

ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА



И. БАРСОВА

*КНИГА  
ОБ ОРКЕСТРЕ*

ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА



И. БАРСОВА

*КНИГА  
ОБ ОРКЕСТРЕ*

*\* школьная библиотека*

*И. Барсова*

ИЗДАТЕЛЬСТВО · МУЗЫКА · МОСКВА · 1969

---

КНИГА  
ОБ ОРКЕСТРЕ

---



## ОТ АВТОРА

*Юный читатель!* Если ты любишь музыку, пойди как-нибудь в симфонический концерт. Ты войдешь в празднично освещенный зал и в глубине его увидишь эстраду, а на ней — необычное «общество»: пюпитры, стулья, на стульях — музыкальные инструменты. Раздастся последний звонок, и покой молчаливого общества инструментов, расположившихся на стульях, будет нарушен. На эстраду выйдут люди, одетые, как на бал: мужчины в черных фраках и дамы в черных вечерних платьях. Они рассядутся, каждый возьмет свой инструмент и возникнет ни с чем не сравнимое ощущение — десятки звуков, хаос звуков. Это музыканты начали настраивать инструменты. Но вот на эстраде появился еще один человек в черном фраке с палочкой в руках. Он взошел на подставку перед пультом, повернулся к вам спиной, поднял палочку и замер. Хаос стих. Замерли музыканты, замер зал, загнипнотизированные кончиком палочки. Взмах — и в напряженной тишине раздалась первые звуки музыки.

Читатель! Ты давно уже догадался, что это — оркестр и его дирижер. Но действительно ли ты знаешь, что такое оркестр? Если бы во время концерта ты поднялся на эстраду, ты почувствовал бы себя чужестранцем, переступившим границу неведомого государства, со своим устройством, своим складом жизни и работы, своим необыкновенным населением и своим правителем. И так как ты нарушил границу, вторгся в рабочую жизнь страны, тебя попросили бы покинуть ее пределы.

Да, оркестр — это особая страна. Она имеет свои законы. Любой гражданин — музыкальный инструмент в руках музыканта — неповторимая индивидуальность. Но у каждого из них есть свои обязанности перед обществом-ансамблем, и если он их не выполнит, то разрушит целое. Оркестр имеет свое устройство, складывавшееся веками, своеобразную топографию. И, конечно, как у всякой страны, у оркестра есть своя история. Музыка, исполняемая оркестром, может взволновать тебя, даже если ты ничего не знаешь обо всех этих вещах. Так же как иногда книга, спектакль или картина нравятся тебе, несмотря на то, что ты не знаком ни с биографией автора, ни с его эпохой, ни с жизнью его страны, ни с особенностями формы, избранной им, — романа или баллады, фрески или античной трагедии. Нравится и все! Но чтобы по-настоящему понять и почувствовать искусство, надо и многое знать. И при встрече с оркестром знание поможет чувству, так же как знание истории какого-нибудь народа, веками сложившихся традиций поможет нам понять и почувствовать его душу и характер.

Пусть же эта книга, юный читатель, станет твоим первым «путеводителем» по стране «оркестр» и познакомит тебя с ее необыкновенным населением.

Если ты умеешь читать ноты, ты проиграешь или споешь нотные примеры, которые помещены в книге. Если же ты никогда не учился музыке, может быть ты вспомнишь эти произведения по названию или обратишь на них внимание, когда услышишь.

Тебе встретится много музыкальных терминов. Их объяснения ты найдешь в примечаниях внизу страницы. Тебе встретится также и много новых имен — фамилии музыкантов, писателей, художников прошлого и настоящего. Краткие сведения о них ты обнаружишь в «Словаре имен» в конце книги.

## ЧТО ТАКОЕ ОРКЕСТР? КОГДА ПОЯВИЛСЯ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР?

Слово «оркестр» намного старше того понятия, которое в него вкладывается в последние века. В древней Греции глагол «орхео» означал «танцую», а оркестрой греки называли полукруглую площадку театра, на которой, совершая ритмические движения, пел свой партии хор, непреременный участник каждой трагедии и комедии. Шли годы, погибла великая античная цивилизация, но слово осталось жить. Через десятки веков в Европе оркестром стали называть помещение в театре, где размещались музыканты, а позже — сам ансамбль музыкальных инструментов и исполнителей на них.

Находясь в концертном зале, мы с трудом можем себе представить, что было время, когда симфонический оркестр выглядел совершенно иначе. Между тем, он сравнительно молод, ему не исполнилось еще и четырехсот лет — срок ничтожный по сравнению с десятками веков существования музыкальной культуры. В эпоху Ренессанса — при жизни Эразма Роттердамского, Микеланджело, Тициана и Рабле — оркестра еще не было, а в годы высшего расцвета творчества Шекспира, Сервантеса, Эль Греко он пребывал во младенчестве. Но разве не существовало до XVII века больших музыкальных ансамблей? Разве люди не собирались для того, чтобы слушать музыку? Почему именно к концу XVI века относят начало истории оркестровой музыки? Ведь совместная игра на различных музыкальных инструментах была распространена во все эпохи. Со времен глубокой древности литература и

изобразительные искусства, исторические хроники и мемуары сохранили для нас немало интереснейших сведений о музыкальных ансамблях<sup>1</sup> старины. Так мы узнали, что инструментальная музыка звучала на дворцовых и храмовых празднествах древнего мира, в торжественных процессиях, церемониях, на турнирах и деревенских ярмарках средневековья и эпохи Возрождения.

Музыкальные ансамбли древности порой достигали колоссальных размеров, порой были миниатюрны. Придворные ансамбли в Ассирии-Вавилонии и в древнем Египте включали певцов, музыкантов-инструменталистов, а в некоторых случаях и танцоров. Иногда в них бывало до 500 участников. Знаменитый еврейский историк, писавший по-гречески, Иосиф Флавий в «Иудейских древностях» рассказал об одном из пышных культовых празднеств Палестины в I веке н. э. По его словам, в нем принимали участие 200 000 певцов, 200 000 трубачей, 40 000 арфистов и 40 000 исполнителей на систрах<sup>2</sup>. Но не все ансамбли, разумеется, обладали такими гиперболическими размерами. Греческий историк Полибий описал комический случай, происшедший в III веке до н. э. с тринадцатью греческими флейтистами, приехавшими в Рим показать свое искусство. Не искушенные в такого рода музицировании римляне вскоре соскучились и, чтобы развлечься, заставили изысканных музыкантов... подраться между собой.

Миниатюры средневековья донесли до нас изображение небольших групп бродячих музыкантов. Их с лю-

<sup>1</sup> Ансамбль (от французского *ensemble* — вместе) — совместное исполнение музыкального произведения группой участников. Иное значение — согласованное, стройное совместное исполнение.

<sup>2</sup> Сistr — древний средиземноморский инструмент типа погремушки.



бовью встречали повсюду: на ярмарках и постоянных дворах, во время танцев и на семейных торжествах. А в средневековой Польше народные музыканты, мастера на все руки — певцы и «рифмоплеты», фокусники и комедианты, были желанными гостями даже в монастырях и при дворах епископов и аббатов, что вызывало немалый гнев высших церковных властей и грозные запреты. Известно, что епископ Николай Длугош «любил наслаждаться шумным хором лютен, труб, дудок и всяких других гудошных инструментов».

В эпоху Ренессанса во Флоренции и Венеции инструментальная музыка звучала всюду и везде: на праздниках и в будни, в богатых виллах, в садах и на городских улицах, днем и ночью. Флорентийская синьория вынуждена была даже издать особое постановление. В нем «запрещалось после вечернего звона большого общинного колокола и до звона утреннего, которые раздаются для безопасности флорентийской республики, ходить по улицам с песнями и игрою на флейтах, виолах, цитрах и других инструментах, устраивать «серенады» или «матинаты» (вечерние и утренние концерты) под окнами возлюбленных... Виновные в нарушении правила подвергались штрафу, и инструменты, нарушавшие тишину, отбирались у них полицией».

История знает немало музыкальных ансамблей при дворах европейских королей и герцогов в XV—XVI веках. Обычно такие ансамбли создавались для забав знати. В 1454 г. в Лилле при дворе Филиппа Доброго, герцога Бургундского, состоялся знаменитый «Фазаний банкет». Полагали, что это торжество объединит рыцарей на новый крестовый поход. Среди многочисленных развлечений — турниров, уличных шествий, пиров — была и музыка. На грандиозном ужине в числе прочих гастрономических и музыкальных утех гостей ожидал гигантский папштер,

внутри которого... расположились 28 музыкантов, игравших на различных инструментах в стройном ансамбле.

Тогда же в некоторых европейских городах — в Венеции, Познани — стали возникать более или менее постоянные ансамбли духовых и струнных инструментов. Они предназначались уже не для знати, а для всех горожан. Такие ансамбли, по количеству музыкантов и разнообразию инструментов уже папоминавшие оркестр, исполняли музыку для танцев, уличных шествий.

Однако музыкальные коллективы, о которых мы рассказали, и многие им подобные нельзя назвать подлинными симфоническими оркестрами. Исполнение ими инструментальной музыки, как правило, носило прикладной характер: под нее танцевали, шествовали, хоронили, пировали, воевали, веселились. Такие ансамбли не отличались ни устойчивым составом инструментов, ни четким разделением на группы. Оркестр в современном смысле слова возник лишь тогда, когда инструментальная музыка перестала быть только непременным участником религиозных церемоний и веселых пиров, когда композиторы начали писать инструментальные произведения, предназначенные не к случаю, а для специального исполнения перед публикой. Это связано с зарождением светской инструментальной музыки, с появлением новых музыкальных жанров: оперы, балета и оратории, а позже симфонии, увертюры и концерта. Таким рубежом, с которого мы можем начинать историю оркестра, был конец XVI века.

Но что такое история оркестра? Развитие инструментов? Или, может быть, развитие искусства писать для оркестра? Или, наконец, это развитие самих оркестровых коллективов?

История оркестра складывается из всех этих элементов. Силы, движущие ее, лежат и в самом музыкальном

искусстве, и вместе с тем в общественных и исторических условиях каждой эпохи. История оркестра — это прежде всего развитие самой музыкальной мысли, музыкального языка. Ведь оркестровые тембры<sup>1</sup> наряду с мелодией, гармонией, ритмом — одно из средств для выражения идей и настроений композитора. Инструментовка — искусство сочетания оркестровых звучностей — «есть одна из сторон души самого сочинения, — писал Римский-Корсаков. — Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу. Разве возможно сущность музыки Вагнера отделить от его оркестровки? Да это все равно, что сказать: такая-то картина такого-то художника отлично им разрисована красками».

Действительно, каждый композитор имеет свою манеру говорить языком оркестра, свой оркестровый стиль, подсказанный содержанием его творчества. Выражение музыкальной мысли средствами оркестра у французского композитора Люлли не было похоже на манеру оркестрового письма Бетховена, жившего в Вене на 150 лет позже. Чайковский писал для оркестра иначе, нежели его современник Вагнер. Различно оркестрово мыслят художники наших дней: достаточно вспомнить живущего в Америке русского композитора Игоря Стравинского и советского композитора Дмитрия Шостаковича. Сама музыка, ее содержание и замысел, всегда диктует выбор того или иного оркестрового изложения, тех или иных тембров или состава оркестра.

Но, с другой стороны, развитие музыкальных инструментов — появление новых и усовершенствование ста-

<sup>1</sup> Тембр — окраска звука, то его качество, которое отличает друг от друга музыкальные тоны одной и той же высоты и силы.

рых — в свою очередь двигало вперед музыкальную мысль.

Судьба симфонического оркестра сложилась бы, вероятно, иначе, если бы в XVI веке не была создана скрипка. В пору, когда в оркестре еще безраздельно господствовали старинные виолы и лютни, инструментальные мастера Италии, Франции и Тироля создали новый музыкальный инструмент. Его красивый, сочный тон, его виртуозные возможности не замедлили обратить на себя внимание музыкантов. Скрипка вошла в оркестр, постепенно вытеснила виолу и в значительной мере определила весь дальнейший оркестровый стиль. А в XIX веке столь же решительное влияние на развитие оркестра оказало усовершенствование духовых инструментов: валторн и труб, флейт и кларнетов.

Трудно переоценить и ту роль, которую играло в развитии оркестра искусство отдельных исполнителей-виртуозов. Не нужно забывать, что техника игры оркестровых музыкантов в XVII веке была значительно ниже, чем сейчас, и это не могло не ограничивать творческую фантазию композиторов. Но когда в конце XVII века музыкальная практика выдвинула скрипачей-виртуозов, показавших огромные возможности своего инструмента, композиторы тоже стали вводить в свои сочинения новые приемы игры.

История оркестра — это также история дирижерского искусства и история отдельных коллективов. Во второй половине XIX века на смену композитору, дирижировавшему своей музыкой, пришел дирижер нового типа — исполнитель сочинений других авторов. Первым из них можно считать Ганса фон Бюлова. Духовный отец Ганса Бюлова Рихард Вагнер, а вслед за ним и вся великая плеяда немецких дирижеров — Ганс Рихтер, Феликс Мотль, Густав Малер, Феликс Вейнгартнер, Артур Никиш счита-



ли, что дирижирование — это искусство, столь же великое, как и искусство музыканта-солиста.

В этом духе они воспитывали и свои оркестры. Так началась новая эра в истории оркестрового искусства.

Наконец, развитие оркестра неотделимо от общественной жизни людей. Так, французская революция 1789 г. изменила эстетические идеалы музыкантов и слушателей. Оркестр зазвучал на улицах, площадях, в больших концертных залах, способных вместить не избранное общество придворных, а колоссальные массы людей. Это потребовало небывалого до того увеличения состава оркестра. Кроме того, в новых условиях нужно было, чтобы каждый инструмент и весь оркестр звучали сильно, ярко и экспрессивно. Требование это коснулось всех групп оркестра. У инструментов струнной группы постепенно изменилась конструкция смычка. Появились новые приемы игры, в том числе вибрирующим звуком.

Но, кроме того, развитие оркестра косвенно зависело от состояния промышленности, от изолированности или связи городов, от социальной среды, в которой работал композитор, и от размаха нотопечатания.

Взять, к примеру, такую далекую от музыки область, как прогресс путей сообщения. Между тем, чтобы слушать игру на органе знаменитого органиста Иоганна Адама Рейнкена, пятнадцатилетний Иоганн Себастьян Бах предпринимал утомительные путешествия пешком за сорок пять километров из Люнебурга в Гамбург. Лишь в каникулы мог он себе позволить подобные отлучки. Путешествие восьмилетнего Моцарта из Парижа в Лондон заняло двенадцать дней! Сейчас эти 350 километров с переправой через Ламанш занимают лишь несколько часов в поезде или около часа в самолете. Чтобы услышать новое сочинение для оркестра, исполняющееся в Ленинграде, московский композитор вечером садится в поезд и утром

уже может присутствовать на репетиции. В XVIII веке показалась бы фантастичной одна мысль, что целый оркестр может пересечь океан и познакомить со своим искусством публику другой страны и континента. А ныне мы считаем обычным, хотя и очень радостным явлением концерт Бостонского оркестра в Москве и Московского оркестра в Нью-Йорке. Изобретение радио и следующий шаг — начало радиовещания в двадцатых годах нашего века — вообще уничтожило проблему расстояния при ознакомлении с новой музыкой. Вам стоит только повернуть рычаг приемника — и вы, не выходя из дому, окажетесь на премьере симфонии в Москве, Варшаве или Лондоне. Так новые достижения, новые искания в области оркестрового языка молниеносно становятся достоянием композиторов и публики всего мира.

А прогресс нотопечатания и нотной торговли! В XVII и даже XVIII веках значительная часть новой музыки существовала только в рукописях. Количество же напечатанных экземпляров было очень невелико. Чтобы познакомиться с новой оркестровой партитурой и иметь ее у себя в библиотеке, часто приходилось переписывать ее от руки с первой до последней ноты. Широко известна судьба некоторых произведений И. С. Баха, жившего очень замкнуто, не пользовавшегося популярностью при жизни не только за границей, но и у себя на родине. Достаточно сказать, что рукопись одного из величайших его сочинений — «Страстей по Матфею» была «открыта» двадцатилетним Мендельсоном-Бартольди и исполнена им лишь через сто лет после того, как оно прозвучало под управлением самого Баха!

Изобретение Т. Эдисоном в 1877 году фонографа имело далеко идущие последствия: «дети» и «внуки» первого звукозаписывающего аппарата — граммофон и магнитофон — «виновники» подлинного переворота в распростра-

нении музыки. Теперь музыкант и любитель музыки может иметь у себя дома не только библиотеку, но и фонотеку — собрание звучащих музыкальных произведений в лучших исполнениях, записанных на пластмассовый диск или магнитофонную пленку. Коллекция музыкальных шедевров, которую можно разместить на нескольких полках, — не фантастика ли это? Звучащая оркестровая музыка вышла из концертного зала, из оперного театра, переступила порог вашего дома и поселилась в нем. Трудно переоценить значение этого события не только для тех, кто пишет музыку, но и для тех, кто слушает ее. Так же как в свободный вечер вы открываете новую книгу или перелистываете и еще раз перечитываете страницы любимых стихов, вы слушаете и музыку. Вы можете вновь и вновь возвращаться к произведениям, которые вам нравятся, а также и к тем, которые вам сначала показались непонятными, пока не почувствуете скрытой в них красоты. Так, обращаясь к знакомым и незнакомым, написанным в старину и в наши дни сочинениям, вы постигнете одну из самых больших радостей человека, любящего искусство, — радость слушать музыку.

### КАК УСТРОЕН СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР?

Однако вернемся к оркестру и постараемся представить себе его строение. Имеет ли значение, сколько музыкантов входит в состав оркестра? Можно ли ввести в оркестр любой музыкальный инструмент или же выбор их подчинен каким-то определенным законам? Все ли инструменты оркестра различны или же часть из них родственна между собой по характеру звука и способу игры на них?

Музыкальная практика нескольких веков выработала различные типы оркестров; каждый из них имеет свои

особенности: определенный состав инструментов и их количество. В этой книге нас будет интересовать симфонический оркестр — большой организованный коллектив музыкантов, играющих на струнных, духовых и ударных инструментах.

Но и симфонический оркестр имеет свои разновидности. В зависимости от того, где постоянно выступает симфонический оркестр — в концертном зале или в театре, в кино или в студии радиовещания — меняется расположение музыкантов по отношению друг к другу, а порой и их количество, так как акустические условия зала, театра, студии совершенно различны. По этому принципу издавна различают, например, концертный и оперный симфонический оркестр. Музыканты концертного оркестра располагаются на возвышающейся эстраде, и, сидя в концертном зале, мы постоянно видим и оркестр, и дирижера.

Оперный оркестр предназначен для исполнения музыки опер и балетов. Его место в театре. Здесь оркестр — лишь один из участников оперного и балетного спектакля. Поэтому, чтобы не мешать зрителям видеть артистов на подмостках, оркестр «прячут» в специальном углублении между партером и сценой, называемом «оркестровой ямой». В силу исторических традиций, о которых мы расскажем ниже, концертный и оперный оркестры долгое время отличались составом инструментов. В наши дни эта разница стерлась. В последние десятилетия появились симфонические оркестры, выполняющие функцию, незнакомую прошлым эпохам: оркестры радио и телевидения, оркестры кино. Чаще всего они остаются для нас невидимыми, так как располагаются в особых студиях, порой за тысячи километров от нас.

Однако, независимо от того, где работает симфонический оркестр — в концертном зале, театре, кино или на



радио,— его строение одинаково. В наше время он состоит из четырех семейств родственных инструментов, музыканты называют их оркестровыми группами:

Струнные

Деревянные духовые

Медные духовые

Ударные

Количество исполнителей в симфоническом оркестре также может быть различным. Сейчас наибольшее распространение в крупных городах всего мира получил большой симфонический оркестр. Он закрепился в музыкальной практике примерно со второй половины XIX века — в эпоху Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. Как показывает само название такого состава оркестра, его отличает количественное превосходство. Но главный признак, по которому вы легко узнаете большой симфонический оркестр,— это присутствие трех тромбонов и тубы — медных духовых инструментов, обладающих исключительной силой звука.

Число других инструментов в большом симфоническом оркестре может меняться. Изменяется количество струнных инструментов, однако и оно не может быть произвольным: это повредило бы красоте звучания всего оркестра.

Лучшим соотношением различных инструментов внутри струнной группы в наше время считают следующее:

Скрипки первые	16
Скрипки вторые	14
Альты	12
Виолончели	10
Контрабасы	8(10)

Если уменьшается число исполнителей в струнной группе, изменяется количество музыкантов и в духовых семействах. Иначе в оркестре было бы нарушено равновесие звучности. Представьте себе программу концерта,

состоящую из двух больших произведений: «Неоконченной симфонии» Шуберта и симфонической поэмы Р. Штрауса «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля». При исполнении первого из них группа деревянных и медных духовых очень невелика, а перед следующим сочинением на эстраду выходит новая довольно большая группа музыкантов. Перед нами различные составы большого симфонического оркестра. В зависимости от количества и разновидностей инструментов в духовых группах, главным образом в группе деревянных, у музыкантов принято выделять три состава оркестра. Приведем их полностью (без струнной группы) для тех, кого интересуют подробности в строении симфонического оркестра:

ПАРНЫЙ	ТРОЙНОЙ	ЧЕТВЕРНОЙ
2 флейты или 1 флейта+флейта пикколо	3 флейты или 2 флейты+флейта пикколо или 2 флейты+альтовая флейта	3 флейты+флейта пик- коло или 2 флейты+ +альтовая флейта+ +флейта пикколо
2 гобоя или 1 гобой+англий- ский рожок	3 гобоя или 2 гобоя+английский рожок	3 гобоя+английский ро- жок
2 кларнета или 1 кларнет+бас- кларнет	3 кларнета или 2 кларнета+бас- кларнет	3 кларнета+бас- кларнет или 2 кларнета+бас-клар- нет+кларнет пикколо
2 фагота	2 фагота+контра- фагот	3 фагота+контрафагот
4 валторны	4 валторны	6 или 8 валторн
2 трубы	3 трубы или 2 трубы+альтовая тру- ба	3 трубы+альтовая тру- ба
3 тромбона	3 тромбона	3 или 4 тромбона
1 туба	1 туба	1 туба

Ударная группа оркестра в XVIII—XIX веках занимала подчиненное положение. Непременным членом оркестра были только литавры. Другие ударные инструменты — большой или малый барабан, тарелки или треугольник — появлялись эпизодически. В наши дни роль ударных чрезвычайно возросла, но каким-либо закономерностям состава оркестра эти инструменты все же не подчиняются.

Наиболее употребительный оркестровый состав в наши дни — тройной. А может ли композитор допускать отклонения от него? Конечно. Если содержание музыки требует появления какой-либо новой оркестровой краски, более плотной или прозрачной звучности, композитор вправе ввести дополнительные инструменты, увеличить или уменьшить состав. Так, в опере «Кармен» в хоре мальчиков Бизе ввел вторую малую флейту. Ни одно из сочетаний оркестровых инструментов не смогло бы заменить здесь две малые флейты с их дразнящей, удивительно легкой, как бы игрушечной звучностью. Дмитрий Шостакович в Четвертой симфонии включил в оркестр вторую тубу. Таких примеров немало.

Историческим предшественником большого состава оркестра был так называемый классический состав. К концу XVIII столетия, когда завершался творческий путь Гайдна и Моцарта, а Бетховен приступал к созданию своих первых симфоний, он сформировался в следующем виде:

10 первых скрипок	2 флейты	2 валторны	2 литавры
8 вторых скрипок	2 гобоя	2 трубы	
6 альтов	2 кларнета		
5—6 виолончелей	2 фагота		
3—4 контрабаса			

Однако, и в конце XIX и в XX веке композиторы нередко обращаются к малому симфоническому оркестру в

поисках более прозрачного звучания. Для малого симфонического оркестра написан, например, оркестровый прелюд Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна».

## РАСПОЛОЖЕНИЕ МУЗЫКАНТОВ В ОРКЕСТРЕ

А как рассаживаются в концерте музыканты оркестра? Можно ли как попало разместить на эстраде 80—100 исполнителей? Конечно, нет. Как же целесообразнее расположить на концертной эстраде такую большую группу музыкантов, чтобы различные по силе звука и тембру инструменты образовали равномерно звучащий ансамбль? Каким образом рассадить исполнителей так, чтобы взмах палочки дирижера был виден каждому музыканту?

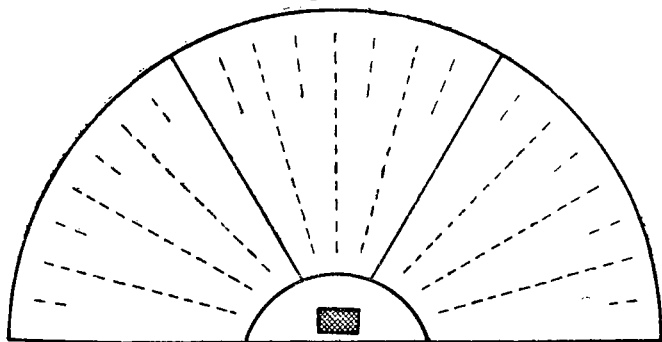
Различные эпохи и различные дирижеры в наше время по-разному решали эти вопросы. Старинные гравюры, живопись XVII—XVIII веков с изображением совместного музицирования, мемуары, музыкальные словари того времени могут кое-что рассказать нам об этом.

Во второй половине XVIII века количество исполнителей в оркестре увеличилось, и целесообразная «рассадка» оркестра (так музыканты часто называют расположение исполнителей на эстраде) начала все больше занимать умы. Если бы мы раскрыли «Музыкальный словарь» Жан-Жака Руссо 1767 года издания, то обнаружили бы, по видимому, наиболее ранние документальные сведения о расположении оркестра оперы. Управлял им дирижер, играя на клавесине, который находился в центре оркестровой ямы, а струнные и духовые инструменты свободно располагались вокруг.

С тех пор прошло два столетия. Деятельность десятков дирижеров и оркестров помогла выработать определенный принцип расположения симфонического оркестра на эст-



раде. Стало ясно, что музыканты хорошо видят дирижерскую палочку, если их рассадить веерообразно, а дирижера поместить в месте предполагаемой оси веера:



1.

Опыт многих дирижеров подсказал и другое: все однородные инструменты целесообразнее собрать вместе — в одну линию или группу. Это позволяет музыкантам лучше слышать друг друга в совместной игре и создает компактное, согласованное звучание каждой оркестровой группы.

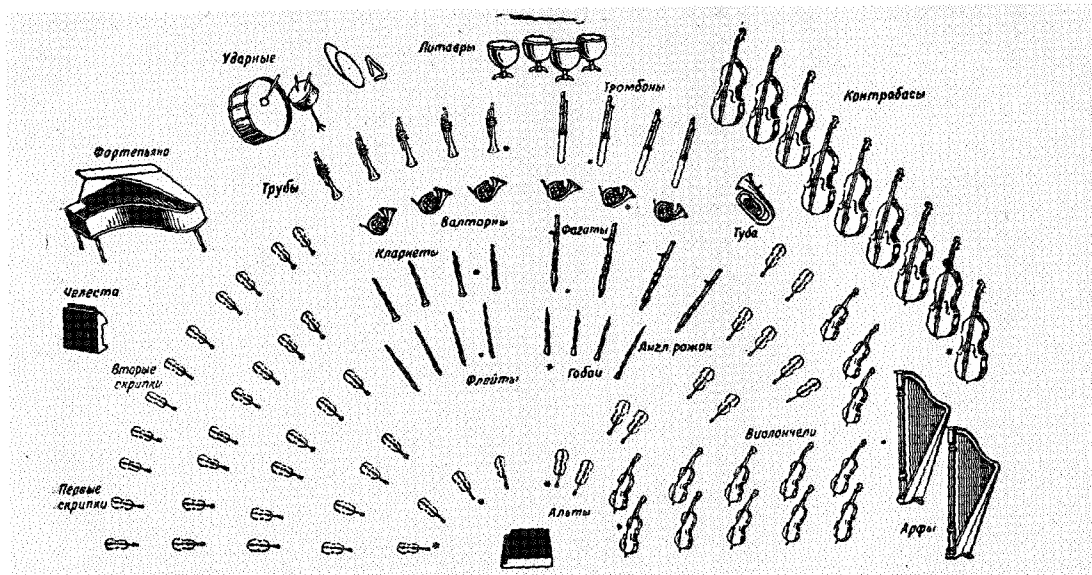
Но хорошая звучность зависит еще и от того или иного размещения этих групп по отношению друг к другу. Ведь сила звука и количество инструментов в каждой группе оркестра далеко не одинаковы, и хорошая рассадка помогает добиться равномерного звучания всего оркестра. Здесь перед дирижером встает много проблем. Нужно ли объединить однородные инструменты (например, смычковые) вместе, в один «кулак» или, напротив, «вытянуть» их в одну линию вдоль эстрады? Какие ин-

струменты должны быть выдвинуты вперед, какие отодвинуты на задний план? Какие из вариантов подсказывает акустика данного зала, всегда различная? В глубине эстрады размещают инструменты большой, резкой звучности: ударные и сильного тона медные — трубы, тромбоны, тубу, а также контрабасы — нижний голос оркестра. На первом плане располагают струнные инструменты, а за ними — валторны и деревянные духовые.

А как рассаживаются музыканты внутри струнной группы? Еще не так давно дирижеры разных стран различно решали этот вопрос. В более старой рассадке, которой долго пользовались все европейские оркестры (вы еще можете встретить ее на photographиях), прямо перед слушателями, вдоль эстрады размещали скрипки: первые — слева от дирижера, вторые — справа. Все верхние голоса струнной группы располагались таким образом на первом плане.

В последнее время повсюду принята рассадка, впервые введенная в музыкальную практику в Америке дирижером Леопольдом Стоковским (в Европе ее иногда называют «американской»). Верхние голоса струнных — первые и вторые скрипки — рассаживаются слева от дирижера, средние и нижние — альты, виолончели, контрабасы — справа. Таким образом первые и вторые скрипки, которым часто поручается одна мелодическая линия, собраны в компактную группу. Арфа, фортепиано и челеста, не входящие в ту или иную группу, ставятся на одном из краев эстрады (рис. 2).

Пусть вас не удивляют отклонения от этого общепринятого расположения концертного оркестра, которые вы заметите иногда в концерте. Они делаются дирижерами или из-за акустических особенностей зала, или из соображений, касающихся инструментовки сочинения, которое исполняет оркестр.



2. Расположение музыкантов в современном оркестре

**КАМЕРНОМ  
СТРУННОМ  
ДУХОВОМ  
ДЖАЗ-ОРКЕСТРАХ  
ОРКЕСТРЕ  
НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Многие из вас помнят концерты старинной музыки под управлением Рудольфа Баршая или концерты гастролировавших у нас коллективов — «Виртуозы Рима», оркестр Загребского радио и другие. На эстраде — небольшая группа музыкантов — всего 12—20 человек. Вы видите несколько инструментов: смычковые и духовые (флейта, гобой, фagот, валторна и некоторые другие), а иногда и старинный клавишный инструмент — клавесин. Перед вами камерный оркестр. В XX веке камерные оркестры создаются для исполнения старинной музыки тем составом инструментов, для которого она была написана. *Concerti grossi* Арканджело Корелли и Антонио Вивальди, «Бранденбургские концерты» И. С. Баха, *Soperciti grossi* Генделя, «Дивертисменты» Моцарта — все эти сочинения исполняются камерными оркестрами.

Звучание камерного состава привлекает и современных композиторов, которые находят в нем новые по сравнению с симфоническим оркестром выразительные возможности. Кроме того, склонность к камерному оркестру у композиторов нашего времени объясняется и чисто практическим соображением: ведь не в каждом провинциальном городе есть достаточно большой оркестр. Или же не всегда композитор обладает достаточными средствами, чтобы пригласить большой оркестр для исполнения своей вещи. Как раз подобные обстоятельства оказались решающими при создании в 1918 году одного из интереснейших сочинений нашего века для камерного оркестра; его на-

звание — «Сказка о беглом солдате и Черте, читаемая, играемая и танцуемая» (более известный заголовок — «История солдата»), а его автор — Игорь Стравинский.

«Сюжет нашей пьесы был почерпнут мною из русских сказок знаменитого сборника Афанасьева, которым я очень увлекался в то время. Я познакомил с ними Рамю; он очень тонко чувствовал русскую народную музу и увлекся этими сказками так же, как и я. Для нашего представления мы выбрали цикл сказок о приключениях солдата-дезертира и черта, которому благодаря всяким ухищрениям удастся похитить у него душу. Этот цикл был написан по народным сказаниям, сложившимся в жестокое время насильственного рекрутского набора в царствование Николая I, в эпоху, создавшую также большое количество так называемых «рекрутских» песен, в которых вылились слезы и причитания женщин, разлучаемых с сыновьями или женихами...

Мы впряглись в нашу работу с большим увлечением, но нам все время приходилось помнить о том, что наши постановочные средства весьма скудны. Поэтому я отнюдь не обольщался относительно музыкального оформления, зная, что мне придется довольствоваться очень ограниченным количеством исполнителей. Самое простое было бы взять полифонический инструмент вроде рояля или фисгармонии». Оба инструмента пришлось отвергнуть из-за характера их звука: «...я не видел другого выхода, кроме как остановиться на таком составе, который бы включал в себя наиболее характерные типы различных видов инструментов высокого и низкого регистра. Из струнных — скрипка и контрабас; из деревянных — кларнет (его диапазон<sup>1</sup> наиболее широк) и фagот; из медных —

<sup>1</sup> Диапазон — объем звуков от самого высокого до самого низкого, которые можно извлечь из музыкального инструмента.

труба и тромбон и, наконец, ударные, с которыми управляется один музыкант; все же вместе, разумеется, под управлением дирижера.

...Что же касается дирижерской техники в собственном смысле слова, то исполнение партитуры «Солдата» и ее подготовка были для Ансерме блестящим поводом проявить свое мастерство. Ведь здесь, когда оркестр состоял всего из семи музыкантов, которые выступали все как солисты, никак уже нельзя было ввести публику в заблуждение хорошо известными динамическими эффектами. Надо было не только добиться точности и слаженности, но и непрерывно поддерживать их в течение всего исполнения, ибо малейшую расхлябанность при таком малом количестве инструментов было бы невозможно скрыть, как, при известной опытности, это удается в большом оркестре».

Для камерного оркестра написаны и многочисленные сочинения немецкого композитора Пауля Хиндемита. Многие из них так и называются — Kammermusik. Концерт для камерного оркестра «Думбартон-Окс» Игоря Стравинского, опера английского композитора Бенджамина Бриттена «Альберт Херинг» — вот лишь некоторые сочинения самых разнообразных жанров, написанные для камерного оркестра. Охотно обращаются к подобному типу оркестра и советские композиторы: Кара Караев написал симфонию. Рязтс — концерт для камерного оркестра.

Но вот перед нами другая разновидность оркестра. На эстраде расположилось около 60 музыкантов со смычковыми инструментами: скрипками, альтами, виолончелями и контрабасами. Это — струнный оркестр. Обычно его составляет смычковая группа большого симфонического оркестра. Для такого рода оркестра написаны «Серенада для струнного оркестра» Чайковского, симфоньетта

Мяковского. Выразительные возможности струнного оркестра так велики, что в наши дни для него пишут даже симфонии. Такова драматического характера Вторая симфония Онеггера для струнного оркестра с трубой, написанная в годы гитлеровской оккупации Франции; такова Седьмая симфония Вайнберга для струнного оркестра и клавирина.

Оркестр из одних духовых инструментов вы слушали, очевидно, довольно часто на улицах города, в садах и парках на открытых эстрадах, а может быть и в концертных залах. Это — духовой оркестр. Его основа — семейство медных духовых инструментов саксгорнов (такое название получили инструменты, изобретенные Адольфом Саксом). Духовой оркестр, так же как и симфонический, различается составом инструментов. Так, в малый смешанный и большой смешанный составы духового оркестра, помимо медных инструментов, входят также деревянные духовые и ударные.

Духовые оркестры исполняют марши и танцы — музыку прикладного характера. Но, кроме того, для концертного исполнения сделаны многочисленные переложения фортепианных и симфонических произведений. Пишут для духового оркестра и оригинальную музыку: можно назвать 19-ю симфонию Н. Мяковского, увертюру Р. Глиэра, фантазии и другие сочинения. В музыке праздничного, торжественного характера медный духовой оркестр иногда присоединяют к составу симфонического или оперного оркестра. Вы можете услышать его в эпилоге оперы Глинки «Иван Сусанин» или же в торжественной увертюре Чайковского «1812 год».

В нашей стране немало духовых оркестров высокого класса, как, например, Оркестр Вооруженных сил СССР. За рубежом, особенно в США, духовые оркестры создают не только в армии, но часто и при университетах.

Особый тип оркестра представляет собою джаз-банд — ансамбль, исполняющий джазовую музыку. Джаз-оркестр возник сравнительно недавно: в первые десятилетия XX века. Его родина — США, его создатели — негритянские музыканты. Первые джаз-оркестры начали свою деятельность в Новом Орлеане. Мировую известность получил джаз-банд, которым руководил Джо Оливер, джаз-оркестры, организованные пианистом Дюком Эллингтоном, выдающимся трубачом Луи Армстронгом, и другие.

Состав джаз-оркестра невелик: он может варьироваться от 3—5 до 10—15 и более музыкантов. В оркестр входят саксофоны, кларнеты, трубы, корнет, тромбоны, фортепиано, контрабас или сузафон<sup>1</sup>, банджо или гитара, ударные. В нашей стране первые джазы были организованы Цфасманом в 1926 г. и Утесовым в 1929 г.

По всей вероятности, ни один из типов оркестра не имеет такого количества разновидностей, как оркестр народных инструментов — ансамбль, в который входят национальные музыкальные инструменты. Одни из них сохранены в подлинно народном виде, другие, например балалайки, домры, усовершенствованы.

В России подобные оркестры стали возникать в конце прошлого столетия. В семидесятых годах Н. Кондратьев организовал «хор» Владимирских рожечников — исполнителей на пастушеских рожках. Десятилетием позже, в 1888 г., В. В. Андреев создал первый Кружок любителей игры на балалайках, через год с огромным успехом выступивший на Парижской всемирной выставке. А по прошествии еще нескольких лет Андреев стал руководителем Великоорусского оркестра. Кроме семейства балалаек (прима, секунда, альт, бас, контрабас), в него вошло семейст-

<sup>1</sup> Сузафон — басовый медный духовой инструмент, изобретенный капельмейстером Д. Сузой.



во домр, гусли, духовые инструменты — жалейки, свирели, а также народные ударные: среди них — бубен и ложки — обычные крестьянские деревянные ложки. Созданному Андреевым ансамблю (ныне оркестру Ленинградского радио и телевидения) присвоено его имя. В репертуар оркестра народных инструментов входят русские песни и танцы, различные переложения и специально для него написанные концертные пьесы. Среди них — посвященная Андрееву «Русская фантазия для великорусского оркестра» А. Глазунова, а также «Итальянская симфония» С. Василенко для балалаечно-домрового оркестра с духовыми инструментами.

На Украине большой популярностью пользуется Капелла бандуристов. Созданы оркестры народных инструментов в Казахстане, Узбекистане и других республиках нашей страны.

В Италии издавна существует народная традиция совместной игры на мандолинах и гитарах — так называемые «неаполитанские» оркестры. Верди в опере «Отелло» ввел подобного рода небольшой оркестр, сопровождающий по ходу действия пение поселян.

На острове Ява и поныне бытуют оркестры гонгов — ударных инструментов в форме выгнутых дисков из бронзы; их звук, настроенный на определенный тон, напоминает звон колокола. Немецкий композитор Карл Орф в драматической легенде «Антигона» использовал необычный колорит оркестра гонгов. В Африке и на острове Цейлон широко распространены оркестры барабанов.

## ГРУППА СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Даже при беглом взгляде на симфонический оркестр становится ясным, что основная его группа — смычковые инструменты. В оркестре из ста человек 60—70 музыкантов играют на струнных инструментах, значит, это семейство оркестра составляет примерно две трети общего числа исполнителей. В группу входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы, то есть те инструменты, звук на которых извлекается движением смычка по струне. Отсюда возникло их название: струнные, или смычковые.

Группа смычковых обладает неоценимым качеством, которого лишены другие инструменты оркестра: способностью непрерывно тянуть звук. Это достигается плавным движением смычка по струнам. Игра на смычковых не связана с необходимостью менять дыхание, делать передышку после длинных и трудных соло, — необходимостью, сковывающей исполнителей на духовых инструментах. Поэтому струнная группа может звучать беспрерывно. Это не будет утомительно и для слушателей: ведь звук смычковых обладает необычайной выразительностью и разнообразием тембра. Нередко струнным поручаются целые части из симфонических произведений. Лядов в «Восьми русских песнях для оркестра» написал для одних струнных «Колыбельную»; в сюите Бизе «Детские игры» струнная группа исполняет «Дуэт» («Маленький муж. Маленькая жена»). О том, что для струнных пишут целые симфонии, мы уже говорили.

В чем же секрет огромного воздействия струнных? Прежде всего в их теплом, певучем тоне, способном передать разнообразные оттенки человеческих чувств и душевных состояний. Кроме того, группа смычковых отличается огромным диапазоном, безупречно ровным звучанием на всем его протяжении и предельной гибкостью при переходе от *forte* к *piano*<sup>1</sup>. Именно эти исключительные качества сделали ее основой симфонического оркестра.

Струнная группа современного оркестра по существу представляет собой семейство скрипок разной величины. Ведь и самый крупный из смычковых — контрабас — напоминает скрипку огромных размеров. Все смычковые инструменты, столь несходные по величине, имеют родственную конструкцию и способ извлечения звука, сделаны из одних и тех же материалов. Форма их очень изящна. Корпус с красиво вырезанными боками состоит из верхней и нижней дек<sup>2</sup>, соединенных обечайкой<sup>3</sup>. На верхней деке имеются вырезы в форме буквы *f* — эффы. К корпусу прикреплена шейка; в конце ее — колковый ящик, заканчивающийся завитком. На шейку наложен гриф, к которому исполнитель прижимает натянутые струны. Одним концом они прикреплены к колкам, другим — к подгрифу. В средней части корпуса струны немного приподнимаются при помощи подставки; здесь — место их наибольшего натяжения (рис. 3).

Это — важнейшие, видимые глазом элементы скрипки. Вы, наверно, будете удивлены, когда узнаете, что маленькая скрипка состоит из 40 частей. Виолончель и контрабас (так называемые нижние инструменты) имеют в нижней части корпуса шпиль для упора.

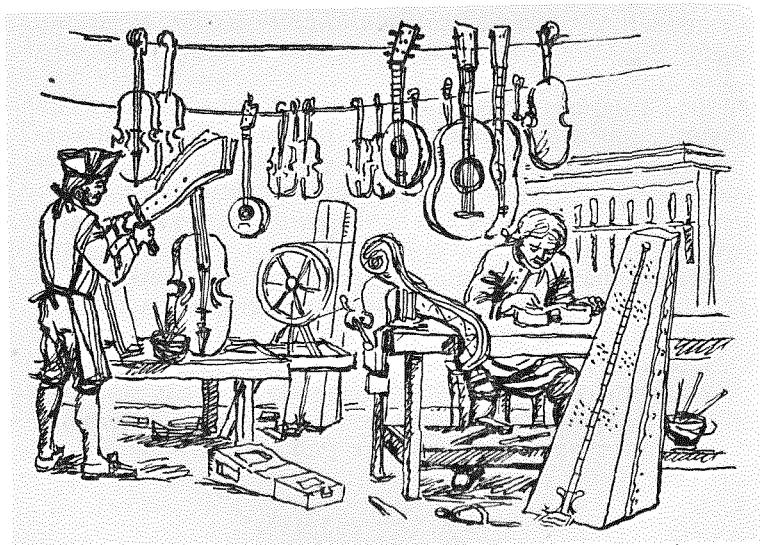
<sup>1</sup> Forte (итал.) — громкий, piano — тихий.

<sup>2</sup> Decke (нем.) — крышка.

<sup>3</sup> Обечайка, обеча — ободок у решета, сита или лукошка.

Как же извлекается звук на струнном инструменте?

Звучащим упругим телом (вибратором) у смычково-го инструмента является струна, а из состояния равновесия ее выводит прикосновение смычка — возбудителя колебаний. Смычок — это длинная деревянная трость, вдоль которой натянута тонкая полоса из конского волоса. Чтобы извлечь звук на струнном инструменте, музыкант прикасается смычком к струне. В этот момент струна приходит в колебание на всем протяжении от подставки до начала грифа — порожка. Когда музыкант прижимает пальцем струну к грифу, ее вибрирующая часть укорачивается, и звук становится выше. Так, путем прижатия струны в различных местах достигается изменение



В мастерской смычковых инструментов

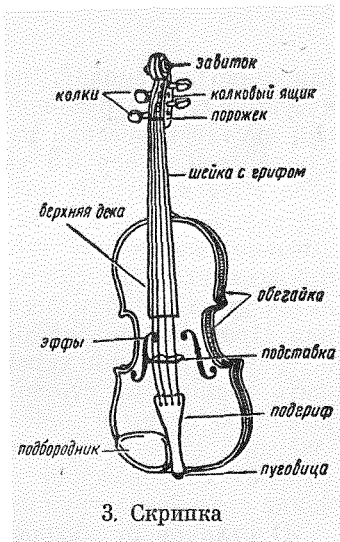
высоты звука на струнном инструменте.

На протяжении нескольких столетий музыкальная практика выработала различные приемы извлечения звука на струнных инструментах. Они одинаковы для всех смычковых, несмотря на различие их тембра и диапазона. Богатство выразительных возможностей струнных связано с так называемыми штрихами — различными движениями смычка по струне. Удар смычка вниз или вверх, игра его нижней, средней или верхней частью, мягкое или отрывистое прикосновение к струне — все эти разнообразные штрихи придают инструменту каждый раз новую звучность. Так, например, в скерцо из Шестой симфонии Чайковского музыканты ведут смычки легкими отрывистыми движениями кисти (так называемое *spiccato*<sup>1</sup>) — возникает впечатление необыкновенной прозрачности, полетности, почти фантастичности. А в начале первой части «Богатырской симфонии» Бородина музыканты берут каждый звук резким, широким движением всего смычка, достигая мощного, истинно богатырского звучания.

На смычковых инструментах хорошо звучат трели<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> *Spiccato* (итал.; произносится спиккато) — отрывистый, отчетливый.

<sup>2</sup> Трель — от итальянского *trillo* — стрекот; быстрое, многократное чередование двух соседних звуков.



глиссандо<sup>1</sup>, тремоло<sup>2</sup>. Эти приемы игры можно встретить в музыке самого различного характера. Если хотите знать, как звучит глиссандо на смычковых инструментах, прислушайтесь к первым тактам оперы Бенджамина Бриттена «Сон в летнюю ночь», в момент, когда на сцене открывается объятый сном лес. Вы услышите таинственные высокие скользящие звуки, которые, кажется, не могут принадлежать ни одному живому существу; в них чудится душа ночного леса. А в скерцо из Третьей симфонии Прокофьева глиссандо скрипок подчеркивает зловеще-фантастический характер музыки. Если хотите услышать тремоло на струнных инструментах, вспомните отрывок из сцены с няней в опере Чайковского «Евгений Онегин»: слова Татьяны «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую» сопровождает взволнованное, напряженное звучание смычковой группы тремоло.

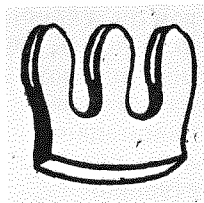
В отличие от духовых инструментов струнные дают возможность извлечь одновременно два, три и четыре звука (двойные ноты и аккорды). Замечательный образец такой многоголосной — полифонической — игры на скрипке представляет собой «Чакона» И. С. Баха, завершающая его вторую партитуру для скрипки соло:



<sup>1</sup> Глиссандо (итал.) — скользя; скольжение пальцем по струне.

<sup>2</sup> Тремоло (итал.) — дрожащий; быстрое повторение одного или нескольких звуков. На струнных инструментах оно достигается посредством быстрых восходящих и нисходящих движений смычка.

Существует и ряд приемов искусственного изменения тембра струнных инструментов. Один из них — игра с сурдиной, как говорят, впервые примененная французским композитором XVII века Люлли. На подставку смычкового инструмента надевают небольшой зажим — гребешок, сделанный из дерева, слоновой кости или металла, напоминающий по форме трезубец Нептуна (рис. 4).



4. Сурдина

Сурдина приглушает звук и заметно меняет его окраску — делает его матовым и теплым. Один из самых известных примеров игры струнных инструментов с сурдинами — «Смерть Осе» из сюиты Грига «Пер Гюнт». Здесь применение сурдины придает звучанию струнных особую грусть и задумчивость. Но характер звука смычковых с сурдинами может быть иным, если на них играют в быстром темпе и *forte*. Так, в «Полете шмеля» из III действия оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» звук скрипок с сурдинами создает полную иллюзию жужжания.

Другой яркий колористический эффект смычковых — игра флажолетами. Согласно закону акустики, звучащая струна делится на части и вибрирует не только целиком, но и каждой своей половиной, третью, четвертью и т. д. Совокупность всех этих звучащих частей и составляет сложный по своей природе музыкальный звук. Но если в определенных местах слегка прикоснуться пальцем к струне (не прижимая ее к грифу), то смычком можно заставить звучать ее отдельные части и услышать так называемые обертоны<sup>1</sup>. Звуки, извлекаемые таким обра-

<sup>1</sup> Обертон (от нем. *ober* — верхний, *ton* — звук) — верхние призвуки или частичные тоны музыкального звука.

зом на струнных инструментах, называют флажолетами. Флажолеты обладают совершенно особенным тембром: в нем нет полноты и эмоциональности, столь характерных для струнных инструментов; свистящий звук флажолетов напоминает самые высокие звуки флейты. В forte флажолеты подобны искрам, в piano звучат фантастично, таинственно.

Звук струнных инструментов становится совершенно неузнаваемым, если извлекать его не смычком, а кончиком пальца, подобно тому, как это делают на арфе и гитаре. Такой способ игры называется *pizzicato*<sup>1</sup>. Струнные *pizzicato* звучат коротко и сухо. Композиторы нередко пользуются *pizzicato*, имитируя звучность народных щипковых инструментов, например балалаек или гитар. Такова роль *pizzicato* в «Камаринской» Глинка или в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова. Особенно эффектно, когда вся струнная группа играет *pizzicato* на протяжении большого раздела произведения. Пример тому — «Pizzicato» из балета Делиба «Сильвия»<sup>2</sup> и скерцо из Четвертой симфонии Чайковского.

Еще один пример изменения тембра струнных — игра древком смычка по струнам — *col legno*<sup>3</sup>. Эффект ее необычен: возникает сухая, потрескивающая звучность. Из-за своей крайней характерности этот прием игры применяется очень редко в особых, чаще всего изобразительных целях. Впервые его ввел Берлиоз в пятой части «Фантастической симфонии» — «Сон в ночь шабаша». Глазунов

<sup>1</sup> *Pizzicato* (произносится пиццикато) — от итал. *pizzicare*: щипать, ущипнуть.

<sup>2</sup> Это «Pizzicato» часто включают при постановке в музыку другого балета Делиба «Компеллия».

<sup>3</sup> *Col legno* (итал.; произносится коль леньо) — буквально деревом.



воспользовался им в балете «Времена года» в вариации «Град», Сен-Санс — в симфонической поэме «Пляска смерти», Шостакович — в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии.

## СКРИПКА

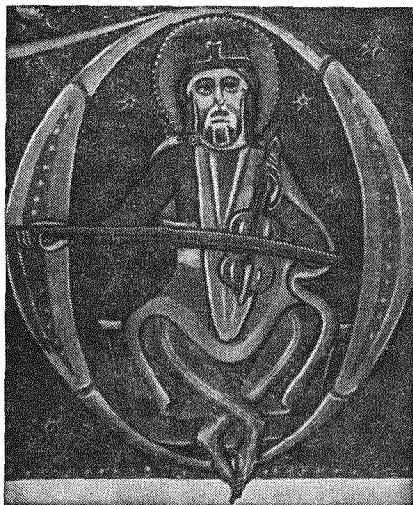
Смычковые инструменты были известны народам всех континентов задолго до появления скрипки. По всей вероятности, первые из них появились в разных странах независимо друг от друга. Одним из самых ранних смычковых считают бытующий и поныне индийский инструмент раванастр. Существует предание, что он был изобретен правителем Цейлона Раваной — великаном о десяти головах.

Видимо, через персов и мавров смычковые инструменты попали в Европу в VIII веке н. э. В средневековой Европе в руках бродячих музыкантов — менестрелей — можно было увидеть фидели и ребски — миниатюрных размеров смычковые инструменты (рис. 5).

Однако еще и до вторжения в Европу арабов у бардов (страстных поэтов и певцов, живших некогда в Ирландии и Шотландии) бытовал трехструнный инструмент кельтского происхождения под названием кротта (рис. 6).

Смычковые инструменты были известны и в древней Руси. В северной башне Софийского собора в Киеве, построенного в XI веке, можно увидеть фреску с изображением музыканта, играющего на смычковом инструменте. Музыкант держит его у подбородка, как скрипку (рис. 7).

Нельзя не упомянуть еще об одном совершенно необычном смычковом инструменте, широко распространен-



5. Фидель  
*Миниатюра из старофранцузской библии*



6. Кротта

ном в XIV—XVIII веках в европейских странах. Это — трумшайт, или тромба марина (морская труба) — инструмент выше человеческого роста с одной единственной струной, обладавшей, по-видимому, необычайно сильным звуком. Английские моряки играли на нем, когда нужно было подать сигнал (рис. 8).

Любимым смычковым инструментом эпохи Возрождения была виола, вернее, семейство виол. Formой корпуса, количеством струн, резным завитком — он украшался головой льва, женской или мужской головой, — а главное,



**7. Музыкант со смычковым инструментом**  
*Фрагмент фрески. XI век, Киев, собор Софии*

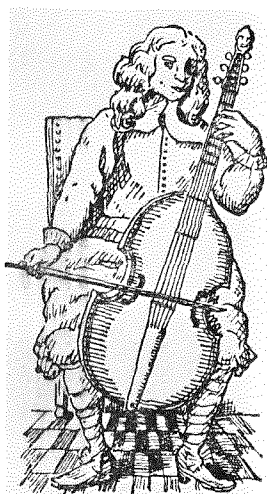
приглушенным, тихим звуком, виолы сильно отличались от современных смычковых инструментов. Семейство виол было многочисленно: оно включало различных размеров виолы да гамба (ножные виолы), виолы да браччо (ручные виолы), виола д'амур (любовная виола) и другие (рис. 9).

И только в XVI веке встречаются первые упоминания о скрипке. Ученые до сих пор расходятся во мнении о том, от кого же произошла скрипка. Одни полагают, что ее прямым предком была виола, другие более справедливо



8. Трумшайт.

*Гравюра из произведения Ф. Бонанни. Рим, 1722*



9. Виола да гамба

считают, что скрипка — иная разновидность смычковых инструментов и что произошла она от лиры да браччо — инструмента группы лир (рис. 10).

Первые скрипки появились во Франции и Италии в начале XVI века. Вскоре искусство их изготовления широко распространилось по всей Европе: скрипки стали делать в Тироле, в Вене и в Саксонии, в Голландии и в Англии. Но лучшими скрипками славилась Италия, а именно два небольших, но оживленных города на северо-востоке страны: Брешия и Кремона.

От отца к сыну, от мастера к ученику передавалось искусство изготовления скрипок, секреты мастерства, ныне во многом утерянные. Многолетнее обучение и непрерывные эксперименты, поиски нового, интуиция и тончайший музыкальный слух, заменявшие скрипичным мастерам еще не развитую тогда науку музыкальной акустики,— все это помогло родиться на свет непревзойденным скрипкам.

Мастерам были известны удивительные тайны изготовления скрипок. Чтобы инструмент хорошо звучал, раз-



10. Лира да браччо

*Фрагмент картины художника Тима да Конельяно, Венеция*

личные его части должны быть сделаны из определенного материала. Так, для верхней деки скрипки нужна резанная ель, которая росла в горах Швейцарии, для нижней деки и обечаск — клен, который чаще всего селился на равнинах Европы, для грифа — черное дерево, для смычка — «пчелиное дерево», фернамбук. Мало того, только в определенных частях дерева можно было найти нужную по качеству древесину: «...дерево должно быть распилено не в длину, а по направлению от коры к сердцевине, как долька апельсина, и только центральная часть ствола (не слишком близко к корням, так как тогда дерево будет влажным, и не слишком близко к вершине, потому что солнце его чересчур высушивает) может считаться пригодной. Наконец, предпочтительно брать часть ствола, обращенную к югу», — пишет французский ученый Клод Марли.

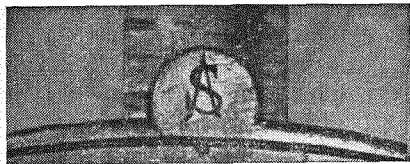
Для того чтобы предохранить древесину скрипки от разрушительного действия воздуха, улучшить звук инструмента и придать окраске корпуса неповторимой красоты цвет — золотистый или красноватый, скрипку покрывают лаком. Как утверждают, кремонские мастера изготавливали лак из смолы, которую выделяют лишь некоторые растения Тирольских лесов. Клод Марли пишет: «...с тех пор, как эти растения были вырублены, смолы этой не стало, или люди просто разучились ее добывать, и качество лака ухудшилось». В наши дни так и не удалось восстановить секрет кремонского лака: даже химический анализ не смог раскрыть его состав. Немало любопытного и в изготовлении струн. Клод Марли сообщает: «Струны, которыми пользовались итальянские мастера, производились в центральной и южной Италии, в частности в Неаполе, и делались они из кишок семи- или восьмимесячных ягнят. Кишки в течение длительного времени вымачивались в щелочной воде, после чего их вы-

сушивали и скручивали. Считалось, что расположение пастбищ, время убоя ягнят, свойства воды влияют на качество струн, в особенности на их прочность. Действительно, прочность этих струн очень велика: ведь четыре струны скрипки испытывают натяжение в 23,813 килограмма».

Основателями Брешианской школы в Ломбардии были Гаспаро Бертолотти (прозванный да Салó) и Паоло Маджини, ее расцвет падает на вторую половину XVI — начало XVII века. Родоначальником скрипичной школы в Кремоне был Андреа Амати. Возникнув одновременно с Брешианской, Кремонская школа на протяжении двухсот лет давала миру выдающихся скрипичных мастеров: внук Андреа — Николо Амати, Андреа Гварнери, его сыновья и племянник Джузеппе Гварнери, и, наконец, ученик Николо Амати величайший из великих — Антонио Страдивари.

На инструментах, созданных руками этих мастеров, играли и поныне играют выдающиеся скрипачи мира. На одной из скрипок Джузеппе Гварнери, прозванного «дель Джезу», играл Никколо Паганини. Жизнь «дель Джезу» овеяна легендами. Одна из них гласит, что лучшие свои инструменты он якобы сделал в тюрьме. Эти инструменты так и назывались — «тюремные скрипки».

Антонио Страдивари прожил долгую жизнь: он умер в возрасте 93 лет (родился, по-видимому, в 1644, умер в 1737). Гениально одаренный мастер был и чрезвычайно трудолюбив. Его именем подписано более 1000 превосходных по качеству звука и по изяществу формы инструментов. Среди них есть не только скрипки, но и альты, виолончели, контрабасы, а также люти и гитары. Его скрипкам, с монограммой, в которой сплетены ла-



11. Монограмма Антонио Страдивари

тинские буквы А и S, часто давали имена: самые знаменитые из этих инструментов — «Роде», «Дофин», «Рас-свет», «Лебедь»<sup>1</sup> (рис. 11).

На одной из фотографий вы увидите изображение Страдивари в его мастерской: небольшая комната, увешанная скрипками и различными рабочими инструментами, и сам мастер в фартуке из белой кожи (рис. 12).

Из 11 детей Антонио Страдивари только двое унаследовали его профессию. У Страдивари были ученики; но именно он был последним великим представителем итальянских скрипичных мастеров.

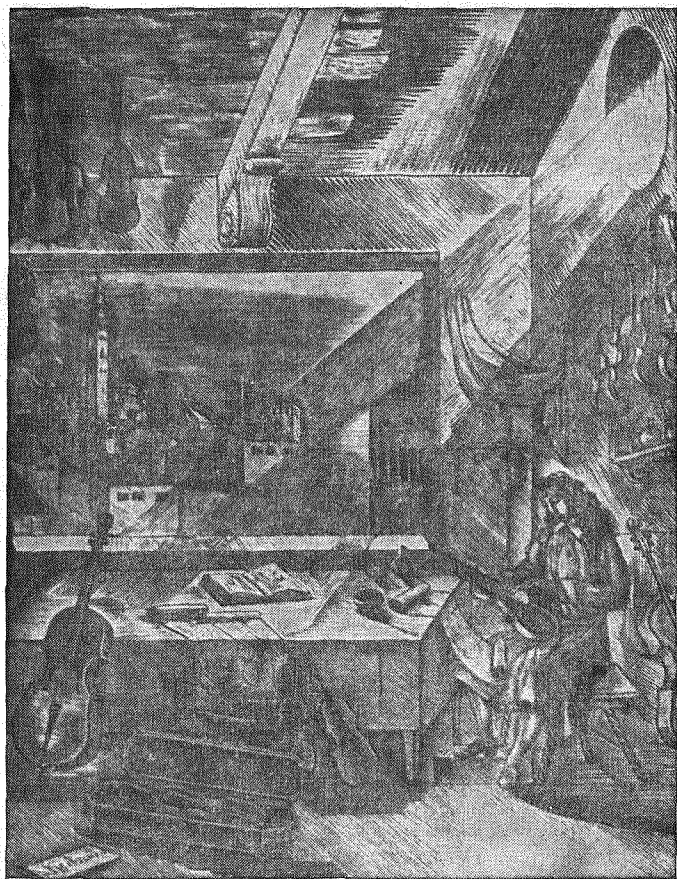
Форма скрипки определилась еще в XVI веке и с тех пор менялась лишь в деталях, но характер звука изменялся заметно.

Скрипки, сделанные в Брешии, отличались суровым, глуховатым тоном, ранние кремонские скрипки (Амати) — серебристым, но слабым звуком: они были рассчитаны на небольшие помещения — аристократические салоны. Скрипки Страдивари соединили в себе нежность и насыщенность тона.

Диапазон скрипки очень велик. Он простирается от *соль* малой октавы до *ми* четвертой. Впрочем, верхняя граница диапазона зависит от искусства скрипача: она может подняться до *соль* четвертой октавы, а флажолет-

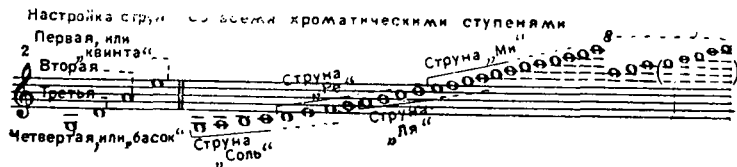
<sup>1</sup> Цена скрипки, сделанной Страдивари, становится все более высокой: перед второй мировой войной в Америке за скрипку «Лебедь» было заплачено 60 000 долларов.





12. Страдивари. Гравюра Алексея Кравченко. 1926

тами — до до пятой<sup>1</sup>. Скрипка имеет четыре струны, настроенные по квинтам<sup>2</sup>.



Каждая из струн скрипки обладает своей неповторимой окраской. Верхняя — скрипачи называют ее «квинта»<sup>3</sup> — блестяща и ярка, две средние струны отличаются более нежным, поэтичным тоном (третья — более напряженным, вторая мягким), а нижняя — «басок» — поражает сочностью тембра и силой. Представление о его напряженном звучании может дать начало сцены письма Татьяны из «Евгения Онегина»:



Технические возможности скрипки огромны: она — самый подвижный и гибкий инструмент среди смычковых. Приемы игры на скрипке, представление о том, что

<sup>1</sup> Ноты для скрипки пишутся всегда в ключе «соль» (скрипичном). Звукоряды инструментов всюду указаны без хроматических полутонов.

<sup>2</sup> Квинта (quinta) — по-латыни «пятый»; название интервала (расстояния между звуками), заключающего в себе пять ступеней гаммы.

<sup>3</sup> В данном случае слово «квинта» означает название пятой, самой высокой струны у старинных пятиструнных инструментов.

«возможно» и что «удобно» при игре на этом инструменте, росло вместе с искусством отдельных виртуозов. Витали, Корелли и Торелли в XVII веке, а позже Тартини, Вьотти, Шпор, Вьетан, Берно, Венявский, Сарасате, Крейцер, Изаи и многие другие выдающиеся скрипачи совершенствовались своими открытиями искусство скрипичной игры. Особенно сильно расширил возможности скрипки Никколо Паганини. Он ввел ряд приемов игры на скрипке, которые до него вообще не существовали, а если и применялись отдельными виртуозами, то казались фокусничеством, трюкачеством. Так, Паганини владел поразительным искусством игры двойными нотами, аккордами, *pizzicato*, флажолетами. Когда во время концерта у него рвались струны, он продолжал играть на оставшихся. Его любимым приемом была игра на одной струне «соль». Свидетельством тому могут служить знаменитые вариации Паганини на тему из оперы Россини «Моисей», написанные для одной струны, перестроенной на полтора тона выше.

Но могучая сила романтического искусства, которой проникнуты произведения Паганини, сделала эти фантастические, как тогда думали, приемы исполнения сильнейшим художественным средством. Особенности игры Паганини казались столь неслыханными, воздействие его личности и его музыкального гения на публику во время исполнения было так неотразимо, что многие из современников с готовностью поверили в широко распространенную тогда молву, будто Паганини продал душу дьяволу за необычайное искусство играть на скрипке. Необыкновенная биография великого генуэзского скрипача, овеянная многочисленными легендами, только подтверждала мнение о «потусторонней» природе его таланта. Однако сочинения Паганини — его «Двадцать четыре каприза», его сонаты и другие произведения, — которые в



13. Никколо Паганини. Картина Эжена Делакруа

течение прошедших полутора столетий продолжали быть вершиной трудности для лучших скрипачей мира, но вершиной достигаемой, лишней раз опровергают эти легенды. Гениальный скрипач обладал дерзкой музыкальной фантазией, поражающей слушателей в импровизациях, и исключительным артистическим темпераментом — чертами, близкими романтическому искусству Европы, рожденным этим искусством (рис. 13).

Паганини был выдающимся виртуозом. Но, конечно, то, что доступно великим солистам, не всегда может быть выполнено массой оркестрантов. Композиторы, как правило, учитывали это в своих произведениях. Но отдельные достижения виртуозов постепенно проникают и в оркестр, и то, что казалось невозможным сто лет тому назад, стало рядовым явлением в наше время. Такова судьба флажолетов, лишь с середины XIX века ставших достоянием всех оркестровых музыкантов.

В XVIII веке появился обычай делить всю массу скрипок в оркестре на две партии: первые и вторые скрипки. Первым поручается более высокий голос, который можно сравнить с сопрано в хоре. Обычно первые скрипки играют мелодию. Вторым отводится роль, которую можно уподобить роли вторых сопрано в хоре: им часто поручается мелодия терцией, секстой или октавой<sup>1</sup> ниже первых скрипок. Нередко вторые скрипки вместе с прочими смычковыми инструментами аккомпанируют первым скрипкам. В отдельных случаях композиторы делят все скрипки на три, четыре и более отдельных партий, достигая этим прозрачного и вместе с тем более насыщенного звучания: тогда в партитуре<sup>2</sup> появляется обоз-

<sup>1</sup> Терция, секста, октава — название интервалов, произошедшие от латинских числительных третий, шестой, восьмой.

<sup>2</sup> См. главу «Партитура».

начение *divisi* (по-итальянски «разделенные»). Тончайшим, словно льющимся с неба, звучанием разделенных на четыре партии скрипок (вместе с четырьмя солистами) начинается вступление к опере Вагнера «Лоэнгрин».

Очень красивый эффект дает соло скрипки, исполняющей главную тему: вспомним, например, «Шехеразаду» Римского-Корсакова, где солирующей скрипке поручена поэтичная тема юной сказочницы:



Скрипку можно услышать не только на эстраде в качестве солиста, и не только в оркестре, где она — как бы участница большого хора струнных. Скрипка — непременный участник камерных ансамблей — совместного исполнения, в котором участвует лишь несколько инструментов (этот род музицирования можно уподобить беседе нескольких человек, в которой хорошо слышен голос каждого).

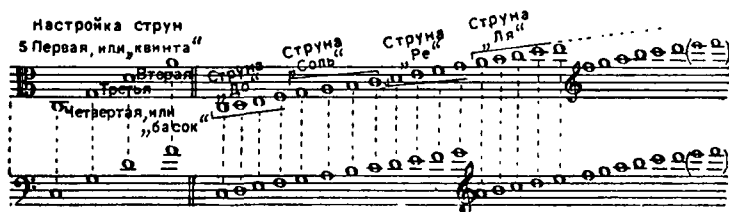
Скрипка участвует в дуэтах (ансамбле из двух участников), трио (из трех), квартетах (из четырех), квинтетах (из пяти) и других ансамблях.

## АЛЬТ

(Глава, в которой вы найдете новеллу)

Внешний вид альта и способ игры на нем настолько напоминают скрипку, что неискушенный слушатель легко может спутать эти инструменты, если не заметит разницы в их размерах.

Альт больше скрипки. Он имеет четыре струны, настроенные на квинту ниже скрипичных<sup>1</sup>. Диапазон альта обнимает средний регистр оркестрового звукоряда: от *до* малой октавы до *ре* третьей (в нотном примере мы пишем диапазон альта и в альтовом ключе — так, как принято записывать партию этого инструмента, и на нижней строчке в басовом и скрипичном ключах для тех, кто не знаком с альтовым ключом):



В общих со скрипкой регистрах тембр альта имеет более суровый, мужественный оттенок. Первая струна обладает очень поэтичным, грудным тембром, четвертая — «басок» — отличается мрачностью, густотой звучания. В целом тембр альта уступает скрипичному в блеске и яркости, порой он кажется несколько «зажатым». Это свой-

<sup>1</sup> Ноты для альта пишутся в альтовом и скрипичном ключах.

ство альт имеет чисто акустические причины. Ведь альт настроен на квинту ниже скрипки, следовательно, объем воздуха внутри его корпуса должен соответствовать tessiture инструмента, то есть более низкой его настройке. Для этого длина корпуса альта должна была бы на 18 см. превышать длину корпуса скрипки. Но музыканту, играющему на таком альте, нужно было бы обладать чрезвычайно длинными пальцами. Играть на подобном инструменте, при всей красоте, полноте и свободе его звучания, очень трудно. Понимая это, Антонио Страдивари сконструировал уменьшенный тип альта, который и укоренился в музыкальной практике. Длина корпуса современного альта превышает длину корпуса скрипки на 3—4, редко на 6 см. Но альт большего размера, длина корпуса которого равна 46 см. — из советских исполнителей на таком инструменте играет Федор Дружинин — отличается удивительной красотой тона.

Тембр альта имеет свои неповторимые достоинства: не сравненную матовость и меланхоличность. Альт незаметен в музыке элегического, мечтательно-романтического характера. В виртуозном отношении альт почти так же совершенен, как и скрипка. Но большие размеры альта требуют от исполнителя большей растяжки пальцев и физической силы.

Альт далеко не сразу занял подобающее ему положение среди инструментов оркестра. После расцвета полифонической школы И. С. Баха и Генделя, когда альт был равноправным членом струнной группы, ему начали поручать подчиненные средние голоса. Редких колористических достоинств инструмента композиторы еще не могли оценить: время альта не пришло. Пока что для него писали самые простые партии. Исполнители смотрели на альт весьма пренебрежительно: альтистами становились обычно неудавшиеся скрипачи. В произведениях великих:



композиторов конца XVIII века — Глюка, Гайдна, отчасти Моцарта — альту обычно поручается средний или нижний голос оркестра. Лишь в творчестве Бетховена и композиторов-романтиков альт приобретает значение мелодического инструмента.

Своим признанием альт во многом обязан выдающимся скрипачам прошлого столетия, особенно Паганини. Нередко он играл на альте в квартете, выступал и в сольных концертах, доказывая на деле, какими достоинствами обладает этот инструмент. Убежденность Паганини побудила французского композитора Гектора Берлиоза создать произведение — симфонию «Гарольд в Италии» — с солирующей партией альта. Это событие описывает Берлиоз в своих «Мемуарах» (встреча с Паганини произошла после концерта, на котором была исполнена «Фантастическая симфония» Берлиоза).

«...После того как публика разошлась, какой-то человек с длинными волосами, с пронзительным взглядом, с лицом странным и изможденным, одержимый гением, колосс среди великанов, человек, которого я никогда не видал, но один вид которого меня глубоко взволновал, в одиночестве ожидал меня в зале и, когда я проходил, остановил меня, чтобы пожать мне руку и осыпать горячими похвалами, воспламенившими мое сердце и голову; это был Паганини!!! (22 декабря 1833 года).

С того дня начинается мое знакомство с великим артистом, оказавшим столь благодатное влияние на мою судьбу...

Через несколько недель после восстановившего мою честь концерта, о котором я только что говорил, Паганини пришел ко мне.

— У меня есть прекрасный альт, — сказал он, — великолепный инструмент Страдивариуса, я хотел бы выступить с ним перед публикой. Но у меня нет музыки ad

нос<sup>1</sup>. Не пожелаете ли вы написать соло для альты? Такую работу я могу доверить только вам.

— Конечно,— ответил ему я,— мне трудно выразить, насколько я польщен вашим доверием, но чтобы оправдать ваши ожидания и написать вещь, в которой мог бы блеснуть такой виртуоз, как вы, надо уметь самому играть на альте, а я не умею. Только вы сами, как мне кажется, могли бы решить эту задачу.

— Нет, нет, я на этом настаиваю,— возразил Паганини,— вам это удастся, а что до меня, то я сейчас слишком болен, чтобы что-нибудь сочинять, я не могу об этом и думать.

Чтобы сделать приятное знаменитому виртуозу, я попробовал написать соло для альты, но соло, сочетающееся с оркестром таким образом, чтобы ничего не отнимать у инструментальной массы, ибо я был вполне уверен в том, что Паганини своей несравненной мощью исполнения всегда сумеет сохранить за альтом главную роль. Предложение мне показалось новым, и вскоре в моей голове возник довольно удачный план, я с увлечением принялся за его осуществление. Едва я успел написать первую часть, как Паганини захотел на нее взглянуть. При виде пауз в партии альты в аллегро<sup>2</sup>, он воскликнул:

— Это не то! Я здесь слишком долго молчу; надо, чтобы я играл все время.

— Я же вам говорил,— ответил я,— вам нужен концерт для альты, и потому только вы один можете для себя его написать.

<sup>1</sup> Для данного случая (*лат.*).

<sup>2</sup> Аллегро (по-итальянски «веселый», «живой») — так иногда называют первую часть больших многочастных произведений, идущих в быстром темпе.

Паганини не возражал — казалось, он был разочарован — и ушел, не сказав ничего больше о моем симфоническом наброске. Несколько дней спустя, уже страдая болезнью горла, от которой ему было суждено умереть, он уехал в Ниццу и вернулся оттуда только через три года.

Признав тогда, что план моей композиции ему не подходит, я принялся его разрабатывать в другом направлении, не заботясь больше о средствах, которые выделяли бы во всем блеске главный альт. Я задумал написать для оркестра ряд сцен, в которых альт соло звучал бы как более или менее активный персонаж, сохраняющий повсюду присущий ему характер; я хотел уподобить альт меланхолическому мечтателю в духе Чайльд Гарольда Байрона, вставляя его среди поэтических воспоминаний, оставшихся у меня от моих скитаний в Абрुццах<sup>1</sup>. Отсюда и название симфонии: «Гарольд в Италии».

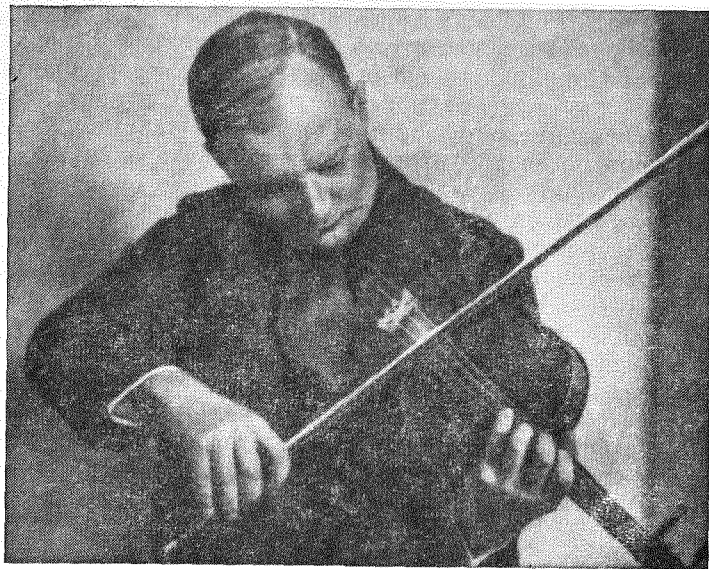
Вскоре после того отношение композиторов и исполнителей к альту начало меняться. Вагнер в опере «Тангейзер», в сцене, именуемой «Гротом Венеры», пишет для альта невероятно трудную по тому времени партию. Еще более виртуозно написана партия солирующего альта в «Дон-Кихоте» — «фантастических вариациях на тему рыцарского характера» — Рихарда Штрауса, где солирующий альт рисует Санчо Панса.

Альтам часто поручают в оркестре мелодический голос вместе с виолончелями, скрипками или же вполне самостоятельно, как, например, во втором действии оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» во время танца Шемаханской царицы:

<sup>1</sup> Горная часть Средней Италии.



Альт, как и скрипка, издавна стал участником камерных ансамблей. Но сольная литература для альта, к сожалению, бедна. Этот прекрасный инструмент пока еще не занял подобающего ему места на концертной эс-



14. Пауль Хиндемит с альтом

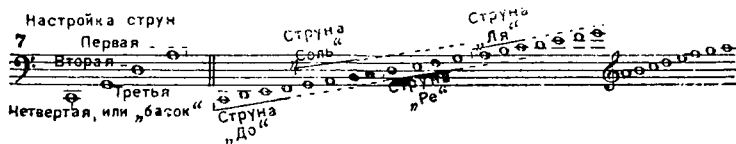
траде. Много писали для альта лишь те композиторы, которые сами хорошо играли на этом инструменте. Среди них — Иван Хандошкин, замечательный русский скрипач и композитор, живший в конце XVIII века в Петербурге, и его современник Карел Станиц — чешский альтист-виртуоз. Известным исполнителем на альте, участником знаменитого в Европе квартета Амара, был немецкий композитор XX века Пауль Хиндемит, написавший для альта немало превосходных произведений.

## ВИОЛОНЧЕЛЬ

Виолончель вошла в музыкальный быт во второй половине XVI века. Своим созданием и совершенствованием она обязана искусству выдающихся скрипичных мастеров: братьев Маджини, Гаспаро да Сало, Андреа Амати, а позже — Антонио Страдивари.

Виолончель примерно вдвое больше альта, она принадлежит к числу так называемых ножных инструментов: во время игры исполнитель ставит ее между коленями, упирая металлическим шпилем в пол. В старину шпиль не применялся, и музыканты держали виолончель на специальном стуле (рис. 15).

Как и все знакомые нам смычковые инструменты, виолончель имеет четыре струны, настроенные по квинтам<sup>1</sup>. Диапазон ее очень велик: он охватывает не только нижний и средний, но и часть верхнего регистра:

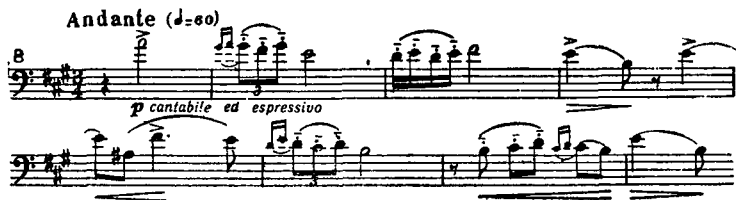


<sup>1</sup> Партия виолончели записывается в басовом и теноровом ключах, а в самом верхнем регистре — в скрипичном ключе.



15. Виолончелист  
Рисунок. 1701

Каждая струна виолончели имеет свою окраску. Первая, самая высокая, обладает наиболее ярким и выразительным тембром. Ей присуща необычайная напряженность звучания: с равной силой она передает душевное волнение, экзальтацию и трогает слушателя сердечностью, задушевностью. Представление о звучности этой струны может дать тема «Ноктюрна» из Второго квартета Бородина, где виолончель исполняет мелодию в высоком регистре:



Совершенно иначе, но не менее выразительно «басок» виолончели: его тембр мужествен и суров, в forte звук его достигает большой мощи. По техническим возможностям виолончель не уступает скрипке, а в неко-

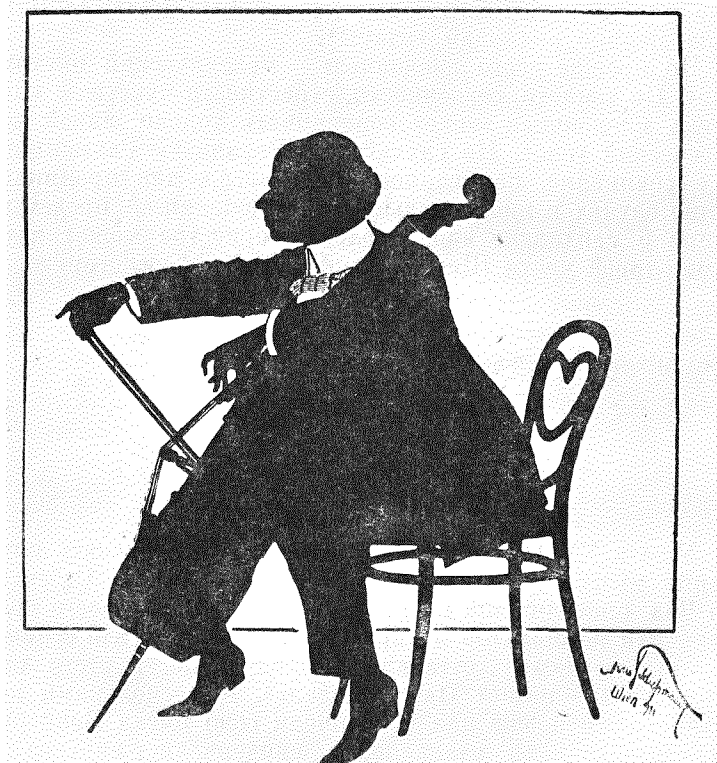
торых отношениях находится даже в более выгодном положении. Так, благодаря большей длине струн на виолончели можно получить более богатую серию флажолетов. Звук виолончели *pizzicato* необыкновенно полный и «несущийся». Особенно эффектны многозвучные аккорды *pizzicato* — так называемые *quasi Guitara* (подражание аккордам гитары).

Но прежде всего виолончель — мелодический инструмент. По теплоте, сердечности, страстности чувства с «пением» виолончели может соперничать только живой человеческий голос. Не случайно «Вокализ» Рахманинова — сочинение, написанное для голоса, — так проникновенно звучит в виолончельном переложении. А представление о кантилене виолончелей в оркестре может дать тема второй части Шестой симфонии Чайковского:



Уже в XVIII веке виолончель стала привлекать внимание музыкантов как сольный инструмент. «...Себастьян Бах, опередивший на два столетия музыку своего времени как композитор и виртуоз, был первым, кто своими шестью сюитами ...отгадал индивидуальность этого инструмента», — пишет Пабло Казальс. А несколькими десятилетиями позже для виолончели соло писал Боккерини — выдающийся итальянский виолончелист-виртуоз и композитор. Что же касается оркестра, то там этот инструмент долгое время считался второстепенным.

Вплоть до конца XVIII века композиторы использовали его, в основном, как басовый голос. Еще в начале прошлого столетия в связи с этим сохранялась традиция писать партию виолончели и контрабаса на одной строчке: в концерте контрабасисты стояли со своими инструмен-

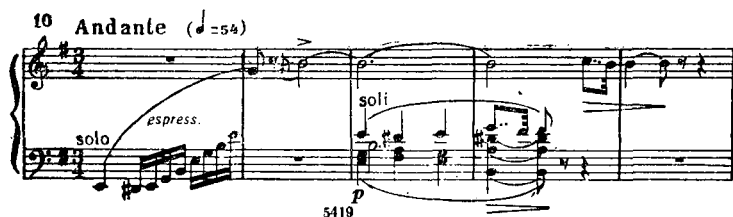


16. Силуэт Пабло Казальса с виолончелью



тами за спинами виолончелистов, сидящих на стульях, и у них из-за плеча читали партии по нотам, которые были разложены на пюпитре перед виолончелистами. В XVII веке и в оркестрах, и в аристократических салонах соперницей виолончели была виола да гамба с ее сладостным, нежным звуком. Однако виолончель, превосходившая ее силой тона, в конце концов вытеснила виолу да гамба из оркестра. Уже в XVIII веке в музыке Гайдна и Моцарта мы можем изредка встретить певучие мелодии, исполняемые виолончелями. Но по-настоящему «открыл» мелодическое богатство виолончели, красоту ее тембра Бетховен. Вслед за ним композиторы превратили ее звук в поющий голос оркестра; об этом мы уже рассказывали.

Группу виолончелей часто делят на несколько партий, достигая этим густого, теплого звучания, напоминающего тембр мужского хора. Пример тому — первая, лирическая тема увертюры к опере Глинки «Иван Сусанин». Порой создают ансамбль солирующих виолончелей; его вы можете услышать в начале увертюры к опере «Вильгельм Телль» Россини:

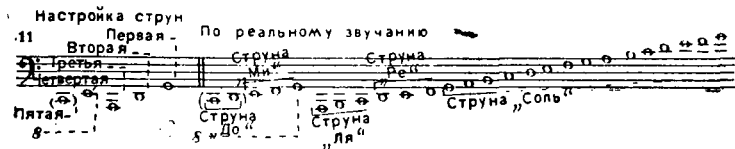


Нередко виолончели поручают соло. Так, в «Дон-Кихоте» Р. Штрауса звук солирующей виолончели характеризует самого рыцаря печального образа.

В наши дни виолончель — один из самых любимых сольных инструментов. Наряду со скрипкой и альтom она участвует в камерных ансамблях.

## КОНТРАБАС

Последний представитель смычковой группы — контрабас — намного превосходит своих собратьев и по размерам, и по объему низкого регистра. Длина современного контрабаса, включая его корпус и гриф, — 190 см. Что же касается диапазона, то он охватывает самый глубокий отрезок оркестрового звукоряда: от *ми* контроктавы до *соль* первой октавы (по звучанию) <sup>1</sup>:

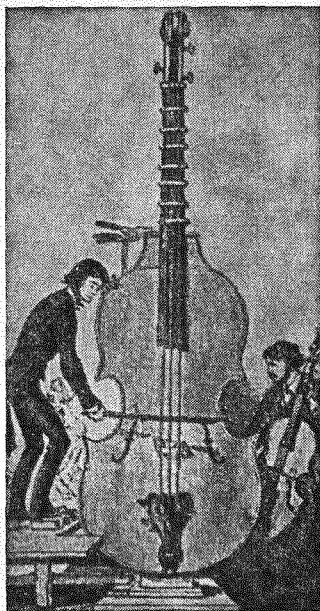


Первые контрабасы были построены, по-видимому, в конце XVI века Андреа Амати и братьями Маджини. Контрабас — единственный из струнных, прямым предком которого была виола, а именно басовая. Даже форма контрабаса до наших дней сохранила черты старинной виолы: заостренный кверху корпус, покатые бока, благодаря которым исполнитель может перегнуться через верхнюю часть корпуса и «дотянуться» до нижней части грифа, чтобы извлечь самые высокие звуки. До сих пор струны контрабаса настроены по квартам, как у ви-

<sup>1</sup> Дело в том, что во избежание добавочных линеек партия контрабаса записывается в басовом ключе октавой выше действительного звучания.



17. Контрабасист  
*Рисунок Рауля Дюфи*



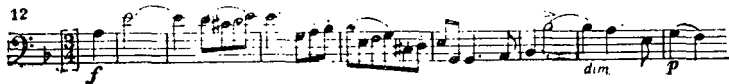
18. Октобас Жана Батиста  
Вильома

ол. В больших современных оркестрах имеется по два пятиструнных контрабаса, дающих еще более низкие звуки: пятая струна у них настроена на *до* контроктавы. Внизу контрабас завершается шпилем. Инструмент так велик, что исполнитель играет на нем стоя или, как в камерных оркестрах, присев на высокий табурет (рис. 17). Но

современный контрабас кажется карликом по сравнению с гигантским инструментом, построенным в XIX веке французским скрипичным мастером Ж. Б. Вильомом. Контрабас Вильома назывался «октобас», его размеры достигали 4 метров (рис. 18).

В виртуозном отношении контрабас достаточно подвижен: часто на нем исполняют довольно быстрые пассажи. Но благодаря своим размерам он требует огромной растяжки пальцев, а смычок его очень грузен. Все это отяжеляет технику инструмента: пассажи, в которых требуется легкость, звучат на нем несколько тяжеловесно. Раньше контрабасисты даже произвольно упрощали свои партии, предоставляя виолончелистам тщательно выигрывать октавой выше каждую ноту пассажа. На контрабасе очень красиво звучат флажолеты, *pizzicato*. Сурдина применяется редко, так как и без нее получается мягчайшее *pianissimo*.

Тембр контрабаса — густой и суровый в низком регистре, резкий и немного сильный в верхнем — лишен богатства и разнообразия, присущих остальным смычковым. Его струны не имеют столь яркой индивидуальной окраски. Но роль контрабаса в оркестре огромна: он создает как бы фундамент звучания струнной группы. Кроме того, контрабасы прекрасно звучат в октаву с виолончелями в мелодиях. Таковы, например, полнозвучные ораторские фразы в финале Девятой симфонии Бетховена:



Порою даже слабая сторона тембра контрабасов — глуховатость и неясность их звучания в быстрых пассажах — используется как прекрасное выразительное

средство. Такова их роль в «Грозе» из «Пасторальной симфонии» Бетховена, где нужно имитировать шум ветра.

Сольным инструментом контрабас пока не стал, контрабасисты-виртуозы — все еще редчайшее явление. Нужно назвать имя Сергея Кусевицкого — выдающегося дирижера, который долго руководил Бостонским оркестром; он был известным исполнителем на контрабасе. Сольная литература для контрабаса имеет до сих пор, в основном, педагогическое назначение. Правда в последнее время начинают появляться интересные сочинения для контрабаса. Среди них концерт для контрабаса с оркестром эстонского композитора, живущего в Швеции, — Эдуарда Тубина.

## ГРУППА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

**О**днажды Афина отломил самшитовую ветвь. О том, что было дальше, повествует латинский поэт Овидий:

Первою я, просверлив отверстие в шолом самшите,  
Сделала флейту — и звук долгий она издала.  
Голос понравился мне, но в волнах увидала зеркальных  
Я, как надулись мои щеки, лицо исказив.  
Что мне в искусстве таком! Прощай, сказала я флейте,  
Берег укрыл в тростниках брошенный мною самшит.  
Флейту находит сатир, дивится, не зная, что делать  
С ней, и, подувши в нее, слышит неведомый звук.  
Пальцы к отверстиям прижал, набрал всей грудью

дыханье,—  
Вскоре искусством своим чваниться стал он средь  
нимф...

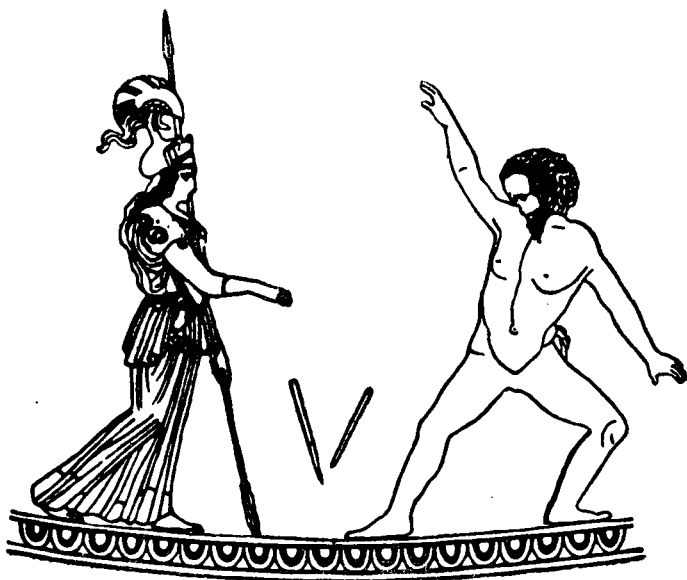
Самоуверенного сатира звали Марсий (рис. 19). А самоуверенность его зашла столь далеко, что он осмелился вызвать на состязание самого бога музыки Аполлона. Марсий был побежден, и его ждало страшное наказание: разгневанный дерзостью сатира, Аполлон содрал с него кожу и повесил ее на дереве. С тех пор, когда кто-нибудь играет на флейте, кожа Марсия начинает трепетать.

Так рассказывает миф о рождении самых древних духовых инструментов — деревянных; но вопреки гневу богов, им суждена была долгая жизнь.

Деревянные духовые инструменты образуют вторую группу симфонического оркестра. Группа эта настолько невелика, что располагается на двух рядах стульев в

центре эстрады, прямо перед дирижером. В нее входят флейты, гобои, кларнеты, саксофоны, фаготы и их разновидности, всего не более 16—17 инструментов.

Вам хорошо знакома детская игрушка-дудочка с проделанными в деревянном корпусе дырочками. На подобных инструментах, сделанных из тростника, бамбукового ствола или кости животного, люди играли с незапамятных времен. Это — примитивный прообраз деревянных духовых инструментов нашего времени. Современные инструменты представляют собой полые трубки,



19. Марсий находит флейту  
Фрагмент рисунка на вазе

снабженные сложным клапанным механизмом. Изготовлены они из особых сортов дерева, отсюда и произошло их название — деревянные. Впрочем, оно не совсем точно: в старину эти инструменты часто делались и из других материалов. Особенно пощастливилось флейте: любимица королей и аристократов в XVIII веке, она нередко изготовлялась из слоновой кости, хрусталя, фарфора и даже золота. В наше время ее часто делают из металлических сплавов, из плексиглаза. А саксофон с момента своего изобретения был и остался металлическим.

Если все смычковые получили свою форму в один исторический период, то группа деревянных духовых развивалась неровно. Одни инструменты известны со времен глубокой древности, другие появились недавно. Все они до сих пор продолжают совершенствоваться, и каждый из них имеет вполне индивидуальную конструкцию. Общим у них является способ извлечения звука.

Как же возникает звук на деревянных духовых инструментах? Звучащее тело у духового инструмента — это воздушный столб, заключенный в трубке. Он приходит в колебание, когда исполнитель вдует в нее струю воздуха. Если закрыть клапанами все отверстия в корпусе, инструмент издаст свой самый низкий звук. Если постепенно открывать отверстия, столб воздуха будет укорачиваться, а звук — повышаться. Для вдувания воздуха в трубку инструмента у флейты устроено особое губное отверстие, а у других инструментов — специальное приспособление, называемое тростью: сложенные вместе и связанные камышевые пластинки. В нижней части трубки некоторые инструменты имеют небольшое расширение, похожее на колокольчик — *раструб*; его нет у флейты и фагота.

Общий диапазон группы деревянных духовых превышает диапазон всех других оркестровых объединений:



на одном полюсе *ля* субконтроктавы у инструмента самой низкой звучности — контрафагота, на другом — непревзойденный по яркости и силе верхний регистр малой флейты, завершающийся *до* пятой октавы. Группа часто выступает самостоятельно, достигая при этом изумительного блеска, легкости и подвижности. Для того чтобы представить себе эту исключительную виртуозность и изящество, вспомним хотя бы стремительное сказочное скерцо из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Тембр каждого представителя группы деревянных обладает неповторимой окраской, чудесно меняющейся в различных регистрах инструмента и дающей тончайшие переходы светотени. Каждый из инструментов одноголосен по своей природе: на нем нельзя извлечь одновременно больше одного звука.

В группе деревянных, а также медных духовых, имеется ряд инструментов (кларнет, английский рожок, валторна, труба и др.), для облегчения игры на которых при записи их партий применяется так называемая *транспозиция*<sup>1</sup>. В этих случаях инструменты звучат в иной тональности, нежели записаны их партии. Для удобства условимся, что диапазоны инструментов и все потные примеры мы будем писать так, как они звучат в действительности, а не так, как они записаны в партитуре.

## БОЛЬШАЯ ФЛЕЙТА

Флейта — один из старейших инструментов мира, известный еще в древности в Египте, Греции и Риме.

<sup>1</sup> Транспозиция — перенесение звуков на другую высоту; переложение произведений из одной тональности в другую.



20. Флейтист

*Фрагмент фресковой композиции «Скоморохи»  
в Южной башне собора Софии. Киев, XI век*

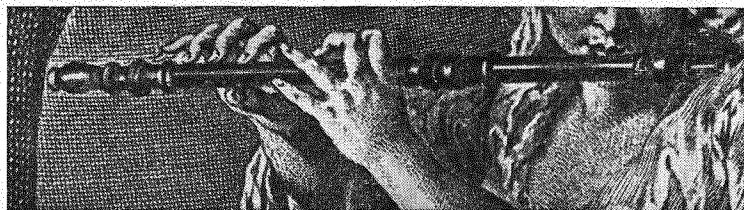
С давних пор народы мира научились извлекать музыкальные звуки из срезанного тростника, закрытого с

одного конца, из кости человека или животного. Этот примитивный музыкальный инструмент был, по-видимому, отдаленным предком флейты. В Европе в средние века получили распространение две разновидности флейты: прямая и поперечная. Прямую флейту, или флейту с наконечником, держали прямо перед собой; косую, или поперечную,—под углом. Отверстие для вдвухания воздуха у нее было боковое. Одно из самых ранних изображений поперечной флейты, относящихся к XI веку, можно увидеть в Софийском соборе в Киеве на фреске «Скоморохи»; она находится в Южной башне (рис. 20).



21. Прямая флейта  
Деталь гравюры. 1707

Обе разновидности вошли в первые европейские оркестры XVII века. Флейта с наконечником обладала более поэтичным звуком, одно из ее названий было *flûte douce*, что значит «песенная флейта». Но поперечная флейта оказалась более жизнеспособной, так как легко поддавалась усовершенствованиям. В середине XVIII века она окончательно вытеснила прямую флейту из симфонического оркестра. В это же время флейта, наряду с арфой и клавесином, стала одним из самых любимых инструментов домашнего музицирования. (рис. 21, 22).



22. Поперечная флейта  
*Деталь гравюры. XVIII век*

Множество произведений живописи, литературы и театра могут рассказать, как часто люди во всех слоях общества проводили время, играя на ней. На флейте играли Молчалин в «Горе от ума» и Урия Гип в «Дэвиде Копперфильде» Диккенса. На флейте играл русский художник Федотов и прусский король Фридрих II. Изображение играющих на флейте мы видим на картинах фламандского художника Ван-Дейка, голландских художников Франса Хальса и Яна Стэна, француза Ланкре и других.

Флейта — это цилиндрическая трубка, деревянная или металлическая, закрытая с одной стороны — у головки. Тут же имеется и боковое отверстие для вдувания воздуха. На корпусе флейты расположена система клапанов, открывающих и закрывающих звуковые отверстия. До XIX века звукоряд флейты был ограничен, но в тридцатые годы ее усовершенствованием занялся выдающийся немецкий флейтист Т. Бём. В его руках, после ряда важных конструктивных изменений, флейта превратилась в виртуозный хроматический инструмент. Диапазон современной флейты — три октавы:



Виртуозностью, блеском и легкостью пассажей флейта превосходит все остальные духовые инструменты. Что же касается *staccato*<sup>1</sup>, то здесь флейта вне конкуренции. Примером может служить вторая балетная сюита Равеля «Дафнис и Хлоя», где флейта фактически выступает как солирующий инструмент. Однако игра на флейте требует большого расхода воздуха: при вдувании часть его разбивается об острый край отверстия и уходит. От этого и получается характерный сипящий призвук, особенно в низком регистре. По той же причине на флейте трудно исполнимы широкие мелодии. Тембр флейты беден обертонами, и это делает его матовым, холодноватым. Различные регистры флейты сильно отличаются по характеру звука: самый нижний — таинственный и «стеклянный», средний — светлый и поэтический, верхний поражает яркостью и блеском, а высшему присуща некоторая пронзительность.

Из-за этих особенностей тембра флейте не свойственно выражение эмоций, сильных душевных движений. Вот как охарактеризовал звучность флейты Н. А. Римский-Корсаков: «Тембр холодный, наиболее подходящий к мелодиям грациозного и легкомысленного характера в мажоре, и с оттенком поверхностной грусти в миноре». Флейте не дано говорить о больших чувствах; зато ей подвластна другая область: мир природы с его реальными и фантастическими обитателями. Флейта велико-

<sup>1</sup> *Staccato* (итал.; произносится стаккато) — отрывисто.

лепно имитирует птичьи голоса; что же касается сказочных существ, которыми народное воображение населило леса и реки, то в их характеристике флейта не знает себе равных. Вот, например, поэтичный мотив Снегурочки из одноименной оперы-сказки Римского-Корсакова:



А вот еще один пример из оркестрового прелюда Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», где холодное, как бы ленивое звучание флейты в низком регистре создаст образ лесного божества — фавна:



Очень красиво звучит ансамбль трех флейт. Его использовал Чайковский в балете «Щелкунчик» в изящном, хрупком танце пастушков. В tutti<sup>1</sup> флейтам обычно поручается ведение верхнего голоса.

Концертный репертуар для флейты довольно богат. Начиная с XVIII века и до наших дней композиторы постоянно обращаются к ней и в камерных произведениях.

<sup>1</sup> Tutti (итал. 'все') — в данном случае звучание всего состава оркестра, всех инструментов.

## РАЗНОВИДНОСТИ ФЛЕИТЫ

Большую флейту, о которой мы сейчас рассказывали, можно сравнить с главой семейства. Каждый из членов этой инструментальной семьи — не что иное, как уменьшенная или увеличенная в размерах ее копия. Подобного рода разновидности инструментов были широко распространены уже в старину. Инструменты различных размеров давали возможность расширить диапазон флейтового тембра, продлить его от низких до самых высоких звуков. Флейты образовали как бы хор, единый по окраске звука, но каждый член которого имеет свой объем звуков. По аналогии с голосами хора называются и некоторые разновидности флейты<sup>1</sup>; перечислим все семейство (рис. 23):

малая флейта  
 большая флейта  
 альтовая флейта  
 басовая флейта

Малая флейта проникла в симфонический оркестр во второй половине XVIII века, вытеснив флейту флажолет — самого маленького представителя старинного семейства флейт с наконечником. Малая флейта вдвое меньше большой флейты и тоньше ее, она продлевает диапазон инструментального семейства вверх. Малую флейту часто называют по-итальянски пикколо<sup>2</sup>. Вот диапазон малой флейты по письму:

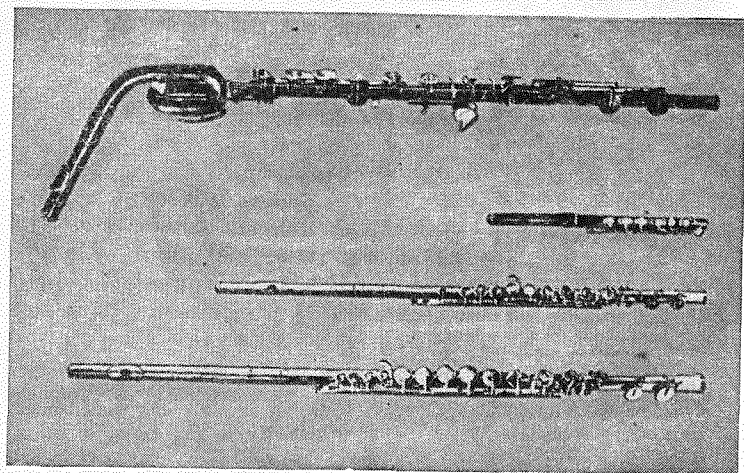
<sup>1</sup> Семейства инструментов, построенные таким образом, распространены и среди других деревянных духовых; речь о них пойдет ниже.

<sup>2</sup> Ноты для малой флейты, во избежание добавочных линеек, пишут октавой ниже действительного звучания. В связи с этой особенностью итальянцы часто именуют малую флейту оттавино (ottavino; от итальянского ottava — октава).



Партию малой флейты обычно исполняет второй или третий флейтист оркестра.

Свистящий, резкий звук малой флейты в высоком регистре отличается огромной силой и блеском. Этот миниатюрный инструмент способен прорезать звучность всего оркестра в *fortissimo*. Поэтому его часто применяют в качестве самого верхнего голоса *tutti*. В старину был обычай играть на малой флейте вместе с барабаном. С XIII века во Франции существовала (а в Провансе дожила до прошлого века) одноручная флейта:



23. Семейство флейт (снизу вверх): альтовая, большая, малая, басовая

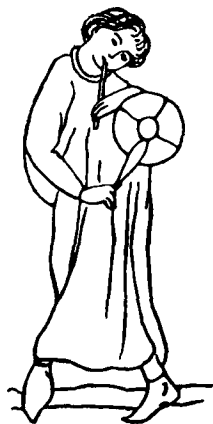


одной рукой исполнитель играл на флейте, другой — на барабане (рис. 24).

Это сочетание тембров любили в военной музыке. Подобный обычай наложил отпечаток и на роль малой флейты в симфоническом оркестре: так, в песне Клерхен из музыки Бетховена к драме Гёте «Эгмонт» на словах «гремят барабаны и флейты звучат» гулу литавр воинственно отвечает малая флейта (см. пример 17).

Нередко композиторы воспринимали малую флейту как солирующий инструмент с интересным, характерным тембром. Лядов в «Восьми русских песнях» для оркестра использовал ее для имитации звука свирели. Две малые флейты озорно звучат в гротескного <sup>1</sup> характера второй части Восьмой симфонии Шостаковича. В наши дни композиторы открыли в звучании малой флейты новые выразительные возможности, которые в прошлом считались ей не свойственными: способность передавать поэтическое созерцание или просветленную грусть. Так звучит флейта пикколо в заключительных тактах трагической Пятой симфонии Онегера.

Альтовая флейта продолжает звукоряд инструмента вниз <sup>2</sup>. Римский-Корсаков первым обратил внимание на холодный, таинственный тембр альтовой флей-



24. Одноручная флейта

<sup>1</sup> Гротеск — изображение в искусстве людей или событий в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде.

<sup>2</sup> Альтовая флейта — транспонирующий инструмент. Она звучит квинтой (строй «фа») или квартой (строй «соль») ниже, чем написано в нотках.

17 **Vivace**

Клерхен

Гре - мят ба - ра - ба - ны,

Литавры *p*

*sempre*

Малая флейта

и флей - ты зву - чат,

ты и охотно пользовался ею в своих операх «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» и в «Младе». Существуют флейты еще больших размеров. В 1910 году миланский флейтист Альбизи сконструировал басовую флейту, звучащую октавой ниже обычной флейты. А еще в XVII веке придворным флейтистом Людовика XIV Луи Оттетером была построена контрабасовая флейта с накопечником, достигающая... 2,03 м высоты. Этот уникум хранится в музее Парижской консерватории (рис. 25).

## ГОБОЙ

Гобой соперничает с флейтой древностью происхождения. Он ведет родословную от первобытной свирели. Из далеких предков гобоя нужно назвать греческий

авлос, без которого древние эллины не мыслили ни пира, ни театрального представления. Изображения играющих на авлосе можно увидеть на знаменитых греческих глиняных вазах (рис. 26).

Одним из предшественников гобоя считают зурну — кавказский и среднеазиатский народный инструмент.

В Европу предки гобоя пришли с Ближнего Востока. В XVII веке из инструмента свирельного типа, бомбарды, был создан гобой. Эта заслуга принадлежит французским мастерам; некоторые до-

кументы называют Филидори и Оттетеров, «кои столько извели дерева и так гобойную музыку поддерживали, что, наконец, им удалось сделать гобой для концертов пригодным». Вскоре он вошел и в оркестр. В течение почти целого столетия он был кумиром музыкантов и меломанов. Величайшие композиторы XVII—XVIII веков — Люлли, Рамо, Бах, Гендель — отдали дань этому увлечению. В XIX веке к гобою приспособили усовершенствованный механизм бёмовской флейты, и с тех пор его конструкция меняется лишь в мелочах (рис. 27).



25. Флейта Луи Оттетера



26. Авлос и лира  
*Фрагмент рисунка на вазе*

По своему строению гобой представляет коническую трубку; на одном конце ее находится небольшой воронкообразный раструб, на другом — трость, которую исполнитель держит во рту. Трость — это наконечник, сделанный из двух камышовых пластинок, прилегающих друг к другу (рис. 28).

При вдувании струи воздуха они приходят в колебание, которое передается воздушному столбу в инструменте, что и служит причиной возникновения звука. Благодаря некоторым особенностям конструкции гобой почти не меняет настройку. Поэтому стало традицией пастировать по нему весь оркестр. Перед симфониче-



27. Гобой

ским концертом, когда музыканты собираются на эстраде, нередко можно услышать, как гобоист играет *ля* первой октавы, а другие исполнители подстраивают свои инструменты.

Диапазон гобоя простирается от *си* (у некоторых инструментов *си-бемоль*) малой октавы до *фа* третьей<sup>1</sup> (см. пример 18).

Гобой обладает достаточно подвижной техникой, хотя и уступает в этом отношении флейте. Это скорее поющий, нежели виртуозный инструмент. Тембр гобоя с его своеобразным носовым оттенком<sup>2</sup> очень характерен, он выделяется среди других деревянных духовых остротой, экспрессивностью. В среднем регистре — на редкость выразительном — тембр гобоя свежий, нежный, трогательно-непосредственный, порою жалобный, почти горестный. В низком регистре звук инструмента грубоватый и гнусавый, в верхнем — крикливый и «тощий». Глинка так отзывался об этих крайних регистрах гобоя, сравнивая их со средним: «выше — крик, ниже — гусь».

В отличие от холодноватой безмятежности флейты гобою свойственна большая эмоциональность. Его об-



28. Трость гобоя



ласть— грусть, элегичность, тоскливые стенания. Так звучит он в теме лебедей из антракта ко второму действию «Лебединого озера»:



или в простом меланхолическом напеве второй части Четвертой симфонии Чайковского. Впрочем, гобой не чуждо и добродушное лукавство, и грация, наилучшее представление о которых может дать «Норвежский танец» ля мажор Грига:



Иногда гобой поручают «комические роли»: в «Спящей красавице» Чайковского в вариации «Кот и кошечка» гобой не без юмора имитирует томное мяуканье кота. А в симфонической сказке «Петя и волк» Прокофьев воспользовался низким регистром гобоя для изображения утки, неуклюже переваливающейся с боку на бок:



## РАЗНОВИДНОСТИ ГОБОЯ

Современное семейство гобоев довольно многочисленно. Назовем всех его представителей от «мала до велика»:

пикколо геккельфон  
гобой  
гобой д'амур  
английский рожок, или альтовый гобой  
баритоновый гобой, или геккельфон

Но далеко не все его представители в равной степени ценимы музыкантами. Употребление некоторых из них фактически не вышло за рамки эксперимента. Таковы разновидности гобоя, сконструированные в начале XX века немецким мастером В. Геккелем: малый гобой, или пикколо геккельфон, и баритоновый гобой, или геккельфон. Золотой век гобоя д'амур — в прошлом, в конце XVII—первой половине XVIII столетия. Гобой д'амур обладал мягким, матовым тембром, благодаря которому он и получил от современников название «гобоя любви». Бах очень любил этот инструмент и посвятил ему несколько превосходных страниц своей музыки. В середине XVIII века гобой д'амур был забыт почти на сто пятьдесят лет, до конца XIX века, когда он снова стал эпизодически вводиться в оркестр.

Английский рожок, или альтовый гобой, также появился в оркестре XVIII века в произведениях Баха и Глюка. В то время он именовался «охотничий гобой». Позже, в период зарождения и развития классической симфонии, из-за специфического тембра его довольно неохотно допускали в оркестр, и лишь в первой половине XIX века он был принят французами в более свободный по составу оркестр оперы. Новаторству Бер-

лиоза мы обязаны тем, что этот инструмент пробил себе дорогу в концертные оркестры.

Английский рожок больше гобоя и соответственно богаче его несколькими низкими звуками<sup>1</sup>:



Но клапанный механизм его ничем не отличается от гобойного, поэтому на английском рожке обычно играет второй или третий гобоист. В отличие от гобоя трость английского рожка помещена на тонкой изогнутой металлической трубке — ее называют «эс». Раструб его имеет грушевидную форму, что придает звучанию инструмента своеобразный тембр.



29. Английский рожок

Тембр английского рожка сразу привлекает к себе сочностью и пряностью. «Это голос задумчивый, немного грустный, мечтательный и настолько возвышенный, что невольно приковывает к себе внимание», — поэтично

<sup>1</sup> Английский рожок (строй «фа») звучит на чистую квинту ниже написанного.



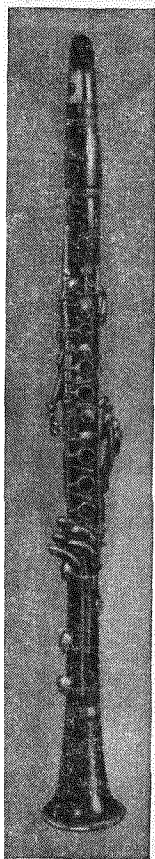
писал о нем Берлиоз, который удачно использовал этот инструмент в «Фантастической симфонии» («Сцена в полях»), чтобы звуками нарисовать пасторальный вечерний пейзаж.

Совершенно иное толкование придали английскому рожку русские композиторы. Они слышали в его звучании томность, негу. Начиная с «Руслана и Людмилы» Глинки (ария Ратмира), английский рожок стал появляться в восточных эпизодах русской музыки: в «Князе Игоре» (хор половецких девушек), в симфонической картине «В Средней Азии» Бородина, в арабском танце из «Щелкунчика» Чайковского и т. п.



## КЛАРНЕТ

Если гобой, фагот и флейта насчитывают уже более трех столетий своего пребывания в оркестре, то кларнет прочно вошел в него лишь на грани XVIII и XIX веков. Предком кларнета был средневековый народный инструмент — свирель шалюмо. Как утверждают, в 1690 году немецкому мастеру Деннеру удалось его усовершенствовать. Верхний регистр созданного Деннером инструмента поразил современников своим резким, пронзительным

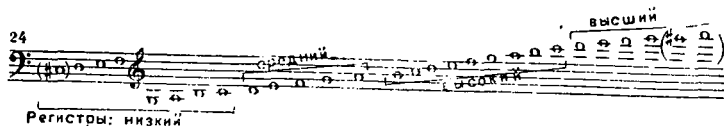


30.  
Кларнет

тембром, живо напоминавшим звук трубы (именовавшейся в то время кларино). Новый инструмент назвали *claginetto*, что значит маленькая труба. Оба названия связаны с латинским словом *clagus* — светлый, которое прекрасно характеризует тембр этих инструментов. Но лишь спустя сто лет кларнет занял постоянное место в оркестре.

Внешним видом кларнет отчасти напоминает гобой. Это — цилиндрическая деревянная трубка с венчикообразным раструбом на одном конце и тростью-наконечником на другом. Но сама трость значительно отличается от гобойной: она состоит не из двух, а из одной тростниковой пластинки, прикрепленной к мундштуку, по форме напоминающему птичий клюв. Кларнетист держит «клюв» во рту и, вдывая в него воздух, заставляет колебаться тростниковую пластинку и через нее — столб воздуха в трубке инструмента (рис. 30, 31).

Так возникает звук совершенно особой окраски, полный и округлый, отличающийся необыкновенным благородством. Впрочем, трудно говорить о тембре кларнета в целом — так не похожи друг на друга его регистры. При общем диапазоне от *до-диез* — *ре* малой октавы до *соль* третьей октавы (у хорошего исполнителя — еще несколько звуков) в звучании кларнета ясно различаются четыре окраски:



В низком регистре тембр кларнета сочный, звенящий, немного угрюмый. Представление о нем может дать строе-  
гое, сумрачное начало Пятой симфонии Чайковского:

25 Andante (♩=80)



После переходного, более тусклого отрезка возникает совершенно новый тембр верхнего регистра. Это звуки серебристые, ясные и наиболее постичные. Примером может служить последний раздел «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, где светлый тембр кларнета рисует картину занимающегося утра:

Meno mosso. Tranquillo



Наиболее высокий регистр инструмента пронзителен и криклив.

Желая облегчить игру на кларнете, мастера делали инструменты различной величины. Один размер удобен



31. «Клюв» кларнетного мундштука

для диззных тональностей<sup>1</sup>, другой — для бемольных<sup>2</sup>. Имеет значение и небольшая разница в окраске звука. Большой по размеру кларнет в «ля» звучит более мягко, матово, меньший кларнет в «си-бемоль» несколько ярче. Стараниями мастеров кларнет за два с лишним столетия превратился в исключительно совершенный инструмент, требующий от исполнителя очень малого расхода воздуха. Ему доступно все: и выразительное пение, и головокружительная виртуозность. Стремительные пассажи из гамм и арпеджий, скачки, тремоло, которое при желании может быть доведено до нежнейшего воркования, — все это с легкостью удастся хорошему кларнетисту. Только в *staccato* кларнет из-за своего мундштука не в силах соперничать с флейтой.

Кларнет обладает еще одним неоценимым свойством: единственному из деревянных духовых ему доступно гибкое изменение силы звука. Почти на всем диапазоне, исключая высший регистр, кларнету прекрасно удастся и мощное *fortissimo*, и еле слышное, подобное дыханию, *pianissimo*, а главное — постепенное усиление и ослабление звука. Все эти качества кларнета сделали его звук одним из самых выразительных голосов оркестра.

Эмоциональные возможности кларнета очень велики. Часто его тембр используют, когда должен прозвучать бесхитростный напев свирели. Любопытно, что два русских композитора, имея дело с одним и тем же сюжетом,

<sup>1</sup> Кларнет в строе «ля» звучит на малую терцию ниже написанного.

<sup>2</sup> Кларнет в строе «си-бемоль» звучит на большую секунду ниже написанного.

поступили совершенно одинаково: в обеих «Снегурочках» — Римского-Корсакова и Чайковского — пастушеские наигрыши Леля поручены кларнету. Но к тембру кларнета обращаются и в проникновенно-лирических эпизодах. Кларнет звучит в грустном рассказе Франчески в симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини». Наконец, тембр кларнета связывают с трагическими, мрачно-фантастическими ситуациями. Эта область выразительности кларнета была «открыта» Вебером. В сцене «Волчьей долины» из «Вольного стрелка» он впервые угадал, какие огромные драматические эффекты скрыты в низком регистре инструмента. Позже Чайковский использовал жуткое звучание низких кларнетов в «Пиковой даме» в момент, когда появляется призрак графини.

### РАЗНОВИДНОСТИ КЛАРНЕТА

Малый кларнет пришел в симфонический оркестр из военно-духового. Его диапазон немного превышает диапазон обычного кларнета<sup>1</sup>:



А музыкантов привлекли к нему не только дополнительные верхние звуки, но и специфический тембр инструмента в высоком регистре. Звук его — яркий, визгливый и несколько вульгарный — скорее резок и неприятен.

<sup>1</sup> В оркестре употребляется малый кларнет в «ми-бемоль», он звучит на малую терцию выше написанного.

тен, нежели красив. Берлиоз первый оценил необычные свойства этого тембра и тотчас определил его характерное амплуа. Впервые малый кларнет появился в оркестре, когда Берлиоз поручил ему искаженную «тему возлюбленной» в последней части «Фантастической симфонии»:



К малому кларнету нередко обращались Вагнер, Римский-Корсаков, Р. Штраус. Очень любит пользоваться им Шостакович и в целях усиления оркестровой звучности, и как характерным инструментом, например в скерцо Пятой симфонии:



В конце XVIII века семейство кларнетов обогатилось еще одним членом: в оркестре появился бассетгорн — альтовая разновидность кларнета<sup>1</sup>.

По величине он превосходил основной инструмент, форму имел довольно необычную — полукруг или ступенчатый угол, а по тембру — спокойному, торжественному и матовому — он занимал промежуточное положение между

<sup>1</sup> Бассетгорн имел строй «фа» и звучал квинтой ниже написанного; теперь повсюду имеет строй «ми-бемоль».

обычным и басовым кларнетом. Он пробыл в оркестре всего несколько десятилетий и был обязан своим расцветом Моцарту.

Именно для двух бассетгорнов с фagотами было написано гениальное начало «Реквиема» (теперь бассетгорны заменяются кларнетами).

Попытка возрождения этого инструмента под именем альтового кларнета была предпринята Р. Штраусом, но с тех пор она, кажется, не имела повторений. В наше время бассетгорны входят в военные оркестры больших составов.

Басовый кларнет — самый внушительный представитель семейства. Построенный в конце XVIII века, он завоевал прочное положение в симфоническом оркестре. Его диапазон дополняет диапазон кларнета более чем на октаву в низком регистре<sup>1</sup>:



Форма этого инструмента довольно необычна: раструб его загнут вверх, наподобие курительной трубки, а мундштук насажен на изогнутый стержень — все это с целью уменьшить непомерную длину инструмента и об-

<sup>1</sup> В настоящее время употребляется бас-кларнет в строе «си-бемоль». Он звучит на большую нону ниже написанного, если записан в скрипичном ключе, и на большую секунду ниже, если записан в басовом ключе. В XIX веке пользовались также бас-кларнетом в строе «ля».



32. Басовый кларнет

легчить пользование им. Играет на нем третий или четвертый кларнетист (рис. 32).

Тембр басового кларнета — темный, звенящий и таинственный, полный мрачной силы. Мейербер первый открыл огромную драматическую выразительность этого инструмента. Вагнер, начиная с «Лоэнгрина», делает его постоянным басом деревянных духовых. Русские композиторы нередко использовали басовый кларнет как инструмент глубоко драматический. Так, мрачные звуки бас-кларнета раздаются в V картине «Пиковой дамы» в то время, когда Герман читает письмо Лизы. Сейчас басовый кларнет прочно вошел в большой состав симфонического оркестра и его функции там очень разнообразны.

## САКСОФОН

Саксофон — плод смелого эксперимента. Он был построен в сороковых годах прошлого столетия в Париже выдающимся бельгийским инструментальным мастером Адольфом Саксом. Сакс исходил из теоретического пред-



положения: нельзя ли построить музыкальный инструмент, который занимал бы промежуточное положение между деревянными и медными духовыми? В таком инструменте, способном связать тембры меди и дерева, очень нуждались несовершенные военно-духовые оркестры Франции. Для осуществления своего замысла Сакс использовал новый принцип построения. Он соединил коновидную трубку с клапанной механикой гобоя и тростью кларнета. Корпус инструмента был сделан из металла, внешние очертания напоминали басовый кларнет: расширяющаяся на конце, загнутая вверх трубка, к которой прикреплена трость на металлическом наконечнике, изогнутом в форме S.



33. Саксофон

Замысел Сакса блестяще удался: новый инструмент действительно сделался связующим звеном между медными и деревянными духовыми в военных оркестрах. Более того, тембр его оказался настолько интересным, что обратил на себя внимание многих музыкантов<sup>1</sup>. Окраска звука саксофона напоминает одновременно английский рожок, кларнет и виолончель. В то же время тембр саксофона отличается совершенно неповторимой выразительностью и пряностью. Инструменту в равной степени свойственна страстность, порой даже преувеличенная, и экстравагантный юмор. Тембр саксофона сопрано отмечен некоторой болезненностью. Сила звука саксофона намного превышает силу звука кларнета. Общий диапазон семейства саксофонов, исключая менее употребительный контрабас, равен четырем с половиной октавам:



В техническом отношении саксофон — очень совершенный инструмент, хотя по природе своей он больше склонен к каптилене. Особенно интересны некоторые эффекты саксофона: глиссандо — скольжение от одного звука к другому — и знаменитый смех, который получается от придыхания на слогах «ха» и «фа».

<sup>1</sup> Сакс создал целое семейство инструментов, включающее семь разновидностей различной величины: сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас и контрабас. Украшением этой семьи стали альт и сопрано.

Начав свое существование в военно-духовых оркестрах Франции, саксофон вскоре был введен в оперный и симфонический оркестр. Очень долго — несколько десятилетий — к нему обращались лишь композиторы Франции: Тома («Гамлет»), Массне («Вертер»), Бизе («Арлезианка»), Равель (инструментовка «Картинок с выставки» Мусоргского). Затем в него поверили и композиторы других стран, например, Рахманинов поручил саксофону одну из лучших своих мелодий в первой части «Симфонических танцев»:



На своем необычном пути саксофону пришлось столкнуться и с мракобесием: в Германии в годы фашизма он был запрещен как инструмент неарийского происхождения.

В десятых годах XX века на саксофон обратили внимание музыканты джаз-ансамблей. И вскоре саксофон стал «королем джаза». Безмерная популярность этого инструмента в современных джазовых оркестрах и злоупотребление эксцентрическими и экспрессивными его качествами заставляют некоторых музыкантов относиться к нему с большой осторожностью, а порой и скепсисом. Но многие композиторы XX века по достоинству оценили этот интересный инструмент. Дебюсси написал рапсодию для саксофона с оркестром, Глазунов — концерт для саксофона с оркестром, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян неоднократно обращались к нему в своих произведениях.

## ФАГОТ

Родословная фাগота восходит к XVI веку. Его предком считается старинная басовая свирель — бомбарда. Пришедший ей на смену фাগот был построен, как утверждают, каноником Афраньо дельи Альбонези в первой половине XVI века. Большая деревянная перегнутая вдвое трубка инструмента напоминала вязанку дров, что и запечатлелось в его названии (итальянское слово *il fagotto* означает «вязанка»). Новый инструмент пленил современников мягкостью и благозвучностью тембра, и по контрасту с грубым, хриплым голосом бомбарды они стали называть его «дольчино» — сладостный. В дальнейшем, сохраняя свои внешние очертания, фাগот подвергся серьезным усовершенствованиям. С XVII века он вошел в симфонический оркестр, а с XVIII — в военный.

Конический деревянный ствол фাগота очень велик, поэтому его «складывают» вдвое. К верхней части инструмента прикрепляют изогнутую металлическую трубку, на которую надета трость. Во время игры фাগот на шнурке подвешивается на шею исполнителя (рис. 34).

Диапазон инструмента очень велик — три с половиной октавы:



Тембр фাগота разительно меняется на протяжении всего диапазона. На низких нотах инструмент звучит исключительно мощно, грозно и полно, а затем после глуховатой октавы начинается меланхолический верхний регистр; крайние высокие звуки пронзительны и



34. Фагот

напряженны. Представление о них может дать начальная фраза балета И. Стравинского «Весна священная». «...Несколько примитивный, одинокий характер мелодии как нельзя лучше выражен фантастической окраской этого регистра фагота», — пишет известный американский дирижер Леопольд Стоковский.



В целом же тембр фагота очень своеобразен: чуть сдавлен и хрипловат, что было особенно заметно в старых конструкциях. Недаром Грибоедов в «Горе от ума» обратился именно к этому инструменту для характеристики охрипшего, «армейского» голоса Скалозуба: «хрипун, удушенный, фагот». В XVIII веке в Европе инструмент пользовался большой любовью современников: одни называли его «гордым», другие — «нежным, меланхолическим, религиозным». Гретри считал, что «фагот — мрачен и должен применяться в патетических местах». Эта привязанность доходила до того, что количество фаготов в оркестре иногда превышало число скрипок: 4 фагота при 3 скрипках во времена Генделя. Очень метко определил окраску фагота Римский-Корсаков: «Тембр старчески-пасмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре». Действительно, ни один оркестровый инструмент не склонен в такой степени к саркастической пасмешке и ворчливости, а в иных случаях к надломленности.

Техника игры на фаготе допускает большую виртуозность. Но наибольшего блеска достигает фагот в *staccato* и скачках. Однако инструмент требует значитель-

ного расхода дыхания и *forte* в низком регистре может вызвать крайнее утомление исполнителя.

Функции инструмента очень разнообразны. Правда, в XVIII веке они часто ограничивались поддержкой струнных басов. Но в XIX веке у Бетховена, Вебера фagот сделался индивидуальным голосом оркестра, а каждый из последующих мастеров находил в нем новые свойства. Мейербер в «Роберте-Дьяволе» заставил фagоты изображать «гробовой хохот, от которого мороз подирает по коже» (слова Берлиоза). Римский-Корсаков в «Шехеразаде» («Рассказ Календера-царевича») обнаружил в фagоте качества поэтичного рассказчика:



Дюка в «Ученике чародея» — блестящий юмор:



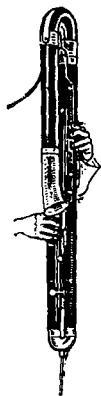
В этом последнем «амплуа» фagот выступает особенно часто. Недаром Томас Манн метко называл фagот «пересмешиком». Примеры можно найти в «Юмористическом скерцо» для четырех фagотов и в «Пете и волке» Прокофьева, где фagоту поручена «роль» Дедушки, или в начале финала Девятой симфонии Шостаковича. Но фagот умеет сливаться и с другими тембрами, «маскироваться» под окраску валторн, либо вовсе стушевываться.

## КОНТРАФАГОТ

Разновидности фagота ограничиваются в наше время всего лишь одним представителем — контрафаготом. Это — самый низкий по диапазону инструмент оркестра. Ниже, чем предельные звуки контрафагота, звучат лишь педалыные басы органа<sup>1</sup>.



Мысль продолжить звукоряд фagота вниз появилась очень давно — первый контрафагот был построен в 1620 году. Но он был столь несовершенен, что до конца XIX века, когда инструмент усовершенствовали, к нему обращались мало: изредка Гайдн, Бетховен, Глинка. Современный контрафагот — это инструмент, изогнутый в три раза, ведь его длина в развернутом виде — 5 м 93 см; по технике он напоминает фagот, но менее проворен и обладает густым тембром. Не так давно в контрафагот был брошен камень:



35.  
Контрафагот

«...Пропу прощения у исполнителей, — я без малейших сожалений согласен был бы распрощаться с таким неблагодарным инструментом, как контрафагот. Его сила недостаточна в басах, он расплывчат и тяжеловесен в среднем регистре. Электро-

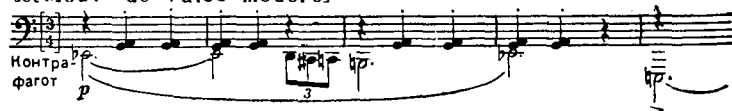
<sup>1</sup> Контрафагот звучит октавой ниже написанного.



волновый аппарат Мартено его заменит наилучшим образом. Электроволны мощны и извлекаются со скоростью, не сравнимой с той, какой располагает контрафагот — унылое бревно, высовывающееся из оркестра, которое, принимая во внимание размеры инструмента, профаны вполне логично именуют столбом» (рис. 35).

Этот нелестный, хотя по существу и не лишенный справедливости отзыв принадлежит одному из ведущих композиторов Франции — Артуру Онеггеру. Однако на протяжении XIX века, а также в нашем столетии контрафагот сумел принести пользу композиторам. К нему всегда обращаются для усиления басового голоса. Порой же для него пишут интересные соло. Так, Равель в «Беседе красавицы и чудовища» (балет «Сказки матушки-гусыни») поручил ему голос фантастического чудовища:

38 [Mouv<sup>t</sup> de Valse modéré]



## ГРУППА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

**Т**ретья группа оркестра — медные духовые — невелика по количеству членов: в ней насчитывается от 10 до 17 инструментов. Однако она тотчас привлекает взгляд праздничным сверканием металла, из которого сделаны все эти причудливо изогнутые инструменты, напоминающие то рог, то гигантскую золотую улитку. Слух также сразу отмечает блестящую, торжественную, сильную звучность «меди». В группу входят валторны, трубы, тромбоны, туба и их разновидности. Медные духовые получили название благодаря материалу, из которого они изготавливаются. В наше время это тонко прокатанные листы: медные или латунные, пакфонговые<sup>1</sup> или серебряные. Но в старину некоторые из так называемых «медных» делались из рога, раковины или кости.

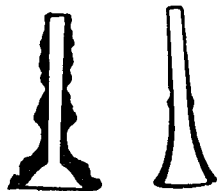
Основным отличием инструментов этой группы является не столько материал, из которого они сделаны, сколько способ извлечения звука. Так же как и у деревянных духовых, звучащим телом у медных является столб воздуха, заключенный в трубке. Следовательно, чем длиннее трубка, тем более низкий звук издает инструмент. Трубка имеет цилиндрическое сечение, затем переходящее в коническое, и заканчивается широким раструбом. Но приспособление для извлечения звука у медных — мундштук<sup>2</sup> — существенно отличается от со-

<sup>1</sup> Пакфонг — сплав 60% меди, 10% никеля, 30% цинка.

<sup>2</sup> Слово «мундштук» происходит от немецкого Mund — рот, и Stück — кусок, часть.

ответствующей части деревянных духовых. Это — металлический пако-  
нечник, в форме воронки или чаше-  
чки (рис. 36).

Исполнитель прижимает к нему  
губы и вдвухает струю воздуха. Виб-  
рирующие при этом плотно сжатые  
губы приводят в колебание столб  
воздуха, и возникает звук. Губы му-  
зыканта, слитые с мундштуком, по-  
лучили название а м б у ш ю р<sup>1</sup>. Для



изменения высоты звука у большин-  
ства медных инструментов служат венти-  
лирующие столб воздуха на нужный отрезок, а у тромбона —  
передвигающаяся дополнительная трубка — ку л и с а.

Медная группа сформировалась позже, чем другие  
оркестровые объединения. Если труба, например, насчи-  
тывает много веков своей истории, то труба возникла сра-  
внительно недавно — лишь в XIX веке. Роль медной  
группы в оркестре очень значительна. Правда, эти инст-  
рументы уступают смычковым и даже деревянным в  
виртуозности, в эмоциональной выразительности. Но за-  
то медная группа превосходит все прочие объединения  
силой звука. Это — опора оркестра в *forte*; в оркестро-  
вых *tutti* медь создает сочную, яркую и блестящую звуч-  
ность.

Разнообразны по характеру и соло медных инстру-  
ментов.

Внутри медной группы нередко образуются четырех-  
голосные «хоры». Три тромбона и труба в низком регис-  
тре объединяются в группу «тяжелой меди», валторны  
образуют самостоятельный квартет.

<sup>1</sup> Французское слово *embouchure* произошло от *bouche* — рот.

## ВАЛТОРНА

Прародителем современной валторны был рог. С незапамятных времен сигналы рогов возвещали начало сражений. В средние века и позже, вплоть до начала XVIII века, великолепный сильный звук рога раздавался на охоте, на состязаниях, на торжественных придворных церемониях. В XVII веке валторну стали вводить в оперу, но лишь в следующем столетии она стала постоянным членом оркестра. И само название инструмента — валторна — показывает его прежнее предназначение: ведь это слово происходит от немецкого *Waldhorn* — лесной рог. По-чешски этот инструмент и сейчас называется *lesní roh*.

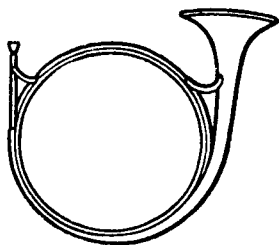
Металлическая трубка старинной валторны была очень длинна: в развернутом виде некоторые из них достигали 5 м 90 см. Такой инструмент невозможно было держать в руках распрямым; поэтому трубку валторны изогнули и придали ей изящную круглую форму, напоминающую раковину (рис. 37).

Звук старинной валторны был необыкновенно красив. Но инструмент оказался ограниченным в своих звуко-

вых возможностях: на нем можно было извлечь лишь так называемый натуральный звукоряд, то есть те звуки, которые возникают от деления столба воздуха, заключенного в трубке, на 2, 3, 4, 5, 6 и т. д. частей (см. пример 39).

В связи с этой особенностью такие валторны стали называться натуральными.

Исполнители-валторнисты и мастера приложили все усилия,



37. Натуральная валторна



чтобы обогатить звуковой состав валторны. Стали строить инструменты разной величины. Но менять их в процессе исполнения было неудобно, и потому музыканты стали пользоваться круглыми добавочными трубками — кронами, или баранками (как их называли), которые легко вставлялись в верхний конец основной трубки и так же быстро вынимались.

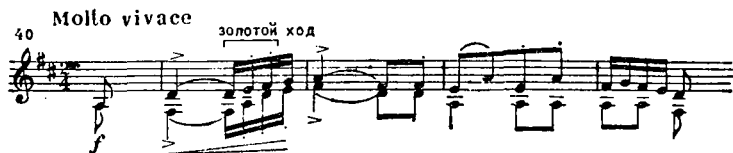


38. Кроны валторны

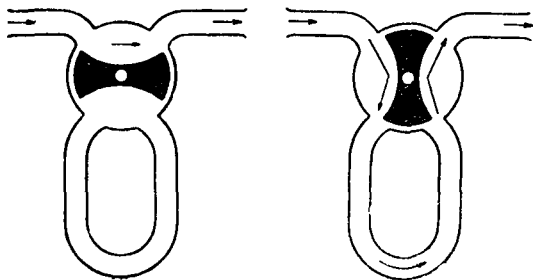
Можно было вставлять в валторну две трубочки и более. Но употребление нескольких крон скверно влияло на звук, делало его глухим и некрасивым. К тому же менять кроны можно было быстро, но не мгновенно; а это становилось все более необходимым.

Неожиданно был найден еще один выход из положения. Как говорит предание, в середине XVIII века валторнист-виртуоз, музыкант дрезденской придворной капеллы А. И. Гампель, случайно вложил руку в раструб и обнаружил, что строй валторны понизился. С тех пор этот прием стали широко применять. Звуки, полученные таким образом, называли «закрытыми». Но они были глухими и сильно отличались от ярких откры-

тых. Далеко не все композиторы рисковали часто обращаться к ним, удовлетворяясь обычно короткими хорошо звучащими фанфарными мотивами, построенными на открытых звуках. Такие музыкальные фразы нередко называли «золотыми ходами». Вот такой оборот из хора охотников в опере «Вольный стрелок» Вебера:



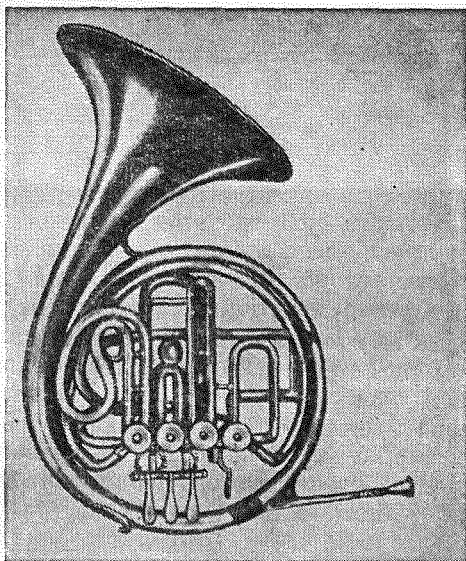
Наконец в первые десятилетия XIX века изобрели механизм **вентилей** — постоянную систему дополнительных трубок-крон, позволяющую получать на валторне полную, хорошо звучащую хроматическую гамму. При нажатии на тот или иной вентиль исполнитель мгновенно подключает к основной трубке нужную крону или их сочетание и понижает строй инструмента.



39. Действие вентилей.

Слева вентиль не нажат, дополнительная трубка выключена.

Справа вентиль нажат, дополнительная трубка включена



40. Хроматическая валторна

Такая валторна называется **вентильной**, или **хроматической**<sup>1</sup>. Через несколько десятилетий усовершенствованная валторна окончательно вытеснила старинную натуральную. Современная валторна обладает очень большим диапазоном, равным трем с половиной октавам:

<sup>1</sup> Хроматическая валторна — транспонирующий инструмент. Теперь употребляется валторна в строе «фа»: она звучит квинтой ниже написанного.



Не все исполнители в оркестре владеют им с одинаковой легкостью. Поэтому в оркестре этот диапазон разделяется: первый и третий валторнисты специализируются на верхнем регистре, второй и четвертый — на низком.

Валторна — самый поэтичный инструмент в группе медных духовых. Ее звук — полный, благородный и мягкий. В низком регистре тембр валторны несколько мрачен, в верхнем очень напряжен. Технические возможности валторны довольно разнообразны: ей хорошо удаются *staccato*, трели, быстрые повторения одного звука, скачки. Но более всего ей свойственна кантилена. Валторна может петь или неторопливо рассказывать. Вот начало медленной части Второй симфонии Бородина — одно из поэтических соло валторны:



Но валторна может порой звучать блестяще и стремительно. Именно ей поручена одна из тем Тилиа в поэме Рихарда Штрауса «Веселые проделки Тилиа Уленшпигеля»:





Очень мягко звучит квартет валторн. Его можно услышать в «Вальсе цветов» из балета «Щелкунчик» Чайковского.

Кроме обычного способа игры на валторне, когда левая рука музыканта находится на вентиляльном механизме, а правая поддерживает инструмент у раструба, существует несколько приемов, искусственно изменяющих ее тембр. Порой мы слышим, что валторна звучит приглушенно, как эхо. Чтобы добиться такого эффекта, пользуются сурдиной<sup>1</sup>. Это — особое приспособление грушевидной формы, полое внутри, сделанное из папье-маше или дерева; сурдину вставляют в раструб инструмента. Существует и другой прием изменения звука. При глубоком заstopоривании раструба рукой звук валторны становится напряженным, сдавленным, а в piano — таинственным. Когда композитор хочет сделать звучание какой-нибудь темы более ярким, он дает указание исполнителям играть раструбом вверх.

### ВАГНЕРОВСКИЕ, ИЛИ ВАЛТОРНОВЫЕ ТУБЫ

Валторновые тубы были построены по заказу Р. Вагнера для его тетралогии «Кольцо нибелунга». Ему

<sup>1</sup> Слово «сурдина» произошло от латинского *surdus* — глухой, глухо звучащий.

нужен был тембр, родственный валторне, но более сильный и способный сливаться с хором труб и тромбонов. Звучность вагнеровских труб характеризуется торжественным, благородным и одновременно мягким, бархатным тоном. Квартет вагнеровских труб состоит из двух теноровых и двух басовых инструментов. После Вагнера валторновыми трубами пользовались Брукнер, Рихард Штраус.

## ТРУБА

Звучность трубы исполнена «возвышенного благородства и сверкающего блеска. Она не только вполне согласуется с понятием воинственного, с криками ярости и мщенья, но и превосходно сочетается с представлением о радостном пении торжествующих победителей», — так писал о трубе Берлиоз. И действительно, со времен глубокой древности — в Египте, на Востоке, в Греции и Риме — без трубы не обходились ни на войне, ни на торжественных культовых или придворных церемониях. Труба вошла в оперный оркестр с момента его рождения: в «Орфее» Монтеверди уже звучало пять труб. Любопытно, что в то время музыканты-трубачи составляли гильдию, которая пользовалась особыми привилегиями, а искусство игры на трубе сохранялось в строгой тайне. В XVII и первой половине XVIII века для труб писали очень виртуозные и высокие по tessитуре партии, прообразом которых были партии сопрано в вокально-инструментальных сочинениях того времени. Для исполнения этих труднейших партий музыканты времен Пёрсела, Баха и Генделя пользовались обычными в ту эпоху натуральными инструментами с длинной трубкой и мундштуком особого устройства, поз-





#### 41. Труба

отличается необыкновенно сильной, блестящей звучностью, способной «прорезать» весь оркестр. Тембр труб прекрасно выражает величие, торжество и праздничность. Лирика менее ему свойственна, зато героика удаётся как нельзя лучше. У венских классиков — Гайдна,

Моцарта, Бетховена — трубы были чисто фанфарными инструментами. Те же функции они часто выполняли и в музыке XIX века, возвещая в операх начало шествий, маршей, торжественных празднеств и охот. Больше других и по-новому пользовался трубами Вагнер. Их тембр почти всегда связан в его операх с рыцарской романтикой и героикой. Очень своеобразно понимал этот инструмент Скрябин. Лучезарная, ослепляющая звучность трубы стала у него выражением дерзновенной воли, солнечности. Именно так звучит труба в «Поэме экстаза»:

45 [Allegro non troppo]

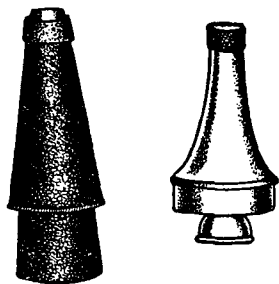


Труба славится не только силой звука, но и выдающимися виртуозными качествами. Различные пассажи, *staccato*, быстрое повторение звука прекрасно удаются на ней. В «Сече при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова ожесточенные, «рубящие» звуки трубы *staccato* позволяют нарисовать картину горячей битвы русских с татарами:

46 [Allegro] 138



Для изменения звука трубы употребляют сурдину (рис. 42).



42. Сурдины трубы

Она делает неузнаваемой окраску и силу звука: в *forte* тембр инструмента становится резким, немного гротескным. Прекрасный пример звучания трубы с сурдиной *fortissimo* можно найти в начале «Золотого петушка» Римского-Корсакова, где этот тембр имитирует крик петуха (см. пример 47).

В *piano* труба с сурдиной звучит фантастично и таинственно. Представление об этой окраске могут дать «Празднества» Дебюсси, в средней части которых раздаются отдаленные звуки трех труб. Особенно причудливо звучат сурдины «Who-who» («Уа-уа») и «Hush-hush» («Гаш-гаш»), сделанные из пластмассы и металла.



## РАЗНОВИДНОСТИ ТРУБЫ

В конце XIX века для исполнения произведений Баха была сконструирована малая труба, иногда именуемая «баховской». В дальнейшем малую трубу использовали Равель в «Болеро», Прокофьев в «Скифской сюите». По заказу Римского-Корсакова была изготовлена адътовaя труба, которую можно услышать во мно-

гих его операх. К альтовой трубе обращались также Рахманинов, Прокофьев, Шостакович.

Басовая труба издавна бытовала в баварской и австрийской кавалерии. Вагнер ввел ее в оркестр оперной тетралогии «Кольцо нибелунга». Ее напряженный, драматический тембр как нельзя лучше подошел в этих операх для передачи суровой героики. Интересно, что на басовой трубе в оркестре играет тромбонист, а не трубач.

## КОРNET-A-ПИСТОН

(Глава с пугающим началом)

«...Корнет — это самый ужасный инструмент еще и потому, что он очень скоро станет податливым в угоду вам. Вульгарность корнета неизлечима. В самых счастливых случаях он лишь сносен — например, в *piuissimo* небесно-сладостных аккордов Гуно... Но, замещая трубу, он просто назойлив. И все же избавиться от него невозможно...»

Эти язвительные слова принадлежат Бернарду Шоу.

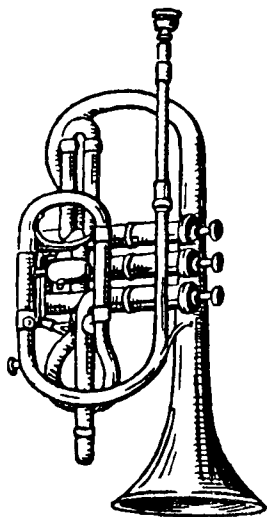
А вот еще:

«У нас во Франции хроматических (или с вентилями) труб слишком еще мало: невероятная популярность, которой пользуется корнет-а-пистон, до сих пор позволяет ему побеждать всех своих соперников, что, по моему мнению, несправедливо: далеко этому инструменту до трубы в отношении благородства и блеска тембра».

Эти более сдержанные слова принадлежат Берлиозу.

Что же это за инструмент, вызвавший отповедь двух столь выдающихся людей?

Корнет — в прошлом «почтовый рожок» — в тридцатых годах XIX века был снабжен вентилями (рис. 43).



43. Корнет

Звуковые качества корнета-а-пистона (пистон — помповый вентиль) так выгодно отличали его от первых хроматических труб, что во Франции этот инструмент стал любимцем музыкантов и публики и на время даже потеснил в оркестре трубу.

Мейербер впервые воспользовался им в «Гугенотах» в 1836 году. Во Франции мода на корнет-а-пистон держалась несколько десятилетий, но за ее пределами корнет вводили в оркестр не столь охотно.

В техническом отношении этот инструмент сходен с трубой<sup>1</sup>, но еще подвижнее; тембр корнета более певуч. Однако при всех этих качествах его звуковая окраска действительно не лишена слащавости, ей недостает присущего трубе благородства. Корнетом пользовался Чайковский, вводя в свой оркестр две трубы и два

корнета. Эффектное соло корнета есть в «Неаполитанском тапце» из «Лебединого озера».

## ТРОМБОН

Тромбон получил свое название от итальянского наименования трубы — tromba — с увеличительным суффиксом *one*; trombone буквально значит «трубища». И дей-

<sup>1</sup> Сейчас употребляется чаще всего корнет в строе «си-бемоль» (звучит большой секундой ниже написанного).



ствительно, его трубка вдвое длиннее, чем у трубы. Уже в XVI веке тромбон приобрел современную форму и с момента возникновения был инструментом хроматическим (рис. 44).

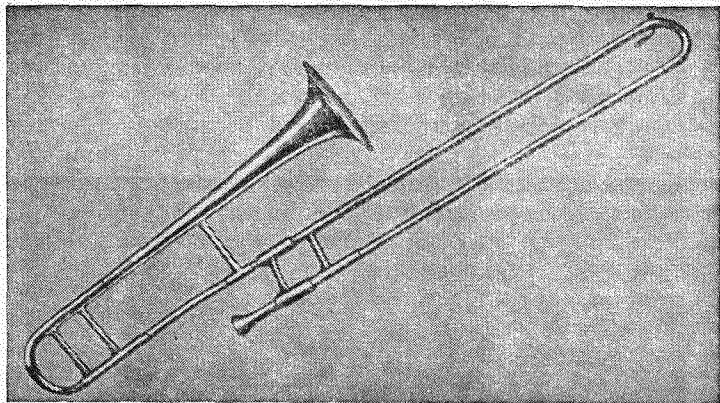
Полный хроматический звукоряд достигается на нем не посредством механизма вентилей, а при помощи так называемой кулисы. Кулиса — это длинная дополнительная трубка, по форме напоминающая латинскую букву U. Она вставляется в основную трубку и удлиняет ее (рис. 45).



44. Музыканты, играющие на тромбонах.

Фрагмент гравюры Ганса Бургмайра  
«Триумфальное шествие короля Максимилиана I».

XVI век, Париж, Национальная библиотека



45. Тромбон

При этом строй инструмента соответственно понижается. Исполнитель выдвигает кулису правой рукой вниз, а левой поддерживает инструмент.

Тромбоны издавна представляли собой семейство, состоящее из инструментов различной величины. Еще не так давно семейство тромбонов насчитывало три инструмента; каждый из них соответствовал одному из трех голосов хора и получил его наименование: тромбон-альт, тромбон-тенор, тромбон-бас. Сейчас в оркестрах приняты теноровый и промежуточная разновидность — тенор-басовый тромбон. Он имеет добавочную трубку-крану, понижающую весь строй на кварту. Этот механизм получил название квартвентилья; включается он при помощи особого шнура, надетого на большой палец левой руки. Квартвентиль имеется обычно у третьего тромбониста,

специализирующегося на низких звуках. Диапазон тромбона<sup>1</sup> таков (самые низкие звуки возможны на контрабасовом тромбоне):



Игра на тромбоне требует огромного расхода воздуха, а так как движение кулисы занимает больше времени, чем нажатие вентилей на валторне или трубе, технически тромбон менее подвижен, чем его соседи по группе: гамма на нем не столь стремительна и четка, *forte* — тяжело, *legato* — трудно. Кантилена на тромбоне требует от исполнителя большого искусства. Однако у этого инструмента есть качества, делающие его незаменимым в оркестре: звук тромбона отличается большой силой и мужественностью. Тембр его «мрачно-грозный в низких тонах и торжественно-светлый в верхних, — пишет Римский-Корсаков. — Густое и тяжеловатое *piano*, зычное и могучее *forte*». Монтеверди, пожалуй, впервые почувствовал, какой трагический характер присущ ансамблю тромбонов, и воспользовался этим эффектом в опере «Орфей». А начиная с Глюка три тромбона стали обязательными в оперном оркестре; они часто появляются в кульминационный момент драмы. Трио тромбонов хорошо удаются ораторские фразы. Со второй половины XIX века группа тромбонов дополняется басовым инструментом — тубой. Вместе три тромбона и туба образуют квартет

<sup>1</sup> Тромбон — не транспонирующий инструмент. Партии тромбонов в оркестре записываются на двух строчках в теноровом и басовом ключах. Некоторые композиторы, следуя примеру Римского-Корсакова, заменяют теноровый ключ алфавитом.

«тяжелой меди». Вот пример трагического звучания тяжелой меди в финале Шестой симфонии Чайковского:



На тромбоне возможен весьма своеобразный эффект — глиссандо. Достигается он скольжением кулисы при одном положении губ исполнителя. Этот прием был известен еще Гайдну, который в оратории «Времена года» употребил его для подражания лаю собак. В современной музыке глиссандо используется довольно широко. Любопытно нарочито завывающее и грубое глиссандо тромбона в «Танце с саблями» из балета «Гаянэ» Хачатуряна.

## ТУБА

В отличие от других представителей медной группы, туба — довольно молодой инструмент. Она была построена во второй четверти XIX века в Германии. Первые тубы были несовершенны и применялись поначалу только в военных и садовых оркестрах. Лишь побывав в руках такого первоклассного мастера, как Сакс, туба стала достойной симфонического оркестра.

А каковы же предшественники тубы? В далеком прошлом — это с е р п е н т, инструмент причудливой змеевидной формы, обязанный ей своим названием: на всех

романских языках слово «серпент» означает змея.

В конце XVIII столетия его заменил офиклеид (по-гречески «очковая змея»), инструмент, сделанный из дерева, обладающий резким, «варварским» тембром<sup>1</sup> (рис. 47).

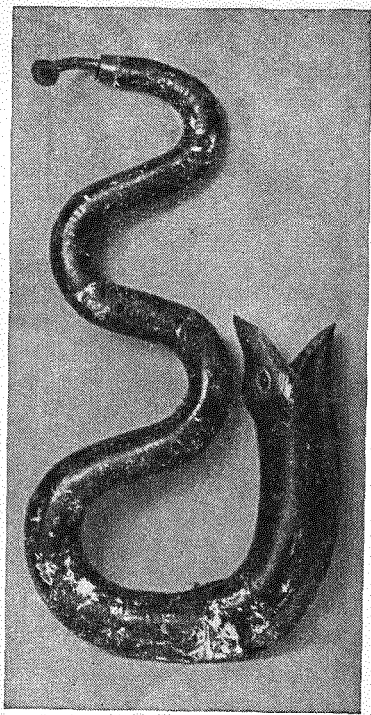
В качестве басового голоса употреблялись и тромбоны. Но звуковые свойства всех этих инструментов были таковы, что не давали медной группе хорошего, устойчивого баса. Мастера упорно искали новый инструмент. Так была создана туба (рис. 48).

Туба — басовый инструмент, способный охватить самый низкий отрезок диапазона в медной группе.

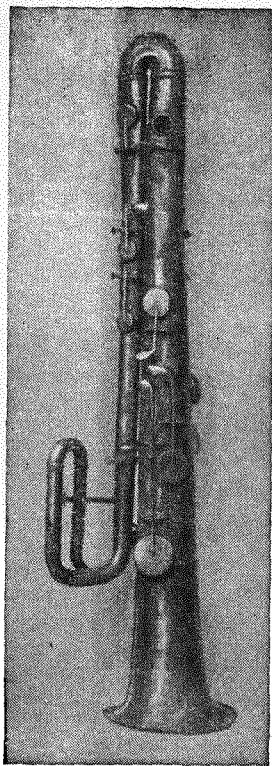
Размеры тубы очень велики. Исполнитель держит инструмент перед собою раструбом вверх<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Металлические офиклеиды до сих пор бытуют в Италии и Южной Америке.

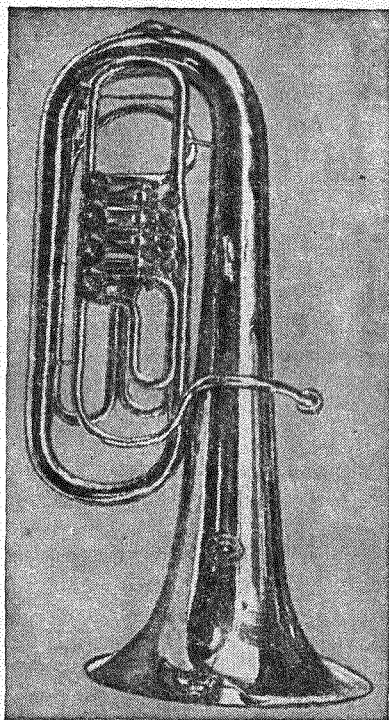
<sup>2</sup> Разновидность тубы в военно-духовом оркестре — геликон — имеет круглую форму и для удобства передвижения надевается на шею и плечо музыканта.



46. Серпент



47. Офicleйд

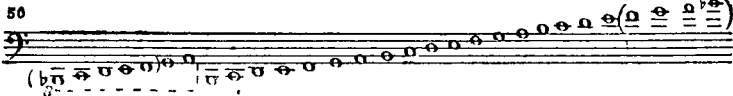


48. Туба

Туба — хроматический инструмент. Она снабжена четырьмя вентилями<sup>1</sup>. Диапазон тубы велик — почти четы-

<sup>1</sup> Четвертый — квартвентиль — понижает диапазон на кварту.

ре октавы: от *си-бемоль* субконтроктавы у контрабасовой тубы до *си-бемоль* первой октавы у басовой тубы:



Низкий регистр тубы отличается хриплой, как бы рычащей звучностью в *forte*. Средний регистр дает сильный, полный и мощный тон, верхний — мягкий, как у валторны, и несколько дрожащий.

Расход воздуха на тубе огромен: порой, особенно в низком регистре, исполнитель вынужден менять дыхание на каждом звуке. Потому соло на этом инструменте обычно довольно коротки. Технически туба подвижна, хотя и грузна. В оркестре она, как правило, служит басом в трио тромбонов. Но иногда туба выступает как солирующий инструмент, так сказать, на характерных ролях. Например, при инструментовке «Картинок с выставки» Мусоргского в пьесе «Быдло» Равель поручил басовой тубе медлительную песню возницы, едущего на грохочущей телеге. Партия тубы написана здесь в очень высоком регистре:



## УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

**Н**азвание четвертой группы инструментов в симфоническом оркестре произошло от способа извлечения звука — удара по натянутой коже, по металлическим пластинкам, по деревянным брускам и т. д. Если мы взглянем в левый угол эстрады, где располагается эта группа, то сразу заметим, что во всем прочем ударные различаются: и формой, и величиной, и материалом, из которого они сделаны, и, наконец, характером звука.

Кроме того, ударные принято делить на две большие группы. К первой относятся те, которые имеют настройку. Это — инструменты с определенной высотой звука: литавры, колокольчики, ксилофон, колокола.

Инструменты другой группы не имеют настройки и издают относительно более высокие или низкие тоны, лишены с определенной высоты звука: это треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, тамтам, кастаньеты и многие другие.

Роль ударных не столь разнообразна, как роль струнных или духовых: большинство из них лишено возможности воспроизводить мелодию, многоголосные аккорды. Ударным инструментам, при всем разнообразии их тембров, в меньшей степени доступно эмоциональное напряжение, а тем более психологическое богатство. Эти инструменты обычно украшают звучность оркестра, придают ей колористический блеск и яркость или выполняют какие-либо звукоподражательные задачи. Но подлинная стихия ударных — это ритм. Никто из инструментов ор-



кестра не может так эффектно выделить ритмический узор или придать музыке такую упругость и динамичность, как это делают ударные.

По-видимому, ударные были самыми древними инструментами мира, и первобытный человек, прежде чем открыть тайну звучащей тетивы или камышовой тростинки, научился выбивать ритм на деревянных колодах, глиняных кувшинах и, конечно, на собственном теле. Прimitивный барабан прошел через всю историю первобытного общества. Древний Восток и античный мир знали множество ударных.

Ударные инструменты сравнительно рано проникли в оркестры оперы и балета, где их появление подсказывалось сюжетом. Что же касается концертного оркестра, то до начала XIX века в его состав из ударных входили только литавры. Но с расцветом программной музыки, когда симфонические произведения нередко строились на конкретном сюжете, ударные начали широко применяться и в концертных составах.

Ударные инструменты — цепное средство в руках композитора для создания яркого оркестрового колорита; часто звучат они в симфонических произведениях и в момент наибольшего драматического подъема.

В музыке XX столетия роль ударных в оркестре заметно изменилась. Композиторы наших дней видят в них уже не только украшающие оркестровую звучность инструменты. Тембры ударных становятся носителями самой музыкальной мысли. Короче говоря, ударные перестают быть только оркестровым «одеянием»; они, как и прочие группы оркестра, могут быть «плотью» оркестровой звучности. Группа ударных растет, порой она заставляет потесниться и отступить своих соседей по оркестру. Одни ударные инструменты, как, например, вибафон, изобрели мастера; другие инструменты пришли в

Европу из Африки, Азии, Южной Америки: маракас, маримба, бонго, том-том, тумба и др.

Переосмысление роли ударных сказалось на оркестровых составах многих значительных произведений нашего века. Разнообразный ансамбль ударных мы найдем в «Музыке для струнных, ударных и челесты» венгерского композитора Белы Бартока. В симфонической сюите Прокофьева «Египетские ночи» (основой сюиты стала музыка к спектаклю Московского Камерного театра) есть целый номер, написанный для одних ударных (№ 2, «Паника»). А в опере немецкого композитора Карла Орфа «Антигопа» количество ударных достигает 67! Для исполнения всех партий ударных там требуется не три, как обычно, а 10—15 исполнителей.

Что же это — мода? Или грозящая современному оркестру экспансия ударных? Думается, нет. Выбор оркестровых тембров определяется музыкальной мыслью, содержанием музыки, а оно индивидуально у каждого большого мастера.

Вот как возник, например, один из самых необычных составов оркестра в музыке нашего века — состав, аккомпанирующий хору в «Свадебке» Стравинского. Об этом мы узнаем из уст самого композитора:

«Еще живя в Мёрже, я делал наброски инструментовки «Свадебки» сперва для большого оркестра, но вскоре оставил свою мысль, ввиду того, что сложность этого произведения потребовала бы исключительного состава. Затем я стал пытаться разрешить эту задачу применительно к составу сокращенному. Я начал писать партитуру, содержащую целые полифонические комплексы: механический рояль и фисгармонию, приводимую в движение электричеством, ансамбль ударных инструментов, венгерских цимбал. Но здесь я наткнулся на новое препятствие: на огромную трудность для дирижера синхронизировать

партии, исполняемые музыкантами и певцами, с партиями, которые исполняли механические инструменты. Это заставило меня отказаться от моего замысла...

В течение почти четырех лет я не прикасался к «Свадебке», меня отвлекали более срочные работы. К тому же Дягилев год от году откладывал постановку. Наконец было решено поставить этот балет в начале июня 1923 года... Самое главное было найти решение для инструментального состава. Я со дня на день его откладывал, надеясь, что обстоятельства подскажут мне что-то в последний момент, когда будет окончательно установлена дата премьеры. Так оно и случилось. Мне стало ясно, что в моем произведении вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из одних ударных инструментов.

Таким образом, я нашел решение моей задачи в оркестре, состоящем из роялей, литавр, колоколов и ксилофонов — инструментов с точным высотным строем, а с другой стороны — из барабанов различных тембров и высоты, то есть инструментов неопределенного строя<sup>1</sup>.

Думается, что происходящее сейчас обогащение оркестровой палитры тембрами ударных отразится в дальнейшем на строении оркестра, будет так сказать «юридически узаконено» в конституции «государства оркестр». И если в начале XIX века в концертном оркестре был один исполнитель «ударник», игравший на литаврах, а сейчас нужно еще три-четыре музыканта, чтобы играть на десяти и более различных инструментах, то кто знает, какой величины достигнет группа ударных в будущем.

<sup>1</sup> Среди них — малый барабан, альтовый барабан без струн, два том-тома, тамбурин, треугольник, тарелки, большой барабан, античные тарелочки.

**ЛИТАВРЫ**

Литавры — очень древний инструмент. С давних времен их предки были известны по всему миру: в Азии и в Африке, в Греции, в Риме и у скифов. Их брали на войну, под их звуки танцевали. В Европе издавна бытовали маленькие ручные литавры. В средние века играли на литаврах даже сидя на коне.



49. Всадники с литаврами  
*Деталь гравюры. 1662*



50. Литавры

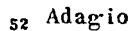
Литавры больших размеров проникли в Европу только в XV веке через Турцию и Венгрию. В XVII веке литавры вошли в оркестр.

Современные литавры внешне напоминают большие медные котлы на подставке, покрытые кожей.

Хорошо выделанная телячья или ослиная кожа туго натянута на котел при помощи нескольких винтов. Бьют по коже двумя палочками с мягкими круглыми наконечниками из войлока.

В отличие от других ударных инструментов с кожей, литавры издают звук определенной высоты. Каждая литавра настроена на определенный тон, поэтому, чтобы получить два звука, в оркестре с XVII века стали употреблять пару литавр. Литавры можно было перестроить; для этого исполнитель должен был винтами натянуть или ослабить кожу: чем больше натяжение, тем выше тон. Но эта операция требовала времени и была неудобна: ведь перестраивать литавры приходилось в то время, когда весь оркестр играл. После ряда попыток в середине XIX века мастера изобрели механические литавры, быстро перестраиваемые при помощи педалей.

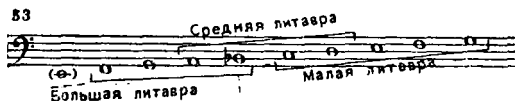
Роль литавр в оркестре довольно разнообразна. Их удары подчеркивают ритм других инструментов, образуя то простые, то замысловатые ритмические фигуры. Быстрое чередование ударов обеих палочек (тремоло) дает эффектное нарастание звука, порой напоминающее гром. Громовые раскаты изобразил с помощью литавр еще Гайдн в оратории «Времена года». Шостакович в Одиннадцатой симфонии заставляет литавры имитировать канонаду. Литавры могут звучать подобно далекому тревожному гулу. Это удастся, если накрыть кожу мягким сукном. Иногда литаврам поручают небольшие мелодические соло, как, например, в полной тревожного ожидания первой части Одиннадцатой симфонии Шостаковича:



Очень сильное впечатление производит glissando на механических литаврах, которое можно услышать, например, в балете «Чудесный мандарин» Бартока. Иногда литавры исполняют аккорды. Этот смелый эффект ввел

Берлиоз в «Фантастической симфонии» в «Сцене в полях».

В современном оркестре употребляются литавры трех размеров. Их общий диапазон — от *ми* большой октавы до *соль* малой:



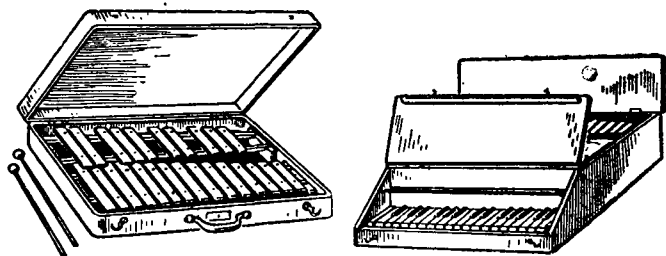
Применяется также дополнительный маленький инструмент, настроенный на высокий тон. А на скольких литаврах может играть музыкант? С тремя — четырьмя литаврами справляется один исполнитель; он хорошо виден из зала, окруженный громоздким «хозяйством» котлов. В группе ударных роль литавриста, безусловно, самая важная. При большом количестве инструментов приглашают второго и третьего литавристов.

## КОЛОКОЛЬЧИКИ

Колокольчики, пожалуй, наиболее поэтичный инструмент из группы ударных. Его название произошло от старинной его разновидности, где звучащим телом были настроенные на определенную высоту маленькие колокольчики<sup>1</sup>. Позже их заменили набором металлических пластинок разной величины. Они расположены в два ряда, наподобие клавиш фортепиано, и укреплены в деревянном ящике. Играют на колокольчиках двумя метал-

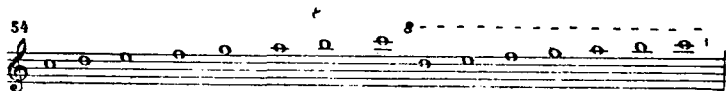
<sup>1</sup> Широко распространено также немецкое название этого инструмента — Glöckenspiel (произносится глёткеншпиль) — буквально колокольный звон, бой курантов.

лическими молоточками. Существует и другая разновидность этого инструмента: клавишные колокольчики. Они имеют фортепианную клавиатуру и молоточки, передающие удар от клавиши к металлическим пластинкам. Эта цепь механизмов неблагоприятно отражается на их звуке: он не так ярок и звонок, как на обычных колокольчиках (рис. 51).



51. Колокольчики

Диапазон колокольчиков — две октавы<sup>1</sup>:



Уступая молотчковым колокольчикам в красоте звука, клавишные превосходят их в техническом отношении. Благодаря фортепианной клавиатуре на них возможны довольно быстрые пассажи и многозвучные аккорды. Тембр колокольчиков — серебристый, нежный и

<sup>1</sup> Звучат колокольчики октавой выше написанного.



звонкий. Стоит им появиться, как звучность оркестра как будто расцветает, становится волшебной и нарядной. Их область — колорит, фантастика. Бой часов, звон колокольчиков, игра музыкальных шкатулок и ящичков, мерцание светлячков и блуждающих огоньков — все это с большим изяществом изображают колокольчики. Они звучат в «Волшебной флейте» Моцарта при выходах Папагена, в арии с колокольчиками в «Лакме» Делиба, в «Снегурочке» Римского-Корсакова, когда Мизгирь, преследующий Снегурочку, видит огоньки светлячков, в «Золотом петушке» при выходе Звездочета. Их таинственный звук раздается в первой части Седьмой симфонии Прокофьева:

55 Poco meno mosso

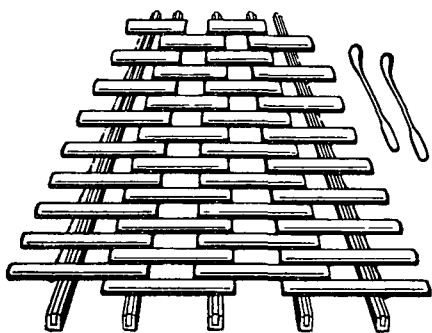


## КСИЛОФОН

Ксилофон, по-видимому, родился в тот момент, когда первобытный человек ударил палкой по сухому деревянному бруску и услышал звук определенного тона. В Южной Америке, Азии и Африке находили множество таких примитивных древних ксилофонов.

Среди народов Африки ксилофон бытует и поныне. Существуют даже ксилофоны-гиганты, на которых одновременно играют четыре человека.

В XV веке ксилофон стал известен в Южной Европе и получил распространение среди бродячих музыкантов. Лишь в 1830 году он был усовершенствован и превратился в популярный концертный инструмент. Это событие



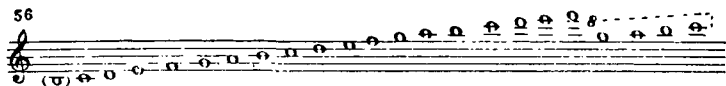
52. Ксилофон

связано с именем Михаила Гузикова — моголевского музыканта-самоучки, виртуоза на цимбалах. Он настолько заинтересовался ксилофоном, что не только усовершенствовал его, но и стал страстным популяризатором этого инструмента. Гузиков объезжал с ксилофоном юг России, многие

страны Европы, неизменно вызывая восхищение музыкантов. Умер Гузиков в возрасте 31 года на одном из концертов с цимбалами в руках.

Звучащим телом в ксилофоне являются деревянные брусочки разной величины (xylon — по-гречески «дерево», phone — «звук»). Они расположены в четыре ряда на ягутах из рогожки. Исполнитель может свернуть их, а для игры разложить на специальном столе; играют на ксилофоне двумя деревянными палочками — «козыми пожками» (рис. 52).

Набор деревянных брусков в ксилофоне дает гамму в объеме трех октав:



Звук ксилофона — сухой, щелкающий и острый. Он очень характерен по окраске, поэтому его появление в

музыкальном произведении обычно связано с особой сюжетной ситуацией или особым настроением. Часто такая ситуация определяется сказкой. Римский-Корсаков в «Сказке о царе Салтане» поручил ксилофону песенку «Во саду ли, в огороде», изображая, как белка грызет золотые орешки. Лядов звуками ксилофона рисует полет Бабы-Яги в ступе, стремясь передать треск ломаемых ветвей. Нередко тембр ксилофона навеивает и мрачное настроение, создает причудливые, гротескные образы. Со зловещей механичностью звучат краткие фразы ксилофона в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича.

Ксилофон — очень виртуозный инструмент. На нем возможна большая беглость в быстрых пассажах, тремоло и особый эффект — глиссандо: стремительное движение палочкой по брускам. Эти качества сделали его популярным эстрадным инструментом.

Теперь к ксилофону приделывают трубочатые резонаторы. В таком виде ксилофон напоминает другой инструмент типа ксилофонов — маримбофон, или, как его называют, ксилоримбу. Это — также выходец из Африки. В негритянской маримбе под деревянными брусочками находятся резонаторы из тыквы. В современном маримбофоне они сделаны из металла. Ксилоримба широко применяется в джазе и эстрадных оркестрах. В последнее время она все чаще появляется и в симфоническом оркестре.

## КОЛОКОЛА

Колокола издавна вошли в быт людей. Колокольный звон созывал их на богослужения, раздавался в дни праздников и возвещал о несчастьях. Особенно славился

своей красотой колокольный перезвон на Руси. С развитием оперы, с появлением в ней исторических и патристических сюжетов композиторы стали вводить колокола в оперный театр. Особенно богато представлены звучания колоколов в русской опере: торжественный звон в «Иване Сусанине», «Сказке о царе Салтане», «Псковитянке» и «Борисе Годунове» (в сцене коронации), тревожный набат в «Князе Игоре», погребальный перезвон в «Борисе Годунове». Во всех этих случаях имеются в виду настоящие церковные колокола, которые помещаются за сценой в крупных оперных театрах. В Большом театре в Москве устроена звонница с колоколами очень красивого тона.

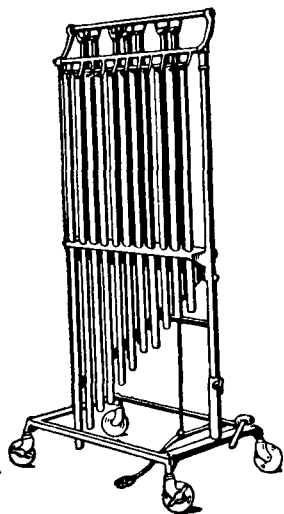
Но далеко не каждый оперный театр мог позволить себе иметь собственную звонницу. Тем более невозможно было перевезти ее в концертный зал. Лишь изредка в симфонических произведениях композиторы вводили в оркестр набор небольших колоколов, как это сделал Чайковский в увертюре «1812 год». Между тем, с развитием программной музыки все чаще возникала необходимость имитировать колокольный звон в симфоническом оркестре. Так в конце XIX века были созданы оркестровые колокола — набор стальных труб, подвешенных к раме. В России эти колокола называются итальянскими. Каждая из труб настроена на определенный тон<sup>1</sup>; бьют по ним металлическим молотком с резиновой прокладкой (рис. 53).

Оркестровые колокола употребил Пуччини в опере «Тоска», Рахманинов в вокально-симфонической поэме «Колокола». Прокофьев в «Александре Невском» заменяет трубы металлическими брусками.

<sup>1</sup> Звучат колокола так же, как записываются.

## БУБЕН

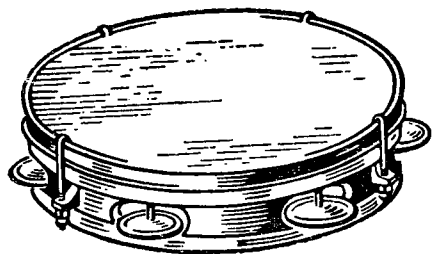
Один из древнейших инструментов мира — бубен — проник в симфонический оркестр в XIX веке. Устройство его несложно. Это — деревянный обруч, на одну сторону которого натянута кожа. В прорезях обруча прикреплены металлические побрякушки, а внутри него на звездообразно натянутой бечевке наизаны маленькие колокольчики. Все это звенит при малейшем потряхивании бубна (рис. 54).



53. Оркестровые колокола

Приемы игры на бубне очень разнообразны. Прежде всего, это резкие удары рукой по коже и отбивание на ней сложных ритмических узоров. В этих случаях звук издают и кожа, и бубенчики. При сильном ударе бубен звенит резко, при слабом прикосновении раздается поэтичное побрякивание колокольчиков. Но существует немало способов, когда исполнитель заставляет звучать одни лишь колокольцы. Это — стремительное встряхивание бубна, дающее пронзительное тремоло; это — осторожное потряхивание. Эффектная трель раздается, когда исполнитель проводит влажным большим пальцем по коже: палец слегка подпрыгивает и вызывает оживленный звон бубенчиков. Иногда рекомендуется удар рукой по обручу<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Партия бубна, так же как и других ударных, не имеющих определенной высоты, записывается обычно не на нотном стане, а на отдельной линейке, так называемой «нитке».



54. Бубен

Будучи характерным инструментом, бубен находит себе применение далеко не во всяком произведении. Обычно он появляется там, где в музыке должны ожить экзотические образы: в «Шехеразаде» и в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, в пляске арабских маль-

чиков из балета «Раймонда» Глазунова, в темпераментных танцах половцев из «Князя Игоря» Бородина, в «Кармен» Бизе.

### ТРЕУГОЛЬНИК

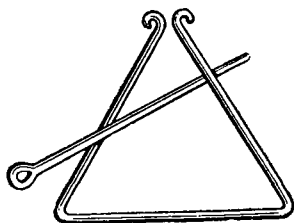
Треугольник — один из самых миниатюрных инструментов симфонического оркестра. Он представляет собою стальной прут, изогнутый в форме треугольника (рис. 55). Его подвешивают на жильной струне и ударяют по нему маленькой металлической палочкой. Раздается звенящий, ослепительный, необыкновенно чистый звук.

Способы игры на треугольнике не очень разнообразны. Иногда на нем извлекают только один звук, подобный серебряистой блеске, иногда — несложные ритмические узоры.

Хорошо звучит на треугольнике тремоло.

Первые сведения о треугольнике относятся к XV веку. В XVIII столетии он был использован в опере композитором Гретри. А затем треугольник стал неизменным уча-

стником так называемой «турецкой», или «янычарской», то есть экзотической музыки, появляясь вместе с большим барабаном и тарелками. Эта группа ударных использована в «Похищении из сераля» Моцарта, в «Турецком марше» из «Афинских развалин» Бетховена и в других произведениях, где композиторы стремились воспроизвести условный образ Востока.



55. Треугольник

В музыке XIX века треугольник нередко употребляется там, где нужно достигнуть блеска, пышности звучания. Не менее эффектен он и в изящных танцевальных пьесах: в «Танце Анитры» из «Пер Гюнта» Грига, в «Вальсе-фантазии» Глинки.

### КАСТАНЬЕТЫ

Название «кастаньеты» по-испански означает «маленькие каштаны». Испания, по-видимому, и была их родиной; там они превратились в подлинно национальный инструмент.

Кастаньеты изготавливаются из древесины твердых пород: черного дерева, самшита, а также из кокосовой пальмы или слоновой кости. По форме они напоминают раковины (рис. 56).

Для сопровождения танцев и пения в Испании употреблялись две пары кастаньет; каждая пара была скреплена шнурком, который стягивался вокруг большого пальца. Остальные пальцы, оставаясь свободными, выстукивали на деревянных раковинах замысловатые ритмы. Для каждой руки требовался свой размер кастаньет: в левой



56. Кастаньеты

руке исполнитель держал раковины большего объема, они издавали более низкий тон, на них выстукивали основной ритм. Кастаньеты для правой руки были меньших размеров; их тон был более высоким; им поручались разнообразные ритмы, меняющиеся в каждом новом танце. Испанские танцовщицы и танцовщики в совершенстве владели этим сложным искусством, которому их учили с детства. Сухое, задорное пощелкивание кастаньет всегда сопровождало темпераментные

испанские танцы: болеро, сегидилью, фанданго. Ритм кастаньет обычно чередовался с пением, а иногда к ним присоединялась гитара. Вот ритмический узор кастаньет, которым пользовались в фанданго:



С XVI века игрой на кастаньетах начали увлекаться при дворах европейских стран. Известно, что министр Людовика XIII кардинал Ришелье танцевал перед Анной Австрийской сарабанду с бубенцами на ногах и с кастаньетами в руках! Ввести подлинные кастаньеты в симфонический оркестр не удалось: техника игры на них ока-



задачей слишком сложной. Тогда была сконструирована упрощенная разновидность этого инструмента — оркестровые кастаньеты. Это — две пары деревянных раковин, насаженных на концы рукоятки. При их встряхивании раздается пощелкивание — слабая копия звука настоящих испанских кастаньет.

Естественно, что в оркестре кастаньеты стали применяться прежде всего в музыке испанского характера. Вспомните сцену в кабачке Лильяс Пастья из оперы Бизе («Кармен» (II акт): именно под задорные звуки кастаньет Карменсита поет свою сегидилью:

58 Allegretto (♩ = 108)

Кастаньеты *mf*

Кармен *p*

Ля ля ля ля

*pp*

Кастаньеты можно услышать в испанских увертюрах Глинки «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, в испанских танцах из балетов Чайковского. Порой композиторы пользовались кастаньетами не только в музыке, навеянной Испанией. Сен-Санс ввел их в оперу «Самсон и Далила», Прокофьев — в Третий фортепианный концерт.

Родственные кастаньетам инструменты часто встречаются в народной музыке различных наций: русские ложки, узбекский койрак и т. д.

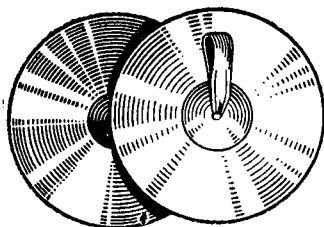
## ТАРЕЛКИ

Тарелки были известны уже античному миру и древнему Востоку. Но особенную любовь к ним питали турки, славившиеся совершенно исключительным искусством их изготовления.

Тарелки — это большие металлические блюда, сделанные из бронзового сплава (около 80% меди, 20% олова с добавлением свинца и железа). В их центре имеются небольшие выпуклости, куда прикрепляются кожаные ремни, для того чтобы исполнитель мог держать их в руках (рис. 57). На тарелках играют стоя, чтобы ничто не мешало их вибрации и чтобы звук свободно распространялся в воздухе.

Обычный прием игры на этом инструменте — косой, скользящий удар одной тарелки о другую. Раздается звонкий металлический всплеск, который долго «висит» в воздухе. Если исполнитель хочет прекратить вибрацию тарелок, он подносит их к груди, и колебания затухают. Оглушительный удар тарелок композиторы часто сопровождают громом большого барабана; так начинается финал Четвертой симфонии Чайковского.

Существует множество других способов игры на тарелках. Например, по свободно висящей тарелке ударяют мягкой палочкой от литавр: в зависимости от силы удара раздается громкое металлическое «шипение» или таинственный отзвук. При игре на висящей тарелке деревянными палочками



57. Тарелки

малого барабана получается эффектная звенящая дробь. Наконец, иногда по тарелкам бьют металлической метелочкой: возникает фантастический звенящий шелест. Эффектно получается на тарелках тремоло, особенно когда нужно добиться нарастания звучности. В этих случаях исполнитель быстро ударяет краями тарелок друг о друга или отбивает дробь на висящей тарелке палочками от литавр, что звучит более красиво.

В джазе и в эстрадном оркестре вы увидите одну тарелку, подвешенную на стержне.

В наши дни секретом изготовления тарелок по-прежнему владеют лишь турки, да еще китайцы. Сделанные в этих странах инструменты так и называют: «турецкими» и «китайскими». Только в одном итальянском городе — в Пистое — налажено производство турецких тарелок. Но... для отштамповки турецких надписей их отправляют в турецкий город Смирну, затем привозят обратно в Пистую, и лишь после этого длительного путешествия тарелки попадают в оркестры всего мира.

В Европе тарелки стали популярны в конце XVII века, после войн с турками. Одним из первых воспользовался ими Глюк в опере «Ифигения в Тавриде».

Симфонический оркестр обычно довольствуется одной

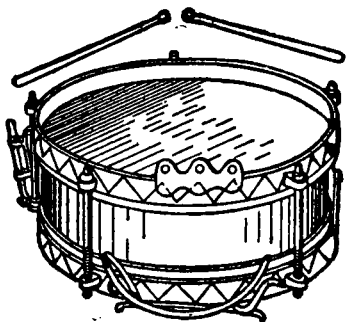
парой тарелок. Лишь в редких случаях, как, например, в «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза, употребляется три пары тарелок.

### МАЛЫЙ БАРАБАН

Малый барабан, по преимуществу, военный инструмент. Он представляет собою плоский цилиндр, с двух сторон обтянутый кожей. Под кожей с нижней стороны продернуты струны; отвечая на удары палочек, они придают звуку барабана характерную раскатистость и трескучесть (рис. 58).

Ритмические фигуры, которые можно воспроизвести на барабане, очень разнообразны. Это — отдельные или двойные удары или же сложные ритмические узоры, которыми сопровождают марши и танцы. Очень эффектно дробь барабана — тремоло двумя палочками, которое можно довести до предельной быстроты. Сила звука в таком тремоло гибко меняется от таинственного шороха до громоподобного треска. Дробью двух малых барабанов начинается увертюра к «Сороке-воровке» Россини.

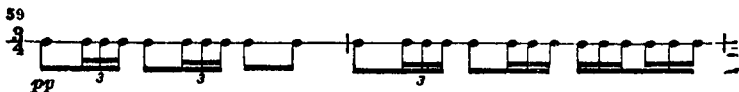
Звук малого барабана можно приглушить. Для этого верхнюю кожу накрывают куском материи. В forte такая звучность производит зловещее впечатление. Глухая дробь малого барабана раздается в момент казни Тиля Уленшпигеля в симфонической поэме Рихарда Штрауса.



58. Малый барабан

Область применения малого барабана в симфоническом оркестре очень широка. Впервые появившись в операх XIX века, он поначалу вводился в военные эпизоды. Вскоре малый барабан начали использовать и в иных, остро-драматических ситуациях. Первым это сделал Мейербер в операх «Гугеноты» и «Пророк». Берлиоз писал по поводу «Гугенотов»: «...Мейербер умел извлекать звучность необычайную и страшную из соединения барабана с литаврами... в знаменитом раскате *crescendo* в «Сцене освящения мечей».

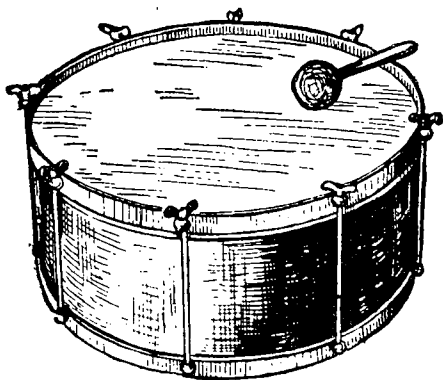
В отдельных случаях барабан становится «главным действующим лицом» не только в больших симфонических эпизодах, но и в целом произведении. Пример тому — «Болеро» Равеля, где один, а затем два малых барабана держат весь ритмический пульс музыки:



Аналогичный прием употребил Шостакович в «эпизоде пашествия» из Седьмой симфонии.

## БОЛЬШОЙ БАРАБАН

В наше время бытует две разновидности большого барабана. Одна из них представляет собою металлический цилиндр огромного диаметра — до 72 см, — с двух сторон обтянутый кожей. Этот тип большого барабана широко распространен в военных оркестрах, джазах и в симфонических оркестрах Америки. Другой вид барабана — обруч с кожей на одной стороне. Этот инструмент, появившись во Франции, быстро распространился в симфонических



59. Большой барабан

оркестрах Европы. Для ударов по коже большого барабана применяется деревянная палка с мягкой колотушкой, покрытой войлоком или пробкой (рис. 59).

Низкий звук большого барабана тяжел даже в *piano*; что же касается *forte*, то здесь он подобен пушечному выстрелу. На барабанах эффектно звучат отдельные удары, подчеркивающие особенно

яркие акценты. Очень часто удары большого барабана сопровождаются звоном тарелок или задорно чередуются с ним, как в дикой, стремительной пляске «В пещере горного короля» из «Пер Гюнта» Грига. На большом барабанах возможно и быстрое чередование ударов — тремоло. Для этого употребляется палка с двумя колотушками на обоих концах или две палочки от литавр. Тремоло большого барабана звучит тулко и устрашающе; очень удачно использовался им Римский-Корсаков при инструментовке симфонической картины Мусоргского «Ночь на Лысой горе».

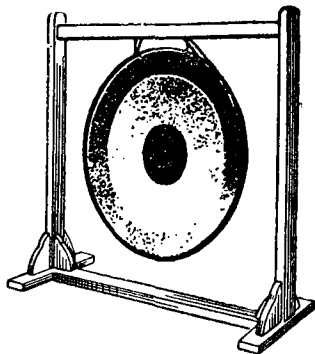
Роль большого барабана в оркестре довольно специфична. Первоначально он появлялся лишь в «турецкой музыке». Но с начала XIX века им стали охотно пользоваться в звукоизобразительных целях: для подражания канонаде, раскатам грома. Бетховен в «Битве при Виттории» для изображения пушечных выстрелов включил в оркестр большие барабаны. С той же целью употребили

этот инструмент Римский-Корсаков в «Сказке о царе Салтане», Шостакович в Одиннадцатой симфонии, Прокофьев в восьмой картине оперы «Война и мир» (начало Бородинского сражения). Вместе с тем, большой барабан нередко звучит и там, где нет никакого звукоподражания. Иногда он появляется в шумных, торжественных эпизодах, порой же, как, например, во вступлении к опере Римского-Корсакова «Садко», звучит таинственно и глухо.

## ТАМТАМ

Заслуга создания тамтама принадлежит китайцам. Тамтам делается из особого сплава, близкого к бронзе, и имеет форму большого диска с утолщенными краями. Его свободно подвешивают к деревянной раме и бьют по нему колотушкой с войлочным наконечником (рис. 60).

Звук тамтама низкий и густой; после удара он разнится долго, то наплывая, то удаляясь. Эта особенность инструмента и сам характер его тембра придают ему какую-то зловещую выразительность. Иногда на протяжении большого произведения достаточно одного-единственного удара тамтама, чтобы произвести на слушателей сильнейшее впечатление. Пример тому — финал Шестой симфонии Чайковского. На тамтаме возможно и тремоло, в этих случаях



60. Тамтам

после первого удара по диску исполнитель возобновляет звук новыми прикосновениями колотушки.

Тамтам появился в Европе во времена французской революции. Вскоре этот инструмент взяли в оперный оркестр и с тех пор он используется в оперных и симфонических произведениях в наиболее трагических, «роковых» ситуациях. Удар тамтама знаменует смерть, катастрофу, присутствие волшебных сил, проклятие, предзнаменование и другие «из ряда вон выходящие» события. В «Руслане и Людмиле» он слышится в момент похищения Людмилы Черномором, в «Роберте-Дьяволе» Мейербера — в сцене «воскресения монахинь», в «Шехеразаде» Римского-Корсакова — в миг, когда Синдбадов корабль разбивается о скалы. Удары тамтама раздаются в трагической кульминации первой части Седьмой симфонии Шостаковича.

Тамтам внешне напоминает южноазиатский инструмент гонг, но в отличие от тамтама гонг настроен на определенный тон. Первым использовал в оркестре гонг композитор Госсек в 1791 году в траурной музыке, написанной на смерть французского писателя и политического деятеля Мирабо.

## ЭПИЗОДИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Группа ударных насчитывает в своем составе серию инструментов, появляющихся в оперной и симфонической музыке время от времени, эпизодически.

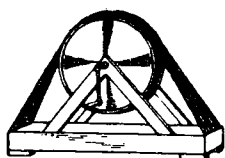
Среди таких инструментов с определенной высотой можно назвать тубафон — набор металлических трубочек, использованный Хачатуряном в «Танце девушек» из балета «Гаянэ». Быстрое распространение получил вибрафон, появившийся в оркестре в 1924 году. Этот инст-



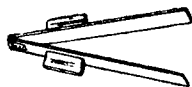
румент, издающий дрожащий, долго не замолкающий звук, представляет собою набор металлических пластинок с вибраторами. Василенко эффектно использовал вибратфон для украшения оркестровой звучности в балете «Миррандолина». Стоит упомянуть и забытую стеклянную гармонику, которой с таким изяществом воспользовался Глинка в «Руслане и Людмиле» (сейчас ее партия передана челесте). Раньше это был набор винных стаканчиков или стеклянных чашечек, наполненных водой, к которым прикасались влажным пальцем. Позднее они были заменены стеклянными пластинками.

Эпизодические инструменты, не имеющие определенной высоты, более разнообразны. Это — цилиндрический, или французский, барабан, которым пользовался Вагнер; тамбурин — шовансальский барабаник, который так колоритно звучит в фарацдоле из «Арлезианки» Бизе. Бубенчики можно услышать в свадебном поезде девы Февронии в «Китеже» Римского-Корсакова или в начале Четвертой симфонии Малера. Трещотка появляется в «Детской симфонии» Гайдна, в «Щелкунчике» Чайковского и в «Веселых приделках Тили Уленшпигеля» Рихарда Штрауса.

Помимо того, в оркестре изредка появляются ударные инструменты для специальных целей — диковинные «гости», которые приглашаются порой ради одного-единственного, но довольно своеобразного соло. Это — ветряная машина, изображающая завывание метели или вой урагана. Вы можете услышать ее в «Дон-Кихоте» Р. Штрауса в момент «воздушного полета» Рыцаря Печального образа. Птичье пение или кукование кукушки, шум дождя и града, раскаты грома, щелканье бича — для всех этих звуков есть особые имитирующие приспособления, если композитор почему-либо не хочет воспроизвести их средствами оркестра (рис. 61). А в опере Верди



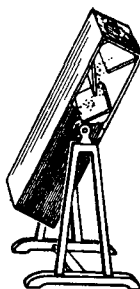
*Ветряная машина*



*Бич*



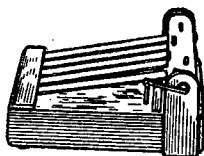
*Бубенчики*



*Дождь и град*



*Кукучка*



*Грамотка*



*Птичье пенне*

# 61. Эпизодические инструменты

«Трубадур» на сцене появляется настоя́щая наковальня; удары молота задорно подчеркивают ритм хора.

Последние десятилетия ознаменованы новыми изобретениями в области электронинструментов. Звук на них возникает путем превращения электрических волн в звуковые. Большинство из этих инструментов еще не нашло своих композиторов и своего места на концертной эстраде и в оркестре. Однако волны мартено́, получившие имя своего изобретателя Мориса Мартено, с большим успехом дебютировали в оркестре — в мистерии Онеггера «Жанна д'Арк на костре». Эмиритон был использован в Шестой симфонии Василия Золотарева.

## ИНСТРУМЕНТЫ, НЕ ВОШЕДШИЕ В ОРКЕСТРОВЫЕ ГРУППЫ

**И**х немного, и каждый из них — яркая индивидуальность. Это — арфа, фортепиано, челеста, орган<sup>1</sup>. Реже появляются в оркестре гитара, мандолина, балалайка. На первый взгляд далеко не все из этих инструментов похожи друг на друга. Но большинство из них объединяет общий источник звука — струна, которую обычно заставляют звучать щипком. Таковы арфа, гитара, мандолина, балалайка, бандура. В других случаях, для того чтобы инструмент зазвучал, нужно нажать клавишу. Таковы фортепиано, челеста. В стороне стоят клавишные инструменты, по способу образования звука относящиеся к духовым, как, например, орган, фисгармония.

О важнейших из этих инструментов мы и расскажем в этой главе.

### АРФА

Арфа — один из древнейших музыкальных инструментов мира. Она произошла от лука с туго натянутой тетивой, мелодично звучавшей при выстреле. Позже звук тетивы стали использовать как сигнал. Человек,

<sup>1</sup> В инструментоведении различные ученые, исходя из разных свойств инструментов, причисляют их то к одной, то к другой группам. Так, орган можно встретить и среди «многоголосных» духовых и среди клавишных инструментов, челесту — то среди клавишных, то среди ударных.

впервые натянувший на лук три-четыре тетивы, издававшие вследствие своей неодинаковой длины звуки разной высоты, был создателем первой арфы. Даже на египетских фресках XV века до н. э. арфы еще напоминают лук. А эти арфы не самые древние: древнейшую археологи нашли при раскопках царского кладбища шумерского города Ура в Месопотамии. Она была изготовлена четыре с половиной тысячи лет назад, в XXVI веке до н. э. Вот как описывает эту арфу английский археолог Л. Вулли, нашедший инструмент при раскопках: «...ее деревянные части истлели, однако украшения сохранились полностью... Верхний деревянный брус арфы был обшит золотом, в котором держались золотые гвозди,— на них натягивали струны. Резонатор украшала мозаика из красного камня, лазурита и перламутра, а впереди великолепная золотая голова быка с глазами и бородой из лазурита. Поперек остатков арфы покоился скелет арфиста в золотой короне» (рис. 62).

В древности на Востоке, в Греции и в Риме арфа оставалась одним из самых распространенных и любимых инструментов. Часто она сопровождала пение или игру на других инструментах. На территории нашей страны обломки древнейшей арфы были обнаружены при раскопках кладов Пазарыка на Алтае, в могильнике V века до н.э. Эту редкую находку можно увидеть в Ленинградском Эрмитаже. Рано появилась арфа и в средневековой Европе; особенным искусством игры на ней славились ирландцы: их народные певцы — барды — пели под ее аккомпанемент свои саги. Роль арфы в жизни Ирландии была так велика, что ее изображение вошло в национальный герб страны.

Арфа — струнный щипковый инструмент. Красотой своего внешнего облика она превосходит всех своих соседей по оркестру. Ее изящные очертания скрывают форму

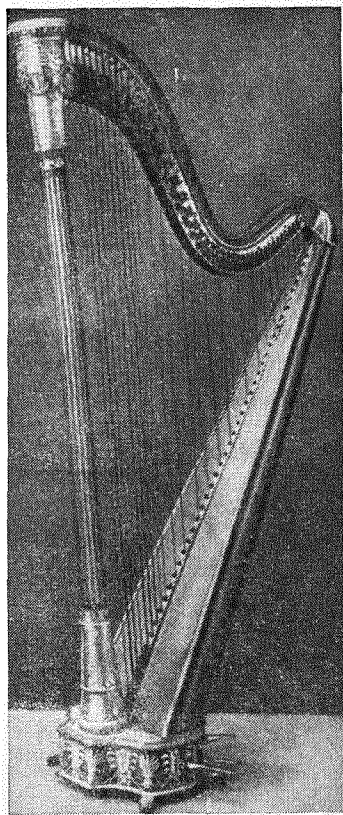


62. Арфа из Ура. III тыс. до н. э.

треугольника, металличе-  
ская рама украшена резьбой.  
На раму натянуты 46 струн  
разной длины и толщины.  
Они образуют прозрачную  
сетку (рис. 63).

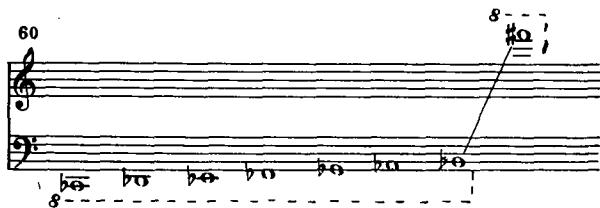
Едва ли какой-либо дру-  
гой инструмент оркестра в  
такой степени овеян леген-  
дами и связан с романтичес-  
кими ассоциациями, как  
арфа. Причиной тому, оче-  
видно, послужил ее звук —  
нежный, поэтичный, посте-  
пенно замирающий.

В начале XIX века ста-  
ринная арфа была усовер-  
шенствована знаменитым  
мастером Эраром. Он нашел  
способ быстро изменять дли-  
ну струн и тем самым высо-  
ту звука арфы. Арфа Эрара  
имеет семь пожных педалей  
с зарубками. При соскаль-  
зывании педалей на одну за-  
рубку струны укорачивают-  
ся и звук повышается на  
полутон, при движении на  
вторую зарубку — еще на  
один полутон. Так стало воз-  
можно извлекать на арфе  
разнообразные звуковые со-  
четания. Для того чтобы исполнителю было удобно  
отыскивать нужные звуки, все струны *до* окрашены



63. Арфа

в красный цвет, все *фа* — в синий. Диапазон арфы очень велик: шесть с лишним октав<sup>1</sup>:



Виртуозные возможности арфы довольно своеобразны: на ней прекрасно удаются широкие аккорды, пассажи из арпеджий, глиссандо — скольжение руки по всем струнам, настроенным на какой-нибудь аккорд, флажолеты. Исполнение мелодий менее свойственно арфе в оркестровой музыке.

Роль арфы в оркестре не столько эмоциональная, сколько красочная. Одно ее появление делает звучность нарядной и блестящей. Арфа часто аккомпанирует разным инструментам оркестра; в других случаях ей поручаются эффектные соло. Их немало в балетах Чайковского, Глазунова, в сочинениях Римского-Корсакова. Из западноевропейских композиторов XIX века арфой наиболее широко пользовались Берлиоз, Мейербер, Вагнер и Лист. Известная партия двух арф в «Вальсе» из «Фантастической симфонии» Берлиоза положила начало тому виртуозному стилю, который стал преобладающим в прошлом и в нашем веке. Раньше, с момента своего появления в оперном оркестре XVIII столетия вплоть до Берлиоза, арфа имитировала звук лютни, гитары (как у Глинки в «Арагонской хоре») или клавесина. Такой су-

<sup>1</sup> При обычном положении педалей арфа имеет строй до-бемоль-мажорной гаммы.



хой «клавесинный» стиль особенно нагляден в сочинениях для арфы Генделя, Гретри, Моцарта. Арфой пользовались и в тех случаях, когда нужно было вызвать ассоциации с античностью. Примерами могут служить «Орфей» Глюка или «Прометей» Бетховена.

В оркестре обычно пользуются одной-двумя арфами, но в редких случаях их число увеличивается. Так, в «Младце» Римского-Корсакова — три арфы, а у Вагнера в «Золоте Рейна» — шесть.

## ФОРТЕПИАНО

Фортепиано принадлежит к клавишным инструментам. Источником звука в нем являются металлические струны, которые начинают звучать от удара покрытых войлоком деревянных молоточков, а молоточки приводятся в действие нажимом пальцев на клавиши. Прародителем фортепиано был монохорд — инструмент, на котором теоретики музыки в Древней Греции математически вычисляли величину интервалов. Монохорд состоял из маленького ящика, в котором была натянута одна-единственная струна (отсюда и произошло его название: монос — по-гречески — единственный, хорда — струна); под струной передвигалась подставка, делящая струну на различные части. Изображение этого инструмента можно увидеть в рукописи XII века в руках у Гвидо из Ареццо — знаменитого монаха и музыканта, усовершенствовавшего нотное письмо (рис. 64).

Со временем начали делать монохорды с большим количеством струн. По-видимому, в конце XIV века к подобному инструменту были приспособлены механизм металлических рычажков — тангентов — для прикосновения к струнам и клавиатура. Так возник клавикорд —



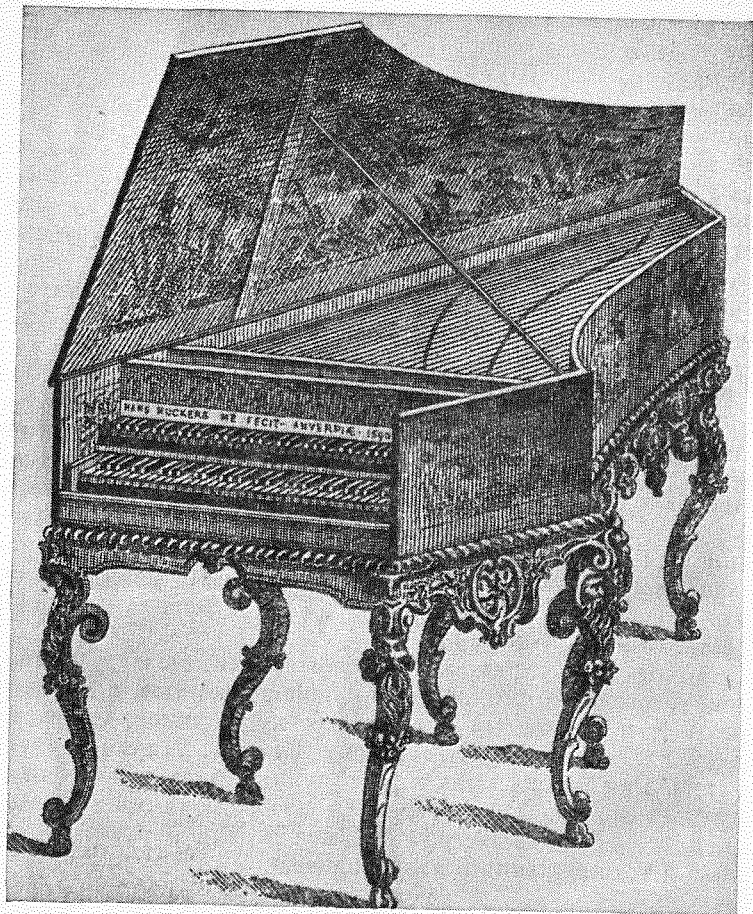
64. Гвидо из Ареццо и епископ Теобальд, держащие  
монохорд  
*Из рукописи XII века*

клавишный инструмент, которому в XVII—XVIII столетиях отдавали предпочтение и музыканты, и любители музыки и который ушел со сцены лишь в начале XIX века. Немецкий поэт и музыкант Х. Д. Шубарт писал о нем: «Этот одинокий, меланхолический, невыразимо сладостный инструмент, изготовленный хорошим мастером, имеет преимущества перед клавишном и фортепиано. Посредством нажатия пальцев, колебания и дрожания струн, посредством сильного или легкого прикосновения руки могут быть выражены приливы и замирание звуков, тающая и угасающая под пальцами трель, портаменто<sup>1</sup>, одним словом, все оттенки чувства».

Другой клавишный инструмент того времени, *к л а в е с и н* (по-итальянски — *клавичембало*), развился из старинного *псалтерiona* — древнего инструмента рода цимбал. На клавесине струны приводились в колебание вороньими перьями, а позже — металлическими крючками. Звук клавесина, суховатый и однообразный, быстро затухал, хотя и отличался большой поэтичностью. Клавесин был любимым инструментом знати; короли и королевы часто развлекались игрой на нем. Не удивительно, что внешний вид его порой поражал роскошью и изяществом отделки (рис. 65).

Клавесины украшали инкрустациями, мозаикой, драгоценными камнями, золотом, слоновой костью, а нередко резьбой и рисунками знаменитых художников. Сохранились клавесины королей Марии Стюарт, Марии Антуанетты. Как рассказывают, драгоценный инструмент французской королевы был расписан изображениями военных сцен, осады крепости; на нем имелся даже портрет Людовика XV, окруженного полководцами.

<sup>1</sup> Портаменто (от итальянского *portare* — переносить) — способ певучего исполнения мелодии.



65. Клавесин антверпенского мастера Анхерна Ганса Рюккера  
1590 Музей Парижской консерватории

Для клавесина написана большая литература: фортепианные сочинения Куперена, Рамо, Скарлатти, И. С. Баха и его сыновей первоначально звучали на клавесине. Но вот в 1709 году было сконструировано первое фортепиано, названное так потому, что на нем можно было извлекать звуки и *forte*, и *piano*. Изобретателем его молоточкового механизма стал флорентинец Бартоломео Кристофори — придворный клавесинный мастер великого герцога тосканского. Через несколько лет инструменты такой конструкции были построены и мастерами других стран. Однако инструмент Кристофори не был оценен современниками в течение нескольких десятилетий. «Средства этого инструмента, — писал бельгийский ученый Франсуа Жозеф Фетис, — не сразу были поняты, артисты и дилетанты должны были изменить свой стиль, свои приемы игры, свой удар; поэтому фортепиано лишь после упорной борьбы удалось победить и заменить предшествовавший ему клавесин». Сильный тон фортепиано, еще недостаточно совершенного в то время, приверженцам клавесина казался грубым. Во Франции новый инструмент откровенно не любили. Вольтер язвительно писал маркизе дю Деффан, что «по сравнению с клавесином, фортепиано — инструмент торговца кастрюлями». Органист Людовика XVI говорил: «...никогда этому мещанскому выскочке не удастся развенчать благородный, величественный клавесин».

Но будущее было за фортепиано. «В самый разгар французской революции, — пишет русский исследователь Геника, — все зажиточные дилетанты Парижа имели у себя фортепиано... В музее Парижской консерватории сохраняется фортепиано, на котором Андре Шенье впервые играл «Марсельезу». Во время террора фортепиано конфисковывались и продавались за бесценок, но при директории водворилась роскошь, а с ней вместе страсть к му-

зыка. По рассказам современников... щеголихи дирекции принялись усердно изучать фортепиано и отправлялись на воды не иначе, как «увязавши на своем экипаже, вместе с прочим багажем, один из таких инструментов».

Однако решающее слово в этой победе фортепиано над клавесином принадлежало великим композиторам, писавшим для него. Гайдн и Моцарт играли и сочиняли музыку уже для обоих инструментов. Моцарт, как известно, был выдающимся исполнителем на новом инструменте. А Бетховен писал уже только для фортепиано.

В результате многих усовершенствований, крупнейшее из которых — изобретение механизма двойной репетиции — принадлежит парижанину Себастьяну Эрару, фортепиано развилось в современный концертный рояль. Для домашнего музицирования в 1826 году было построено пианино.

Фортепиано заняло совершенно выдающееся место как солирующий концертный инструмент, и этой стороны его истории мы касаться не будем. Но порою оно выступает и как рядовой инструмент оркестра. Русские композиторы, начиная с Глинки, стали вводить в оркестр фортепиано, иногда вместе с арфой, чтобы воссоздать звучность гуслей. Так использовано оно в песнях Баяна в «Руслане и Людмиле» Глинки, в «Садко» и в «Майской ночи» Римского-Корсакова. Фортепиано удачно воспроизводит звук колокола в «Борисе Годунове» Мусоргского (в инструментовке Римского-Корсакова). Но не всегда оно только подражает другим тембрам. Некоторые композиторы используют его в оркестре как украшающий инструмент, вносящий в оркестровую звучность новые краски своими живописными пассажами. Так, Дебюсси написал в симфонической сюите «Весна» партию фортепиано в четыре руки. Наконец, порою его рассматривают как своеобразный ударный инструмент с силь-

пым, сухим тоном. Такова партия фортепиано в гротескном скерцо Первой симфонии Шостаковича или в «Русской» из балета Стравинского «Петрушка».

## ЧЕЛЕСТА

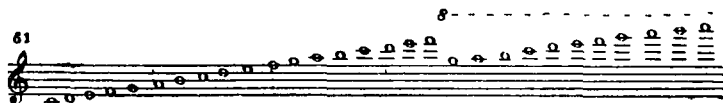
Челеста — самый молодой из клавишных инструментов. Она была построена в 1886 году Огюстом Мустелем. Ее внешний вид напоминает маленькое пианино, а способ извлечения звука такой же, как на клавишных колокольчиках. Вместо струн челеста имеет металлические пластинки разной величины, снабженные резонаторами — ящичками, которые делают ее звук более продолжительным, как бы несущимся (рис. 66).

Тембр челесты поражает необыкновенной красотой, нежностью и подлинно волшебным колоритом. Недаром название этого инструмента происходит от латинского слова *caelestis*, что значит небесный.



66. Челеста

По технике игры челеста напоминает фортепиано, но уступает ему в виртуозном и динамическом отношениях. На этом инструменте возможно лишь самое нежное *piano* и *pianissimo*. Диапазон челесты — четыре октавы<sup>1</sup>:



Первым композитором, применившим челесту, был П. И. Чайковский. «Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, нечто среднее между маленьким фортепиано и *Glöckenspiel*, с божественно чудным звуком», — писал он в 1891 году нотному издателю Юргенсону. Волшебные звуки челесты впервые раздались в симфонической балладе «Воевода» и в балете «Щелкунчик» — в танце феи Драже:



Позже челестой воспользовались и другие русские композиторы. Ее таинственный, небесно чистый звук раздается в конце первой части и в конце третьей части (*Largo*) Пятой симфонии Шостаковича.

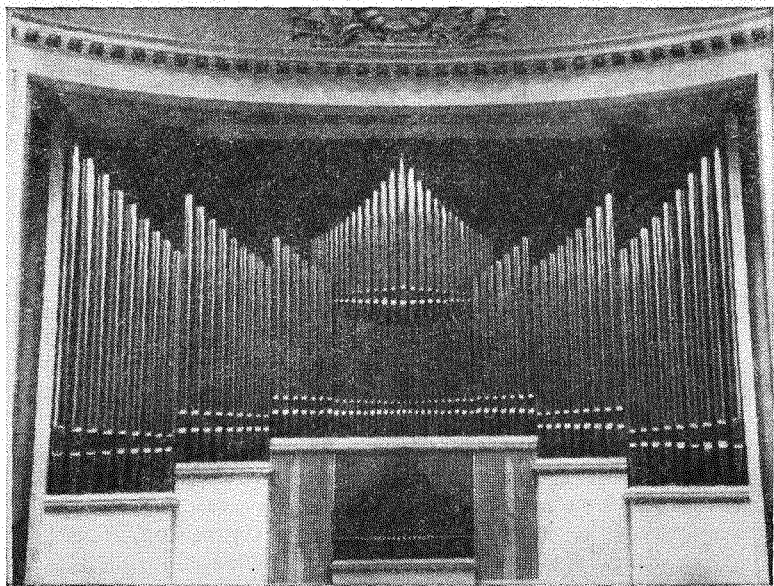
<sup>1</sup> Записывается челеста обычно октавой ниже реального звучания.



## ОРГАН

Орган поражает воображение даже своим внешним видом. В концертном зале он расположен в глубине эстрады, занимая всю стену, в соборе — обычно с западной стороны. Стройные, устремленные вверх шеренги металлических труб — больших и маленьких — подобны «стрельчатому лесу», как писал русский поэт Осип Мандельштам. Трубы органа забраны в массивный деревянный футляр. Грандиозные размеры органа, богатство его декоративного убранства, выдержанного в определенном духе, порой заставляет нас забывать, что перед нами музыкальный инструмент. Кажется, что мы видим законченное архитектурное произведение. И это ощущение близко к истине. Ведь с тех пор, как в западных странах орган стал сопровождать богослужение, он является частью церковного интерьера<sup>1</sup>. Поэтому его внешний вид часто выдержан в том архитектурном стиле, который господствует в данную эпоху. Так, например, органы братьев Зильберман (XVII—XVIII века) построены в стиле барокко. В них поражает бурный рисунок прерывисто бегущих линий, словно разрушающих ощущение целого в форме, декоративное убранство отличается тяжелой пышностью, его отдельные мотивы повторяют рисунки, часто встречающиеся на стенах дворцов и соборов той эпохи. А в облике органов XX столетия заметно влияние архитектурного конструктивизма: геометрические формы, лежащие в основе целого, нарочито подчеркнуты, линии просты и ясны, украшений нет. Архитектурный стиль своей эпохи перенимают и органы концертного зала. Таков, например, орган в зале им. П. И. Чай-

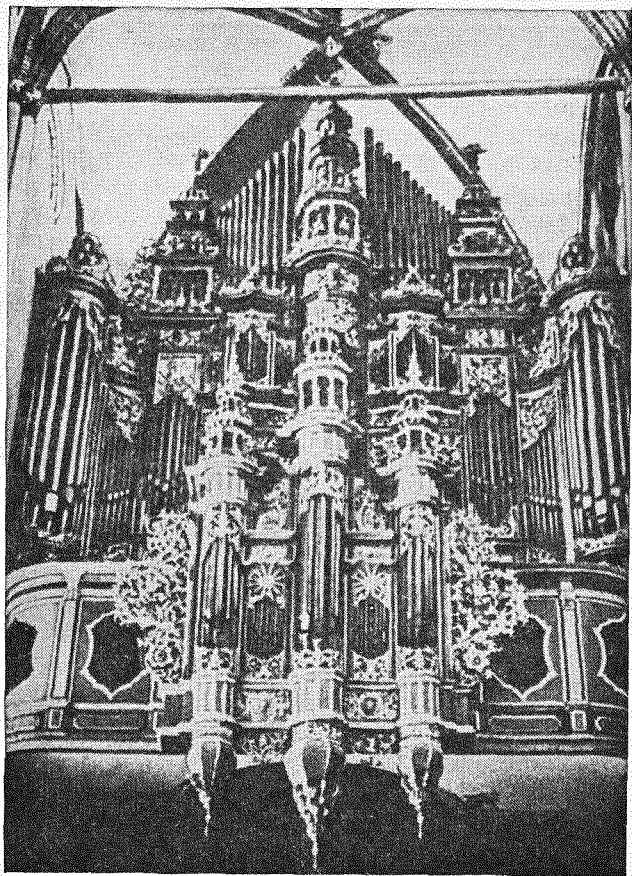
<sup>1</sup> Интерьер — от французского *intérieur* — внутренность, внутренняя часть. В архитектуре — отделка внутреннего помещения.



67. Орган зала им. П. И. Чайковского в Москве

ковского в Москве, построенный чешской фирмой Ригер-Клосс (рис. 67).

Несравненное впечатление производит звук органа. Гигантский инструмент обладает множеством различных тембров. «Это целый оркестр, который в искусных руках может все передать, все выразить», — писал о нем Бальзак. Действительно, диапазон органа превышает диапазон всех инструментов оркестра, вместе взятых. В сов-



68. Орган Домского собора в Риге

ременных органах он простирается от *до* субконтроктавы до *до* шестой, а иногда и до *до* седьмой октав.

Орган относят к клавишным духовым инструментам. Он включает в себя меха для подачи воздуха, систему труб различной конструкции и величины (у некоторых современных органов число труб доходит до 30 000), несколько ручных клавиатур — мануалов и ножную — педаль. Самые большие трубы достигают 10 и более метров высоты, самые маленькие имеют всего 10 миллиметров. Та или иная окраска звука зависит от их устройства. Набор труб единого тембра называется регистром.

Орган Домского собора в Риге, построенный в Юртемберге всемирно известной фирмой Валькер и установленный в Риге в 1884 году, был в свое время одним из крупнейших в мире. После реставрации в 1961 году орган Домского собора имеет 127 регистров, 4 мануала, 6768 труб; длина его самой большой трубы — 10 метров, самой маленькой — 13 мм (рис. 68).

Окраска звука отдельных регистров напоминает тембры флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, басового кларнета, трубы, виолончели, человеческого голоса, колокольчиков и множество других знакомых и незнакомых нам тембров. Наконец, в органе имеются микстуры (по-латыни — «смешивающие»), включающие несколько регистров и образующие при нажатии клавиши многозвучные аккорды. Звучность органа соло производит поистине величественное впечатление. И когда слушаешь большой орган, невольно встают в памяти прекрасные стихи Бориса Пастернака:

Орган отливал серебром,  
Немой, как в руках ювелира,  
А издали слышался гром,  
Катившийся из-за полмира.

Покоилась люстр тишина,  
И в зареве их бездыханном  
Играл не орган, а стена,  
Украшенная органом.

Ворочая балки, как слон,  
И, освобождаясь от бревен,  
Хорал выходил, как Самсон,  
Из кладки, где был замурован.

Считают, что возможности органа все же более ограничены, чем возможности оркестра. Его тембр способен передать далеко не всякое настроение. Кроме того, на нем пока возможна лишь связная игра (*legato*); нарастание или ослабление звука не имеет той гибкости, что в оркестре.

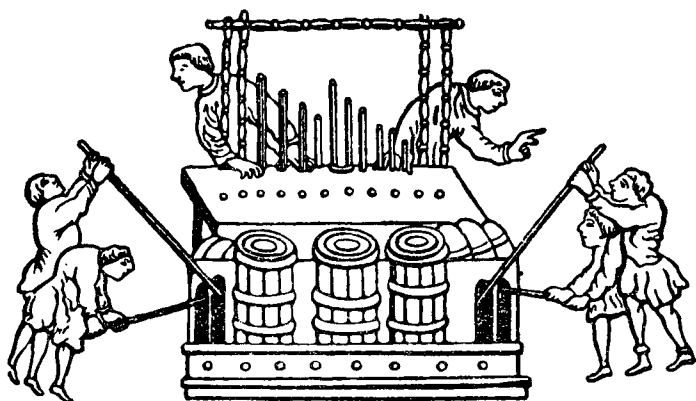
История органа насчитывает тысячелетия. Первый орган был построен в III веке до н. э. в Александрии Ктезибеем. Это был водяной орган — гидравлос, воздух в нем нагнетался водяным прессом. Воздуходувный орган с системой мехов — изобретение более поздней эпохи. Его приписывают византийцам. Как утверждают, в 757 году император Константин V прислал орган с мехами в Европу — в дар Пипину Короткому, а позже и Карлу Великому.

В средние века были распространены как большие органы — для игры на них органисту нужны были помощники, раздувавшие меха, — так и маленькие инструменты (рис. 69 и 69а).

Их можно было легко переносить с места на место, отчего они и получили название «портатив»<sup>1</sup>.

В средневековой Европе орган стал инструментом церковных богослужений. Именно в духовной среде XVII века зародилось органное полифоническое искусство, ве-

<sup>1</sup> От латинского *portare* — носить.



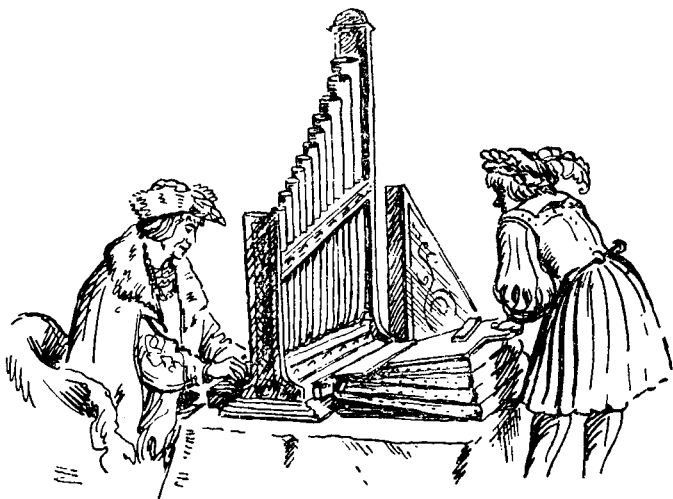
69. Изображение органа IX века  
Справа и слева помощники раздувают меха  
*Рисунок. 890.*

ликими представителями которого были Фрескобальди, Гендель, И. С. Бах. Бах, по мнению современников, в игре и импровизации на органе не имел себе равных. «Друзья и враги склонялись перед непреодолимой силой его неслыханно виртуозной игры», — писал один из современников. В дальнейшем орган стал уже принадлежностью не только церкви, но и концертного зала, оперного театра. В нашей стране его можно услышать в концертных залах Москвы, Ленинграда, Таллина, Горького и др.

В современных органах воздух в трубы подает электрическая энергия. Так, например, в Домском соборе при помощи электрического мотора мощностью в 6 лошадиных сил в резервуары органа ежеминутно вводится 133000 литров воздуха. Сейчас строят и электроорганы.

Это — электроинструмент, звук на котором возникает посредством электрических колебаний разных частот.

С XIX века композиторы стали вводить орган в оперные и симфонические произведения. Сначала он появлялся в сценах богослужения: у Мейербера, у Гуно (сцена в церкви из «Фауста»). Верди использовал его в начале оперы «Отелло» для воспроизведения картины бури. В симфонические произведения орган иногда включают и для того, чтобы придать оркестровой звучности большую полноту и торжественность. Его можно услышать в «Манфреде» Чайковского, в «Прометее» и «Поэме экстаза» Скрябина, в «Патетической оратории» Г. Свиридова.



69а. Позитив.

С гравюры «Триумфальное шествие короля Максимилиана I»

## ПАРТИТУРА

**Н**аблюдая за оркестровыми музыкантами на концерте, вы, вероятно, заметили, что каждый из них имеет перед собой на пульте партию своего инструмента. В более сложном положении оказывается дирижер. Чтобы руководить оркестром, ему нужно иметь перед глазами все партии исполняемого произведения. Для этой цели служит партитура. Она представляет собой нотную запись музыкального произведения — инструментального, хорового или смешанного, в которой для партии каждого инструмента или голоса предназначена отдельная строка. Партии инструментов располагаются в определенном порядке, одна под другой таким образом, чтобы все ноты, звучащие одновременно, записывались друг под другом. Это удобно для дирижера, который одним взглядом может охватить запись партий всех оркестровых групп. «По горизонтали, — пишет Шарль Мюнш, — читаешь строчки и следишь за голосоведением, контрапунктом, по вертикали — за тем, как накладываются друг на друга различные звуки, за гармонией». Если вы когда-нибудь возьмете в руки партитуру, вас поразит количество строчек на странице, которые нужно читать одновременно: 18, 24, а в оперной партитуре до 40.

В настоящее время при оформлении партитуры принята последовательность партий, основным принципом которой является расположение инструментов по оркестровым группам. В верхней части страницы пишутся пар-



**ИСПАНСКОЕ КАПРИЧЧО**  
I. Alborada

И. Римский-Корсаков. Op. 45

*Vivo e strepitoso M.M. 2.128*

Flute piccolo

2 Flutes

3 Oboes

1 Clarinet in A

2 Bassoons

4 Cor Anglais

2 Trumpets in A

3 Trombones and Tuba

2 Trombones in A

Triangle

Tambourine

Flute

Cello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

*Vivo e strepitoso M.M. 2.128*

70. Партитура

тии деревянных духовых, ниже — медных духовых, затем — ударных, арфы и клавишных; наконец, внизу — основа оркестра, струнные инструменты.

Если в партитуре имеются вокальные партии, они располагаются чаще всего над струнной группой. Там же пишутся партии солистов в инструментальных концертах.

Внутри каждой оркестровой группы также сложился свой порядок расположения инструментов. Как правило, он продиктован их тесситурой: чем выше звучание инструмента, тем выше и отведенная ему строка партитуры. В тех случаях, когда в партитуру вводятся разновидности инструментов, постоянно входящих в оркестр, — малая флейта или английский рожок, басовый кларнет или контрафагот, — их обычно записывают ниже партии основного инструмента.

Образец партитуры, написанной для большого симфонического оркестра, наглядно покажет принятую в наше время последовательность инструментов. Это начало «Испанского каприччио» Римского-Корсакова (рис. 70). Перевод итальянских названий инструментов приводим ниже:

#### *Деревянные духовые*

Флейта	Flauto
Малая флейта	Flauto piccolo
Гобой	Oboe
Английский рожок	Corno inglese
Кларнет	Clarinetto
Фагот	Fagotto
Контрафагот	Contrafagotto

*Медные духовые*

Валторна	Corno
Труба	Tromba
Тромбон	Trombone
Туба	Tuba

*Ударные инструменты*

Литавры	Timpani
Треугольник	Triangolo
Бубен	Tamburino
Малый барабан	Tamburo militare
Тарелки	Piatti
Большой барабан	Gran cassa
Ксилофон	Silofono
Колокольчики	Campanelli
Челеста	Celesta
Арфа	Arpa

*Струнные инструменты*

Скрипка	Violino
Альт	Viola
Виолончель	Violoncello
Контрабас	Contrabasso

## ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

**Р**одиной оркестра была Италия. Первые оркестры конца XVI века мало напоминали то, что мы привыкли видеть в симфоническом концерте или в оперном театре: в то время невозможно было говорить о сколько-нибудь постоянном составе входящих в него инструментов. Оркестры первых опер и балетов состояли из лютен, чембало, нескольких виол и духовых. Для этих инструментов писали небольшие самостоятельные эпизоды: танцы и марши в балетах, вступительные, заключительные и промежуточные части в операх. Такие инструментальные номера назывались в XVII веке ритурнелями, сонатами или симфониями (симфония по-гречески значит созвучие<sup>1</sup>). Постепенно к первоначальному составу с давно привычными виолами начали присоединять и недавно появившиеся скрипки. Часть музыкантов и любителей музыки предпочитала матовый гнусавый звук виолы, другая склонялась к скрипкам, потому что они «веселее и проворнее», как говорили о них в то время. Один из приверженцев виолы упрекал скрипку в том, что она «криклива, пронзительна и груба, утомительна для играющего», что она неспособна «оспаривать у виолы нежность ее туше и ее тонкую гармонию звучания»; он вменял скрипке

<sup>1</sup> Лишь в XVIII веке, с зарождением самостоятельного жанра симфонии, это слово приобрело современное значение.

в преступление «ее подлое поведение», прибавляя с презрением, что «высокий тон и оглушительный звук скрипки совершенно исключает знатность ее происхождения и благородство воспитания». Он упрекает скрипку в том, что она взяла ареной для выступления «залу огромную по величине, залу необъятного пространства», которая была благоприятна для выявления ее эффектов, но вредна для виолы. В конце концов скрипки, обладающие более совершенной техникой, заняли место дискантовых виол, альты — место виолы да браччо («ручной виолы»), виолончели сменили виолу да гамба («ножную виолу»). В XVII веке в оперные оркестры начали регулярно включаться духовые инструменты: флейты, гобои, фаготы, трубы, цинки<sup>1</sup>. В церковные оркестры, исполнявшие оратории, вошли тромбоны. Вместе со звуками труб стали раздаваться удары литавр.

Старинные оркестры отличала непривычная для нашего слуха особенность: их непременной принадлежностью был тембр клавишного инструмента или органа. То была эпоха так называемого «цифрованного баса», или «генерал-баса». Исполнитель, игравший на клавишном инструменте, имел перед собою в нотах не весь музыкальный текст, а только басовый голос, сопровождаемый цифрами, по которым он тут же воспроизводил аккордовый аккомпанемент. Таким образом клавесин и орган были в оркестре многоголосными, гармоническими инструментами. Постепенно в инструментальных номерах к ним стало примыкать многоголосное звучание струнных и духовых. С генерал-басом были написаны все оркестровые и оперные произведения XVII века, произведения Вивальди, Баха, Генделя и их

<sup>1</sup> Цинк — старинный духовой инструмент, сделанный из дерева, но по способу образования звука напоминавший медные духовые.



Концерт.  
*По старинной гравюре*

современников, а также духовные сочинения Моцарта и Гайдна.

Первые попытки писать для оркестра на грани XVI и XVII столетия не выходили за пределы подражания хоровой полифонии. Авторы первых опер и балетов были воспитаны на многоголосной вокальной музыке XV и XVI веков, основой которой являлась имитация — повторение в одном голосе мотива, появившегося раньше в другом. Естественно, что для инструментов стали писать так же, как для человеческих голосов, поручая и тем и другим одни и те же мелодии. Своеобразная техника каждого из оркестровых инструментов — скрипки, флейты или трубы — еще не была найдена исполнителями и композиторами. Для них оставалось сокрытым и огромное

разнообразие оркестровых красок. На заглавном листе своих партитур композитор писал: «годна для пения и игры», даже не всегда при этом указывая, какие именно инструменты должны участвовать в исполнении.

Но уже в XVII столетии появились композиторы, обнаружившие новое понимание оркестра. Первый шаг сделал итальянец Клаудио Монтеверди — новатор, почти на полвека опередивший свою эпоху. Он понял, что оркестр — это сочетание разнообразных тембров; он начал сопоставлять их, показывать их контраст: сперва играют медные инструменты, затем они смолкают, и вступают струнные. Это естественное для нас сопоставление тембров казалось откровением в начале XVII века, когда оркестровые группы еще не были дифференцированы.

С середины XVII столетия интерес к оркестру начал бурно расти. Колыбелью оркестра были итальянские города — Рим, Флоренция, Венеция и Неаполь; но вскоре он перешагнул пределы Италии и появился в Париже, Лондоне, Берлине, Гамбурге, Вене. Рождались первые оркестры, получившие широкую известность. В Париже, не в пример бытовавшим до того случайным по составу придворным оркестрам, был создан однородный струнный оркестр «Двадцать четыре скрипки Людовика XIV». По этому образцу в Лондоне появились «Двадцать четыре скрипки Карла II». Большую роль в развитии оркестрового стиля сыграли композиторы, которые руководили этими лучшими коллективами: парижанин Жан Батист Люлли и англичанин Генри Пёрселл, итальянец Алессандро Скарлатти — придворный капельмейстер в Неаполе. Они не были, подобно Монтеверди, первооткрывателями. Но их заслуга в том, что они укрепили самостоятельность струнной группы и поняли многие скрытые в ней выразительные и технические возможности.

Интерес к инструментальной музыке в конце XVII ве-

ка настолько возрос, что появилась мысль строить для слушания музыки специальные помещения, которые могли бы вместить большую аудиторию и имели бы соответствующую акустику и планировку. Отныне оркестр звучал не только в оперном театре или церкви, но и в концертном зале. Первые публичные платные концерты состоялись в 1672 году в Лондоне. Они были организованы бывшим участником «Двадцати четырех скрипок Карла II» Джоном Бэнистером при финансовой поддержке богатого торговца углем Томаса Бриттена. Через 14 лет постоянные публичные концерты начались в Голландии, а затем и в других странах Европы.

XVIII век был веком переломов и революций. Изменялся общественный строй, а вместе с ним изменялись философские воззрения, эстетические идеалы, формы искусства. Надвигался перелом и в истории оркестра. Он не был внезапным, он назревал в течение нескольких десятилетий, поэтому невозможно определить его дату. Символическим оказался 1759 год — год смерти Генделя и сочинения Гайдном Первой симфонии.

Величайшие композиторы-полифонисты Бах и Гендель оставались верными традициям оркестрового письма XVII столетия и не проложили принципиально новых путей в истории оркестра. Правда, состав инструментов в их произведениях отразил изменение музыкальных вкусов, которое наметилось на грани XVII—XVIII веков. Ушли в прошлое виолы и прямые флейты с их слабой камерной звучностью. Их сменили инструменты более сильного тона: семейство скрипок, поперечные флейты. Любимцами публики становятся тобой и фагот. Постоянными инструментами оркестра сделались валторны и трубы. Бах нередко употреблял гобой д'амур и охотничий гобой, Гендель — арфу. Оркестр великих полифонистов об-



обобщил достижения предшествующих мастеров: в нем окончательно сформировалась струнная группа и появились зачатки деревянной и медной групп.

Однако еще не были осознаны индивидуальные особенности инструментов, а главное — различные оркестровые функции струнной, деревянной и медной групп.

Переход к современному пониманию оркестра был обусловлен медленными и постепенными изменениями в самом стиле музыки, в музыкальном мышлении композиторов. На смену многоголосию (полифонии) шел новый стиль — гомофонный, с господствующей мелодией и подчиненным ей сопровождением. Этот процесс в середине XVIII века привел к появлению новых музыкальных жанров — симфонии и сольного концерта.

Дорога будущего была проторена композиторами, музыке которых забыли в XIX и в первые десятилетия XX века и к радости слушателей воскрешают сейчас на концертной эстраде и в граммофонных записях. Речь идет о группе мангеймских композиторов, сыновьях Баха, Рамо, Госсеке. Они проявляют все больший интерес к жанру симфонии. Выдающийся чешский композитор, живший в Германии, Ян Стамиц пишет около пятидесяти произведений этого рода (все они были сочинены раньше Первой симфонии Гайдна), француз Госсек — около тридцати. В то же время оркестр стал освобождаться от ига цифрованного баса с обязательным клавичембало. Струнная и духовая группы сами образовали аккордовую основу, и клавесин, бывший центром оркестра, оказался ненужным. Гайдн и Моцарт с первых же своих симфоний отказываются от генерал-баса; его можно найти только в их духовных сочинениях.

Во второй половине XVIII века вырастает множество новых коллективов и среди них несколько с мировым именем: «Королевский оркестр» в Дрездене, «Духовные кон-

церты» и «Концерты любителей» (1780) в Париже, домашний оркестр князя Эстергази (для последних двух оркестров писал Гайдн), Гевандхауз в Лейпциге (1781) и, наконец, знаменитый оркестр в Мангейме. В России придворный оркестр был официально утвержден в 1729 году, а Екатерина II, не желая отстать от Запада, создала еще два: для бальной и для камерной музыки. В конце XVIII века в России появляется множество крепостных оркестров; в этом отношении особенно знамениты дома графов Шереметевых и князей Долгоруких. Многие богатые любители музыки в провинции также содержали собственные оркестры, которым под силу были даже симфонии современников: Госсека, Стамица, Гайдна.

Техника оркестров заметно обогатилась. Именно во второй половине XVIII века были открыты эффекты оркестрового *crescendo* и *diminuendo*. До тех пор, как правило, музыканты пользовались лишь крайними оттенками силы звука: *forte* и *piano*, не догадываясь, какие выразительные возможности таит в себе ее постепенное усиление (*crescendo*) и ослабление (*diminuendo*). И когда в середине XVIII века в Риме итальянский композитор и дирижер Йоммелли воспроизвел этот эффект, впечатление было ошеломляющим: при нарастании звука слушатели, затаив дыхание, волной поднялись со своих мест и лишь на спаде вновь опустились в кресла. Особенно славился своими *crescendi* и *diminuendi* Мангеймский оркестр. «Ни один оркестр в мире не достигал того в исполнении, как мангеймский. Его *forte* — гром, его *crescendo* — водопад, его *diminuendo* — уносящийся вдаль, плещущий хрустальный поток, его *piano* — как весенний ветерок», — писал один из современников.

Таковы были оркестровые традиции, воспринятые Гайдном и Моцартом. В те годы, когда они начали писать свои симфонии, опыт создания симфонической музыки

(в отличие от оперной) был очень невелик. Деревянная и особенно медная группы еще не сложились окончательно. Не нужно поэтому удивляться, что Первая симфония Гайдна написана для струнных, двух гобоев и двух валторн. Как правило, композиторы сочиняли симфонии, учитывая состав того оркестра, для которого они предназначались. В Третьей симфонии девятилетнего Моцарта, созданной в Лондоне, неожиданно появился кларнет, в то время почти неизвестный. Оказывается, этим инструментом располагал Лондонский оркестр, и для исполнителя нужно было написать партию. Но как только Моцарт уехал из Лондона, кларнет надолго исчез из его партитур. Через 13 лет Моцарт написал отцу из Мангейма, в знаменитом оркестре которого был этот инструмент: «Ах, если бы и у нас также применялись кларнеты. Вы не поверите, какой восхитительный эффект производит симфония с флейтами, гобоями и кларнетами».

К концу XVIII столетия, когда завершался творческий путь Гайдна и Моцарта, а Бетховен приступил к созданию первых своих симфоний, сложился тот состав концертного оркестра, который мы называем классическим, или малым: струнная группа, парный состав деревянных духовых (две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота), две валторны, две трубы, две литавры. К струнной группе примыкала, таким образом, уже сложившаяся деревянная, и только объединение медных духовых оставалось еще неполным — без тромбонов и тубы. В истории оркестра наступило время, которое можно определить, как период рождения современного оркестра. Таковы были достижения, с которыми симфонический оркестр вступал в XIX век.

Сто лет, отделяющие Моцарта от Вагнера и Чайковского, — это целая эпоха в истории симфонического ор-

кестра. Первые десятилетия XIX века ознаменовались существенным усовершенствованием духовых инструментов. Недостатки их конструкций (отсутствие у большинства из них хроматического звукоряда, зачастую неровное и фальшивое звучание) сковывали возможности исполнителей и творческую фантазию композиторов. Еще в XVIII веке музыканты-виртуозы вели работу над улучшением инструментов, но лишь наиболее талантливым мастерам XIX столетия удалось обобщить опыт своих предшественников. Флейтист мюнхенской капеллы Теобальд Бём блестяще усовершенствовал флейту, снабдив ее сложным, но удобным клапанным механизмом. Теперь на флейте можно было с легкостью играть во всех тональностях, звук ее стал чище и полнее. Изобретение Бёма вскоре применили к гобою, кларнету, фэготу и их разновидностям. Прошло немного времени, и инструменты старого типа исчезли из симфонических оркестров.

В первые десятилетия XIX века радикальному усовершенствованию подверглись медные духовые: был создан вентильный механизм. Однако хроматические инструменты далеко не сразу завоевали признание композиторов, так как в первое время их тембр был значительно хуже, чем у натуральных валторн и труб. Лишь через несколько десятков лет преимущества новой системы оценили повсюду, и старинные натуральные инструменты были окончательно вытеснены вентильными.

Наконец, работавший в Париже Адольф Сакс создал новые инструменты, получившие его имя: семейства сакс-горнов и саксофонов.

В тридцатые годы XIX века с расцветом программной музыки в концертный оркестр прочно вошли инструменты, которые раньше были привилегией оперного состава: малая флейта, английский рожок, басовый кларнет, корнет, тромбон, группа ударных (большой барабан, тарелки,

треугольник). С изобретением и усовершенствованием тубы в середине столетия закончилось формирование третьего оркестрового объединения — медной группы.

Итак, во второй половине прошлого столетия лучшие оркестры мира уже имели полные группы струнных, деревянных духовых и медных духовых. Композиторам все реже приходилось сталкиваться со случайностями в оркестровых составах. Если вспомнить, что в Италии в начале XVIII века целые оперы, в том числе знаменитая «Служанка-госпожа» Перголези, были написаны для одних струнных, что весь оркестр Баха в Лейпциге никогда не превышал двадцати человек, что еще Бетховен в Вене требовал у эрцгерцога Рудольфа не меньше четырех (!) первых и четырех (!) вторых скрипок для исполнения Седьмой и Восьмой симфоний, то легко себе представить, как стабилизировались и увеличились составы к середине XIX века. Композитор всегда мог найти в крупных городах оркестр, где количество первых скрипок было не меньше 12. Теперь речь шла уже о том, чтобы увеличить их число до 16, а это вполне современный уровень.

XIX век ознаменован размахом музыкального образования. Он дал миру десятки консерваторий. Если XVIII век<sup>1</sup> мог гордиться основанием Парижской консерватории (1795), то в XIX веке они вырастают одна за другой: в Милане (1807), Праге (1811), Флоренции (1811), Вене (1817), Варшаве (1821), Лондоне (Королевская музыкальная академия, 1822), Мадриде (1830), Брюсселе (1832), Будапеште (1834), Женеве (1835), Лиссабоне (1835), Берлине (1850), Петербурге (1862), Москве (1866), Нью-Йорке (1885); дальше города мелькают, как в калейдоскопе: Лозанна, Базель, Мюнхен, Балтимор, Стокгольм, Цюрих, Чикаго, Хельсинки, Осло, Бирмин-

<sup>1</sup> Первые консерватории возникли в Италии еще в XVI веке.

гем. А великое множество музыкальных институтов, училищ и школ! Казалось, вся Европа начала учиться музыке. В оркестры пришло молодое поколение музыкантов, которое с блеском могло преодолеть невиданные до тех пор технические трудности. Немалую роль сыграл широкий размах потопечатания и распространения нот.

Наконец, XIX век выдвинул новые оркестры; многие из них дожили до наших дней. Во Франции появился Оркестр концертов Парижской консерватории, созданный Габенекм (1828), а во второй половине столетия еще несколько коллективов, получивших имена своих основателей: оркестр Падлу́ (1851), создатель которого поставил себе целью познакомить широкую публику с классической музыкой; оркестр Колонна (1872), а также оркестр Ламурё (1882).

В Германии лучшие оркестры возникают в последней четверти XIX века. В 1876 году начал свою деятельность оркестр в Байрейтском театре, где каждое лето устраиваются Вагнеровские фестивали с постановкой его опер. В 1882 году появился оркестр Берлинской филармонии.

В России XIX века началась оживленная концертная жизнь. В 1802 году было создано Петербургское филармоническое общество. По субботам, в свободные от спектаклей дни, оркестр Мариинского оперного театра давал симфонические концерты. Студенты и профессора Петербургского университета организовали собственный оркестр «Университетских концертов» (1850), очень популярный среди петербургских жителей. Расширился в эти же годы и доступ на концерты, происходившие в салонах графа Виельгорского и князя Львова. Так возникло «Концертное общество», деятельность которого носила более замкнутый, классовый характер. В 1862 году по инициативе Стасова и Балакирева для демократических слоев населения была создана Бесплатная музыкальная школа.

Ее оркестр познакомил слушателей с произведениями Глинки, Даргомыжского и композиторов «Могучей кучки», а также с произведениями западноевропейских композиторов.

В Англии приобретает известность несколько симфонических коллективов: оркестр Королевского филармонического общества (1813), оркестр Ч. Галле в Манчестере (1857) и др. В Соединенных Штатах появился оркестр Нью-Йоркской филармонии (1847) и Бостонский симфонический оркестр (1881). В Австрии, Бельгии, Чехии, Румынии и других странах Европы вырастают новые и новые оркестры.

В XIX столетии оркестр стал неузнаваем. Его новый облик вылепили властные руки величайших композиторов; чуждые слепому подчинению традициям, они смело ставили перед собой все более сложные художественные задачи. XIX век в истории оркестра начинается именами Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Россини, Вебера. Бетховен прошел большой путь развития от приемов инструментозки в духе Гайдна и Моцарта к собственному пониманию оркестра. Небывалой дотоле мощи достигает бетховенское *tutti*, резко обостряются контрасты *forte* и *piano*. Романтические оперы Вебера открыли совершенно новый мир, в который композиторы лишь изредка заглядывали раньше: мир ярких, сверкающих оркестровых красок. Вебер нашел неведомые ранее эффекты в звучании давно знакомых инструментов. Так, в «Эврианте» он «открыл» поэтичное звучание ансамбля солирующих скрипок с сурдинами, в «Вольном стрелке» — драматический колорит звучания кларнетов в низком регистре.

Тридцатые и сороковые годы — расцвет творчества Мейербера, Спонтини, Глинки.

Оркестр Глинки отличает органическое сочетание глубины мысли и изящества формы. «...Никакого расчета на

виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра», — писал он. Основой оркестровой звучности Глинка считал струнную группу: «От смычковых инструментов зависит и прозрачность и настоящая сила оркестра». Духовыми он пользовался с мудрой осторожностью, обходя слабые стороны несовершенных в то время инструментов и любовно раскрывая неповторимый колорит каждого. Заложив основы русского симфонизма, Глинка во многом определил и оркестровый стиль русских композиторов.

Дальше всех композиторов первой половины века пошел в использовании новых возможностей симфонического оркестра Гектор Берлиоз. Романтическая программность его произведений вызвала к жизни совершенно новые оркестровые средства. Блестящий мастер, обладавший исключительным чувством оркестра, он дерзко шел наперекор всем установленным правилам. В «Фантастическую симфонию» он включает партии арфы, английского рожка и колоколов, хотя до него этими инструментами пользовались лишь в опере. В пятой части симфонии, «Сон в ночь шабаша», он требует невиданного: чтобы скрипачи ударили по струнам древком смычка. Он обращается с деревянными и медными инструментами с такой же свободой и смелостью, какая раньше допускалась только в отношении струнных. Берлиоз пишет для громадных составов, вводит дополнительные духовые оркестры, поражая современников неведомой доселе силой оркестрового звучания. Без сомнения, именно Берлиоз сделал самый крутой поворот к современному оркестру.

Пятидесятые-семидесятые годы прошли под знаком оркестрового мастерства Вагнера. Влияние его оркестра было громадным. В Западной Европе и в России почти не было композиторов, которых так или иначе не коснулся бы «вагнеризм». Даже не принимая реформаторских идей



Вагнера, многие из них не могли не поддаться влиянию его оркестрового письма. Оркестру в операх Вагнера была поручена характеристика действующих лиц, отвлеченных идей, сил природы посредством лейтмотивов<sup>1</sup> — коротких мотивов, постоянно повторяющихся по ходу развития сюжета оперы. Не только голоса певцов, но и оркестр был призван выражать чувства героев, их страсти и страдания.

Возложенные на оркестр новые задачи требовали новых приемов письма. Вагнер увеличил оркестр количественно. Он сделал нормой то, что до него было лишь исключением: тройной состав деревянных духовых. Невиданное ранее значение и самостоятельность приобрела медная группа, увеличенная в составе и обогащенная новыми тембрами — валторновыми тубами, басовой трубой. Оркестр Вагнера по грандиозности и блеску звучания превзошел все, что было до него. Огромные технические трудности в его операх требовали от дирижеров и артистов оркестра дополнительной работы. Так оркестр Вагнера воспитал целое поколение музыкантов.

Но путь Вагнера не был единственным. Это блестяще доказали расцветшие во второй половине XIX века национальные музыкальные школы: французская — Бизе, Франк, Делиб, Форе; итальянская — Верди, Пуччини; русская — Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский.

В конце XIX века обаяние творческой личности Чайковского было так же велико, как и влияние Вагнера. Но трудно найти двух композиторов, столь непохожих по своим художественным устремлениям. Чайковский не пошел, подобно Вагнеру, по пути увеличения составов, внесения в оркестровую палитру все новых, никогда не слы-

<sup>1</sup> Первым применил лейтмотивы в опере К.-М. Вебер.

ханных тембров, смешения оркестровых красок в поисках новых оттенков. Он всецело доверял чистым тембрам, индивидуальности каждого голоса оркестра. Эта особенность колорита, унаследованная от Глинки, была доведена Чайковским до высшей степени совершенства. Роскоши вагнеровской инструментовки Чайковский противопоставил предельную экономность оркестровых ресурсов. Но это не мешало ему добиваться исключительной напряженности звучания. Оркестру Чайковского присуща проникновенная задушевность, он захватывает слушателя не только силой эмоционального воздействия, но и необыкновенной ясностью, с которой воплощены намерения композитора.

Оркестровые традиции Глинки были продолжены и Римским-Корсаковым. В его лице симфонический оркестр обрел выдающегося мастера и неутомимого искателя. Римский-Корсаков достиг и ослепительного блеска, и разнообразия тончайших красок. Колорит его оркестра «словно подслушан у русской природы», — писал Б. В. Асафьев. И действительно, оркестровыми средствами Римский-Корсаков умел создать полные поэзии картины пробуждения весны, звенящей птичьими голосами, или звездной ночи, или таинственного заколдованного леса.

Но оркестровая техника Римского-Корсакова никогда не была внешним облачением его мыслей. «Сложившееся у критиков и публики мнение, что «Каприччио»<sup>1</sup> есть превосходно оркестрованная пьеса — неверно, — писал Римский-Корсаков. — «Каприччио» — это блестящее сочинение для оркестра. Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующих каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов соло,

<sup>1</sup> Речь идет об «Испанском каприччио».

ритм ударных и прочее составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, т. е. оркестровку».

Плодом долголетнего композиторского и педагогического опыта Римского-Корсакова в области инструментовки явился его знаменитый труд «Основы оркестровки». Римский-Корсаков воспитал целую плеяду мастеров оркестра. Среди них А. Лядов, С. Прокофьев, И. Стравинский, О. Респиги и многие другие. Оркестровка Римского-Корсакова оставила глубокий след не только в русской музыке, но и в творчестве французских мастеров следующих поколений, особенно в оркестровом письме Равеля. В области оркестра великий русский композитор во многом завершает достижения XIX века и зачинает оркестровый стиль XX столетия.

Итак, в конце XIX века, когда протекала деятельность Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова, окончательно устанавливается большой состав симфонического оркестра. С тех пор оркестровый язык продолжает изменяться, но композиторы в основном обращаются к зарекомендовавшему себя тройному составу большого оркестра. Правда, в XX веке было немало отклонений от него, которые шли по двум линиям: либо в сторону дальнейшего увеличения состава, либо в сторону его уменьшения, возврата к камерности оркестра XVIII века. Первая тенденция нашла наиболее яркое выражение в некоторых сочинениях австрийского композитора Малера. Вершиной в этом направлении была его Восьмая симфония, которую называли «симфонией тысячи участников». В ней занято около ста тридцати инструменталистов, восемь солистов-певцов и три хора. Другая тенденция явилась, по-видимому, реакцией на грандиозность. У многих композиторов возникла склонность к камерным составам, часто с неожиданным, непривычным, как бы «случайным» подбором инструментов. Характерным примером может служить хотя

бы концерт для камерного оркестра «Думбартон Окс» Стравинского, в котором участвуют флейта, кларнет, фагот, 2 валторны, 3 скрипки, 3 альты, 2 виолончели и 2 контрабаса. Дань этому увлечению отдали Бела Барток, Хиндемит, Онеггер.

Продолжаются поиски новых тембров. Вслед за построенными в XIX веке саксофоном, альтовой флейтой, альтовой трубой инструментальные мастера в XX веке изобрели басовую флейту, малый и басовый гобой, контрабасовый кларнет, электроинструменты. Но эти и другие вновь сконструированные инструменты не заняли пока что постоянного места в оркестре. В то же время в начале нашего столетия появилось стремление воскресить старинные, забытые голоса оркестра: гобой д'амур, бассетгорн.

Последние десятилетия прошлого века и в особенности наше столетие дали миру группу новых первоклассных оркестров. В США созданы симфонические коллективы в Чикаго, Цинциннати, Филадельфии, Сан-Франциско и во многих других городах. В Англии в 1895 году дирижер Генри Вуд организовал так называемые «Променад-концерты», предназначенные для самых простых людей Лондона. За небольшую плату слушатели могли войти в зал и, прогуливаясь (название оркестра произошло от французского *promenade* — прогулка), слушать произведения классической и новой музыки. Позже, в 1904 году, появился Лондонский симфонический оркестр, а в 1932 году — оркестр Лондонской филармонии. В других странах мира также возникали все новые и новые концертные и оперные оркестры.

В России в начале века были организованы оркестры Зилоти (1903) и Кусевицкого (1908). После Октябрьской социалистической революции Советское правительство создало несколько новых коллективов. В 1920 году, в су-

ровые дни гражданской войны, парком просвещения А. В. Луначарский подписал декрет об учреждении оркестра Петроградской государственной филармонии; в его состав вошли музыканты бывшего придворного оркестра. С этим коллективом работали не только отечественные дирижеры — В. Сук, В. Драпанишников, А. Гаук, А. Сараджаев, Е. Мравинский, И. Мусин, А. Мелик-Пашаев, К. Элиасберг; частыми гостями стали лучшие мастера зарубежных стран: Э. Ансерме, Бруно Вальтер, Г. Абендрот, А. Коуте. Все они высоко оценивали искусство первого советского симфонического коллектива. Ф. Вейнгартнер называл его первоклассным симфоническим оркестром. О. Клемперер писал: «...я неоднократно имел возможность исполнять в Ленинграде вместе с полным энтузиазма, неутомимым, способным к самым высоким, прекрасным достижениям оркестром Филармонии ряд произведений разных эпох и стилей». Очень тепло отзывался об оркестре А. Глазунов: «Наилучшие воспоминания о моей творческой и артистической деятельности... тесно связаны с дорогим мне прекрасным оркестром Филармонии...»

В Москве долгое время не было специального концертного оркестра. Симфоническую музыку исполняли оркестр Большого театра в свободные от спектаклей дни и Первый симфонический ансамбль без дирижера (Персимфанс). В 1936 году был организован Государственный симфонический оркестр СССР.

Великие изобретения XX века — радио и телевидение — создали новые возможности для распространения музыкального искусства. На их основе один за другим вырастают оркестры: оркестр Французского радио и телевидения в Париже, оркестр радиовещательной корпорации Би-би-си в Англии (1930), оркестр Всесоюзного радио и телевидения в Москве (1930), оркестры радио в Ленинграде, Варшаве, Берлине и других городах.

Мастерство лучших современных оркестров неизмеримо выросло. Нет таких технических трудностей, которые они не могли бы преодолеть. В оркестрах работают первоклассные музыканты. Многие из них — выдающиеся исполнители на своих инструментах.

Современный оркестр достиг полной зрелости. Трудно предсказать, как пойдет его развитие дальше. Но можно с уверенностью утверждать, что огромные выразительные возможности оркестра, благодаря которым он так быстро возмужал и смог занять центральное место в музыкальной жизни современности, еще далеко не исчерпаны.

## ДИРИЖЕР И ОРКЕСТР

«Много лет тому назад зимним вечером я блуждал после концерта по заснеженным улицам Страсбурга, полупьяный от музыки, полный восхищения дирижером, который только что открыл мне симфонию Брамса. Пробираясь сквозь толпу, выходящую из зала, я уловил отрывок разговора, который никогда уже не мог забыть:

— Превосходный концерт, — пробормотал чей-то неприятный голос.

— Ерунда, — самонадеянно заявил собеседник, и его убежденность пригвоздила меня к месту. — Оркестр чудесный. Но меня удивляет, почему это перед ним всегда торчит дирижер?

— Вот именно об этом и я спрашивала себя на протяжении всей симфонии Брамса, — отвечал неприятный голос с самодовольным смешком».

Так пишет в начале своей книги «Я — дирижер» Шарль Мюнш. Возможно, недоуменный вопрос, возникший у дамы и господина, так возмущивших Ш. Мюнша — в то время еще молодого музыканта, время от времени

приходит в голову и другим слушателям, случайно попавшим в симфонический концерт. В самом деле, какова истинная роль человека во ффраке, возвышающегося над оркестром и возбужденно размахивающего руками в то время, когда звучит музыка? Ведь музыканты, по всей вероятности, хорошо знают то, что они играют, и, наверное, могли бы обойтись и без дирижера? До сих пор мы говорили только об оркестре. Поговорим теперь и о его дирижере. В основных европейских языках слово «дирижировать» (по-немецки — dirigieren, по-итальянски — dirigere, по-французски — diriger, по-английски — to conduct), значит «направлять». Слово «дирижер» на разных языках звучит различно: немцы говорят — Dirigent, итальянцы — dirigente, французы — chef d'orchestre, англичане — conductor. Но означает оно одно: глава, руководитель, директор, начальник и т. д.

Итак, дирижер — руководитель коллектива «оркестр», государства «оркестр». Его первая обязанность — следить за тем, чтобы в этом коллективе, в этом «государстве» текла деятельная и строго организованная жизнь: чтобы музыканты «не разошлись» — вместе начали и окончили произведение, играли все в одном темпе, вовремя вступали после пауз и т. д. (долгое время задачу дирижера только так и понимали). Он должен направлять игру музыкантов в отношении ритма и темпа; подавать им сигналы ко вступлению, а также все время поддерживать единый для всех оркестрантов ритм. Для этого существует целая система дирижерских знаков — взмахов палочки и руки.

Вы спросите: не похож ли дирижер на регулировщика движения? Нечто общее действительно есть. Дирижер — главный координатор деятельности ста с лишним музыкантов. Однако было бы ошибкой сводить задачу дирижера только к этой внешне направляющей роли. Дири-

жер — не «просто регулировщик движения по многим музыкальным путям через сложный перекресток», — говорит III. Мюнш. Роль его отчасти похожа на роль режиссера<sup>1</sup> — художественного руководителя театральной или кинематографической постановки, объединяющего всю работу по подготовке спектакля. Дирижер, говорит Феликс Вейнгартнер, — руководитель, «не только внешние направляющий, но и внутренние одушевляющий оркестровое исполнение». Дирижеру нужно самому понять и почувствовать замысел музыкального произведения, а потом передать его оркестру, добиться от музыкантов выполнения своих намерений. Дирижер должен вдохнуть жизнь в молчаливые нотные знаки, заключенные в партитуре. При этом он обязан правильно истолковать музыку.

Слушатель, сидя в концертном зале или опере и наслаждаясь музыкальным произведением или же, наоборот, не понимая или не принимая его, порой не отдает себе отчета, как много зависит от дирижера. Между тем дирижер выступает как посредник между музыкой и теми, кто ее слушает, между композитором и публикой. «Музыка, дирижер и публика, — читаем мы у III. Мюнша, — составляют триединое целое, каждый элемент которого тесно связан с другими». Неумелый, бездарный или же «злонамеренный» (как говорил Вагнер) дирижер может совершенно погубить музыкальное сочинение в глазах публики, особенно когда дело идет о новом, незнакомом произведении. Аналогичный случай чуть было не произошел с Вагнером, когда, впервые услышав в середине прошлого века Девятую симфонию Бетховена в плохом исполнении, он «времененно усомнился даже в самом Бетховене» (в то время Европа еще только «открывала» для себя его симфонию). Лишь позже, услышав симфонию в

<sup>1</sup> Régisseur (франц.) — управляющий.



прекрасном исполнении Габенка, Вагнер понял, кто был виноват в смутном и неблагоприятном первом впечатлении от Девятой симфонии — ее автор или ее исполнитель. Иное дело, когда новое произведение слушает неискушенный человек: погрешности дирижера он может приписать композитору. Конечно, никакой, даже самый превосходный дирижер не сделает плохую музыку хорошей. Но всецело в его руках раскрыть слушателю сокровища хорошей музыки или же — зарыть их, исказив замысел композитора. Миссия дирижера очень ответственна: именно он по-рыцарски представляет музыку публике, пришедшей в концертный зал.

Какими же качествами должен обладать музыкант, несущий такую высокую миссию перед музыкой! Требования к дирижеру действительно очень велики. Прежде всего — это широкое музыкальное образование, большие познания в различных областях музыки. Дирижеру необходимо знать много музыкальных произведений, разбираться в строении музыкальных сочинений — их форме, в особенностях музыкального языка различных эпох. Ему нужно хорошо знать инструменты оркестра, чтобы вполне отдавать себе отчет, какие трудности встанут перед каждым музыкантом оркестра и как их преодолеть. Дирижер должен свободно читать оркестровую партитуру. И, наконец, дирижеру необходимо обладать большим кругозором в области истории музыки. Сколько же надо учиться, для того чтобы знать все это? Музыкальное образование человека, захотевшего стать дирижером, длится пятнадцать лет, а то и больше. Обычно дирижером становятся люди, уже хорошо играющие на каком-либо инструменте. А иногда к дирижированию обращаются лишь в зрелые годы, много лет проработав артистом оркестра или солистом. Порой дирижерами становятся композиторы.

Дирижеру нужны выдающиеся природные способности, особенно музыкальный слух и память. Ведь, стоя за пультом, он должен услышать каждую ноту музыкального произведения. И если кто-то из оркестрантов взял неверный звук — дело чести дирижера указать, кто именно из ста человек играет фальшиво. Ведь не видя (а в музыке это значит — не слыша), что делается в государстве, его глава не сможет руководить им.

«Хорошая память — один из козырей дирижера», — говорил Ш. Мюни. Прежде чем появиться перед оркестром, дирижер изучает партитуру от первой до последней ноты, он выучивает ее на память. Ему приходится знать «роли» всех «действующих лиц» музыкальной пьесы — всех инструментов оркестра. Однако за пультом очень многие выдающиеся дирижеры не расстаются с партитурой. Другие — дирижируют на память, вызывая особое восхищение публики. Знаменитый дирижер прошлого века Ганс Бюлов остроумно делил дирижеров «на тех, у которых голова в партитуре, и на тех, у которых партитура в голове». И в этом различии — главное. Партитура должна быть «в голове», а как дирижирует руководитель оркестра перед публикой — с партитурой или без нее — для музыки значения не имеет.

Однако музыкант порой обладает качествами, о которых мы сейчас говорили, и все же не может управлять оркестром. Помимо прочих, чисто музыкальных, качеств дирижер должен обладать темпераментом и способностью передать свое понимание музыки другим людям: сотне музыкантов оркестра и сотням слушателей в зале.

Дирижер — это артист, художник, как и всякий другой музыкант-исполнитель. Однако положение дирижера много сложнее. Инструмент музыканта-солиста — рояль или скрипка, орган или арфа. Инструмент дирижера — весь оркестр, сто инструментов, на каждом из которых играет

не он сам, а другой человек, другой музыкант. И у каждого из этих музыкантов свой характер, темперамент, свое понимание музыки. Дело дирижера — «передать свою волю оркестру» (Ф. Вейнгартнер), внушить всем артистам оркестра единое ощущение музыки, объединить их своей волей и из ста индивидуальностей создать коллектив, ансамбль, единый организм, послушный каждому его движению. Флейтист Дрезденской оперы Фюрстенау рассказывал Ф. Вейнгартнеру: «...когда дирижировал Вагнер, у оркестрантов совершенно не было ощущения, что ими кто-то управляет. Каждому казалось, что он руководится лишь собственным музыкальным чутьем, и, однако, получался великолепный ансамбль. То была могучая воля Вагнера, которая бессознательно, но упорно овладевала волею каждого оркестранта, и каждый исполнитель, чувствуя себя свободным, на самом деле лишь следовал указаниям руководителя. «Это было прекрасное и высокое наслаждение», — говорил Фюрстенау, и глаза старого музыканта загорались прежним воодушевлением». Эта удивительная безмолвная связь коллектива с руководителем, когда каждый, выполняя волю дирижера, в то же время до дна раскрывает самого себя, свою индивидуальность, может быть вызвана к жизни лишь немногими музыкантами, ставшими во главе оркестра. Трудно выразить одним словом, в чем секрет их влияния: здесь воздействует артистическое и человеческое обаяние личности дирижера, его воодушевление, его творческая сила, его авторитет. Глубоко прав Ш. Мюшш, говоря, что «пятнадцать лет труда и учебы не сделают из человека дирижера, если он не обладает внутренней экзальтацией, все испепеляющим огнем и силой магнетизма, которая способна околдовать и оркестрантов и пришедших на концерт слушателей».

И, наконец, осталось сказать еще об одном требова-

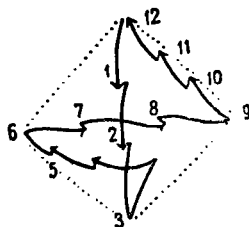
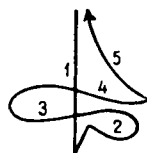
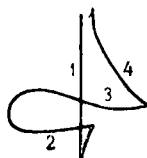
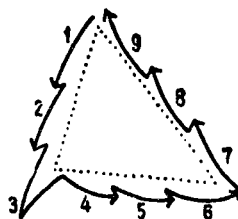
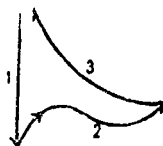
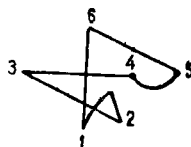
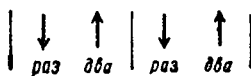
нии к дирижеру: как и всякий другой исполнитель, он должен владеть техникой. Многие хорошо представляют себе, что такое техника пианиста или скрипача, что значит виртуозно играть на этих инструментах. Иное дело — дирижер. Неискушенному слушателю труд дирижера порой кажется легким, техника — простой: маши себе палочкой под музыку.

Между тем, взмахи дирижерской палочки, дирижерский жест — главное средство, при помощи которого дирижер передает свои намерения, свой приказ оркестру. Это — своеобразный язык, с помощью которого дирижеры всего мира «разговаривают» с музыкантами оркестров и своей страны, и всех континентов. И для того чтобы оркестранты поняли этот язык, дирижер должен владеть им в совершенстве. Его вырабатывали в течение многих десятилетий дирижеры различных стран. В результате в настоящее время прочно сложилась развитая система дирижерских жестов. И если руководитель оркестра отступает от этого «международного» языка знаков, музыканты перестают понимать его.

Дирижерский жест должен выразить все. В первую очередь — тактирование — указание «такта и его долей при помощи жестов рук» (Н. Малько), то есть непрерывное указание темпа и тактового размера — двухдольного, трехдольного и т. д.

Это — канва, пишет Н. Малько, «по которой дирижер-художник вышивает узоры художественного исполнения». Для каждого тактового размера принято свое движение руки. Вот схематический рисунок важнейших и простейших фигур такта, которые рисует кончик дирижерской палочки<sup>1</sup> (рис. 71).

<sup>1</sup> Схемы дирижерского жеста мы даем по книге чешского дирижера Отакара Еремиаша «Практические советы по дирижированию». Изд. «Музыка», М., 1964.



## 71. Дирижерские жесты

Дирижерский жест показывает также вступление инструментов и прекращение игры. Руки дирижера указывают и силу звука различным инструментам или оркестровым группам: *forte* и *piano*, *crescendo* и *diminuendo*. Они дают понять, когда нужно сделать изменение темпа: замедление — *ritenuto* или ускорение — *accelerando*, остановку движения — *фермату*. Резкое или плавное движение рук дирижера определяет и характер игры — отрывистый или плавный.

Вы заметили, что дирижер держит палочку в правой руке, левая же делает более свободные жесты. Каждая рука дирижера как бы живет самостоятельной жизнью. Действительно, у правой и левой руки дирижера — своя особая роль. Какая же? Предоставим слово дирижерам:

«Правая рука отбивает такт, левая указывает нюансы.

Первая — от разума, вторая — от сердца; и правая всегда должна знать, что делает левая» (Шарль Мюнш).

«Правая — высекает, левая — рисует» (Артур Никиш).

«Правая указывает метр... Левая вызывает к чувствам оркестра и указывает, какие фразы играть более взволнованно, какие более спокойно, более широко, какие мягче, какие нежнее» (Шарль Мюнш).

На помощь рукам дирижера приходят его глаза и выражения лица, его поза. Одного взгляда дирижера порой достаточно, чтобы выразить страдание или радость, напряжение или покой, царящие в музыке. Эта область немомо «разговора» дирижера с оркестром очень индивидуальна у каждого музыканта, стоящего за пультом.

Чтобы овладеть языком жеста, чтобы жест был ясным, точным и пластичным, начинающему дирижеру нужно много учиться, много упражняться в классе под руководством опытных педагогов, много дирижировать различными оркестрами. Дирижирование — тяжелый физический труд. Каждая репетиция и особенно концерт требует от

дирижера огромного физического и нервного напряжения. Дирижеру не меньше, чем спортсмену или артисту балета, нужно крепкое здоровье, физическая выносливость и умение в совершенстве управлять своим телом. Итак, на вид простое отмахивание палочкой на деле оказывается самым сложным видом музыкального исполнительства. «Один профессор психологии, — пишет Н. Малько, — говорил, что он на своих лекциях приводил дирижирование как пример самой сложной психофизической деятельности человека, не только в музыке, а вообще в жизни».

А может ли все же оркестр играть без дирижера? — зададите вы вопрос. Такие попытки делались в различных странах: в США, Венгрии, СССР. В Москве такой коллектив был организован в 1922 году и назывался Персимфанс — первый симфонический ансамбль Моссовета. Он просуществовал 10 лет. Тем не менее попытки эти представляют собой исключение. «В наши дни, — пишет Ш. Мюнш, — оркестр без дирижера немыслим». Количество музыкантов в оркестре увеличивается, музыкальный язык становится все сложнее, требования к исполнению музыки — все более высокими. Чем дальше, тем больше необходима согласованность действий ста с лишним музыкантов оркестра.

Рассказ об оркестре будет неполным, если мы ничего не скажем о тех, кто играет на музыкальных инструментах. Инструмент останется немым, пока музыкант не возьмет его в руки и не вдохнет в него жизнь. «Хороший оркестр», «превосходный оркестр», «плохой оркестр» — мы часто слышим эти слова, выходя из концертного зала. В этих случаях речь идет о том, насколько хорошо играет на своих инструментах не только каждый музыкант в отдельности, но и все музыканты вместе — ансамбль музыкантов. А такой ансамбль создается в течение многих лет совместной работы под руководством дирижера.

Приходя в концертный зал, мы наблюдаем лишь одну сторону жизни оркестра — концертное выступление. Каждый такой вечер или день можно назвать праздником, но праздником, для оркестра полным ответственности и напряжения всех сил. Однако это все-таки праздник.

Но может быть еще более интересно заглянуть в концертный зал утром — на репетицию. В это время оркестр работает в спокойной обыденной обстановке, это — его будни. Все выглядит иначе: музыканты и дирижер одеты не во фраки, а в удобную для работы повседневную одежду. Зал пуст, в нем можно увидеть лишь несколько человек, часто с партитурами: это студенты или музыканты, которые пришли, чтобы наблюдать, как работает дирижер, или чтобы лучше узнать музыкальные произведения в живом звучании. Дирижер работает. Он разучивает вещи с музыкантами, часто с музыкантами незнакомого ему оркестра: он следит, чтобы все получалось, объясняет или показывает, как он понимает музыку, добивается, чтобы музыканты выполняли его требования. Поэтому он часто стучит палочкой по пульту, оркестр останавливается и повторяет те места, которые не удовлетворили дирижера. Так дирижер «проходит» каждую вещь, а под конец работы оркестр играет ее почти без остановок, чтобы получить впечатление в целом.

Оркестр разучивает программу и до появления дирижера за пультом: каждый музыкант учит трудные места в своей партии, руководители оркестровых групп — концертмейстеры — проходят отдельные эпизоды «по группам». Чем серьезнее такая предварительная работа оркестра, тем лучше результаты.

Труд оркестрового музыканта нелегко, работа — репетиции и концерты — занимают очень много времени, требуют огромного напряжения физических и душевных сил, неослабного внимания. Оркестровые музыканты обычно



остаются безымянными: их имена можно изредка прочесть в программе лишь во время гастрольных концертов. Между тем, лучшие оркестры мира состоят из замечательных музыкантов. Многие из них — выдающиеся солисты на своих инструментах. Музыканты оркестра часто играют в струнных квартетах. Наиболее опытные артисты оркестра преподают в консерваториях. Один из лучших оркестров Парижа — это «Оркестр профессоров консерватории».

Каждый хороший оркестр имеет «свой характер, свою индивидуальность, свое особое качество», как говорит Ш. Мюнш. Лицо оркестра определяется и тем, какие музыканты в нем играют, и тем, как работает оркестр, и, самое главное, какой дирижер руководит коллективом. Каждый оркестр имеет своего главного дирижера и художественного руководителя. Он играет также под управлением других дирижеров — и отечественных, и зарубежных. Музыкантам оркестра часто приходится общаться с различными руководителями, но наибольшее влияние на них оказывает тот дирижер, который работает с ними постоянно. И чем значительнее музыкант, стоящий за пультом, чем требовательнее он к музыкантам, сидящим на эстраде, тем лучших художественных результатов достигает оркестр. Нередко расцвет оркестра начинается лишь тогда, когда его возглавляет выдающийся дирижер. Так было с оркестром Гевандхауз в Лейпциге, когда им руководил Ф. Мендельсон (1835—1847), а через пятьдесят лет — Артур Никиш.

Каждый оркестр — это общественный организм. Все его органы, части, клетки связаны. Перестает работать одна — нарушается деятельность целого.

Каждый оркестр — это особое государство, страна, но страна удивительная. Она живет музыкой. В музыке видит она смысл, цель и радость своей жизни.

А как дирижировали оркестром раньше? Мы никогда не узнаем, какова была звучность оркестров XVII и XVIII столетия. Но каким способом управляли оркестром в старину, могут рассказать произведения искусства — картины, гравюры, а также воспоминания и письма музыкантов и любителей музыки.

Дирижирование в его примитивном виде родилось в незапамятные времена — одновременно с совместным пением и игрой на музыкальных инструментах. Как только люди начали петь вместе, им пришлось научиться держать общий ритм и темп. В танцах и песнях первобытных народов ритм отбивали хлопками в ладоши, притоптыванием ног, ударами в барабаны. Показ ритма при помощи удара — «слуховой» способ дирижирования — был широко распространен при хоровом пении в древних цивилизованных странах. В античном театре Греции руководители хоров в трагедии, для того чтобы добиться согласованной декламации и пения хора, привязывали к стопе ноги металлическую или деревянную подошву и ударяли ею об пол. Различный метр этих ударов имел свои названия, перешедшие затем в стихотворные размеры — стопы: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест. Издавна существовал и другой способ управления хором и инструментами — «неслышное» дирижирование. Его называют хирономией<sup>1</sup>. Движениями пальцев рук или палочки руководитель словно рисовал в воздухе: показывал музыкантам длительности и высоту звуков, их повышение и понижение, то есть рисунок мелодии. «Мы указывали ноты пальцем или палочкой», — писал в XIII веке Элис Саломон в своей «Науке об искусстве».

<sup>1</sup> Хирономия — движения рук; хейр, или хир — рука и номос — закон (от того же корня, что и слова хиромантия, хирургия),

Оба способа дирижирования легли в основу управления оркестром с момента его зарождения. В XVII — XVIII веках манера дирижирования ничем не напоминала современную, а способов руководить оркестром было несколько. В то время самой важной и, пожалуй, единственной задачей дирижера было показывать оркестру единый ритм.

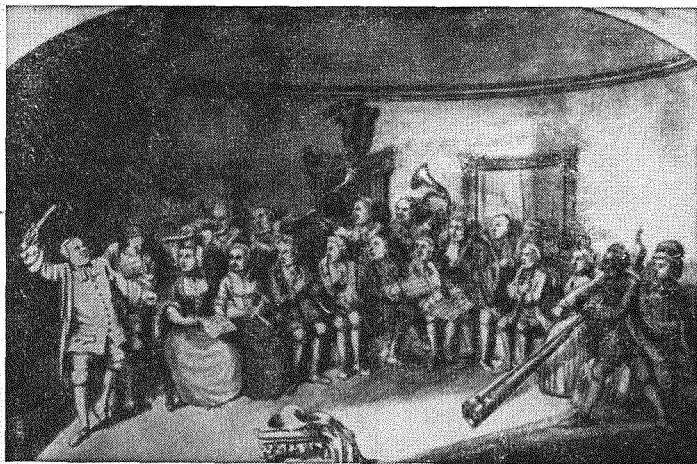
Чтобы добиться согласованного исполнения, он отбивал такт ногой, стучал по полу или по пульту палкой или же ударял по пульту свернутыми в трубку нотами (рис. 72, 73).

Дирижерская палочка делалась самых различных размеров. Иногда ее длина достигала... 1,80 см, тогда ее отнюдь нельзя было назвать, как сейчас «палочкой». Такие палки именовали «королев-



72. Дирижер управляет оркестром со свернутыми нотами в руках

Титульный лист «Музыкального словаря» И. Г. Вальтера. 1732, Германия



73. В ожидании дирижерского знака. Домашний оркестр.

*Рисунок тушью И. Р. Ветштейна. 1792*

Слева дирижер, подающий знак вступления ударом ноги об пол и взмахом руки со свернутыми ютами.

В первом ряду исполнители на цинках, трумшайте, во втором — на поперечных флейтах, фэготах.

ским жезлом». Нетрудно себе представить, какой удручающий шум производили удары палки об пол, раздававшиеся и в оперном театре, и в концертном зале, и под сводами церкви.

Особенно большое распространение получил такой способ управления оркестром во Франции, в Париже. Утверждают, что его ввел композитор Люлли. Однажды, энергично дирижируя, он поранил себе палкой ногу, что

стало причиной его смерти. Но этот трагический случай не повлиял на прочно укоренившуюся традицию. Правда, многие музыканты в других странах Европы и ценители музыки в самой Франции возмущались столь антихудожественным обычаем, называя его «дурной привычкой французов». Одни сравнивали удары палкой во время концерта с хлопаньем бича, другие — со стуком молотка или топора. Известный меломан барон Гримм презрительно называл дирижера Парижской оперы «дровосеком». «...может быть они думают, — писал о парижских дирижерах немецкий композитор Маттесон, — что их нога умней, чем голова, и поэтому подчиняют ее ноге». Самым же саркастическим было, конечно, остроумное замечание Жан-Жака Руссо: «Парижская опера — это единственный театр в Европе, где такт отбивают, но не выдерживают, в то время, как повсюду его выдерживают, но не отбивают».

В других странах Европы, например в Германии и Италии, дирижировали иначе. Руководитель оркестра и хора сидел за клавишембало или органом и исполнял партию генерал-баса, указывая аккордами темп. При этом он руководил музыкантами, то напевая мелодию, то отбивая такт ногой, то подчеркивая свою игру акцентами или кивками головы. Так управлял оркестром и хором И. С. Бах.

О том, как дирижировал Бах, рассказывал его коллега — ректор школы св. Фомы в Лейпциге, ученый И. М. Геснер. Интереснейший для истории дирижирования документ написан по-латыни торжественным, витиеватым слогом. Это отрывок из примечаний Геснера к трактату римского писателя I века нашей эры Фабия Квинтилиана «Воспитание оратора». Через восемнадцать столетий немецкий комментатор Геснер обращался к римскому писателю Квинтилиану, который в своем трактате удив-

лялся искусству греческих кифаристов<sup>1</sup>, одновременно поющих, играющих и ногой отбивающих размер:

«Все это ты, Фабиус, счел бы незначительным, если бы однажды воскрес из мертвых и своими глазами увидел Баха (я потому говорю о нем, что он недавно был еще моим коллегой по лейпцигской школе св. Фомы), как он обеими руками и всеми пальцами играет на клавире, который объединил в себе звуки многих кифар, или как он играет на инструменте инструментов, у которого меха заставляют звучать бесчисленные трубки<sup>2</sup>; как он то обеими руками, то обеими ногами скользит по клавишам и один извлекает целый ряд совершенно разных и в то же время подходящих друг к другу звуков; если бы ты мог видеть, говорю я, как этот человек, один делая то, что не в силах сделать многие ваши кифаристы и флейтисты, взятые вместе, не только поет мелодию, как кифарист, сопровождающий пением свою игру, и таким образом разрешает свою задачу, но вместе с тем следит и за другими певцами (их тридцать, а иногда и сорок) и то же-стом, то отбивая такт, то грозным пальцем держит их в порядке и дает одному высокий, другому низкий, треть-ему средний тон; если бы ты видел, как он совершенно один и даже при самом громком пении — хотя из всех задач его самая трудная — немедленно замечает, если тут или там что-нибудь не ладится, держит все в своих руках, предотвращает беду и возвращает уверенность; ритм живет во всех его членах, острый слух моментально улавли-вает всякую гармонию, и хотя диапазон его собственного голоса незначителен, он может петь на все голоса; сло-вом, видя все это, ты счел бы все остальное ничтожест-

<sup>1</sup> Кифара — струнный щипковый инструмент древних греков, родственник лире; кифарист — исполнитель на кифаре.

<sup>2</sup> Геснер имеет в виду орган.

вом. Между прочим, я большой поклонник старины, и все-таки мне кажется, что мой друг Бах или любой, хотя бы отчасти подобный ему таит в себе много таких людей, как Орфей, и стоит двадцати таких певцов, как Арион».

Такой способ дирижирования был, и вправду, чрезвычайно обременителем, так как одному человеку приходилось и управлять музыкантами, и играть самому. Видимо в связи с этим вскоре родилась манера «двойного дирижирования»: рядом с музыкантом, сидящим за клавишным инструментом, появился первый скрипач — концертмейстер. Дирижер, сидя за чембало, давал аккордами ритм, а дирижер-концертмейстер, стоя, управлял под этот ритм струнной группой, за которой следовали все остальные инструменты. Иногда концертмейстер вел за собой оркестр, играя на скрипке, иногда дирижировал смычком. Сам композитор обычно сидел за клавесином.

Однако по мере того, как роль генерал-баса становилась менее значительной, композитор все чаще брал в руки скрипку. Со скрипкой в руках управлял своими симфониями Гайдн в оркестре князя Эстергази. Судя по описаниям, и Гайдн, и Моцарт в концертах дирижировали своими сочинениями, играя на скрипке, а в опере — на чембало.

Любопытно, что после того, как эта манера была оставлена в серьезной музыке, она еще долго жила в Вене в музыке танцевальной — в оркестре «короля вальсов» Иоганна Штрауса, да живет кое-где и по сей день.

Оставалось сделать один только шаг к современному способу управления оркестром: заменить скрипичный смычок легкой дирижерской палочкой (рис. 74). Это произошло на грани XVIII — XIX века и поначалу вызвало бурные протесты поклонников традиционной манеры дирижировать. Бунтарями-новаторами оказались наиболее выдающиеся композиторы начала нового века. Бетховен,



## 74. Увертюра.

*С рисунка Мориса Буте де Монвеля. XVIII век*

исполняя Героическую симфонию в 1804 году, управлял оркестром с палочкой или свернутыми нотами в руке. В 1812 году палочка появилась в Вене на музыкальном празднестве, в 1817 году — в Дрездене в руке у К.-М. Вебера и во Франкфурте-на-Майне у Л. Шпора. В 1829 году Шпор и Мендельсон привезли ее в Лондон, в 1835 году Мендельсон встал с нею за пульт оркестра в Лейпциге. Шпор рассказывает в автобиографии, как в одном из концертов он дирижировал «палочкой, скатанной из бумаги, без малейшего шума и без всяких гримас, вызвав этим величайшее удовольствие публики и испуг дирекции». Палочкой начали дирижировать повсюду. Она становится символом самого дирижирования. Знаменательный эпизод произошел между Мендельсоном и Берлиозом: они обменялись дирижерскими палочками. Вот как рассказывал об этом сам Берлиоз. Однажды он присутствовал на генеральной репетиции нового большого сочинения Мендельсона, которым дирижировал сам автор и которое произвело на Берлиоза сильнейшее впечатление. «В ту минуту, когда Мендельсон, полный радости от своего творения,



спускался с подмостков, я направился ему навстречу, очарованный тем, что слышал...

— С первой же нашей встречи хочу очень и очень серьезно попросить вас поднести мне подарок, которому я придаю величайшую цену.

— Какой же именно?

— Дайте мне палочку, которой вы только что дирижировали на этой репетиции вашего нового произведения.

— О! С удовольствием, при условии, что вы пришлете мне вашу.

— И таким образом я отдам свою медь за золото. Ну что же, я согласен.

И музыкальный скипетр Мендельсона был мне вручен немедленно.

На другой день я послал ему свой тяжелый кусок дубового дерева при письме, в котором я выражал надежду, что он не будет отвергнут последним из Могикан.

«Вождю Мендельсону!

Великий вождь! Мы обещали друг другу обмениваться нашими томагавками. Вот мой! Мой — груб, твой — прост. Только робкие squaws<sup>1</sup> и бледнолицые любят разукрашенное оружие. Будь моим братом! И когда Великий Дух пошлет нас охотиться туда, где обитают души, пусть воины повесят наши скрепленные томагавки у входа в Совет».

Однако появление палочки, а вернее, возрождение палочки на новой основе — без громкого отсчета такта — означало нечто большее, нежели просто смена маперы дирижировать. Отложив скрипку и смычок и взяв палочку, дирижер полностью отделялся от оркестра. Он перестал быть членом ансамбля, играющим вместе со всеми, он стал за пульт, чтобы управлять музыкантами, чтобы сооб-

<sup>1</sup> Женщины (примечание Берлиова).



75. Карл Мария Вебер  
за пультом.  
*Литография. Лондон, 1826*

щать им свою волю. Глава государства «оркестр» перестал трудиться вместе со своими согражданами! Он «взошел на трон», взял жезл и начал повелевать. В лице дирижера сосредоточилась теперь единая исполнительская воля.

XVII, XVIII и начало XIX века еще не знали профессии «дирижер»: дирижером, как правило, был сам композитор, исполнявший свое произведение с оркестром. При этом некоторые великие композиторы были наделены и выдающимся талантом управлять оркестром.

Замечательными дирижерами были Люлли, Йоммелли, Глюк, Моцарт, Мендельсон, Шпор, Вебер.

Однако дирижирование имело для большинства из них единственную цель — исполнить свои сочинения.

Только в первой половине XIX века некоторые из выдающихся композиторов-дирижеров начали исполнять чужую музыку. Имя Вебера, ставшего во главе немецкой оперы в Дрездене, должно быть названо прежде всего (рис. 75).

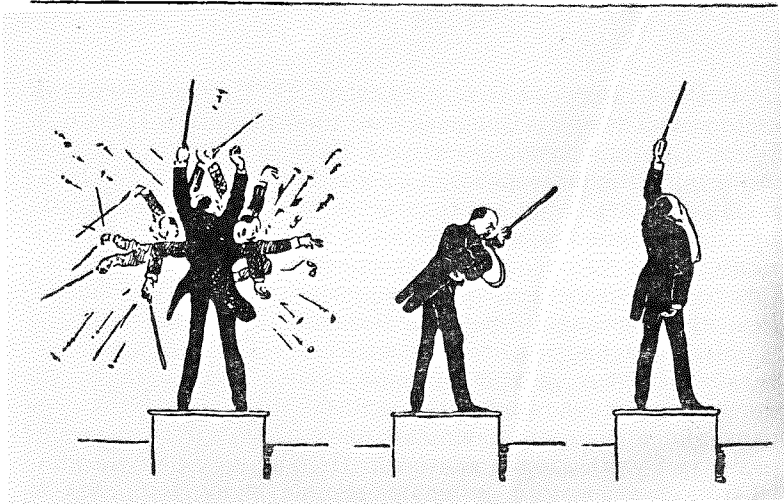
В Вене выступал как дирижер О. Николаи — автор комической оперы «Виндзорские проказницы». Позже в Праге Сметана исполнял оперы Глинки и других композиторов; в Варшаве работал оперным дирижером Монюшко. Яркую страницу вписали в историю дирижирования русские композиторы, когда, стоя за пультом, они знакомили широкую публику с классической и новой музыкой. Симфоническими концертами руководили Балакирев и Римский-Корсаков, Антон и Николай Рубинштейны.

Музыкальная практика выдвигала все новые исполнительские задачи, и примитивное «отмахивание» такта не могло больше удовлетворить музыкантов. Проблемы управления оркестром начинают занимать умы многих передовых музыкальных деятелей. Появляются первые книги о дирижировании, принадлежащие перу Берлиоза и Вагнера — двух величайших дирижеров своего времени.

Эти книги написаны пламенно и блестяще. Дирижирование является не ремеслом, а искусством — такова их основная мысль. Выдвинув идею художественного исполнения, борясь против рутины оперных театров, Берлиоз и Вагнер открыли новую эру и в истории концертного дирижирования. Однако так, как они, к оркестровому исполнению пока что относились лишь гениально одаренные одиночки. Всеобщим правилом оставалось более или менее верное проигрывание произведений под руководством капельмейстера-ремесленника.

Начало следующей страницы в истории дирижирования связано с именем Ганса фон Бюлова — выдающегося немецкого дирижера и пианиста, пропагандиста творчества Вагнера (рис. 76).

Бюлов был исполнителем чужих произведений. «Именно ему, а не тем великим композиторам, которые в то же время были крупными дирижерами, мы обязаны укреплением и распространением взгляда на дирижирование, как



76. Ганс фон Бюлов дирижирует.  
*Карикатура Шлиссмана в «Фигаро», 1884*

на искусство, а не ремесло», — пишет о нем Ф. Вейнгартнер. Бюлов — первый музыкант, чья профессия — «дирижер», первый «виртуоз палочки», как иногда говорят, исполнитель-дирижер, гастролирующий по Германии и Европе. Из своего оркестра — капеллы герцога Мейнингенского — Бюлов создал первоклассный ансамбль, показавший, что такое подлинное исполнение оркестровой музыки. После Вагнера и Бюлова уровень оркестрового исполнения и требования к дирижеру возросли необычайно. Так называемая послевагнеровская немецкая школа дирижеров — Ганс Рихтер, Антон Зейдль, Феликс Мотль, Карл Мук, Артур Никиш, Феликс Вейнгартнер, Густав Малер, Рихард Штраус — сделала завет Вагнера — «дирижирование — это искусство, а не ремесло» — девизом всей своей артистической жизни и передала его следующему поколению дирижеров. А следующее поколение?

Здесь, в нашем кратком очерке истории дирижирования, мы постепенно приблизились к сегодняшнему дню. Следующее поколение дирижеров — Бруно Вальтер, Артуро Тосканини, Сергей Кусевицкий, Альберт Коутс, Виллем Менгельберг, Отто Клемперер — это уже старшие современники ваших отцов. Мы уже знаем, как они дирижируют и знаем не по воспоминаниям, а по магнитофонным и граммофонным записям. Их замечательное исполнительское искусство сохранится не только для тех, кто слышал их в концертном зале или в театре, но и для тех, кто будет жить много лет спустя. Как исполнял симфонии Малера его друг и ученик Бруно Вальтер, как дирижировал Тосканини операми своих современников Верди и Пуччини — эта так называемая исполнительская традиция станет отныне достоянием дирижеров будущего. И если мы никогда не узнаем, как звучала в XVIII веке музыка Моцарта, как управляли своими сочинениями Бетховен, Лист, Григ, Чайковский, Римский-Корсаков, то через 200 лет правнуки наших правнуков будут с интересом слушать, как дирижировал своей симфонией «Матис-художник» сам композитор Пауль Хиндемит, своей сюитой из балета «Петрушка» И. Стравинский или же как трактовали симфонии Шостаковича их первые исполнители — Е. Мравинский и К. Кондрашин.

Перед дирижерами последнего столетия встают все новые исполнительские проблемы.

Так, после смерти Бюлова, впервые ярко показавшего, как глубоко индивидуально может «прочитать» музыку Бетховена дирижер, у следующего поколения дирижеров появилась потребность защитить музыку Бетховена от такого исполнительского «своеобразия», которое уже превращается в произвол. И в своих книгах о дирижировании Ф. Вейнгартнер восстает против дирижеров, в любом произведении показывающих лишь свою индиви-



77. Евгений Мравинский.  
*На концерте из произведений Шостаковича*

дуальность в ущерб музыке. Он формулирует новую задачу, вставшую перед дирижером: «Художник-исполнитель, в данном случае дирижер, должен проникнуться своеобразием каждого композитора и каждого произведения и подчинить свое исполнение до мельчайших подробностей выявлению этого своеобразия».

Или другая проблема — как же исполнять в наше время музыку классиков, написанную полтора столетия назад, — с тем небольшим составом инструментов, для которого она была создана, или же с современным большим оркестром? Сохранять ли в неприкосновенности инструментовку с теми ее недостатками, которые вызваны несовершенством духовых инструментов того времени, или вносить в партитуру осторожные изменения, так называемые ретуши, учитывая, что уже в середине XIX века фактически произошла замена натуральных медных инструментов хроматическими? В конце прошлого века многие музыканты считали такие изменения инструментовки искажением музыки; ныне они приняты почти повсюду. Едва музыкальная практика ответит на одни вопросы дирижерского исполнения, как появляются новые. В этом — неумирающая жизнь дирижерского искусства.

Профессия дирижера поднялась ныне на необычайную высоту. Искусству дирижера обучают в высших музыкальных учебных заведениях лучшие музыканты мира. За последние десятилетия возникла наука о дирижировании, появились книги об управлении оркестром, написанные такими крупными дирижерами, как Ф. Вейнгартнер, Ш. Мюнш, Г. Вуд, Н. Малько. Дирижирование становится все более распространенным, все сильнее увлекает музыкантов. Увлекает на всю жизнь. И не один из тех, кто решил не выпускать из рук дирижерскую палочку, повторяет замечательные слова Шарля Мюнша: «...для меня мой труд — не профессия, а служение».

## СЛОВАРЬ ИМЕН

- Абендрот Герман (1883—1956) — немецкий дирижер
- Альбизи Абеллардо — итальянский инструментальный мастер
- Альбонези дельи Афрацио (р. 1480) — итальянский аббат, изобретатель фagота
- Амар Лико (1891—1959) — венгерский скрипач
- Амати Андреа (1535—1611) — итальянский скрипичный мастер, основатель кремонской школы
- Амати Никколо (1596—1684) — итальянский скрипичный мастер, наиболее выдающийся представитель семейства Амати, учитель Гварнери, Страдивари
- Андреев Василий Васильевич (1861—1918) — русский виртуоз на балалайке
- Ансерме Эрнест (р. 1883) — швейцарский дирижер
- Армстронг Луи (р. 1900) — американский музыкант, негр; трубач, композитор, певец джаза
- Асафьев Борис Владимирович (литературный псевдоним Игорь Глебов; 1884—1949) — советский музыковед, композитор
- Афанасьев Александр Николаевич (1826—1871) — собиратель русских народных сказок
- Балакирев Милий Алексеевич (1836—1910) — русский композитор, дирижер, пианист, глава «Могучей кучки»
- Баласанян Сергей Артемьевич (р. 1902) — советский композитор
- Бальзак Оноре (1799—1850) — французский писатель
- Барток Бела (1881—1945) — венгерский композитор, пианист, исследователь народной музыки
- Баршай Рудольф Борисович (р. 1924) — советский альтист и дирижер
- Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор



- Бём Теобальд (1794—1881) — немецкий флейтист  
 Берлиоз Шарль (1802—1870) — бельгийский скрипач  
 Берлиоз Гектор (1803—1869) — французский композитор, ди-  
 рижер  
 Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — немецкий композитор  
 Бизе Жорж (1838—1875) — французский композитор  
 Боккерини Луджи (1743—1805) — итальянский композитор и  
 виолончелист  
 Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — русский ком-  
 позитор  
 Бриттен Бенджамин (р. 1913) — английский композитор  
 Брукнер Антон (1824—1896) — австрийский композитор  
 Бюлов Ганс фон (1830—1894) — немецкий пианист и дирижер  
 Вагнер Рихард (1813—1883) — немецкий композитор, дирижер  
 Вальтер Бруно (1876—1962) — немецкий дирижер, музыкаль-  
 ный писатель  
 Ван-Дейк Антонис (1599—1641) — фламандский художник  
 Василенко Сергей Никифорович (1872—1956) — советский ком-  
 позитор  
 Вебер Карл Мария (1786—1826) — немецкий композитор, дири-  
 жер  
 Вейнгартнер Феликс (1863—1942) — немецкий дирижер  
 Венявский Генрик (1835—1880) — польский скрипач и компо-  
 зитор  
 Верди Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор  
 Вивальди Антонио (1678—1741) — итальянский скрипач и  
 композитор  
 Вильом Жан Батист (1798—1875) — французский скрипичный  
 мастер  
 Виотти Джованни Баттиста (1755—1824) — итальянский скри-  
 пач и композитор  
 Витали Джованни Баттиста (1644—1692) — итальянский ком-  
 позитор  
 Вольтер Франсуа Мари Аруэ (1694—1778) — французский фи-  
 лософ, писатель  
 Вуд Генри (1869—1944) — английский дирижер  
 Вьётан Анри (1820—1881) — бельгийский скрипач и компози-  
 тор  
 Габенек Франсуа Ангуан (1781—1849) — французский дирижер  
 и скрипач

- Гайдн Йозеф (1732—1809) — австрийский композитор
- Гампель Антон Йозеф (ок. 1705—1771) — чешский валторнист, работавший в Дрездене
- Гаспаро да Сало (Гаспаро Бертолотти; 1540—1609) — итальянский скрипичный мастер
- Гаук Александр Васильевич (1893—1963) — советский дирижер
- Гварнери Джузеппе (1698—1744) — итальянский скрипичный мастер
- Гвидо д'Ареццо (ок. 992—1050) — итальянский музыкальный теоретик, педагог
- Геккель Вильгельм (1856—1909) — немецкий инструментальный мастер
- Гендель Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор
- Геснер Иоганн Маттиас (1691—1761) — немецкий филолог
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт, философ, ученый
- Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — русский композитор
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874—1956) — советский композитор и дирижер
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — немецкий композитор
- Госсек Франсуа Жозеф (1734—1829) — французский композитор
- Гретри Андре Эрнест Модест (1741—1913) — французский композитор
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) — русский поэт
- Григ Эдвард (1843—1907) — норвежский композитор
- Гримм Фридрих Мельхиор (1723—1807) — немецкий литератор, меломан, сотрудник Парижской энциклопедии
- Гузиков Михаил Иосифович (1806—1837) — белорусский виртуоз-цимбалист и ксилофонист
- Гуно Шарль (1818—1893) — французский композитор
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — русский композитор
- Дворжак Антонин (1841—1904) — чешский композитор
- Дебюсси Клод Апиль (1862—1918) — французский композитор
- Делиб Лео (1836—1891) — французский композитор
- Деннер Иоганн Кристоф (1655—1707) — немецкий инструментальный мастер
- Диккенс Чарльз (1812—1870) — английский писатель
- Дранишников Владимир Александрович (1893—1939) — советский дирижер

- Дружинин Федор Серафимович (р. 1932) — советский альтист, композитор
- Дюка Поль (1865—1935) — французский композитор и критик
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929) — русский художественный и театральный деятель, антрепренер
- Зилоти Александр Ильич (1863—1945) — русский пианист и дирижер
- Зильберман — семья немецких органичных и фортепианных мастеров XVIII века
- Золотарев Василий Андреевич (1872—1964) — советский композитор
- Изаи Эжен (1858—1931) — бельгийский скрипач, композитор, дирижер
- Йоммелли Никколо (1714—1774) — итальянский композитор
- Казальс Пабло (р. 1876) — испанский виолончелист
- Клемперер Отто (р. 1885) — немецкий дирижер
- Колонн Эдуард (1838—1910) — французский дирижер
- Кондратьев Николай Васильевич (1846—1921) — создатель и руководитель хора Владимирских рожечников
- Кондрашин Кирилл Петрович (р. 1914) — советский дирижер
- Корелли Арканджело (1653—1713) — итальянский скрипач и композитор
- Коутс Альберт (1882—1953) — английский дирижер
- Крейцер Родольф (1766—1831) — французский скрипач и композитор
- Кристофори Бартоломео (1655—1731) — итальянский мастер
- Ктесибий (ок. 300—250 до н. э.) — греческий механик и инженер, изобретатель водяного органа
- Куперен Франсуа (1668—1733) — французский композитор и клавесинист
- Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951) — русский дирижер и контрабасист
- Ламурё Шарль (1834—1899) — французский дирижер
- Ланкре Никола (1690—1745) — французский художник
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — советский государственный и общественный деятель, публицист
- Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор и дирижер, итальянец по происхождению
- Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — русский композитор

- Маджини Джованни Паоло (1580 — ок. 1632) — итальянский скрипичный мастер, самый значительный представитель брешийской школы
- Малер Густав (1860—1911) — австрийский композитор и дирижер
- Малько Николай Андреевич (1883—1961) — русский дирижер
- Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1939) — советский поэт
- Манн Томас (1875—1955) — немецкий писатель
- Массне Жюль (1842—1912) — французский композитор
- Мартено Морис (р. 1898) — французский композитор и педагог
- Маттесон Иоганн (1681—1764) — немецкий композитор и музыкальный писатель
- Мейербер Джакомо (1791—1864) — французский композитор
- Мелик-Пашаев Александр Шамильевич (1905—1964) — советский дирижер
- Менгельберг Виллем (1871—1951) — голландский дирижер
- Мендельсон-Бартольд Феликс (1809—1847) — немецкий композитор
- Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, художник, архитектор, поэт
- Мирабо Габриэль Онопоре (1749—1791) — деятель французской буржуазной революции
- Монтеверди Клаудио (1567—1643) — итальянский композитор
- Монюшко Станислав (1819—1872) — польский композитор и дирижер
- Мотль Феликс (1856—1911) — австрийский дирижер
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — австрийский композитор
- Мравинский Евгений Александрович (р. 1903) — советский дирижер
- Мусиг Илья Александрович (р. 1903) — советский дирижер
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — русский композитор
- Мюньш Шарль (1891—1968) — французский дирижер
- Мюстель Огюст (1842—1919) — французский инструментальный мастер
- Мяковский Николай Яковлевич (1881—1950) — советский композитор
- Никиш Артур (1855—1922) — немецкий дирижер, по происхождению венгр
- Николаи Отто (1810—1849) — немецкий композитор и дирижер

Овидий Публий Назон (43—17 до н. э.) — римский поэт  
 Оливер Джозеф (1885—1938) — американский музыкант, негр;  
 корнетист и композитор  
 Онеггер Артур (1892—1955) — французский композитор, по про-  
 исхождению швейцарец  
 Орф Карл (р. 1895) — немецкий композитор, педагог  
 Оттотеры — семейство гобоистов и флейтистов, придворных  
 музыкантов французских королей

Паганини Никколо (1782—1840) — итальянский скрипач и ком-  
 позитор  
 Падлу Жюль Этьен (1819—1887) — французский дирижер  
 Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) — советский поэт,  
 переводчик  
 Перголези Джованни Баттиста (1710—1736) — итальянский  
 композитор  
 Пёрселл Генри (1659—1695) — английский композитор  
 Полибий (ок. 201—ок. 120 до н. э.) — древнегреческий историк  
 Пуччини Джакомо (1858—1924) — итальянский композитор

Рабле Франсуа (1494—1553) — французский писатель  
 Равель Морис (1875—1937) — французский композитор  
 Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор  
 Рамю Шарль (1873—1947) — французо-швейцарский писатель,  
 автор либретто «Истории солдата» И. Стравинского  
 Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — русский ком-  
 позитор  
 Рейнкен Иоганн Адам (1623—1722) — немецкий органист  
 композитор  
 Респили Отторино (1879—1936) — итальянский композитор и  
 дирижер  
 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — рус-  
 ский композитор, дирижер, общественный деятель  
 Рихтер Ганс (1843—1916) — немецкий дирижер  
 Ришелье Арман Жан дю Плесси (1585—1642) — герцог, фран-  
 цузский государственный деятель  
 Россини Джоаккино (1792—1868) — итальянский композитор  
 Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — русский пиа-  
 нист, дирижер, композитор, общественный деятель  
 Рубинштейн Николай Григорьевич (1835—1881) — русский  
 пианист, дирижер, общественный деятель, брат А. Рубин-  
 штейна

- Руссо Жан Жак (1712—1778) — французский философ, писатель, музыкант
- Ряэтс Яан (р. 1932) — эстонский композитор
- Сакс Адольф (1814—1894) — бельгийский инструментальный мастер
- Саломон Элис — средневековый ученый
- Сараджев Константин Соломонович (1877—1954) — советский дирижер
- Сарасате Пабло (1844—1908) — испанский скрипач и композитор
- Свиридов Георгий Васильевич (р. 1915) — советский композитор
- Сен-Санс Камилл (1835—1921) — французский композитор
- Сервантес де Сааведра Мигель (1547—1616) — испанский писатель
- Скарлатти Алессандро (1660—1725) — итальянский композитор
- Скарлатти Доменико (1685—1757) — итальянский композитор, клавесинист, сын А. Скарлатти
- Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) — русский композитор, пианист
- Спонтини Гаспаре (1774—1851) — итальянский композитор
- Стамиц Карел Филипп (1745—1801) — чешский композитор, виртуоз на альте и виоле
- Стамиц Ян (1717—1757) — чешский композитор, скрипач, дирижер
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — русский музыкальный и художественный критик
- Стен Ян (1626—1679) — голландский живописец
- Стоковский Леопольд (р. 1882) — американский дирижер, по происхождению поляк
- Стравинский Игорь Федорович (р. 1882) — русский композитор, живет в США
- Страдивари Антонио (1644—1737) — итальянский скрипичный мастер
- Сүза Джон Филипп (1854—1932) — американский композитор и дирижер
- Сук Вячеслав Иванович (1861—1933) — русский дирижер, чех по происхождению
- Тартини Джузеппе (1692—1770) — итальянский скрипач и композитор

- Тициан Вечеллио ди Кадоре (ок. 1477—1576) — итальянский художник  
 Тома Амбруаз (1811—1896) — французский композитор  
 Торелли Джузеппе (1658—1709) — итальянский скрипач и композитор  
 Тосканини Артуро (1867—1957) — итальянский дирижер  
 Тубин Эдуард (р. 1905) — эстонский композитор, живет в Швеции  
 Федотов Павел Андреевич (1815—1852) — русский художник  
 Фетис Франсуа Жозеф (1784—1871) — бельгийский музыковед и композитор  
 Филлидори — итальянский гобоист из города Сиены, придворный музыкант французского короля Людовика XIII  
 Филипп III Добрый (1396 — 1467) — герцог бургундский  
 Флавий Иосиф (37—ок. 100 н. э.) — еврейский историк, живший в Риме; писал по-гречески  
 Форе Габриэль (1845—1924) — французский композитор  
 Франк Сезар (1822—1890) — французский композитор, органист, педагог  
 Фрескобальди Джироламо (1583—1643) — итальянский композитор и органист  
 Хальс Франс (ок. 1584—1666) — голландский художник  
 Хандошкин Иван Евстафьевич (1747—1804) — русский скрипач и композитор  
 Хачатурян Арам Ильич (р. 1903) — советский композитор  
 Хиндемит Пауль (1895—1963) — немецкий композитор, альтист  
 Цфасман Александр Наумович (р. 1906) — советский композитор, пианист  
 Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — русский композитор  
 Шекспир Уильям (1564—1616) — английский поэт и драматург  
 Шенье Андре (1762—1794) — французский поэт и публицист  
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. 1906) — советский композитор  
 Шоу Джордж Бернард (1856 — 1950) — английский драматург, публицист, музыкальный критик  
 Шпор Людвиг (1784—1859) — немецкий скрипач, дирижер, композитор

- Штраус Иоганн сын (1825—1899) — австрийский композитор, скрипач, дирижер
- Штраус Рихард (1864—1949) — немецкий композитор, дирижер
- Шубарт Кристиан Фридрих Даниэль (1739—1791) — немецкий поэт и музыкант
- Шуберт Франц (1797—1828) — австрийский композитор
- Эдисон Томас Алва (1847—1931) — американский ученый
- Элиасберг Карл Ильич (р. 1907) — советский дирижер
- Эллингтон Дюк (настоящее имя Эдуард Кеннеди; р. 1899) — американский дирижер джаза, пианист, композитор; негр
- Эль Греко (настоящее имя Доменико Теотокопули; 1541—1614) — испанский художник
- Эразм Роттердамский Дезидерий (1466—1536) — выдающийся гуманист эпохи Возрождения
- Эрар Себастьян (1752—1831) — французский инструментальный мастер, основатель фабрики роялей в Париже
- Юргенсон Петр Иванович (1836—1903) — потсиздатель, основатель значительнейшего в России музыкального издательства.



## ЧТО ЧИТАТЬ ОБ ОРКЕСТРЕ

### ПОПУЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ш. М ю н ш. Я — дирижер. Музгиз, Москва, 1960
- Д. Рогаль-Левицкий. Беседы об оркестре. Музгиз, Москва, 1961
- М. Сабина. Голоса инструментов. О симфоническом оркестре. «Знание», Москва, 1961
- Л. Стоковский. Музыка для всех нас. «Советский композитор», Москва, 1959

### СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- М. И. Глинка. Заметки об инструментовке. Музгиз, Москва, 1959
- Э. Гиро. Руководство к практическому изучению инструментовки. Под ред. Д. Рогаль-Левицкого. Музгиз, Москва, 1934
- А. Модр. Музыкальные инструменты. Москва, Музгиз, 1959
- М. Нюрнберг. Симфонический оркестр и его инструменты (краткий очерк). Москва, Музгиз, 1950
- Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Москва, Музгиз, 1957
- М. Чулак. Инструменты симфонического оркестра. Москва, Музгиз, 1956

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Что такое оркестр?	7
Когда появился симфонический оркестр?	7
Как устроен симфонический оркестр?	15
Расположение музыкантов в оркестре	20
Несколько слов о камерном, струнном, духовом и джаз-оркестрах, оркестре народных инструментов	24
Группа смычковых инструментов	30
Скрипка	37
Альт	51
Виолончель	57
Контрабас	62
Группа деревянных духовых инструментов	66
Большая флейта	69
Разновидности флейты	75
Гобой	78
Разновидности гобоя	83
Кларнет	85
Разновидности кларнета	89
Саксофон	92
Фагот	96
Контрафагот	100
Группа медных духовых инструментов	102

Валторна . . . . .	104
Ватнеровские, или валторновые тубы . . .	109
Труба . . . . .	110
Разновидности трубы . . . . .	114
Корнет-а-пистон . . . . .	115
Тромбон . . . . .	116
Туба . . . . .	120
Ударные инструменты . . . . .	124
Литавры . . . . .	128
Колокольчики . . . . .	131
Ксилофон . . . . .	133
Колокола . . . . .	135
Бубен . . . . .	137
Треугольник . . . . .	138
Кастаньеты . . . . .	139
Тарелки . . . . .	142
Малый барабан . . . . .	144
Большой барабан . . . . .	145
Тамтам . . . . .	147
Эпизодические инструменты . . . . .	148
Инструменты, не вошедшие в оркестровые группы	152
Арфа . . . . .	152
Фортепиано . . . . .	157
Челеста . . . . .	163
Орган . . . . .	165
Партитура . . . . .	172
Прошлое и настоящее симфонического оркестра .	176
Дирижер и оркестр . . . . .	194
Словарь имен . . . . .	220
Что читать об оркестре . . . . .	229

## СПИСОК ОПЕЧАТОК

Стр.	Строка	Напечатано	Следует
39	5 св.	виола д'амур	виолу д'амур
44	8—9 св.	фотографий	литографий
58	4—3 сн.	выразительно «басок»	выразительно звучит «басок»
93	15 сн.	колоническую	коническую
103	под рисун.	мундштук торны	мундштук валторны
141	2 сн.	(Кармен)	«Кармен»
222	19 сн.	(1741—1913)	(1741—1813)
225	15 сн.	органист	органист,
225	1 св.	(43—17 до н. э.)	(43 до н. э.— 17 н. э.)

Зак. 201.

Индекс 9—1—2

ИННА АЛЕКСЕЕВНА БАРСОВА

КНИГА ОБ ОРКЕСТРЕ

Редактор В. Егорова. Худож. редактор  
А. Головкина. Техн. редактор И. Ле-  
витас. Корректор И. Белоброва.

Сдано в набор 19/VI-1968 г. Подписано к пе-  
чати 2/I-69 г. А02501 Формат бумаги 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>  
Печ. л. 7,25 (Усл. п. л. 10,15) Уч.-изд. л. 9,76  
Тираж 26 000 экз. Изд. № 5419 Т. п. 1968 г.  
№ 784. Зак. 201. Цена 66 к. Бумага № 1

Издательство «Музыка», Москва,  
Неглинная, 14

Московская типография № 20  
Главполиграфпрома Комитета по печати  
при Совете Министров СССР  
Москва, 1-й Рижский пер., 2