иного шума — остаётся полнейшей загадкой. Но так или иначе, классики никогда не отказывали себе в удовольствии применить содружество этих инструментов в музыке «восточного характера». Глюк, Моцарт, Бетховен и Вебер — все они оставили превосходные образцы в этом роде.

Но теперь — буквально два слова об устройстве только что перечисленных инструментов. Треугольник представляет собою стальной прут, изогнутый в виде незамкнутого равнобедренного треугольника. Обычно треугольник подвешивается на толстой струне или узком ремешке, дабы ни в чём не мешать распространению его колебаний. Играют на треугольнике металлическим стерженьком и звучит он «серебристой трелью». Назначение треугольника в оркестре — подчёркивать ритмический узор музыки или поддерживать в надлежащих местах своей звонкой, искрящейся трелью отдельные объединения оркестра. Треугольник одинаково хорошо сочетается с любыми оркестровыми соединениями и обычно «просветляет» общую оркестровую звучность, придавая ей много прелести, изящества и красоты.

Большой барабан принадлежит к семейству «перепончатых» и уже во времена Древнего Рима был обычным спутником бродячих музыкантов. Напротив, у народов Востока большой барабан был постоянным участником религиозных церемоний, а несколько позднее, как например, в Индии и Средней Азии, сделался достоянием властителей, которые всякое проявление своего могущества сопровождали звуками большого или, точнее, — «восточного» барабана. На Руси большой барабан известен с начала XVI столетия и в те времена он назывался *набатами* или *тулумбасом*. Но общее мнение сходится на том, что большой барабан получил особо широкое распространение всё-таки в Турции, где стал неотъемлемой принадлежностью янычарского войска, а следовательно, и так называемой «турецкой музыки». Современный большой барабан, принятый в симфоническом оркестре, представляет собою довольно широкий деревянный обруч, одна сторона которого затянута хорошо выделанной кожей. Поперечник такого барабана чрезвычайно велик, что даёт повод подражать его внушительной звучностью рокоту морского прибоя или пушечной пальбе. Играют на большом барабане увесистой колотушкой с войлочным наконечником. В войсковых оркестрах принят двухсторонний большой барабан, обычно не применяемый в симфонической музыке.

Тарелки представляют собою значительных размеров медные дис-

ки очень сложного сплава и не менее замысловатойковки. Славятся обычно настоящие турецкие тарелки, но современное европейское производство научилось уже подражать местному искусству и теперь существует не мало превосходных подделок. Звук из тарелок извлекается косым ударом одной тарелки о другую или ударами различных палочек по свободно подвешенной тарелке. По установившемуся мнению, принято считать тарелки так-же *турецкого* происхождения. Это не совсем так. Тарелки были уже известны ассирио-вавилонянам и, вероятно, несколько ранее наряду с систром применялись и в Древнем Египте. По поверию греков времён Эллады, звук тарелок лишал злых духов их чудодейственных чар, а впоследствии в них били на погребальных тризнах. В Китае, Сиаме и Японии тарелками пользовались с незапамятных времён и даже одна разновидность их, распространённая в Бирме и Аннаме, носит название *kai nao-bat*, что даёт некоторое основание усматривать непосредственную этимологическую связь этого слова с древне-русским *набатом*. В Древней Иудее тарелки были известны в трёх разных видах, а маленькие тарелочки, прикреплявшиеся к пальцам танцовщиц, имели широкое применение в Помпее. И, тем не менее, считается, что тарелки *турецкого* происхождения и, под именем *зиль*, составляют неотъемлемую часть «янычарской музыки». В конечном итоге тарелки призваны исполнять одни и те-же обязанности и, в основном, служат одним и тем-же целям, — дать яркий, резкий звонкий удар...

Все эти инструменты, особенно большой барабан с тарелками, претерпели различные «фазы» своего применения в оркестре. В то время, когда «большая опера» увлеклась блеском, пышностью и великолепием своих постановок, музыканты, начиная со Спонтини, ввели все эти инструменты также и в музыку, отнюдь не окрашенную «восточным колоритом». С этих пор тарелки и большой барабан предприняли «триумфальное шествие» и без всякого разбора действовали в любой музыке вплоть до «любовного дуэта». Однако, вскоре это обстоятельство послужило веским поводом к решительному походу против столь бесцеремонного вторжения большого барабана и тарелок в музыку лирического содержания и привело, наконец, к тому, что участники бывшей «турецкой музыки» обуздали свои страсти настолько, что появлялись в оркестре только тогда, когда в том была уже прямая необходимость. В современной музыке, в сущности, нет уже ни одного сочинения, где-бы эти инструменты не принимали участия. Поэтому достаточно упомянуть только те из них, которые у всех на-слуху. Чрезвычайно удачно треугольником воспользовался в *Вальсе-фантазии* Глинка и в *Первом фортепианном концерте* Лист, а большим барабаном с тарелками по «старому образцу» — Григ в «Пещере горного Короля» из музыки к *Пэр-Гюнту*.

Малый или *военный барабан*, как показывает его название, получил наибольшее распространение в военной музыке. Он представляет

собою не очень высокий металлический кузов, с обеих сторон обтянутый кожей. Под нижней кожей натянуты струны или металлические спиральки для того, чтобы придать барабану достаточную остроту и даже резкость звучания. Играют на малом барабане двумя деревянными палочками и обычно пользуются им в оркестре для поддержания ритмической стороны узора. А иной раз применяют «барабанную дробь», столь характерную для этого инструмента вообще.

Именно эта «трескучая» звучность военного барабана нашла себе широкое поле деятельности и в музыке не-военной. Достаточно припомнить чудесный средний эпизод из третьей части *Шехеразады* Римского-Корсакова, дабы в этом убедиться с полной неоспоримостью. Морис Равель нашёл средство построить всю музыку своего *Болéro* на острой, немного суховатой ритмической фигуре малого барабана. Этот же приём использован и Шостаковичем в первой части его *Седьмой симфонии*, где он нашёл нужным подчеркнуть в звуках своеобразный характер своего творческого замысла. Но наиболее очаровательный пример, преисполненный подлинного изящества и красоты, встречается у Бизэ в *Кармен*, где острые, немного «сухие потрескивания» малого барабана сопровождают выразительное *solo* фагота в «Песенке Хозэ», напев которой использован автором в качестве главной темы его чудесного «Антракта» ко второму действию оперы.

Колокольчики и ксилофон проникли в оркестр ещё позже. Колокольчики в виде «колокольного фортепиано» или «курантов» встречаются уже у Хэнделя и Моцарта, а в виде «молоточковых колокольчиков» — у всех последующих композиторов, начиная с Майербэра. Объём современных колокольчиков простирается на две полные октавы вверх от ноты *do* первой октавы по письму. Звучат колокольчики октавой выше, а отнюдь не двумя, как ошибочно думали до сих пор. Звучность колокольчиков очаровательна своею поэтичностью, ясностью и нежной звонкостью. Она неизменно производит превосходное впечатление и почти всегда оставляет в памяти самое приятное воспоминание. Но именно поэтому колокольчиками следует пользоваться чрезвычайно осмотрительно и умеренно. Чайковский воспользовался однажды колокольчиками в «Танце с кубком» в *Лебедином Озере*, а Лéo Дэлэб применил колокольчики в своей знаменитой арии Лякмэ, получившей с тех пор название «арии с колокольчиками». У Рихарда Вагнера превосходные примеры использования колокольчиков встречаются в *Зигфриде* и *Валкирии*. В первом случае они звучат в той части драмы, которая известна под именем «Шелест леса», а в другом — в конце оперы, прославленном под названием «Заклинание огня». Из новейших авторов чрезвычайно удачно колокольчиками воспользовался Прокофьев в спере *Любовь к трём апельсинам*, и с их помощью композитору удалось создать ощущение удивительной таинственности и поэтичности. В опере этот небольшой отрывок носит название «Скерцо».

Наоборот, ксилофон, как потомок древне-негритянской маримбы, в

оркестре появился, повидимому, не раньше 1874 года, когда Сэн-Санс применил его в своей симфонической поэме *Пляска Смерти*. Римский-Корсаков спустя двадцать шесть лет воспользовался ксилофоном только один раз во вступлении к третьему действию оперы *Сказка о царе Салтане* — в симфонической картине «Три чуда», музыка которого возвращается вторично уже при появлении белки в самом конце сцены. В настоящее время, ксилофон стал любимейшим инструментом эстрадных артистов, доведших свою исполнительскую технику до подлинной виртуозности. В оркестре обычно не пользуются столь развитой партией ксилофона по той причине, что инструмент этот успевает надоесть скорее, чем ему удаётся полностью высказаться. Очень удачно использован ксилофон в довольно трудной варьации Тао-Хоа в балете Глиёра *Красный Цветок*. Современный ксилофон располагает тремя полными хроматическими октавами, заключёнными между *do* первой и *do* четвёртой октавы. Играют на ксилофоне двумя деревянными палочками, выточенными наподобие «козьих ножек».

В первой трети XX столетия по образцу ксилофона был построен *тубафон*. Разница заключается лишь в том, что деревянные брусочки ксилофона заменены на тубафоне металлическими трубочками. Играют на тубафоне точно так же, как и на ксилофоне, но объём его ограничен лишь двумя октавами — от *mi* первой октавы до *mi* третьей. В симфоническом оркестре тубафон применяется ещё очень редко, хотя звучит очаровательно, напоминая немного чуть тусклое позвякивание хрусталиков. Арам Хачатурян очень удачно воспользовался тубафоном в одном из танцев своего балета *Гаянэ*.

Такие инструменты, как *бубен* и *кастаньеты*, обычно принимают участие в музыке танцевальной или в музыке, овеянной «народным колоритом». Устройство этих инструментов — общеизвестно. Бубен представляет собою не очень широкий деревянный обруч с натянутой, по верхнему срезу его, тонкой, хорошо выделанной кожей. В прорезях обруча вделаны металлические побрякушки и бубенчики, которые начинают звучать при малейшем прикосновении к инструменту. В современных условиях на бубне принят ряд своеобразных способов исполнения, в значительной мере влияющих на характер звучания инструмента в оркестре.

Кастаньеты принадлежат к испанским народным инструментам и представляют собою две створки раковины, соответствующим образом прикреплённые к ладони исполнителя шёлковым шнурком. Обычно кастаньеты вытачиваются из чёрного дерева и во время игры издают чрезвычайно приятный характерный, сухой, резкий и пощёлкивающий звук. В оркестре применяется упрощённая разновидность кастаньет, так как ни один музыкант-исполнитель не-испанец и не-итальянец по происхождению обычно оказывается не в состоянии овладеть сложной техникой этого замечательного инструмента. В симфонической, оперной и балетной музыке кастаньеты чаще всего оказываются неотъемлемой

составной частью «испанской музыки», а бубен — всякой иной, где участие этого «бойкого» и «задорного» инструмента вносит столько жизни и веселья. Чтобы не очень далеко ходить за примерами, — вот несколько из них. Эти инструменты превосходно использованы в испанских и цыганских танцах балетов Чайковского, Дэлиба, Глазунова и многих симфонических произведениях других авторов. Особенно красиво и нарядно они звучат у Римского-Корсакова в *Испанском каприччо*.

Восточные ударные инструменты, как *тимплипито*, *дэйра*, *сафаиль* и *нагаръ*, вошли в употребление только у русских композиторов — Ипполитова-Иванова, Василенка, Глиёра и некоторых более молодых, как например, Алексея Козловского, чрезвычайно удачно использовавшего в своей опере *Улуг-бек* звучность нагары. Сафаиль встречается у Глиёра в его музыке к узбекской драме *Гюльсаръ*, а тимплипито и дэйра — у Ипполитова-Иванова во второй сюите «Кавказских эскизов», известных под именем *Иверия*. Особенно удачно тимплипито — эти маленькие «кавказские», или «азиатские», литавры — применено у Василенка в его балете *Иосиф Прекрасный*.

Новейшие ударные инструменты, появившиеся в оркестре лишь в первой трети текущего столетия, как флексатон, деревянные коробочки или *wood-blox*'ы, *колокольцы*, *маракасы* и некоторые другие, встречаются, главным образом, в музыке *jazz*'а, где острота общего звучания доведена до крайних пределов изощрённости. Однако, нередко уже случаи применения этих инструментов и в музыке театрально-симфонической, вполне свободной от оков джаза.

Такие новинки «ударного царства», как *вибрафон* и *маримба*, являются сложным усовершенствованием на совершенно иных основах старинных колокольчиков и ксилофона. Каждая металлическая пластинка вибрафона снабжена металлической тубой-резонатором, внутри которого установлен крохотный электрический вентилятор-веерок, а каждый деревянный брусочек маримбы имеет только цилиндрический резонатор без всякого вентилятора. Вследствие такого устройства инструментов, они, естественно, потеряли способность пользоваться виртуозной техникой, но зато выиграли в певучести и продолжительности звука. В симфонической музыке эти инструменты встречаются ещё мало и, по существу, имеют единичное применение.

Теперь остаётся сказать лишь несколько слов о более редких инструментах. Там-там или гонг принадлежит к особенно впечатляющим звучностям современного оркестра. Всё то, что так или иначе связано с крайним художественным напряжением, ведёт обычно к участию там-тама. Но там-тамом пользуются, как правило, чрезвычайно осторожно и осмотрительно. Чайковский применил только один раз удар в там-там в *Шестой симфонии* и раза два или три на протяжении всего балета *Спящая Красавица*. Один удар в там-там вполне удовлетворил Римского-Корсакова в *Шехеразаде* и Бородина — в прологе к *Князю Игорю*. Но наиболее любопытный случай применения там-тама встре-

чается у Рахманинова в *Первой симфонии*, пятьдесят лет считавшейся утраченной.

Как известно, *там-там* представляет собою огромных размеров металлическую бляху, по которой ударяют большой мягкой колотушкой, а *гонг* отличается от там-тама только своими размерами. На Западе обе эти разновидности ударных инструментов известны под общим наименованием *гонга*. Разница в звучании там-тама и гонга — разительна. Там-там обладает устрашающим низким, густым и долго не затухающим звуком, а гонг звучит обычно довольно высоко и совершенно лишён всей драматической прелести звучания там-тама. Гонг часто имеет строго определённую высоту, чего там-там никогда не имеет и не должен иметь. В противном случае он теряет всю свою художественную ценность.

Что же касается колоколов, пушек и всех ударных инструментов «особого назначения», то из них чаще всего русские композиторы пользовались *церковными колоколами*. Ряд русских опер, как, например, *Иван Сусанин*, *Борис Годунов*, *Царь Салтан* и многие другие, построены так, что в каких-то отдельных сценах они требуют именно колокольного звона. Само собою разумеется, в концертном исполнении колокольный перезвон обычно опускается, если только не предусмотрены «упрощенные» колокола-тубы, ничего общего с церковными колоколами не имеющие. Тем не менее, когда музыка задумана именно с их участием, то звучат они вполне удовлетворительно и даже живописно, но и столь же далеко от подлинного «колокольного перезвона». Именно этими «колоколами-тубами» начинается *Вторая симфония* Прокофьева. Особенно широко эта разновидность «концертных колоколов», известная на Западе под именем *японских колоколов*, а в Восточной Европе — *итальянских колоколов*, использована западными композиторами. Они встречаются, например, в опере Джьякомо Пуччини — *Тоска*.

Наконец, в заключение остаётся сказать только несколько слов об ансамбле ударных инструментов, применённом в полном *solo*. Классики уделяли ударным инструментам очень много внимания, но никогда не возводили их в степень единственных деятелей оркестра. Если же нечто подобное и случалось, то выступление ударных чаще всего ограничивалось лишь несколькими долями такта или отличалось крайне незначительной продолжительностью всего построения. Из русских музыкантов одними ударными, в качестве вступления к очень насыщенной и выразительной музыке, воспользовался в *Испанском каприччо* Римский-Корсаков, но чаще всего *solo* ударных инструментов встречается в «музыке драматической» или в балете, когда автор хочет создать особенно острое, необычайное или «небывалое ощущение». Именно так поступил Сергей Прокофьев в музыкальном спектакле *Египетские ночи*. Здесь звучность ударных инструментов сопровождает сцену переполоха в доме отца Клеопатры, которой автор предпослал название «Тревога». Не отказался от услуг ударных инстру-

ментов и Виктор Оранский. Ему представился случай применить эту удивительную звучность в балете *Три толстяка*, где он доверил одним ударным сопровождение «эксцентрического танца» порядка современной «чечётки». Наконец, совсем недавно услугами одних ударных инструментов, применённых в затейливой последовательности «динамических оттенков», воспользовался также и Глиэр в одном небольшом отрывке новой постановки балета *Красный Цветок*. Но, как уже ясно из всего сказанного, такое толкование ударных явилось уже в полном смысле слова достоянием современности, когда композиторы, руководимые какими-нибудь «особыми» соображениями, заставляли оркестр умолкнуть, чтобы дать полный простор «ударному царству» или — «ударной бригаде», как иной раз в шутку называют дирижёры полное объединение ударных инструментов. Французы, подсмеиваясь над таким «художественным откровением», довольно ядовито вопрошают, — не отсюда-ли возникло новое французское слово *bruisme*, как производное от *brui* — «шум». В русском языке нет равноценного понятия, но сами оркестранты уже позаботились о новом наименовании такой музыки, которую они довольно зло окрестили определением «ударной молотилки». В одном из своих ранних симфонических произведений такому «ансамблю» посвятил целую часть Александр Черепнин.

Досадному, хотя и вполне закономерному, «ударному грехопадению» подверг себя однажды и Шостакович в те дни юности, когда его «творческое мироощущение» не было ещё устойчивым и бродило достаточно бурно. Этот случай встречается у него в «Антракте» к первой части его *Носа* — произведения неудачного, странного и заслуженно забытого. Но самым удивительным примером в этом роде остаётся сочинение, написанное франко-американским композитором Эдгаром Варэзом. Оно рассчитано для тринадцати исполнителей, предназначено для двух объединений ударных инструментов и названо автором *Ionisation*, что значит — «Насыщение». В этом «произведении» участвуют только остро-звучающие ударные инструменты с фортепиано. Впрочем, и это последнее использовано также в качестве «ударного инструмента» и исполнитель действует на нём по новейшей «американской методе» Хэнри Кауэля, предложившего, как известно, играть только одними локтями, распростёртыми подобно «крыльям Сатаны» во всю ширь клавиатуры. По отзывам тогдашней печати, — а дело происходило в тридцатых годах текущего столетия — парижские слушатели, доведённые этим произведением до полного иступления, настоятельно требовали его повторения, что и было тут-же осуществлено. Не говоря дурного слова, второго такого «случая» история современного оркестра ещё не знает...

Впрочем, это уже не совсем так. Чрезвычайно даровитый и своеобразный западно-германский композитор Карль Орф, нередко применявший в своих произведениях большое количество ударных инстру-

ментов, пользовался ими блистательно. Так, например, с большим художественным тактом ударные инструменты использованы с участием одного или четырёх фортепиано в таких произведениях, как *Антигона* и особенно в стихотворениях Катулла — *Catulli Carmina*. Но совершенно потрясающего впечатления он достиг в наиболее драматической сцене своей оперы *Die Bernauerin*, где участвует мужской хор, сопровождаемый ударами «звучащих» камней...

Наконец, настоящее повествование осталось-бы не вполне законченным, если-бы не было сказано несколько слов об ударных инструментах Китая и Японии, проникших уже в симфонический оркестр многих композиторов этих стран. В данном случае, некоторые ударные инструменты народов Китая проникли в симфонический оркестр в качестве некой «звуковой добавки», принимая в нём сравнительно робкое участие. Значительно смелее и свободнее пользуются местными ударными инструментами некоторые молодые японские композиторы, в произведениях которых встречаются целые проведения для одних ударных, звучащих чрезвычайно остро, разнообразно и красочно.



VII

СТРУННО-ЩИПКОВЫЕ И КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

К этому последнему оркестровому объединению инструментов принадлежат струнно-щипковые, струнно-плекторные и клавишные инструменты, которые в соответствии со своей «классификацией» не так ещё давно распределялись среди всех прочих инструментов оркестра. Так, одни из них оказывались помещёнными в разделе струнных, а другие — попадали даже в разряд духовых. С точки зрения законов «абсолютной классификации» такой порядок размещения инструментов может быть и имеет свой смысл, но с точки зрения современного оркестра многое представляется уже несколько условным, странным и даже нелепым. Из каких соображений следует помещать все струнно-щипковые, струнно-плекторные, струнно-клавишные и струнно-ударные инструменты в разряд струнно-смычковых, — так поступали раньше, да делают иной раз и сейчас, — когда для большей ясности и простоты есть все основания разбить их на более или менее самостоятельные отделы, руководствуясь уже их отличительными и, так сказать, «исполнительскими» чертами? В данном случае представляется вполне разумным отказаться от догматического подхода к вопросу «классификации инструментов» и склониться в сторону принятого в оркестре распределения всех тех инструментов, которые составляют настоящий раздел. При таких условиях, к струнно-щипковым инструментам в современном оркестре принадлежат арфы, гитары, балалайки и, отчасти, гусли, а к струнно-плекторным — домры, мандолины и банджо. Цитры и цимбалы могли бы составить несколько обособленную группу, так-

как в оркестре они принимают более чем скромное участие. За исключением одного только хорошо известного случая — цитры вообще не встречаются. Клавишные инструменты как вполне самостоятельное сочетание инструментов возникло в сознании учёных совсем недавно. В прежнее время такие инструменты, как клавесин и фортепиано, причислялись к разновидностям струнных инструментов, за струны которых «задевают» или по струнам которых «ударяют». Орган причислялся к духовым инструментам, а челеста — к ударным. Особенной нелепостью отличалось это последнее обстоятельство. К духовым инструментам, строго говоря, относились только те, в звукообразовании которых принимало участие человеческое дыхание, и потому орган с фисгармонией, как инструменты, «дышащие» при помощи мехов, к такому причисляться не должны. То же относится и к челесте. По сути дела, она представляет собою крохотное фортепиано, в котором струны заменены металлическими пластинками, приводимыми в сотрясение ударом маленьких молоточков. Эти-то молоточки, сходные с молоточками фортепиано, больше напоминают «клавишный механизм», чем что-либо другое. Кроме того, «клавиши», как средство, облегчающее звукоизвлечение, в устройстве ряда музыкальных инструментов заняли настолько значительное и почётное место, что имеет полный смысл объединить разнородные по существу своему инструменты именно по этому их общему внешнему признаку. Такой путь оказывается к тому же тем более оправданным, что все «клавишные» инструменты, так же как и «струнно-щипковые» и «плектронные», занимают в современной партитуре одно общее для всех место между ударными и смычковыми инструментами. В предстоящем повествовании особое внимание будет уделено только арфе, как инструменту, наиболее часто встречающемуся в оркестре. О всех-же прочих участниках данного раздела, используемых в оркестре крайне редко, будет сказано лишь несколько слов и попутно упомянуто об их применении в оркестровой литературе — оперной, симфонической и балетной.

Один известный французский учёный, родившийся в Страсбурге и проведший всю свою зрелую жизнь в Париже, Жан-Жорж Кастрнэр высказал однажды весьма дельную мысль. Он сказал, что «из всех струнных инструментов, которыми владело и владеет ещё по сей день человечество, нет ни одного, внешний вид которого был-бы известен лучше, а история возникновения — хуже, чем арфа». Если немного развить это положение, то вполне справедливым будет признать, что ни для одного инструмента современного оркестра композиторы не пишут столь-же «дурно», сколь и «охотно», как для арфы. Это происходит, прежде всего, от того, что среди музыкантов утвердилось мнение, что для арфы можно и даже должно писать только, как для фортепиано. Это — величайшее заблуждение, хотя известная доля «совпадений» всё-же имеет место. Тем не менее, в оркестровом применении арфы именно такие *совпадения* занимают самое ничтожное место, и как

«инструмент украшающий» арфа требует уже значительно более развитой оркестровой партии. Но композиторы часто не отдают себе отчёта в действительных возможностях арфы в оркестре и именно по этой причине ни одна оркестровая партия не подвергается столь значительным переделкам, как партия арфы. И если арфист не только хороший исполнитель, но и музыкант, достаточно осведомленный в возможностях своего инструмента, то он отнесётся к авторской рукописи с должным вниманием, вкусом и уважением. Если же, напротив, он только «арфист», умеющий более или менее сносно перебирать пальцами по струнам, то замысел автора может сильно пострадать от вмешательства подобного исполнителя. И этот замысел обычно страдает тем больше, чем меньше знает об этом инструменте сам композитор и чем небрежнее отнесётся к своим обязанностям арфист. А исполнитель, подчас действительно удрученный написанной автором бессмыслицей, будет тем более прав, чем меньше у него будет уверенности в успехе. В самом деле, ведь не всякое изложение может быть легко и хорошо исправлено, тем более, что при любом воздействии извне основным руководством должно служить лишь стремление заставить инструмент *звучать* наилучшим образом. Этого-то, при подобных обстоятельствах, не всегда удаётся достичь.

Однако, справедливо задать вопрос — откуда возникло самое слово *арфа* и какова история развития этого замечательного участника современного симфонического оркестра? Предположений было очень много. Само слово «арфа», несомненно, новейшего происхождения. Древние евреи словом *arbaim* обозначали количество струн. Значит оно — сорок. Латиняне во время Второй Пунической войны истребили народ, который называли словом *arpi*. В немецком языке есть два слова — устаревшее *haren* — «звать» и современное *hорchen* — «слушать», и было племя германского происхождения, которое называлось *harff* или *herp*. По этому вполне случайному звуковому совпадению некоторые учёные, — вероятно, достаточно к тому же произвольно, — сближали слово «арфа» с наименованиями именно этих исчезнувших уже племён. Наконец, иные полагают, что это слово имело чисто звукоподражательное значение и возникло под влиянием звучания струн арфы, захватываемых пальцами и отпущенных сразу. Но вероятнее всего слово «арфа» происходит от созвучного греческого *ἀρπάζειν* — «*арпáдзин*», что значит «хватать с силой», «крепко захватывать». Это последнее определение как нельзя лучше объясняет самую сущность игры на арфе, где действительно струны захватываются с силой, чтобы породить надлежащий звук.

Теперь только несколько слов из древнейшей истории арфы. День, когда возникла арфа, уходит в далёкое прошлое.

Один учёный иезуит Афанасий Кирхэр, живший в XVII столетии, вполне спокойно называет имя древне-греческого бога Меркурия и приписывает ему изобретение арфы. А Дом-Пьетро Чербонэ — весьма про-

свещённый монах, напечатавший на испанском языке свой двадцатидвухтомный труд *El Melopeo*, считает изобретателем арфы Амфиона, сына Зевса. Другие не забыли упомянуть египетского бога Тота, которому древние приписывали изобретение наук, а иные называли при этом народы, населявшие древнюю Мидию и Сирию. Но, в действительности, арфа в самом первобытном виде известна всем народам мира. Инструменты арфообразного вида или устройства встречаются в Индии, Китае и Японии. Их можно найти у народов Океании, у негров самых отдалённых областей Африки, наконец, у народов, населявших Северную и Южную Америку. Короче говоря, есть все основания предполагать, что арфа зародилась тогда, когда первобытный человек почувствовал в себе стремление к музыке и осознал это стремление под влиянием звука, производимого туго-натянутой тетивой лука. Кроме того, вполне вероятно допустить, что этот звук произвёл на первобытных самое благоприятное впечатление. Это обстоятельство находит своё подтверждение в древне-египетском иероглифе, определявшем понятие «прекрасного» изображением арфы. Как известно, в октябре 1774 года на гробнице Рамзеса III были обнаружены фрески с изображением арфы, начертанные свыше одиннадцати столетий тому назад. При раскопках одного из курганов Алтая был обнаружен саркофаг сакского воина и его жены, захороненных не менее двух тысяч лет тому назад. Среди разнообразных предметов, найденных в могиле, была также маленькая арфа, принадлежавшая по всей вероятности жене воина. А при раскопках города-крепости Топрак-Кала, находившегося на территории Древнего Хорэзма, в одном из парадных залов дворца была раскрыта стенная роспись, на изящной фреске которой находилось изображение девушки-арфистки. По словам производившего раскопки С. П. Толстова, пальцы её «несколько манерно решённых рук в браслетах лежат на струнах большой треугольной арфы, напоминающей ассирийскую». Словом, одна жила или струна, натянутая между упругими концами лука, со временем потребовала вторую. Дальнейшее развитие, шаг за шагом, привело к тому, что в эпоху Средних Веков место первой струны заняла деревянная колонка и внешнее очертание современной арфы было тем самым завершено.

Нет большой необходимости останавливаться теперь на дальнейшей истории этого инструмента. Достаточно только сказать, что арфа была любимейшим инструментом европейских народов с самых первых веков настоящей эры. Средневековые упоминает об арфе, как об инструменте ирландских бардов, французских жонглёров, немецких миннезингеров и вообще всех, кто так или иначе соприкасался с музыкой. В Древней Руси были арфы, возникшие, вероятно, вполне самостоятельно под именем «гуслей яровчатых». Все иностранцы, посетившие в своё время Русь, упоминают о «лежачей арфе». Нет нужды доказывать родство между обоими видами этих инструментов. Оно очевидно само по себе.

Но не это сейчас является главным. В конце XVII столетия к общераспространённой тогда арфе была применена своеобразная механика в виде крючков. С этого времени арфа вышла на новый путь развития и благодаря гениальному изобретению Себастьяна Эрара получила в 1815 году свой современный вид pedalной арфы двойного действия. В двух словах история этого развития заключается в следующем. Арфа, построенная в конце XVII века в Тироле, называлась «крючковой» арфой. Она располагала тридцатью струнами, снабжёнными подвижными и вполне независимыми крючками, приводимыми в действие рукою исполнителя. Строй такой арфы был диатонический, и действие крючков давало возможность исполнителю во время игры повышать нужную струну на полтона. Следовательно, пользуясь крючками, арфист мог играть во всех тональностях с дъезами. Тональности с бемолями — как знаками понижения отдельных ступеней основного звукоряда на полтона — не применялись и, очевидно, на арфе такого вида не существовали. Однако, изменение первоначального строя, было, тем не менее, возможно. Надо было только перестроить всю арфу в заданный строй и продолжать пользоваться ею в полном соответствии с действием «повышающих» струну крючков. Нечего и говорить, что такое устройство арфы было чрезвычайно неудобным для исполнителя, особенно во время игры. Оно, прежде всего, ограничивало возможности перехода из одного строя в другой, и то, что называется в музыке «модуляцией», было сведено, по сути дела, почти к нулю. Правда, модулирование в конце-концов осуществлялось очень просто. Достаточно было играть одной правой рукой, а левой крутить необходимые крючки и вопрос перехода из одной тональности в другую был решён. Но какой ценой? Ценой полного исключения одной руки. Разве это была игра?

И вполне понятно, что мысль человеческая устремилась на преодоление этой существеннейшей помехи. Уже в 1720 году двоюродный брат известного в своё время арфиста Христиана Хохбруккера Целестин впервые изобрёл pedalный механизм, смысл которого заключался в том, что при нажиме ногой на pedal приходили в действие верхние крючки, повышающие все одноименные струны звукоряда арфы на один полутон. Натуральный строй такой арфы был *Mib* мажор. Изобретатель остановился на этом строе, вероятно, только потому, чтобы дать композитору возможность пользоваться большим кругом бемольных и дъезных тональностей и тем самым хотя-бы немного расширить возможности старой арфы.

Это новое открытие в устройстве арфы вскоре привело к изобретению арфы с педалями двойного действия, и история почитает преобразователем её только Себастьяна Эрара. Но на самом деле в этом направлении потрудились не мало лиц и наиболее заслуженными из них были Кузино-отец и сын его Жорж, которые в основном предупредили мысль Эрара, но, судя по всему, не довели своего нововведения

до конца. Это осуществил уже Эрар и то не сразу. Сначала он построил простую семи-педальную арфу «с крючками», а в 1811 году изобрёл арфу с семью педалями двойного действия и тем самым закончил усовершенствование этого инструмента. Все улучшения, имевшие место после него, существа дела не изменили ни на йоту и касались лишь отдельных механических усовершенствований или упрощений.

В чём-же заключается особенность эраровой арфы? Механизм этого инструмента настолько же сложен, насколько и прост. Каждая педаль — а их семь — при содействии металлического прута, проходящего сквозь колонку арфы, приводит в действие систему вращающихся дисков. При помощи вилочек, укреплённых на них, струна перехватывается в верхней её части и таким образом перестраивается на полтона вверх. Но коль скоро педаль имеет «двойное действие», то она, следовательно, приводит в движение два ряда дисков, расположенных друг над другом и действующих один вслед за другим. Это значит, что педаль, заведённая на первую зарубку, укорачивает струну перехватом вилочек так, чтобы заставить её зазвучать полутоном выше своего первоначального значения. Та же педаль, заведённая на вторую зарубку, заставляет точно таким же способом зазвучать струну вторым полутоном выше. Следовательно, арфа, настроенная в строе *Dob* мажор, зазвучит в строе *Do♯* мажор после первого нажатия всех семи педалей и в строе *Do♯* мажор — после второго их нажатия. Само собою разумеется, каждая педаль действует во всех шести октавах сразу и перестраивает все одноименные струны мгновенно. На этом способе перестройки инструмента основан чрезвычайно хорошо и красиво звучащий приём *glissando*, позволяющий свести все семь струн октавы к четырём ступеням аккорда.

Современная арфа имеет чаще всего сорок шесть струн, охватывающих диатонический объём от *mib* (*dob*) контр-октавы до *sol♯* (*la*) четвёртой. Все струны, соответствующие звуку *do*, окрашены в красный цвет, а звуку *fa* — в синий. Остальные ступени диатонической октавы имеют цвет слоновой кости и обычно называются «белыми». Если сравнить теперь это основное расположение белых и цветных струн арфы с клавиатурой фортепиано, то окажется, что в гамме *Si* или *Dob* мажор всем цветным струнам будут соответствовать две белые клавиши, а белым струнам — все чёрные. Это позволяет арфисту во время игры быстро разбираться в струнах и никогда не ошибаться, если только его партия изложена удобно и в полном соответствии с природой и возможностями инструмента.

С точки зрения «абсолютных возможностей», под которыми обычно понимают виртуозные средства фортепиано, арфа, конечно, инструмент бедный. Но так оценивать возможности арфы не следует — это ошибочно. Арфа — не фортепиано, и она располагает такими средствами, которые свойственны только ей одной. К наиболее звучным и красивым приёмам игры на арфе относятся *arpeggio* и аккорды, и дело компо-

зителя воспользоваться ими так, чтобы партия арфы была красивой, впечатляющей и вполне содержательной. Из этого, однако, не следует, что на арфе нельзя сыграть того, что в той или иной мере напоминает фортепиано. Отнюдь нет. Музыка клавесинистов, например, при известных условиях, звучит на арфе просто восхитительно. Но, тем не менее, арфа имеет свои технические особенности и свои трудности. Лучшее на арфе всё то, что лежит в её природе, по преимуществу — диатонической, а не хроматической. Поэтому лучше всего познакомиться с арфой по произведениям, которые сочиняли для своего инструмента преимущественно сами арфисты, как Элиас Пэриш-Альварс, Шарль Обэртюр, Феликс Годфруа, Франсуа-Жозеф Надэрман и многие другие, вплоть до Цабеля.

С точки зрения собственно арфы и её виртуозно-технических возможностей, средства арфы в конце-концов не так уж бедны. Но можно ли всем этим пользоваться в условиях симфонической музыки? Строго говоря — нет, так-как арфа принадлежит к инструментам «украшающим» в первую очередь. Во-вторых, она не обладает звучностью тромбона и потому звук её в оркестре «несётся» довольно слабо. Вся партия арфы должна быть задумана поэтому так, чтобы её изложение способствовало усилению звука, а отнюдь не его затемнению. Следовательно, применение арфы в оркестре требует простейшего — как наиболее звучного — изложения, а всякие заумные ухищрения, свойственные природе и возможностям некоторых других оркестровых инструментов, на арфе всегда прозвучат скверно. Зачем-же в таком случае идти по худшему пути, когда можно достичь цели лучшим и наипростейшим путём? Но, даже если-бы всё это было преодолимо, то и тогда остаётся ещё одна особенность, с которой обычно не считаются композиторы, но которая для арфистов имеет первостепенное значение.

На арфе играть отнюдь не так легко, как это представляется иной раз со стороны. Арфа при всех условиях звучит тем хуже, чем дальше отходит в сторону от всего того, что ей наиболее свойственно. Наконец, всякое чрезмерно сложное и трудное *solo* не оправдывает того труда, который арфист должен затратить на его изучение и преодоление. Ведь в игре на арфе участвуют не только руки, но и ноги, и если руки в конечном счёте могут преодолеть предложенные им трудности, то из этого ещё не следует, что с той-же задачей могут легко справиться и ноги. Всякое усложнение партии — а оно обычно идёт по пути усложнения гармонического языка — прежде всего выдвигает вопрос о педализации. Эту педализацию иной раз удаётся немного упростить за счёт энгармонических замен, а иной раз легче бывает вообще перечеркнуть всю партию и просто отказаться от всей неудачно задуманной затеи. Арфа в своей основе — инструмент диатонический и потому простейшая модуляция на фортепиано или в оркестре — на арфе может превратиться в такую «эквилибристику» педалями, что

смысл её из-за такой непроизводительной затраты труда теряет всякую остроту. Отсюда ясно, что не всякое построение всегда удачно, и каждое *solo* — друг другу рознь. Превосходные *solī* для арфы встречаются в сочинениях многих русских композиторов или композиторов, писавших для русской балетной сцены. Так, например, одно из них, задуманное «в манере» требований для арфы конца XVIII и начала XIX столетия, довольно трудно и по существу вполне укладывается в возможности клавесина. Это *solo* встречается в последнем действии оперы *Русалка* Даргомыжского. Два других, ничуть не менее выразительных *solī*, встречаются в балетах Глазунова *Раймонда* и Чайковского — *Лебединое Озеро*. Оба они задуманы в природе инструмента в современном его понимании и, достаточно трудные для исполнения, звучат, тем не менее, превосходно. Столь-же звучно и нарядно написаны все *solī* арфы в гремевших в своё время балетах Пуни, Минкуса и других подобных композиторов...

Теперь, в заключение всему сказанному, легко признать, что изложение партии арфы в оркестре должно преследовать две основные цели — простоту построения и красоту звучания. Всё, что не отвечает этим двум требованиям, всегда будет арфистами исправлено или изменено. И вследствие только недостаточного знания свойственных инструменту возможностей, значительное количество партий арфы в произведениях Майербэра, Гуно, Бизэ, Бэрлиоза, Мэлэра, Римского-Корсакова, Пуччини и Вагнера, Чайковского и Штрауса в особенности, было в той или иной мере переделано. И так будут поступать всегда и до тех пор, пока композиторы не дадут себе труд изучить этот инструмент, как подобает.

В симфоническом, оперном и балетном оркестре арфа занимает выдающееся место. Чтобы только рассказать об её участии именно здесь — придётся потратить несколько дней и всё равно исчерпать до дна этот вопрос не представится возможным. Достаточно, поэтому, сказать, что каждое вступление арфы производит чарующее впечатление своею нежностью и поэтичностью. Из этого следует, что композитор должен относиться к её звучанию с особым вниманием и большой осторожностью, зная, что арфа при всех обстоятельствах и всегда обратит на себя должное внимание. Она останется незамеченной только в том единственном случае, когда автор, пренебрегая всеми её природными особенностями и достоинствами, будет пользоваться ею в качестве ударного, шумового или просто случайного и совершенно ненужного инструмента, на звучность которого он вообще не обращает никакого внимания. Даже такой изощрённый и опытный оркестратор, как Сергей Прокофьев, использовал однажды арфу по меньшей мере «странно» в той части своей оперы *Семён Котко*, которой присвоено название «Село горит». Худшего применения арфы придумать нельзя и потому будет вполне справедливым и уместным обратить внимание начинающих оркестраторов, пожелавших подражать Прокофьеву, на

столь «рискованное» использование арфы в оркестре. В самом деле, неужели от арфы действительно останется что-нибудь в том отрывке, где рисунок арфы удвоен двумя валторнами, двумя трубами и альтами *martelé*, играющими *fortissimo*? Неужели от арфы останется хоть что-нибудь, если её звуки будут окружены «рёвом» низких тромбонов, «свистом» флейт, гобоев и кларнетов и грохотом литавр, маленького барабана и там-тама? Но автору всего этого, несомненно, показалось недостаточно для того, чтобы «оттенить» нежные звуки поэтической арфы, и он счёл необходимым дополнить эту бурную музыкальную картину, долженствующую, как сказано, передать в звуках пожар села, стоном набатного колокола в низком *Fa!* Что же останется от арфы даже и в том случае, если её партия будет удесятерена, что явно невозможно в условиях театрального представления? В связи с только что сказанным, молодым оркестраторам полезно преподать один простой совет — не пользоваться арфой там, где общее звучание оркестра смело может обойтись без её скромных услуг. Её лучше приберечь на тот случай, когда музыка действительно потребует её участия. Сама по себе, музыка от этого не пострадает, а исполнитель, как подлинный ценитель красот арфы в оркестре, — только выиграет.

Все прочие струнно-щипковые и плектронные инструменты известны очень хорошо. Достаточно, поэтому, коснуться только их участия в симфоническом и оперно-театральном оркестре. Прежде всего, объединение так называемых «русских народных инструментов» давно уже вылилось в самостоятельные оркестровые построения, которым присвоено наименование «оркестра русских народных инструментов». В прошлом, когда эта мысль соединить в одно целое разнородные русские народные инструменты впервые зародилась у В. В. Андреева, его оркестры именовались «великорусскими оркестрами» и состояли из старых трёхструнных домр, — известно, что сейчас встречаются и четырёхструнные, — балалаек, гуслей и некоторых духовых с ударными. В состав первых входила брелка и жалейка, а в состав вторых — бубны и накры. В полном своём составе эти инструментальные объединения ни разу ещё не были использованы в симфоническом оркестре, о чём можно только искренне пожалеть. Но частично они появлялись там более чем редко и случайно. Домры и балалайки, как известно, были использованы Римским-Корсаковым в «Свадебном поезде Февронии» в опере *Сказание о граде Китеже*.

Гусли вместе с домрами теоретически были применены в московской оркестровке балета *Тарас Бульба* Василия Соловьёва-Седова, которому так и не удалось удержаться в репертуаре Большого театра. Теоретически потому, что ко дню выхода спектакля на сцену тогдашнее руководство театром решительно воспротивилось введению в оркестр новых и столь необычных для повседневной жизни «академического театра» инструментов. Случая применения балалайки в симфоническом оркестре — разве только за исключением оркестровки *Детского*

Альбома Чайковского — до сих пор ещё не было, а такие произведения, как *Концерт для балалайки* Василенка, где балалайка в сопровождении оркестра выступает в качестве солиста-концертанта, — разумеется, не в счёт.

Объединение различных видов мандолин и гитар в истории музыки известно под именем «неаполитанского» оркестра. Тем не менее, эти инструменты не раз применялись в оперном или симфоническом оркестре. Наиболее прославленный случай применения мандолины встречается у Моцарта в его опере *Дон-Жуан*, а гитары — у Россини в *Севильском цирюльнике*. Превосходный пример использования небольшого оркестрика итальянских народных инструментов находится у Вэрди в опере *Отэлло* в той сцене, где хор поселян развлекает встревоженную Дездемону. В симфонической музыке не раз пользовался мандолиной и гитарой Густав Мálэр. Из советских композиторов мандолиной воспользовался только однажды Спендиаров в одной из *Татарских песен*, а четырьмя мандолинами — Василенко в «Ноктюрне» своего балета *Мирандолина*. Этими краткими сведениями, в сущности, и исчерпывается деятельность «народных струнных инструментов» в современном симфоническом оркестре.

Участь клавишных инструментов сложилась несколько иначе и значительно более удачно. Наиболее распространённым инструментом новейшего оркестра оказалась *челеста*. Она была построена во второй половине XIX столетия. Сказочно-поэтическая звучность челесты, благодаря своей необычайной красоте, привлекла к себе пристальное внимание почти всех позднейших композиторов начиная с Чайковского, который среди них, как известно, оказался первым. Он блистательно использовал челесту в знаменитом «Танце феи Дражэ» во втором действии балета *Щелкунчик*. После этого случая, нет уже ни одного композитора, который не оценил-бы должным образом этот инструмент. Особенно тонко и изысканно челестой пользовались французы — Клод Дебюсси и Морис Равэль.

Предшественник современного фортепиано — старинный клавесин — в своё время занимал выдающееся положение в старом оркестре, исполняя очень ответственную партию в составе *basso continuo*. После изгнания «цифрованного баса», клавесин на долгие годы был предан забвению и только на рубеже XX столетия был возрождён на концертной эстраде в качестве солиста. Этой своей «современной славой» клавесин больше всего обязан выдающейся польской клавесинистке Ванде Ляндовской. В оркестре нового времени клавесин был возрождён, вероятно, Игорем Стравинским и, в особенности, Рихардом Штраусом в его великолепно звучащей *Couperin-Suite*. В самые последние годы звучность клавесина всё чаще и чаще привлекает внимание более молодых композиторов, которые охотно пользуются этим возрождённым инструментом прошлого.

О современном *фортепиано* говорить нет никакой необходимости.

Оно известно теперь всем без исключения. Но в симфоническом оркестре, особенно в произведениях русских композиторов, фортепиано имеет особое значение. Русские классики, когда пользовались звучностью фортепиано в оркестре, чаще всего стремились подражать гуслям или бандуре. Именно так толковали фортепиано такие композиторы, как Глинка и Римский-Корсаков, которые использовали его звучность в сочетании с арфой и струнными чрезвычайно удачно. Глинка применил фортепиано в «Песне Баяна» в самом начале своей оперы *Руслан и Людмила*, а Римский-Корсаков обращался к звучности фортепиано значительно чаще, начиная с *Майской Ночи*, где он подражает звуками фортепиано, соединёнными с арфой, украинской бандуре. Во второй картине оперы *Садко* фортепиано применено в качестве гуслей, а в *Снегурочке*, *Царе Салтане* и в «Пляске скоморохов» того же *Садко* фортепиано использовано уже в качестве равноправного оркестрового инструмента, без всякого стремления подражать звучности народных инструментов. Очень удачно и вполне виртуозно применил фортепиано Игорь Стравинский в известной «Русской пляске» из балета *Петрушка*. Из новейших композиторов чаще других пользуются фортепиано Прокофьев и Шостакович. Но многие композиторы в своём явном пристрастии к этому инструменту часто забывают, что фортепиано всегда стремится вступить в единоборство с оркестром и захватить в свои руки преобладающее влияние, а иногда и обесцветить в какой-то мере общую оркестровую звучность. Впрочем, и у них встречаются достаточно удачные страницы применения фортепиано в качестве чисто-оркестрового инструмента. Блистательно использовал фортепиано Чайковский в *Пиковой Даме* и в *Спящей Красавице*, а Глазунов — в одной из варьаций балета *Раймонда*.

Наконец, остаётся сказать лишь несколько слов об *оргâne*, *фис-гармонии* и *гармонике* с *баяном*. В русской «музыкальной действительности», если не считать некоторых весьма значительных сочинений для церкви Гречанинова, орган никогда не имел того значения, какое выпало на его долю на Западе. В симфоническом оркестре он появлялся чрезвычайно редко, а в опере — и ещё того реже. Впервые в симфоническом оркестре русских композиторов органом воспользовался Чайковский в последней части своей симфонии *Манфрэд*. Затем, в самых заключительных тактах поэмы огня *Прометей* применил орган Скрябин. В симфонической картине-поэме *Сад Смерти* для передачи в звуках страшного раската грома органом воспользовался Василенко. Римский-Корсаков, чуть-ли не единственный раз за всю свою деятельность, обратился к услугам органа на страницах оперы-былины *Садко* при появлении Старчища, прекратившего пляски и лиришество по случаю «семейного торжества» в подводном царстве Царя Морского. В последнее время к звучности органа в оркестре всё чаще и чаще обращаются более молодые композиторы, как например, Андрей Баланчивадзе и некоторые другие.

Фисгармония в оперно-симфоническом оркестре почти не применяется, а если она и принимает некоторое участие в оркестре, то либо в качестве замены органа, либо замены отсутствующих духовых инструментов в каком-нибудь «салонном» ансамбле. Но среди любителей «домашнего музицирования» *гармониум*, или *фисгармония*, в своё время имел невероятное распространение. В виде самостоятельного голоса оркестра фисгармонией очень удачно воспользовался Анатолий Лядов в своей *Мессинской Невесте*, но, кажется, это вообще первый и последний случай применения этого инструмента в произведениях русских композиторов-классиков.

Гармоника, в качестве «народного инструмента», получила широчайшее признание среди всех народов мира, но в симфоническом оркестре она появляется ещё очень редко. Не вдаваясь здесь в длинную, сложную и чрезвычайно запутанную историю этого инструмента, можно только сказать, что он ведёт свою родословную от китайского *шэна*, возникшего по преданию ещё во времена императора Хуан-ди,— то есть примерно около пяти тысяч лет тому назад.

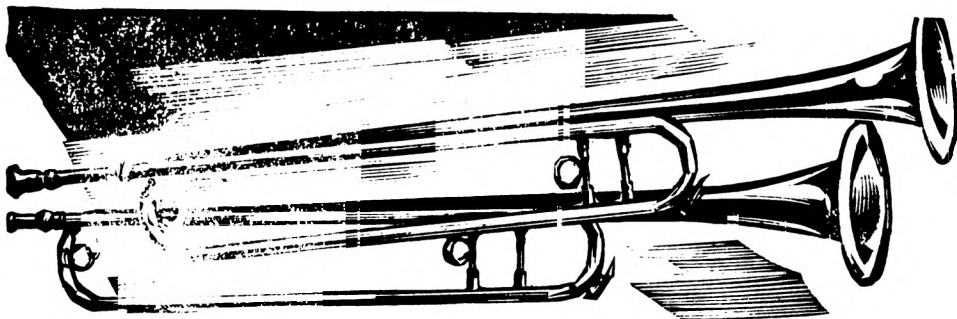
На Западе *ручная гармоника* появилась в 1822 году, когда её впервые предложил Кристиан-Фридрих Бушман. Уже пятью годами позже, ручная гармоника Бушмана была усовершенствована в Вене Дэмианом, а в 1829 — в Лондоне сэром Чарльзом Уитстоном, где получила название *концертины*, и, по сути дела, явилась совершенно новым инструментом. Гармоника Дэмиана получила название *аккордэона* и под этим наименованием существует в Европе и Америке по сей день. Напротив, переделанная концертина появилась в Германии под именем *банданьона*.

В России *гармоника* стала известна в середине прошлого столетия, и, благодаря кипучей деятельности тульских оружейников Сизова и Щёлокова и чулковского торговца Белобородова, была преобразована в подлинно русский народный инструмент. В своё время в различных областях старой России существовали гармоники различных строев и различного устройства, но наибольшей любовью народных музыкантов пользовались «венские гармошки», «полувенки», «хромки» и всевозможные местные разновидности русской гармоники, как саратовские, ливенские, вятские тальянки, смоленские немки, елецкие разладные, фисовые, бологойские двухрядки, касимовские поповки, черепашки, рояльные, реформы и многие другие. Но лучшей русской гармоникой оказался в конечном итоге *баян* — очень богатый звуковыми и техническими возможностями. Разновидности русского баяна, как «выборный баян» и «полубаян», уступили место собственно баяну, ставшему уже подлинно концертным и оркестровым инструментом. Объём современного баяна охватывает последовательность звуков от *ti* контроктавы до *ti-fa* четвёртой со всеми хроматическими промежутками.

В самое последнее время, мысль, зародившаяся впервые у Н. И. Белобородова, — создать «оркестр гармонистов», была полностью

осуществлена К. С. Алексеевым, поручившим мастерам руководимого им в то время Музыкального Училища построить набор «оркестровых баянов». Особенность этих «баянов» заключается в том, что каждому инструменту — в данном случае «голосу» — придана особая окраска звука, напоминающего тот или иной инструмент симфонического оркестра. Современный «оркестр баянистов» включает уже шесть «оркестровых баянов» — *piccolo*, приму, альт, тенор, бас и контрабас, и шесть «тембровых баянов» — фагот, тубу, валторну, контрафагот, трубу и кларнет.

В симфоническом и театрально-драматическом оркестре аккордеоном воспользовался Чайковский в «*Scherzo burlesque*» *Второй сюиты*, а банданьоном — Курт Вайль в *Трёхгрошовой опере нищих*. Тремя баянами воспользовался Юрий Шапорин в «шутейной сюите» *Блоха*. Один баян встречается у Прокофьева в опере *Семён Котко*. Достойный внимания *Концерт для баяна* с оркестром написал Николай Чайкин. Среди многочисленных сочинений для гармоники английских композиторов можно назвать *Романс* для гармоники, струнного оркестра и фортепиано Ральфа Воана Уильямса, исполненный впервые в 1952 году. Баян под видом аккордеона и концертины принимает живейшее участие в небольших ансамблях, сопровождающих исполнителей так называемых «чувствительных романсов» и «эстрадных песенок». В настоящее время нередко звучат сольные выступления одного или нескольких баянов в составе больших праздничных и воскресных концертов. И, вероятно, недалеко то время, когда баян займёт почётное место в рядах постоянных участников симфонического оркестра...



VIII

ДУХОВОЙ ОРКЕСТР

Духовой оркестр, как показывает его название, состоит из одних «духовых» инструментов и представляет собою полную противоположность «струнному» оркестру, состоящему только из одних смычковых инструментов. Но теперь даже и в этом, казалось-бы, вполне объясняющем суть дела названии есть не мало различий. Так, например, *духовым оркестром* в тесном значении слова называется большой или малый смешанный оркестр, составленный из медных духовых инструментов, деревянных духовых и ударных. Просто *медным оркестром*, могущим быть так-же «большим» или «малым», называется такой оркестр, в состав которого входят только одни медные духовые инструменты и ударные. Впрочем, ударные инструменты в «малый медный оркестр», строго говоря, могут и не входить.

Что-же представляет собою «малый медный» духовой оркестр? Его основой является семейство *саксхорнов*, или *флюгельхорнов* — медных духовых инструментов с вентильным механизмом. Эти инструменты в симфонической музыке появляются чрезвычайно редко и, в сущности, представляют собою «собственность» всякого духового оркестра, где часто не очень удачно называются «широко-мензурными» инструментами.

Как известно из истории инструментов, всё семейство «саксхорнов» было преобразовано Адольфом Саксом из старинных *бюгельхорнов*

посредством замены клапанов вентильным механизмом. Все саксорны имеют коническое сечение, обладают очень ровным звуком и представляют собою полное семейство из семи разновидностей от сопранино до контрабаса включительно. Самое название «саксорн» было дано этим усовершенствованным инструментам Саксом. Но это наименование отнюдь не было принято повсеместно и в основном до сих пор сохранилось лишь во Франции. В Бельгии и Англии эти инструменты удержали за собой старое их название — бюгельхорнов. В Германии их зовут флюгельхорнами, а в Италии — фликорнами. В России эти инструменты первоначально назывались «флюгельхорнами», а спустя некоторое время без достаточных на то оснований их переименовали в «саксорны».

Итак, это семейство инструментов, иногда с ударными или без них, образует так называемый «малый медный оркестр». Он звучит вполне складно, но немного крикливо и жёстко. В армии этим составом оркестра пользуются обычно в качестве «оркестра по уставу» и при всяком удобном случае стараются расширить его возможности. В количественном отношении состав такого «малого медного оркестра» обычно колеблется в пределах десяти, тринадцати или шестнадцати инструментов.

Как уже легко можно было понять из только что сказанного, «малый медный духовой оркестр» представляет собою наименьшую оркестровую единицу и состоит только из инструментов семейства саксорнов и ударных. Эти последние в таком составе оркестра представлены обычно малым барабаном и тарелками с большим барабаном, на которых чаще всего играет один исполнитель. Медная группа малого духового оркестра составлена, как правило, из пяти или, если быть особенно точным, то из шести видов, — корнетов, альтов, теноров, баритона и басов, из которых «второй бас» нередко называется *контрабасом*. Все инструменты этого семейства строятся в строго установленных размерах, что совершенно исключает какую-бы то ни было искусственную перемену строя. Это значит, что все инструменты семейства не знакомы ни с дополнительными кулисами, ни, тем более, с кронами.

Итак, первый участник малого медного оркестра — *корнет в Si^b*. На Западе его называют иначе, хотя смысл остаётся неизменным. Объём этого инструмента вполне соответствует современной хроматической трубе и в действительном звучании охватывает две с половиной октавы — от *mi* малой октавы до *si^b* второй. Этот инструмент обладает нежной, бархатистой и весьма поэтичной звучностью, значительно менее резкой и избитой, чем корнет-а-пистон, с которым он имеет несчастье быть сходным. Именно в этом досадном обстоятельстве и скрывается причина того, почему малоосведомленные руководители духовых оркестров изгнали его отсюда и заменили столь обычным для них «пистоном». Если-бы дирижёры малого духового оркестра подходили

к делу более рассудительно, то они, несомненно, могли-бы пользоваться наравне с подлинным корнетом и корнет-а-пистоном. В этом случае, корнет-а-пистон мог-бы завоевать себе почётное место в оркестре и отнюдь не меньшее, чем то, какое он занимает там сейчас. При таких условиях в оркестре была-бы не одна «звуковая краска», а две — одинаково ценные и богатые, и тогда корнет-а-пистон блистал-бы ещё своим немного открытым звуком. Но, к сожалению, во многих современных духовых оркестрах *корнет-сопрано в Sib*, заменили даже не общеизвестным корнетом с пистонами, а самыми обычными «малыми» трубами в *Sib*. Такая в меру произвольная и малоудачная замена крайне опростила и обеднила звучание духового оркестра именно в этой его части. Она совершенно уничтожила различие в звуковых достоинствах труб и корнетов, выполняющих в оркестре столь различные обязанности,— «фанфарные» у труб и «певучие» у корнетов.

Вторым участником малого медного оркестра оказывается *альт в Miß* или точнее — *альтхорн в Miß*, звучащий большой секстой ниже написанного. Он всё ещё несправедливо считается худшим представителем семейства — самым ленивым, убогим и совершенно неспособным к чему-нибудь более значительному и толковому. Он имеет меньший объём — две полные октавы — от *la* большой до *la* первой, а три добавочные ступени вверх — *sib*, *sib* первой и *do* второй октавы в действительном звучании — возможны, но немного трудны для извлечения.

К сожалению, до сих пор твёрдо удерживается мнение, что достоинства альта не только весьма посредственны, но и просто ничтожны. Его считают малопригодным для исполнения ответственного *solo*, и ему поручают исполнение побочных гармонических голосов, в чём он оказывается будто-бы вполне незаменимым. Кроме того, он служит как-бы «соединительным звеном» между саксхорном-сопрано и тенором или баритоном и, несмотря на свои недостатки, довольно легко исполняет всевозможные выдержанные и подвижные построения не слишком большой сложности. Лучше всего альтхорн звучит в средней части своего звукоряда, тогда как крайние нижние и особенно верхние ступени его объёма звучат не очень устойчиво — они трудны для извлечения и не всегда достаточно красивы.

Однако, всё дело в том, что альтхорн переживает сейчас ту-же «болезнь», которой страдал до Вагнера смычковый альт. На этом инструменте берутся играть все, кто хочет с наименьшей затратой сил и времени овладеть каким-нибудь музыкальным инструментом, и играют на нём в лучшем случае посредственно, отнюдь не заботясь ни об уровне своей техники, ни, тем более, о художественно-выразительных средствах инструмента в целом. Вполне естественно поэтому, что всем музыкантам, сталкивавшимся с духовым оркестром, приходилось неизменно считаться с подобным положением вещей и писать для партии альта либо отдельные гармонические звуки, либо такие музы-

кальные обороты, которые не представляли-бы собою никаких технических затруднений.

Но далеко не так обстоит дело теперь, когда музыкально-оркестровому воспитанию уделяется небывалое внимание. Сейчас альтхорн не «пасынок», не «лишний» и только «мешающий» сочлен оркестра, а подлинный мастер своего дела. Альтисты проходят такой-же круг обучения, как и корнетисты, трубачи и баритонисты. И вот, когда дело обернулось так, то оказалось, что саксхорн-альт вовсе не так и плох. Он зазвучал вполне убедительно, раскрылись его богатые технические возможности, а его выразительность очень приблизилась к валторне.

Единственным недостатком альта осталась только некоторая, чуть-чуть потрескивающая *резкость* в его звучании. Это «потрескивание» на альте менее приятно, когда сила звука при большой выразительности исполнения достигает сочного, хорошего *forte*. Впрочем, сейчас альтовым саксхорном можно пользоваться почти свободно и как инструментом гармоническим, и как инструментом-*solo*. То недоверие, которое ещё продолжает удерживать композиторов расширить круг его возможностей, скоро, несомненно, рассеется. Достаточно только самим авторам послушать этот инструмент непременно в опытных руках и убедиться в справедливости всего сказанного. Это уже не «второстепенный» инструмент и не «рядовой побочный голос» в оркестре, а вполне достойный и равноправный его участник. Во всяком случае расцвет его ещё в будущем, но вероятно уже недалёком.

Третьим представителем семейства, принимающим участие в составе медного малого духового оркестра, следует признать *теноровый саксхорн в Sib*, или проще,— *тенор в Sib*. Его объём вполне совпадает с баритоном, хотя самые низкие звуки удаются ему всё-же не очень хорошо. На теноре отсутствуют также и те несколько добавочных ступеней, которые вполне доступны баритону с четырьмя вентилями. Ноты для тенора пишутся в ключе *Sol*, звучат *большой нотой ниже* и охватывают объём в две с половиной октавы,— от *mi* большой октавы до *sib* первой.

В духовом оркестре тенор исполняет не только средние голоса гармонии совместно с альтом, но и нередко ведёт основную линию октавы ниже корнета-сопрано или действует в унисон с баритоном для сообщения большей силы и выразительности этому последнему. В данном случае чрезвычайно приятно сочетание обоих инструментов — тенора и баритона в виде «диалога» — тогда они как-будто дополняют друг друга, украшая один другого свойственными каждому из них особыми качествами. Иногда-же тенор решается и на вполне самостоятельное выступление, никогда не проходящее незамеченным. Остаётся только пожалеть, почему этим инструментом так ещё редко пользуются и в симфоническом оркестре.

Следующим участником малого медного оркестра и, пожалуй, самой удачной разновидностью семейства является *баритон в Sib*. Объём

баритона — двоякий. Баритон с тремя вентилями вполне сходен с тенором, а с четырьмя вентилями — позволяет ещё извлечь четыре ступени ниже написанного *fa*♯. Эти ноты — *fa*♯, *mi*, *mi*♭ и *ré* — звучат отлично, но, будучи довольно трудными для извлечения, всегда чуть повышают. Они требуют известной сноровки и упражнения, после чего становятся вполне пригодными в оркестре. При участии в оркестре «среднего» баритониста ими лучше не пользоваться. На баритонах этой четырёх-вентильной разновидности возможен основной тон в качестве *педального* звука, применяемый в духовом оркестре сравнительно редко. Ноты для баритона пишутся в ключе *Sol*, хотя нередко их можно встретить изложенными и в ключе *Fa*, что отнюдь не является уже ошибкой. Второй способ письма разумнее первого, но с исполнительской точки зрения он менее удобен, так-как на баритоне часто играют тенористы, привыкшие к своей «скрипичной хватке», — известно, что ключ *Fa* в партии тенора никогда не применяется. Звучит баритон, подобно тенору, *большой ногой ниже*, если записан в ключе *Sol*, и *большой секундой ниже*, — если применён ключ *Fa*. В действительном звучании, считая четыре добавочных ступени, баритон охватывает последовательность звуков от *do* большой октавы до *si*♭ первой.

Звучность баритона обаятельно-прекрасна. Она очень убедительна, красива и значительно теплее, искреннее и непосредственнее не только тенора, но и альты. В сравнении с тенором она обладает большей бархатистостью, мягкостью и сосредоточенно-выразительным благородством. А в отношении своего звукоряда баритон располагает существеннейшими против тенора преимуществами — он необычайно легко опускается вниз, — о четырёх дополнительных нотах здесь речи уже нет, — пользуясь при этом совершенно свободно самыми высокими ступенями своего звукоряда. Но если оставить в стороне наиболее высокие ступени его, теряющие, естественно, по мере приближения к своему пределу в силе и выразительности, то общая звучность инструмента, и в частности в среднем регистре, окажется наделённой чрезвычайно приятной мягкостью и сочностью. Очень напоминая по тембру валторну, баритон в то-же время обладает совершенно изумительной подвижностью, которой — не в обиду будь сказано валторне — она может только позавидовать. Наконец, баритон, так-же как и корнет-сопрано в *Si*♭, принадлежит к разряду глубоко выразительных инструментов, и ему больше свойственно проникновенно-сосредоточенное пение, чем подвижно-виртуозная игра.

Предпоследним участником малого медного духового оркестра следует считать *малый бас в Mi*♭, называемый обычно *первым басом в Mi*♭. Объём малого или первого баса, охватывая две полные октавы, простирается от *Si*♭ контр-октавы до *do* первой. Ноты для этого инструмента пишутся всегда так, как звучат, хотя самый инструмент и продолжает именоваться «первым басом» или басом в *Mi*♭.

В духовом оркестре применение «первого баса» довольно разнообраз-

разно. Он не только удваивает партию контрабасового саксхорна в *Sib*, но и нередко исполняет вполне самостоятельный рисунок и охотно играет с ним в октаву, отнюдь не стремясь к его непрерывному удвоению.

Наконец, последний участник малого оркестра есть *бас в Sib*, имеваемый чаще *низким басом в Sib*, или попросту — *вторым басом в Sib*. В симфоническом оркестре, когда пользуются этим инструментом, его называют также *тубой*, а в зарубежных руководствах — *бурдоном*. Кроме того, обе последние разновидности семейства саксхорнов-флюгельхорнов называются ещё *геликонами* — прозвище, бывшее одно время чрезвычайно распространённым в больших духовых оркестрах. Сейчас оно в значительной мере утратило свой смысл и оказалось почти забытым.

По способу «единообразного письма» *контрабасовый саксхорн в Sib* или *второй бас* звучит *ноной ниже* написанного в ключе *Fa* и располагает объёмом в две полные октавы от контра-*fa* до *fa* малой октавы в действительном звучании. В русских медных духовых оркестрах «второй бас» бывает с тремя или четырьмя вентилями. В этом случае он обладает несколько более расширенным объёмом и его звуко-ряд простирается тогда от контра-*mi* до *Sib* малой октавы. Звучит он всегда так же, как и пишется в нотах. Четвёртый вентиль, если он имеется, продолжает указанный звуко-ряд вниз ещё на четыре ступени и достигает звука контра-*do*, хотя все эти ступени, включая и близлежащее *mi*, трудны для извлечения и действительно хороши только в выдержанных нотах в *piano* или *pianissimo*. В техническом отношении оба баса — первый и второй — обладают одним и тем же пороком — их звучность, слишком мягкая и немного рыхлая, лишает инструменты необходимой чёткости и остроты в подвижных рисунках. Но это далеко ещё не значит, что этим басам совершенно недоступны беглые узоры, гаммы, скачки и вообще любые построения с преобладающим движением. Всё это ими вполне преодолевается, но «второму басу» подвижность менее свойственна, чем «первому басу».

Все перечисленные участники малого медного духового оркестра имеют овальную форму с круто очерченным раструбом, направленным в сторону у альты и тенора с баритоном, и прямым, направленным вверх, — у басов. Исключение составляет только корнет-сопрано — он делается обычно прямым и, сильно напоминая современную трубу, оказывается только значительно шире и чуть короче её. Басы иной раз делались круглыми для того, чтобы при пользовании ими в походе можно было продевать их через голову исполнителя и нести на левом плече. В таком случае их называли геликонами.

Чтобы вполне исчерпать данные о малом медном духовом оркестре, остаётся напомнить только о количестве голосов каждой партии. Корнетов в подобном составе оркестра бывает три — два на первую партию и один — на вторую. В этом случае корнеты получают допол-

нительное определение первых и второго. Альты имеют две самостоятельные партии и также называются тогда первым и вторым. В точно таком-же положении оказываются и две партии теноров. Баритон всегда предусматривает одну партию, а басы — две, по одному на партию первого и второго баса. Об участии ударных инструментов было уже сказано выше.

Большой медный оркестр в настоящее время представляет собою уже величину «воображаемую». Теоретически всякий «малый медный оркестр» может быть путём увеличения числа исполнителей превращён в «большой» медный состав. Но в действительности такое мероприятие не имеет большого смысла по той причине, что звучность «чистой меди» в лице одних только саксхорнов отнюдь не блещет такими художественными достоинствами, из-за которых стоило-бы «ломать копья». Чаще всего малый медный оркестр сразу превращается в малый «смешанный» оркестр. В нём, при незначительном увеличении семейства саксхорнов, участвуют уже деревянные духовые инструменты — флейты и кларнеты, и некоторые инструменты медной группы симфонического оркестра — валторны и трубы. Звучание такого смешанного оркестра приобретает уже совсем иную окраску, значительно более мягкую и приятную. Все «острые углы» семейства саксхорнов оказываются в известной мере сглаженными и такой состав оркестра производит уже не только вполне удовлетворительное, но и достаточно приятное впечатление. Малый смешанный оркестр есть обособленная художественная единица, имеющая полное право на совершенно самостоятельное существование. Во всех крупных войсковых соединениях оркестр этот принимает самое деятельное участие в их повседневной жизни, и большая часть музыки, предназначенной для духового оркестра вообще, написана именно для такого состава. Малый смешанный оркестр отвечает всем строгим требованиям современного музыканта и способен, в сущности, воспроизвести любую музыку, даже и не предназначенную для этого вида оркестра, но художественно обработанную и приспособленную именно к такому виду оркестра с полным знанием и пониманием дела.

Участие инструментов симфонического оркестра в малом смешанном составе имеет свои основания и законы. Об одной стороне вопроса было только что сказано — флейты и кларнеты в значительной мере смягчают и украшают немного жёсткую звучность медного оркестра и, в особенности, обогащают её мелодически и технически. Здесь, разумеется, не место углубляться в оркестровые тонкости, но достаточно сказать, что эти чрезвычайно подвижные голоса симфонического оркестра не только принимают на себя всю «мелкую технику» данного произведения, но часто звучат в октаву с основными мелодическими голосами медного состава. Такое положение флейт и кларнетов в медном смешанном оркестре привносит в его звучание много свежести и света, не говоря уже о большой и подчас замысловатой технической подвижно-

сти. Эти деревянные духовые инструменты оказываются столь незаменимыми сочленами медного оркестра, что обычно их партии значительно увеличиваются количественно. Мало сказать, что часто пишут две или три самостоятельные и вполне обособленные партии флейт и кларнетов, но и на каждую партию стремятся назначить возможно большее число исполнителей. Такое мероприятие превращает партии флейт и кларнетов в равноценные голоса оркестра, способные противопоставить свою звонкую, свежую и яркую звучность всему прочему составу медного оркестра.

Что-же касается добавочных валторн и труб, часто вводимых в состав смешанного оркестра, то на эти инструменты принято смотреть, как на «характерные звучности». Это значит, что оркестратор не должен полагаться на них, как на *рядовых* сочленов медного оркестра, но обязан привлекать их во всех случаях, когда пожелает разнообразить общую звуковую палитру смешанного оркестра более характерными и, следовательно, несколько отличными звуковыми красками. При таком отношении к делу партий валторн и труб могут оказаться чрезвычайно впечатляющими и, будучи противопоставленными корнетам, тенорам и альтам, могут прозвучать особенно красиво и убедительно. От искусства оркестратора зависит разнообразие в использовании оркестровых красок и успех общего звучания малого смешанного духового оркестра — чем изобретательнее оркестратор, тем, очевидно, красочнее общая звучность такого оркестра. Участие ударных инструментов в данном случае определяется действительными потребностями музыки, и дело автора или оркестратора сделать так, чтобы ударные инструменты не мешали, а были-бы всегда желанными и достойными участниками целого.

Большой смешанный духовой оркестр — это уже в полном смысле слова военный «симфонический» оркестр. В нём есть всё вплоть до гобоев и фаготов. В нём нет только струнных инструментов, обязанности которых обычно поручаются семейству саксхорнов. Такой оркестр требует полного состава деревянных духовых, вплоть до малой флейты, английского рожка, бас-кларнета и контрафагота. В его составе могут принять участие также и саксофоны, количество которых зависит обычно от действительной наличности инструментов. Медные инструменты — участники симфонического оркестра — в большом смешанном духовом оркестре представлены обычно полностью — четырьмя валторнами, тремя-четырьмя трубами, тремя тромбонами и тубой. Ударными инструментами пользуются в таких случаях по мере надобности, но литавры являются уже непременно участником такого оркестра. Наконец, семейство саксхорнов, как основа всякого духового оркестра, чаще всего увеличивается до своего наибольшего состава — до двадцати пяти исполнителей. Показательные большие смешанные духовые оркестры, которые иной раз создавались, располагали ещё арфами, струнными контрабасами и даже фортепиано. Но такие раз-

новидности духового оркестра имели и имеют лишь случайный характер и потому в счёт идти не могут.

Звучность такого «большого смешанного духового оркестра» представить себе, конечно, нетрудно. Звучит подобный оркестр весьма внушительно, блестяще и разнообразно. Он обладает богатыми оркестровыми средствами и дело оркестратора уметь ими воспользоваться. Во всяком случае, такой оркестр способен воспроизвести уже любую музыку и, если сделать поправку на отсутствие струнных инструментов, то можно смело сказать, что большего от него требовать нельзя, да и не следует. Так или иначе, его можно слушать, как нечто самостоятельное и в художественном отношении совершенное.

Теперь вполне своевременно возникает вопрос — когда-же зародилась военная музыка? Есть указание, что римские легионы имели в своём составе музыкантов, игравших на медных инструментах. Это были, вероятно, «тибии» и «букцины». В Европе музыкальные инструменты в виде рогов и труб появились, очевидно, не ранее XIII столетия, когда они в качестве «военных сигналов» применялись в войсках французов и англичан. Около того-же времени и для тех-же целей в Италии пользовались ударными инструментами. Духовой оркестр с участием ряда старинных струнных и щипковых инструментов в качестве «придворного оркестра» появился в Англии со времён Эдуарда IV. Его тринадцать менестрелей имели уже трубы, свирели и маленькие дудочки. Все последующие короли и королевы Англии расширяли свой «придворный оркестр» и увеличивали, главным образом, количество трубачей и тромбонистов, называвшихся в то время «сакбутами» — общим «собирательным» определением, не имевшим, очевидно, ничего общего со старинным названием собственно тромбона. Во Франции «придворная музыка» возникла, по всей вероятности, при Люи XIV, хотя в войсках пользовались трубами и рогами значительно раньше. То-же было и в Германии, где, помимо всего, хоры трубачей и тромбонистов развлекали своей игрой честных бюргеров с высоты башень городских ратушей и церквей.

На Руси, по свидетельству летописцев, музыкальные инструменты — трубы, бубны и сопели — уже со времён X столетия являлись составной частью княждей рати. Вероятно, в соответствии с количеством воинов увеличивалось и число музыкантов, о которых летописцы часто упоминают так — «Бяше бо у князя Юрья стягов тринадцать и бубнов шестьдесят. Молвахуть бо и про Ярослава — стягов у него семнадцать, а труб и бубнов сорок». Военная музыка в более организованном и совершенном виде была введена Петром Великим. Правда, эта музыка была ещё не очень привлекательна, и первое время пользовались только трубами, литаврами, гобоями и фаготами. Военный «оркестр» в пехоте был устроен по немецкому образцу и в свой состав включал только гобоистов, а устроенный по английскому и голландскому образцу — в составе трубачей и литавристов был введён в корабельной службе.

По указу Петра всё предобеденное время эти музыканты должны были посвящать публичным упражнениям, причём трубачи и литавристы размещались на башне Санкт-Петербургского Адмиралтейства, а гобоисты, фаготисты и валторнисты — на церковной башне Петропавловской крепости. Турецкая музыка, по свидетельству Якоба фон-Штэлина, была введена в дворцовый обиход после 1739 года, но «подлинная дикая турецкая музыка впервые появилась в царствование императрицы Елизаветы, когда камерный музыкант её двора и хороший скрипач Шнурпфайль, бывший с русским императорским посольством в Порте, привёз с собою из Константинополя положенные им на ноты подлинные образцы янычарской музыки». Этот участник посольства привёз с собою человек пятнадцать хорошо обученных музыкантов, представил их ко двору и увеселял этой «варварской» музыкой русскую знать. Сначала эта «турецкая музыка» применялась лишь для придворных забав, но вскоре она вошла в состав музыкальных хоров гобоистов регулярной императорской гвардии.

Но здесь-же нельзя не упомянуть и о так называемой «роговой музыке», которая возникла по инициативе Семёна Кирилловича Нарышкина. В 1751 году, по его распоряжению, придворный валторнист и инструментальный мастер чех Ян-Антонин Мэрэш усовершенствовал «егерскую музыку» и построил полный набор металлических рогов, каждый из которых издавал только один звук. Состав такого оркестра объединял сначала тридцать семь инструментов. Впоследствии роговой оркестр был увеличен до сорока девяти и даже до девяноста одного исполнителя. Музыканты размещались в четыре шеренги и играли музыку, которая разносилась по округе не менее, чем на пять вёрст. Многие вельможи заводили «роговую музыку» и у себя, и одно время она пользовалась большим успехом у современников. Ещё бессмертный Пушкин со своими друзьями-поэтами, а также и Глинка, застал то время, когда «роговая музыка» разносилась по Неве в праздничные дни. Они отзывались о ней весьма одобрительно и звучание её, особенно Глинке, положительно нравилось. В последний раз «роговая музыка» отзвучала в 1882 и 1896 году на коронациях двух последних императоров. С тех пор она удалась на покой и водворилась в залах Эрмитажа. Там её можно теперь и лицезреть...

Каково-же положение «духового оркестра» в художественной музыке нового времени? К сожалению, долгое время «военную музыку», а следовательно, и духовой оркестр, считали чем-то прикладным и «второстепенным». На самом-же деле духовой оркестр имеет все права на безусловно самостоятельное и обособленное существование. Он давно уже принимает участие в оперно-симфонической музыке, присоединяясь по мере надобности к театральному или концертному симфоническому оркестру, усиливая его блеск и великолепие. Более того, было время, когда силами инвалидов сводных духовых оркестров столичных гарнизонов устраивались так называемые «инвалидные кон-

церты». Такие оркестры состояли иной раз из нескольких сот исполнителей и производили ошеломляющее впечатление, особенно при воспроизведении виртуозных обработок русских народных песен.

Но так или иначе, дело духовой музыки упорно продвигается вперёд. И если исключить ту часть деятельности духовых оркестров, которая имеет чисто-прикладное военное значение, то остаётся только приветствовать стремление музыкантов направить инструментовку для духового оркестра по традиции, принятой в симфонической музыке в самом широком значении этого понятия. Правда, в минувшем столетии многие музыканты упорно держались той точки зрения, что музыка для духового оркестра должна быть какой-то «особенной», и духовым оркестром должно пользоваться также под каким-то «особым» углом зрения. Эти люди искренне были убеждены, что только им открыты «тайны» оркестрового мастерства для духового оркестра и будто-бы знатоки симфонической оркестровки не могут справиться с оркестровкой для духового оркестра. Всё это, конечно, плод самых досадных заблуждений, а может быть и не очень здорового стремления удержать за собой своего рода «право собственности» на духовой оркестр в целом. Спору нет, духовой оркестр имеет свои особенности и свои законы, но из этого ещё не следует, что браться за оркестровку для духового оркестра может только «избранный» или «посвящённый». В оркестре нет непреодолимых вещей и вся «тайна» оркестровки для духового оркестра заключается лишь в том, чтобы правильно понять его задачи, возможности и особенности. Если оркестратору будет ясно, что к медному духовому оркестру надо подходить как к расширенной и сильно усложнённой медной группе симфонического оркестра, а к смешанному или большому духовому оркестру как к «усечённому» за счёт струнных и, следовательно, в какой-то степени «обездоленному» в своих возможностях обычному большому симфоническому оркестру, тогда, очевидно, оркестратор никогда не столкнётся с теми трудностями, о которых в своё время любили говорить, как о «тайне» искусства оркестровки для духового оркестра. Знание оркестра вообще остаётся знанием, и всякий, кто чувствует и понимает оркестр, может добиться успехов в любом направлении. Такого-же успеха он, несомненно, добьётся и в области оркестровки для духового оркестра, если только отнесётся к делу добросовестно и с должным вниманием. Во всяком случае стремление обогатить возможности духового оркестра не только инструментами симфонического оркестра, но и техническими приёмами письма для этого оркестра принесёт духовому оркестру только одну пользу. Духовой оркестр потеряет тогда ту «дешёвую ремесленность», которая ещё не так давно царила в нём благодаря неотступным заботам тех музыкальных деятелей, которые в силу своей привычки не могли понять, что духовой оркестр, при всех своих многообразных обязанностях, есть, прежде всего, музыкально-художественная единица, достойная самого пристального к себе внимания и бережного отношения. Очень

хорошо, что многие композиторы нашли время и силы для сочинения музыки, предназначенной исключительно для духового оркестра. Поэтому, их произведения звучат лучше и богаче всего того, что делалось в своё время «с кондачка», а в музыкальном отношении они безусловно выше всевозможных дешёвых и случайных «аранжировок» тех произведений, которые в основном были предназначены их авторами для симфонического оркестра. Эти последние — то-есть всевозможные «переработки» — только тогда ответят самым высоким требованиям художественного мастерства, когда они окажутся выполненными опытными музыкантами и подлинными знатоками своего дела. В этом смысле необходимо всячески приветствовать блестяще сделанные переложения лучших образцов классической музыки, ибо слушатель в конечном итоге приемлет всё, за исключением заведомо *плохой* музыки, написанной молодым и малодаровитым автором, или переложённой старым, хотя и опытным, но бесталанным «аранжировщиком». Право на признание и дальнейшую жизнь на концертной эстраде имеет только глубокая по содержанию *хорошая* музыка, но ни в коем случае не её более или менее удачная подделка или дешёвый «заменитель».

Однако, много лучше, когда молодые деятели в области духовой музыки стремятся заставить зазвучать этот оркестр совсем по-новому. В этом смысле им удавалось раскрыть возможности духового оркестра значительно шире и извлечь из него красот несоизмеримо больше тех, которые были известны до сих пор. Здесь-же, для полноты изложения, нельзя обойти молчанием стремление некоторых молодых деятелей обогатить репертуар духовых оркестров особенно сложными обработками крупных симфонических произведений классической музыки и введением в звучание духового оркестра «элементов *jazz'a*». Если всё это делается с большим талантом и любовью, со вкусом, знанием дела и в рамках надлежащей воздержанности, то ничего плохого в этом нет и быть не может. Музыка *jazz'a* оставила в истории искусства слишком яркий след для того, чтобы иметь неосторожность о ней замалчивать. Во всём только должна быть мудрая умеренность... В этом смысле очень удачно выполнены *Фантазии для духового оркестра* Виктора Кнушевицкого, где все эти «обновлённые средства» духового оркестра использованы с подлинным мастерством. Что-же касается музыки для духового оркестра вообще, то эта область уже настолько обширна и многообразна, что говорить о ней в объёмах простой беседы было-бы не очень осторожно. Лучше поэтому обратиться к тем трудам, которые посвящены только изучению духового оркестра, — там найдутся, несомненно, ответы на все вопросы, которые в той или иной мере могли-бы привлечь внимание читателя.



IX

JAZZ — ОРКЕСТР

Если верно утверждение, что каждое столетие оставляет в истории искусства нечто своё, только ему одному свойственное, то безусловно справедливым будет допущение, что *jazz* есть создание XX века и в полном смысле слова является его детищем. Оркестр джаза породил уже большую литературу, посвящённую его возникновению, развитию и его исполнителям, создал целую армию искренних и восторженных поклонников и возбудил столь же враждебное к себе отношение, какое обычно возникает вокруг всего нового и неожиданного. Но вместе с тем ни один род музыки не вызвал такого количества кривотолков, как *jazz*. И это понятно. С самых первых лет своего возникновения противоречивость музыки *jazz'a*, или лучше — двойственность содержания этой музыки, стала более чем очевидной. Если согласиться, что в основу музыки джаза легли негритянские народные и религиозные напевы в самом широком смысле этого определения, то несомненным станет и разделение музыки *jazz'a* на два более или менее обособленных течения, взаимно исключающих друг друга.

Одно направление «эстрадного *jazz'a*», получившее в дальнейшем общее наименование «коммерческого» джаза, устремилось в пропасть городских трущоб и ночных притонов, где быстро свило себе гнездо и стало, так сказать, «предметом вожделения» подонков человеческого общества — пресыщенных жизнью, духовно опустошённых и потерявших место, веру и смысл в жизни. Эти «упадочнические настроения» определённой прослойки населения — сначала в Соединённых Штатах Америки, а затем и в Европе — оказались не только явно жи-

вучими, но и чрезвычайно опасными. Внешняя звуковая занимательность и известная доступность «эстрадно-коммерческого» джаза быстро покорила сердца своих наименее взыскательных и «нищих духом» слушателей и, подобно всеразъедающей плесени, проникла в среду шаткой, отсталой и «трагически-настроенной» молодёжи. Именно здесь и скрылся «корень зла» этой, наиболее уродливой, разновидности *jazz'a*. Все здоровые элементы народной негритянской музыки стали быстро истлевать, и богатейшая негритянская мелодика стала катастрофически отступать на третий план, предоставив место истерическим по своей направленности звуковым сочетаниям и настойчивому, монотонно-одуряющему и доводящему до полного психического иступления и прострации ритму. Таким образом, этот вид джаза утратил всё лучшее, что в нём было на заре его возникновения. В нём не стало «ни одной запоминающейся мелодии», а его лишённая всякого художественно-эстетического смысла звуко-ритмическая структура явилась основой для возникновения самого уродливого и ужасающего порождения «коммерческого джаза» — «*rock'n roll'a*», который доводит своих правоверных поклонников до психо-патологического, истерического и несомненно эротического восторга, а нередко и до кровавых потасовок и побоищ «с нанесением материального ущерба» содержателям ночных дансингов и увеселительных притонов. Разумеется, не об этой «разновидности» джаза должно здесь говорить. Трезвые умы Запада давно уже возвысили свой голос против такого извращения старого, классического *jazz'a* и готовы «предать анафеме» эту «накипь современности» в целом. В советской действительности нет места «коммерческому» джазу во всех хитроумным способом завуалированных его разновидностях. Единичные-же случаи его проникновения в среду наименее устойчивой «стиляжно-настроенной» молодёжи должны разумно и действенно пресекаться. Особенно плодотворным в борьбе с «коммерческим джазом» явится противопоставление ему увлекательных, остроумных и красиво звучащих сочинений «лёгкого жанра», созданных деятелями эстрады. Но более подробно об этом речь ещё впереди.

Второе направление музыки *jazz'a* получило название «импровизационного джаза» и, в сущности, является той художественной его разновидностью, которая дала здоровые ростки. Именно этот «свободный» *jazz* проник уже в музыку многих больших композиторов, в какой-то мере обогатил их музыкальный язык и, как музыкально-художественное явление, имеет право на существование, дальнейшее развитие и признание. Здесь не место углубляться в подробности этого сложного вопроса, — пусть исследованием «импровизационного *jazz'a*» занимаются те, кто всецело посвятил себя изучению этого рода современного искусства, — но, тем не менее, полезно напомнить, что «импровизационный джаз» настойчиво проявляет желание решительно отмежеваться от «коммерческого джаза» и сблизиться с так называемым «большим искусством», или «серьёзной музыкой». В этих

«опасных связях» следует усматривать и некое здоровое начало, заключающееся в необходимости опираться на народные истоки—не только на негритянский фольклор, но и на песенный материал Мексики, Кубы и народов Южной Америки. Кроме того, этот вид *jazz'a* в своём стремлении использовать классическое наследие привёл к возникновению наиболее развитой и совершенной разновидности — «симфонизированному джазу», которому, по мнению знатоков, предстоит «доказывать», что именно он может с выдающимся успехом исполнять наиболее известные произведения афро-американских композиторов и создать — по мнению Маршалла Стёрнса — «совершенно новые в истории крупных *jazz-оркестров* звучания».

Будет-ли это так или нет — вопрос времени и, очевидно, будущего, но «отмахнуться» от лучших образцов *sympho-jazz'a* не представляется возможным по ряду причин. Во-первых, — все известные по механической записи и фильмам выступления «симфонизированного джаза» поражают богатством и свежестью мелодического, гармонического и ритмического склада и, что особенно примечательно, — необычайной красотой инструментально-оркестрового звучания. Во-вторых, — значительная часть музыкально-одарённой молодёжи — вольно или невольно — оказывается так или иначе восприимчивой именно к этой разновидности «импровизационного джаза» и более или менее удачно ему подражает. Наконец, в-третьих, — надо со всей откровенностью сказать о том, что многие малоодарённые «современные» композиторы, пишущие «музыку будущего», — в подавляющем большинстве лишённую содержания и всякой художественно-эстетической красоты — совершают роковую ошибку. Такая «музыка», прежде всего, не есть «современная музыка» в хорошем значении этого слова, ибо, будучи выхолащенной и пустой, она способна только оттолкнуть от себя народные массы и в буквальном смысле растлить их музыкально-художественное самосознание. По сравнению с этой «музыкой будущего» «симфонизированный джаз» или высокохудожественная музыка «лёгкого жанра» являются куда более современными.

Время медленно, но верно делает своё дело и вводит в «круг интересов» молодого поколения именно эти лучшие образцы художественного *jazz'a* и эстрады. Справедливость такого умозаключения становится более чем очевидной, если обратиться к музыке «советского джаза», правильно и своевременно переименованной сейчас в музыку «эстрадных оркестров» и «эстрадных ансамблей». Впрочем, о существовании данного вопроса — в своё время.

Итак, что-же такое *jazz* в его современном и, в основном, его зарубежном понимании? Его история — давность её исчисляется всего лишь несколькими десятилетиями — не имеет до сих пор ни одного сколько-нибудь согласованного мнения. Более того, даже самое слово «*jazz*» толкуется совершенно произвольно и никто, в сущности, не знает, откуда оно взялось. Да это и понятно. До тех пор, пока в вопросе о

возникновении *jazz*'а будет царить «хаос», до тех пор, конечно, никогда не удастся договориться до чего-нибудь толкового, что смогло-бы удовлетворить всех «инакомыслящих».

Английский критик Сэзар Сёрчингэр так объясняет сущность джаза и его происхождение. «В какое-бы время дня в Америке не включить радиоприемник,— можно, за весьма редкими исключениями, услышать только одно и то-же замечательное произведение. Непосвященный вообще не воспринимает это как музыку — из Нью-Йорка и Чикаго, Индианополиса и Вако в Техасе доносится к нему одинаковый ритмический шум, так что ему легко принять американцев за своеобразную туземную расу, повсеместно в одно и то-же время приводящую себя в экстаз выполнением одинакового для всех обряда. Это — *jazz*. Америка пребывает под знаком джаза. В Америке к джазу относятся серьёзно. Быть-может, скоро и не без оснований к нему начнут серьёзно относиться и немецкие профессора и станут писать объёмистые исторические исследования по этому вопросу».

«*Jazz*'у предшествовал «*rag-time*», а «*рэг-тайм*» зародился у негров. В негритянской духовной песне, так называемой «*spiritual*», распевавшейся рабами на плантациях, уже имелась синкопа — это замечательное ударение на короткой ноте, — иногда роль синкопы выполняла даже пауза. Когда-же в 1913 году в трущобах Сан-Франциско начали культивировать прекрасные нео-варварские танцы, музыку к ним создавали именно негры. Следовательно, эта музыка — подлинно народная. Все излюбленные уличные песни того времени, одна за другой входившие в моду, были использованы новой танцевальной литературой. Песнь, предназначенная для пения, уступила место инструментальной песне, а вместе с новым видом инструментальной музыки родился и новый оркестр, выросший из случайных объединений негритянских музыкантов. Первым «гвоздём» новой эпохи явился «*Alexanders Rag-time-Band*» Ирвинга Бёрлина, а вскоре «*рэг-тайм*»-оркестры, состоящие преимущественно из негров, наводнили страну».

Это поэтичное и в меру туманное разъяснение несколько не определяет существа вопроса и отнюдь не делает его более точным и ясным. Примерно на таком-же «уровне затруднений» оказываются и другие исследователи прошлого джаза. Американский композитор Льюис Грюнбэрг несколько иначе объясняет историю возникновения *jazz*'а и, в основном, — если не считать объяснения им самого слова «*jazz*» — стоит на более верном пути. «В начале был Ритм, — говорит он. — Этот ритм проявлялся сперва в ударах барабана и раскачивании тела, сопровождавших всякий, без исключения, экстаз. Различные народности, из которых состоит американская нация, принесли с родины наследственные музыкальные инстинкты. Тем не менее, все эти элементы не внесли ничего нового. Они были лишь отголосками искусства Старого Света — искусства, стоящего на очень высокой ступени развития. Американскому искусству не хватало необходимой жизненной

силы для новой, свежей формы выражения. Среди пришельцев, однако, особенно значительную роль сыграли негритянские рабы. [...]

Они не имели никакой связи с европейской цивилизацией. Их первобытная музыка сохранилась в неприкосновенности, найдя своё выражение в двух совершенно различных формах — в духовных гимнах «*spirituals*» и «*gag-tim'e*». Но эти две формы часто переходят друг в друга, ибо ритмические движения всегда играют большую роль в религиозном экстазе. Когда-же из «*gag-tim'e*» развились определённые формы, как, например, кэйк-уок, белый человек с его усовершенствованной техникой напал на блестящую идею использовать их. Он создал музыку для масс, которая наводнила Америку, а затем и Европу своими своеобразными, легко воспринимаемыми ритмами. Естественно, что с течением времени они усложнялись и утончались и, наконец, были названы новым английским словом «*jazz*».

Так объясняют происхождение джаза англичане и американцы. Тем не менее, ближе к истине стоят французы. «Была такая страна, — говорит французский трубач *jazz'a* Рэй Бэндэр, — где негры, закованные в цепи, работали в качестве невольников на благо злых и алчных судорохозяев Нового Орлеана. Эта местность расположена на Юго-Востоке Соединённых Штатов и лежит в бассейне реки Миссисипи, которая служит её главным водным путём. Вечно угрожавшая расположенным поблизости хлопчато-бумажным плантациям, река эта с самого начала требовала надлежащих запруд. И именно для этих исключительно тяжёлых работ применялся дешёвый труд чёрных, вывезенных из Африки. Эти негры были глубоко несчастны. Большинство их было занято вколачиванием огромных свай в землю и для того, чтобы хоть как-нибудь облегчить себе этот нечеловеческий труд, они распевали духовные гимны, сопровождая свою работу и пение размеренным движением тела. Эти движения были, очевидно, медленными и равномерными. Их скорбные вопли превратились, таким образом, в строго-размеренное песнопение, и поэтому представляется вполне естественным искать именно в них корень «унылых песен», известных в Америке под именем «*blues*». Негры не смогли их легко забыть, и когда, несколькими годами позже, чёрные рабы сделались свободными гражданами, они передавали эти «скорбные напевы» своих прародителей детям, сопровождая своё пение царапаньем по струнам старого банджо». Эти песни-гимны, или, как их сейчас называют, *spirituals*, известны под тысячами названий. Они знакомы всем без исключения неграм Северной Америки, и для них они то-же самое, что для других народов их «народные песни».

Итак, в самом начале XX столетия, около 1903 года, самая бедная негритянская голытьба составила в Новом Орлеане уличные оркестры из нескольких исполнителей, игравших на корнете, кларнете, банджо, большом барабане и тромбоне. Они играли старинные негритянские гимны, играли их скверно и отнюдь не заботились о качестве звучания,

пребывавшего в то время на уровне «варварской» музыки. Но обаяние негритянских напевов, их глубокая проникновенность и бесхитростная искренность исполнения очень скоро сделали эти «уличные оркестры» настолько любимыми и популярными, что им стали подражать не только чёрные, но и белые музыканты. Благодаря такому стечению обстоятельств, молва о новых оркестрах с быстротой молнии облетела всю Америку и, как нечто стихийное, захватила всю страну. Таким образом возникли оркестры, которым позднее присвоили наименование оркестров «jazz-band»'а. Они пользовались неизменным успехом и исполняли танцевальную музыку рэг-таймов, блюз и кэйк-уоков.

Само собою разумеется, эти оркестры не стремились к открытию чего-то безусловно нового. Они хватались только за те музыкальные этривки, которые вызывали наибольшее одобрение слушателей, и, повторяя их десятки раз, сопровождали ими равномерные движения танцующих. Именно здесь зародилось то общераспространённое на первых порах мнение, что музыка джаза преисполнена невыносимого однообразия. Но эта особенность и послужила поводом к созданию того рода варьированного и импровизационного стиля исполнения, которое в дальнейшем легло в основу подлинного *jazz*'а.

Что же всё-таки значит самое слово *jazz*? Каково строение оркестра *jazz*'а и что представляет собою то художественное явление, которое понимается сейчас под этим общим определением? Многие пытаются различно объяснить это слово. Одни считают, что слово «jazz» есть сокращение английского выражения «валяй, ребята» — выражения, которым будто-бы начинается всякая работа. Другие считают, что поводом к названию послужило имя одного выдающегося музыканта, игравшего в 1914 году со своим оркестром в одном чикагском кабаке на Тридцать Первой улице. Этого музыканта звали Джэзбо Браун, и когда его раззадоривали можжевелевой водкой, то он, проникаясь всоодушевлением, извлекал из своего инструмента, прикрытого коробкой от томатов, такой поток необычайных звуков, что приводил своих невзыскательных слушателей в неистовство. Посетители, горячась, спаивали Джэзбо всё больше и больше, а сами, увлечённые игрою, иступлённо кричали — «Ещё, Джэзбо!» или просто — «Ещё джаза!».

Трудно сказать, насколько верны эти объяснения, но доля вероятности в них есть, хотя в действительности первым *jazz*-оркестром был вовсе не оркестр Ирвинга Бёрлина-Бэлина или Джэзбо Брауна, а по видимому оркестр Джо Оливэра, начавшего свою бурную деятельность именно в Новом Орлеане на рубеже 1899—1900 года. Этот знаменитый *jazz*-оркестр был больше известен под именем оркестра «King Оливэра». Именно в нём впервые выступил прославленный Льюис Армстронг, и именно этим двум музыкантам приписывается создание «*jazz-hot*» — той совершенной разновидности свободного стиля джаза, которая почитается сейчас знатоками в качестве подлинного *jazz*'а.

Но прежде, чем перейти к рассмотрению строения *jazz*-оркестра

и к самой сути исполняемой им музыки, должно сделать небольшое отступление и припомнить, что если джаз обязан своим рождением «чёрным» музыкантам, то своим развитием он в значительной мере обязан «белым». Может быть это и не совсем так, но именно так принято пока думать. Когда *jazz*-оркестр «King Оливэра» вместе с вступившим в него Льюисом Армстронгом появился в кабаре Чикаго, он привлёк к себе пристальное внимание «белых». Некоторые из них настолько увлеклись игрою этих выдающихся музыкантов, что не только начали им подражать, но и вскоре двинули искусство джаза значительно вперёд. В Америке об этих музыкантах не замедлили, конечно, заговорить, как о «несчастных» и «злополучных» музыкантах, «играющих, как негры». Но это было только данью расовой ненависти, которая ещё до сих пор царит в Соединённых Штатах. Однако, почин «белых» музыкантов был подхвачен с молниеносной быстротой, и если в 1924 году их считали ещё по пальцам, то уже в 1929 году количество «чёрных», «белых» и смешанных *jazz*-оркестров было почти равным. Но не в этом сейчас дело. Искусство «белых» музыкантов настолько развило игру в оркестре джаза, что неграм оставалось только подхватить их мастерство и двинуть дело дальше. Они так и поступили, доведя своё мастерство до высшей степени совершенства. Сейчас уже никто не оспаривает прав тех и других, и негры наряду с «белыми» почитаются истинными носителями искусства джаза. Даже более того. Истинный *jazz* с его исключительно сложной ритмической тканью и характерным для *jazz*'а «раскачиванием», известным в искусстве джаза под именем *swing*, есть подлинное порождение негров и многим «белым» музыкантам представляется совершенно непреодолимым. И в значительной мере это действительно так. Характер исполнения музыки джаза без свойственного ему, вполне осязательного *swing*, не есть *jazz* в полном значении этого понятия. Без этого *swing* джаз превращается в худшую его разновидность и в лучшем случае обречён на существование в ночных увеселительных заведениях трущоб крупнейших городов Америки или Европы. Напротив, *jazz*, в котором это внутреннее «покачивание» присутствует незримо и вместе с тем остро-осязательно, даёт все основания к дальнейшему художественному развитию и в действительности отвечает тому, что есть *настоящий jazz*.

Итак, что же всё-таки представляет собою джаз? В самом начале был только *звуковой хаос* — плохо организованный и ещё того хуже осуществлённый. Ударные инструменты в таком «первобытном джазе» царили в полном смысле слова. Состав инструментов также был очень беден. Корнет, кларнет, тромбон, банджо — вот те основные представители инструментального царства, которые составили первые джаз-оркестры. Но вскоре к этому уродливому ансамблю присоединились саксофоны и трубы. Саксофоны сразу проявили себя чрезвычайно деятельно и, будучи использованы целым семейством, по сути дела, образовали мелодико-гармоническую основу *jazz*'а. Дальнейший шаг при-

вёл к участию валторны и медного баса — сначала тубы, а вслед за тем более соответствующего природе джаза сузафона. После этого обогатилась струнная группа. Банджо стало чередоваться с гитарой, а скрипка — она к тому времени также проникла уже в состав оркестра джаза — привела к установлению немногочисленной, но весьма прочной группы смычковых. Когда вошло в состав джаза фортепиано — сказать трудно, но вероятнее всего тогда, когда *jazz*-оркестр из «странствующего» объединения превратился в «осёдлое». Поселившись в залах *dancing*'ов, кабаре и всевозможных направлений кабаков, фортепиано стало непременным участником джаза и очень скоро завладело в нём если и не «ведущим» положением, то уж во всяком случае чрезвычайно важным и заметным. На первых порах успех джаза решал «ударник», трубач, тромбонист и пианист. Последняя ступень в образовании оркестра *jazz*'а свелась к введению в оркестр всех недостававших ещё инструментов и в увеличении количества духовых — труб и саксофонов, по преимуществу. Но это ещё не всё. В оркестре джаза утвердился вскоре порядок играть на нескольких инструментах, что дало право, не увеличивая состава исполнителей, сильно разнообразить набор инструментов. Доходило иной раз до того, что отдельный исполнитель совершенно свободно управлялся с шестью разными инструментами, причём владел ими в полном смысле слова виртуозно. Наконец, стремление разнообразить звучность *jazz*'а быстро привело к изобретению различных сурдин для трубы и тромбона в первую очередь. Их количество в последнее время достигло шести. Короче говоря, с изменением состава *jazz*-оркестра изменились и обязанности некоторых его участников, а технические возможности отдельных инструментов устремились вверх по кривой чрезвычайной крутизны. Ударные инструменты, на заре возникновения джаза занимавшие в нём чуть-ли не главенствующее положение и являвшиеся в то время его «ведущей» составной частью, теперь отступили на своё, подобающее им место. В их руках сосредоточилась обязанность ритмического сопровождения солистов и всего ансамбля в целом. Струнные инструменты стали появляться в качестве солирующей группы-звучности, выступавшей в перерывах между частями, порученными основному ядру оркестра. Это же основное ядро *jazz*'а превратилось по существу дела в «духовой ансамбль» — утончённый, развитой и изысканно-разнообразный. От исполнительского мастерства трубача, тромбониста и саксофониста в конце-концов зависит очень многое — они являются в значительной мере «душою джаза».

В заключение — несколько слов о «стиле» *jazz*'а и некоторых его разновидностях. В музыке джаза различают два основных направления. Одно известно под именем *straight*, а другое — под именем *hot*. Эти понятия — английского происхождения. Первое определение — *straight*, то-есть «прямой», «непосредственный», — подразумевает музыку, написанную такой, какой её должно исполнять в оркестре. Следо-

вательно, исполнитель воспроизводит только то, что записано в нотах, не позволяя себе никаких отступлений, ни, тем более,— вольностей. Напротив, определение *hot* подразумевает «горячий», «кипящий», «пряный». В переносном смысле это значит — «играть с сердцем», «с увлечением». Кроме того, в стиле *hot* большое значение имеет свободная импровизация, которой пользуется солист-исполнитель. Одним словом, стиль *hot* — более свободный, живой и более запутанный. Поборником стиля *straight* был *jazz*-оркестр Поля Уайтмена. Этот музыкант в содружестве с Фэрдэ Гроффэ переделывал на новый лад преимущественно музыку уже существовавшую. Они делали всё старое новым и, придавая музыке синкопический характер, облачали её в новое, исключительно нарядное, пышное и пряное звуковое одеяние. Но в этом первоначальном стиле джаза *straight*, строго говоря, не было ещё подлинного *jazz'a*. Правда, оркестр Уайтмена прославился в своё время на весь мир, но в своём искусстве он дошёл до той ступени, дальше которой двигаться уже не мог. Подлинный стиль *hot* расцвёл только в *jazz*-оркестре «Кинг Оливэра», затем в *jazz'e* Льюиса Армстронга и, наконец,— Эдварда Кэзнэди, больше известного под псевдонимом «Дьюка Элингтона».

Таковы разрозненные сведения о джазе, рассеянные в самых разнообразных источниках, посвящённых этому удивительному явлению. В конечном итоге, как и следовало ожидать, они оказались сведёнными в одну общую статью о *jazz'e*, являющуюся сейчас по существу единственным научно-академическим источником. Она принадлежит перу видного американского критика и большого знатока *jazz'a* Уинтропу Сарджэнту, и поскольку в этом «новом источнике» есть много любопытного, то есть прямой смысл привести оттуда некоторые дополнительные — более или менее обстоятельные — выдержки.

Поясняя происхождение понятия *jazz*, Уинтроп Сарджэнт считает, что именно Ляфкадио Хэрн обнаружил его по всей вероятности в конце XIX века в креольском наречии-диалекте Нового Орлеана, и допускает, что оно произошло от собственных имён *Jas* или *Chas*, как сокращения имён *James* и *Charles* — какого-нибудь негритянского музыканта, особенно прославившегося или известного в данном оркестре *jazz'a*. Но, тем не менее, этимология этого слова остаётся до сих пор не выясненной.

Как известно, слово *jazz* особенно широко стало применяться со времён первой мировой войны, но составные части этого музыкального явления, так же как и основные ритмические и мелодические характерные черты его, встречались уже в мелодиях странствующих музыкантов и негритянских духовных гимнов времён, предшествовавших Гражданской войне штатов.

«Первая большая волна влияния негритянской музыки,— продолжает Сарджэнт,— породила искусство «рэг-тайма» — *ragtime*. Оно постепенно развивалось в конце XIX века и достигло своего наивысшего

расцвета около 1910 года. Рэг-тайм, в отличие от более позднего *jazz'a*, в основном был фортепианным искусством и его наибольшая популярность совпала примерно с «до-фонографической эпохой» — эпохой игры на фортепиано. Почти все хорошие сочинители рэг-таймов были пианистами, и, несмотря на то, что рэг-таймы исполнялись иногда более крупными объединениями инструментов, фортепиано сохранило своё преобладающее влияние на их строение и музыкальный стиль. Лишь немногие рэг-таймы первого десятилетия имели певучую мелодию, а ещё меньшее количество их имело слова. Рэг-тайм был бурным, шумным сочинением, составленным из четырёх квадратных построений в четырёх или двухдольном размере. Он обладал также некоторыми чертами англо-кельтской *gig* — «джиги» или *reel* — «риля», которые сочетались уже с характерным для «негритянского стиля» ритмическим развитием.

Ко второму десятилетию XX века в Нью-Йорке выпускалось в свет колоссальное количество этих песенок, «прославлявших все достоинства» рэг-тайма. Но подобные популярные рэг-таймовские песенки, издаваемые «*Tip Rap Alley*»... были более поздними образцами и, строго говоря, не были настоящими рэг-таймами... Согласно мнению большинства знатоков, рэг-тайм был занесён в Нью-Йорк неким странствующим пианистом Бэном Харни, выступавшим в театре варьетэ Тони Пастора в 1896 году, и сохранился кое-где в отдельных сочинениях пианистов и композиторов именно этого жанра. Ещё в 1922 году Зэз Конфри, изобретательный популярный композитор, писал «трюкаческие» сочинения для фортепиано, в которых использовал большинство приёмов старых рэг-композиторов. Самый известный из последних рэг-таймов Конфри — знаменитая пьеса для фортепиано *Kitten on the keys* — «Котёнок на клавишах».

Трудно точно установить, когда, собственно, возникло различие между рэг-таймом и джазом. Слово «рэг-тайм» имело широкое хождение ещё в 1917 году, но изощрённая популярная музыка за несколько лет до этого начала проявлять признаки изменения своего стиля, и род музыки, который стал известен под именем *jazz'a*, несомненно уже существовал в сочинениях для отдельных танцевальных оркестров до того, как эта мода охватила всю область той-же популярной музыки. В противоположность всеобщему мнению и наперекор многим неосведомлённым статьям по этому предмету, основное различие между *рэг-таймом* и *джазом* не явилось ритмическим различием, — характерные черты джазовых ритмов были уже основательно использованы в «*gag*»'ах первого десятилетия XX века. Рэг-тайм отличается от джаза особенностями мелодики, гармонии и инструментовки, и если рэг-таймы были шумными, острыми и пианистичными, то джаз стал более плавным и мелодически более певучим. Именно в нём популярная песенка стала приобретать всё более важное значение... а фортепиано начало уступать своё преобладающее положение инструментам, которые боль-

ше приближались к звуку человеческого голоса — саксофону, кларнету, трубе и тромбону...

Типичный популярный ансамбль начала девятисотых годов являлся, собственно, упрощенной разновидностью европейского симфонического оркестра с уменьшенной группой струнных, деревянных духовых и медных. Рассчитанный для исполнения лёгкой музыки европейского происхождения и музыки контрапунктического склада, он никогда не мог как следует приноровиться к требованиям рэг-тайма. Для целого джаза он был полностью устаревшим. Его скрипки были слишком многочисленны, слишком нежны и высоки по тону. Его виолончели и другие «внутренние голоса» оказались излишними. Его флейты были недостаточно выразительны и их динамические возможности ограничены. Но, прежде всего, его ударные инструменты были слишком робки. Новая музыка состояла в основном из эмоциональных певучих мелодий, звучащих на фоне постоянно пульсирующего ритмического сопровождения. Джазовый ансамбль, который окончательно установился приблизительно ко времени Мировой войны, в совершенстве соответствовал тогдашним требованиям. Он состоял из трёх видов инструментов, находившихся в различных числовых соотношениях, — из «язычковых» — саксофоны, кларнеты, «меди» — трубы, корнеты, тромбоны, «ритмических» — фортепиано, барабаны, банджо или гитары, и струнного или духового баса, — контрабас или сузафон. «Из этих инструментов язычковые и медные выполняли основные мелодические обязанности, тогда как ритмические инструменты, включая фортепиано, отбивали пульсирующие удары сопровождения. В период господства Поля Уайтмена — 1920—1928, — когда крупные «симфонические» джазовые оркестры были особенно популярны, эти три категории инструментов были значительно расширены за счёт введения дополнительных видов, главным образом в «ритмическую группу» джаза. Сюда вошли многочисленные новые и «недолговечные» ударные и некоторые щипковые инструменты. Тем не менее, самые категории инструментов не менялись и сочетание язычковых, медных и ритмических — изобретение, обычно приписываемое сан-францисскому дирижёру Арт Хикмэну — сохранилось без изменения до настоящего времени.

Одной из наиболее крупных и влиятельных фигур при переходе от рэг-тайма к джазу был популярный негритянский композитор Уильям К. Хэнди. Род негритянской песни, известный под общим названием «блюз» — *«blues»*, по всей вероятности, существовал в форме импровизации до того, как Хэнди посвятил весь свой талант именно этому жанру и сделал его столь популярным. *Blues* достигли наибольшего распространения и известности около 1914 года, когда мода на рэг-тайм стала проходить. В отличие от «рэга», *blues* был медленной, протяжной, жалобной песней, обычно со словами, в которых оплакивалась потеря или отсутствие любимого или любимой. Для блюза характерно двенадцатитактное строение, вместо обычного для европей-

ской музыки шестнадцатитактного. Их тональность в основном была мажорной, но их гамма имела своеобразное негритянское мелодическое строение... Их гармонизация тоже была своеобразной. В сопровождении *blues* септ-аккорд доминанты был столь-же обычным — или более обычным — явлением, как и простые трезвучия. А типичная гармонизация *blues* имела ярко выраженное стремление к плагальной, или суб-доминантовой гармонии, которая до сих пор была исключением в американской народной музыке. В более сложном виде *blues* широко применялся также род «собранной хроматической гармонии», известной под названием «парикмахерской гармонии» — *barbershop harmony*, которая, хотя и была уже давно связана с американской народной песенной импровизацией, до того не была столь характерной чертой издаваемой тогда городской популярной музыки.

Под влиянием *blues* гармонизация джаза стала более характерно-негритянской и более красочной, чем предшествовавшая ей простая «маршевая» гармонизация рэг-тайма... Возможно также, что именно от *blues* джаз получил свой характерный вид изложения — более или менее непрерывную синкопированную мелодию, которая развивается под пульсирующий аккомпанемент. Другим нововведением *blues* был ещё «брэйк» — «break», или синкопированная инструментальная каденция, которая заполняла интервал между концом одной фразы джазовой мелодии и началом другой.

С того момента, как *jazz* стал популярным, начались горячие споры о том, является-ли это формой музыкального сочинения или манерой исполнения. То, что джаз не укладывается в традиционные европейские категории «композиции» и «интерпретации», является одним из его характерных признаков. Джаз может быть полностью симпримизирован без помощи «композиторов». Он может основываться на мелодии джазового характера, сочинённой ранее. Точкой отправления может быть также пьеса, которая не имеет никакого отношения к американской народной музыке, — европейская народная песня или даже классическое симфоническое произведение. Роль композитора в *jazz*'е во всяком случае гораздо менее значительна, чем роль его европейского собрата. Самые поразительные черты любого джазового исполнения заключаются не в воспроизведении самой мелодии, а в манере её исполнения. Большая доля артистического возбуждения любого хорошего джазового исполнения зависит, несомненно, от элемента неожиданности, то-есть от того, что слушатель не уверен в точности, что сделают музыканты в следующее мгновение. В такой степени, по крайней мере, *jazz* является импровизационным искусством.

Конечно, имеются разные типы джаза, — одни более изощрённые, другие более чисто-импровизаторские. Оркестр простых негров в каком-нибудь закоулке Мемфиса с поломанным саксофоном, старой стиральной доской и набором кухонной утвари, вероятно, производит чисто-импровизированную музыку, хотя даже и здесь в музыкальной

речи обычно появляются отрывки популярных современных песенок. С другой стороны, модный, развязно-хващливый оркестр ночного кабака в Манхэттене даёт тщательно аранжированное и отрепетированное исполнение, в котором молниеносная импровизация играет весьма незначительную роль. Здесь полнее представлен композитор, чья мелодия исполняется, но «аранжировщик», разработавший оркестровку, всё-же занимает самое важное положение. Реакция публики и капризы моды в мире увеселений выдвигали на первое место то один, то другой тип *jazz'a*. Чисто-импровизационный стиль джаза охарактеризован крылатым словом *hot* — «острый, горячий», а обработанный и отделанный вид джаза носит название *sweet* — «нежный, милый», даже «сладкий», или *straight* — «прямой, строгий». И тот, и другой вид сосуществуют с первого дня появления *jazz'a* и обоим можно найти поразительные параллели в сфере негритянской религиозной музыки. Для первого — в примитивной «кричащей» музыке южно-негритянских церквей, а для второго — в тщательно обработанных и аранжированных негритянских духовных гимнах, исполняемых в концертных залах.

Первым выдающимся исполнителем-пропагандистом джазовой музыки типа *sweet* был, по всей вероятности, Арт Хикмэн, прославившийся как дирижёр оркестра «Saint Francis Hotel» в Сан-Франциско в 1914 году. Со времени Хикмэна и до конца царствования Поля Уайтмэна — этого несравненного «Короля Джаза» — в 1928 году *sweet jazz* был ещё на подъёме, после чего Поль Уайтмэн продолжал, конечно, свою деятельность, но уже не как «король». Кроме того, очень значительно усложнилось искусство самой аранжировки и очень увеличился состав танцевальных оркестров вообще. Однако к 1926 году почувствовалась реакция. Некоторые джазовые музыканты Чикаго, включая и знаменитого *jazz*-корнетиста и пианиста Леона Байдэрбэккэ, больше известного под прозвищем «Бикс»'а, развивали более тонкий стиль джаза, так называемый «Чикагский стиль», который требовал меньшего оркестрового состава и давал большую свободу для импровизации. В то-же самое время прекрасные негритянские оркестры, как, например, Флетчера Хэндерсона, Дьюка Элингтона и Льюиса Армстронга, прививали вкус к более грубому, более напряжённому и более чисто-негритянскому типу музыкального языка. Возрождению джаза *hot* в дальнейшем способствовало развитие граммофонной записи, что делало импровизированный *jazz* доступным публике, которая до сих пор покупала свою любимую музыку в виде «немой» нотной бумаги.

К 1934 году эта «революция» в основном завершилась, и «выхоленный» оркестр, исполняющий музыку в стиле *sweet*, был отодвинут на второе место. Энтузиасты стиля *hot* с видом знатоков обсуждали тонкости импровизаторской техники, откапывали «классиков» среди ранних *hot*-музыкантов Чикаго и других городов, собирались вместе на такие «*jam*-сессии», во время которых джазовые инструменталисты импровизировали вдали от пошлого окружения коммерческих дансин-

гов. Редкие старые пластинки музыки в стиле *hot* двадцатых годов стали коллекционироваться. Выдающейся фигурой этого нового музыкального движения оказался «очкастый» кларнетист Бэнни Гудмэн, родом из Среднего Запада, а вид или «тип» небольшого оркестра *hot-jazz'a*, который так пышно расцвёл, стал известен под именем *swing*, или «качающейся музыки».

Переход от *jazz'a* к *swing'u*, в первую очередь, был обязан изменению вкусов публики. Не было ничего нового в «качающейся музыке» в 1934 году. Она существовала в том или ином виде, по крайней мере, два десятилетия. Самое слово «*swing*» фактически употреблялось в связи с *jazz'ом* уже в 1911 году. Новым был внезапный широкий интерес к тому виду *jazz'a*, который давно и в значительной степени был уже оттеснён в негритянские «погребки» и дансинг-холлы. Следует отметить также, что переход к *swing'u* не влёт за собой никаких новых ритмических приёмов. Как и при более раннем переходе от рэг-тайма к джазу, различие в основном наблюдалось лишь в области мелодического стиля, гармонии и инструментовки... поскольку *swing* является более чистым импровизационным искусством. В отношении мелодии *swing* был более свободным и более «бурным», «диким», чем популярный *jazz*, который ему предшествовал. В отношении гармонии — он упростился. В отношении инструментовки характерным было возвращение к меньшему составу, поскольку для многочисленного ансамбля музыкантов коллективная импровизация оказывается более трудной.

Что касается слова «*swing*», — трудно дать его удовлетворительное определение. Само слово возникло, очевидно, так-же непонятно, как и слово «*jazz*», и едва-ли может быть сомнение в том, что выражение «*Swing it!*», бывшее в ходу в 1935 году, означало почти то-же самое, что и выражение «*Jazz it!*» в 1915. Слово «*swing*», как его употребляют наиболее последовательные энтузиасты наших дней, обозначает вид всепоглощающего страстного ритмического порыва, «границающего с самозабвением», типичный для импровизированного *jazz'a*.

Характерная для афро-американского музыкального языка ритмическая структура, общая как для *ragtime'a*, *jazz'a* и *swing'a*, так и для большей части негритянской религиозной музыки, базируется на взаимодействии двух одновременных течений ритма. Одно из этих течений является основным ритмом, настойчиво-равномерным пульсом, совпадающим с сильным временем двухчетвертного или четырёхчетвертного такта-доли. Другое — синкопированием на этом равномерно-пульсирующем фоне, которое, имея характер ритмического смещения и искажения фразировки, оказывается наиболее типичной чертой *jazz'a*.

Джазовое синкопирование — два связанных между собою вида синкопирования. Первый из них — это простое смещение обычного акцента-ударения, которое известно европейцам, как синкопа. Джазовый музыкант, однако, пользуется этой простой синкопой самыми разнообразными способами, являющимися, как известно, необычными для ев-

ропейской музыки. Он пользуется синкопами не только как ритмическими ударами, но и как ритмическими контурами-очертаниями мелодии. Более того, его синкопирование не является только случайным декоративно-орнаментальным приёмом, а основной и неотъемлемой частью его музыки.

Второй вид синкопирования, используемый в *jazz'e*, — это циклическая разновидность его, где совершенно *независимый* новый самостоятельный ритм временно противопоставляется основному биению музыкального пульса. Этот вид синкопирования, известный под названием «полиритм», неправильно рассматривается как отличительная черта *jazz'a* от *ragtime'a*. Фактически это основной составной элемент и того и другого, и его можно обнаружить в той или иной форме почти во всех афро-американских импровизациях. Полиритм влечёт за собой наложение ритмических циклов в три доли на основной ритм в две и четыре доли, причём сами удары остаются равными по своей ритмической стоимости, или ритмической значимости. Простой пример этого явления можно найти в некогда популярной песенке «*Tip Tap Alley*» *I can't give you anything but Love, Baby* — «Я ничего, кроме любви, не могу дать тебе, Бэби». Более сложный пример встречается в песенке Конфри «Котёнок на клавишах», а ещё более тонкое проявление того-же ритмического приёма находится в таких мелодиях, как, например, *Dancing in the Dark* — «Танцы в темноте», где полиритм определяется только повторением одного тона. Общий для структуры танго и румбы полиритм, по сути дела, можно обнаружить во всех импровизациях *hot* и во всей более оживлённой музыке южных негров.

Что касается ладовой структуры *jazz'a*, то она не столь последовательна. Покойный Хэнри Эдуард Крэхбиль, в своей книге *Афро-Американские Народные Песни*, обращает особое внимание на то, что самые обычные звукоряды музыки американских негров — пентатоника и обыкновенный мажор со всевозможными негритянскими видоизменениями. Это в основном остаётся верным, когда дело касается джазовых мелодий. Минорное наклонение в *jazz'e* является таким-же исключением, каким оно является в негритянских духовных гимнах, и когда оно возникает, то обычно это явление можно объяснить особенностями мелодий «*Tip Tap Alley*», возникших в известной мере под изошрённым европейским влиянием. С другой стороны, большое количество импровизированных джазовых мелодий изложено в пентатонном ладу, так-же как и большинство мелодий, изданных «*Tip Tap Alley*». Пентатонны и очень многие американские народные песенки чисто англо-кельтского происхождения. Более того, пентатоника, — повидимому, обычное явление в музыке народов Африки, а также других континентов.

Однако, в более чисто-негритянском виде в импровизации появляется отчётливый и характерный звукоряд, наряду со всеми уже вышеупомянутыми. Этот звукоряд, который впервые начал проникать в «на-

родный американский музыкальный язык» с появлением *blues*, может быть обнаружен и в ранних духовных гимнах прошлого века, и в интонациях негритянского говора. Его можно найти то тут, то там почти во всех *hot*-импровизациях и он так сильно повлиял на мелодическую, гармоническую и даже пианистическую структуру *jazz*'а, что почти нет мелодий и сопровождения «Tin Pan Alley», в которых не было-бы его следов.

Этот «негритянский» звукоряд состоит из двух подобных тетрахордов, расположенных так-же, как в обычной мажорной гамме. Третья и седьмая ступень такой гаммы имеет, однако, своеобразный двойственный характер. Иногда они выступают как обычные III и VII ступени мажорной гаммы. В других случаях они приобретают качество, известное среди музыкантов джаза, как «blue». Эти *blue* — пониженные на полутон III и VII ступени — гораздо больше смягчены, чем обычные мажорные III и VII ступени, и имеют стремление видоизменяться в своей интонации, выражая необычное эмоциональное состояние, характерное исключительно для негритянской музыки. Это чередование обычных мажорных III и VII ступеней с пониженными III и VII создаёт несколько неожиданное мажоро-минорное наклонение.

Мелодии, построенные на этом звукоряде совершенно лишены вводного тона — особенности европейской музыки. Когда они подходят к тонике в каденции, то это происходит при посредстве пониженной III или при помощи VI ступени снизу, а иногда и при помощи пониженной III и II.

...Благодаря своеобразному звучанию «негритянской» гаммы, в которой редко встречается вводный тон, самые обычные каденции европейской музыки — сочетание доминант-септ-аккорда с тоническим трезвучием — очень необычны в *jazz*'е. Напротив, плагальные, хроматически видоизменённые и нон-аккордовые каденции являются обычными для джаза «заменителями». В каждом отдельном случае эти каденции совпадают с своеобразным ведением голоса «blue»-звукоряда, что также отражается в десятках фортепианных формул, вообще типичных для *jazz*'а...

Несомненно, *jazz* имеет много общих черт с европейской музыкой. Его шестнадцатитактная мелодическая структура, его основные принципы гармонизации, многие из типичных черт его мелодики и некоторые из его более изощрённых украшений заимствованы из разных видов европейской народной и концертной музыки, но его собственные красочные, характерные черты, его единственная в своём роде ритмическая структура, его «унылые» — «blues» — интонации, его своеобразная хроматическая гармония, — всё это делает его музыкальный язык самостоятельным и оригинальным. Что касается привлекательности *jazz*'а, то теперь нет надобности пропагандировать его и извиняться за это искусство, которое уже покорило сердца любителей таких песенок на всех пяти континентах. Конечно, *jazz* не является одной из высших —

эпико-монументальных — форм музыкального искусства, но в пределах своих ограниченных возможностей он служит искренней и необыкновенно приятной формой музыкального выражения».

Теперь несколько слов о *jazz*'е в Советском Союзе. По всей вероятности пластинки с записью различных оркестров джаза проникли в Советский Союз несколько раньше того дня, когда во второй половине 1926 года Москву посетил подлинный негритянский *jazz*-оркестр. В то время это было ново и даже увлекательно в части, касающейся острооты звучаний столь необычного оркестрового состава и его использования в новых гармонических и ритмических построениях. Но справедливость, тем не менее, требует сказать, что самый джаз, как новый «музыкальный жанр», в Советском Союзе не оказал сколько-нибудь глубокого влияния на вкусы современников. Несомненным положением является полная художественная противоречивость между самым существом *jazz*'а и всеми более или менее удачными попытками подражать ему. Это, казалось-бы, «странное явление» становится вполне закономерным, если вспомнить, что русская народная песня, не раз служившая и продолжающая ещё часто служить музыкальной основой для сочинений «эстрадного жанра», полностью лишена тех ритмически-острых образований, которыми так богата народная музыка негров и некоторых других народов Ближнего и Дальнего Востока. Таким образом, задача привить «интонации афро-американского джаза» русской эстрадной музыке на первых порах оказалась не только в меру нелепой, но и крайне неудачной. В двадцатых годах текущего столетия влияния зарубежного *jazz*'а, прежде всего, отразились в целом ряде тогдашних произведений «лёгкого жанра», поражавших своим убожеством и пошленькой дешёвкой. Временный успех этой «музыки» ограничился чрезвычайно узким кругом нетребовательных любителей «фокс-трота», «танго» и тому подобных модных танцев, а самый «жанр» быстро скатился в трясины низкопробных «дансингов», существовавших одно время в изобилии, и полностью изжил себя. Это время можно смело считать «чёрной страницей» в истории развития советской эстрадной музыки и, откровенно говоря, вспоминать о ней уже смешно. да и не следует. Но нельзя пройти мимо того, что чуткий слушатель быстро отмежевался от худших образцов «советского джаза» и вполне заслуженно обрёл их на бесславную погибель. Из невероятного количества возникавших тогда *jazz*-оркестров выжили только те ансамбли, в которых стремление быть развлекательными, острыми и остроумными в самом широком и хорошем смысле этого понятия становилось, так сказать, «руководящей идеей».

Именно здесь нет, конечно, необходимости углубляться в исторические подробности, — решение этого вопроса не входит в задачи настоящего повествования и не его дело заниматься теми или иными выводами. Но, чтобы вполне исчерпать этот вопрос по «уровню того времени» — двадцатых и начала тридцатых годов, — необходимо ука-

зять, что советский джаз вырос на строго отличной тематической основе, отнюдь не преследующей «узко-развлекательных целей» в роде тех, которым *jazz* служит в Западной Европе и, особенно, в Америке. Создатели лучших образцов советского джаза руководствовались девизом «*Нам песня строить и жить помогает*», хорошо выраженным в одном из первых-же произведений советской джазовой музыки, нашедших признание у широчайшей советской аудитории. И действительно, в основу развития музыки для джаза в Советском Союзе легла *массовая песня*, получившая возможность быть разработанной в новых гармонических, ритмических и оркестрово-звуковых отношениях. Позднее, музыка «советского джаза» вышла на свой вполне независимый путь, и композиторы начали создавать такие сочинения, которые оказались уже задуманными непосредственно в «звуковой манере джаза». В этом смысле авторы достигли тех вершин, при которых сейчас нет уже возможности умалчивать о «советском джазе», как о своеобразном, самостоятельном музыкальном явлении. И в заключение остаётся ещё указать на одну сторону советского джаза. Здесь имеется в виду «развлекательный», или «шуточный» *jazz*, который возник и расцвёл в недрах самодеятельного искусства профессиональных союзов, воицких частей и некоторых высших учебных заведений. Правда, далеко не всем подобным объединениям удалось выйти на широкую дорогу, но достаточно напомнить такие ансамбли, как «Джаз Поваров» или «Джаз Железнодорожников», чтобы согласиться, что в подобном направлении нет и не могло быть, ничего, что в какой-бы то ни было степени напоминает музыку *jazz'a*, звучащего с зарубежных пластинок. Эта разновидность джаза дышит подлинным весельем, здоровьем и неподдельным остроумием, столь важным и необходимым во всяком оркестре, отважившемся применить средства *jazz'a*, как такового.

Состав оркестра, которым пользовался советский джаз, в основном, ничем не отличался от принятых уже с давних пор правил. Только в этом направлении нет ничего твёрдо установленного или обязательно-го. Такие *jazz*-оркестры, как «Джаз Утёсова», «Джаз Кнушевицкого» или «Радио-джаз Цфасмана», каждый по-своему решал задачу своего оркестрового состава и каждый из них, в сущности, шёл вполне самостоятельным путём развития. Цели, которые в данном случае преследуются тем или иным инструментальным объединением, прежде всего, налагают свой отпечаток и на выбор участвующих в нём оркестровых инструментов. Но из этого, тем не менее, отнюдь не следует, что «*jazz*» сам по себе теряет свою остроту и перестаёт звучать в соответствии с теми условиями, которые установились в нём, как вполне непреложные или постоянные. Оркестр, каким-бы он целям ни служил, обладает достаточным запасом сил «приспосабливаться» к новым требованиям, и в этом отношении «оркестр джаза» не делает никаких исключений. Он всегда будет звучать тем ярче и свежее, чем музыка, предназначенная для него, будет глубже и содержательнее. И в этом отношении не

будет большой ошибкой утверждение, что зарубежный «jazz» в какой-то мере или части изжил себя как действительно «новый музыкальный жанр». Круг его «интересов» давно уже замкнулся сам в себе, и теперь он так-же, как и раньше, опирается на острые звучания, дальнейшее развитие и разнообразие которых будет, вероятно, основано на несколько иных мелодико-гармонических началах. Напротив, советский джаз, в подавляющем большинстве случаев питающийся здоровыми соками «музыкальной современности», таит в себе неисчерпаемый родник свежих сил, удерживающих его на уровне остроумного, свежего и желанного спутника слушателей, ищущих в своём отдыхе здоровых, бодрых настроений, а отнюдь не «расслабленных», «гнетущих» и заведомо «разлагающих» художественный вкус интонаций. В этом — различие, в этом и преимущество того оркестрового состава, которому по праву давно уже присвоено наименование «советского джаза».

Так было ещё недавно, — каких-нибудь лет десять-двенадцать тому назад. Но теперь определение «советский джаз», как было уже вскользь указано выше, потеряло свой практический смысл. Если верно, что худшая разновидность «коммерческого» американского джаза не может иметь места на советской музыкальной почве, то столь-же верным остаётся стремление сделать исполняемую сейчас музыку лёгкого жанра более *современной*, понимая под этим определением исключительно богатую в своих возможностях мелодическую музыку, оплодотворённую более острыми ритмами, затейливыми контрапунктами-подголосками, более разнообразной, изысканно-пряной и утончённой гармонией и острыми, остроумными инструментально-оркестровыми сочетаниями. Именно такая разновидность современной «лёгкой» музыки получила название «эстрадной музыки», а призванные исполнять её ансамбли и оркестры — название «эстрадных ансамблей» и «эстрадных оркестров». И здесь важно понять, что «перемена вывески» не есть только пустое изменение наименования, — она свидетельствует об изменении всего существа исполняемой музыки. Всё лучшее, что было достигнуто в «период становления» советского *jazz'a*, легло в основу современной музыкальной эстрады и явилось «точкой отправления» в дальнейших поисках здорового по существу «эстрадного жанра».

Как и следовало ожидать, «эстрадный ансамбль», руководимый Л. О. Утёсовым, широко использующий в своём репертуаре инструментально-вокальную музыку современных эстрадных композиторов, нашёл правильные пути своего дальнейшего развития и, в известной мере, стал образцом для других ансамблей того-же рода. В разное время возникали многочисленные ансамбли с различными художественными уклонами, но в основном все они исповедовали уже одну веру, — веру в здоровый, высоко-художественный и полноценный жанр *эстрадной* музыки. Среди таких эстрадных оркестров и эстрадных ансамблей многие заслуживают уже упоминания, как ансамбли, достигшие высокого профессионально-художественного уровня и завоевавшие глубокое при-

знание самых широких слушательских масс,— постоянных посетителей больших «эстрадных» концертов и усердных любителей радио-телепередач, обычно не пропускающих ни одного подобного мероприятия...

Вероятно, раньше других возник «Ансамбль Балтийского Флота», организатором которого явился Николай Минх. Несколько позднее этот превосходный ансамбль лёг в основу эстрадного оркестра Ленинградского Радио. Вслед затем образовался эстрадный ансамбль Эстонского Радио, далее — эстрадный ансамбль под руководством Ореста Кандата, и ряд национальных эстрадных ансамблей союзных республик — Армении, Грузии, Азербайджана и Молдавии. При хорошем отделении Ленинградской Консерватории возник великолепный студенческий инструментально-вокальный ансамбль, превратившийся спустя несколько лет в эстрадный ансамбль «Дружба». В этом виде ансамбль достиг чрезвычайно большой популярности и уже стяжал себе славу первоклассного эстрадного коллектива.

Разумеется, не всё в этих ансамблях стоит ещё на желанной высоте. Ритмическое богатство музыки народов Закавказья и Средней Азии открыло широчайшие возможности к использованию «манеры» импровизационного *jazz'a* зарубежных стран. Именно эта особенность и оказалась «ахиллесовой пятой» подобных ансамблей, ибо «свободная импровизация», насквозь пропитанная повадками афро-американского *jazz'a* и сбивающаяся на худшие его образцы, никак не вяжется с народно-песенной основой упомянутых национальных эстрадных ансамблей. В таком-же примерно положении оказался и эстрадный оркестр, руководимый Олегом Лундстремом. Его исполнительский состав отличается удивительно высоким уровнем мастерства, но «идеологическая» основа исполняемой программы требует ещё значительного совершенства. Наконец, в большинстве новейших современных эстрадных ансамблей принимают участие мужские и, особенно, женские вокальные коллективы из нескольких солистов, — чаще всего, от трёх до шести исполнителей. Надо отдать должное подобным ансамблям, — они поют в лучшей манере *jazz-hot* и тем лучше, тоньше и изощрённее, чем выше музыкальный, мелодико-гармонический и ритмический уровень предложенных их вниманию эстрадных песенок.

Советские музыканты сделали очень многое для развития живой и остроумной, неразрывно связанной с современностью эстрадной музыки. Пусть-же всё лучшее и здоровое в этом *новом* жанре развивается дальше, пусть возникает всё больше тех подлинно художественных образцов, которые не только «ласкают слух», но и доставляют истинно эстетическое наслаждение многочисленным слушателям оркестров и ансамблей «советской эстрады»...

СЛОВАРЬ ИНОСТРАННЫХ СЛОВ, ТРУДНЫХ ТЕРМИНОВ И ОПРЕДЕЛЕНИЙ

К стр. 8

Партитура (итал. *Partitura*, франц. *Partition*, нем. *Partitur*, англ. *Score*) — ноты в которых записаны все голоса какого-либо многоголосного сочинения, помещённые в особом порядке один над другим. Различают партитуру инструментально-оркестровую и партитуру вокально-хоровую.

К стр. 10

Solo, soli (итал. — произносится «сбѡ», «сѡли») — буквально «один», «одни». Словом *solo* обозначается инструментальная пьеса, исполняемая лишь одним инструментом или с таким сопровождением, которое только поддерживает главный, ведущий инструмент. В оркестре под определением *Solo*, или во множественном числе — *Soli*, подразумевается особо выделяемое место, исполняемое одним или несколькими главными, ведущими инструментами с сопровождением или без него. В объединении однородных инструментов определение *solo* — один, имеет значение противоположное понятию *tutti* — все. Указание — «*solo*» в партии смычковых инструментов любого оркестрового произведения требует исполнения данного места только одним исполнителем — солистом. В хоровых произведениях определение «*solo*» понимается в точно таком-же смысле и оказывается противопоставлением хору или той или иной части его.

Родовые инструменты — то-есть *основные* инструменты данного рода, вида или семейства. *Видовые инструменты* — родственные основным, их разновидности, сохранившие в своих качествах все особенности родовых инструментов.

К стр. 15

Charme (франц. — «шарм») — буквально «чары», «волшебство», здесь — очарование, прелесть, вдохновенность и красота звучания оркестра.

К стр. 18

Кулиса (от франц. *coulisse*) — подвижная часть главной трубки у тромбона. Вообще подвижная или выдвижная часть трубки у некоторых медных духовых инструментов — валторны, трубы и других. В театре — декорация, часто подвижная. Их может быть несколько — отсюда понятия «первой», «второй» и «третьей» кулисы.

Glissando (итал. — «глиссáндо») — «скользя» по чему-нибудь. У смычковых — приём гладкого, скользящего исполнения на струне. На фортепиано — крайне дешёвый и посредственный приём быстрого скольжения по белым или чёрным клавишам. На арфе — приём скольжения по струнам инструмента в любом направлении и при любой их настройке. У тромбона — скольжение подвижной части главной трубки. Теперь приём *glissando* применяется на саксофоне, трубе при сурдине «*who-who*» и даже на кларнете и некоторых ударных — там-тэме, хроматических литаврах и других.

Piano (итал. — «пи́ано, пья́но») — тихо, не очень громко. *Pianissimo* («пиа(пья)-нйссимо») — превосходная степень от *piano*, — очень тихо, особенно нежно. Во французском языке под словом *piano* (произносится — «пианò», «пьянò») подразумевается *фортепиано*.

К стр. 19

Трость — особое приспособление для вдувания воздуха у деревянных духовых инструментов, выточенное из дерева или камыша. Различают *простую* и *двойную* трость. Простая трость обычно вытачивается из особых гибких пород дерева и прилагивается к «клову» инструмента — кларнета, саксофона. Двойная трость вытачивается из камыша и соответствующим образом прикручивается к металлической трубочке-капсуле, вставляемой в основную трубку инструмента — гобоя, фагота, сарюзифона. В просторечии часто называется просто «пищиком».

Позиция высокая, низкая (франц. — *position*, нем. — *Lage*) — положение пальцев левой руки на струне у всех смычковых и струнно-щипковых инструментов с грифом. У тромбона — положение кулисы.

Квинта — в данном случае интервал квинты, образуемый двумя низкими струнами *Do—Sol* виолончели.

К стр. 22

Полифонический стиль — многоголосный стиль. Полифония — многоголосие.

Непрерывный бас или *basso continuo* (итал. — «бассо континуо») — название цифрованного инструментального баса. Известен также под именем «генерал-баса» — способа обозначения аккордов при посредстве цифр, написанных над или под нотированным басовым голосом. Первоначально имел такое-же значение, какое в настоящее время имеет «клавираусцуг». Игра по генерал-басу была искусством, требовавшим всестороннего знакомства с техникой музыкального сочинения, а указанные цифрами аккорды соединялись по правилам голосоведения. Искусный исполнитель генерал-баса умел помимо всего украшать пьесу всевозможными пассажами, трелями, форшлагами и прочими мелизматическими украшениями.

К стр. 23

Basso continuo или *continuo* — то-же, что «генерал-бас» или «непрерывный бас» — см. это слово выше.

К стр. 24

Полифоническая музыка — то-же, что «многоголосная музыка», написанная по правилам контрапунктического стиля вообще. Под словом «Контрапункт» (от лат. — *contrapunctus*) в прежнее время подразумевался свод правил, согласно которым движение одного или нескольких голосов подчинялось движению другого или других. В настоящее время под этим словом понимается та часть теории композиции, которая изучает технику искусства находить мелодии, контрапунктирующие к данной мелодии. В учение о контрапункте входят учения об имитации, каноне, двойном контрапункте и фуге.

Музыка гомофонистов, музыка полифонистов — «гомофонным» обычно называют такой склад музыкального письма, когда одному из голосов — мелодии — отводится первенствующее место, тогда как остальные низводятся до положения простого сопровождения. «Полифонный склад» — склад контрапунктический.

К стр. 26

Concerto grosso (итал. — «кончэрто грòссо») — почти вышедший в настоящее время из употребления род композиции, в котором выступали несколько «концертирую-

щих» инструментов или голосов, соперничавших между собой в блеске и виртуозности, — отсюда, собственно, и происходит слово «концерт» — *состязание*. Первоначально возник как вокальный церковный концерт с сопровождением органа. Инструментальный концерт — камерный и церковный — возник значительно позже, в тридцатых годах XVII столетия, а первые концерты, в которых было явно проведено различие между сольными «принципальными» и сопровождающими «рипиенными» голосами, возникли в семидесятих годах того-же столетия.

Концертирующие и сопровождающие голоса — то-есть «принципальные» и «рипиенные» голоса в *concerto grosso*, где часто партию первых исполняли две скрипки, а вторых — две скрипки, альт и *continuo*. Позднее был введён третий концертирующий голос, а состав сопровождающих постепенно расширился.

Пáрное письмо — письмо, рассчитанное для двух однородных, в смысле одинаковых, инструментов и привлекавшее внимание композиторов красивым звучанием терций и секст по преимуществу.

К стр. 27

Lully le Grand (франц. — «Люлли лё Гран») — Люлли Великий, или Великий Люлли, — так современники прозвали своего соотечественника в благодарность за его выдающиеся заслуги как композитора.

Trompes de chasse (франц. — «тромп дё шас») — охотничьи рога. Старинное название современных «охотничьих рогов» — валторн.

Musettes (франц. — «мюзёт») — здесь в значении французского названия *волынки*. В инструментальной музыке — танец пастушеского характера в трёхдольном тактовом размере.

К стр. 28

Dessus de Violons (франц. — «дёссю дё вьёлён») — буквально «верх скрипок», то-есть верхний голос, дискант, сопрано. Отсюда старинное название скрипки — *dessus de viole*, позднее — *dessus de violon*.

Haute-contres (франц. — «'от-контр») — буквально «контральто». В оркестре смычковых инструментов — «средняя скрипка», то-есть *альт*.

Tailles (франц. — «тâй») — то-же, что *тенор*. Слово *taille* в старину употреблялось в значении «теноровой виолы». Понятие *basse-taille* — второй, низкий тенор.

Basse continue (франц. — «бас континю») — см. прим. к стр. 23.

Полифония — контрапункт, см. прим. к стр. 24.

К стр. 29

Tutti (итал. — «тутти») — все, то-есть вступление всех инструментов, после *solo* (см. прим. к стр. 10). Это определение в симфоническом оркестре применяется только в партиях смычковых инструментов. В партиях духовых применяется обозначение «а 2» (*a due*), «а 3» (*a tre*), «а 4», «а 5», и так далее — то-есть «вдвоём», «втроём», «вчетвером», «впятером» и далее в зависимости от количества участвующих голосов-инструментов.

Оркестр классиков, романтиков, современности — этими понятиями определяется не только действительный состав оркестра, но и характер и приёмы оркестровки.

Flûte à bec (франц. — «флют а бэк») — буквально «флейта с клювом», то-есть флейта с наконечником, или «флейта прямая», в противоположность «флейте косой», или *поперечной*.

Taille de Basson (франц. — «*tâil dē бассон*») — буквально «тенор фагота». Тено-ровая разновидность фагота. Давно вышедший из употребления высокий или *квинто-вый* фагот.

Corni da caccia (итал. — «*кóрни да качья*») — итальянское название старинных охотничьих рогов — см. прим. к стр. 27

К стр. 30

Стиль clarino (итал. — «*клярíно*») — старинное итальянское название концертно-виртуозного изложения партии трубы. В Германии этим определением называли вы-сокую трубу в произведениях великих полифонистов. Партия трубы *clarino* отличалась большой технической развитостью и обычно, благодаря применённому на трубе плос-кому мундштуку, охватывала самый высокий отрезок натурального звукоряда — *второе clarino* от восьмого до двенадцатого тона, а *первое clarino* от десятого-двенадца-того до восемнадцатого по письму.

Мундштук (от нем. *Mundstück*) — металлическая воронка-венчик различных очер-таний, вставляемая в устье медного духового инструмента, звук на котором может быть извлечён только при его участии. Сейчас нередко «мундштуком» называется у кларнета и саксофона «трость», точнее — «клюв» с приложенной к нему тонкой дере-вянной пластинкой-язычком.

Натуральный звукоряд — «натуральная гамма», «натуральный ряд». Строго опре-делённая последовательность натуральных, или «частичных тонов», получаемых без ис-кусственного укорачивания или удлинения звуковой трубки посредством изменения способа производства звука — вдувания. Этот звукоряд присущ только данной трубке и составляет совокупность *обертонов* её нижнего тона. В нотной записи такой нату-ральный ряд выглядит от основного тона *do* так, —



К стр. 31

Контрапунктический склад музыки — то-есть «полифонический» способ изложе-ния. См. прим. к стр. 22 и 24.

К стр. 32

Вентильные медные духовые инструменты — то-есть «хроматические» медные ду-ховые инструменты с вентильным устройством. Вентиль (от лат. *ventus* — «ветер») — добавочное механическое приспособление, удлиняющее величину главной трубки ин-струмента. Различаются «понижающие» и «повышающие» вентили. Вторая система вен-тилей, известная также под именем «независимых пистонов» и предложенная Адоль-фом Саксом, несмотря на чрезвычайно остроумную конструкцию, не получила распро-странения.

Пистон (франц. — *piston*) — то-же, что «вентиль», хотя устройство его несколько отличается от этого последнего. Чаше всего действие пистона сводится к вертикаль-ному движению. Из современных медных духовых инструментов системой «помповых» пистонов пользуется только корнет-а-пистон.

К стр. 33

... оркестр роговой музыки — или «роговая музыка» — был изобретён в 1751 году капельмейстером Сем. Кир. Нарышкина Иоханом-Антоном [Яном-Антонином] Марэшом. Первоначально оркестр роговой музыки состоял из четырёх охотничьих рогов или валторн, настроенных в *Ré*, *Fa*♯, *La* и *Ré*, к которым спустя некоторое время были присоединены две трубы и два почтовых рожка. В виде особого сопровождения к этому «ансамблю» Марэш приспособил «машину», состоявшую из нескольких колоколов и дававшую созвучия *Ré* и *La* мажора. Вскоре этот «охотничий» состав оркестра был заменён построенными Марэшем *роговыми* инструментами в очертании конических трубок, параболически изогнутых у мундштука. Каждый такой рог мог издавать только один звук. Участники оркестра роговой музыки располагались в четыре шеренги, и длинные рога для удобства играющего устанавливались на особых подставках. Самый низкий рог издавал звук *ré* малой октавы, а самый высокий — звук *ré* третьей. Следовательно, полный оркестровый звукоряд роговой музыки охватывал четыре с половиной октавы, а полный состав оркестра включал девяносто одного исполнителя, — рога, расположенные от ноты *ré* малой октавы вверх, удваивались. В 1757 году нарышкинский роговой оркестр был представлен императрице Елизавете, которая слушала его исполнение и повелела устроить подобный оркестр при императорской охоте, дав ему наименование «придворной егерской музыки». Роговая музыка — явление чисто русское, нигде и ни разу, кроме России, не воспроизведённое. Для коронации 1882 года было изготовлено пятьдесят четыре рога, а 1896 — пятьдесят семь. На этом деятельность роговой музыки закончилась.

Классический оркестр — под этим термином обычно понимается оркестр «венских классиков», состоящий из двух партий флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн, труб, двух литавр и струнного квартета.

К стр. 40

Viola da braccio или *da braccio* (итал. — «*виоля да бра́ццо*» или «*да бра́чѡ*») — буквально «плечевая виола», хотя под этим определением обычно понимается «ручная виола». Более крупная разновидность «ручной виолы» — собственно «плечевая виола» — известна под именем *viola da spalla* («*виоля да спáлля*»).

Viola da gamba (итал. — «*виоля да гáмба*») — ножная виола. Её часто называли просто *гамбой*, и в оркестре виол она занимала то-же положение, какое занимает в современном оркестре виолончель.

Виолы семейства гамбы — то-есть те инструменты семейства виол, которые во время игры устанавливались между коленами или опирались на левое колено, подобно всем восточным инструментам этого рода или вида.

Viole d'amour (франц. — «*видль д'аму́р*») — разновидность обыкновенной виолы. Её особенностью является присутствие резонансовых струн, которые настраивались в унисон с основными или, смотря по надобности, в какой-либо иной аккорд.

К стр. 41

Violóne (итал. — «*вьёлѡнэ*») — большая скрипка. В данном случае басовая виола или *contrabasso da viola* — «басовая виола да гамба». В современном оркестре соответствует контрабасу.

Violino (итал. — «*виоли́но*») — маленькая виола, то-есть скрипка.

К стр. 42

Ravanastron (др.-греч. — «*равана́строн*») — струнный инструмент, изобретённый, согласно легенде, цейлонским царём Раванā.

Viola d'amore (итал. — «виоля д'амбрэ») — то-же, что «виоль д'амур». См. прим. к стр. 40.

Geige (нем. — «гэйге») — скрипка.

Gigue (франц. — «жиг») — первоначально французское насмешливое название старинной виолы, несколько походившей на окорок — *gigue*. Позднее, название «жига» перешло к очень быстрому танцу в трёхдольном размере. Самый танец, очевидно, английского происхождения, а его английское название — *jigg* или *jig*, встречается впервые в английской музыке для вирджиналя. Сами англичане, однако, считают, что жига зародилась в Италии.

К стр. 43

Lira da braccio (итал. — «лира да браччѳ») — ручная лира, — старинный смычковый инструмент семейства виол со многими струнами, расположенными частью по грифу, частью рядом с ним. Ближайший предшественник современной скрипки.

Терцово-квартовая настройка — шесть струн виолы обычно настраивались с таким расчётом, чтобы две средние струны отстояли друг от друга на расстоянии терции, а все остальные — на расстоянии кварты.

Положение во время игры da gamba — то-есть в опрокинутом положении на колено или между коленами, подобно положению современной виолончели. См. прим. к стр. 40.

Da braccio (итал. — «да брачцо») — см. прим. к стр. 40.

К стр. 44

Шейка — так называется у лютневых и смычковых инструментов та узкая удлинённая часть корпуса инструмента, над которой струны проходят к «головке» с колками. Нижняя сторона шейки имеет закруглённую форму, что даёт возможность левой руке легко скользить по ней вверх и вниз.

Гриф — этим названием определяется у всех смычковых инструментов, лютни, гитары, балалайки, домры и им подобных пластинка чёрного дерева, наклеенная на верхнюю плоскую сторону шейки. У щипковых инструментов и у старинных виол гриф разделён выпуклыми порожками на лады.

Подставка — вырезанная изящным узором пластинка из твёрдого дерева, которую подставляют под струну между грифом и подгрифом, ближе к последнему. Натянутые струны нажимают на вертикально поставленную подставку и тем самым придают ей устойчивость. Подставка твёрдо опирается своими обеими «ножками» на верхнюю дэку. Непосредственно у одной из ножек подставки, между верхней и нижней дэкой, расположена душка, сообщающая этой ножке подставки прочную опору.

К стр. 45

Les vingt-quatre violons du Roy (франц. — «лэ вэн-катр вьѳдѳн дю руд») — буквально «двадцать четыре скрипки короля». Так назывался во Франции королевский смычковый оркестр.

Twenty-four violins (англ. — «туэнти-фор вайѳолинс») — двадцать четыре скрипки, — подразумевается «короля». См. прим. выше.

Concerti grossi (итал. — «кончѳрти грѳсси») — множественное число от «concerto grosso». См. прим. к стр. 26.

Ripieno (итал. — «рипиѳно») — буквально «полно». Противоположность *solo*, тождественно определению *tutti*. Рипиѳнными голосами назывались голоса сопровождающих инструментов, где на первом месте стояла партия *solo*. См. прим. к стр. 26.

К стр. 48

Колки — деревянные шипы, ввёрнутые в головку или в раму струнных инструментов. К ним прикрепляются одним концом струны, которые натягиваются и настраиваются посредством вращения колков. Колки должны прочно сидеть в своих гнездах, чтобы оказывать сопротивление напряжению струн и «не сдавать» под давлением последних. Иногда колки соединяются с зубчатым колёсиком, препятствующим их развёртыванию.

Violon (франц. — «*вьёлон*») — скрипка.

Violinista (итал. — «*виолиниста*») — исполнитель на виоле.

К стр. 49

Violin (англ. — «*вайолин*») — скрипка.

Домры, сурны и смыки — старинные русские струнно-щипковые инструменты.

Dessus (франц. — «*дёссю*») буквально «верх». Здесь в значении партии первых скрипок смычкового оркестра.

Quinte (франц. — «*кэнт*») — буквально «квинта». Здесь в значении партии вторых скрипок смычкового оркестра.

Haute-contre и *Taille* — см. прим. к стр. 28.

Basse (франц. — «*бас*») — здесь в значении басовой виолы или контрабаса смычкового оркестра.

К стр. 51

Ладовая табулатура — устаревшее к началу XVIII века нотное письмо, в котором ступени гаммы или её тоны обозначались без помощи линейной системы и нотных головок одними буквами или числами. Существовало множество различных табулатур, но в данном случае имеется в виду *лютневая табулатура*, в которой определялся обычно не самый тон, а его место на грифе, разделённом *ладами*, — отсюда понятие «ладовой табулатуры». Таким образом, в зависимости от строя инструмента обозначался то один тон, то другой. Общим для всех табулатур было своеобразное обозначение ритмических длительностей тонов посредством значков, выставленных над буквами или цифрами данной табулатурной записи. У майстерзингеров — правила, руководившие их пением и касавшиеся — как по содержанию, так и по форме — не только музыки, но и поэзии.

К стр. 53

Legato (итал. — «*легато*») — связно, последовательно, то-есть без пауз между отдельными тонами. В нотах обозначается знаком *лиги* — изогнутого в виде дуги штриха.

Détaché (франц. — «*деташэ*») — раздельное исполнение. У смычковых инструментов каждый звук, исполняемый *détaché*, требует отдельного движения смычка. Различают «большое деташэ» — *grand détaché*, «среднее деташэ» — *moyen détaché* и «малое деташэ» — *petit détaché*. Иногда понятием *détaché* обозначалось *staccato*, — *détaché sec* — короткое, сухое «стаккато».

Non legato (итал. — «*нон легато*») — понятие, противоположное *legato*, то-есть «не связно, раздельно», то-же, что *détaché* или «полустаккато».

Trémolo (франц.), *tremolo* (итал. — «*трэмолю*») — буквально «трепетание», «дрожание». Быстрое повторение одного и того-же тона или столь-же быстрое чередование двух не соседних тонов. Применяется на всех смычковых инструментах, а вторая раз-

новидность — на духовых, фортепиано, гитаре и некоторых других. У деревянных духовых — флейты и кларнета — особая разновидность *trémolo* называется *frullato* (франц. *trémolo dental*, нем. *Flatterzunge*) — «трещётка языком».

Forte (итал. — «*фóртэ*») — сильно. Часто применяется в значении «громко».

К стр. 54

Divisi (итал. — «*дивизи*») — «разделённые». Обозначение, применяемое в партиях смычковых инструментов. Оно требует разделения данной партии скрипок, альтов, виолончелей или контрабасов на соответственное количество самостоятельных голосов. Сокращённо — *div.* Цифровое обозначение при этом указании — *div. a 2, div. a 3* и так далее — указывает на количество возникающих при разделении голосов. Обратное *divisi* обозначение — *unis.* (от итал. *unisono* — «однозвучие»), или *non divisi* — «не разделяясь», то-есть «вместе» — *unis.*

Au talon (франц. — «*б талон*») — буквально «каблучком», — «у колодочки», «у эспака», то-есть нижней частью, нижним концом смычка. По-немецки — *am Frosch* («*ам фрош*»).

De la pointe (франц. — «*дэ ля пунт*») — буквально «кончиком смычка», верхней частью его. Тожественно с итальянским — *punto d'arco* («*пунто д'арко*»).

Spiccattissimo (итал. — «*спиккатиссимо*») — превосходная степень от *spiccato* (итал. — «*спиккато*»), — отчётливо выделяя. Особенно изящный, лёгкий, стремительный и красивый штрих у смычковых инструментов.

Sautillé (франц. — «*сотийё*») — буквально «прыгая», «подскакивая», «подпрыгивая», от глагола *sauter* — прыгать, скакать. Чрезвычайно тонкий и изящный штрих у смычковых инструментов.

Martelé (франц. — «*мартелё*») — как-бы ударяя молоточком, от глагола *marteler* — бить молотом, ковать (*marteau* — молот, молоток, *martelet* — молоточек). Довольно распространённый штрих у смычковых инструментов.

Martellato (итал. — «*мартэллято*») — итальянское определение французского *martelé*.

К стр. 55

Spiccato (итал. — «*спиккато*») — отчётливо выделяя. У смычковых инструментов особая разновидность виртуозного, лёгкого и стремительного *staccato* (итал. — «*стаккато*») — одного из труднейших штрихов на смычковых инструментах. Подлинное *staccato* применяется крайне редко, чтобы только не сказать, что в оркестре его вообще не используют.

Sul ponticello (итал. — «*суль понтичэлло*») — «у подставки». Технический приём игры на смычковых инструментах, требующий извлечения звука смычком близ подставки и дающий резкий, металлический оттенок звука.

Sur le chevalet (франц. — «*сюр лё шёвалэ*») — «у подставки». См. *sul ponticello*.

Sul tasto (итал. — «*суль тасто*») — точнее «*sul tastiera*» («*суль тастьера*») — «у грифа», «на грифе». Игра на грифе даёт шуршащую, приглушённую звучность.

Sur la touche (франц. — «*сюр ля туш*») — «на грифе». См. *sul tasto*.

Pizzicato (итал. — «*пйццикато*», только не «*пйччикато*») — соответствует французскому *pincé* («*пэнсэ*») — зацепляя пальцами струну у струнных и смычковых инструментов. Данный способ извлечения звука свойствен, главным образом, всем арфообразным и лютевым инструментам. В настоящее время применяется у всех смычковых, хотя, строго говоря, устройство их резонатора не рассчитано на «долгозвучность» отрывистых тонов.

Scherzo (итал. — «скерцо») — шутка. Название части симфонии, сонаты или отдельной пьесы — преимущественно живой, подвижной и весёлой. Скерцо пишется в быстром движении, ритмически и гармонически оно должно быть острым и пикантным, тонко разработанным и требующим столь же тонкого, изящного исполнения.

К стр. 56

Con sordini (итал. — «кон сордини») — «с сурдинами» (множественное число от *con sordino* или *con sordina* — «с сурдиной»). В различных внешних видах и устройстве сурдина применяется на многих оркестровых инструментах — смычковых, медных духовых и даже ударных. Сурдина у деревянных духовых не привилась.

Avec sourdines (франц. — «авэк сурдин») — «с сурдинами». См. *con sordini*.

Флажолет (от франц. *flageolette*) — название тонов, извлекаемых посредством частичных колебаний струн у смычковых инструментов. Возникающие очень своеобразные по звучанию тоны — «флажолетные тоны» (франц. — *sons harmoniques*), могут быть «натуральными», если извлекаются на открытой струне, и «искусственными», если воспроизводятся на зажатой или укороченной струне. Способ их извлечения заключается в лёгком прикосновении пальца к струне в её половине, трети, четверти или пятой части. В нотах обозначается ромбом и кружком над нотой.

Натуральные призвуки — звуки натуральной гаммы, расположенные в неизменно-постоянной последовательности. В данном случае то же, что и *флажолеты* — *sons harmoniques* (франц. — «сон армоник»). См. прим. к стр. 30. — «Натуральный звуко-ряд».

«La Glace» (франц. — «ля глас») — лёд, точка замерзания, зеркало, зеркальное стекло, вставленное стекло в отличие от обыкновенного стекла — *verre* (франц. — «вэrr»), мороженое, сахарная глазурь, желе, пятно или муть в алмазе. Здесь — название одной из прелестных варьаций балета А. К. Глазунова *Времена Года*.

Col legno (итал. — «коль лёнб») — буквально «деревом», то-есть деревянной, оборотной стороной смычка. Возникающий от такого постукивания по струне звук в массе смычковых инструментов производит удивительное впечатление чего-то «шуршащего» или даже «стучащего».

«La Grêle» (франц. — «ля грэль») — град. Здесь название одной из варьаций балета Глазунова *Времена Года*.

К стр. 58

Adagio (итал. — «адáджио [—бó]») — старейшее обозначение темпа. Буквальное значение — удобно, покойно. С течением времени в музыке получило значение «медленно», даже «очень медленно». Здесь — медленный, выразительный танец-дуэт — «*pas de deux*» — балета, обычно исполняемый главными персонажами или главной участницей спектакля. По давно установившейся традиции, такое «Adagio» пишется для скрипки-*solo* с сопровождением оркестра и по музыке чаще всего бывает самой вдохновенной частью данного акта, а иногда и всего балета.

К стр. 59

Pas d'Action (франц. — «па д'аксьён») — буквально «танец действия», то-есть балетное *adagio* в его французском названии.

Tour de force (франц. — «тур дё форс») — буквально «проявление мускульной силы», «совершение очень трудного дела», «подвиг», «ловкая штука». Здесь — в смысле

«решительного преобразования», своеобразного «переворота» в жизни и деятельности данного музыкального инструмента.

Uthal — (происходит — «Юталь», прежде — «Утал») — неперебиваемое название оперы Мэюля, написанной в 1806 году. Её оркестр составлен без скрипок.

Концерты Падёлю — так назывались в последнее время симфонические концерты, основанные в 1851 году в Париже французским дирижёром Жюлем-Этьеном Падёлю (Pardeloup, 1819—1887) под именем «Société des jeunes artistes du Conservatoire» («Общество молодых артистов Консерватории»). Из этого общества через десять лет возникли «Concerts populaires de musique classique» («Общедоступные концерты классической музыки»), которые вплоть до прекращения в 1884 году своей деятельности были известны под общим названием «Concerts Pardeloup» в отличие от возникших к тому времени «Концертов Колонна» и «Концертов Лямурё». Именно эти две конкурировавшие с Падёлю организации и уничтожили его великолепное начинание.

Концерты Консерватории (франц. — «Concerts du Conservatoire» — «Консерваторские концерты») — известное концертное учреждение в Париже, основанное в 1828 году Франсуа-Антуаном Абенеком (Habeneck, 1781—1849).

К стр. 61

Contralto (итал. — «контральто») — первоначально применялось в значении низкого женского или детского голоса (итал. — *Contr'alto*, франц. — *Haute-contre*). Общепраспространённый смычковый инструмент — *Viola, Alto, Bratsche*. Именно словом «контральто» был назван преобразованный альт.

Viola alta (итал. — «виола альта») — название преобразованного альтя. То же, что «contralto». См. это слово.

К стр. 62

Неаполитанская школа — так называется целая цепь композиторов в Неаполе, начиная с Алессандро Скарлатти, писавших преимущественно оперы. Стил «неаполитанской оперы», в отличие от оперных стилей — флорентийского, венецианского и венского, отличается красотой мелодического изложения. Благодаря деятельности композиторов этой школы Неаполь сделался центром итальянской оперы в тесном смысле слова. Эта школа, придавая преобладающее значение мелодии, оставляла без внимания оркестровое сопровождение. Развитие драматической стороны оперы сводилось до самого ничтожного уровня, что и послужило в конце-концов непосредственным поводом к отказу от этого стиля. Его сменила другая крайность — *opera buffa* (итал. — «опэра бэффа»), носившая «пародирующий характер» и высмеивавшая «особенности» неаполитанской школы.

Viola col Basso (итал. — «виола коль бассо») — буквально «виола с басом». Следовательно, альтый голос, почти, как правило, механически присоединялся к басовому — виолончелям и контрабасам, образуя с ними тройную октаву параллельного движения нижнего голоса струнной — смычковой группы.

К стр. 63

Adagio ma non troppo (итал. — «адджо ма нон троппо») — медленно, но не слишком. Распространённое название темпа.

К стр. 65

Viola bastarda (итал. — «виола бастарда») — особая, несколько больших размеров, разновидность виолы да гамба. Она имела шесть-семь струн, к которым позднее, особенно в Англии, были присоединены, помещенные под грифом и подставкой, «резонансные струны», настроенные одинаково и звучащие созвучно струнам на грифе. Эту разновидность виолы да гамба называли также «английским виолетом».

К стр. 66

Basso profundo (итал. — «*бáссо профúндо*») — самый низкий певческий голос. В хоре часто называется «октавой». В оркестре этим термином иногда определяется самый глубокий бас данного проведения.

К стр. 67

«*Песня Индейского Гостя*» — так у Римского-Корсакова, хотя по смыслу и на основании слов песни «Не счесть алмазов в каменных пещерах, не счесть жемчужин в море полудённом, далёкой *Индии* чудес», следовало-бы писать «*Индийского Гостя*». Впрочем, так было принято говорить в старину, когда не делали ещё различия между *индийцами* и *индейцами*, о которых ничего не знали вплоть до конца XV столетия.

К стр. 69

Andante (итал. — «*андáнтэ*») — одно из старейших обозначений темпа. Буквально «идя шагом», то-есть в умеренном движении, довольно медленно.

К стр. 72

Burdón orgána (от франц. *bourdon*, итал. *bordone*) — шестнадцати-футовый закрытый органный регистр. Французское слово *bourdon* — «шмель» или «густой бас» — довольно точно определяет характер звучания этого глубокого органныго регистра.

Basse de viole (франц. — «*бас дё видль*») — низкий бас виолы. В современном понимании — *контрабас*.

К стр. 76

Per questa bella mano (итал. — «*пэр квэста бэлла мэно*») — буквально «Для этой прекрасной руки».

К стр. 79

... *новых «очков», «роликов» или отдельных клапанов* — в клапанном механизме кларнета «очками» называются соединённые наподобие очков кольца, связанные с действием некоторых клапанов, облегчающих особенно трудные ходы. «Роликами» называются вращающиеся приспособления между двумя соседними клапанами, которые находятся в одной плоскости и позволяют пальцу исполнителя легко скользить с ножки одного клапана на другой.

Клапаны или Клапанный механизм — название особого устройства, при помощи которого можно, по желанию, открывать или закрывать звуковые отверстия у деревянных — а в прошлом и у некоторых медных — духовых инструментов. Наиболее совершенной системой клапанного механизма считается «система Бёма», применённая сейчас в более или менее завершённом виде на всех деревянных духовых инструментах.

К стр. 80

— *октавирование и квинтирование* — так называется «результат передувания» у деревянных духовых инструментов. Октавирование даёт при передувании чистую октаву от данного основного тона, а квинтирование — чистую дуодециму. Таким образом, натуральный звукояд у октавирующих инструментов возникает в обычной последовательности обертонов, а у квинтирующих — в нечётной. Кроме кларнета, все прочие деревянные духовые инструменты являются октавирующими.

Передувание — особый способ подачи струи воздуха, когда заключённый в канале инструмента столб воздуха *распадается* на две, три и более частей и даёт последовательно октаву, дуодециму, двойную октаву выше своего основного тона. Если при передувании получается октава от основного тона, то передувание называется *октавированием*, если же сразу от основного тона возникает дуодецима, то передувание носит название *квинтирования*. См. эти понятия.

К стр. 82

«Раздвоенная аппликатура» или «вилочная хватка» — *doigtés fourchus* (франц. — «*дугатэ фуришю*») — буквально «вилочная аппликатура», «раздвоенная, вилочная хватка». Аппликатурой вообще называется *выбор пальцев* при инструментальном исполнении. Первым и главным условием *правильной* игры на инструментах, у которых извлечение звука требует участия или нажима пальца, можно считать применение целесообразной аппликатуры. Аппликатура у смычковых инструментов обычно связывается с понятием *позиций*. Особенно сложна аппликатура на фортепиано. Наиболее простая аппликатура у медных духовых инструментов, у которых ограниченное количество вентилей, пистонов или клапанов требует участия пальцев одной руки. Значительно сложнее и труднее аппликатура у деревянных духовых инструментов, у которых количество звуковых отверстий и клапанов часто превышает количество пальцев обеих рук. В то время, когда количество клапанов было незначительным, для получения промежуточных ступеней применялась «раздвоенная аппликатура», при которой открытые и закрытые дырочки использовались в различных и часто весьма причудливых сочетаниях. Действие пальцев в этом случае редко оказывалось последовательным — различное положение пальцев, закрывающих необходимые звуковые отверстия, и создавало впечатление «вилочной хватки» или «раздвоенной аппликатуры». Такое положение пальцев легко усмотреть из любой аппликатурной таблицы для деревянных духовых инструментов старых образцов и конструкций. Чистота строя при «раздвоенной аппликатуре» оставалась весьма сомнительной и её исправляли сначала различными техническими ухищрениями, а затем и введением клапанов, исправляющих чистоту интонации или предназначенных для особо нестройных звуков.

К стр. 83

Piccolo (итал. — «*пикколо*») — маленький. Этим понятием определяется самая маленькая разновидность инструмента данного семейства — *piccolo*-флейта, *piccolo*-кларнет или лучше наоборот — *flauto-piccolo* (малая флейта), *clarinetto-piccolo* (малый кларнет). У некоторых современных духовых инструментов понятие «*piccolo*» заменяется словом *sopranino* — маленькое сопрано. Оба термина — *piccolo* и *sopranino* — тождественны.

Амбушюрный, язычковый инструмент — то-есть инструмент с амбушюром или с язычком. См. эти слова.

К стр. 84

Flûte douce (франц. — «*флют дус*») — прямая флейта с наконечником, в отличие от косой или поперечной флейты, часто называлась «сладкой», «нежной», «мягкой». Слово *doux, douce* («ду», «дус») именно это и определяет. Наиболее бедная разновидность флейты с наконечником, через который направлялась струя воздуха. Эта флейта имела ряд звуковых отверстий — чаще шесть, реже восемь — и позднее несколько клапанов. Её объём, обычно совпадавший с объёмом современной малой флейты, чаще всего не превышал двух октав, звучавших октавой или дуодецимой выше написанного.

Flûte d'Angleterre (старо-франц. — «*флют д'англётэрр*») — существовавшее до 1750 года название прямой флейты с наконечником или *flûte douce*. Впоследствии известна под общим именем всего семейства флейт с наконечником, как *блок-флейта*. Эта разновидность не имела наконечника в прямом смысле, а располагала особым сре-

зом с пищиком. Она имела шесть отверстий для пальцев обеих рук, одно — с обратной стороны — для большого пальца, и два — с каждой боковой стороны — для мизинцев. Позднее, уже в XVI столетии, эти флейты строились в трёх разновидностях — *дискант*, *альт-тенор* и *бас*. Средняя разновидность располагала вверху и внизу добавочными звуками, чтобы исполнять обе партии — либо альтовую, либо теноровую. Все три разновидности находились в квинтовом отношении и располагали звукорядом, начинающимся от *fa* малой октавы для самой низкой флейты, *do* первой — для средней и *sol* первой для дисканта. Объём этих инструментов не превышал двух октав и соответственно заканчивался звуками *ré* и *si* второй октавы для баса и альт-тенора, и *fa* третьей — для самой высокой разновидности. Самая низкая блок-флейта не имела добавочных дырочек — их не доставали мизинцы, и взамен этого пользовались одним клапаном с двумя рычажками для правой и левой руки. Прэториус говорит о целом семействе этих инструментов, составленном из восьми разновидностей.

Galoubet (франц. — «галюбэ») — разновидность маленькой флейты или дудочки, известной в Провансе. Обычно применяется совместно с *тамбурином* — длинным провансальским барабаном, на котором играют одной палочкой.

Флейта Пана или сиринкс — один из первобытных предков органа. В данном случае, — пастушеская дудочка древнейших народов, состоящая из нескольких камышёвых трубочек, склеенных между собою воском. Играли на ней, примерно, так, как сейчас играют на «губной гармонике», то-есть прикладывая концы трубок к губам. Сиринкс (*syrix*) — латинское название этого инструмента.

К стр. 85

Txirola, soinu (баск. — «тхироля», «сойну») — современное название флейточки и маленького плоского барабанчика. Оба инструмента распространены только в Земле Басков.

К стр. 87

Принципал органа — так называются в органе настоящие «главные голоса», то-есть открытые «лабиальные» трубы-голоса средней, действительно нормальной «принципальной» мензуры, с сильным, светлым звуком. Трубы «принципальных регистров» делаются преимущественно из олова, а самые большие трубы 16-ти и 32-футовых регистров — из дерева.

Hippolyte et Aricie (франц. — *Ипполит э Арици*) — «Ипполит и Арицея» — вторая опера Рамо, поставленная в 1733 году и имевшая наилучший успех, какой только может иметь новое произведение. Тем не менее, эта опера не встретила всеобщего признания, но возбудила оживлённые «музыкально-партийные» споры. Русский перевод названия обычно не применяется и в музыкально-теоретической литературе не встречается.

К стр. 94

Кифара (греч. — *κίθαρα*) — один из лучших, в художественном отношении, струнных инструментов древних греков. Иногда называется — в соответствии с другим прочтением — *китарой*.

Сиринкс — см. прим. к стр. 84 — «Флейта Пана».

К стр. 96

Сверление гобоя коническое — в отличие от цилиндрического, то-есть — сверление в очертании конуса.

Двойной язычок — особым образом сложенные две камышёвые пластинки, прилаженные к металлической трубке — «капсуле» у гобоя и «эсу» у фагота. См. прим. к стр. 19 — «Трость».

К стр. 97

«Вязки», «скачки» — под *вязками* понимается две или несколько связанных, заливанных нот (франц. — *coulés*). Все ходы, образованные двумя не соседними ступенями и отделённые друг от друга интервалом терции или каким-нибудь иным, но не секундой, в музыке носят название «скачков». Чаще всего *скачки* исполняются раздельно — *non legato*, но ничто не мешает им быть исполненными и связно — *legato*. Особенно красиво и даже забавно они звучат на фаготе.

...входящими в состав шести или восьми голосов группы деревянных духовых — в классическом оркестре до Бетховена состав деревянных духовых чаще всего образовывался из шести голосов — двух флейт, двух гобоев и двух фаготов, а со времён позднего Моцарта и позднего Хайдна — из восьми голосов — двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов и двух фаготов.

К стр. 98

...более светлых инструментов — то-есть инструментов, звучащих в сравнении с гобоями и фаготами более ясно и светло. Здесь имеются в виду флейты и кларнеты.

«Pas de Six», «Pas de Cinq» (франц. — «па дё сис», «па дё сэнк») — названия балетных танцев, предназначенных для шести или пяти исполнителей-солистов.

К стр. 100

Haute-contre — в данном случае голос, средний между высоким — *dessus* и низким — *taille*. См. эти слова в прим. к стр. 49 и 28.

Oboe da caccia (итал. — «обоэ да каччья») — «охотничий гобой». Старинное название современного английского рожка.

Cor anglé (франц. — «кор англé»), *cor anglais* (франц. — «кор англэ») — в первом случае «угловой рожок» в значении «тупоугольного рожка», а во втором — «английский рожок».

К стр. 102

Альпийский рожок (нем. — *Alphorn*) — издавна применяемый альпийскими пастухами звучный рог, сделанный из дерева или коры. Он имеет один удлинённый овальный завиток, а общая длина его трубки доходит до четырёх метров. Раструб альпийского рожка имеет очертание прямой, немного расширяющейся воронки. Прямой срез трубки даёт возможность извлекать звук непосредственно — без участия мундштука в обычном его понимании.

К стр. 103

Grand Opéra (франц. — «гранд-опера») — большая опера, состоящая из сплошного пения без разговорных диалогов. В данном случае — название парижского оперного театра «Большой Оперы», известного также под именем *Académie de Musique* — «Музыкальной Академии».

Alexandre chez Apelle (фрац. — «Александр шэз' Анэ.ль») — непереводимое название оперы Катэля. Буквально — «Александр у Апеллеса».

К стр. 104

Pifferari (итал. — «пифферари») — «дудочники» или по старо-русскому — «гудошники». В данном случае пастухи, играющие на дудочках или флейточках.

К стр. 105

Pikkolo-Heckelphon (нем. — «пйкколё-хэкельфон») — самая высокая разновидность хэкельфона или баритонового гобоя, построенного в 1905 году Вильхельмом Хэккелем.

Chalumeau (франц. — «шалюмё») — французская старинная свирель-дудочка. У кларнета — название низкого регистра, звучащего подобно старинной дудочке — свирели-шалюмё.

К стр. 106

Аргуль (арабск. — *arghûl*) — древне-египетская дудочка-свирель с двойным язычком. В современном Египте различают аргуль в трёх видах — *arghûl el-soghair* («аргуль эль-со'хаир») — «средний аргуль», *arghûl el-asghar* («аргуль эль-ас'хяр») — «маленький аргуль», и *arghûl el-kebir* («аргуль эль-кебйр») — «большой аргуль».

Shalmei (старо-нем. — «шалмй») — старинное немецкое название деревянного духового инструмента с простым или двойным язычком. В более позднее время — свирель с двойным язычком. Этим именем называется дудочка волынки и некоторые регистры фисгармонии и органа.

Цилиндрическая трубочка — имеется в виду трубочка с цилиндрическим сверлением, то-есть равновеликим как в её начале, так и в конце её.

Бьющийся язычок — простой язычок кларнета или саксофона, имеющий один свободно-вибрирующий конец. Нижним концом такой язычок, при помощи кольца, плотно прикреплен к мундштуку-«клюву».

К стр. 107

Клюв — мундштук кларнета. На косом срезе его укрепляется гибкая и достаточно тонкая деревянная или камышёвая пластинка — язычок. См. прим. к стр. 19 — «Трость».

Кларнет принадлежит не к октавирующим инструментам, а к квинтирующим — то-есть у кларнета при передувании возникает не чистая октава, но чистая дуодецима. См. прим. к стр. 80 — «Передувание».

Clairon (франц. — «клэрён», итал. — «клярíно») — буквально рожок, маленькая труба. Здесь — название полученного при передувании, высокого регистра кларнета.

К стр. 108

Acanthe et Céphisè (франц. — *Акант э Сэфуз*) — «Акант и Цефиза», шестнадцатая опера Рамо, сочинённая в 1751 году. Русский перевод названия обычно не даётся и в музыкально-теоретической литературе не встречается.

К стр. 109

Concerts Spirituels (франц. — «консёр спиритюэль») — «духовные концерты». Так назывались в XVIII веке в Париже концерты в дни церковных праздников, когда театры были закрыты. Они были организованы в 1725 году Анном Даниканом-Филидором (Danican-Philidor, 1681—1728) и просуществовали до 1791 года. Эти концерты возобновили своё существование в 1805 году и, ограничиваясь религиозной музыкой, происходят лишь на страстной неделе.

Оркестр Большой Оперы — имеется в виду первоклассный оркестр этого прославленного в истории музыки парижского театра.

К стр. 110

Fortissimo (итал. — «*фортиссимо*») — превосходная степень от *forte* — очень сильно, часто в значении «очень громко». См. прим. к стр. 53.

К стр. 111

Микстуры (лат. *Mixtura*, итал. *Ripieno*, франц. и англ. *Mixture, Fourniture*) — самый употребительный из всех смешанных регистров органа. Обычно состоят из одних только октав и квинт, но в больших органах часто содержат ещё терции и даже септиму. Количество труб микстур колеблется от трёх до шести, и для нот самых высоких октав они повторяют — «репетируют» — ноты более низких октав. Применяются при большом количестве пущенных в ход регистров. Особенно красиво звучат при «полной игре» — *Plein jeu* (франц. — «плэн жё»).

К стр. 112

«*Менуэт*» (франц. — *Menuet*, итал. — *Minuetto*) — старинная французская танцевальная форма. В художественной музыке менуэт появился не ранее Люлли. Первоначально менуэт в трёхдольном тактовом размере исполнялся в весьма умеренном движении. Хайдн ввёл его в симфонию и придал ему больше жизни, весёлости и даже игривости. Моцарт, напротив, вкладывал в менуэт больше грации и нежности. Бетховен поднял менуэт Хайдна до скерцо, а под обозначением «*tempo di minuetto*» подразумевал несколько более умеренное движение.

К стр. 117

Harmonies (франц. — «армонӣ») — то же, что *Musiques militaires*.

Musiques militaires (франц. — «*мюзик милитёр*») — французское название оркестра духовой музыки, военно-духового оркестра, — «военной музыки».

К стр. 118

Параболическая форма воронки — у саксофона. Парабола — кривая второго порядка — получается от рассечения конуса плоскостью, параллельною одной из производящих его сторон. Открытие параболы приписывается древне-греческому философу Платону (430/427—348/347 до «новой эры»).

К стр. 119

Jazz (англ. — «джаз») — общепринятое название негритянского оркестра, возникшего в конце XIX столетия в Соединённых Штатах Америки.

К стр. 121

Jazz-hot (англ. — «джаз-хот») — буквально «горячий, жаркий», «острый, пряный» джаз. Свободный «импровизационный» стиль джаза в отличие от обыкновенного джаза. В период расцвета *swing'a* это определение прилагалось к музыканту *jazz-оркестра*, исполнявшему импровизацию с наибольшим вдохновением, возбуждённостью и увлечением. Подробнее об этом см. главу IX — *Jazz* — оркестр.

К стр. 123

Gingrina, gingrire (итал. — «джингрѳна», «джингрѳрэ») — кудахтанье, кудахтать.

Phagotus (лат. — «фагѳтус») — фагот. Здесь в значении связки дров.

К стр. 124

Амбушѳр (от франц. «*embouchure*») — так у духовых инструментов называются мундштуки, которые не берутся в рот, а лишь прикладываются к губам. Словом «амбушѳр» иногда называется *положение* губ при вдувании воздуха. Амбушѳром на флейте часто называют не только положение губ, но и боковое отверстие головки и даже самую головку с губками. При игре на деревянных и медных духовых инструментах *амбушѳр* оказывается иным и достаточно отличным. Сейчас под определением «амбушѳр» часто понимается «совокупность» мундштука инструмента и губ исполнителя. Выражение «плохой амбушѳр» подразумевает известный непорядок в губах играющего.

К стр. 125

Серпѳнт (от итал. *serpentone*) — «змеиная труба». Инструмент, родственный старинным цинкам, изобретѳнный каноником Гийомом в 1590 году. Трубка серпѳнта была изогнута змееобразно, на его корпусе было девять звуковых отверстий, и играли на нём с помощью чашеобразного мундштука. В оркестре исполнял обязанности низкого голоса «меди».

Русский фагот — по существу инструмент, родственный старинному серпѳнту. В Германии назывался *Fagottserpent*. Ничего общего с современным фаготом, разумеется, не имеет.

К стр. 128

Alborada del gracioso (исп. — «альборада дѳль грасьѳзо») — название фортепианной пьесы Мориса Равѳля, великолепно переложенной им для оркестра.

К стр. 130

Педальные звуки оргѳна — ножная клавиатура оргѳна, предназначенная для игры ногами, с объѳмом в две—две с половиной октавы. Была известна в Германии около 1325 года.

К стр. 141

Стадий — в первоначальном значении у греков — площадь для состязаний в беге. В дальнейшем — мера длины, равная 240 шагам или 600 футам, хотя, вследствие примитивности самых способов измерения, величина стадия была неодинакова и колебалась между 88,6 сажень у Геродота и 70,3 у Ксенофонта, что соответствовало 189 и 150 метрам.

Кус-нагарѳ — две нагары, соединѳнные вместе. Нагарѳ — прославленный на Востоке ударный инструмент, состоящий из глиняного горшка с натянутой поверх его среза кожей. Играют на нагаре двумя палочками с небольшими утолщениями на концах.

Таш (татар. — «камень») — старинная мера длины в Средней Азии, заменившая персидскую *парасѳну*, или *фарсѳг*, и равнявшаяся восьми верстам. В легендах об Александре Македонском слово *таш* встречается неоднократно, но в современном представлении соответствует, вероятно, расстоянию несколько меньшему.

К стр. 142

...количество хорошо звучащих ступеней — имеются в виду ступени натурального звукоряда с исключѳнными уже нестройными тонами его — звуками седьмым, одиннадцатым, тринадцатым и четырнадцатым. В данном случае их было одиннадцать — от

второго до шестнадцатого включительно. См. прим. к стр. 30 — «Натуральный звукоряд».

Princesse d'Elide (франц. — «прэнсэсс д'Элид») — название оперы-дивертисмента Жана-Батиста Люлли. Точнее — *La Princesse d'Elide*.

К стр. 143

Дополнительные трубки или кроны — добавочные трубки, вставляемые в главную трубку валторны. Следовательно, искусственно удлиняя главную трубку инструмента, они изменяют первоначальный строй его в сторону понижения. См. прим. к стр. 32

К стр. 144

Обэронов рог — рог Обэрона, главного персонажа оперы Вебэра *Обэрон*.

Capriccio brillant (итал. — «каприччѳ, франц. — [*caprice* — «капрѳс»] *брийан*) — род музыкального произведения, указывающего на то, что данное произведение ритмически пикантно и вообще изобилует острыми, оригинальными и неожиданными оборотами. Строго-определѳнной музыкальной формы каприччѳ нет и каждый композитор строит его по собственному желанию и вкусу. В данном случае имеются в виду «Испанские увертюры» Глинки.

К стр. 145

Хроматизм — образуется от повышения или понижения на «хроматический полутон», то-есть на интервал, образуемый повышением или понижением любого тона диатонической гаммы. Таким образом, «хроматическая гамма» состоит их всех двенадцати полутонов темперированной системы, а свободное применение «хроматизма», как средства художественной выразительности, значительно обогатило музыкальный язык более поздних композиторов.

К стр. 146

Система вентилях или пистонов — то-есть совокупность дополнительных понижающих трубок, собранных в «вентильном механизме» и применѳнных на современных медных духовых инструментах. См. прим. к стр. 32 и 143.

Кварт-вентиль — добавочный вентиль, настроенный в кварту. У тромбона «кварт-вентиль» — понижающий, у двойной валторны — повышающий и иногда называемый «высоким кроном *Sib*», или «кроном высокого *Sib*».

К стр. 147

Узко-мензурный медный духовой инструмент — то-есть инструмент, обладающий «узкой мензурой» — узким сечением трубки. Мензурой у духовых инструментов называется отношение ширины трубки к её длине. В зависимости от этих величин мензура может быть «широкой», «средней» или «узкой».

К стр. 149

Греческое слово στρόμβος — произносится «стрѳмбос» — раковина.

Trompe (франц. — «тромп») — рог, а *Trompette* (франц. — «тромпѳтт») — уменьшительное от *trompe* — маленький рог или, в данном случае, — *труба*. См. прим. к стр. 27.

К стр. 152

Натуральная гамма — см. прим. к стр. 30 — «Натуральный звукоряд».

К стр. 153

Закрытые звуки — то-есть особым образом пониженные или опущенные на один или два полутона звуки натурального ряда. Среди медных духовых инструментов «закрытыми» — или теперь «застопоренными» — звуками пользуется только валторна.

Clarino (итал. — «*кларіно*») — см. прим. к стр. 107 — «*Clairon*», а также к стр. 30 — «Стиль *clarino*».

Prinzipal-trompete (нем. — «*принципаль-трoмпётэ*») — главная, основная, более низкая труба. Так в Германии называли эту трубу в отличие от высокой трубы *clarino*, обдававшей более узким мундштуком.

К стр. 154

Старинная труба — то-же, что «натуральная труба», или «классическая труба». Эта труба не имела вентилей, но изредка пользовалась «кронами» — добавочными трубками, позволявшими изменять её строй.

К стр. 158

Сочетание всех трёх вентилей — каждый вентиль современного медного хроматического духового инструмента имеет строго-определённую настройку, соответствующую тому или иному интервалу, — первый на два полутона, второй на один полутон и третий на три полутона. Их совокупность может дать суммы указанных интервалов — 1+2 образует интервал малой терции, 2+3 — большой терции, 3+1 — чистой квинты и все три — уменьшенной квинты.

К стр. 159

Papier-maché (франц. — «*папье-маше*») — название материала для формовки разнообразных предметов — в данном случае сурдин, — содержащего в своём составе бумажную массу.

Jeu divin (франц. — «*жэ дивэн*») — «божественная игра». Название третьей части *Третьей симфонии* — «Божественной поэмы» — Скрябина.

К стр. 162

Corne (франц. — «*корн*») — старинное французское название рожка.

Bugle à clef (франц. — «*бюгль а клэ*») — буквально «рожек с клапанами». Старинный медный духовой инструмент из семейства бюгельхорнов.

К стр. 163

Флюгельхорн (от нем. *Flügelhorn*) — немецкое название медных духовых инструментов семейства бюгельхорнов. Понятие *Bügelhorn* (франц. — *bugle*) — сигнальный рожок. Это семейство инструментов в Италии называется *flicorni*. В современных условиях все три названия — бюгельхорны, флюгельхорны и фликорни — тождественны несколько отличающимся от них в подробностях — *саксхорнам*, названным так по имени их строителя Адольфа Сакса.

Помповый механизм — то-есть насосный, действующий подобно насосу — *помпе* (от франц. *pompe* — «насос»).

К стр. 164

Широкая мензура — то-есть трубка с широким сечением и сравнительно ограниченной длиной. См. прим. к стр. 147 — «Узко-мензурный медный духовой инструмент».

Добавочное устройство для La — дополнительная выдвижная кулиска, позволяющая понижать строй инструмента на один полутон. Применялось на ранних корнетах с пистонами. Сейчас это приспособление вышло из употребления.

К стр. 165

Фанфары — торжественный трубный сигнал почти исключительно на тонах трезвучия и заканчивающийся преимущественно квинтой. У французов этим словом — *fanfare* — обозначается медный хор-оркестр. Здесь — название сигнальной натуральной трубы, принятой в войсках для указанной выше цели.

Tuba Romana (лат. — «*туба романа*») — буквально «римская труба». Под этим термином обычно понимается прямая античная труба времён Рима.

К стр. 166

...шесть натуральных ступеней, из которых звук *fa*♯—*fa*♯ исключается, как нестройный — то-есть звуки шестой, восьмой, девятый, десятый и двенадцатый. Исключаемый звук — одиннадцатый. Седьмой звук натуральной септимы *si*♭ на египетских трубах не получался.

К стр. 167

Tubae (лат. — «*тубэ*») — множественное число от *tuba*.

Tuba ductilis (лат. — «*туба дуктилис*») — античная римская труба с подвижной частью.

Strombus (лат. — «*стрóмбус*») — буквально *раковина*. Тождественно греческому «*strómbos*». См. прим. к стр. 149.

Sacquer, bouter (старо-франц.) — произносится «*сакэ́с*», «*бутэ́*».

Сакбут (от франц. — *saqueboute*, англ. — *sackbut* — «*сэ́кбóт*») — старинное название тромбона, бывшее долгое время в ходу в Англии.

К стр. 168

Tromba (итал. — «*трóмба*») — труба, в отличие от «большой трубы» — *trombone* (итал. — «*тромбóнэ*»).

Stromboli (итал. — «*стромбóли*») — возможно, от итальянского *strombare* — «расширять», или *strombazzare* — «разглашать», или латинского *strombus* по созвучию.

К стр. 169

Trombone (итал. — «*тромбóнэ*») — тромбон. Здесь в значении «большой трубы».

К стр. 170

Mezzo-forte (итал. — «*мэ́ццо* [мэ́дзо]-*фо́ртэ*») — со средней степенью силы. Слово *mezzo* значит — средний, половинный.

К стр. 171

Мензура — всякого рода измерения в теории расчётов музыкальных инструментов. Здесь в значении отношения ширины трубы к её длине.

К стр. 172

Офikleйд (франц. — *Ophikleide*) — медный басовый инструмент из семейства буюгельхорнов с клапанами. В настоящее время вышел из употребления. О *серпенте* — см. прим. к стр. 125.

К стр. 173

Мензуральные отношения — то-есть отношения «мензур» большей к меньшей или наоборот. Здесь — отношения мензуральных величин. См. это слово.

К стр. 175

In modo religioso (лат. — «*ин модо религиозо*», итал. — «*ин мóдо рэлиджёзо*», — «в религиозном духе», «в религиозном стиле или роде». Название музыкальной пьесы А. К. Глазунова.

К стр. 180

Tambour de Basque (франц. — «*тамбур дё баск*») — буквально «барабан басков», «баскский барабан», — *бубен*.

Naqqâra (араб. — «*на́кка́ра*»), *naqqârîe* (перс. — «*накâриэ*»), *naçaires*, *naquaires* (старо-франц. — «*накёр*») — нагарá, ударный инструмент семейства барабанов. В Средние Века — общепринятое название литавр.

К стр. 182

Тоника — так называется первый тон или первая ступень гаммы, по которому определяется наименование данного строя или тональности. *Доминанта* — пятая ступень данного строя или гаммы. Аккорды, построенные на этих двух ступенях, носят название «тонического» и «доминантового».

К стр. 183

Янычарское войско (турец. — «*ени чэри*») — новое войско. Особая часть турецкой армии — первоначально регулярная пехота, преобразованная в 1330 году султаном Урханом в своеобразную армию из воспитанных для войска христианских детей. В первые столетия своего существования янычары, отличавшиеся необузданным мужеством, оказывали неисчислимые услуги турецким султанам. Но уже с XV века их своеволие и распущенность заставляли султанов бояться их возрастающего могущества. После Карловицкого мира 1699 года, янычары, получившие право обзаводиться семьёй, быстро превратились в особую касту и, в связи с изменившимися условиями военного искусства, совершенно потеряли свои былые достоинства. Уже в XVIII и XIX столетии янычары были «вольницей», чрезвычайно опасной для правительства, постоянно поднимавшей бунты, низвергавшей и возводившей на престол султанов, а на войне — скорее вредной, чем полезной воинской частью. К уничтожению янычар приступил Махмуд II, воспользовавшийся, в качестве предлога, их восстанием в Истанбуле и проявивший исключительную жестокость в их избиении — убитых было свыше десяти тысяч человек, а сосланных — свыше тридцати.

К стр. 184

Янычарская музыка — оркестр янычарского войска, состоявший из духовых и ударных инструментов — большого барабана, тарелок, военного барабана, треугольника и бунчука. В Европе эта музыка получила название *турецкой музыки*. В представлении европейских композиторов главнейшее значение в ней имела совокупность ударных инструментов.

Большая опера — то-есть опера без разговорных диалогов. — См. прим. к стр. 103 — «Grand Opéra».

К стр. 185

Куранты — перезвон колоколов башенных часов. В прошлом — старинный французский танец, следы которого восходят к середине XVI столетия, носил название *куранта* (франц. — *courante*).

Маримба — этим словом определяется целая группа ударных инструментов семейства ксилофонов, распространённая в Мексике и северной части Южной Америки. Здесь имеется в виду собственно маримба — «поющий ксилофон» или ксилофон с тубами, принятый уже в современном симфоническом оркестре.

К стр. 187

Wood-block, или *Wood-blox* (англ. — «уд-блòк», или «'уд-блòкс») — современный ударный инструмент в виде полого обрубка дерева, издающий красивый, суховатый звук высокого тона.

К стр. 188

Колокола-тубы — узкие, длинные металлические трубы, издающие красивый звук, напоминающий колокольный звон безупречно-чистого тона. Звучание этих «колоколов» живо воспроизводит перебор башенных или церковных курантов.

К стр. 189

Bruisme (франц. — «брюйсм») — от слова *brui* — «шум». Насмешливое название сочинений, написанных для одних ударных инструментов.

К стр. 193

Arbaim (древне-евр. — «арбаим») — сорок.

Вторая Пуническая война — между римлянами и карфагенянами, «пунами» — финикиянами, которую в 218 году до «новой эры» начал карфагенский полководец Ганнибал. Эта война, неудачная для Карфагена, закончилась в 202 году.

Arpi (лат. — «арпи») — итальянское племя, уничтоженное римлянами.

Haren (старо-нем. — «хэрэн») — «слушать», «прислушиваться», «подслушивать» — тождественно современному *hórchen* (нем. — «хóрхэн»).

Harff или *herp* (старо-нем. — «харф» или «хэрп») — название германского племени.

К стр. 195

Модуляция — переход из одного строя в другой, перемена тональности — гармоническое действие, при помощи которого значение тоники, как «центра» тональности, переходит от одного аккорда к другому.

Арфа с педалями двойного действия — то-есть арфа с педалями, действующими по два раза и повышающими каждую струну дважды — от бемоля к бекару и от бекара к диезу.

К стр. 196

Педаль — здесь педаль арфы, действующая указанным выше способом.

Arpeggio (итал. — «арпеджио»), или *arpeggiato* (итал. — «арпеджиато») — буквально «так, как на арфе». Это значит, что все звуки аккорда следует играть последовательно, один звук вслед за другим, подобно тому, как это делается на арфе.

К стр. 197

Музыка клавесинистов — музыка композиторов XVII—XVIII века, писавших для клавесина.

Энгармоническая замена — в данном случае на арфе, когда звук, получаемый на одной струне, заменяется одинаково с ним звучащим звуком соседней верхней или нижней струны. Например, *si♯—do* (энгармонизм со стороны нижней струны), *do♯—ré* (энгармонизм со стороны верхней струны). Такое «сдвигание» струн на арфе является источником многих красиво-звучащих технических приёмов, а в иных случаях служит техническим облегчением при исполнении гармонически-сложных построений.

Инструмент диатонический — в противоположность «хроматическому» инструменту арфа имеет *диатоническую* настройку, то-есть по ступеням диатонической гаммы — в данном случае гаммы *Do*♮ мажор. Все хроматические изменения получаются только с помощью семи педалей, действующих указанным выше способом во всех октавах одновременно. См. прим. к стр. 195 — «Арфа с педалями двойного действия».

К стр. 199

...брелка и жалейка — старинные русские народные деревянные духовые инструменты из семейства пастушеских рожков с пищиком. Брелка или *брёлка* — короткая деревянная дудочка с несколькими отверстиями, по звуку напоминающая нечто среднее между кларнетом и гобоем. Жалейка, в прошлом — *жаломейка* или *жилейка*, состоит из нескольких тростниковых трубочек с простым язычковым мундштуком и несколькими отверстиями. Для усиления звука трубочки нижними концами вставляются иногда в рог — раструб. Усовершенствованы Андреевым для нужд своего оркестра.

К стр. 200

Couperin-Suite (франц., нем. — «Куперэн-сюите») — сюита из произведений Франсуа Куперэна (Couperin, 1668—1733), великого французского композитора. Рихард Штраус составил для своего балета *Праздничные огни* две сюиты — *Couperin-Suite* и *Divertimento*.

К стр. 203

Scherzo burlesque (итал., франц. — «скерцо бюрлэск») — название части *Второй сюиты* Чайковского — «шуточное, забавное скерцо». В музыке словом *burlesca* (итал. — «бурлэска») нередко называлась пьеса в юмористическом, гробовато-комическом духе.

К стр. 204

Широко-мензурные инструменты — см. прим. к стр. 164 и 147.

К стр. 205

Сопранино — то же, что *piccolo*. См. прим. к стр. 83 — «*Piccolo*».

К стр. 212

Тиби (лат. — *tibia*) — римское название древне-греческого а́улоса, хотя под этим названием нередко подразумевалась длинная римская труба. *Букцины* (лат. — *buccina*) — римский бронзовый или медный духовой инструмент, вероятно, в очертании прямой трубы или тубы, от которой ведёт своё начало европейский тромбон.

Сопели — множественное число от «сопель». Древне-русская дудочка из семейства *свирелей*. На Украине сохранилась разновидность этого самодельного инструмента под именем *сопилки* — дудочки из берёзы с шестью звуковыми отверстиями.

К стр. 213

Егерская музыка — «охотничья музыка», действовавшая иной раз на охоте в виде трубных сигналов нескольких рогов-валторн. Классический случай использования «егерской музыки» встречается у Вебэра в опере *Волшебный Стрелок* — это знаменитый «Хор охотников». В действительности, однако, дело сводилось к более или менее удачным музыкальным оборотам, исполняемым одним или несколькими охотничьими рогами.

...на коронациях двух последних императоров — имеется в виду коронация Александра III и коронация Николая II.

К стр. 215

Аранжировка (от франц. *arrangement* — приведение в порядок, устройство) — приспособление музыкального произведения к исполнению в ином виде, чем оно было первоначально написано композитором.

К стр. 219

Rag-time, теперь часто пишется в одно слово — *ragtime* (англ. — «рэг-тайм») — название современной американо-негритянской фортепианной пьесы-песенки, особенно популярной в первом пятидесятилетии XX столетия.

Spiritual (англ. — «спиритуэль») — духовный гимн американских негров.

Alexanders Ragtime-Band (англ. — «Александэрс Рэгтайм-Бэнд») — название чрезвычайно популярного в начале XX века «рэг-тайм»-оркестра, руководимого Ирвингом Бёрлином.

К стр. 220

Кэйк-уок (англ. — *cakewalk*) — забытый уже опереточный танец, часто довольно рискованный по своим скользким и почти непристойным фигурам.

Blues (англ. — «блюз») — мелодичные и выразительные, как правило печального характера, песенки негритянских и американских композиторов, в звукоряде которых встречаются две пониженные ступени — *blues* (от англ. *blue*). См. прим. к стр. 226.

К стр. 221

Jazz-band (англ. — «джаз-бэнд») — по-русски обычно произносится несколько искажённо, как «джаз-банд». Первоначально — негритянский уличный оркестр. Позднее — оркестр ресторанов, танцевальных зал и, наконец, концертных эстрад.

К стр. 222

Swing (англ. — «сьюинг») — буквально «качаться», «приводить в движение», «балансировать». Особый стиль импровизированного джаза. Подробнее об этом — см. главу IX.

К стр. 223

Сузафон — низкий басовый духовой медный инструмент, построенный американским дирижёром Фэйлипом Сузой. В основном принят в *jazz-band*'ах и медных духовых оркестрах Соединённых Штатов, которыми руководил Суза.

Dancing (англ. — «дэнсинг») — так называются особые помещения больших ресторанов, отелей и других подобных учреждений, предназначенные исключительно для танцев, преимущественно самых модных.

К стр. 224

Jas, Chas — сокращение английских имён собственных *James* — Джеймс, и *Charles* — Чарльз.

Негритянские духовные гимны — удивительные по красоте песни американских негров, известные под общим определением *spirituals*. См. прим. к стр. 219.

Гражданская война — под названием «войны южных и северных штатов», или «войны Юга и Севера», известна в истории Соединённых Штатов, как «Междоусобная война». Она происходила в период времени с 1861 по 1865 год.

К стр. 225

До-фонографической эпохой называется в Америке период времени, предшествовавший изобретению и бурному развитию механической граммофонной записи.

Gig (англ. — «джиг»), или *gigue* и *jig*, и *Reel* (англ. — «риль») — старинные англо-кельтские народные танцы. Англичане считают, что *жига* — итальянского происхождения, и собственно английская «жига» не имеет характерных черт, а самое слово проникло в Англию, как синоним всякого «легкого непочтительного ритма». Происхождение танца *reel* с точностью не может быть установлено. Известно только, что в Шотландии «риль» чаще всего бывает двухкуплетным, а в Англии — трёхкуплетным. В хореографии *reel* имеет нечто общее с норвежским *halling*.

Tin Pan Alley (амер. — «тин пан аллэй») — общее название издательских предприятий, печатающих популярные песенки джаза, рэг-тайма и тому подобных жанров.

Рэг-композиторов — композиторов, сочинявших рэг-таймы.

К стр. 226

Язычковые, медь и ритмические — такими общими определениями американцы обозначают три группы инструментов, входящих в состав джаз-оркестра. Под «язычковыми» подразумеваются кларнеты и саксофоны, под «медью» — трубы, тромбоны и в дальнейшем — сузафон, под «ритмическими» — фортепиано, в первую очередь, все шиповые, принятые в джазе, — гитары, банжо, а также все ударные.

Blue (англ. — «блю») — «унылый», «тоскливый». Так называются в Америке пониженные III и VII ступени «негритянской» гаммы, которая встречается в негритянских и американских песенках, получивших общее наименование *blues* («блюз»). См. прим. к стр. 220 — «*Blues*».

Рэг — сокращённо от «рэг-тайм».

К стр. 227

Плагальная, суб-доминантовая гармония — гармония IV ступени. Словом «плагальная» гармония или «плагальная» каденция часто определялись так называемые «церковные» суб-доминантовые гармонии или лады, гаммы которых делятся не у квинты, а у кварты. Понятие «плагальный» обычно противопоставляется понятию «автентический». Все «плагальные лады» всегда рассматривались не в качестве самостоятельных построений, а лишь как побочные формы автентических — основных или главных — ладов.

«Маршевая» гармонизация — здесь в смысле простейшей, подчас довольно ordinарной и банальной, гармонизации, принятой в маршах.

Синкопированная мелодия — то-есть мелодия, построенная на *синкопе*. Под «синкопой» (от греч. *synkore* — «разрывание») в музыке понимается ритмическая фигура, получающаяся при связывании ноты, стоящей на слабом времени, с нотой, стоящей на следующем сильном времени. Иначе сказать, синкопа требует перенесения *ударения* с сильной доли такта на слабую.

К стр. 228

Jam-сессии — английское слово *jam* («джэм») значит варенье, джем. В данном случае — «сессии» с джемом или с вареньем, то-есть сессии частного, более интимного характера за чашкой чая и вареньем. Непереводимое определение американских сборищ-сессий любителей и энтузиастов музыки джаза и его стилей, на которых происходит обсуждение «актуальных» вопросов, связанных с искусством джаза вообще.

К стр. 229

Swing-it! Jazz-it! — чрезвычайно вульгарные обывательские выражения, соответствующие столь-же грубому русскому «рванём», «махнём» и тому подобным «словечкам», распространённым среди легкомысленно настроенной части молодёжи, посещающей маленькие ресторанчики, танц-залы, пивные «с музыкой» и коктейли. В данном случае *swing-it!* можно перевести как «качнём», «танцнём», а *jazz-it!* — как «джазнём».

К стр. 230

Полиритм — греческое слово *πολύ* — «много», применяемое в качестве приставки, указывает на множественность того или иного музыкального явления. Так *поли-фония* значит «многоголосие», *поли-фонный* — «многоголосный», *поли-ритмика* — «смешение различных ритмов». Полиритм в данном случае — приём временного противопоставления независимого ритма основному биению музыкального пульса, то-есть — основному ритмо-метрическому течению данного музыкального произведения.

К стр. 231

...то это происходит ... иногда и при помощи пониженной III и II, — в данном случае Уинтроп Сарджент имеет в виду следующую аккордовую последовательность с участием пониженных, по американской терминологии, «Blue», ступеней негритянской гаммы, —



...пазгальные, хроматически видоизменённые и нон-аккордовые каденции являются обычными для джаза «заменителями»,—здесь Уинтроп Сарджэнт имеет в виду следующее сочетание ступеней,—



«Вводный тон» — по английской терминологии *leading tone* («лидинг тон»), или *leading note* («лидинг нот»). Как известно, «вводным тоном» называется та нота, или вернее, тот звук или тон, который тяготеет к другому, обычно устойчивому тону. Чаше всего вводный тон является седьмой ступенью любой мажорной гаммы и ведёт, следовательно, к восьмой ступени или *тоники*. При этом по высоте он всегда отстоит от тонической ступени на один полутон вниз и по старинной терминологии назывался *subsemitonium modi*. В церковной музыке Средневековья эта последовательность за-прещалась, свидетельством чему является «папская булла», изданная папой Иоанном XXII в 1322 году. Помимо нижнего «вводного тона» существует ещё верхний вводный тон — *suprasemitonium modi*, отстоящий на целый тон от тоники и встречающийся в основном в церковных ладах. По существу каждое повышение и понижение ступени гаммы может вызывать ощущение вводного тона, хотя строго говоря таковым и не является, если гармоническая последовательность не содержит в себе *модуляции*, как таковой, а ограничивается лишь более или менее случайными гармоническими *отклонениями*. Таким образом, звуки *fa♯, si♯, ré♯, la♯, mi♯* или *ré♯* в *Do* мажоре, хотя и вызывают ощущение *вводных тонов* к соседним ступеням — *sol, la mi, sol, ré* или *do*, но в прямом значении определения таковыми не являются.

К стр. 233

«Джаз Утёсова» — был впервые создан Л. О. Утёсовым в 1929 году, в Москве. — «Джаз Кнушевицкого», — созданный в 1937 году В. Н. Кнушевицким, просуществовал до июня 1941 года включительно. — «Радио-джаз Цфасмана» — самая ранняя организация, впервые возникшая под руководством А. Н. Цфасмана, как джаз кинотеатра и ресторана, в 1926 году — вскоре после посещения Москвы джазом Поля Уайтмена. В таком виде «Джаз Цфасмана» просуществовал до 1928 года. В 1930 году он возобновил свою деятельность по указанному выше «профилю» и действовал до 1938 года. В 1939 году Цфасман организовал «радио-джаз», который получил широкую известность именно под этим наименованием и просуществовал до 1946 года включительно. В настоящее время существует множество всевозможных джазов, но наибольшей популярностью всё-же пользуется «Джаз Утёсова», не раз уже менявший свой состав исполнителей. С конца сороковых годов он стал называться «Государственным эстрадным оркестром» под управлением Леонида Утёсова.

К стр. 235

Ахиллесева пята — древнейшая поговорка, служащая для обозначения слабой стороны данного лица или какого-либо дела. По позднейшим эллиническим сказаниям, Фетида, желая сделать своего сына Ахиллеса бессмертным, погрузила его в воды Стикса или, по другому сказанию, в огонь, так что одна лишь пята, за которую она его держала, и осталась уязвимой.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А.

- Абенэк Франсуа-Антуан (Habeneck, 1781—1849, прежде ошибочно — «Габенек», сейчас часто — «Хабенек»), французский дирижёр и выдающийся музыкальный деятель — 245.
- Авраам (2040—1865 до «новой эры»), ветхозаветный патриарх — 162.
- Агабабов Сергей Артёмьевич (1926—1959), дагестанский композитор, подававший большие надежды — 161.
- Адам (др.-евр. *Adam* — человек), по библейскому сказанию, «первый человек» и «прародитель рода человеческого», поселённый Создателем в прекрасном саду, где находились два заветных дерева — «древо жизни» и «древо познания добра и зла». По еврейскому сказанию, прах Адама покоится вместе с патриархами в Иудее, а по христианским легендам, на Голгофе — 41.
- Айша — персонаж балета Хачатуряна *Гаянэ* — 92.
- Александр Македонский (356—336—326 до «новой эры») — 141, 252.
- Александр III (1845—1881—1894), российский император — 259.
- Алексеев Константин Сильвестрович (1889—1951), советский музыкальный деятель, много работавший в области оркестров народных инструментов — 203.
- Альбонези Афаньё дэльи (Albonesi, 1480/1495—?), каноник из Фэрары, первый строитель фагота — 123—124.
- Альбонези Тезео-Амброзио (Albonesi, 149?—157?), племянник Афаньё, профессор истории и права Университета в Болонье, так-же как и его дядя, каноник—123.
- Альменрæдер Карль (Almenræder, 1786—1843), известный немецкий фаготист и инструментальный мастер — 125.
- Алэви Жак-Фроманталь-Эли (Halévy, 1799—1862, прежде искажённо — «Галеви»), французский оперный композитор — 103, 171.
- Аляр Дельфин (Alard, 1815—1888), французский скрипач — 62.
- Амати, семейство кремонских скрипичных мастеров — 50.
- Амати Андрэа (Amati, 1535—1612 или 1520?—1580?), итальянский скрипичный мастер— 66.
- Амати Николё (Amati, 1596—1684), гениальный итальянский скрипичный мастер, сын Джиролямо (1556—1630), наиболее выдающийся из всех Амати, был учителем Андрэа Гварнери и Антонио Страдивари — 50.
- Амфион, сын Зевса и Антиопы, брат-близнец Цэта, по преданию, древнейший музыкант эллинов. Вместе с братом окружил стеной Фивы, причём камни, привлечённые его игрой на лире, складывались сами собой — 194.

- Андреев Василий Васильевич (1862—1919), создатель «Великорусского Оркестра Бала-лаечников» — 199, 258.
- Анитра, дочь вождя бедуинов, — персонаж пьесы Ибсэна *Лэр-Гюнт* с музыкой Гри-га — 9.
- Анна Бретанская (1476—1514), французская принцесса — 141.
- Анна Иоанновна (1693—1730—1740), русская императрица — 32.
- Анхэн — персонаж оперы Вебэра *Волшебный Стрелок* — 63.
- Аполлон, древне-греческий бог солнечного света, бог пения и покровитель искусств — 94, 168.
- Апулей (Apuleius, 124/125—179?), знаменитый римский писатель — 94, 168.
- Аренский Антоний Степанович (1861—1906), русский композитор — 9, 160.
- Армстронг Дэниэль Льюис (Armstrong, 1900—), по прозвищу «Сэчмо», выдающийся негритянский трубач, дирижёр и певец, создатель «стиля jazz-hot», руководитель оркестра его имени — 221—222, 224, 228.
- Арним Людвиг-Иоаким фон, называемый обычно — *Ахим фон Арним* (Arnim, 1781—1831), немецкий поэт-романтик, особенно прославившийся своим сборником немецких народных песен, изданных под названием *Das Knaben Wunderhorn* («Чудесный рог мальчика») — 144.
- Афина, соответствует Минерве, — итальянской богине мудрости — см. Паллада-Афина.
- Афраньё — см. Альбонэзи Афраньё дэли.
- Ахиллес, или Ахилл, в героических сказаниях эллинов храбрейший из героев, принявший участие в прославленном поэтом древности знаменитом походе против Трои — 262.
- Аякс, имя двух греческих героев, участвовавших в осаде Трои, стало нарицательным в смысле связанности, согласованности действий — 69.

Б

- Бавилиус Джьовани-Батиста (Bavilius, 14??—15??), мастер из Фэрары — 123.
- Байдэрбэккэ Леон, по прозвищу «Вих» (Beiderbecke, 1905—1931), jazz-трубач, корнетист и пианист, создатель «Чикагского стиля» в искусстве джаза — 228.
- Баланчивадзе Андрей Мелитонович (1905—), грузинский композитор — 201.
- Бартольд Фриц (Barthold, ?—1766), немецкий кларнетист и инструментальный мастер — 108.
- Батов Иван Андреевич (1767—1839), выдающийся русский скрипичный мастер, прозванный «Русским Страдивари» — 50.
- Бах Иохан-Себастьян (Bach, 1685—1750), величайший немецкий композитор — 28—30, 58, 64, 68—69, 89, 96, 100—101, 104, 143, 153, 161, 171.
- Бахман Карль-Людвиг (Bachmann, 1743—1809), сын немецкого музыканта и изобретателя Антона Бахмана (1716—1800), лютнист и контрабасист, которому приписывается введение построенных им механических колков на контрабасе — 72.

- Белобородов Николай Иванович (1827—1912), чулковский торговец, преобразователь венской гармоники — 202.
- Бенедикт (Benoit, ?—?), «отец церкви» середины XV столетия — 181.
- Берендей — персонаж оперы Римского-Корсакова *Снегурочка* — 67, 77.
- Бетховен Людвиг ван (Beethoven, 1770—1827), величайший немецкий композитор — 7, 10, 12, 35, 54, 58, 62—64, 69, 72, 74—75, 88, 91, 97—99, 104, 112, 127—129, 132, 143—144, 171, 182—183, 249, 251.
- Бём Тэобальд (Böhm, 1794—1881), выдающийся немецкий инструментальный мастер, преобразователь клапанного механизма на деревянных духовых инструментах — 79, 85—87, 109, 125.
- Бёрлин Ирвинг — см. Бёрлин-Бэлин Ирвинг.
- Бёрлин-Бэлин Ирвинг (Berlin-Baline, 1888—), известный негритянский деятель джаза и руководитель *jazz*-оркестра — 219, 221, 259.
- Бизэ Жорж, точнее — Александр-Сезар-Леопольд (Bizet, 1838—1875), знаменитый французский оперный композитор — 10, 89, 92, 120, 145, 165, 185, 198.
- «Бикс» — см. Байдэрбэккэ Леон.
- Блажевич Владислав Михайлович (1881—1942), советский тромбонист, солист оркестра Большого театра и профессор Московской Консерватории — 171.
- Блюмэль А. (Blühmel, 1762—18??), саксонский гобоист, валторнист и инструментальный мастер, предполагаемый изобретатель вентильного устройства — 140.
- Блян Юбэр лё, или в другом прочтении — Блянк Хубэрт лё (le Blanc, 1692—1762) знаменитый памфлетист, прославившийся пресловутым трактатом *Défanse de la Basse de Viole* («Речь в защиту баса виолы») — 51.
- Боккерини Люиджи (Boccherini, 1743—1805), замечательный итальянский композитор камерной музыки, занимающий рядом с Иозефом Хайдном совершенно обособленное и самостоятельное место, сын контрабасиста, отличный виолончелист, автор множества превосходных камерных сочинений — 68.
- Борисовский Вадим Васильевич (1900—), альтист и квартетист, профессор Московской Консерватории — 40, 64.
- Борлон Пьер (Borlon, 1592—1662), бельгийский скрипичный мастер — 72.
- Бородин Александр Порфирьевич (1834—1887), гениальный русский композитор и выдающийся химик — 54, 102, 148, 187.
- Боттезини Джьовани (Bottesini, 1823—1889), выдающийся итальянский контрабасист — 76.
- Брамс Иоханнес (Brahms, 1833—1897), выдающийся немецкий композитор — 10, 58.
- Брандуков Анатолий Андреевич (1859—1930), выдающийся русский виолончелист — 68.
- Браун Джэзбо (Jasbo Brown), — легендарный негритянский трубач и в истории *jazz*'а столь же легендарная фигура. Никто не знает — жил ли он в действительности или нет. Одни утверждают, что он был танцором и его первое имя было «Джэзпер», которое впоследствии было сокращено в «Джэзбо». Некоторые считают, что слово «джаз» вообще произошло от имени Джэзбо, но сами американцы полагают это допущение маловероятным. Другие считают, что некий Том Браун, который в 1915 году привёз в Чикаго один из первых негритянских оркестров, был будто бы им. Этот оркестр назывался так, — «Джаз-банд Брауна из Южных Штатов» — «Browns Dixieland Jazz Band». Вот, собственно, и всё, что известно об этом лице — 221.

Брибич, воевода времён Киевской Руси — 151.

Бриттэн Бэнджамин (Britten, 1913—), известный английский композитор — 171.

Брукнер Антон (Bruckner, 1824—1896), выдающийся австрийский композитор — 36.

Бузони Феруччо Бэнвенуто (Busoni, 1866—1924), выдающийся итальянский пианист, дирижёр и композитор, состоял профессором Московской Консерватории в 1890/1891 году — 62.

Бушман Кристиан-Фридрих (Buschmann, 17??—18??), немецкий мастер гармоник, много работавший в Берлине — 202.

Бэндэр Рэй (Binder, 18??—?), известный французский *jazz*-трубач — 220.

Бэр Иоэфф (Beer, иногда — Bär, 1744—1811), первый виртуоз на кларнете — 108—109.

Бэрлиоз Эктор (Berlioz, 1803—1869), выдающийся французский композитор, видный музыкальный деятель и критик — 7, 31, 34—36, 59, 70, 88, 101, 111—112, 116, 119, 143, 145, 152, 165, 170—172, 182, 198.

Бюффэ (Buffet, 18??—?), французский инструментальный мастер гобоев и английских рожков, по преимуществу — 125.

В

Вáгнер Рихард (Wagner, 1813—1883, прежде менее точно — «Váгнер»), гениальный немецкий оперный композитор, поэт и музыкальный писатель — 36, 56, 63, 70, 97, 102, 112, 116, 143, 145, 148, 156—157, 161—162, 171—172, 174, 185, 198, 206.

Вайль Курт (Weill, 1900—), австрийский композитор — 203.

Валентина — персонаж оперы Майербэра *Гугеноты* — 99.

Варэз Эдгар (Varèse, 1885—), французский композитор, с 1919 года проживающий в Соединённых Штатах — 12, 189.

Василенко Сергей Никифорович (1872—1956), советский композитор старшего поколения — 64, 89, 105, 131, 172, 187, 200—201.

Вебэр Карль-Мария фон (Weber, 1786—1826), немецкий композитор-романтик — 34, 63, 70, 92, 112, 116, 129, 143—144, 171, 183, 253, 259.

Вергилий (Publius Vergilius Maro, 684—735 Римской эры, или 70—19 до «новой эры»). выдающийся римский поэт — 167.

Вержилович Александр Валерианович (1849—1911), выдающийся русский виолончелист — 68.

Вивальди Антонио (Vivaldi, 1675/1678—1743/1741), выдающийся итальянский скрипач-виртуоз и композитор — 52.

Видор Шарль-Мари (Widor, 1845—1937), выдающийся французский теоретик, композитор и органист — 109, 126, 168.

Виллётто Гийом-Андре (Villoteau, 1759—1839), французский историограф времён Революции 1789 года — 167.

Вильом Жан-Батист (Vuillaume, 1798—1875), знаменитый французский скрипичный мастер — 61.

Випрэхт Вильхэльм-Фридрих (Wieprecht, 1802—1872), немецкий инструментальный мастер, первый музыкальный инспектор прусской армии — 173.

Вирдунг Себастьян (Virdung, 14??—15??), первоначально священник в Айхштэтте, с 1500 года член Хайдельбергской Капеллы, автор выдающегося труда, посвящённого музыкальным инструментам позднего Средневековья и известного под титулом — *Musica getutscht etc.* — 181.

Вита́чек Евгений Францевич (1880—1946), советский скрипичный мастер — 51.

Воан Уильямс Ральф (Vaughan Williams, 1872—1958), известный английский композитор, дирижёр, органист, автор ряда симфоний и многих произведений для оркестра и различных инструментальных ансамблей — 174, 203.

Вьётан Анри (Vieuxtemps, 1820—1881), выдающийся бельгийский скрипач-виртуоз, проведший большую часть жизни во Франции — 62.

Вэллес Эгон (Wellesz, 1885—), австрийский теоретик и композитор — 162.

Вэрди Джюзеппэ (Verdi, 1813—1901, прежде менее точно — «Верди»), замечательный итальянский оперный композитор — 10, 71, 75, 104, 165—166, 175, 200.

Г

Габриэли Джьовани (Gabrieli, 1557—1612), выдающийся итальянский композитор и органист — 24, 30.

Гаджибеков Узеир Абдул Гусейн оглы (1885—1948), выдающийся азербайджанский композитор и музыкально-общественный деятель, организатор первого в Азербайджане музыкального училища, преобразованного затем в Государственную Консерваторию его имени — 38.

Ганнибал, точнее — «Аннибал» (507—572 Римской эры, или 247—182 до «новой эры»), величайший полководец и государственный деятель Карфагена — 257.

Гаянэ — персонаж балета Хачатуряна *Гаянэ* — 71, 83.

Гварнери Андреа (Guarneri, 1626?—1698), итальянский скрипичный мастер и родоначальник прославленного семейства кременских скрипичных мастеров — 50.

Гварнери Джюзеппэ-Антонио (Guarneri, 1687—1745, по Витачеку, идущему наперекор и вопреки общераспространённому и общепринятому, — Бартоломэо-Джюзеппэ, 1698—1744), выдающийся и наиболее прославленный из семейств Гварнери итальянский скрипичный мастер, больше известный под прозвищем «del Gesù» («дэль Джезу») — от иезуитского знака на этикетках «I. H. S.» — 50.

Геварт Франсуа-Огюст (Gevaert, 1828—1908), выдающийся бельгийский учёный, композитор и дирижёр. После смерти Фетиса, в 1871 году, занял пост директора Брюссельской Консерватории, который удерживал за собой до самой смерти. В качестве директора он много сделал для консерватории и чрезвычайно высоко поднял её значение — 75, 88, 98, 108.

Гедике Александр Фёдорович (1877—1957), советский композитор, органист и пианист, профессор Московской Консерватории — 160.

Гезиод (Ἡσίοδος, около 776 года до «новой эры»), один из древнейших и знаменитейших поэтов Греции, живший, однако, после Гомера. Автор книги «Θεογονία» («Тэогония»), дошедшей до нового времени в переработанном виде, со многими дополнениями и изменениями, и являющейся — после поэм Гомера — главным источником для ознакомления с древним греческим мировоззрением — см. Горгона.

Герман — персонаж оперы Чайковского *Пиковая Дама* — 63, 70, 113.

Геродот (между 485—425 до «новой эры»), древне-греческий историк — 252.

Гертович Иосиф Францевич (1887—1953), советский контрабасист-виртуоз, профессор Московской Консерватории — 75.

Гёте Иохан-Вольфганг (Goethe, 1749—1832), гениальный немецкий поэт, творчество которого отличается удивительной многогранностью, — нет ни одной отрасли литературы, где он не оставил-бы после себя самого глубокого следа — 64.

- Гиз Анри, герцог дё (Guise, 1614—1664), французский вельможа и политический деятель — 182.
- Гийом Эдм (Guillaume, 154?—162?), каноник и строитель серпента, появившегося в музыкальном обиходе в 1590 году — 252.
- Гико — персонаж балета Хачатуряна *Гаянэ* — 127.
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936), выдающийся русский композитор и общественный деятель, директор Петроградской Консерватории — 10—11, 37, 52, 55—56, 58, 64, 70, 76, 88, 92, 121—122, 133, 148, 160—162, 170, 175, 187, 198, 201, 244, 256.
- Глиёр Райнгольд Морицевич (1875—1956), выдающийся советский композитор — 12, 92, 186—187, 189.
- Глинка Михаил Иванович (1804—1857), гениальный русский композитор — 33, 36, 38, 53, 56, 64, 70, 88, 97, 99, 103, 111—112, 122, 129, 143—146, 156, 171, 184, 201, 213, 253.
- Глюк Кристоф-Виллибальд (Gluck, 1714—1787), величайший немецкий оперный композитор — 33—34, 75, 88, 103, 109, 143, 171, 183.
- Годфруа Феликс (Godefroid, 1818—1897), бельгийский арфист и композитор — 197.
- Голованов Николай Семёнович (1891—1953), выдающийся русский дирижёр — 11.
- Гомэр ('Ομηρος, XI—X столетие до «новой эры»), гениальнейший из поэтов всех времён и народов, автор эпических поэм *Илиада* и *Одиссея* — см. Горгона.
- Горгона — в греческой мифологии чудовище женского пола. В *Илиаде* говорится, что Горгона находится на эгиде Зевса, а в *Одиссее* — Горгона оказывается страшлищем подземного царства. По Гомэру и Еврипиду, Горгона рождена землёй и убита Афиной. По Гезиоду — их три и живут они на Западе, за океаном. Горгоны представляются в виде крылатых существ, с несоразмерно большой головой, высунутым языком, оскаленными зубами и часто со змеями на голове или туловище. Из них Медуза, которую по преимуществу называют Горгоной, была самая ужасная. Из её крови, оплодотворённой Посейдоном, произошёл крылатый конь Пегас. Голова Медузы окаменяла всех, кто на неё глядел или дотрагивался до неё. После Пиндара, у которого она представлена красивой, Медузу-Горгону стали изображать прекрасной, хотя и внушающей ужас, обыкновенно — с крыльями над висками и змеями в волосах — 94.
- Гордон Уильям (Gordon, 179?—18??), английский инструментальный мастер — 85.
- Горький Алексей Максимович (1863—1936), замечательный русский писатель и общественный деятель — 71.
- Госсек Франсуа-Жозеф (Gossec, 1734—1829), выдающийся французский композитор и музыкальный деятель времён великой Французской Революции — 34, 108.
- Грации — римское название греческих богинь «харит», с именем которых эллины связывали всё привлекательное, прекрасное и радостное в природе и человеческой жизни — 94.
- Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956), выдающийся русский композитор — 201.
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829), великий русский писатель и гениальный драматург — 126.
- Григ Эдвард Хагеруп (Grieg, 1843—1907), выдающийся норвежский композитор — 9, 56, 99, 184.
- Гроблич Мартин Младший (Groblicz, 168?—1750), известный польский скрипичный мастер — 58.

- Гроблич Мартин Старший (Groblicz, ?—1609), выдающийся польский скрипичный мастер, инструменты которого, так же как и Мартина Гроблича Младшего, пользовались широким распространением — 50.
- Грофэ Фэрдэ (Grofé, 1892—), известный американский оркестратор-«джазист» — 224.
- Грэтри Андрэ-Эрнэст-Модэст (Grétry, 1741—1813), выдающийся бельгийский оперный композитор, долго живший во Франции и оставивший любопытные *Мемуары* — 98, 111.
- Грюнбэрг Льюис (Gruenberg, 1884—), американский композитор, выходец из России — 219.
- Гудмэн Бенни, точнее — Бэнджамин Дэйвид (Goodman, 1909—), известный американский *jazz*-кларнетист, прозванный «очкастым», представитель «стиля *swing*», руководитель *jazz*-оркестра — 229.
- Гуно Шарль Франсуа (Gounod, 1818—1893), выдающийся французский оперный композитор — 10, 165, 198.

Д

- Давыдов Карл Юльевич (1838—1889), выдающийся русский виолончелист и композитор — 68.
- Даникан-Филидор Анн (Danican-Philidor, 1681—1728), французский флейтист и композитор — 250.
- Данкварт Балтазар Старший (Dankwart, 154?—1622), известный польский скрипичный мастер, работавший в Вильне — 50.
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869), выдающийся русский композитор — 11, 165, 198.
- Два Аякса — см. Аякс.
- Двбржак Антонин (Dvořák, 1841—1904), выдающийся чешский композитор — 10, 72, 104.
- Дебюсси Клод-Ашиль (Debussy, 1862—1918), замечательный французский композитор-импрессионист — 10—11, 54, 64, 89, 105, 159, 200.
- Дездэмона — персонаж оперы Вэрдн *Отэлло* — 10, 71, 75, 104, 200.
- Джордж II (1683—1727—1760), английский король — 168.
- Джэзбо — см. Браун Джэзбо.
- Дзандонаи Рикардо (Zandonai, 1883—1944), итальянский оперный композитор, писавший для симфонического оркестра, инструментальных ансамблей и хора с сопровождением струнных, органа и оркестра — симфонического и духового — 93.
- Докшицер Тимофей Александрович (Тевель Шевелевич, 1921—), превосходный советский трубач-концертант, солист оркестра Большого театра, часто выступающий и в качестве дирижёра — 160.
- Доммэр Аррэй фон (Dommer, 1828—1905), немецкий теоретик — 106.
- Дона барон фон (Dohna, ?—?), германский посол во Франции — 181.
- Драгонетти Доменнко (Dragonetti, 1763—1846), знаменитый итальянский контрабасист-виртуоз — 72, 75.
- Дьюк Элингтон — см. Элингтон Дьюк.

- Дэлиб Клеман-Филидор-Лэо (Delibes, 1836—1891), известный французский композитор, автор замечательных и очень популярных балетов — 55, 133, 165, 185, 187.
- «Del Gesù» — «Дэль Джезу́», прозвище Джюзеппэ Гварнери, возникшее на основании значка — равностороннего прямого креста с буквами «I. H. S.» под ним, — изображённого на этикетах в его скрипках и похожего на эмблему монашеского ордена — 50.
- Дэмиан (Demian, 177?—18??), немецкий мастер гармоник — 202.
- Дэннэр Иохан-Кристоф (Denner, 1655—1707), немецкий инструментальный мастер, преобразователь свирели в кларнет — 105—106, 108.
- Дэннэр, сын Иохана-Кристофа — 108.
- Дешамп, по прозвищу Морэль, Евстафий (Deschamps, 1320?—1403?), французский поэт Средневековья — 85.
- д'Энди Вэнсан — см. Энди Вэнсан д'.
- Дюка Поль (Dukas, 1865—1935), известный французский композитор — 128.
- Дюпор Жан-Люи (Duport, 1749—1819), выдающийся французский виолончелист-виртуоз, основатель современной аппликатуры для виолончели с применением большого пальца — 68.
- Дюфрэн (Dufrène, 179?—185?), французский трубач — 163.

Е

- Ева (др.-евр. *Haviva* — земля, как мать всего живущего, или *Chavvah* — жизнь), по библейскому сказанию, была сотворена из ребра Адама и, поддавшись искушению Змия, стала — по позднейшим легендам и сказаниям — виновницей грехопадения человечества — 41.
- Еврипид (Εὐριπίδης, 480—407 до «новой эры»), младший из трёх греческих трагиков-корифеев. Из девяноста двух пьес, приписывавшихся ему в древности, можно восстановить названия восьмидесяти. Преобладающий интерес в его трагедиях сосредоточивается на женском характере, исполненном высокого героизма, а предпочтительная разработка женских ролей в трагедии — была его нововведением — см. Горгона.
- Елеазар — персонаж оперы Алэви *Жидовка* («Дочь Кардинала») — 103.
- Елизавета (1709—1741—1761), русская императрица — 213, 240.

Ж

- Жамб дё Фэр Филибэр (Jambe de Fer, 1526—1572), известный и весьма уважаемый французский учёный — 49.
- Жанкур Эжэн (Jancourt, 1815—1901), французский фаготист — 125.

З

- Закс Курт (Sachs, 1881—1959), немецкий музыкальный учёный, выдающийся знаток музыкальных инструментов, историк и теоретик — 106, 177.

Зевс, главный бог древне-греческого религиозного культа, царь всей природы, — бог ясного дня и неба, бог бури, грозы и дождя, отец всех богов и людей, царские и другие знатные роды которых вели от него своё происхождение. В нём, по исконному индо-европейскому религиозному представлению, воплотилась мужская, активная сторона творческой природы — 194.

И

Изаи Эжэн (Ysaÿe, 1858—1931), выдающийся бельгийский скрипач, дирижёр и композитор, концертировавший в России в конце прошлого и в начале текущего столетия — 62.

Измаил-паша (1830 — 1863 — 1879), египетский хедив — 165.

Иоанн ХХII, — собственно ХХI (1244—1316—1334), римский папа, по происхождению француз Жак д'Эз (Euse), бездарный деятель и жестокий, суеверный человек, отличавшийся нетерпимостью и варварским изуверством, — он подвергал сожжению всех обвинённых в ереси — 262.

Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1935), русский композитор, видный общественный деятель и шестой директор Московской Консерватории — 65, 148, 165, 187.

Исидор (Isidorus Hispalensis, 570? — 636), римский писатель — 167.

Искандер — см. Александр Македонский.

К

«Кавалер дю Таствэн» — нарицательное прозвище человека, преданного делу «дегустации вина» — 20.

Казадэзюс Анри-Гюстав (Casadesus, 1879—1947), замечательный французский альтист и квартетист, выдающийся музыкальный деятель — 40.

Казальс Пабло (Casals, 1876 —), гениальный испанский виолончелист-виртуоз, замечательный дирижёр, композитор и выдающийся общественный деятель-патриот — 62, 68.

Казелла Альфредо (Casella, 1883—1947), известный итальянский пианист, дирижёр и композитор — 93.

Калинников Василий Сергеевич (1866—1901), выдающийся русский композитор — 70.

Каллимах (310?—235 до «новой эры»), александрийский учёный — 94.

Кандат Орест Оскарович (1909?—), руководитель эстрадного оркестра — 235.

Карл IV, первоначально назывался Венцеславом (1316—1346—1378), император Священной Римской империи — 142.

Карлович Мечислав (Karłowicz, 1876—1909), известный польский композитор, участник группы «Молодая Польша», считается первым польским композитором-симфонистом, создателем в Польше жанра программной «симфонической поэмы» — 76.

Кассиодор (Magnus Aurelius Cassiodorus, 480—575?), советник короля остготов — 180.

Кастнэр Жан-Жорж (Kastner, 1810—1867), известный французский теоретик — 192.

Катулл Гай Валерий (Caius Valerius Catullus, 667—697? Римской эры, 87—57? до «новой эры»), один из первоклассных поэтов Цицероновской эпохи — 190.

- Катэль Шарль-Симон (Catel, 1773—1830), французский композитор—103, 132, 249.
- Кауэль Хэнри (Cowell, 1897—), американский композитор — 189.
- Кёлер Эрнесто (Köhler, 1849—1907), флейтист, солист императорских театров и профессор Петербургской Консерватории — 90.
- Кёстэр Ян дэ (Keuster, 1846—1918), выдающийся бельгийский контрабасист, профессор Антверпенской Консерватории с 1875 по 1912 год — 72.
- «Кинг Оливэр» — см. главу IX — Jazz — оркестр.
- «King Оливэр», прозвище Джо Оливэра, первого организатора jazz-оркестра — 221—222, 224.
- Кирхэр Афанасий (Kircher, 1602—1680), учёный иезуит, профессор естественных наук при Вюрцбургском Университете, автор двух, имеющих отношение к музыке, сочинений, в которых изложение научных выводов сочетается с проявлением беспримерного легковерия. Все-же эти сочинения содержат много ценного как для истории музыки, так и для акустики — 193.
- Киладзе Григорий Варфоломеевич (1902—), грузинский композитор — 103.
- Клеопатра, египетская царица — персонаж драматического спектакля Прокофьева *Египетские Ночи* — 188.
- Клосэ Иасинт-Элеонор (Klosé, 1808—1880), выдающийся французский кларнетист, профессор Парижской Консерватории — 109.
- Клэнгель Юлиус (Klengel, 1859—1933), выдающийся немецкий виолончелист, автор ряда сочинений для своего инструмента — 68.
- Клютэнс Андрэ (Cluytens, 1905—, по-фламандски произносится — «Хлөйтенс», но сам Клютэнс просит произносить его фамилию на французский лад с звучанием сочетания «ens» — не как «ans», но как носовое «ins» с ударением на последнем слоге), выдающийся оперно-симфонический дирижёр, художественный руководитель «Концертов Консерватории» и оркестра Французского Радио — 15.
- Кнушевицкий Виктор Николаевич (1906—), советский дирижёр и оркестратор, одно время — руководитель джаз-оркестра — 215, 262.
- Кнушевицкий Святослав Николаевич (1908—), советский виолончелист, — 68.
- Кодай Зольтан (Kodály, 1882—), известный венгерский композитор — 172.
- Козловский Алексей Фёдорович (1905—), советский композитор — 187.
- Колонн Эдуар, собственно — Жюда (Colonne, 1838—1910), отличный французский дирижёр и руководитель организованных им концертов — 245.
- Конфри Зез (Confrey, ?—?), американский jazz-композитор — 225, 230.
- «Король» Оливэр — см. Джо Оливэр.
- Коррэтт Мишель (Corrette, 170?—17??), французский контрабасист — 72.
- Кортò Альфрэд (Cortot, 1877—), выдающийся французский пианист и дирижёр, участник «Трио Кортò-Тибо-Казальс», профессор Парижской Консерватории (1907—1920) и один из основателей «École Normale de Musique» в Париже — 62.
- Корэлли Арканджело (Corelli, 1653—1713), выдающийся итальянский скрипач-виртуоз, автор многих сочинений для своего инструмента — 46, 52.
- Крампон (Crampon, 18??—?), французский инструментальный мастер — 125.

- Краснощёков Иван Яковлевич (1798—1875), русский скрипичный мастер, большую часть своего времени посвящавший изготовлению гитар, считается подлинным классиком русской семиструнной гитары — 50.
- Крейслер Фриц (Kreisler, 1875—), замечательный австрийский скрипач-виртуоз и композитор, с 1915 года живущий в Соединённых Штатах, автор ряда сочинений и транскрипций для скрипки, получивших мировую известность — 62.
- Кру́спэ — см. «Эдуард Крусэ».
- Крэхби́ль Хэ́нри Эдуа́рд (Krehbiel, 1854—1923), американский музыкальный критик и писатель, — 230.
- Крюков Владимир Николаевич (1902—1960), советский композитор — 64.
- Ксенофонт (434?—359 до «новой эры»), греческий историк и философ — 252.
- Кузи́но-отец Пье́р-Жозе́ф (Cousineau, 1760—1824), французский инструментальный мастер — 195.
- Кузи́но Жа́к-Жорж, сын (Cousineau, 1785—18??), французский инструментальный мастер, работавший над усовершенствованием арфы — 195.
- Кули́к Я́н (Kulík, 1800—1872), известный пражский скрипичный мастер — 50.
- Купе́рэн Франсуа, прозванный «Великим» (Couperin, 1668—1733), выдающийся французский композитор — 258.
- Ку́севицкий Серге́й Алекса́ндрович (1874—1951), выдающийся русский контрабасист-виртуоз и замечательный дирижёр, бывший двадцать четыре года во главе Бостонского Симфонического Оркестра — 75—76.
- Кэ́ннеди Эдуа́рд — см. Элингтон Дьюк.
- Кэ́рс Эде́м (Carse, 1878—1958), английский композитор и выдающийся учёный в области музыкальных инструментов и истории оркестровки — 105.

Л

- Ладислав V Постум (1440—1453—1457), венгерский король — 181.
- Лебедев Алексей Константинович (1924—), советский тубист — 174.
- Лель — персонаж оперы Римского-Корсакова *Снегурочка* — 113.
- Лема́н Анато́лий Ива́нович (1859—1913), русский скрипичный мастер, по образованию военный инженер, крупнейший представитель русской школы скрипичных мастеров, автор ряда работ, посвящённых акустике скрипки и истории скрипки в России — 50.
- Ле́фэвр Жа́н-Ксавье (Lefèvre, 1763—1829), отличный французский кларнетист — 109.
- Лидийский царь — см. Царь Лидийский.
- Лиза — персонаж комедии Грибоедова *Горе от Ума* — 87.
- Лиза — персонаж оперы Чайковского *Пиковая Дама* — 99.
- Лист Франц (Liszt, 1811—1886), гениальный венгерский пианист, дирижёр и композитор — 143, 184.
- Лёлли Анто́нио (Lolly, 1730—1802), итальянский скрипач-виртуоз — 51.

- Лундстрем Олег Леонидович (1916—), руководитель организованного им эстрадного оркестра — 235.
- Людмила — персонаж оперы Глинки *Руслан и Людмила* — 88.
- Люи XIV (1638—1643—1715), французский король — 45, 212.
- Люи XV (1710—1715/1723—1774), французский король — 109.
- Люлли Жан-Батист дё (de Lully, 1639—1687), знаменитый французский композитор — 27—28, 31, 45, 85, 95, 142, 238, 251, 253.
- Lully le Grand («Великий Люлли») — см. Люлли Жан-Батист.
- Ляборд Жан-Бэнжамэн дё (de Laborde, 1734—1794), французский композитор и историк — 167.
- Лявуа Анри-Мари-Франсуа (Lavoix, 1846—1897), французский музыкальный писатель и историк — 105.
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914), талантливейший русский композитор — 10, 56, 70, 92, 133, 202.
- Лякмэ — персонаж оперы Дэлиба *Лякмэ* — 185.
- Лялө Эдуар (Lalo, 1823—1892), французский композитор и скрипач — 174.
- Лямурё Шарль (Lamoureux, 1834—1899), французский скрипач и превосходный дирижёр, руководитель организованных им в 1881 году «Nouveaux Concerts» — 245.
- Лянди Стэффано (Landi, 1590?—1655?), итальянский певец и церковный композитор — 45.
- Ляндовска Ванда (Landowska, 1877—1959), известная польская клавесинистка — 200.
- Лятошинский Борис Николаевич (1895—), украинский композитор, профессор Киевской Консерватории — 116.

М

- Маджини Джьовани-Паолё Maggini, 1580—1640?), знаменитый итальянский скрипичный мастер в Брешии — 72, 84.
- Маджини Паолё (Maggini, 1581—1658?), известнейший итальянский скрипичный мастер — 59, 62, 66.
- Мадлена, французская принцесса, дочь Шарля VII — 181.
- Майербэр Джекякомо (Meyerbeer, 1791—1864), знаменитый оперный композитор, много и долго работавший для Парижа — 35, 88, 92, 98—99, 103, 112, 116, 119, 143, 155, 162, 165, 185, 198.
- Мáлэр Густав (Mahler, 1860—1911), австрийский композитор и выдающийся дирижёр — 36, 198, 200.
- Маргарита — персонаж оперы Гуно *Фауст* — 89.
- Маршал Саксонский, точнее Мориц Саксонский, маршал (1696—1750), выдающийся полководец — 125.
- Марсий, или точнее — Марсия (Marsyas), силен фригийской мифологии, по преданию, поднял брошенную Афиной флейту, научился играть на ней и вызвал Аполлона на состязание. Разгневанный дерзостью Марсия Аполлон повесил его на сосне и снял с него кожу, которую показывали на рынке в городе Келэн, — у истоков одноименной реки — 94. — См. Сатир.

- Марэ Марэн (Marais, 1656—1728), французский композитор — 73.
- Мáрэш Иохан-Антон (Maresch, 1719—1794, точнее — Mareš Jan-Antonín), инструментальный мастер, чех по происхождению, долго работавший в России — 213, 240.
- Массар Лямбар-Жозеф (Massart, 1811—1892), бельгийский скрипач — 59.
- Массне Жюль (Massenet, 1842—1912), французский композитор — 120.
- Махмуд II (1785—1808—1839), турецкий султан — 256.
- Машо Гийом дё (Machault, 1284?—1377), французский поэт Средневековья — 85.
- Медуза — см. Горгона.
- Меркурий — италийский бог, покровитель торговли, его культ возник с появлением греческих колоний на Юге Италии и распространением греческой промышленности и торговли, что принесло римлянам и новые религиозные представления, которыми они воспользовались для символического обозначения своих религиозных понятий. Официально Меркурий был принят в число италийских богов в 495 году Римской эры после трёхлетнего голода — 193.
- Мизгирь — персонаж оперы Римского-Корсакова *Снегурочка* — 117.
- Минерва — италийская богиня мудрости, соответствует греческой Афине-Палладе. Её почитали как молниеносную богиню гор и полезных открытий и изобретений, но римская Минерва, главным образом, чтилась, как покровительница и отчасти изобретательница ремёсел и искусств — 94.
- Минкус Людвиг (Mincus, 1827—1907), известный балетный композитор, долгое время работавший в Петербурге и писавший для императорской сцены — 198.
- Минх Николай Григорьевич (1912—), видный деятель в области эстрадного жанра, организатор эстрадных ансамблей — 235.
- Моисей (конец XVI — начало XV века до «новой эры»), в библейской мифологии пророк, которому приписывается освобождение древних евреев. Новейшие археологические открытия опровергли его авторство *Пятикнижия*, складывавшегося на протяжении ряда веков на основе разных литературных памятников — 180.
- Монтё Пьер (Monteux, 1875—), видный французский дирижёр, начавший свою дирижёрскую деятельность в 1912 году в «Русском Балете» Дягилева, с 1919 по 1924 год был дирижёром Бостонского Оркестра, с 1928 года руководит различными французскими и американскими оркестрами и много концертирует — 15.
- Монтэвердэ Кляудио-Джовани-Антонио (Monteverde, 1567—1643), итальянский композитор и великий преобразователь оркестра — 25, 45, 170.
- Мориц Иохан-Готфрид (Moritz, 1777—1840), немецкий инструментальный мастер — 173.
- Морэль — см. Дэшамп.
- Моцарт Вольфганг Амадэй (Mozart, 1756—1791), величайший австрийский композитор — 10, 33—35, 47, 62—64, 69, 75—76, 88, 92, 97, 109, 112, 114, 116, 129, 132, 143, 171, 183, 185, 200, 249, 251.
- Музы — покровительницы изящных искусств у древних греков — 94.
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), гениальный русский композитор — 63, 122, 159, 174.
- Мусоргский — Равэль — 133.
- Муффат Георг (Muffat, 1645?—1704), замечательный композитор, органист, впоследствии дирижёр и начальник придворных пажей епископа в Пассау, немцы считают его германцем, французы — эльзасцем, а англичане — шотландцем — 45.

- Мэндельсон-Бартольди Якоб-Людвиг-Феликс (Mendelssohn-Bartholdy, 1809—1847), выдающийся немецкий композитор, дирижёр, пианист, основатель Ляйпцигской Консерватории — 54, 58, 70, 88.
- Мэрсэнн пэр (Mersenne, 1588—1648), французский монах и учёный, много писавший о музыкальных инструментах своего времени — 49, 168.
- Мэюль Этьен-Николя (Méhul, 1763—1817, прежде искажённо — «Мегюль»), выдающийся французский оперный композитор — 59, 132, 245.
- Мюллер Иван (Müller, 1786—1854), знаменитый кларнетист родом из остзейских провинций старой России — 109.
- Мюнш Шарль (Münch, 1891—, на американский лад произносится — «Чарльз Манч»), эльзасец по происхождению, исключительно тонкий и даровитый дирижёр, много выступавший во Франции, с 1949 года — руководитель Бостонского Симфонического Оркестра — 7, 14—15, 20.
- Мюффà Жорж — см. Муффат Георг.

Н

- Надэрман Франсуа-Жозеф (Nadermann, 1773—1835), выдающийся французский арфист, много писавший для своего инструмента — 197.
- Наполеон — персонаж комической оперы Кóдай Хàри Янош — 172.
- Направник Эдуард Францевич (1839—1916), русский дирижёр и композитор, чех по происхождению — 9.
- Нарышкин Семён Кириллович (1710—1775) особенно известный в истории русской музыки как создатель оркестра «роговой музыки» — 213.
- Нарышкины, старинный русский дворянско-помещичий род, уделявший много внимания развитию музыки в России — 32, 240.
- Неаполитанский король — имеется в виду испанский король Дон-Карлос III (1716—1759—1788), бывший под условным именем Карл IV королём Неаполя с 1735 года до избрания его на испанский престол в 1759 году. В бытность свою неаполитанским королём сделал много хорошего для развития этого города и государства, начал знаменитые раскопки Помпéи — 168.
- Нептун — древне-римский бог речной и ключевой воды, впоследствии царь моря, отвечает Посейдону в греческой мифологии. Обычно изображался в виде глубокого бородатого старца с большим трезубцем в руках — отсюда выражение «трезубец Нептуна» — 55.
- Нéйман (Neumann, ?—?), автор *Руководства для тромбона* — 168.
- Николай I (1796—1825—1855), российский император — 31.
- Николай II (1868—1894—1917—1918), последний российский император — 259.

О

- Обэртюр Шарль (Oberthür, 1819—1895), известный арфист, большую часть своей жизни проведший в Лондоне — 197.
- Обэрён — сказочный король эльфов. Впервые встречается в старинной французской поэме-легенде в конце XII столетия. Эта поэма неоднократно переделывалась и дополнялась, превратившись, наконец, в чрезвычайно популярный народный ро-

ман в прозе. Обэрон встречается у Шэкспира в пьесе *Сон в летнюю ночь*. Кристоф-Мартин Виланд (Wieland, 1733—1813), воспользовавшийся частью французского подлинника, создал по существу новую поэму, положенную Вебэром в основу своей оперы — 253.

Овидий (Publius Ovidius Naso, 711—772 Римской эры, или 43 до «новой эры» — 18 «новой эры»,) даровитый римский поэт — 94.

Озирис — наиболее популярное древне-египетское божество, относящееся к загробному миру и заупокойному культу, впоследствии считался богом преисподней и загробным судьёй, бог Луны — 168.

Озэ (теперь иногда — «Осе», а прежде ошибочно — «Азе» или «Аза»), персонаж пьесы Ибсэна *Пэр-Гюнт*, с музыкой Грига — 9, 56.

Оливэр Джобзэф, по прозвищу «Джо» (Oliver, 1885—1938), выдающийся негритянский музыкант, первый организатор *jazz*-оркестра в Чикаго — 221.— См. King-Оливэр.

Олимп — легендарный античный музыкант — 93—94.

Оранский Виктор Александрович (1899—1953), советский композитор, много писавший для театра — 189.

Орманди Юджин (Ormandy, 1899—), американский дирижёр венгерского происхождения, сначала выступал как скрипач, позднее — в качестве дирижёра, с 1936 года, после Стоковского, руководит Филадельфийским Симфоническим Оркестром — 15.

Орф Карль (Orff, 1895—), выдающийся и чрезвычайно своеобразный западно-германский композитор и театральный деятель — 189.

Островский Александр Николаевич (1823—1886), выдающийся русский драматург — 113.

Отец Бенедикт — см. Бенедикт.

Отэлло — персонаж оперы Вэрди *Отэлло* — 71, 75.

П

Паганини Николё [Никколё] (Paganini, 1782/1784—1840), величайший итальянский скрипач-виртуоз, — 51—52, 58—59, 62.

Падёлю Жюль-Этьен (Pasdeloup, 1819—1887), выдающийся французский дирижёр, — 245.

Паллада — точнее Паллада-Афина, древне-греческая богиня, принадлежащая к числу верховных божеств, почиталась в древне-эллинском мире. Эта строгая воинственная и благотельная богиня — символ потрясающей мощи, а также ясности эфира и небесной силы, управляющей молнией, облаками и светилами, оплодотворяющей поля, порождающей всё живое и воспитывающей человечество. Впоследствии Афина стала богиней духовной деятельности, художественной изобретательности и мышления — 93.

Пан — древне-греческий бог с козлиными ногами, длинной бородой и рогами, игравший на флейте, или сиринксе. Отсюда — «Флейта Пана» — 248.

Пануфник Тóмаш (Panufnik, 1876—1951), выдающийся польский скрипичный мастер, инструменты которого получили широкое признание — 50.

Пáстор Тони (Pastor, 1907—), владелец нью-йоркского «Театра Варьетэ» — 225.

Пегас — крылатый конь, сын Посейдона, возникший из крови обезглавленной Медузы. В сонме олимпийских богов Пегас, как прислужник Зевса, носит его гром и молнию, символизируя собой грозное «крылатое» облако. В позднейших сказаниях

попал в общество Муз за то, что ударом своего копыта остановил гору Геликон, которая при звуках песен Муз начала колебаться — 268.

Перинэ Франсуа (Périnet, 1790?—18??), парижский инструментальный мастер, изобретатель помповых вентиляей, получивших известность под названием «вентили Перинэ», в 1829 году снабдил третьим вентиляем медные амбушюрные инструменты — 140.

Персэй — один из древнейших эллинских героев «аргосского цикла», первоначально бог света, позднее — титан. Древне-персидское сказание сделало Персэя отцом Перса — родоначальника персидского народа. Культ Персэя существовал также и в египетском городе Хеммисе. Имя Персэя — героя-избавителя — стало символом победы светлого начала над тёмным — 94.

Перлэндэс Жан (Perlendès, ?—?), французский гобоист, по Антонину Модру (Modr. 1898—), — «Ферлэндэс», предполагаемый изобретатель английского рожка — 100.

Пёрсэль Хэнри (Purcell, 1658/1659—1695), величайший английский композитор — 31, 45.

Пётр Великий, русский царь и император — 125, 212.— См. Пётр I.

Пётр I (1672—1682—1725), российский император — 32, 154, 213.

Пиндар (522—448 до «новой эры»), прославленный лирический поэт древности, уроженец Фив, его поэзия теснейшим образом связана с пением, музыкой и танцами — 93.

Пиччини Никола (Piccini, 1728—1800), известный итальянский оперный композитор — 34.

Платон (430/427—348/347 до «новой эры»), знаменитейший древне-греческий философ и учёный — 251.

Платон Михайлович — персонаж комедии Грибоедова *Горе от Ума* — 87.

Плутарх (40—120), знаменитый греческий моралист, историк и учёный — 94.

Плэйфорд Джон (Playford, 1623—1686?), английский издатель — 51.

Подгорный Тимофей Филиппович (1873—1958), советский скрипичный мастер — 51.

Посейдон — в греческой мифологии бог-властитель моря и всей водной стихии, символ влаги, окружающей, поддерживающей и оплодотворяющей землю. Знаки его могущества — трезубец, бык, дельфин и конь. Культ Посейдона был распространён всюду, где водная стихия играла большую роль. Основной чертой, отличающей Посейдона в мифах, является власть и несокрушимая сила, которая выступает в единстве с его царственным величием — см. Горгона.

Последний Птоломей — см. Птоломей.

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), замечательный русский композитор — 12, 36, 68, 89, 122, 130, 148, 165, 171, 185, 188, 198, 201, 203.

Прёториус Михаэль (Praetorius, 1571—1621), выдающийся немецкий музыкальный писатель — 72, 124.

Прюньёр Анри (Prunières, 1886—1942), французский музыковед — 48.

Птоломей XIV (47—42—30 до «новой эры»), точнее — «Птолемей», египетско-александрийский царь, — 95.

Пуни (правильнее Пуньи) Чезарэ [Чезарь] (Pugni, 1805—1870), известный итальянский балетный композитор, много писавший для петербургской балетной сцены — 198.

Пуччини Джакомо (Puccini, 1858—1924), знаменитый итальянский оперный композитор — 188, 198.

- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), величайший русский поэт, гениальный преобразователь русского литературного языка — 213.
- Пэр Мэрсэн — см. Мэрсэн пэр.
- Пэриш-Альварс Элиас (Parish-Alvars, 1808—1849), известный английский арфист, оставивший немало сочинений для своего инструмента — 197.
- Пюньо Стефан-Рауль (Pugno, 1852—1914), французский органист, пианист и композитор, профессор Парижской Консерватории (1892—1901), много концертировал как солист, а также выступал в ансамбле с Эжэном Изан — 62.

Р

- Ра — «солнце», верховное божество древних египтян. Ему было посвящено много гимнов, попавших в «Книгу Мёртвых», и «величаний», обнаруженных в гробницах фараонов XX династии. Изображался Ра с головою кобчика на теле человека, с солнечным диском и змеей урея на голове — см. Тот.
- Раблэ Франсуа (Rabelais, 1483/1495—1553), замечательный французский писатель ■ величайший сатирик — 167.
- Раванà, легендарный цейлонский царь — 42, 240.
- Равэль Морис (Ravel, 1875—1937), выдающийся французский композитор, один из основоположников импрессионистического направления в музыке — 10, 12, 62, 93, 105, 122, 128, 131, 159, 174, 185, 200, 252.
- Раймонда — персонаж балета Глазунова *Раймонда* — 55.
- Рамзес III (1120—1100 до «новой эры»), иногда — «Рамсэс», — знаменитый и один из последних египетских фараонов XX династии. В течение своего тридцатидвух-летнего царствования вёл много успешных войн, но прославился, главным образом, своими несметными богатствами, огромными вкладами в египетские храмы и роскошными сооружениями, поражавшими своею грандиозностью и величием — 194.
- Рамо Жан-Филипп (Rameau, 1683—1764), выдающийся французский композитор, отличный органист и основатель учения о гармонии — 28, 87—88, 96, 108, 248, 250.
- Ратмир — персонаж оперы Глинки *Руслан и Людмила* — 103.
- Раухвергер Михаил Рафаилович (1901—), советский композитор — 172.
- Рафаэль (Raffaello Santi, 1483—1520), великий итальянский художник — 48.
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), гениальный русский пианист, композитор и дирижёр — 36, 67, 112—113, 122, 131, 188.
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), гениальный русский композитор — 10—12, 31, 36, 52, 67, 70, 74, 88, 93, 97—98, 113, 116—117, 127, 131, 143, 145—146, 148, 159—161, 165, 172, 185—188, 198—199, 201.
- Риттер Хэрман (Ritter, 1849—1926), немецкий альтист — 61.
- Ровицкий Витольд (Rowicki, 1914—), польский скрипач и дирижёр, бессменный художественный руководитель созданного им в 1945 году симфонического оркестра Варшавской Филармонии — 15.
- Розанов Сергей Васильевич (1871—1937), великолепный русский кларнетист, солист оркестра Большого театра, профессор Московской Консерватории — 109.
- Роланд (франц. — *Roland*, *Ruotland*, итал. — *Orlando*), знаменитейший из героев французских эпических сказаний цикла Карла Великого. Лицо, по всей вероятности,

историческое. События его героической жизни рассказаны в поэме *Песнь о Роланде*, обработанной в XI столетии — 141.

Ролла Алэсandro (Rolla, 1757—1841), выдающийся итальянский скрипач, учитель Паганини — 62.

Ромбэрг Бэрнхард (Romberg, 1767—1841), выдающийся немецкий виолончелист, много писавший для своего инструмента — 68.

Россини Джѡакино (Rossini, 1792—1868), замечательный итальянский оперный композитор — 71, 88, 98, 102, 119, 142, 200.

Ростропович Мстислав Леопольдович (1927—), советский виолончелист—68.

Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), русский композитор и гениальный пианист, выдающийся общественный деятель, основатель Петербургской Консерватории и её первый директор — 64.

«Русский Страдивари» — см. Батов Иван Андреевич.

Руссо Жан (Rousseaux, XVII столетие), французский музыкант, виртуоз на виоле — 41—42.

Рэйе Эрнэст (Reyer, 1823—1909) иногда ошибочно на немецкий лад — «Рейер», французский оперный композитор — 174.

С

Савич Владимир (Shavitch, 1888—), американский дирижёр русского происхождения, живущий в Мексике — 13.

Сакс Адольф-Антуан-Жозэф (Sax, 1814—1894), замечательный бельгийский инструментальный мастер, построивший саксофон и преобразовавший все медные инструменты духового оркестра — 79, 118—119, 125, 140, 165, 173, 204—205, 239, 254.

Салѡ Гаспаро да (da Salo, 1542?—1609), выдающийся скрипичный мастер, работавший в Италии — 59, 66, 72.

Саломея или Саломия (конец I века до «новой эры»), дочь Иродиады, с именем которой связывается казнь Иоанна Крестителя, хотя непосредственной виновницей этого убийства была её мать — 180.

Самюэль — персонаж оперы Вебэра *Волшебный Стрелок* — 70.

Сарджэнт Унтроп (Sargeant, 1903—), американский критик и музыковед—224, 261 — 262.

Сатир или Марсий, сын Лидийского царя, музыкант Античной Эллады — 93—94. — См. Марсий, или Марсия.

Серов Александр Николаевич (1820—1871), выдающийся русский музыкальный критик и композитор — 92.

Сѣрвэ Адриэн-Франсуа (Servais, 1807—1866), выдающийся бельгийский виолончелист, много писавший для своего инструмента и много концертировавший по странам всего мира, в том числе и по крупнейшим городам старой России — 68.

Сѣрчингер Сэзър (Saerchingen, 1884—), видный английский музыкальный критик — 219.

Сибелиус Ян (Sibelius, 1865—1957), выдающийся финский композитор, основоположник современной «школы финской музыки» — 57, 104.

Сивори Эрнэсто-Камиллѡ (Sivori, 1815—1894), знаменитый итальянский скрипач-виртуоз — 59, 62.

- Сизов Пётр (1846?—1900?), тульский оружейник и гармонный мастер, работавший с Н. И. Белобородовым — 202.
- Скалозуб — персонаж комедии Грибоедова *Горе от Ума* — 126.
- Скарлатти Алэсandro (Scarlatti, 1660 или 1658/1659—1725), знаменитый итальянский оперный композитор, основатель «неаполитанской школы» — 26, 31, 245.
- Скрябин Александр Николаевич (1872—1915), гениальный русский композитор и пианист — 9, 11—12, 36, 76, 89, 159—160, 201, 254.
- Смётана Бэдржих (Smetana, 1824—1884), выдающийся чешский оперно-симфонический композитор — 53.
- Соловьёв-Седой Василий Павлович (1907—), видный советский композитор, создавший множество популярных песен — 199.
- Спендиаров Александр Афанасьевич (1871—1928), выдающийся армянский композитор, основоположник «классической школы армянской музыки» — 65, 99, 200.
- Спонтини Гаспаро-Люиджи-Пачифико, позднее — граф ди Сант-Андреа (Spontini, 1774—1851), известный итальянский композитор, большую часть своей зрелой жизни проведший во Франции — 35, 184.
- Стáмиц Карэль (Stamitz, 1746—1801), чешский скрипач, участник Манхаймского оркестра, руководимого его отцом Яном Стамцем, концертировал в Париже в качестве альтиста и исполнителя старинной музыки на виоль д'амуре — 64.
- Стáмиц Ян-Вацлав-Антонин, по-немецки — Штáмиц Иохан-Венцель-Антон (Stamitz, 1717—1757) немецкий скрипач и композитор, чех по происхождению, основатель «манхаймской школы» и первый руководитель созданного им манхаймского оркестра — 109.
- Старчище — персонаж оперы-былины Римского-Корсакова *Садко* — 201.
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), выдающийся русский художественный и музыкальный критик — 148.
- Статуя Командора — персонаж оперы Моцарта *Дон-Жуан* — 171.
- Стоковский Леопольд (Stokowski, 1882—), выдающийся американский дирижёр польского происхождения, с 1912 года по 1936 — руководитель Филадельфийского Оркестра, автор ряда выдающихся оркестровых обработок произведений Баха, выступил в качестве киноактёра в известном и очень популярном фильме «Сто мужчин и одна девушка» — 16.
- Стравинский Игорь Фёдорович (1882—), выдающийся русский композитор, долго живший во Франции, а теперь переселившийся в Америку — 31, 36, 39, 162, 165, 172, 174, 200—201.
- Страдивари Антонио (Stradivari, 1644—1737), величайший итальянский скрипичный мастер — 50—51, 59, 66.
- Стрнад Кашпар (Strnad, 1752—1822), известный чешский скрипичный мастер — 50.
- Стэрнс Маршалл Уинслёу (Stearns, 1908—), видный американский музыкальный деятель, профессор и директор Института по изучению музыки *jazz'a* — 218.
- Стэффани Агостино (Steffani, 1654—1728), аббат, знаменитый итальянский композитор — 31.
- Суза Джон Фйлип (Sousa, 1854—1932), американский военный дирижёр, создатель медного баса, получившего название «сузафон» — 259.
- Сэн-Санс Камий (Saint-Saëns, 1835—1921), выдающийся французский композитор, дирижёр и музыкально-общественный деятель — 72, 75, 116, 129, 159, 186.

Т

- Тамино — персонаж оперы Моцарта *Волшебная Флейта* — 88.
- Тартини Джозеппе (Tartini 1692—1770), итало-далматинский скрипач-виртуоз — 51.
- Татьяна — персонаж оперы Чайковского *Евгений Онегин* — 113.
- Тао-Хоа — персонаж балета Глиёра *Красный Цветок* — 186.
- Теодорих Великий (454?—498? — 526), король остготов — 180.
- Тёрнэр Джеймс сэр, шотландский офицер — 181.
- Тибò Жак (Thibaud, 1880—1953), выдающийся французский скрипач-концертант, вместе с Маргаритой Лёнг учредил в 1946 году «Международные Конкурсы Скрипачей и Пианистов в Париже» — 62.
- Тиртэй, поэт, воспевавший спартанскую доблесть, до настоящего времени сохранились значительные отрывки из его элегий — 168.
- Тодини Микелё (Todini, 1625—?), знаменитый лютнист — 72.
- Толстов Сергей Павлович (1907—), историк-востоковед, этнограф и археолог, автор ряда книг, повествующих о его экспедициях в пустыню Средней Азии и раскопках древних городов, занесённых песками — 194.
- Томà Шарль-Люи-Амбруаз (Thomas, 1811—1896), видный французский композитор — 120.
- Томашёв Даниил Порфирьевич (1875—1926), русский скрипичный мастер, начавший самостоятельно работать с 1901 года в Киеве. С 1906 года поселился в Москве и работал в качестве мастера в Большом театре, Московской Консерватории и других музыкальных учреждениях — 50.
- Торелли Джозеппе (Torelli, 1685—1708), итальянский скрипач-виртуоз — 45—46, 52.
- Тот, древне-египетский бог луны, времени, премудрости и культуры. Первоначально почитался в образе птицы Ибис, служившей его символом, и изображался с головой Ибиса. В нём предполагался благой и премудрый дух, возвещавший разлитие Нила и истреблявший вредных гадов. Как бог ночного светила, считался «наместником Ра», когда тот ночью ходил по преисподней. Как бог времени, был покровителем долголетия, престолонаследия и вообще наследства. Как бог мудрости — изобретателем иероглифов, автором священных книг, магом, покровителем учёных и чиновников, охранителем государственного и мирового порядка — 194.
- Трьебэр Фредэрик (Triébert, 1813—1878), французский гобоист, благодаря которому «система Бёма» была применена к фаготу, известный инструментальный мастер — 101, 125.
- Турт Франсуа (Tourte, 1747—1835), французский скрипичный мастер, часто называемый «Страдивариусом смычка», сначала был часовщиком, позднее — преобразователем современного смычка — 44, 51.
- Тэлеман Георг-Филипп (Telemann, 1681—1767), самый популярный композитор из современников Баха, при жизни пользовавшийся значительно большей известностью, чем последний, чрезвычайно плодовитый музыкант, писавший чуть-ли не во всех жанрах и часто «по заказу», оставил ряд примечательных сочинений для альта — 64.
- Тэсситорэ Фернандо [Фердинанд Ахиллесович] (Tessitore, 1864—1933), итальянский гобоист, почти всю свою жизнь прослуживший в оркестре Большого театра, был солистом на английском рожке — 103.

У

- Уайтмэн Поль (Whiteman, 1890—), один из первых негритянских создателей *jazz*-оркестра — 224, 226, 228, 262.
- Уильям II Рыжий (William II Rufus, 1056—1087—1100), английский король — 150.
- Уильямс Ральф Воан — см. Воан Уильямс Ральф.
- Уитстон Чарльз сэр (Wheatstone, 1802—1875), английский музыкальный деятель — 202.
- Урхан I (1280—1326—1359), турецкий султан — 256.
- Утёсов Леонид Осипович (1895—), советский музыкальный деятель, один из организаторов советского джаз-ансамбля — 235, 262.

Ф

- Фабэр Жан-Адам-Жозеф (Faber, 168?—174?), бельгийский композитор — 108.
- Фамусов — персонаж комедии Грибоедова *Горе от Ума* — 87.
- Фáрмэр Хэнри Джордж (Farmer, 1882—), английский музыковед и арабист, много сделавший в области изучения музыки и музыкальных инструментов народов Востока, автор выдающейся книги по истории духового оркестра — 150.
- Фетида, морская нимфа, — по фессалийским сказаниям, мать Ахиллеса. В *Илиаде* она принимала близкое участие в судьбе Ахилла, а в после-гомэровских сказаниях при её помощи аргонавты успешно пробились через пролив мимо Скиллы и Харибды — 262.
- Фетис Франсуа-Жозеф (Fétis, 1784—1871), знаменитый бельгийский музыкальный учёный — 42.
- Филибэр Жамб дё Фэр — см. Жамб дё Фэр.
- Филидор — см. Даникан-Филидор Анн.
- Финдейзен Николай Фёдорович (1868—1928), известный русский музыкальный историк — 49.
- Флейта Пана — см. Пан.
- Фогт Огюст-Гюстав (Vogt, 1781—1870), знаменитый французский гобоист — 103.
- Фукс Иохан-Иозеф (Fux, 1660—1741), известный контрапунктист и композитор — 142.

Х

- Хайдн Франц-Иозеф (Haydn, 1732—1809, прежде искажённо — «Гайдн»), величайший австрийский композитор, создатель «классической симфонии» — 33—35, 46, 69, 72, 88, 97, 127, 143, 154, 172, 249, 251.
- Хамплъ Антон-Иозеф (Hampel, 1700—1771), выдающийся немецкий валторнист, с 1737 года валторнист придворной капеллы в Дрездене, преобразователь игры на этом инструменте — 142—143.
- Хáри Янош — персонаж комической оперы Кóдай *Хáри Янош* — 172.
- Хáрни Бэнджамин Робэртсон, по прозвищу «Бэн» (Harney, 1871—1938), американский *jazz*-пианист и композитор — 225.

- Харт Джордж (Hart, 1839—1891), ученик Королевской Академии Музыки, блестящий скрипач-исполнитель и учёный, автор хорошо известной книги *The Violin,—its famous Makers and their Imitators* («Скрипка,— её прославленные мастера и их подражатели») — 42.
- Хассе Иохан-Адольф (Hasse, 1699—1783), выдающийся немецкий композитор — 34.
- Хаукинс сэр Джон (Hawkins, 1719—1789), выдающийся английский учёный и историк, автор пятитомной «Истории Музыки» — *General History of the Science and Practice of Music* и многих других работ в той-же области — 42.
- Хачатурян Арам Ильич (1904—), видный советский композитор — 36, 58, 92, 114, 122, 127, 165, 172, 186.
- Хикмэн Арт (Hickman, 1886—1930), сан-францисский дирижёр и видный деятель jazz'a — 226, 228.
- Хозе — персонаж оперы Бизе *Кармэн* — 127.
- Хольст Густав (Holst, 1874—1934), английский композитор — 93.
- Хохбруккэр Кристиан (Hochbrucker, 1733—?), немецкий арфист — 195.
- Хохбруккэр Целестин, сын Кристиана, немецкий арфист — 195.
- Христос, в переводе с греческого значит «помазанник» и, в свою очередь, является переводом древне-еврейского *maschiach*, в греческой транскрипции — *Messias*. Богословы и отцы церкви считают Иисуса Христа исторической личностью и «величайшим из всех исторических деятелей». Правильнее допустить мысль, что с именем «Иисус Христос» связывали морально-философские учения, возникшие как ереси по отношению к господствовавшим тогда «официальным» религиям и формировавшимся в стройное вероучение на протяжении нескольких столетий. На основании многочисленных и большей частью вымышленных сказаний, притч и легенд была написана мистическая биография Иисуса Христа, в которой он представлен как действующее лицо описанных там событий. Биография Христа, вероятно, создана не без влияния «жизнеописаний богочеловеков и героев, возведённых в ранг божеств» Плутарха. В ранний период зарождения христианства существовала вера в «Иисуса», прообразом которого является, несомненно, самый выдающийся из национальных героев древней Иудеи — Иисус, сын Навина. В поздний период возникло новое понятие «Христос», определявшее уже совокупность древнейших философско-моралистических учений, ставших в дальнейшем теоретической основой христианства, которое было принято в качестве единой вселенской религии. Христианство — как религия — создавалось в течение полутора веков — с середины I и до конца II столетия «новой эры» — 104.
- Хуан-ди (2700—2500 до «новой эры»), китайский император — 202.
- Хубэрт лё Блянк (Hubert le Blanc, 169?—176?) — 51.— См. Блян.
- Хэккель Вильхэльм (Heckel, 1856—1909), известный немецкий фабрикант, на предприятиях которого изготовлялись деревянные духовые инструменты и прежде всего прославленные во всём мире «хэккелевские» фаготы — 30, 125, 130, 250.
- Хэндель Георг-Фридрих (Händel, 1685—1759, прежде искажённо — «Гендель»), величайший немецкий композитор — 26, 28, 30—31, 46, 64, 96, 143, 153, 161, 171, 185.
- Хэнди Уильям Кристофер (Handy, 1873—1958), известный негритянский композитор, создатель жанра «blues» в jazz'e — 226.
- Хэндерсон Джеймс Флетчер (Henderson, 1898—), руководитель негритянского jazz'a, названного его именем — 228.
- Хэрн Ляфкадио (Hearn, 1850—1904), американский музыкальный деятель — 224.

Ц

- Цабэль Альберт Генрихович (Albert Heinrich Zabel, 1835—1910), превосходный артист и виртуоз на арфе, много писавший для этого инструмента. В 1854 году стал солистом «Итальянской оперы» в Петербурге, а по упразднении последней — солистом балетного оркестра императорских театров. С 1862 года и по день смерти состоял профессором Петербургской Консерватории. Написал, кроме ряда пьес для арфы, *Слово композиторам относительно практического применения арфы в оркестре* — 197.
- Царь Лидийский, под этим именем в качестве отца Сатира проник в музыкально-теоретическую литературу, хотя вернее допустить, что имеется в виду *Царь Ликийский*. Впрочем, в древне-греческих мифах нигде нет указаний именно на эту связь, и сатиры считались лесными и горными духами, олицетворявшими грубую силу природы и, по Гезиоду, имели общее происхождение с горными нимфами — 93.— См. Марсий, или Марсия.
- Царь Морской — персонаж оперы-былины Римского-Корсакова *Садко* — 160, 201.
- Цэльтер Карль-Фридрих (Zelter, 1758—1832), скрипач, композитор и дирижёр, впоследствии учредитель хорового общества *Liedertafel* и директор Певческой Академии в Берлине, друг Гёте — 64.
- Цфасман Александр Наумович (1906—), советский пианист и дирижёр, видный деятель эстрады — 262.
- Цыбин Владимир Николаевич (1877—1949), флейтист и дирижёр, солист оркестра Большого театра, профессор Московской Консерватории — 90.

Ч

- Чайкин Николай Яковлевич (1915—), советский композитор — 203.
- Чайковский Пётр Ильич (1840—1893), гениальный русский композитор — 8—12, 36, 53—56, 58, 63—65, 70—71, 88, 93, 97, 99, 113, 117, 127, 129, 131, 133, 144—145, 148, 156, 158, 160, 165, 171—172, 185, 187, 189, 198, 200—201, 203, 258.
- Чарльз II Стюарт (1630—1660—1685), английский король — 45.
- Чацкий — персонаж комедии Грибоедова *Горе от Ума* — 87, 126.
- Черепнин Александр Николаевич (1899—), русский композитор, живущий теперь в Чикаго, — 12, 189.
- Черепнин Николай Николаевич, «Черепнин старший» (1873—1945), выдающийся русский композитор-импрессионист, профессор Петербургской Консерватории, последние годы жизни много работавший за границей и, в частности, во Франции — 76.
- Черномор — бессловесный персонаж оперы Глинки *Руслан и Людмила* — 56.
- Черо́нэ Дом-Пьетро (Сегопе, 1566—1616), священник, церковный музыкант и теоретик, с 1592 года был при дворе испанского короля Филиппа II, а в 1608 году возвратился в Неаполь, где напечатал два своих трактата, из которых второй — *El Melopeo* на испанском языке — 193.

Ш

- Шапорин Юрий Александрович (1889—), видный советский композитор — 117, 203.
- Шарле́мань (742?—768—814), французское прозвище Римского императора Карла [Шарля] Великого — 141.

- Шарль VII (1403—1422—1461), французский король — 181.
- Шарпантье Гюстав (Charpantier, 1860—1956), французский композитор — 120.
- Шемаханская Царица — персонаж оперы Римского-Корсакова *Золотой Петушок* — 113.
- Шереметевы, графы, — русские вельможи, много сделавшие для развития музыки в России — 32.
- Шёнбэрг Арнольд (Schönberg, 1874—1951), австрийский композитор-атоналист — 162.
- Ши Юн-кан (1929—) китайский композитор, преподаватель Шанхайской Консерватории — 38.
- Шнитцер Зигмунд (Schnitzer, ?—1578), нюрнбергский инструментальный мастер, преобразователь фагота Альбонэзи — 123—124. Ср. Шэльтцер.
- Шнурпфайль, камерный музыкант императорского русского двора — 213.
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—), советский композитор — 36, 89, 99, 114, 116, 122, 128, 148, 159—160, 172, 185, 189, 201.
- Штёльцель Иохан-Хайнрих (Stoelzel или Stölzel, 1780—1844), валторнист-виртуоз, артист королевской капеллы в Берлине, затем — мастер музыкальных инструментов в Братиславе, французские источники, вероятно ошибочно, называют его «Сигизмундом» — 163.
- Штраус Рихард (Strauss, 1864—1949), выдающийся австрийский композитор и дирижёр, большую часть жизни проведший в Германии — 31, 36, 75, 105, 112, 114, 116, 120, 129, 131, 148, 162, 174, 198, 200, 258.
- Штэлин Якоб фон (von-Stählin, 1709—1785), русский академик, писавший также и о музыке своего времени — 213.
- Шубэрт Франц-Петэр (Schubert, 1797—1828), гениальный австрийский композитор — 76.
- Шуман Робэрт (Schumann, 1810—1856), гениальный немецкий композитор-романтик — 64, 70, 72, 102, 156, 175.
- Шэльтцер Сигизмунд (Scheltzer, ?—1578), нюрнбергский инструментальный мастер, преобразовавший фагот Альбонэзи. Возможно и вполне вероятно искажённая французскими источниками транскрипция имени и фамилии мастера музыкальных инструментов, работавшего в Нюрнберге, *Зигмунда Шнитцера*, упоминаемого в качестве мастера фаготов и свирелей во всех немецких и чешских музыкально-теоретических источниках — 124.— См. Шнитцер Зигмунд.
- Шэридан Ричард-Бринслэй (Sheridan, 1751—1816), знаменитый английский драматург — 87.
- Шюрман Георг-Каспар (Schürmann, 1672—1751), немецкий композитор — 34.
- Шютц Хайнрих (Schütz, 1585—1672), известный немецкий композитор, самый крупный предшественник Баха — 30.

Щ

- Щёлоков (1850?—19??), тульский оружейник, гармонный мастер, работавший с Н. И. Белобородовым — 202.
- Щёлоков Вячеслав Иванович (1904—), советский трубач, автор сочинений для своего инструмента, профессор Уральской Консерватории — 160.

Э

Эдуард IV (1442—1461—1483), английский король — 212.

«Эдуард Круспэ», знаменитая германская фирма медных духовых инструментов в Эрфурте — 146.

Элингтон Дьюк (Elington, 1899—), псевдоним Эдуарда Кэннеди, выдающегося негритянского трубача, руководителя jazz-оркестра своего имени и создателя особого стиля «jazz-hot» — 224, 228.

Элтон Ричард (Elton, 1618—1672?), английский историк — 150.

Энди Поль-Мари-Вэнсан д' (d'Indy, 1851—1931), выдающийся французский композитор — 120, 128.

Эрар Себастьян (Erard, 1752—1831), гениальный французский инструментальный мастер, преобразователь арфы — 195—196.

Эрлянг Камий (Erlanger, 1863—1919), французский композитор, имя которого часто неправильно искажается на немецкий лад — «Эрлянгэр» — 120.

Эррио Эдуар (Hérriot, 1872—1957), выдающийся французский общественно-политический и государственный деятель, мэр города Лиона, председатель Национального Собрания, член Французской Академии, блестящий оратор и даровитый писатель — 144.

Ю

Юбэр лё Блян — см. Блян.

Юдэс (Eudes, 1036?—1097), английский епископ — 150.

Юпитер (Juppiter, или Jupiter), древне-италийский бог небесного свода или светлого неба, с его атмосферными явлениями — дождём и грозой, податель плодородия, изобилия, победы, помощи, исцеления, высший источник и охранитель правопорядка, верности, чистоты и, наконец, верховный царь богов и людей — 180.

Юрий, князь древне-русский — 212.

Я

Ягнис, фригийский музыкант — 93—94.

Яначек Лёш (Janáček, 1854—1928), чешский композитор — 162.

Ярослав Мудрый [Ярослав I Владимирович Мудрый], (978—1054), древне-русский князь — 43.

Ярослав, князь древне-русский, возможно, Ярослав Мудрый (см.), Ярослав Владимирович Осмомысл (?—1187), Ярослав Всеволодович (1190—1246) или какой-нибудь иной старо-русский князь, носивший это имя — 212.

ОПЕЧАТКИ

| Стр. | Строка | Напечатано | Следует читать |
|------|-------------------------|---|--|
| 13 | 7 сверху | производит | производят |
| 30 | 5 сверху | отличавшиеся | отличавшихся |
| 30 | 5 снизу | глубины | глубины |
| 165 | 22 снизу | ...как, например, Даргомыжский, Римский-Корса- ков,... | ...как, например, Римский-Корса- ков,... |
| 177 | 5 снизу | звучание» | звучащие» |
| 238 | 7 снизу | к стр. 9 | к стр. 10 |
| 239 | 8 сверху | к стр. 28 | к стр. 27 |
| 250 | 14 снизу | к стр. 82 | к стр. 80 |
| 253 | 8 сверху | к стр. 31 | к стр. 32 |
| 253 | 13 снизу | к стр. 31 | к стр. 32 |
| 260 | 2 снизу | к стр. 221 | к стр. 220 |
| 263 | между 11 и 12 сверху | | Аида — персонаж оперы Вэрди Аида — 165. |
| 273 | 15 снизу | Д | Л |

Зак. 1304

ИСПРАВЛЕНО
(кроме Аиды)



Государственная капелла им. Глинки и симфонический оркестр
Ленинградской филармонии. Дирижер Е. Мравинский



Скрипка



Альт



Гамба



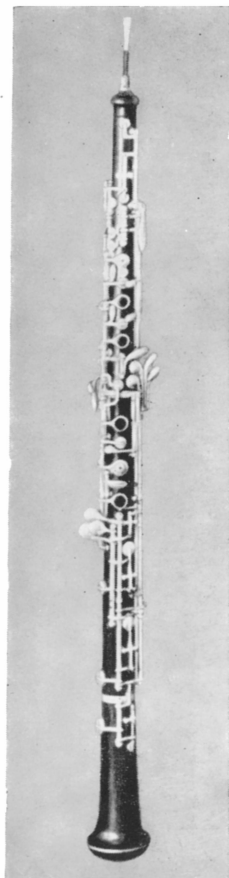
Виолончель



Контрабас



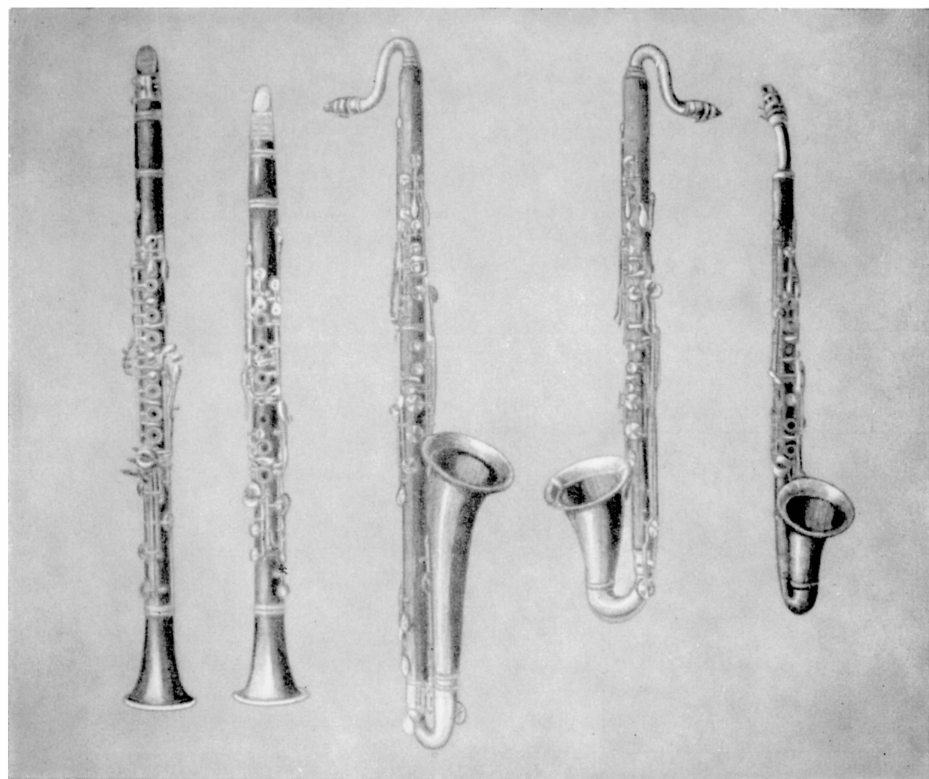
Флейта



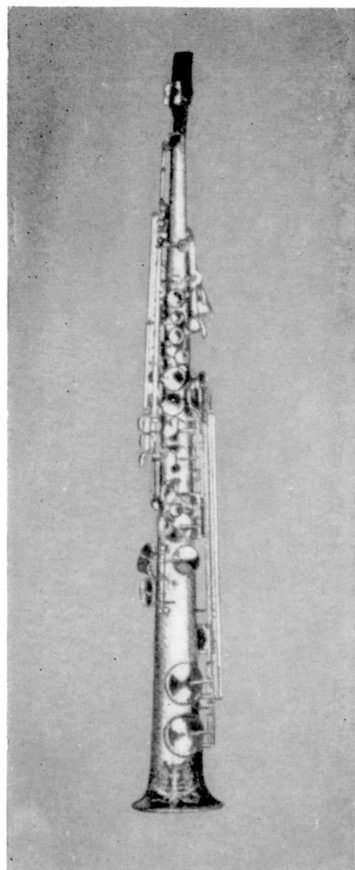
Гобой



Английский рожок



Кларнеты, бас-кларнет и бассетгорн



Саксофон сопрано



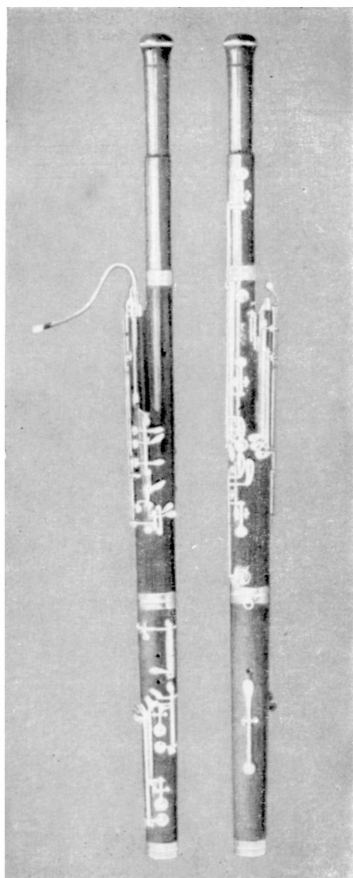
Саксофон альт



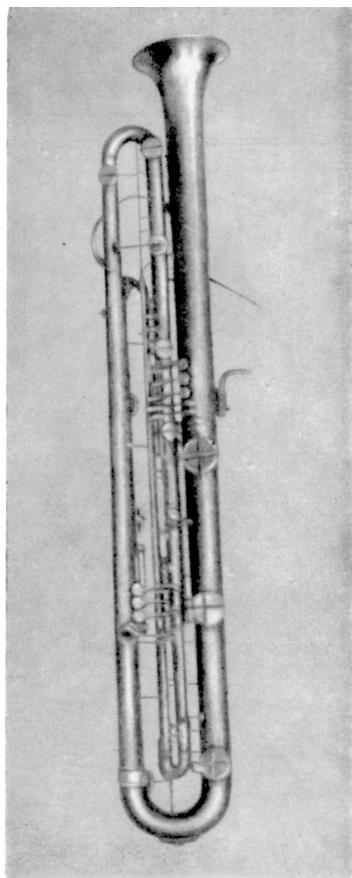
Саксофон тенор



Саксофон баритон



Фаготы



Сарюзофон



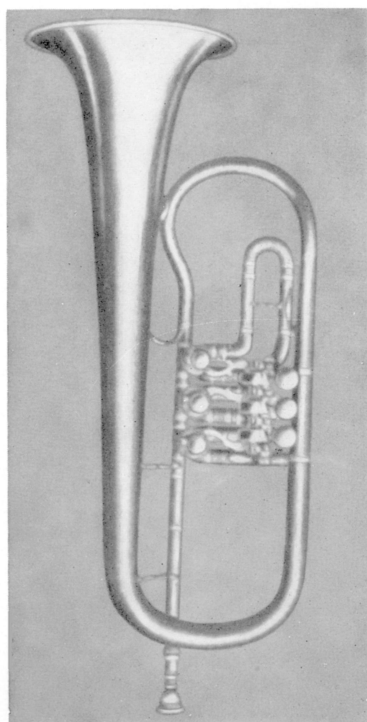
Валторна с вентилями



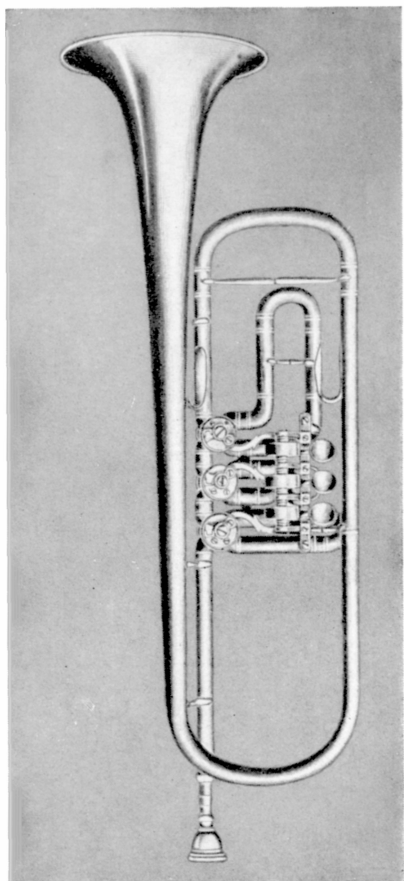
Валторна с пистонами



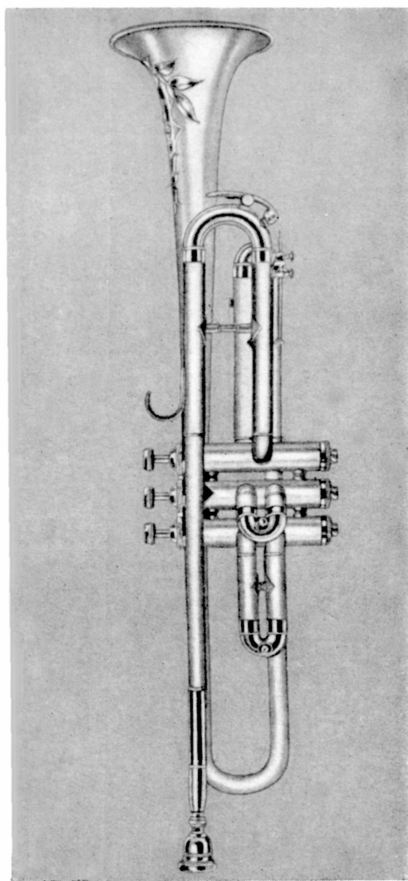
Пистон



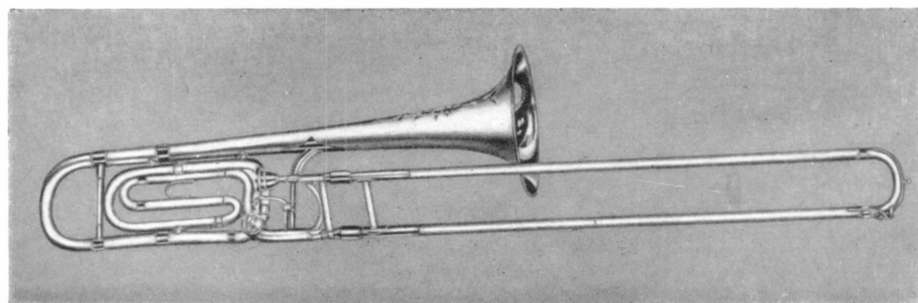
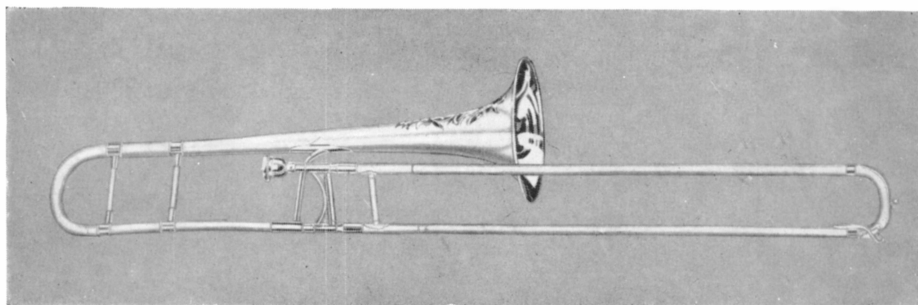
Немецкий флюгельхорн



Французская труба



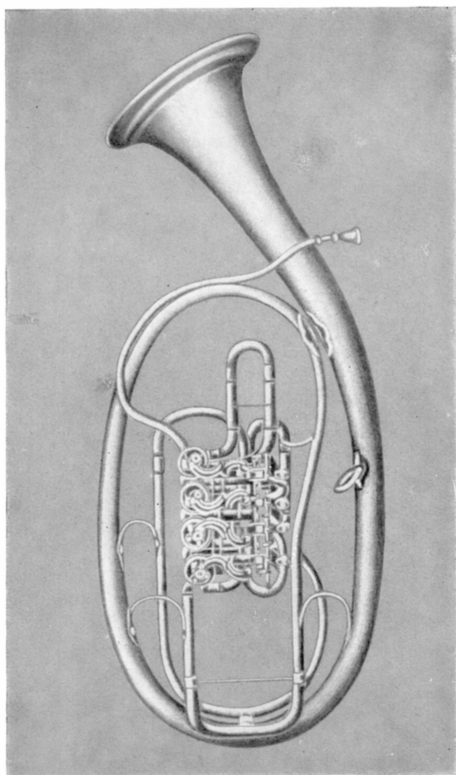
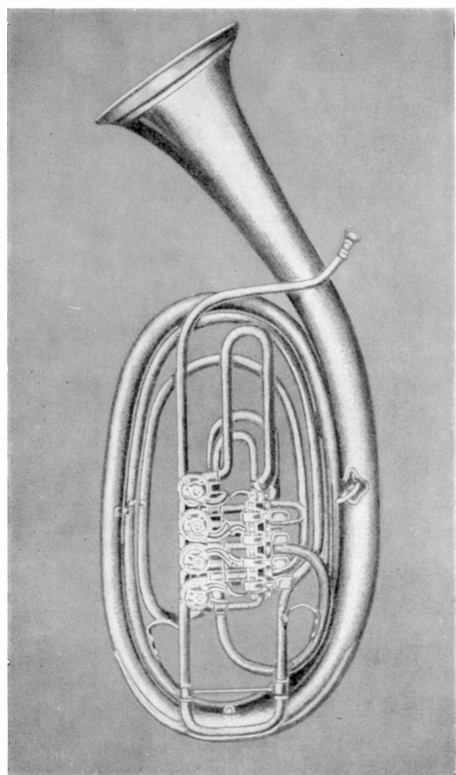
Американская труба



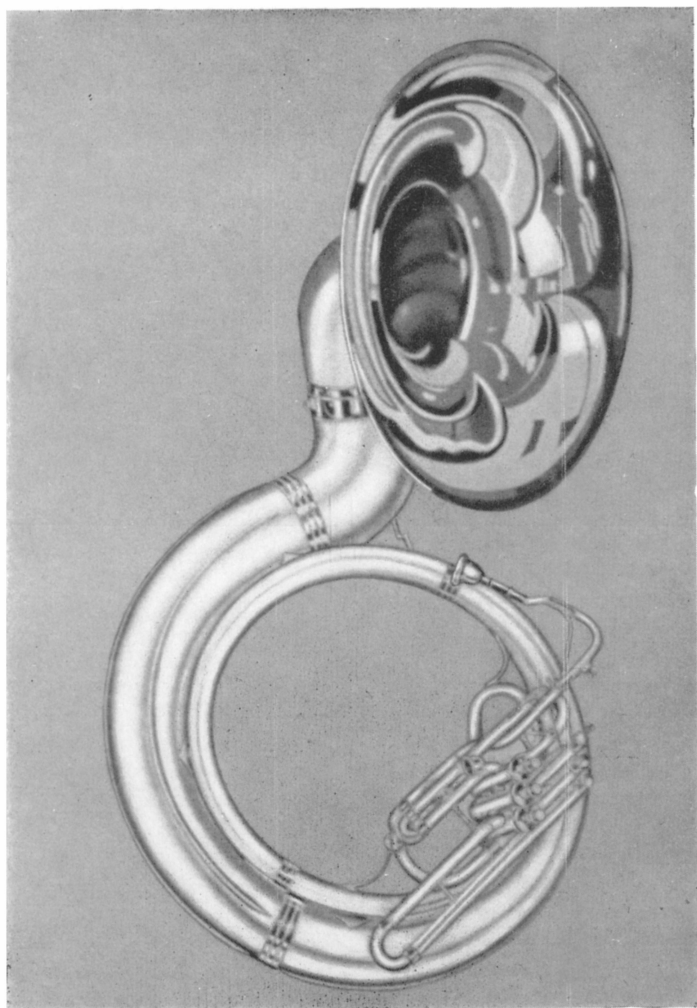
Тромбон тенорбасовый
Тромбон контрабасовый



Туба



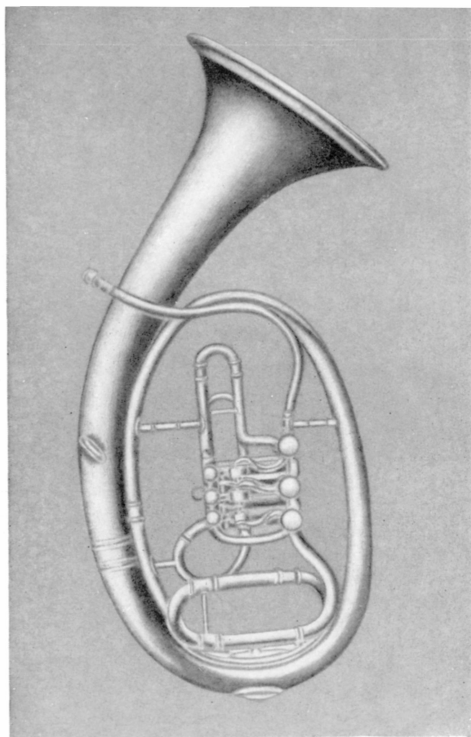
Вагнэровскіе тубы



Сузафон



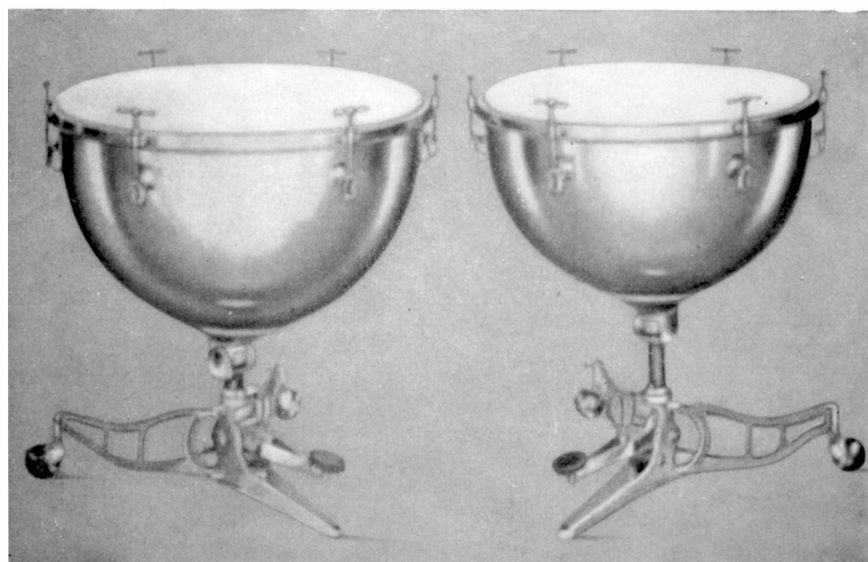
Альтхорн



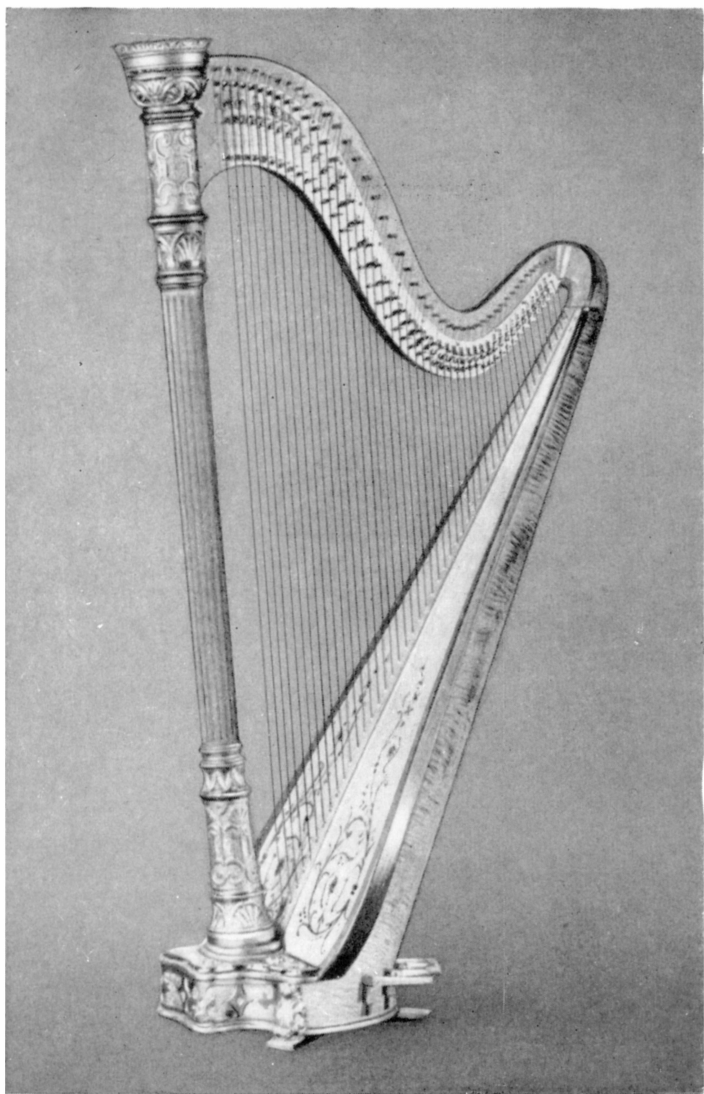
Тенорхорн



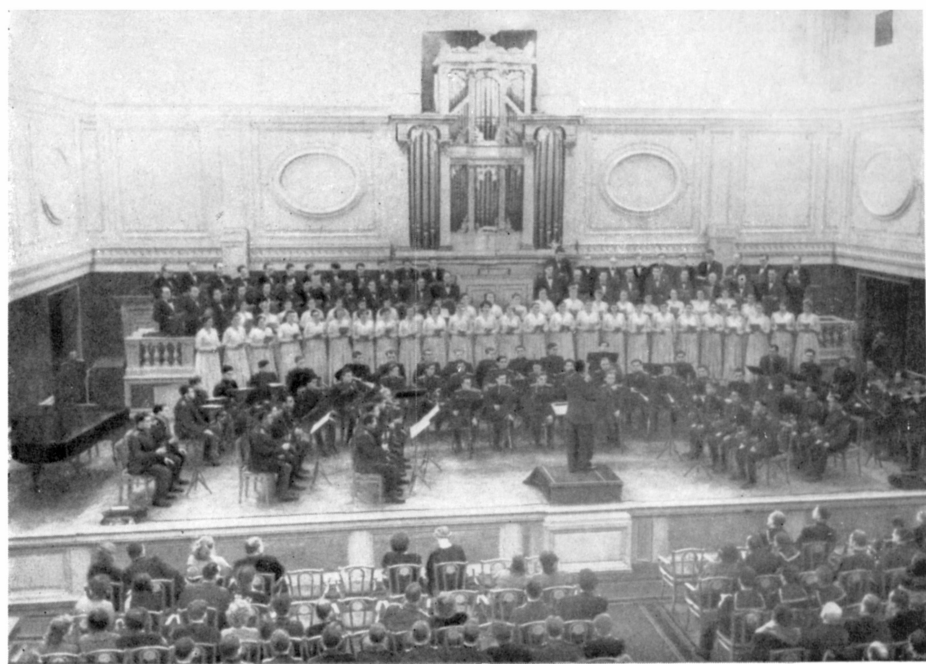
Баритон



Литавры винтовые
Литавры педальные



Арфа



Государственная академическая капелла им. М. И. Глинки
и оркестр штаба Ленинградского военного округа



Джаз-оркестр King-Оливэра



Джаз-оркестр Льюиса Армстронга
Джаз-оркестр Дюка Элингтона



Эстрадный оркестр Леонида Утесова

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| <i>От Автора</i> | 3 |
| I. Современный Симфонический Оркестр . . . | 5 |
| II. Прошлое Современного Симфонического Оркестра | 21 |
| III. Струнные Инструменты | 39 |
| IV. Деревянные Духовые Инструменты . | 77 |
| V. Медные Духовые Инструменты | 134 |
| VI. Ударные Инструменты | 176 |
| VII. Струнно-щипковые и Клавишные Инструменты | 191 |
| VIII. Духовой Оркестр | 204 |
| IX. Jazz — Оркестр | 216 |
| <i>Словарь иностранных слов, трудных терминов и определений</i> | 236 |
| <i>Именной указатель</i> | 263 |

Рогаль-Левецкий Дмитрий Романович

БЕСЕДЫ ОБ ОРКЕСТРЕ

Редактор В. Егорова Техн. редактор В. Кичоровская
Художест. редактор В. Терещенко
Художник А. Калашников

Подписано к печати 13/V 1961 г. А 05871. Форм. бум. 70 \times 92 $\frac{1}{16}$. Бум. л.—9,75. Печ. л.—22,8. Уч.-изд. л.—22,15 (включая 12 вклеек). Тираж 10 000 экз. Заказ 1304.
Гос. № 28963. Цена 1 р. 34 к.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза