Ю. ФОРТУНАТОВ
И. БАРСОВА

Практическое РУКОВОДСТВО ПО ЧТЕНИЮ *симфонических* ПАРТИТУР

ВЫПУСК 1

Допущено Управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для консерваторий

ИЗДАТЕЛЬСТВО · МУЗЫКА · МОСКВА · 1966

Фортунатов Юрий Александрович
Барсова Инна Алексеевна
Практическое руководство по чтению симфонических партитур
Выпуск 1. Редактор Т. Ершова
Художник А. Лепятский. Худож. редактор З. Тишина
Техн. редактор А. Степанов. Корректор М. Ефименко
Подписано к печати 26/X 1965 г. А 00854
Форм. бум. 60×90¹/₈. Печ. л. 28. Уч.-изд. л. 28
Тираж 4000 экз. Изд. № 2547. Т. п. 65, № 1132
Заказ тип. № 1110. Цена 1 р. 55 к.
Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати,
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

«Практическое пособие по чтению симфонических партитур» является учебным пособием для изучения этого предмета в высших музыкальных учебных заведениях. Составленное применительно к содержанию курса на теоретико-композиторских факультетах, пособие предназначено для учебной работы под руководством педагога, но может также служить материалом для самостоятельного изучения.

Задача «Практического пособия» прежде всего в том, чтобы помочь развитию навыков быстрой ориентировки в тексте партитуры и чтения ее за фортепиано. Для этого в пособии собраны разнообразные партитурные отрывки, извлеченные из произведений самых различных эпох и стилей, — от старых мастеров XVII века до современных советских и зарубежных авторов. Однако быстрая ориентация в тексте партитуры неотделима от навыков анализа ее строения, умения определить функциональную роль отдельных голосов и целых их групп, от понимания сущности того или иного оркестрового приема. Для этой цели в пособие введены текстовые разделы, назначение которых в том, чтобы разъяснить студенту основной круг вопросов, связанных с каждым явлением. Таким образом, пособие в равной степени приближается и к хрестоматии, и к учебнику.

«Практическое пособие» состоит из двух выпусков: первый посвящен темам, связанным с чтением партитур для струнного оркестра; второй, подготовляемый составителями к изданию, — чтению строев транспонирующих инструментов и соединениям нескольких транспортов одновременно.

В соответствии с содержанием курса, материал каждого выпуска подразделен на главы, посвященные определенным темам. Расположение материала по каждой теме принято единообразное: а) вступительный раздел теоретического и методического характера, б) примеры из партитур для проигрывания в классе, в) домашние задания. Все отрывки размещены в порядке постепенно возрастающей трудности.

Примеры для чтения в классе, как правило, представляют собой небольшие отрывки, ставящие перед студентами те или иные новые задачи. Эти примеры наиболее целесообразно разбирать под наблюдением преподавателя.

Домашние задания — относительно крупные отрывки из партитур или же отдельные сравнительно короткие пьесы. Студенту предлагается самостоятельно разобраться в задании и, на основе усвоенного в классе, преодолеть возникающие трудности с последующим показом своей работы педагогу.

Отдельные примеры для чтения в классе в ряде случаев снабжены методическими указаниями, назначение которых — помочь студенту найти соответствующие приемы фортепианной аранжировки наиболее трудных мест и выбрать из нескольких возможных решений самое целесообразное. Аннотации, однако, никогда не содержат в себе «готового ответа», то есть полного переложения отрывка, но вводятся каждый раз только при появлении в партитурном тексте каких-либо новых трудностей. К домашним заданиям аннотации не приводятся.

Составители пособия сочли возможным в обоих выпусках привести часть примеров не в виде полных партитур, а в «извлечениях», содержащих отдельные оркестровые партии (или группы), цитирование которых целесообразно с точки зрения содержания темы курса. Подобного рода «извлечения» — опускание партий дублирующих инструментов — дают возможность сосредоточить внимание на той необходимой детали общего изложения, ради которой и приводится данный пример. Такие случаи всюду оговариваются составителями.

Первый выпуск «Практического пособия» содержит изложение основных вопросов, связанных с техникой чтения партитур для струнного оркестра. Материал этой важнейшей части курса распределен в девяти главах и расположен в каждой главе как бы «с начала», по принципу — от наиболее простых партитур к более сложным.

В отличие от других учебных пособий по чтению симфонических партитур, здесь выделен ряд специальных глав: о чтении партитур, нотированных в скрипичном и басовом ключах, о чтении флажолетов, о музыкальной ткани гомофонного строения, о фигурационной ткани, а также о партитуре полифонического склада.

Чтению партитур в ключах *до* составители предпослали необходимую, по их мнению, главу, дающую студенту возможность получить общее понятие о партитуре и освоиться, хотя бы и на простейших образцах, с чтением текста с нескольких строчек одновременно.

Глава о флажолетах впервые вводится в курс чтения партитур и помещается в пособие ввиду того, что флажолеты, широко применяемые в партитуре, не фигурировали в подобных пособиях и у изучающих не вырабатывалось навыков их свободного чтения.

Составители считают также, что при всем единстве общих принципов чтения все же между чтением партитуры аккордово-гармонического, фигурационного и полифонического склада имеются специфические различия. Главнейшие из них заключены в особенностях восприятия каждого из видов фактуры, в самой технике чтения, в содержании приемов аранжирования.

Предложенный порядок глав в первом выпуске нисколько не связывает преподающего. Напротив, педагогу открывается широкий простор для «комбинирования» тематики классных и домашних заданий различной трудности в зависимости от подвинутости того или иного студента.

ВВЕДЕНИЕ

Предмет чтения симфонических партитур непосредственно связан с рядом других учебных дисциплин. Всего ближе соприкасается он с инструментовкой, с которой имеет общий объект изучения — оркестр. Умение читать партитуру оказывает помощь при изучении курса анализа музыкальных произведений, истории музыки, в изучении музыкальной литературы. Поэтому чем раньше студент вооружится практическими навыками чтения и разбора партитуры, тем скорее он начнет самостоятельно работать с партитурой.

Цель курса чтения партитур — развить умение разбираться в самой специфике произведения, написанного для оркестра. Именно в этом плане курс чтения партитур может существенно дополнить круг вопросов, затрагиваемых другими предметами.

Непосредственные задачи курса заключены, во-первых, в практическом усвоении особенностей записи; во-вторых, в развитии крепких навыков изложения партитурной ткани на фортепиано. Наконец, более глубокой задачей является развитие внутреннего слышания партитуры.

Партитура — сложно организованное взаимодействие многочисленных элементов музыкального целого. Взаимосвязь всех выразительных средств музыки: мелодии, гармонии, динамики, агогики, тембров — не только отражена в партитуре, но дается в ней в наибольшем уточнении, определяющем степень интенсивности действия каждого из перечисленных компонентов. Это значит, что, являясь рукописной или печатной фиксацией коллективной формы исполнения, партитура запечатлевает одновременно все оркестровые, хоровые или ансамблевые голоса с максимальной приближенностью к их реальному звучанию.

В отличие от всякой другой, и в частности от фортепианной, записи такая система фиксирования целого, соединенная с подробнейшей его детализацией, делает партитуру наиболее совершенной, но одновременно и наиболее трудной для чтения формой записи музыки. В самом деле: фортепианная музыка, в том числе и клавиры, излагается на двух, реже на трех—четырех соединенных нотоносцах. Регистровое и интервальное соотношение голосов здесь выявлено ясно, «наглядна» и структура аккордовых комплексов. Динамика обозначается обобщенно, по отношению ко всей ткани. Дифференцированные обозначения громкости звучания отдельных ее голосов встречаются несравненно реже. Темброво-колористическая сторона (в пределах возможностей, доступных инструменту) предоставлена обычно интуиции исполнителя.

Совсем иное мы встречаем в партитуре: входящие в состав оркестра инструменты расположены здесь в определенном порядке по родственным группам и семействам, система размещения инструментов в семействах — по высоте их тесситуры.

Таким образом, в партитуре для симфонического оркестра читающий наблюдает верхние, средние и нижние голоса музыкальной ткани расположенными на различных строчках (по месту на партитурном листе). Так, например, басовые голоса имеются и в деревянной духовой группе (фаготы и др.), и в медной (туба, тромбон), и, наконец, в струнной (контрабасы и виолончели, нотируемые на самых нижних строках партитуры). Такая же картина свойственна и прочим голосам, которые объединены не по тесситурному признаку (верхние, средние и т. п.), а по принадлежности к инструментальным группам и, следовательно, находятся на удаленных друг от друга строчках партитуры.

Многострочность и кажущаяся на первый взгляд разобщенность голосов, сходных по тесситуре и часто по смысловой функции, составляет резкое отличие партитурного изложения от фортепианного. Привычная в фортепианном сочинении, как правило, единая динамика уступает в партитурах место динамике дифференцированной. Последняя двояка по своему значению: в одних случаях характеризует громкость звучания данного отдельного голоса (прямое значение), в других — обозначает уравнивание силы звучания разнородных по свойствам голосов (относительное значение).

Далее: независимо от требуемой степени громкости или плотности звучания, каждый голос или аккорд фортепианного текста обозначен только «как таковой»; он не дублируется на другом нотоносце аналогичным звуком, комплексом или рисунком в той же октаве. В оркестровом изложении, напротив, для достижения нужного оттенка силы, широты звучания или его тембра систематически используются различные приемы дублирования; причем голоса, дублирующие основной рисунок, размещаются на отдельных строчках, нередко значительно удаленных друг от друга. И если, читая аккордовую фактуру с различных строчек (в партиях различных инструментов), мы получаем объединение разных звуков в единый комплекс, — то, читая в партитуре дублированные голоса, получаем фактически одну линию, объединяющую в себе несколько разных инструментальных партий.

Наконец, в фортепианной фактуре читающий всегда имеет дело с привычной системой нотации в скрипичном и басовом ключах по действительной (реальной) высоте звучания. Совсем иное в подавляющем большинстве партитур; здесь читающий сталкивается с многочисленными «условными» системами нотации: с чтением партий, звучащих октавой выше или ниже записанного, с нотацией в ключах *до*, с неизбежной транспозицией партий ряда духовых, особой системой записи струнных флажолетов, специальной терминологией и многим другим.

Внимательное прочтение текста партитуры и быстрая расшифровка всех условных обозначений, необходимые для того, чтобы читающий мог «добраться до сути» и представить себе все это, как стройную картину «живой» музыки, развивающейся в движении линий и тембровых красок, — сами по себе уже известная трудность. Она заключена не столько в

самом прочтении и расшифровке каждой партии в отдельности, сколько в образовании четкого представления о в з а и м о д е й с т в и и — интонационном, ритмическом, функциональном — всех партий.

Понимание функционального строения музыкальной ткани, умение выявить фактурные элементы и понять их выразительное значение, их роль в развитии ткани в целом важны здесь не меньше, чем навыки безошибочного транспонирования. Однако на пути изучающего технику чтения партитур имеется еще одно серьезное препятствие. Речь идет о навыках а р а н ж и р о в а н и я, то есть о навыках достаточно удобного «устного» переложения (точнее — изложения) на фортепиано. Развитие навыков переложения «с листа» (то есть не фиксируемого на бумаге) составляет, наряду с собственно чтением, вторую существенную задачу практического курса.

Аранжировать — значит не только «дешифровать» условные приемы нотирования партий. Это значит верно проанализировать строение всех компонентов, из которых слагается фактура произведения, понять их функциональную связь: суметь быстро и точно определить значение голосов, их мелодически ведущую или сопровождающую роль, суметь определить главнейшие и второстепенные голоса.

В большинстве случаев партитуры не могут быть полностью сыграны на фортепиано с сохранением всех подробностей; это превосходит возможности обычного, то есть не исключительного по своей виртуозности, пианизма. В ряде же случаев даже самый высокоразвитый пианизм не в силах точно воспроизвести партитурный текст.

А р а н ж и р о в к а партитуры на фортепиано — это отбор главных элементов ткани, их удобное и четкое изложение, в котором основным элементам должны быть подчинены все побочные и второстепенные элементы фактуры. Главные голоса не могут быть изменены, лишь в некоторой степени они «приспосабливаются» играющим ради удобства изложения. Иное дело побочные и второстепенные голоса. Их функция дополняющая и «фоновая». Следовательно, при их исполнении на фортепиано допускается возможность и тактично осуществляемых пропусков — «лакун» — в развитии, и перенесения в смежный регистр, и даже частичной п е р е р а б о т к и рисунков. Подчиняясь основным функциональным элементам — мелодии, басу, гармонии, эти второстепенные голоса и при наличии переработки сохраняют свою функцию, свою «узнаваемость» и свою характерную выразительность.

Сохранить главное, целесообразно излагая его, и изобретательно комбинировать второстепенные элементы, увязать все это в органичную ткань, отражающую в таком «переводе» смысл и облик оригинала, — такова задача развития навыков аранжирования.

Развитие этих навыков нельзя искусственно отделять друг от друга. При обучении чтению партитур, преподаватель стремится развивать их у изучающего одновременно. Но овладеть каждой из задач аранжирования, привить учащемуся понимание и подход к каждой из них возможно и по отдельности. Именно с этим расчетом построен план настоящего пособия и систематизированы его практические задания. Поскольку каждый характерный склад музыки — гомофонный, полифонический, развитый гомофонный с применением различного рода фигураций — содержит в какой-то мере свои специфические трудности, составители выделили в пособии соответствующие разделы.

В каждой из глав первого выпуска классные и домашние задания обычно начинаются примерами, рассчитанными только на чтение и б у к в а л ь н о е воспроизведение их на фортепиано. Приемы аранжирования вводятся несколько позднее, когда трудности чтения уже более или менее освоены и привычные навыки приобретены.

В заключение несколько слов о причинах, побудивших авторов посвятить весь первый выпуск струнному оркестру. Однородный по своему инструментальному составу, струнный оркестр, тем не менее, может с полным основанием рассматриваться как п р о о б р а з оркестра вообще.

Помимо освоения начальных трудностей — чтения в ключах *До* порознь и в их различных соединениях между собой, а также в соединениях с ключами *Соль* и *Фа*, изучение партитуры для струнного оркестра целесообразно тем, что дает полную возможность освоиться с различными типами фактуры, с типичным для оркестра строением ткани.

Умение дифференцировать фактурные типы, преодолевая трудности, связанные с их спецификой, в значительной степени подготавливает студента и к усвоению транспонирующей нотации, и к овладению типами музыкальной ткани, основанными на дифференцировании инструментальном. Именно здесь, в пределах струнного оркестра, у него складывается представление о строении оркестровой ткани и вырабатываются основные навыки сознательного оперирования приемами аранжировки.

Долголетняя педагогическая практика составителей показала, что обучение, следующее такой методике, целесообразно и результативно.

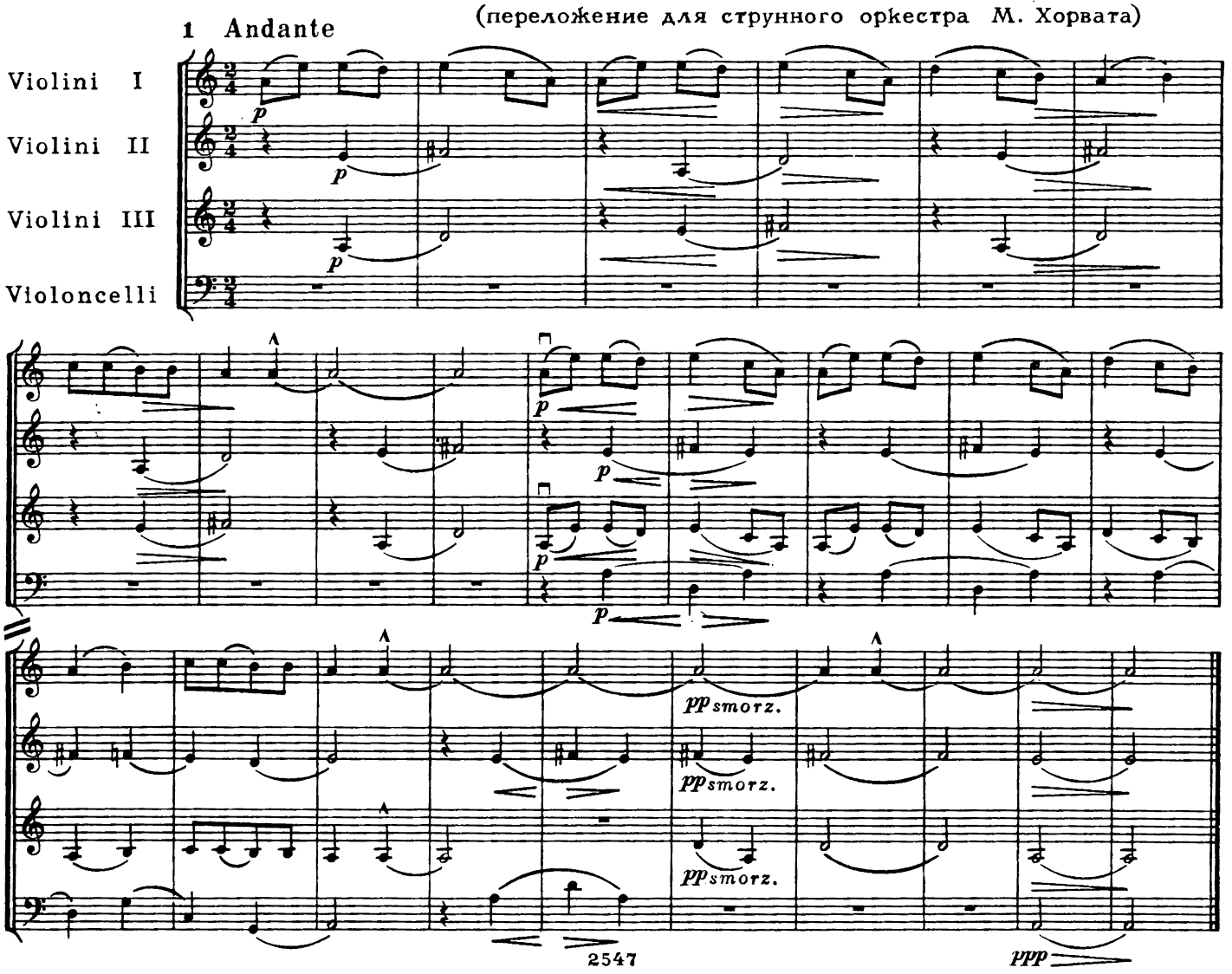
Посвящение первого выпуска струнному оркестру, разумеется, не означает, что работа над этой темой должна занять целый учебный год. Напротив, пользуясь общими принципами чтения ключей и определенных транспонирующих строев, необходимо возможно скорее переходить к транспозиции вообще. Однако, чтобы не превращать транспозицию в некую сухую и самодовлеющую тему, желательно усвоение отдельных транспортов сочетать с продолжением работы над наиболее трудными темами по струнным, например над фигурационными формами или полифонической фактурой. Тогда, по мысли составителей, навыки чтения партитуры и навыки аранжирования станут развиваться, взаимно дополняя друг друга, и будет достигнуто их органичное сочетание.

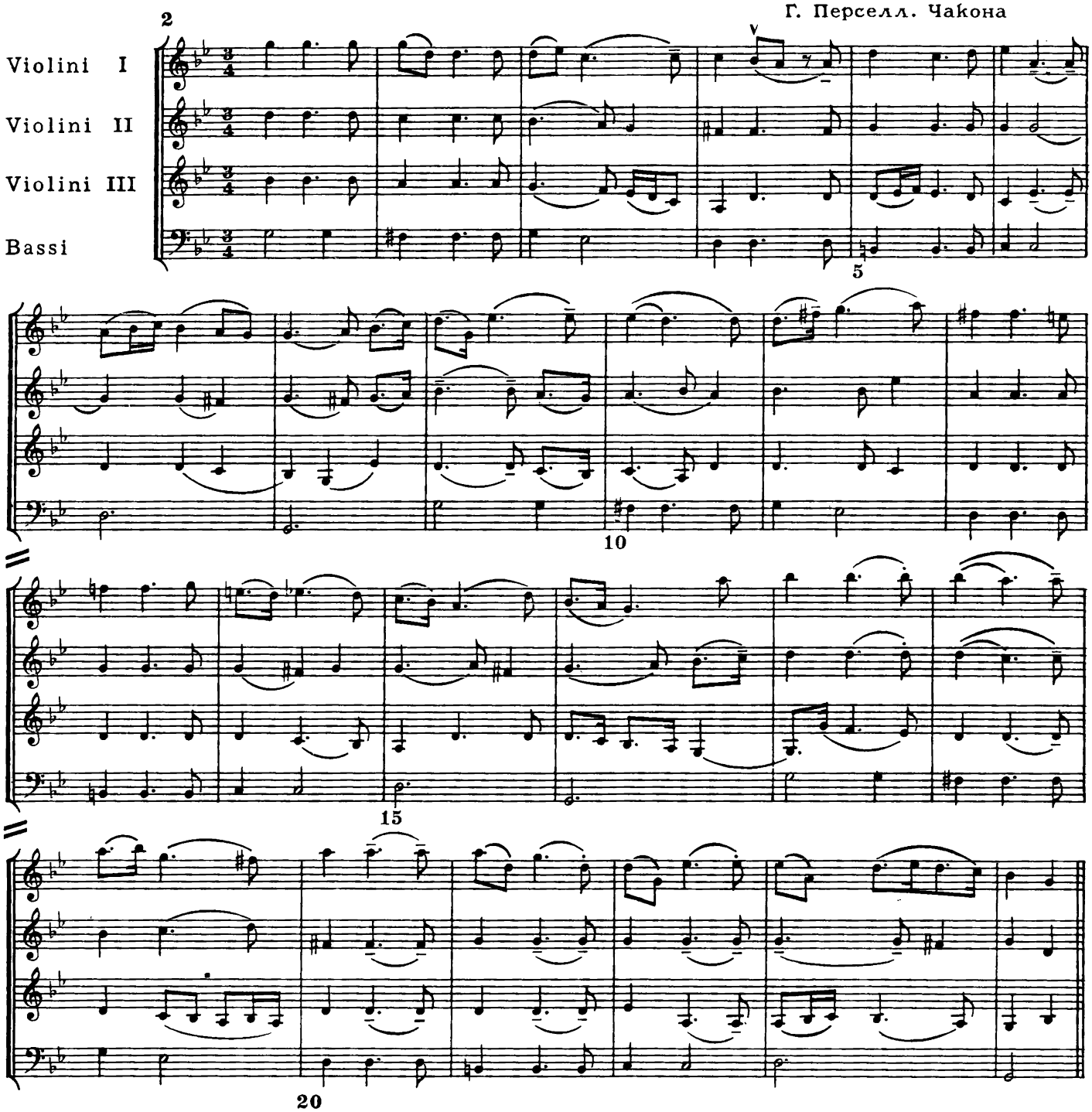
Глава 1

СКРИПИЧНЫЙ И БАСОВЫЙ КЛЮЧИ

Скрипичный и басовый ключи выучиваются каждым музыкантом в детстве, и чтение в них очень скоро перестает представлять какое-либо затруднение. Но одновременное восприятие *нескольких* строчек в этих ключах, мысленное сведение в клавир четырех-пятистрочной партитуры может показаться непривычным. Поэтому студентам, впервые практически сталкивающимся с партитурой, чтение ее целесообразно начинать с многострочных примеров (в четыре-восемь строк) в скрипичном и басовом ключах. Работа над многострочными партитурами в скрипичном и басовом ключах должна идти параллельно с начальным чтением в альтовом ключе.

Б. Барток. „Для детей", N 2
(переложение для струнного оркестра М. Хорвата)

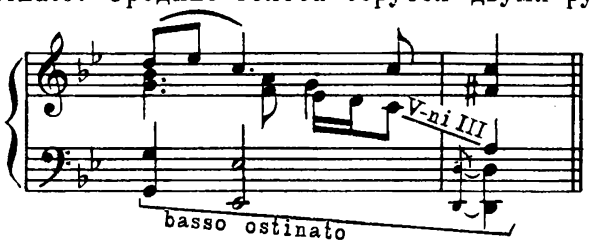




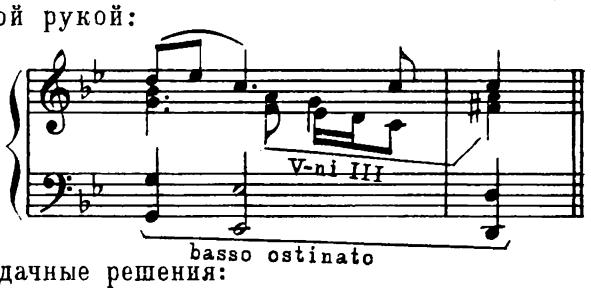
Чакона, как и последующая Павана, написана для струнного состава без альтов (первые, вторые и третьи скрипки, виолончели и контрабасы). Партии басовых инструментов – виолончелей и контрабасов, звучащих в октаву,-записаны, согласно традиции XVII-XVIII веков, на одной строке (Bassi). Таким образом, студент имеет возможность на нетрудных отрывках начать упражнения в чтении партии контрабаса октавой ниже партии виолончелей. Преподавателю следует сразу же предостеречь студента от привычки произвольно, механически снимать партию контрабаса – этого важнейшего фундамента в звучании струнной группы.

Чакона построена на basso ostinato. При исполнении особое внимание нужно уделить тематически ведущему нижнему голосу. Это становится особенно важным там, где появляется широкое расположение аккордов, требующее при исполнении значительной растяжки рук. Возникает вопрос: как сохранить в этом случае и октавный бас, и средние голоса? На примере третьего такта рекомендуем следующие решения:

а) бас исполняется октавным форшлагом, что дает возможность сохранить плавную линию basso ostinato. Средние голоса берутся двумя руками одновременно:

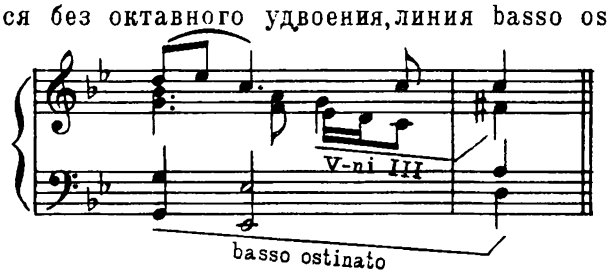


б) бас исполняется левой рукой, средние голоса, перегруппированные в тесное расположение, – правой рукой:

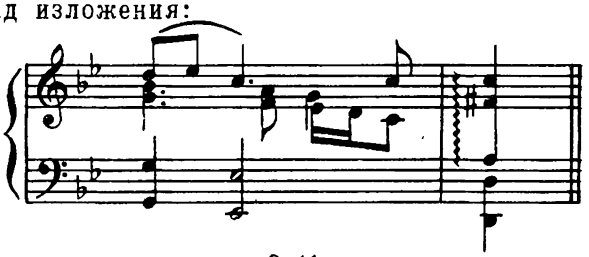


Приводим менее удачные решения:

а) бас исполняется без октавного удвоения, линия basso ostinato сломана:

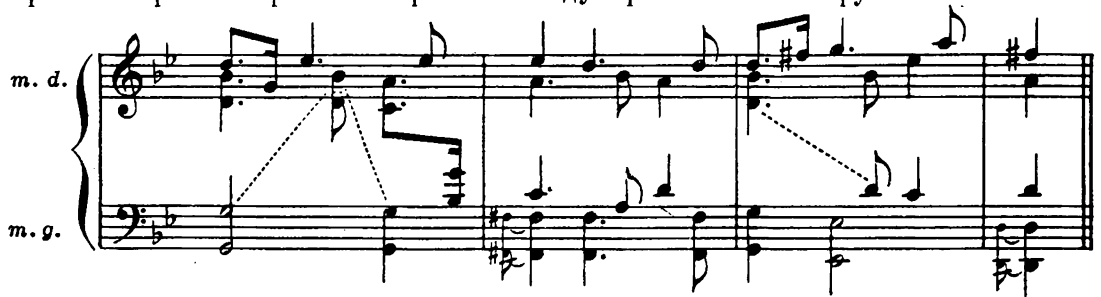


б) бас играется в октаву, три верхних голоса взяты арпеджированно, что нарушает хоральный склад изложения:

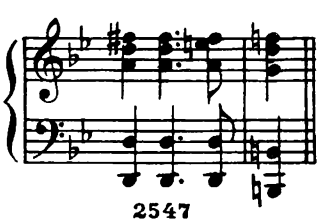


В иных случаях, например в тактах 9–11, можно снимать нижнее удвоение баса на небольших отрезках темы, если при этом мелодическая линия баса не будет искажена.

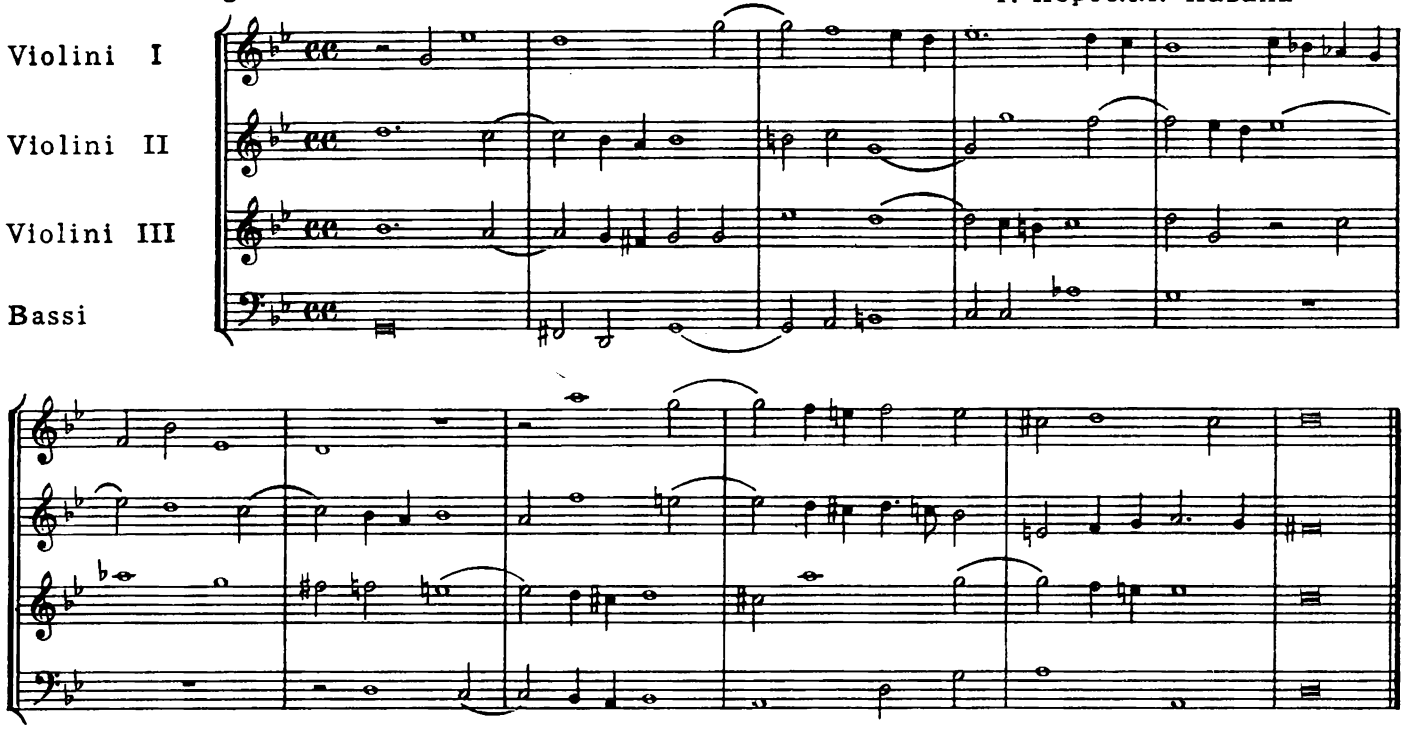
Другой вариант изложения тактов 9–11: сохраняя октавный бас, распределить партии вторых и третьих скрипок между правой и левой руками:



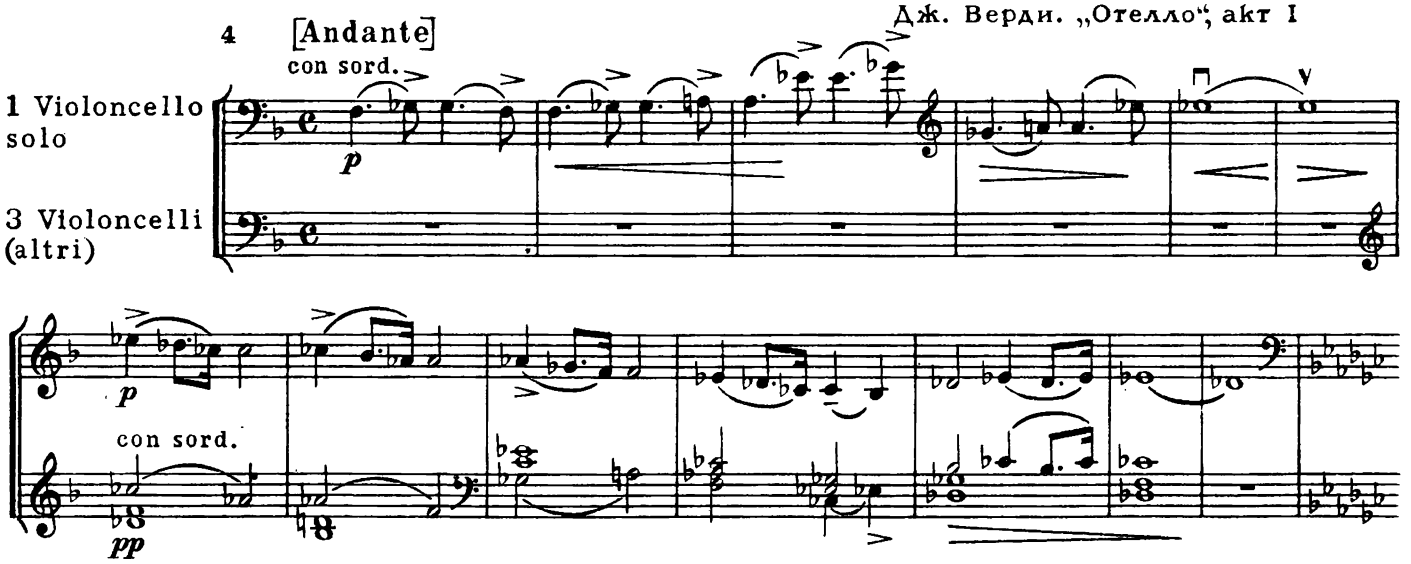
В тех случаях, когда широкое расположение голосов удержано на несколько тактов, как, например, в тактах 12–15, партию третьих скрипок можно играть октавой выше – между первыми и вторыми скрипками:

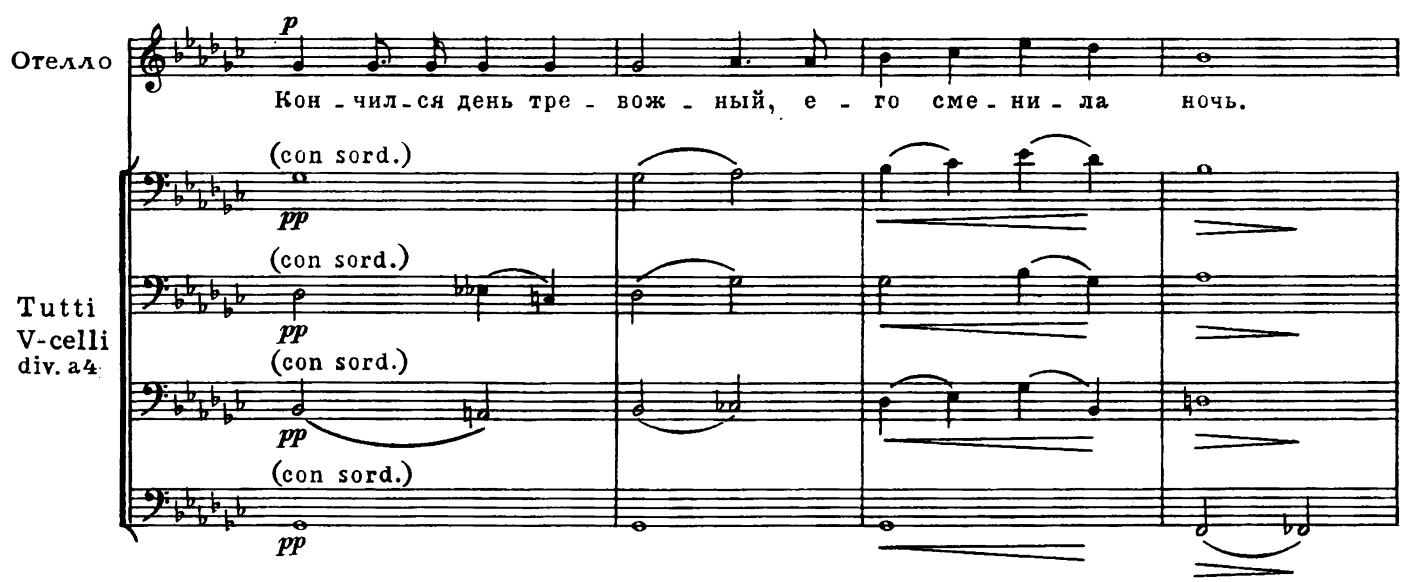


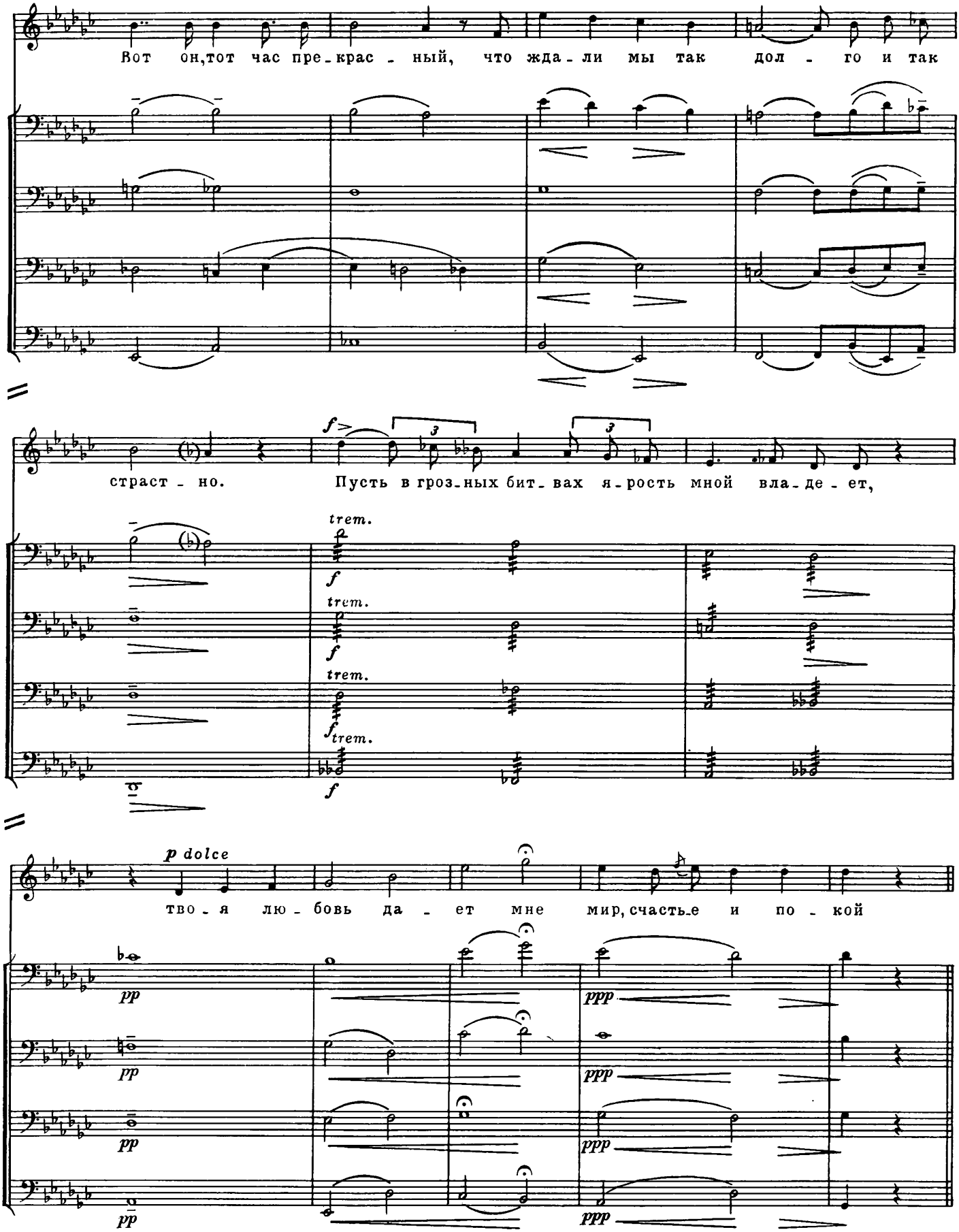
3 Г. Перселл. Павана



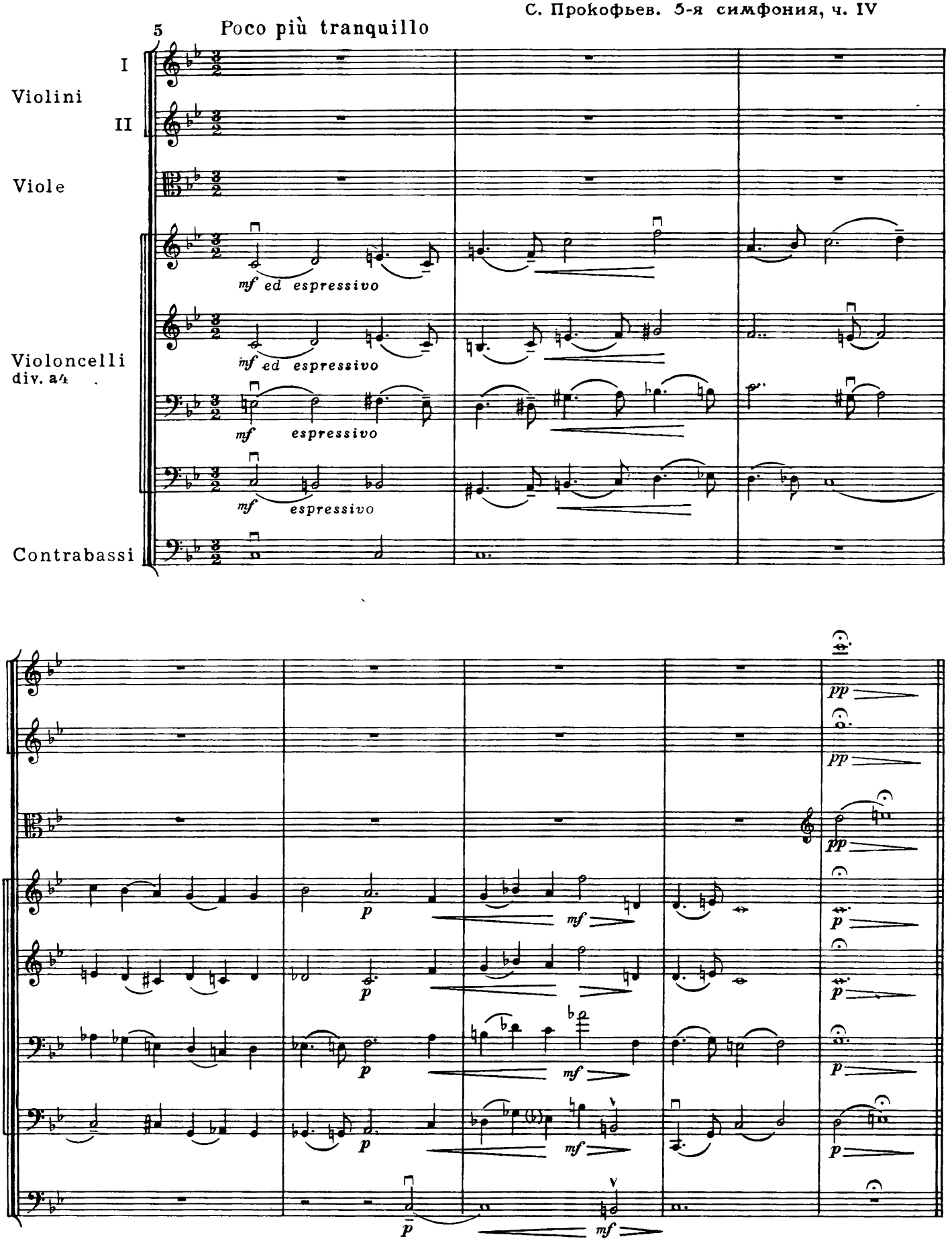
4 [Andante] Дж. Верди. „Отелло", акт I







Партия тенора в вокальной партитуре нотируется в скрипичном ключе октавой выше реального звучания.


5
Poco più tranquillo
I
Violini
II
Viole
mf ed espressivo
mf ed espressivo
Violoncelli
div. a4
mf espressivo
mf espressivo
Contrabassi
pp
pp
pp
p
mf
p
mf
p
mf
p
p
mf

6 Largo (♩=52)

К. М. Вебер. „Эврианта", увертюра

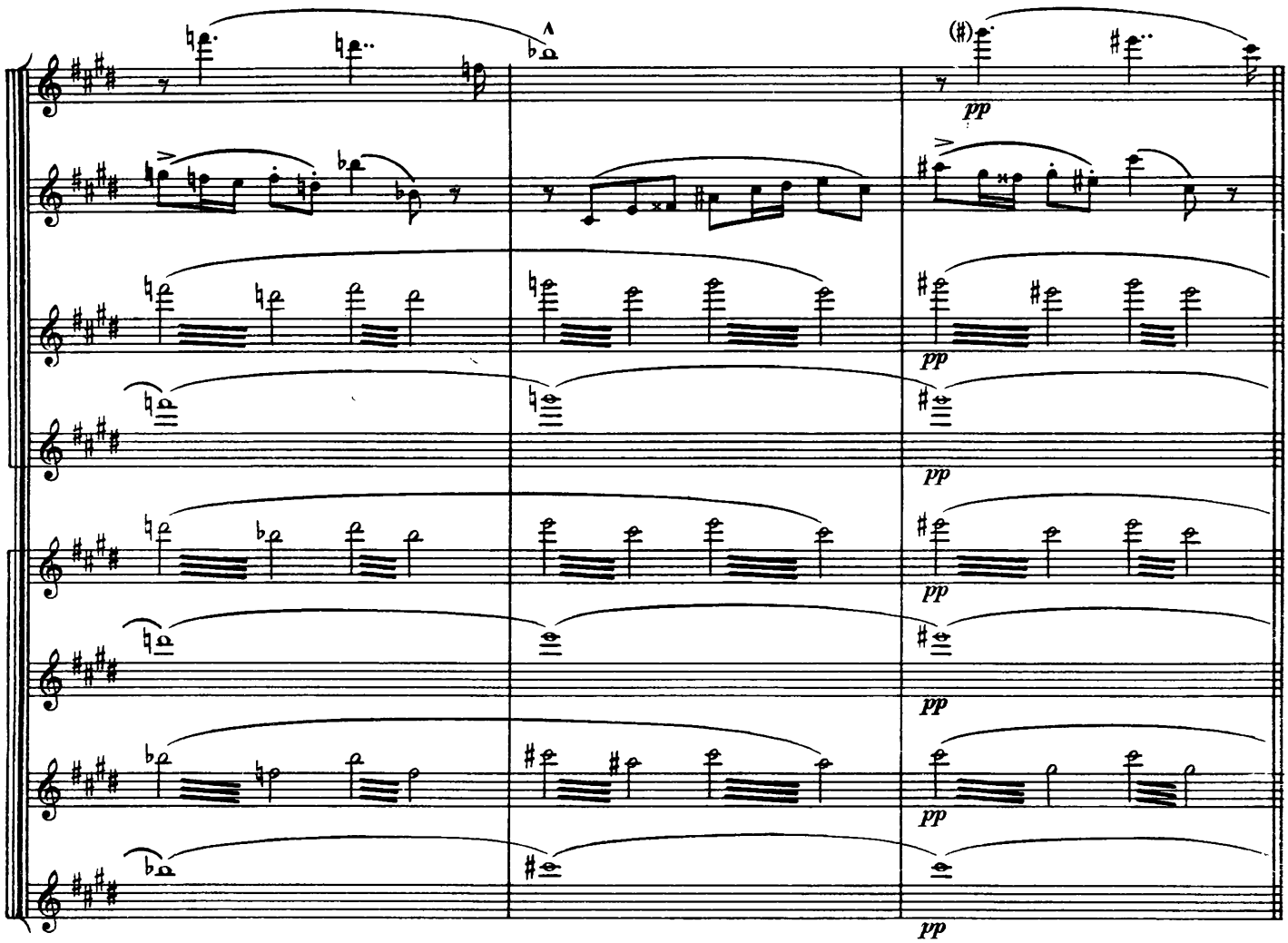
8 Violini soli
con sordini

7 [Allegro. 𝅗𝅥=80]

Р. Вагнер. „Тангейзер", увертюра

Violini I
div. a4

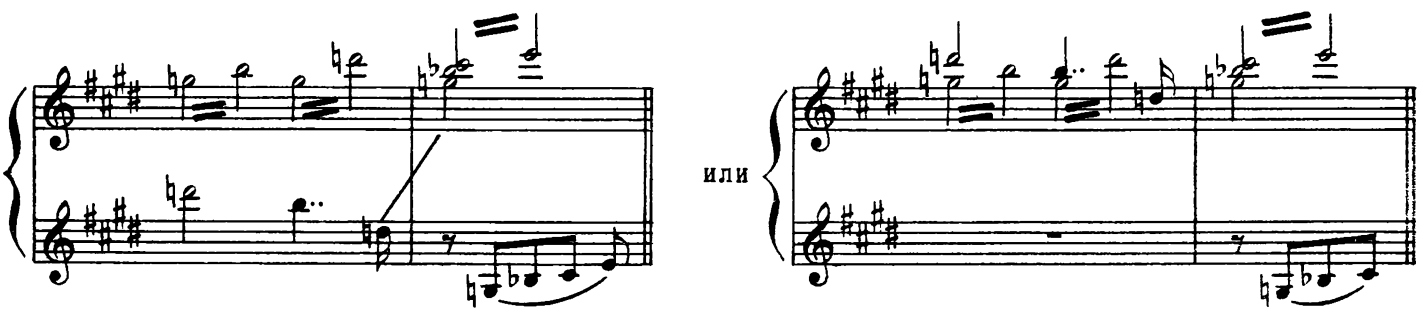
Violini II
div. a4



Оркестровая фактура этого отрывка представляет известную трудность для читающего. Помимо двух мелодических линий, в оркестровой ткани имеется трехголосная выдержанная гармония (педаль), на которую накладывается фигурационный рисунок.

Прежде чем исполнить отрывок полностью, рекомендуем прочитать выдержанные гармонические голоса одновременно с мелодическими и тем самым выявить „остов" оркестровой ткани, а уж потом „набросить" на этот остов фигурационный узор.

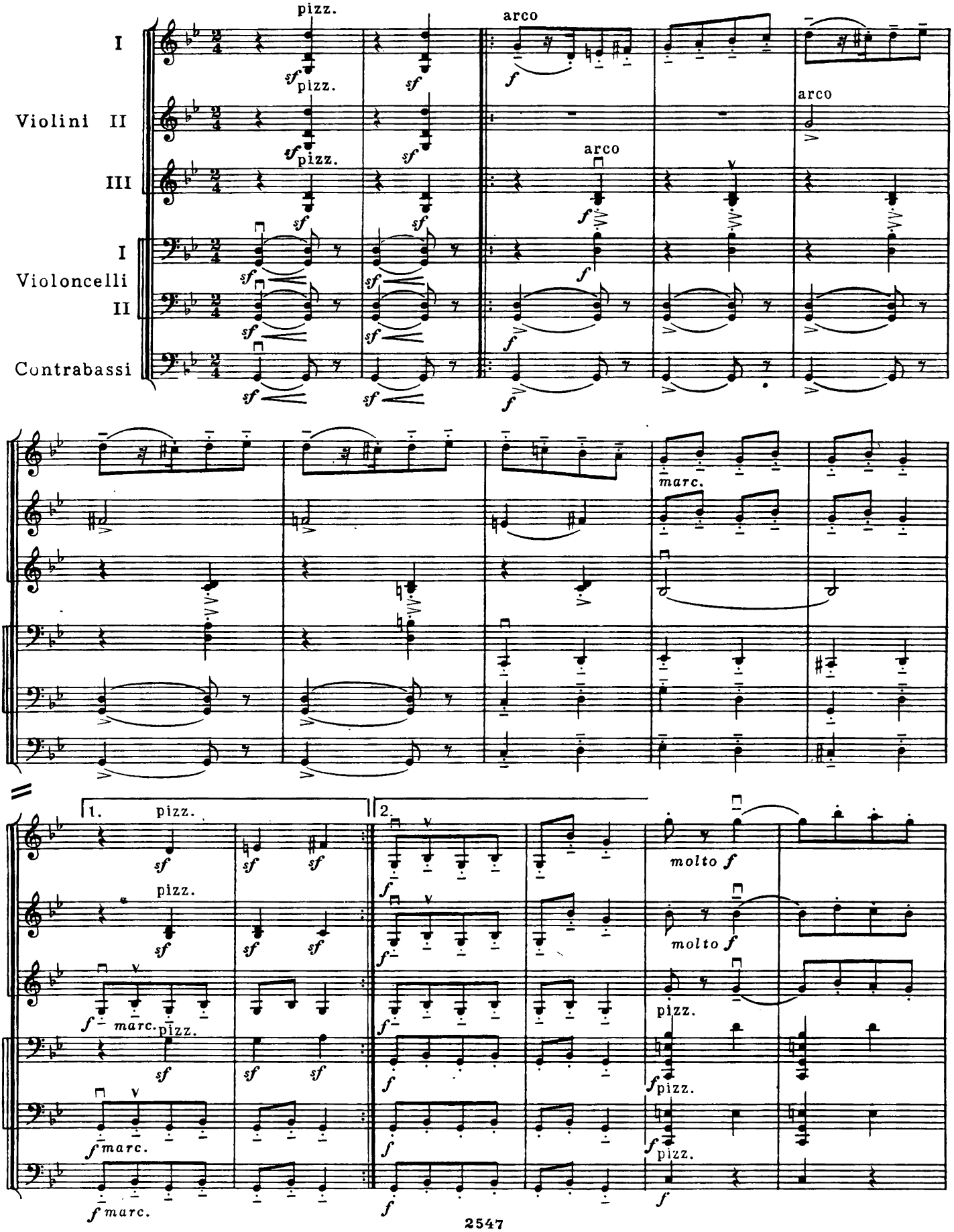
В тех случаях, когда тремоло совпадает со звуками мелодического рисунка, отдельные звуки тремоло нужно снимать, восстанавливая их, как только мелодия переходит в другой отрезок диапазона:

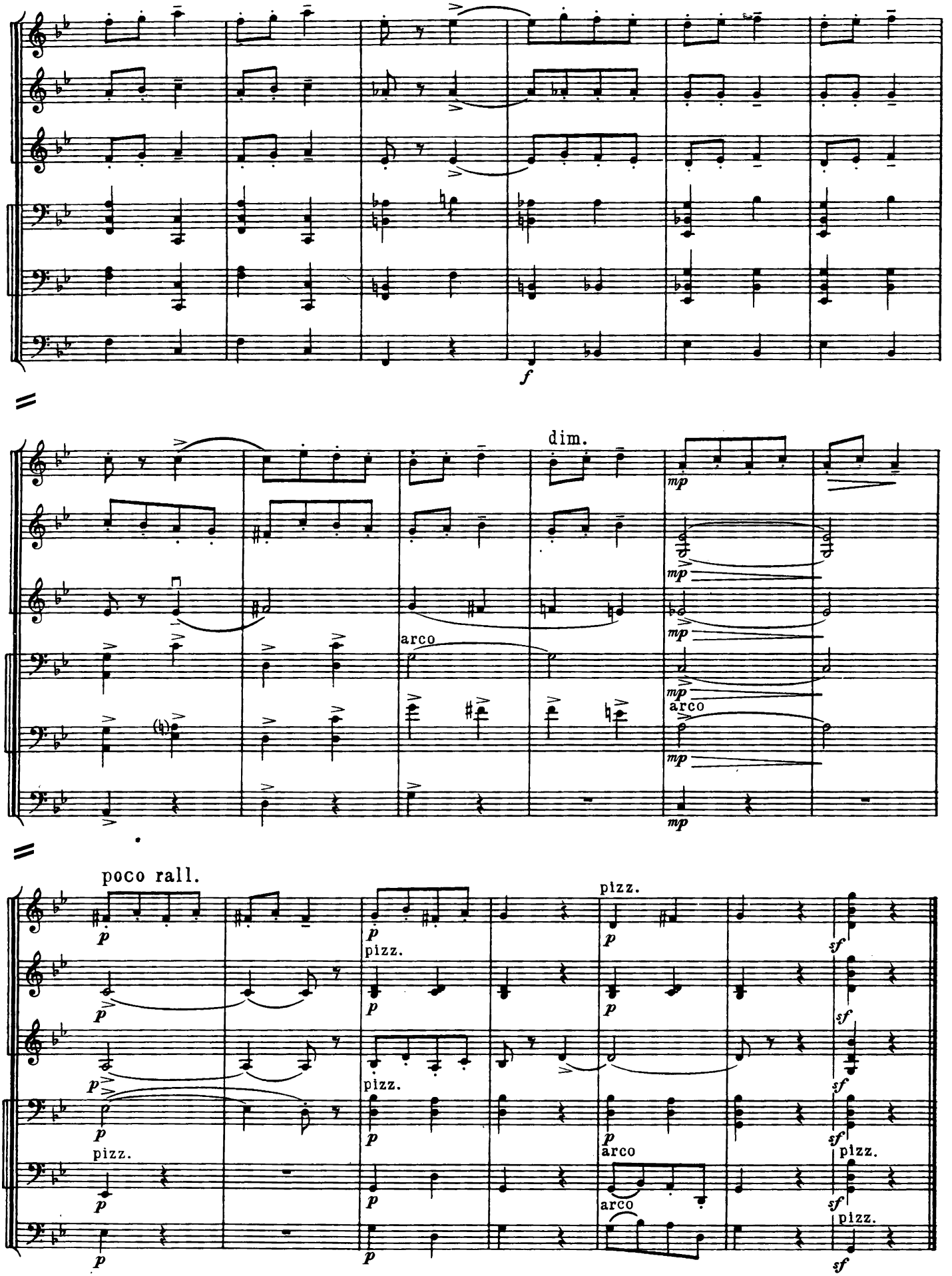


ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ

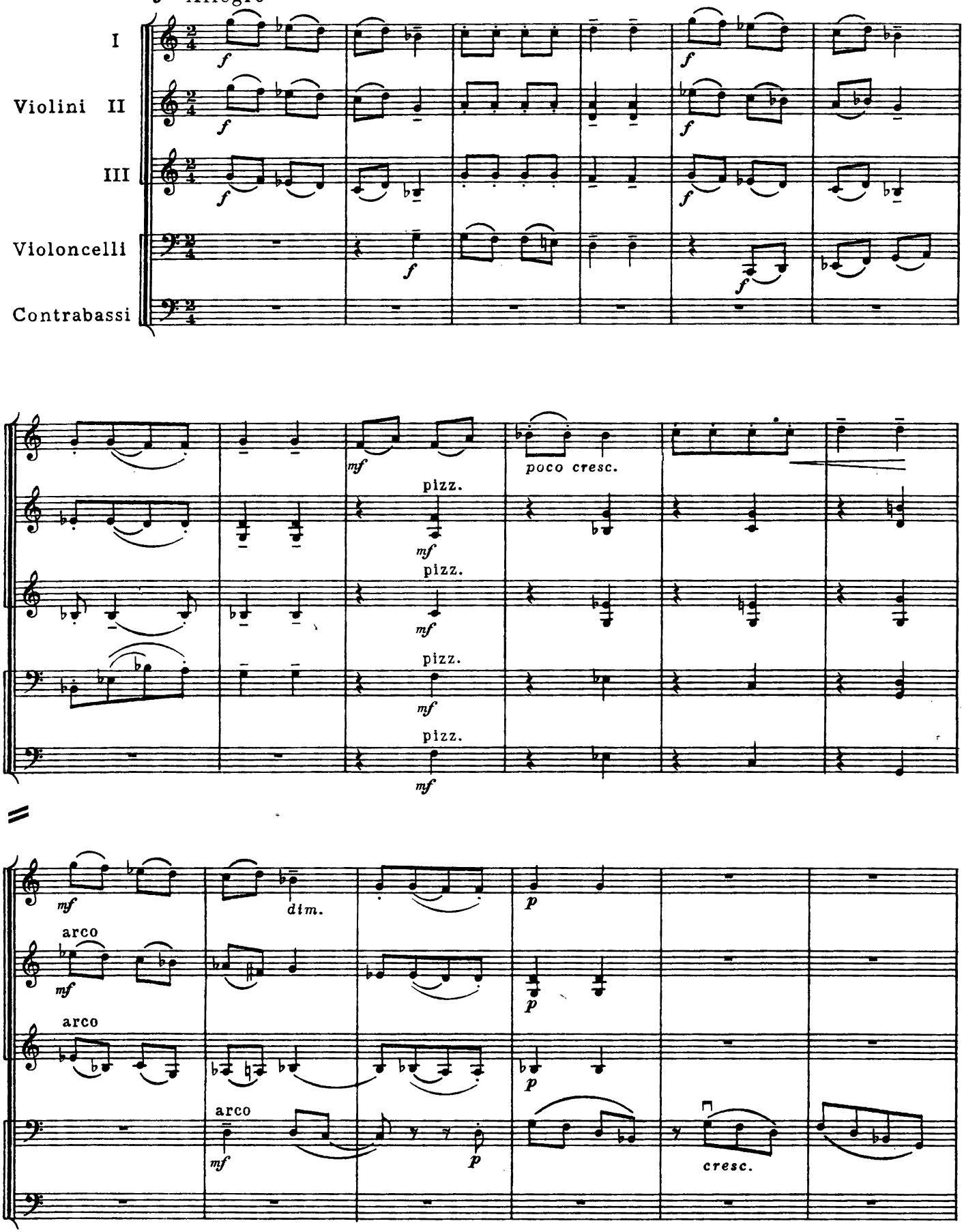
Р. Ко́каи. „Маленький вербунко́ш“

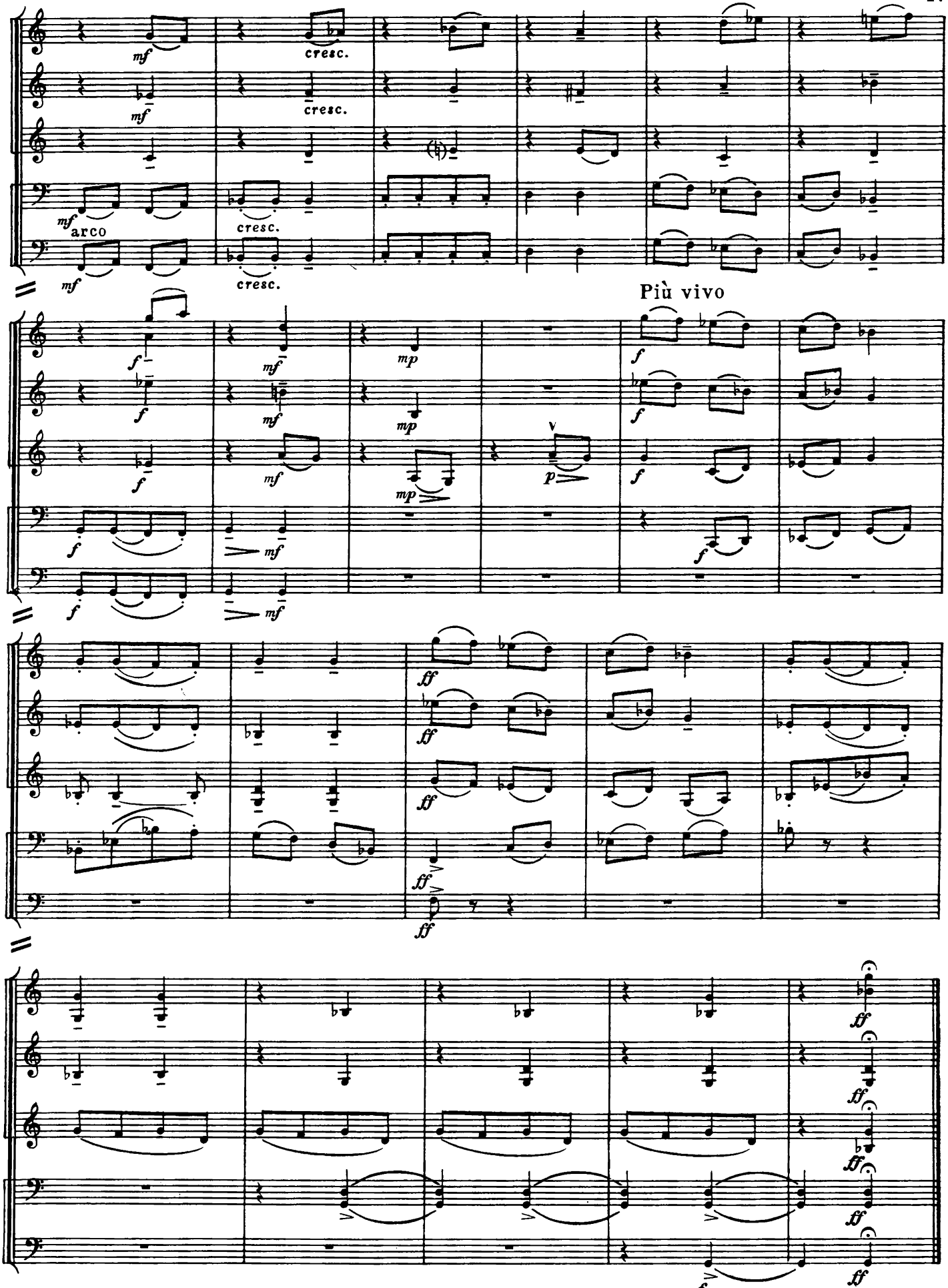
8 Molto andante




f
dim.
mp
arco
poco rall.
p
pizz.
arco
sf

9 Allegro


I
Violini II
III
Violoncelli
Contrabassi
f
mf
pizz.
poco cresc.
arco
dim.
p
cresc.


mf
cresc.
arco
Più vivo
mp
p
ff

Глава 2

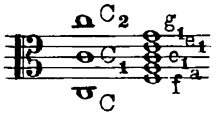
АЛЬТОВЫЙ КЛЮЧ

Среди ключей *Do* наибольшее распространение при нотации симфонической партитуры в последние три столетия получил альтовый ключ:

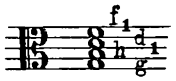
В этом ключе записываются партии струнного альта (Viola), тромбона (Trombone), нотировались партии виолы да гамба (Viola da gamba), виолы д'амур (Viola d'amore). С. Прокофьев записывал в альтовом ключе партию английского рожка (Corno inglese). Редким исключением является нотация в альтовом ключе партии контрабаса (Н. Римский-Корсаков, „Млада", II акт). В альтовом ключе нотировались также партии альта в вокальных и вокально-инструментальных партитурах XVII - XIX столетий.

Очень важно на первых же порах твердо выучить альтовый ключ, чтобы читать в нем так же свободно, как в скрипичном и басовом. Свободное чтение в альтовом ключе, то есть мышление в нем, можно развить только в том случае, если полностью отказаться от транспозиции из уже известных ранее ключей.

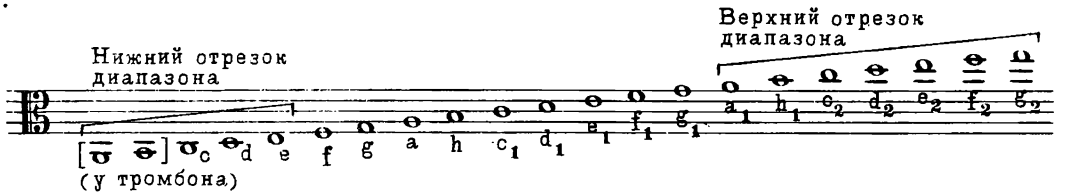
С этой целью при овладении альтовым ключом можно рекомендовать учащимся выучить сначала отдельные, легко запоминающиеся ноты, например *до* первой, *до* малой и *до* второй октавы, а также ноты, расположенные на линейках нотоносца и образующие нонаккорд IV ступени до мажора:



Эти звуки могут служить ориентиром при запоминании всего звукоряда альта. За этими нотами следует усвоить остальные ноты среднего регистра, расположенные между линейками:



Лишь после этого-изучить нотацию нижнего и самого верхнего отрезков диапазона:



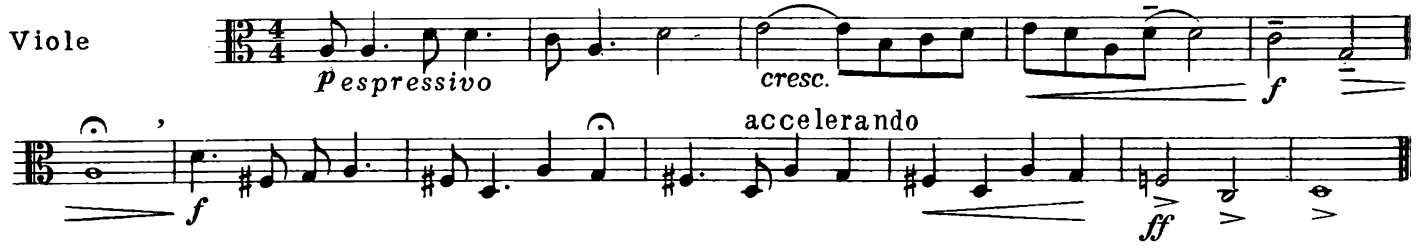
Для игры в альтовом ключе на фортепиано можно использовать литературу для альта[1], а также партии альта из камерных и симфонических партитур. После того, как чтение альтового ключа уже не будет затруднять студента, можно перейти к соединению альтового ключа с уже знакомыми - скрипичным и басовым.[2]

[1] Например, 12 фантазий для скрипки соло Г.Ф.Телемана в переложении для альта соло Г.Талаляна.

[2] В качестве первых упражнений можно рекомендовать сольфеджирование в альтовом ключе по „Сборнику задач для практического изучения гармонии" А.Аренского или по „Сольфеджио в ключах" Н.Ладухина.

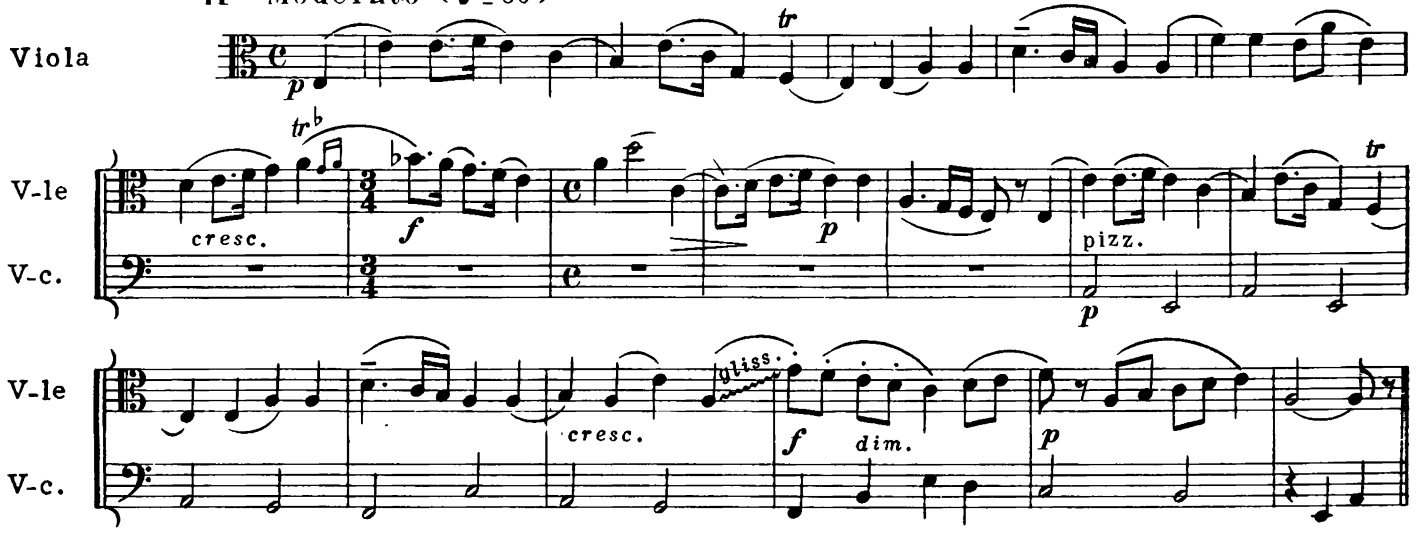
З. Кодай. „Хари Янош", сюита, ч. III

10 Andante. Poco rubato



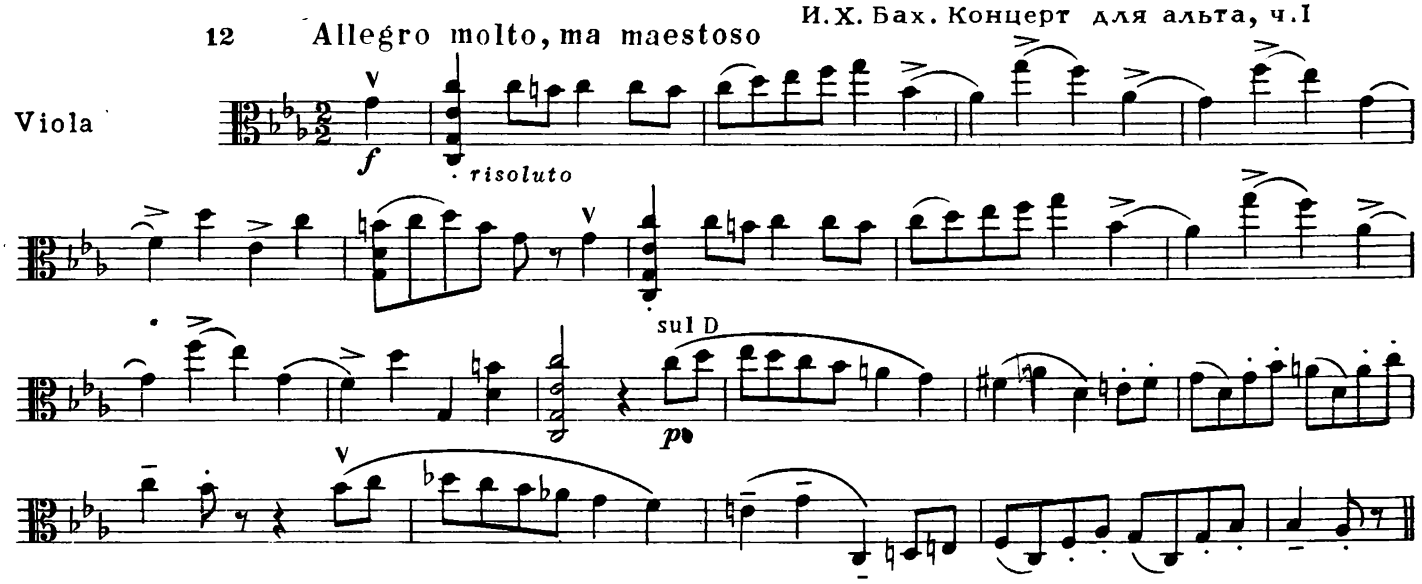
Д. Шостакович. 1-й квартет, ч. II

11 Moderato (♩ = 80)



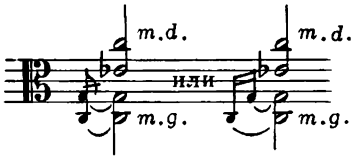
И. Х. Бах. Концерт для альта, ч. I

12 Allegro molto, ma maestoso



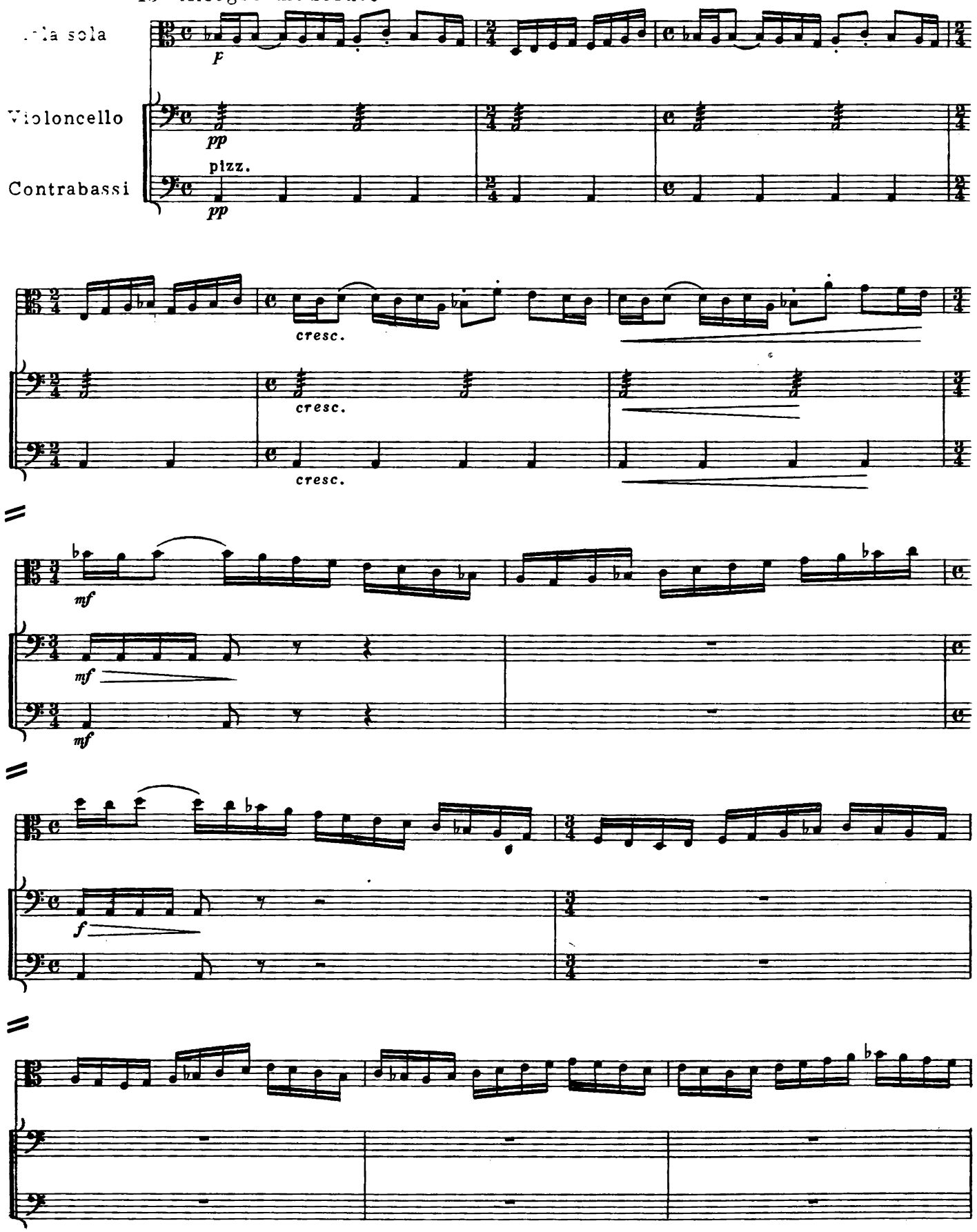
Приводится сольная партия альта.

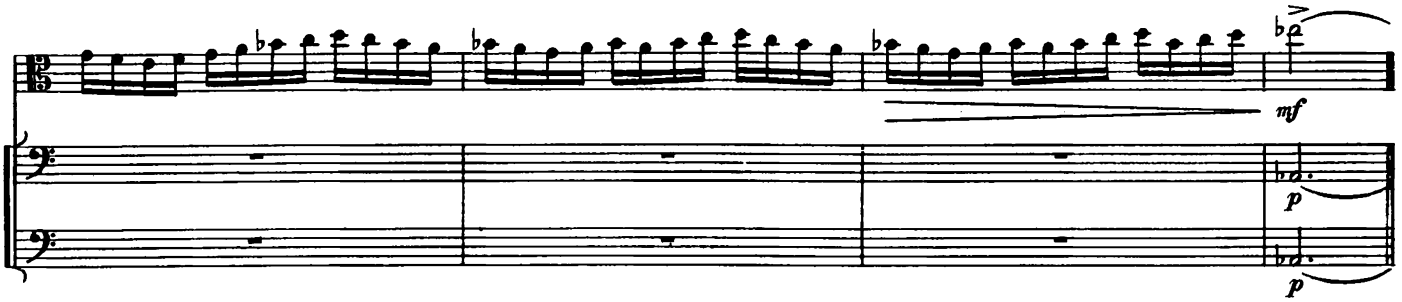
Отрывок лучше исполнять двумя руками, избегая в одной руке неудобных, широких скачков на интервалы больше октавы. Все трех-и четырехголосные аккорды рекомендуем играть, слегка арпеджируя, чтобы придать звучанию некоторую смычковую специфику:



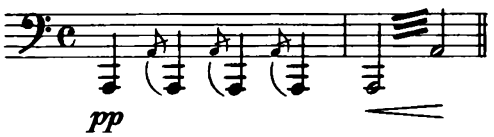
Необходимо тщательно сохранять артикуляцию, по возможности аккуратнее выполняя все детали фразировки: лиги, staccato, динамические обозначения.

13 Allegro moderato



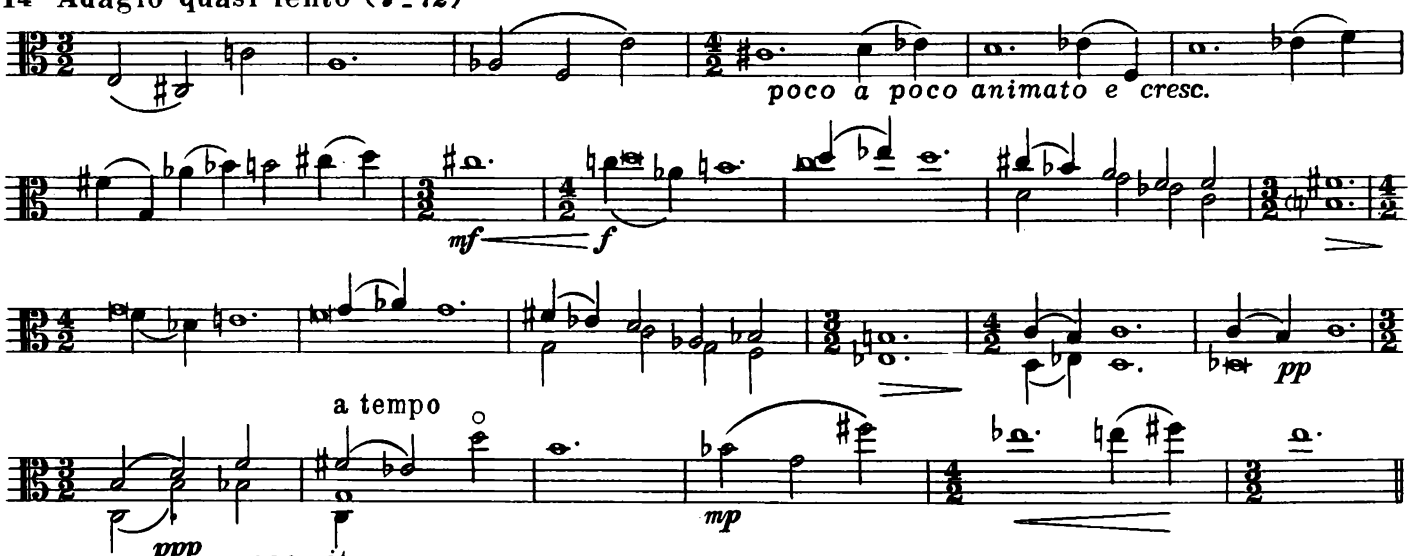


Чтобы не перегружать звучания, в партии струных басов полезно сначала арпеджированно показывать лишь четвертные доли и только в начале crescendo переходить на обычное для фортепиано октавное тремолирование по звукам A_1 и A. Это создаст эффект нарастания звука:



Ф. Дружинин. Соната для альта соло, ч.III

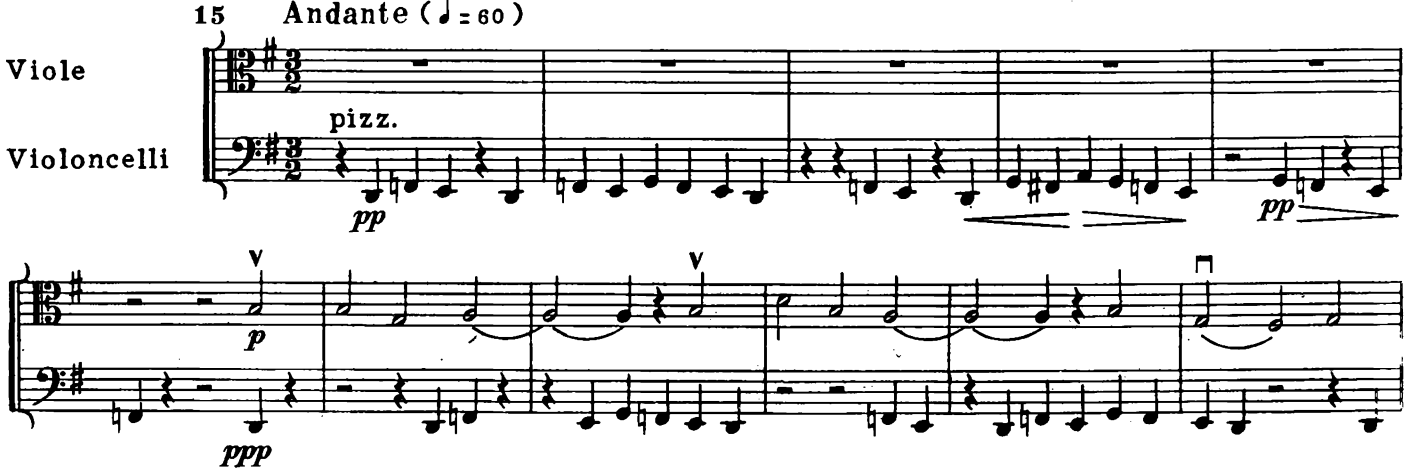
14 Adagio quasi lento (♩ = 72)

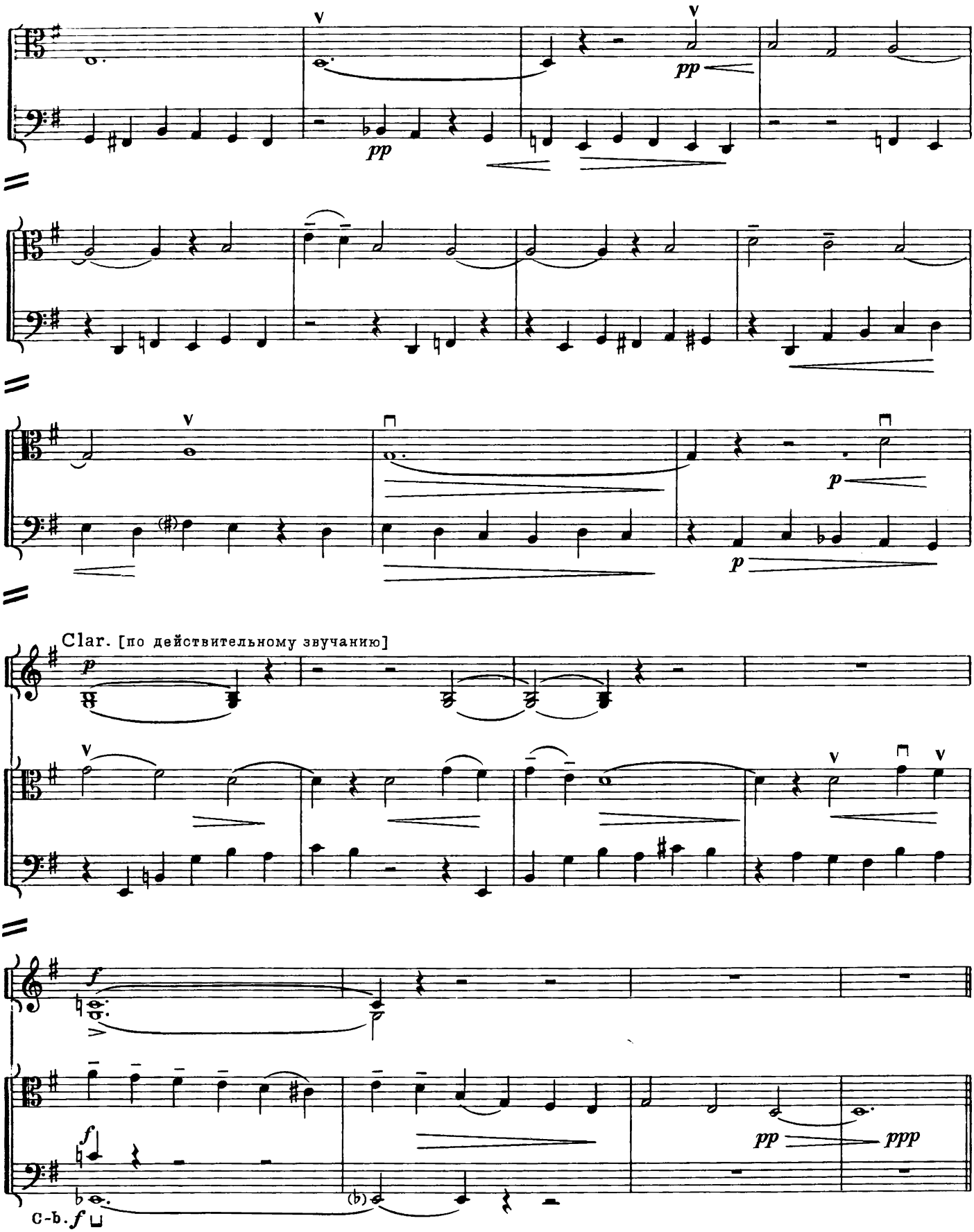


Отрывок приводится по рукописи.

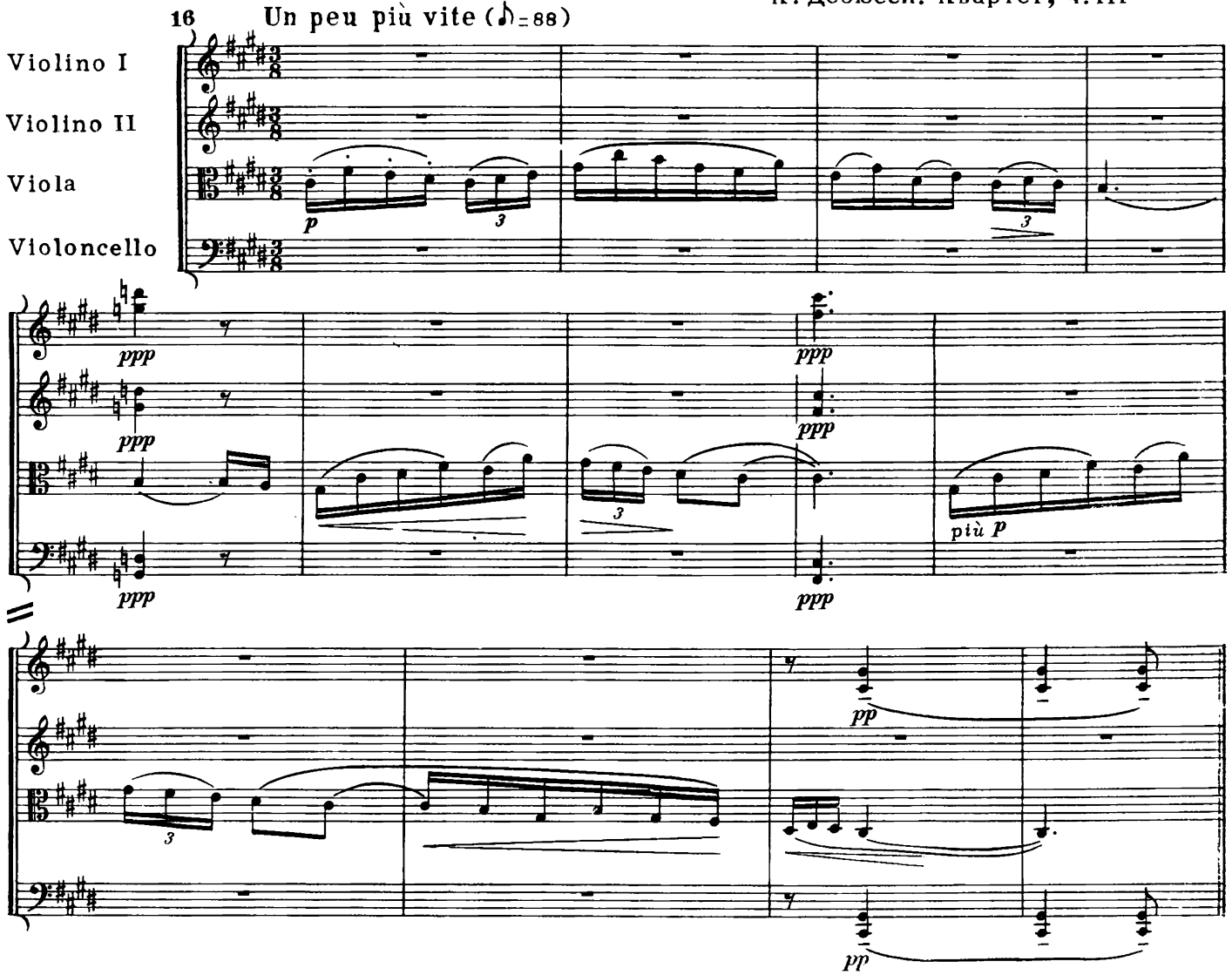
Э. Тубин. 5-я симфония (1946), ч.II

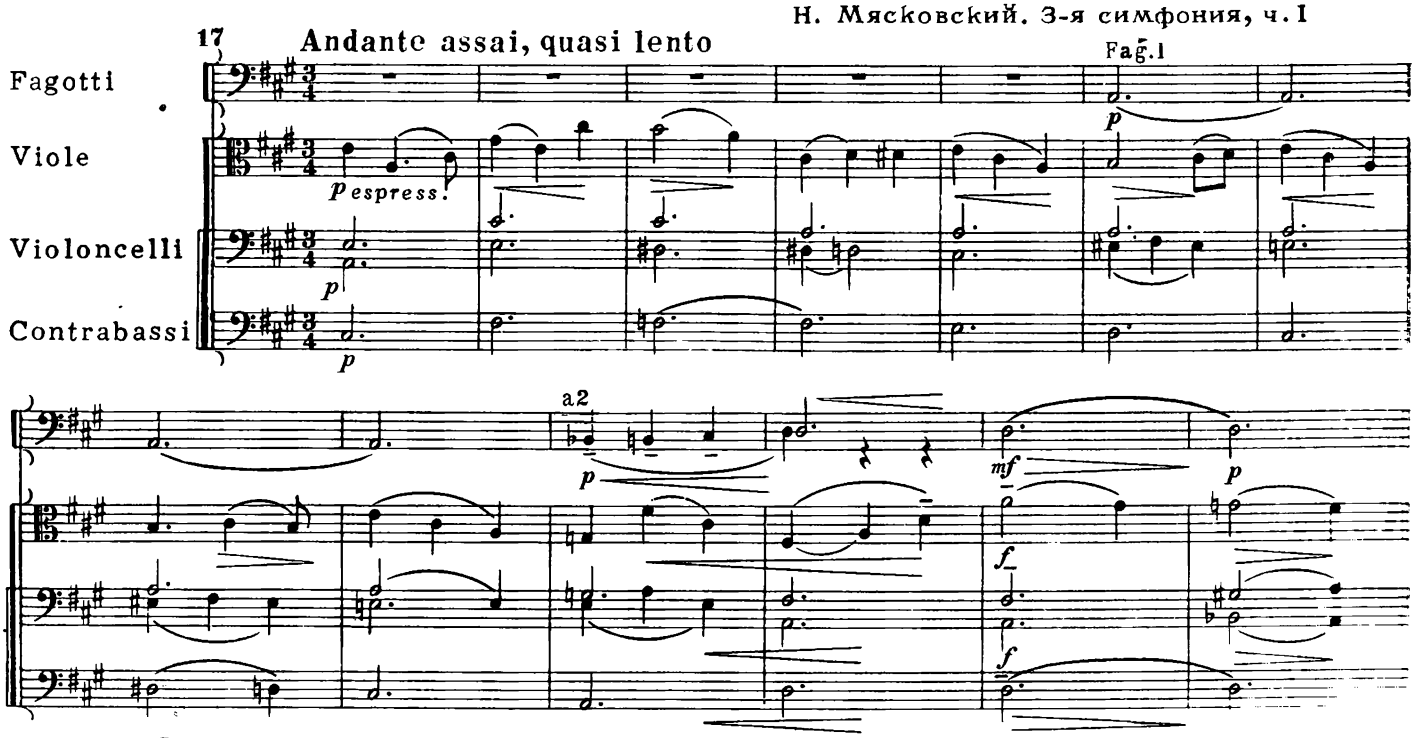
15 Andante (♩ = 60)





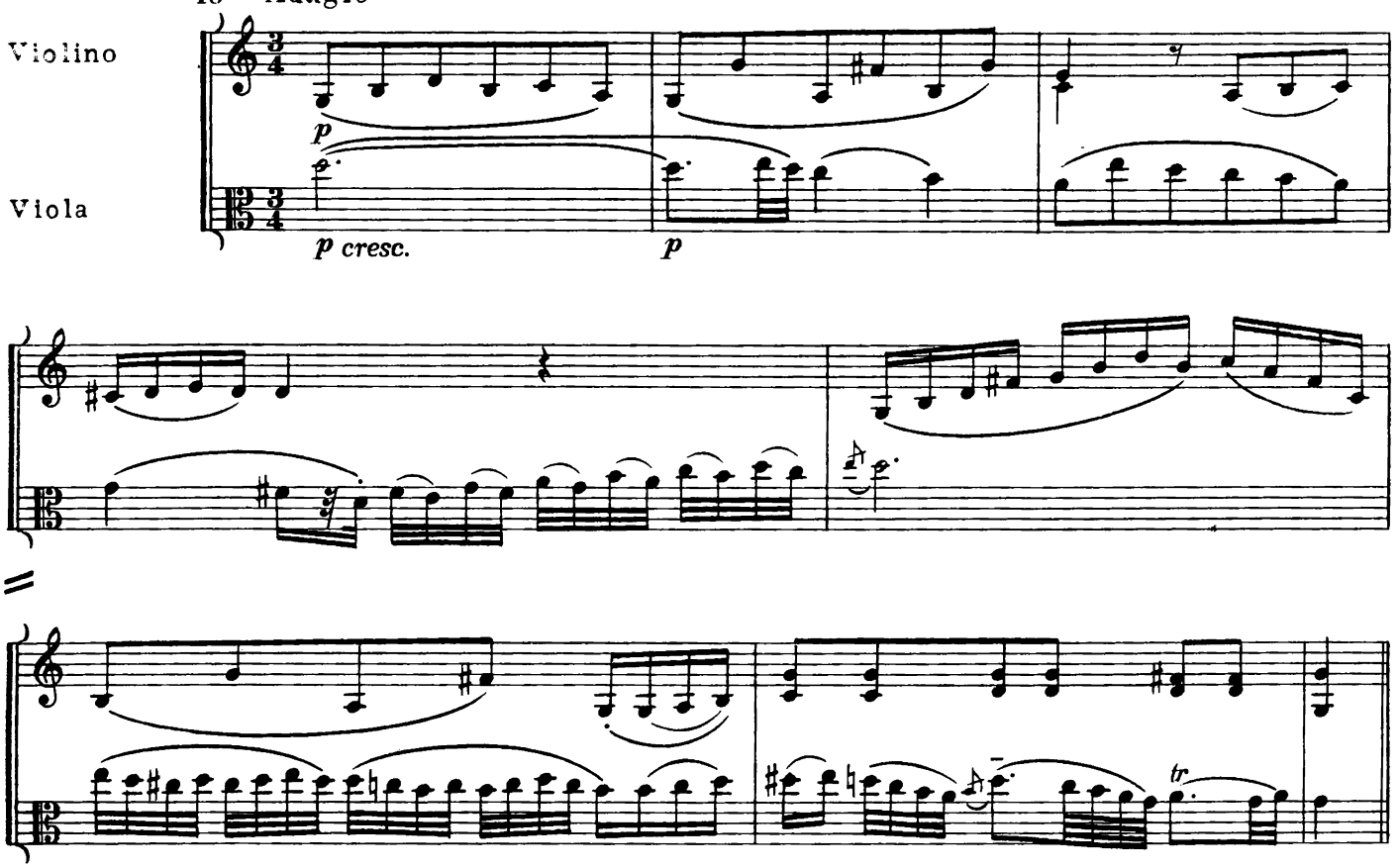
При исполнении этого отрывка следует обратить внимание на туше левой и правой руки: глубокий звук - при воспроизведении мелодии, короткий, суховатый - при воспроизведении pizzicato виолончелей.





В оригинале мелодия альтов всюду дублирована в унисон первым кларнетом

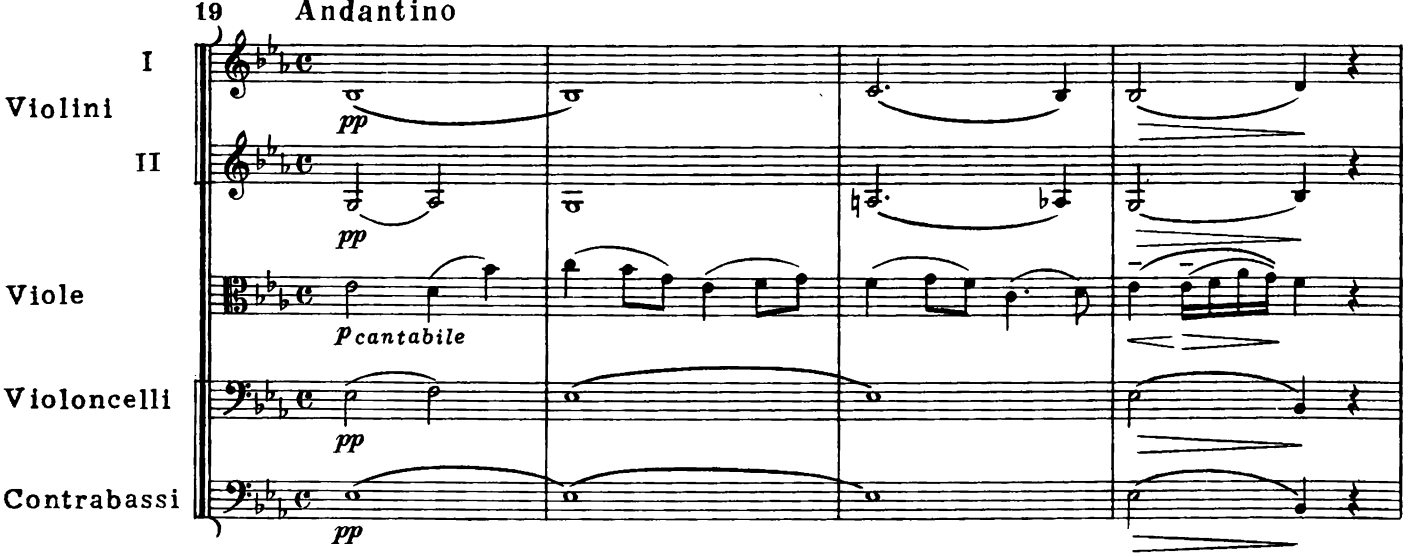
18 Adagio

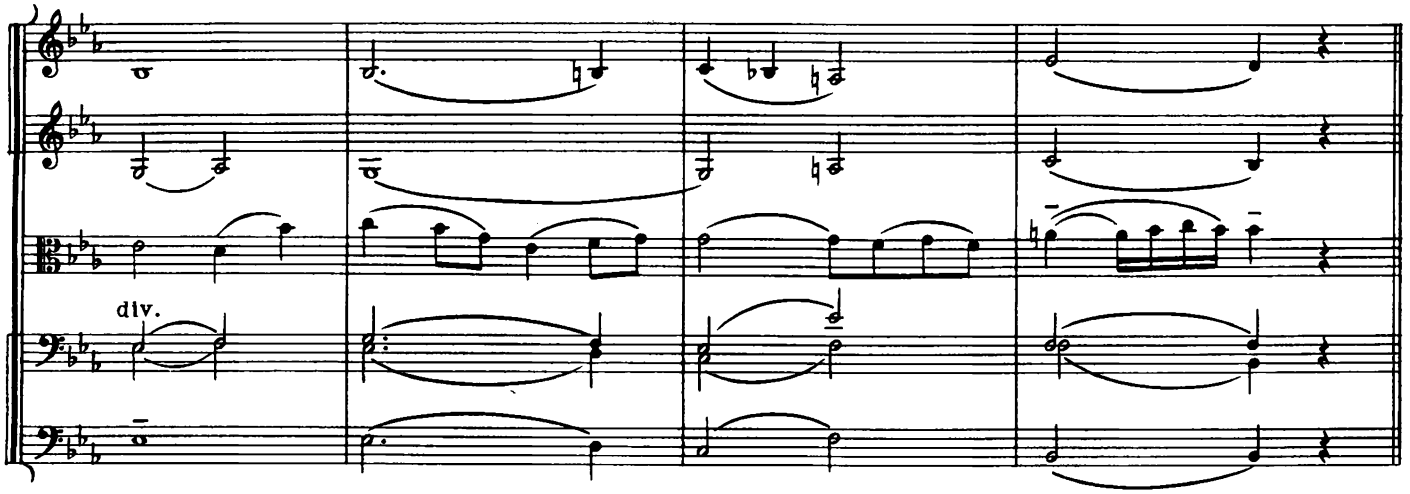


Трудность при чтении этого отрывка заключается в зрительном перекрещивании голосов: мелодический голос альта, реально звучащий выше сопровождающего голоса скрипки, записан под ним. Ни в коем случае не следует перекрещивать руки во время игры! Нужно научиться мысленно переставлять голоса. Чтобы лучше „чувствовать" главную мелодическую линию, партию альта полезно играть с большей рельефностью, выделяя ее.

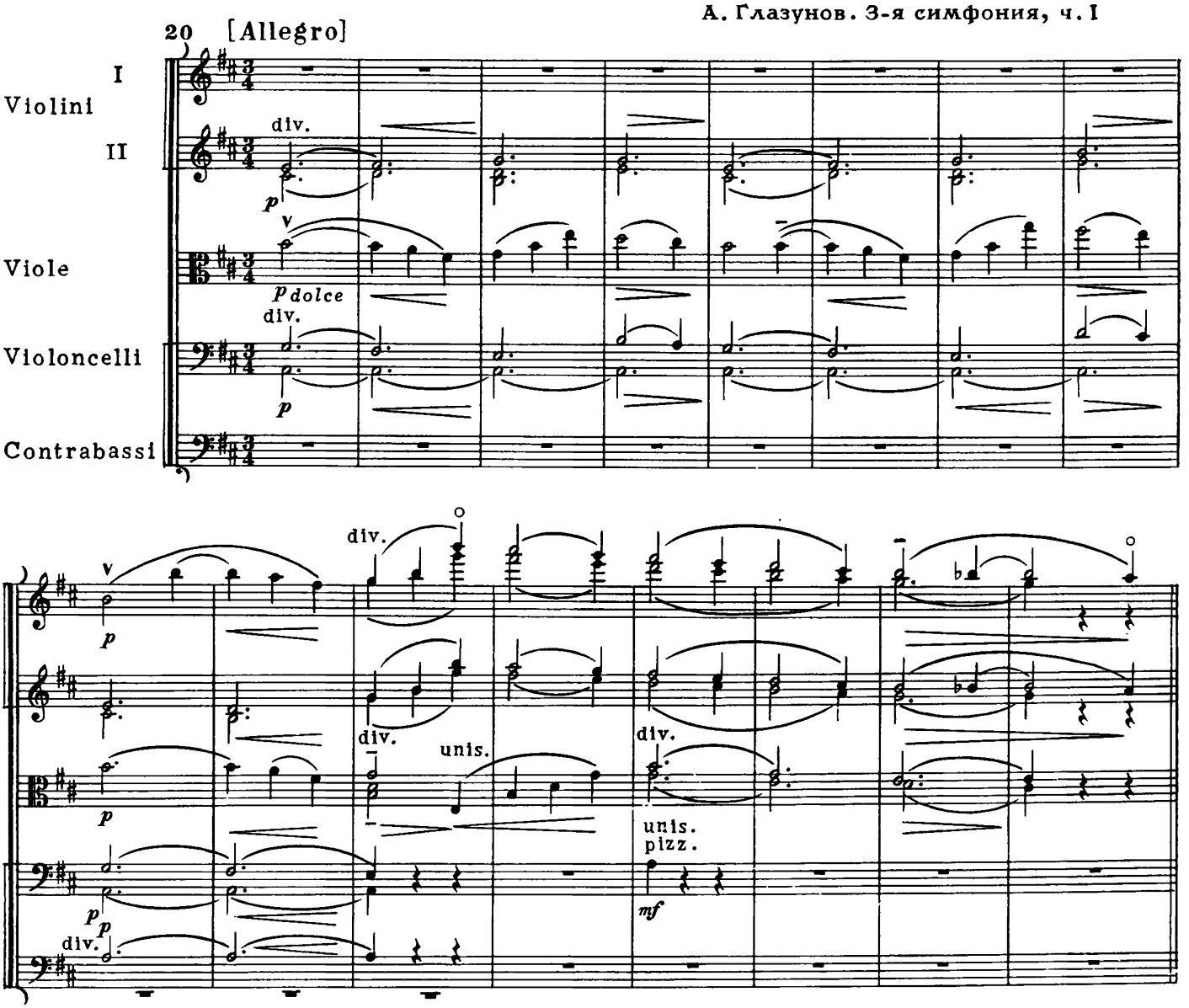
Ж. Галеви. „Дочь кардинала", акт I

19 Andantino



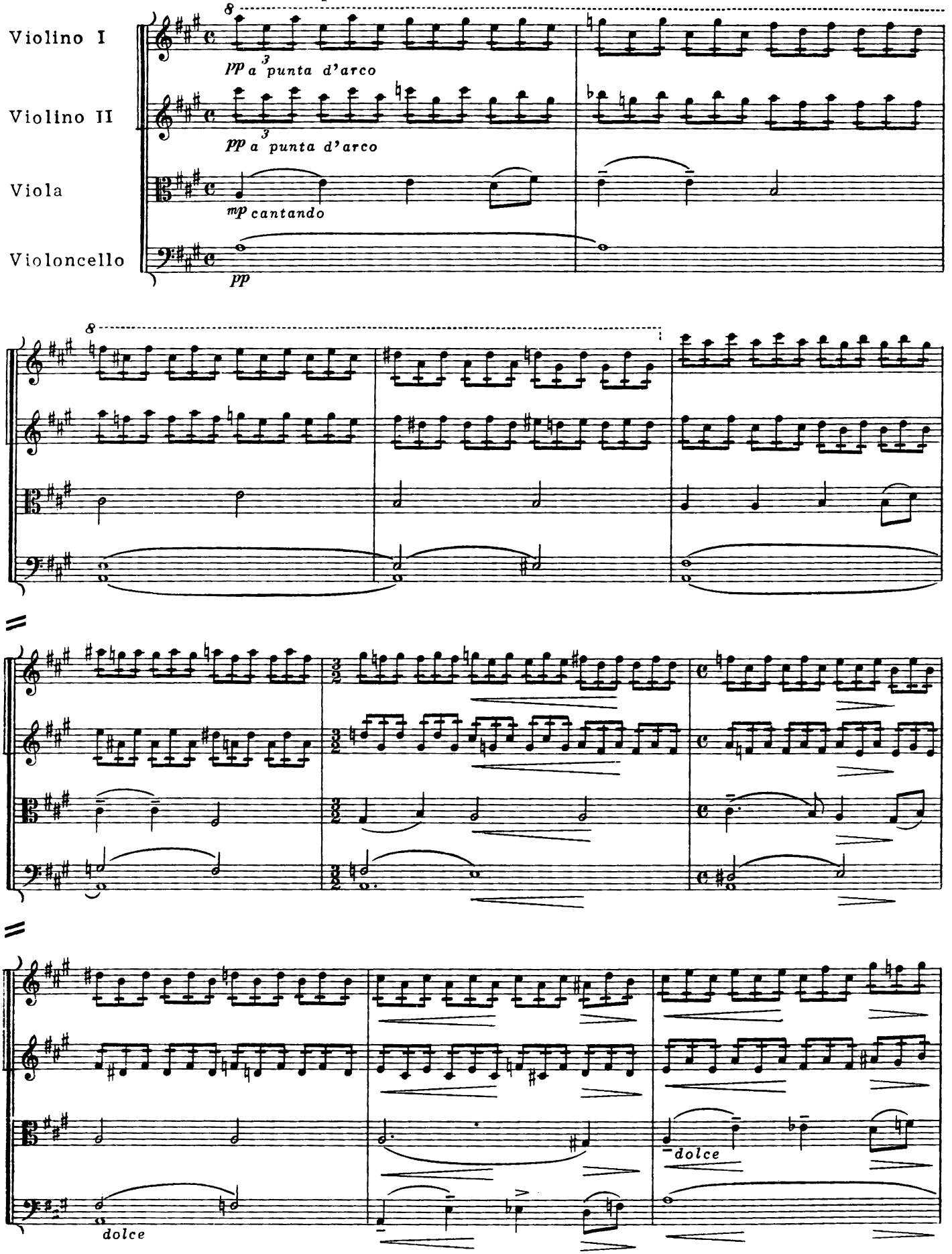


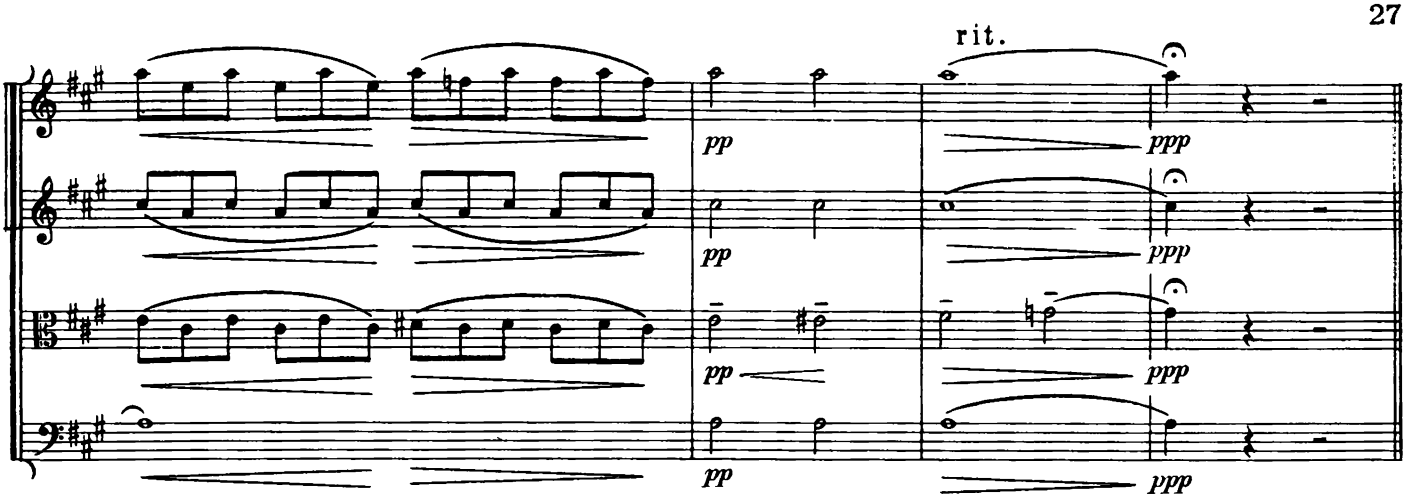
В оркестровой партитуре оперы гармонические голоса, а в отдельных случаях и мелодия, частично дублированы в унисон двумя фаготами и двумя валторнами.



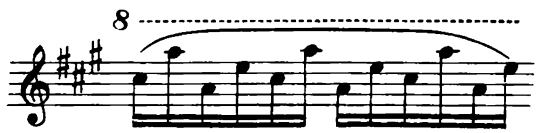
В оркестровой партитуре гармонические голоса частично дублированы деревянными и валторной:

21 Molto tranquillo e sostenuto

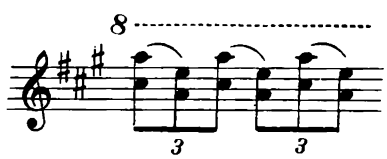




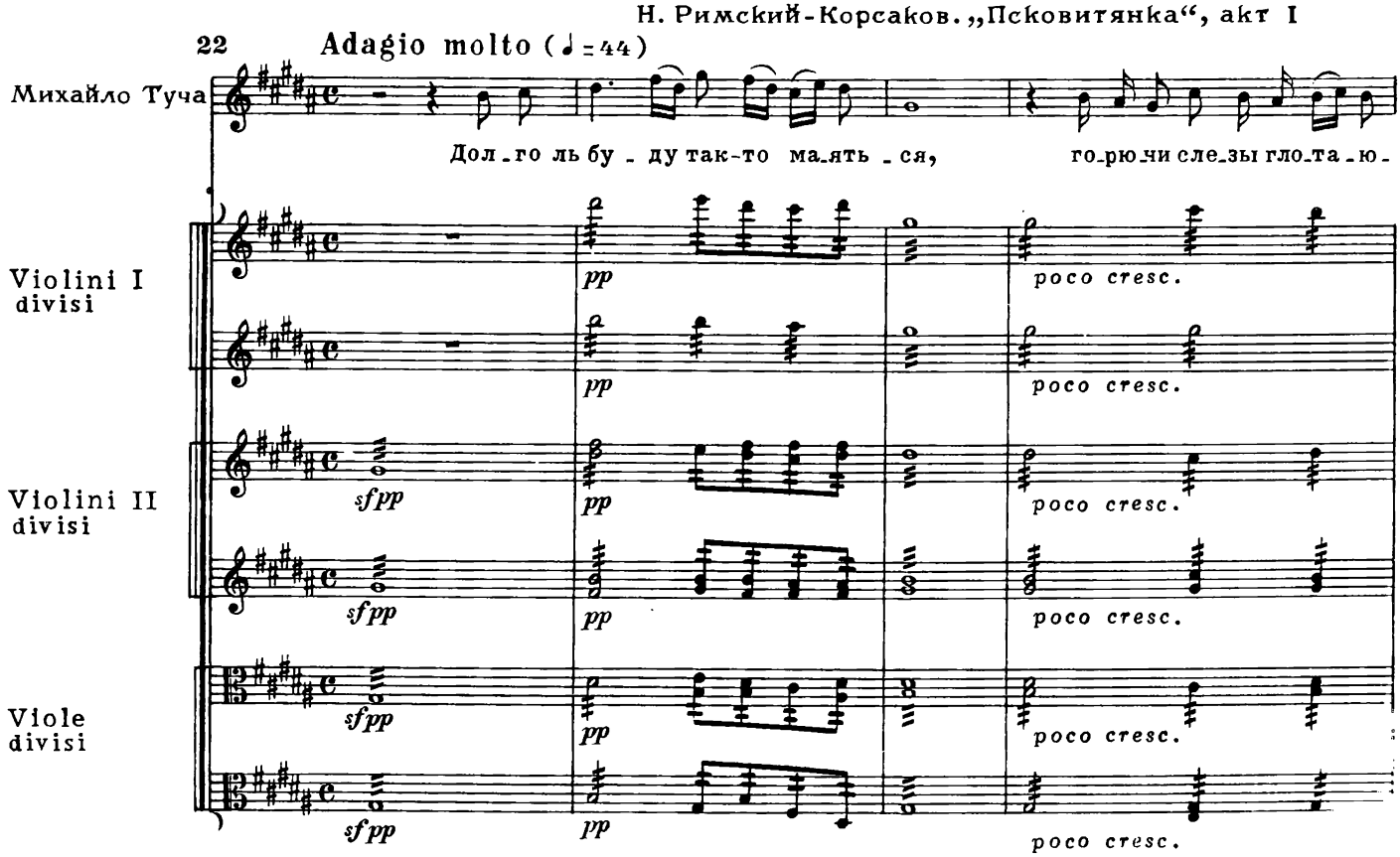
Двойной штрих в гармонической фигурации первых и вторых скрипок является специфической принадлежностью техники смычковых инструментов. При переложении на фортепиано его успешно заменяет чисто фортепианный прием – движение ломаными секстами и квинтами:



Другим способом переложения является игра триолями восьмых:

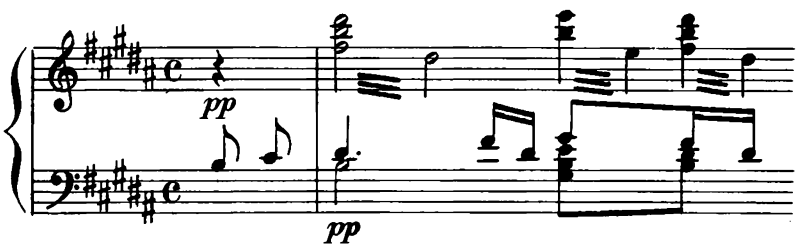


Н. Римский-Корсаков. „Псковитянка", акт I



-чи, про без - доль - и - це га - да - ю - чи.

При исполнении отрывка на фортепиано нужно добиться прозрачной звучности, которая воспроизводила бы характер тремоло разделенных скрипок *pp*. С этой целью рекомендуется поручить тремоло только правой руке (три скрипичные строчки), левой же - передать партию тенора и гармонию (четвертая скрипичная строчка, альты) без тремоло: выигрывание одной рукой мелодической линии и тремоло в „густом" регистре малой октавы чрезвычайно утяжелило бы звучность:



23 **Allegro moderato** (♩ = 88)

Mezzo soprano

p

Lux æ - ter - na lu - ce - at e - is Do - mi - ne,

12 Violini I
divisi

pp

12 Violini II
divisi

pp

pp

cum San_ctis tu_is, cum San_ctis tu_is in æ _ ter_num qui _ a pi _ us es.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

pp

ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ

Г. Ф. Телеман. Фантазия для скрипки соло N 6. Сицилиана
(переложение для альта Г. Талаляна)

24 Siciliana

Viola solo

mf

f

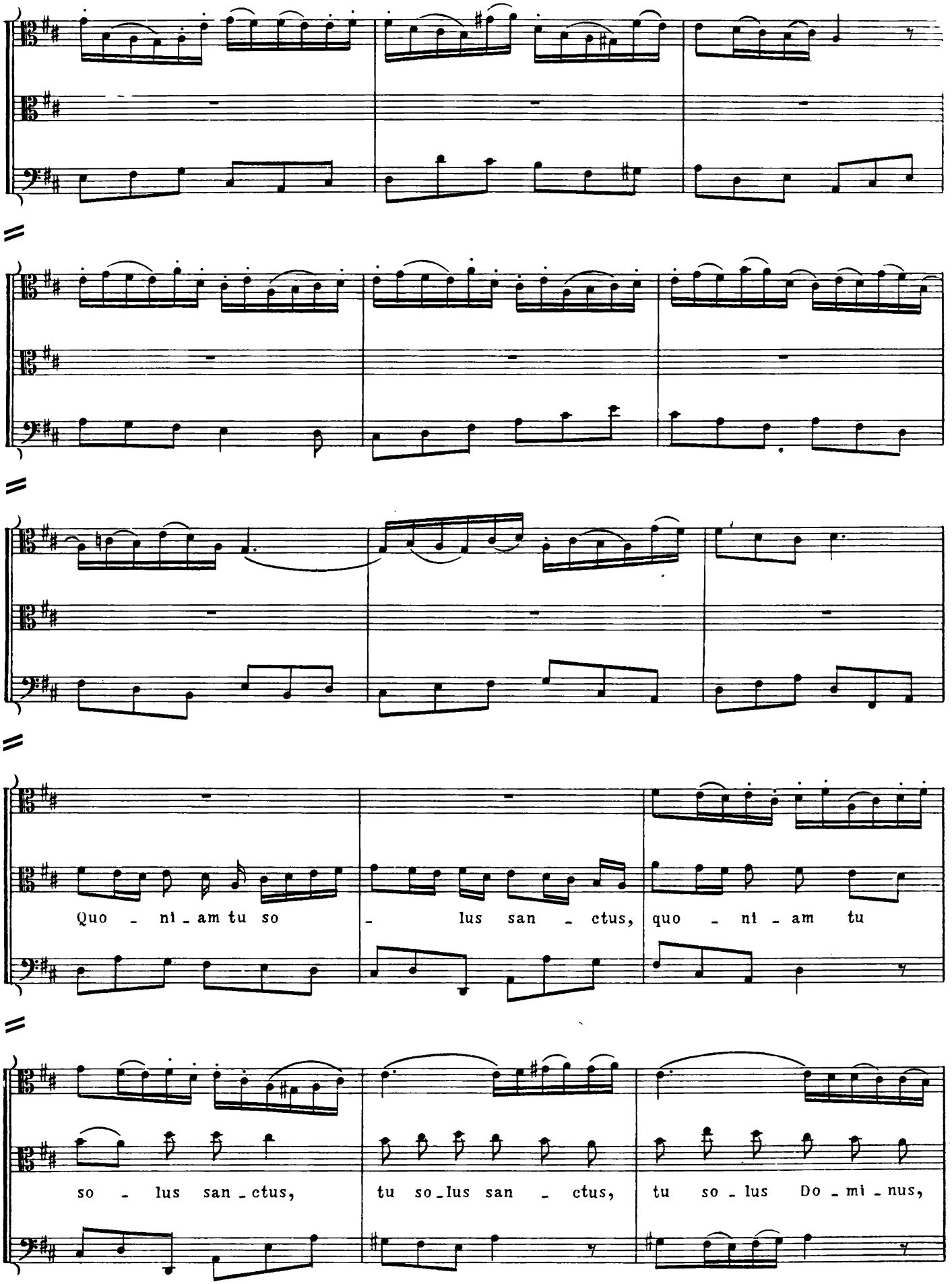
25 Andante

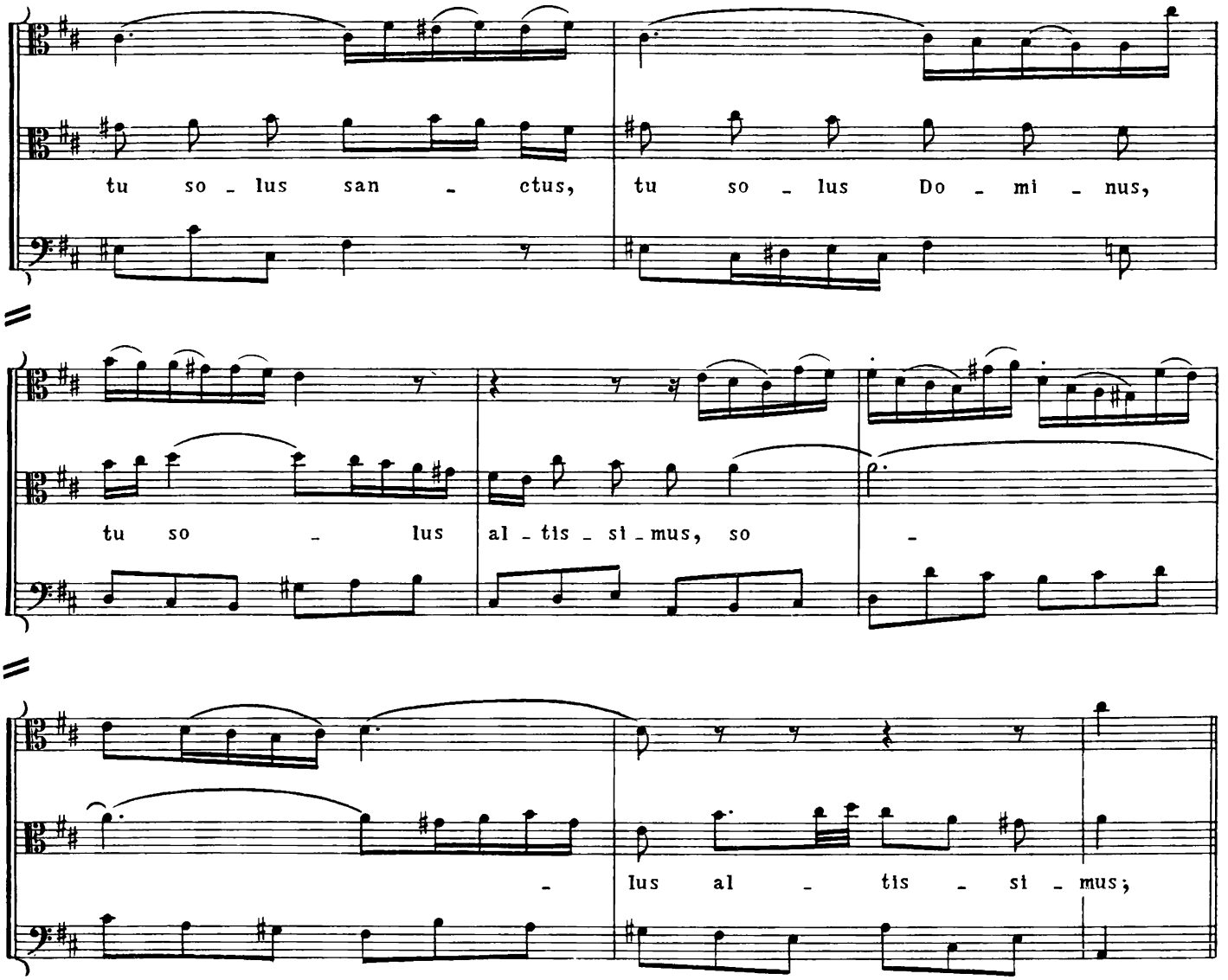
И. С. Бах. Месса A-dur. Gloria

Violini e Viola

Alto

Basso continuo

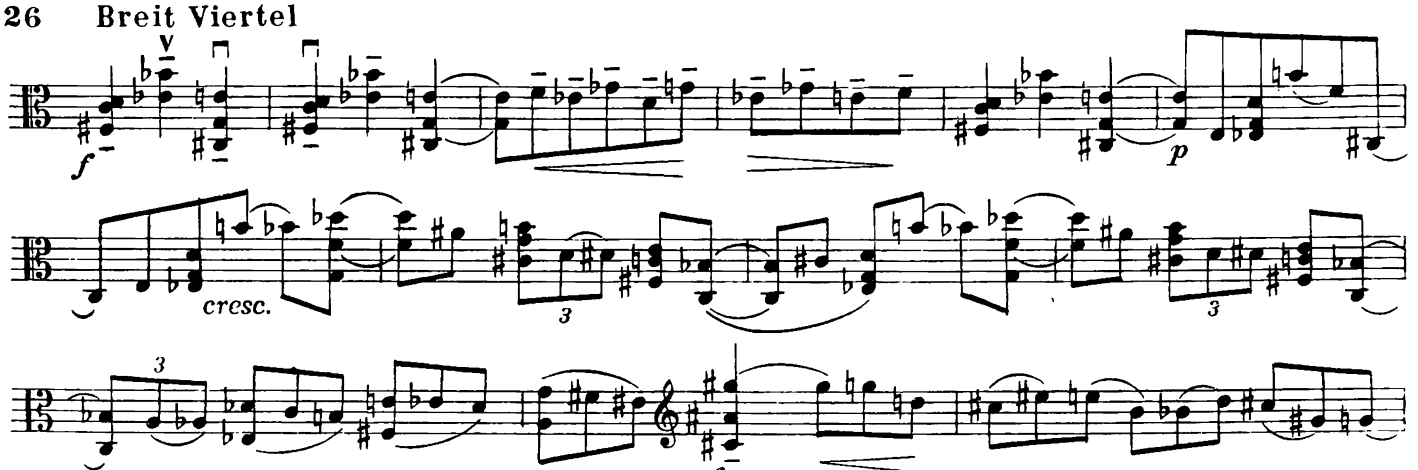

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, quo - ni - am tu
so - lus san - ctus, tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,



В сопровождении (basso continuo) партию басовых инструментов–виолончелей и контрабасов – следует играть в октаву. Цифровка для клавишных инструментов опущена составителями. Этой теме будет посвящен раздел во второй части пособия.

П. Хиндемит. Соната для альта соло, ор. 25 N 1, ч. I

26 Breit Viertel



fp cresc. e accel.

scharf beruhigen

ff

mf cresc.

f p cresc.

f f

f

27 Andante, ma moderato

Viola I

Viola II

Violoncello I

Violoncello II

f f f f

27a

V-la I

V-la II

V-c. I

V-c. II

f

В. А. Моцарт. 4-й дивертисмент, ч. III

28 Adagio

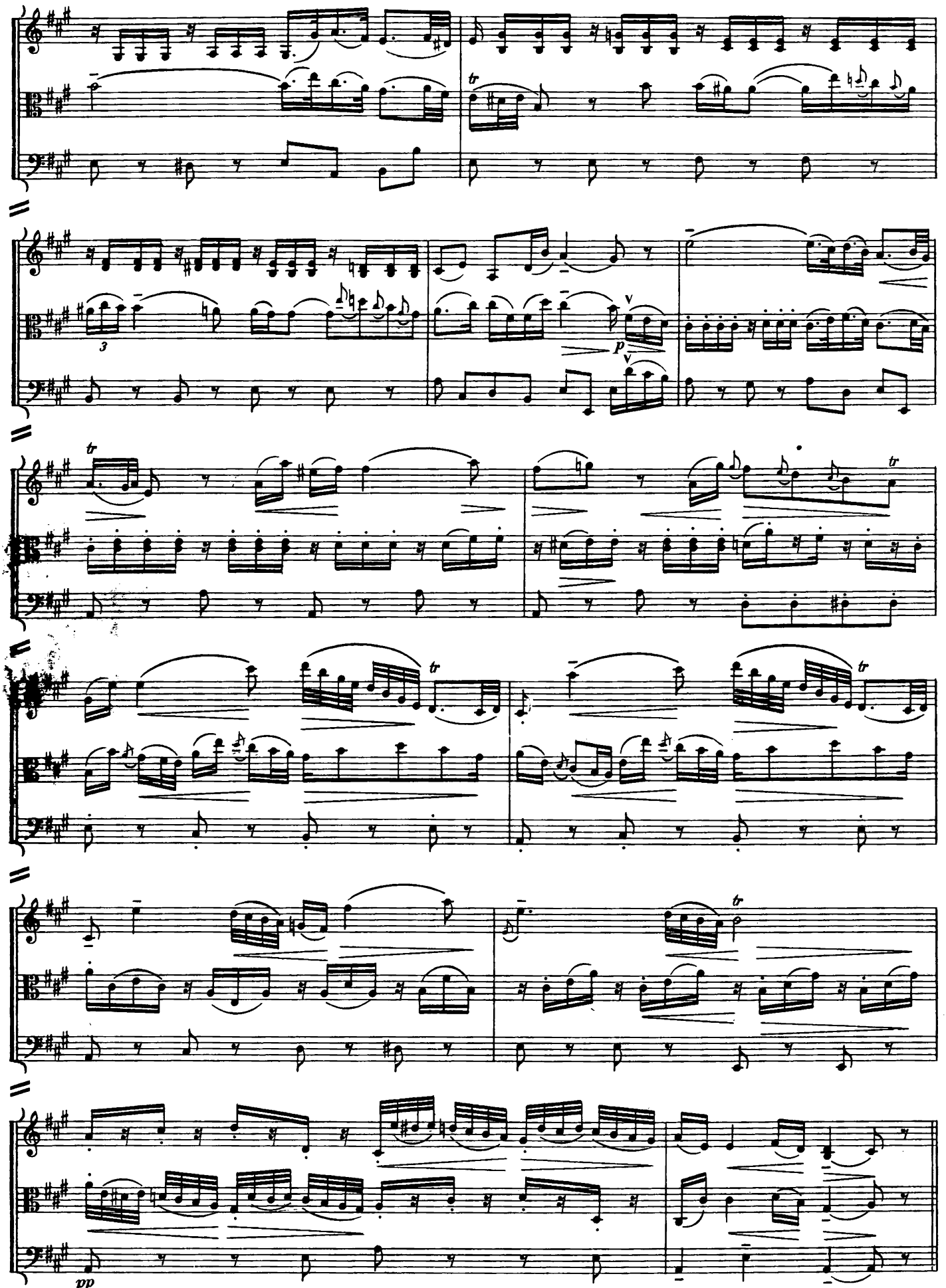
Violini

Viole

Violoncelli
e Contrabassi

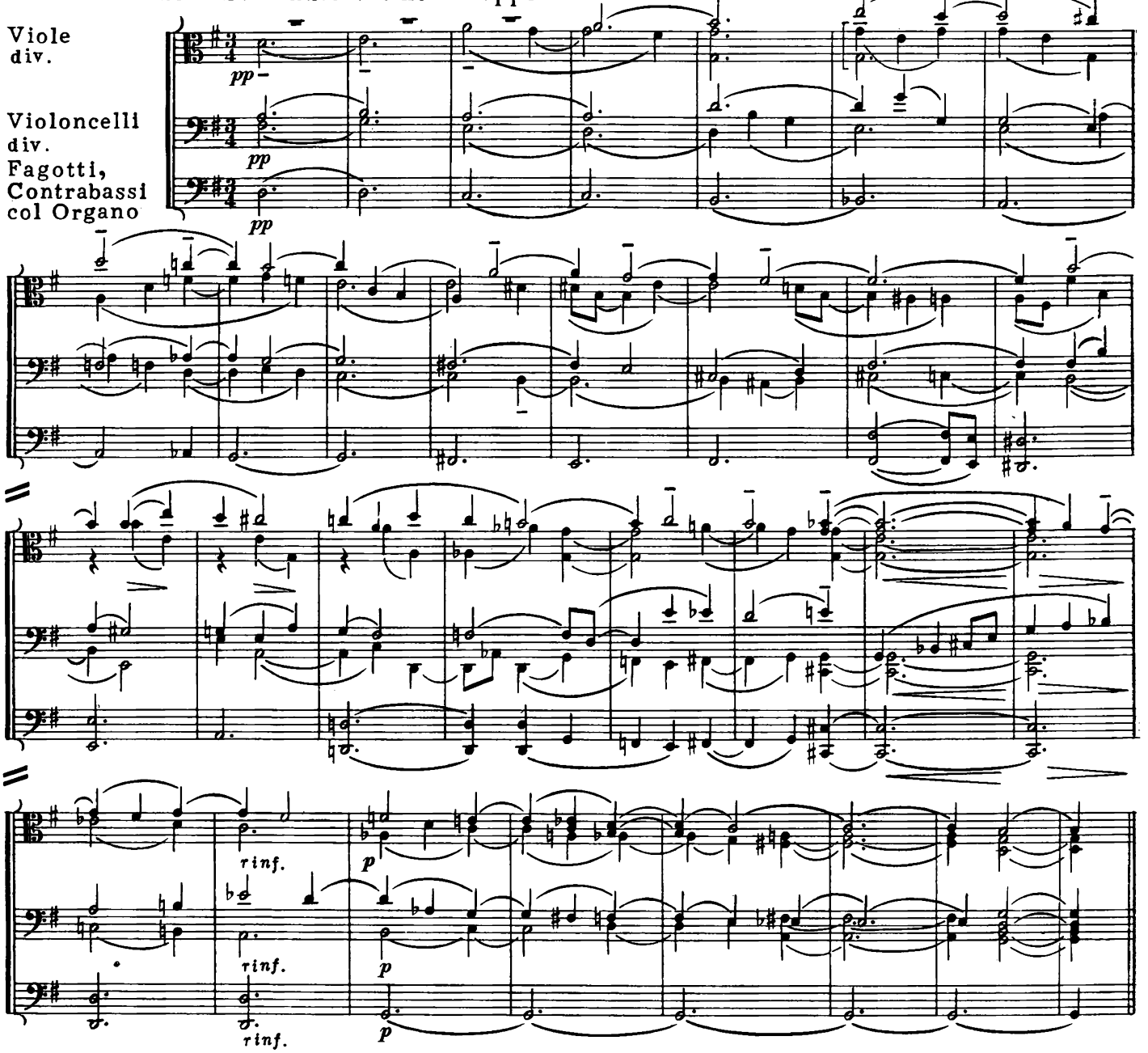
p

tr


tr
3
p
tr
tr
tr
pp

Л. Бетховен. Торжественная месса. Sanctus

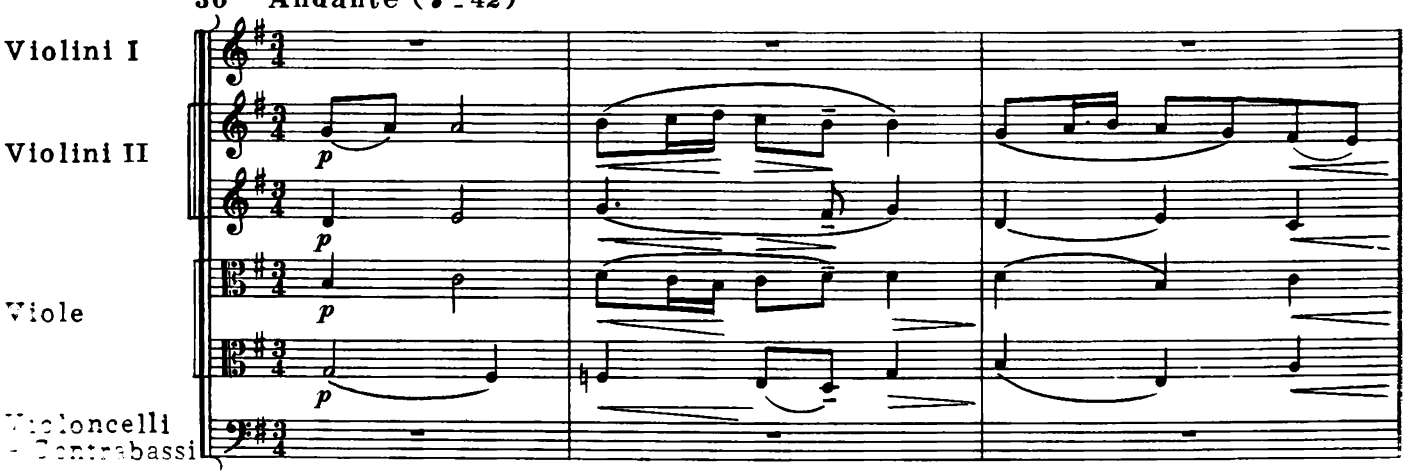
29 Sostenuto ma non troppo

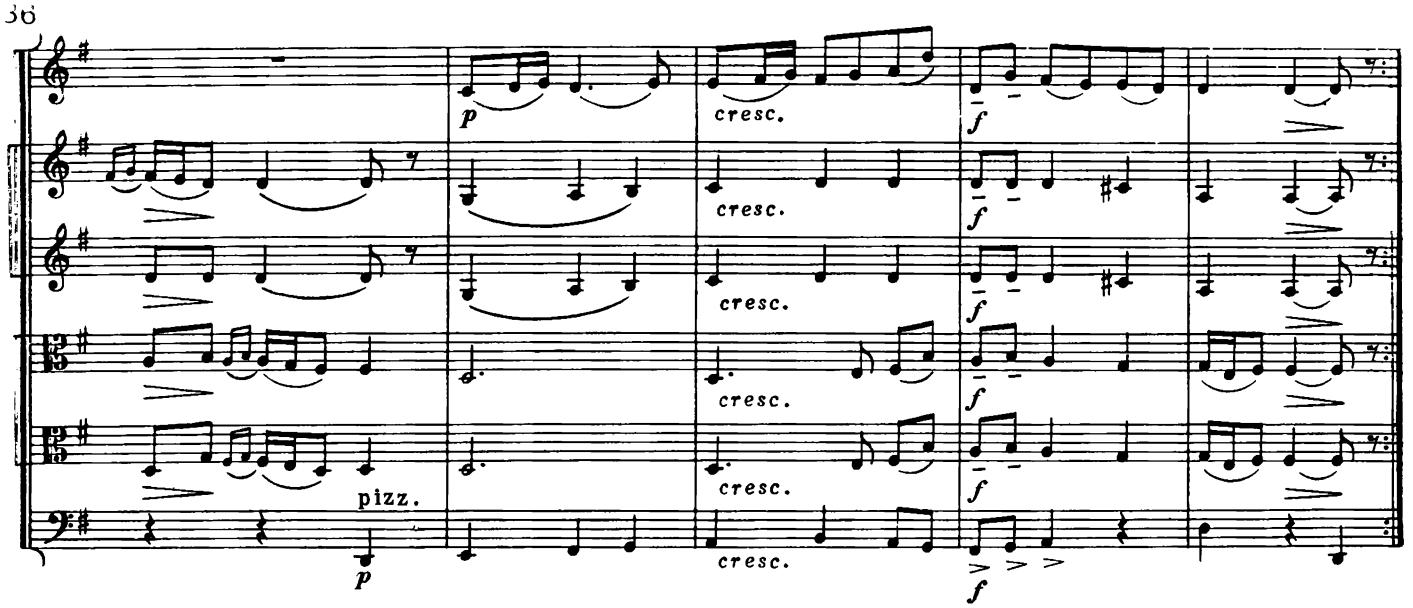


В этом отрывке сняты дублирующие партии флейты и фагота.

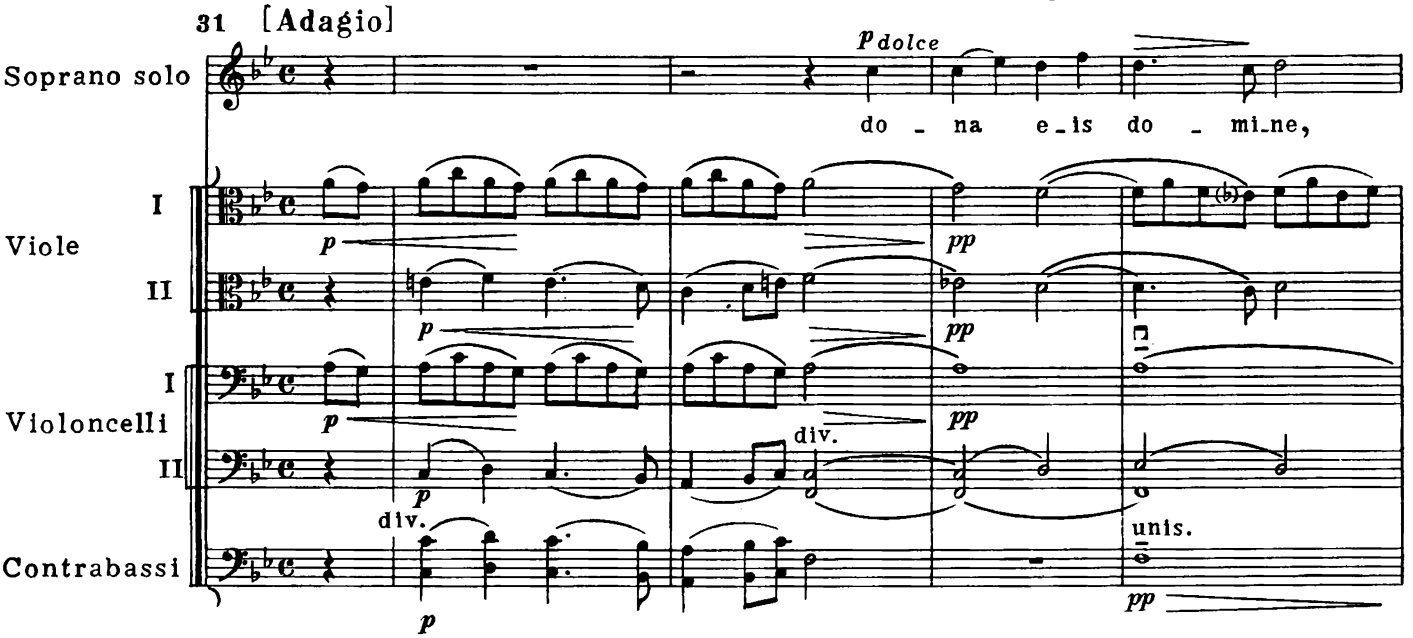
Э. Григ. „Из времен Хольберга." Сарабанда

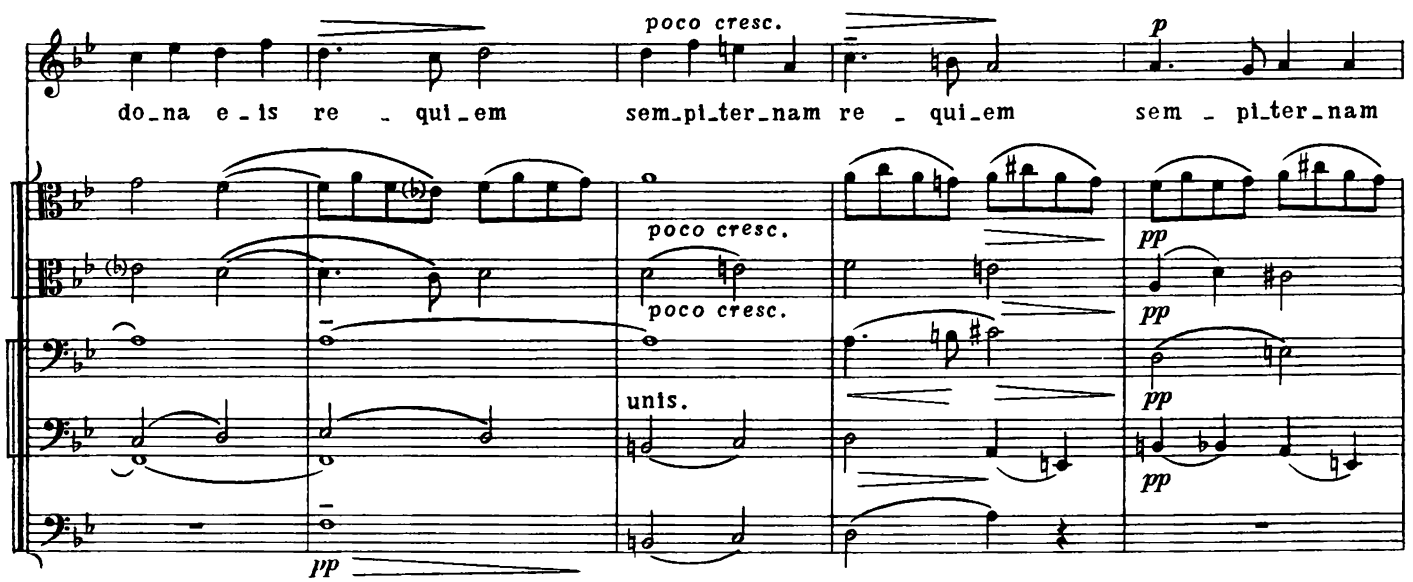
30 Andante (♩ = 42)

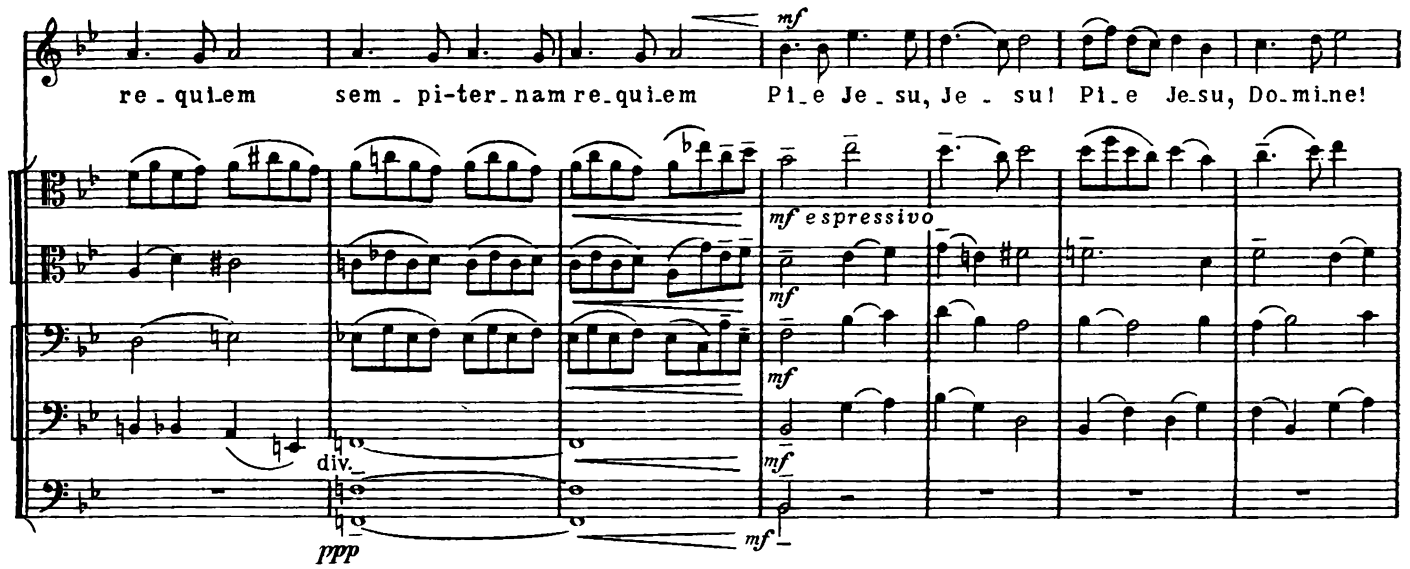


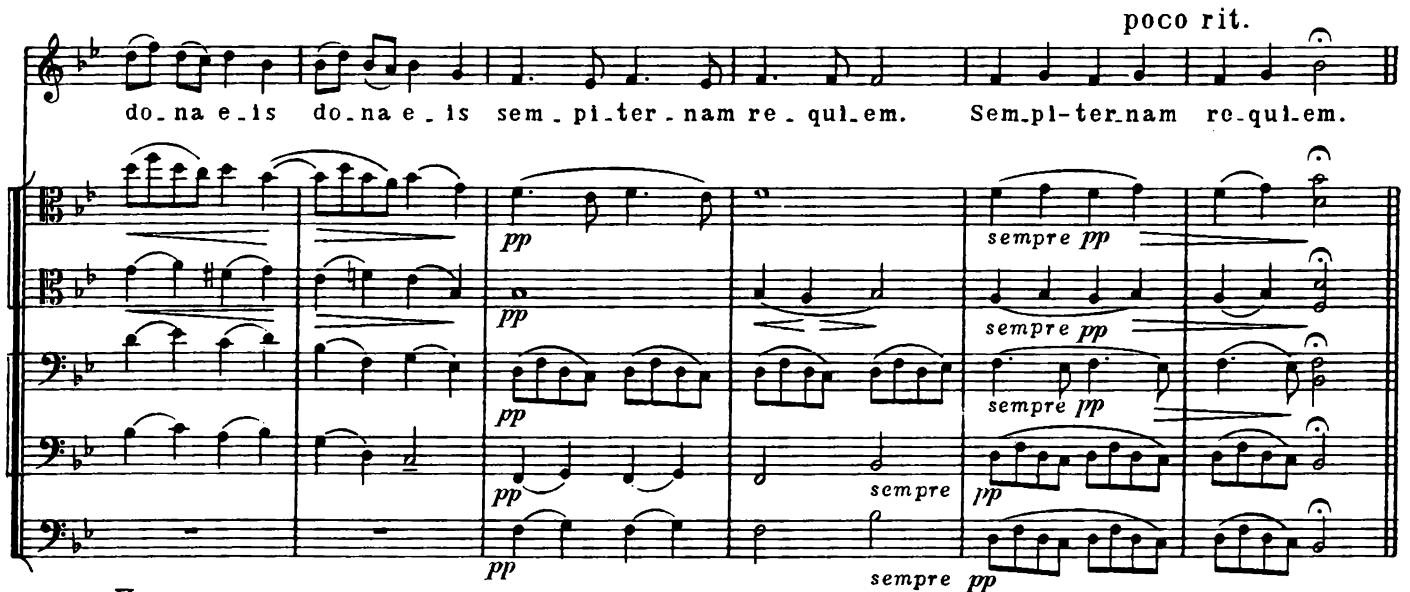

p
cresc.
f
pizz.

31 [Adagio]


Soprano solo
p dolce
do - na e-is do - mi-ne,
Viole
I
II
Violoncelli
I
II
Contrabassi
p
pp
div.
unis.


do-na e-is re - qui-em
poco cresc.
sem-pi-ter-nam re - qui-em
p
sem - pi-ter-nam
pp
unis.

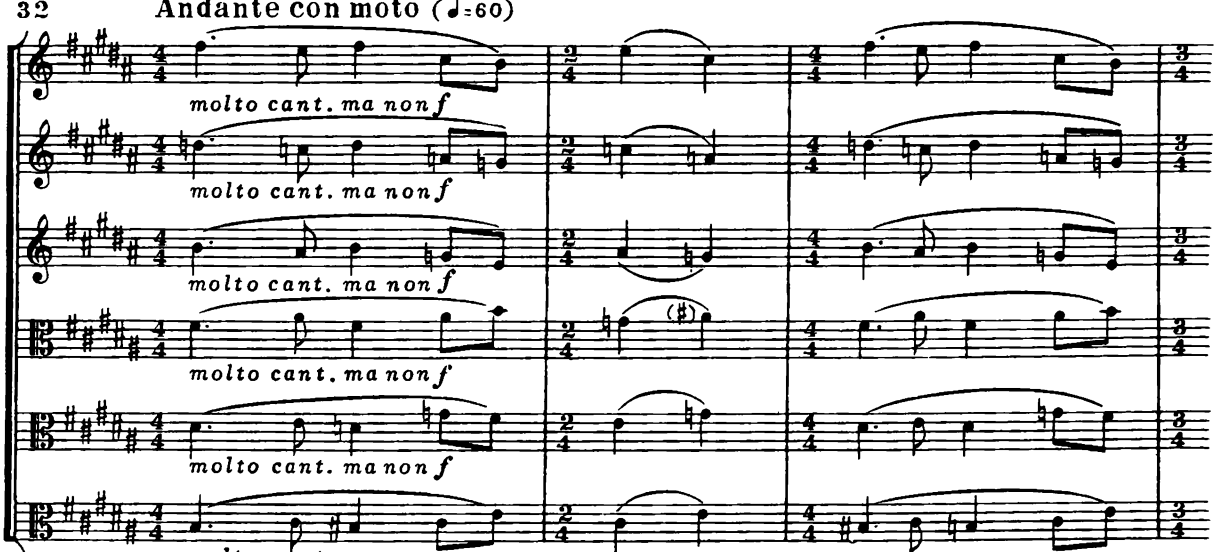




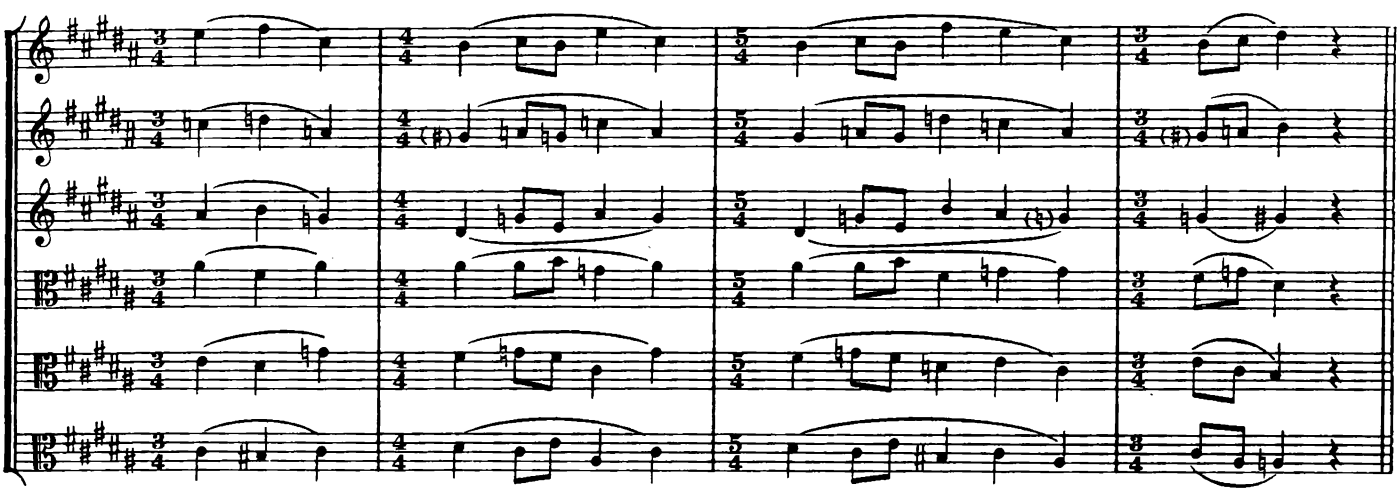
Приводится группа струнных.

И. Стравинский. „Весна священная“

32 Andante con moto (♩=60)



6 Viole sole



Пример приведен в извлечении; сопровождающие голоса (партии виолончелей, контрабасов и валторн) составителями сняты.

Глава 3

ТЕНОРОВЫЙ КЛЮЧ

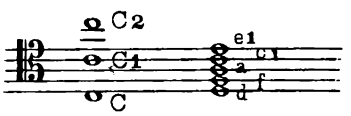
Теноровый ключ играет значительную роль при нотации инструментальных партий в симфонической партитуре.

В теноровом ключе записываются партии следующих инструментов:

виолончели (Violoncello)	в высоком регистре,
фагота (Fagotto)	в высоком регистре,
тромбона (Trombone)	в среднем и высоком регистрах,
иногда контрабаса (Contrabasso)	в высоком и высшем регистрах.

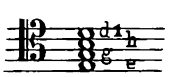
Теноровый ключ употреблялся также в партитурах прошлых веков для записи вокальных партий (сольных и хоровых).

Для более успешного изучения тенорового ключа можно рекомендовать тот же способ, что и для альтового ключа. Следует выучить сначала основные ноты – *до* первой, *до* малой и *до* второй октав, а также те ноты, которые расположены на линейках и образуют нонаккорд II ступени в до мажоре:

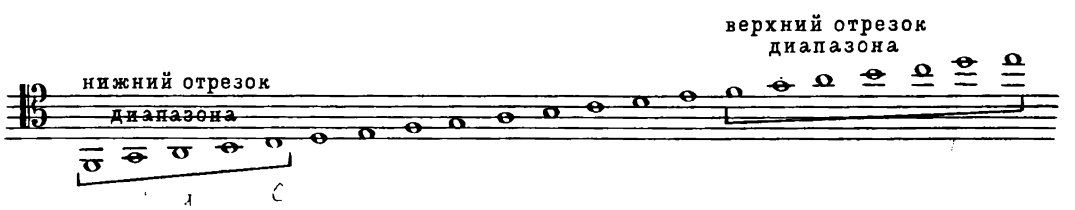


Первоначально эти ноты могут служить ориентиром при запоминании всего звукоряда в теноровом ключе.

Затем нужно выучить все остальные звуки центрального регистра, расположенные между линейками:

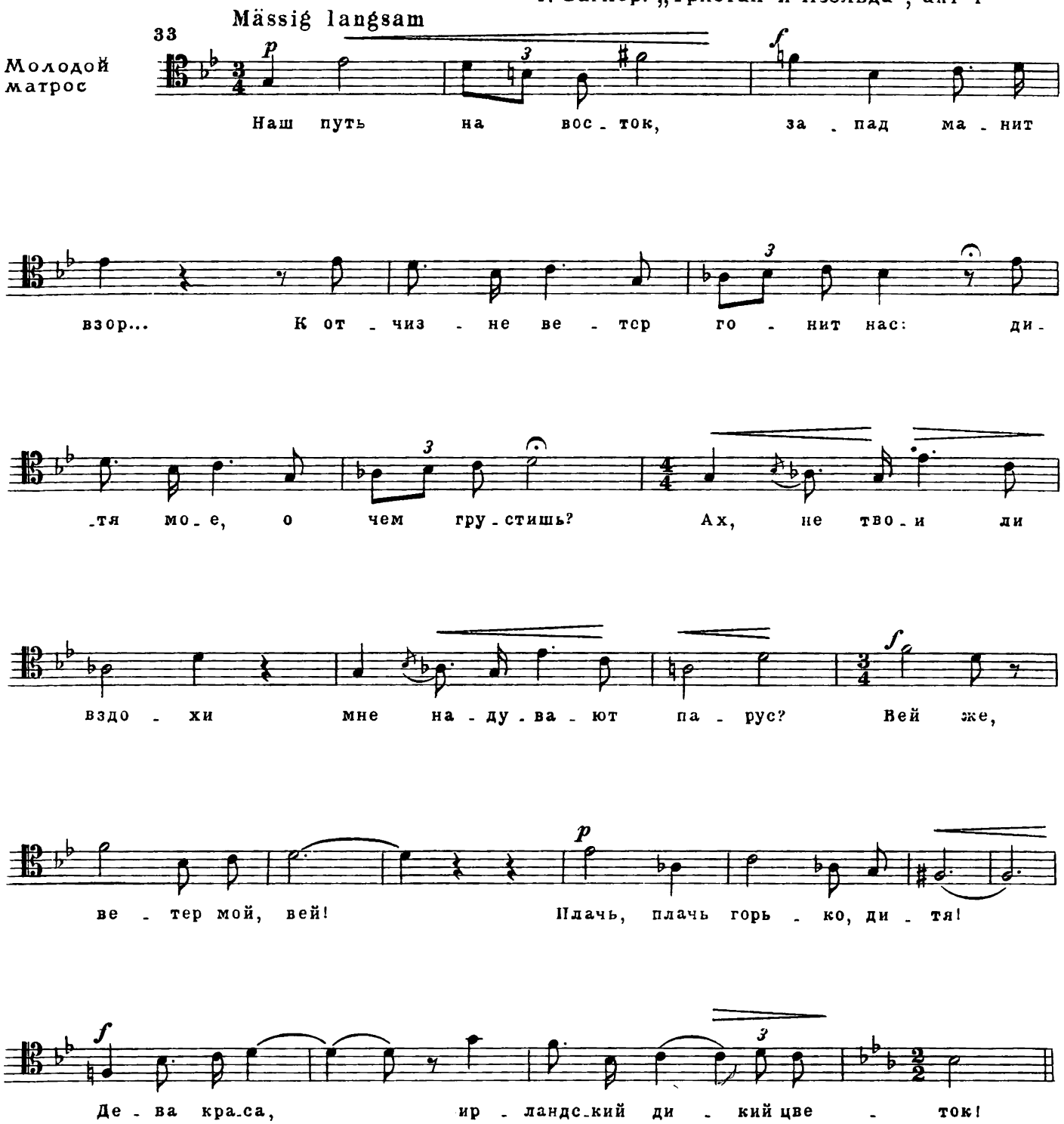


Следом за этим остается усвоить только крайний верхний регистр и редко встречаемые звуки низкого регистра (ниже *ре* малой октавы):



В качестве вспомогательного средства можно рекомендовать сольфеджирование в теноровом ключе по „Сборнику задач для практического изучения гармонии“ А. Аренского и по „Сольфеджио в ключах“ Н. Ладухина. Затем надо переходить к чтению партий, нотированных в теноровом ключе, (из камерных и симфонических партитур). Рекомендуется также использовать специальную литературу для виолончели, фагота и тромбона.

Р. Вагнер. „Тристан и Изольда", акт I



Полезно не только сыграть „Песню молодого матроса", но и просольфеджировать ее. Сольфеджирование активизирует внимание в большей степени, чем проигрывание на фортепиано, оно заставляет точнее фиксировать название каждого звука, тогда как во время игры на фортепиано учащийся невольно склоняется к более легкому пути – к восприятию мелодического рисунка по интервалам.

О. Козловский. „Фингал", (1805 г.) Антракт
(переложение Ю. Фортунатова)

Violoncello solo

34 Andante cantabile

mf *dolce e ben cantando*

mp

mf *mf* *cresc.*

f *mp* *mp* *dolce* *pp*

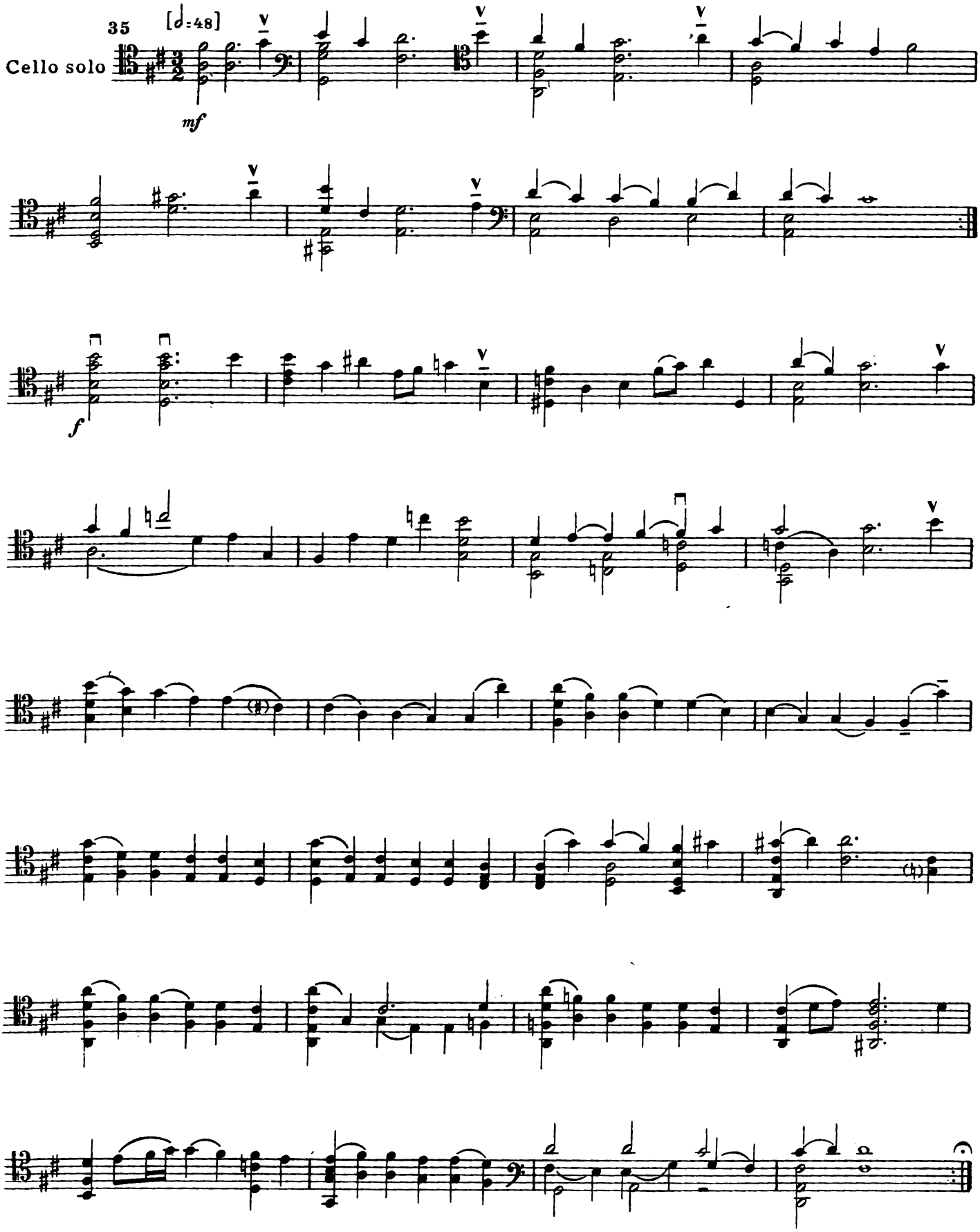
p *mf* *p* *pp*

Lamentabile

mf molto espressivo

poco più f *f*

И.С. Бах. Сюита для виолончели соло N6. Сарабанда



К. Орф. „Кармина Бурана“, N12

36 **Andante** ♩=84

Fagotti

Tromboni

Violoncelli

solo

p lamentoso

con sord.

p

pizz.

mp

rit. a tempo

Ф. Лист. „Что слышно на горе“

37 **Andante religioso**

3 Tromboni e Tuba

mp espressivo

mf

pp

Р. Вагнер. „Тангейзер“, акт III

38 **Sehr breit**

3 Posaunen

Tuba

f

cresc.

dim.

poco cresc.

dim.

più p

Н. Мясковский. 16-я симфония, ч. I

39 Meno vivo

Tromboni e Tuba

I Violini II

p cantabile

pp

f

Д. Шостакович. 8-я симфония, ч. I

40 [Andante ♩= 72]

Violini I

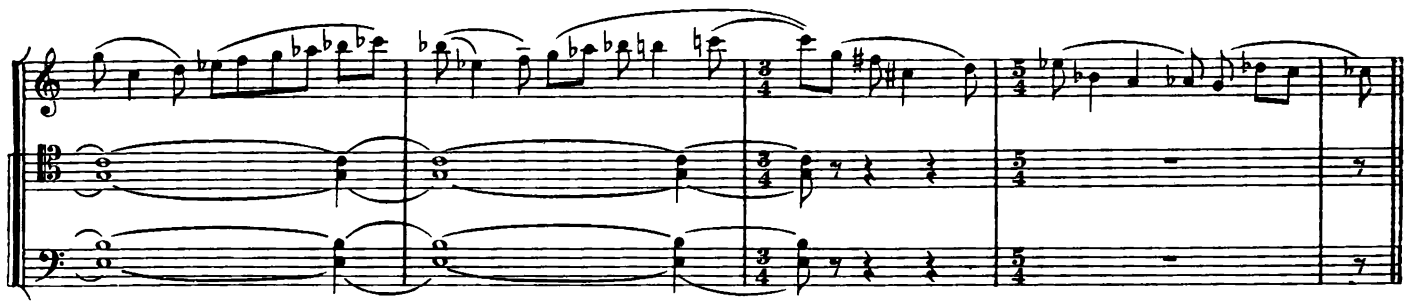
Violoncelli div.

Contrabassi div.

pp

cresc.

pp tranquillo



41 Sehr ruhig

Violoncello solo

p espr.

(2-3 p.)

Violoncelli div. a 4

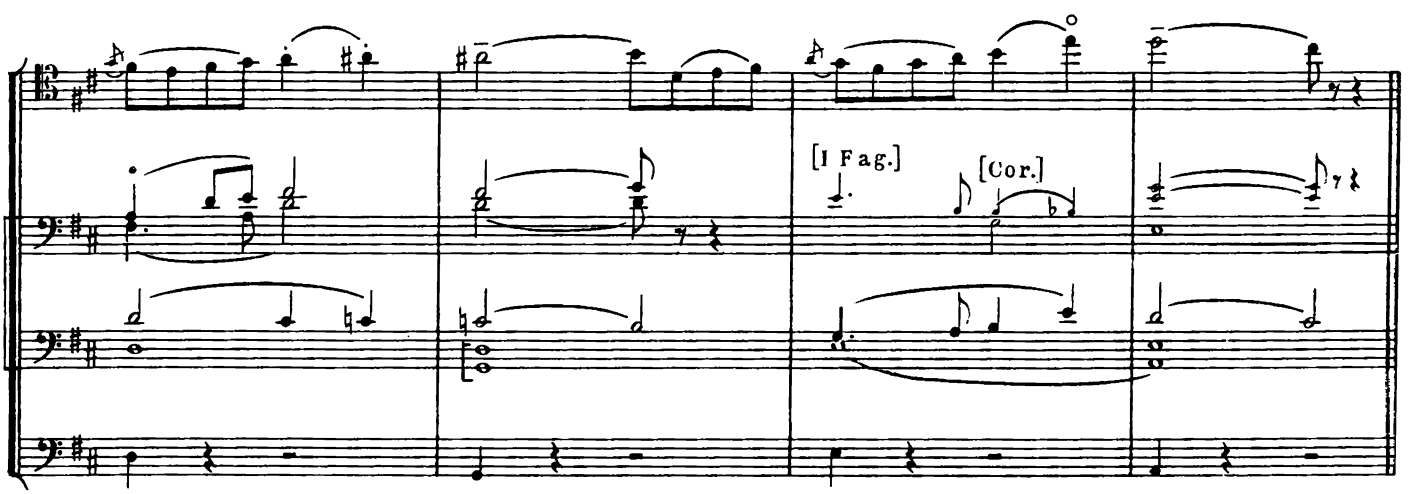
pp

(4-5 p.)

pp

pizz.

Contrabassi

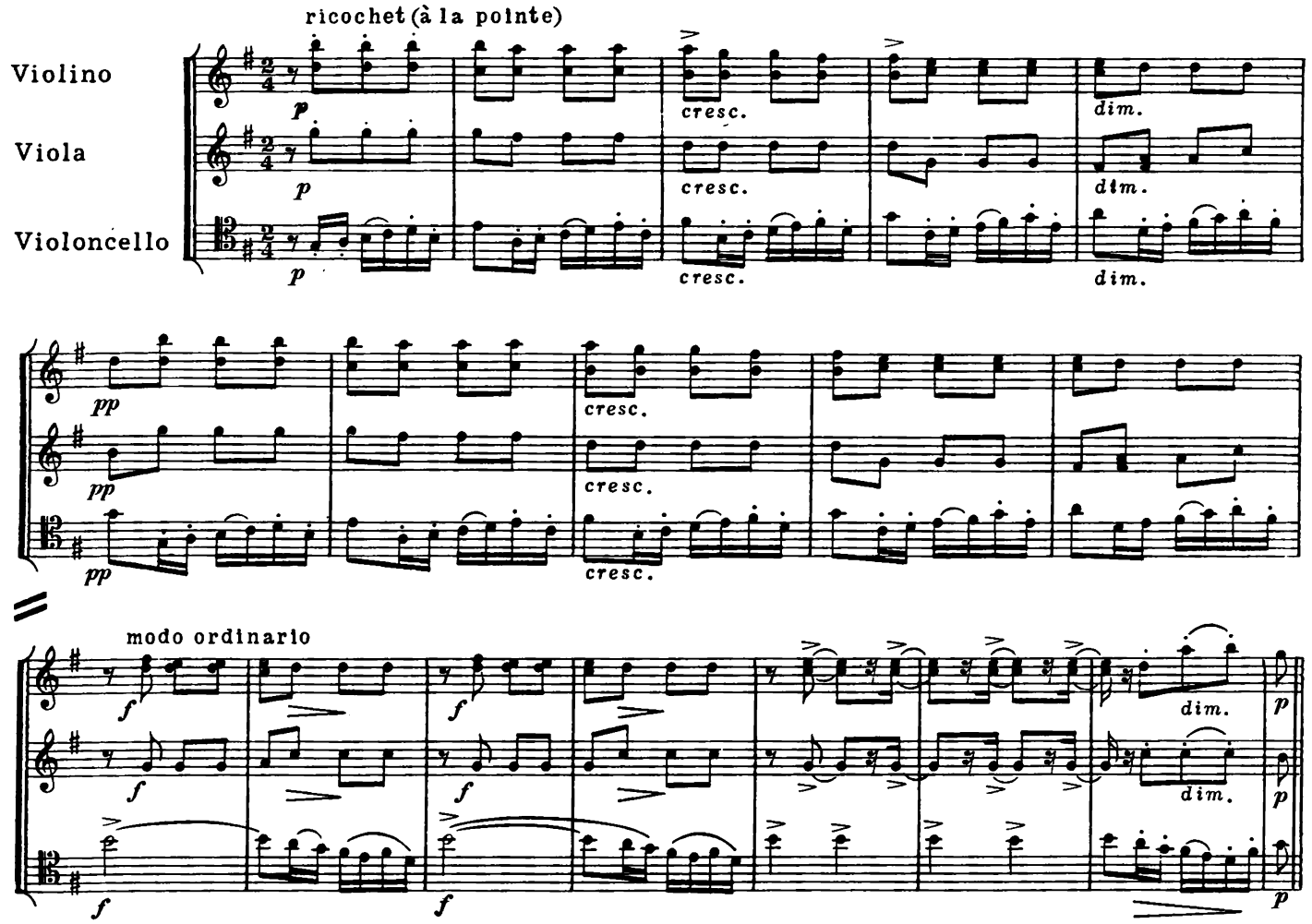


Партитура дана в извлечении группы виолончелей и контрабасов с необходимыми гармоническими репликами фаготов и валторн.

Мелодия солирующей виолончели, изложенная в теноровом ключе, должна рельефно выделяться чтающим. Интервальные соотношения между голосами гармонической ткани желательно не менять. Поэтому нужно приспособиться к исполнению некоторых гармонических голосов то правой, то левой рукой.

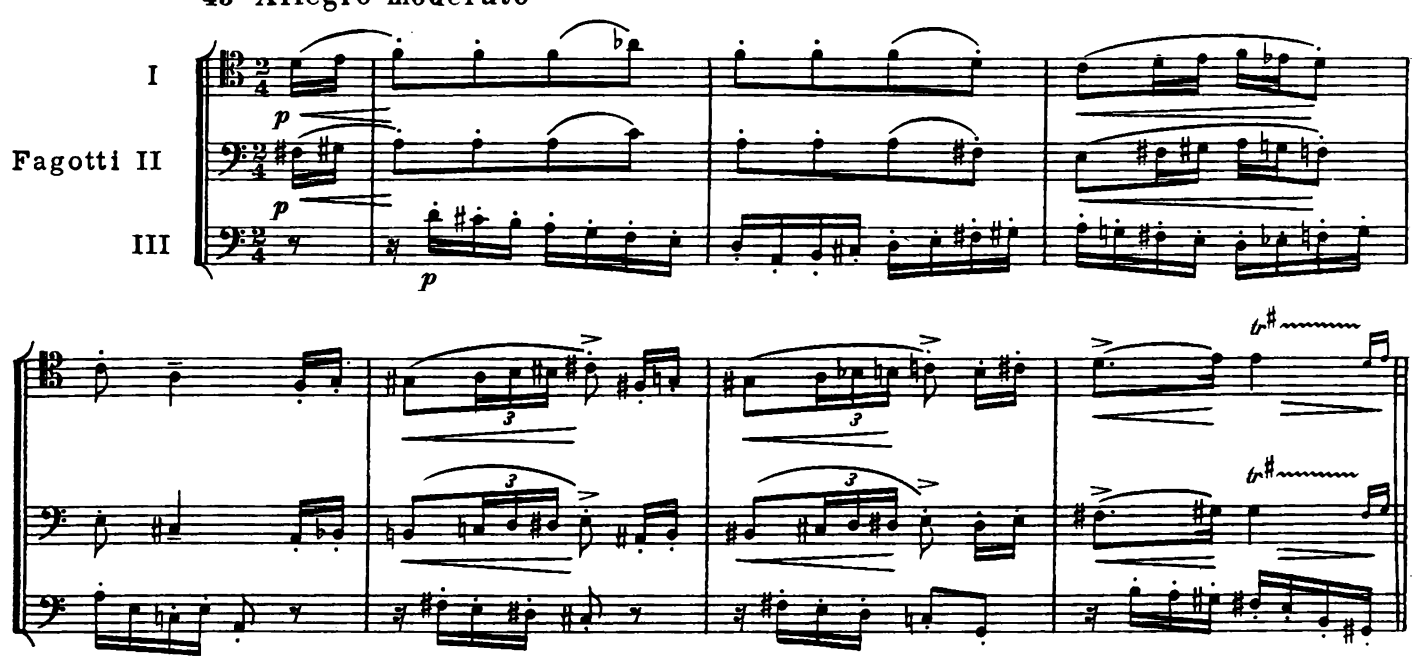
С. Танеев. Трио, ор. 31, ч. II

42 [Allegretto vivace]

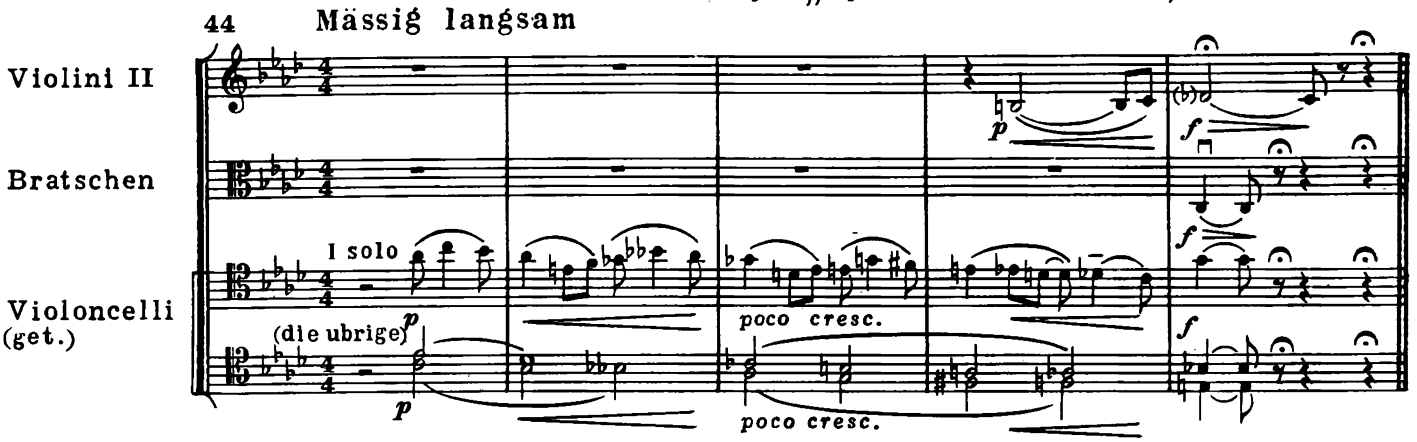


Б. Барток. Концерт для оркестра

43 Allegro moderato

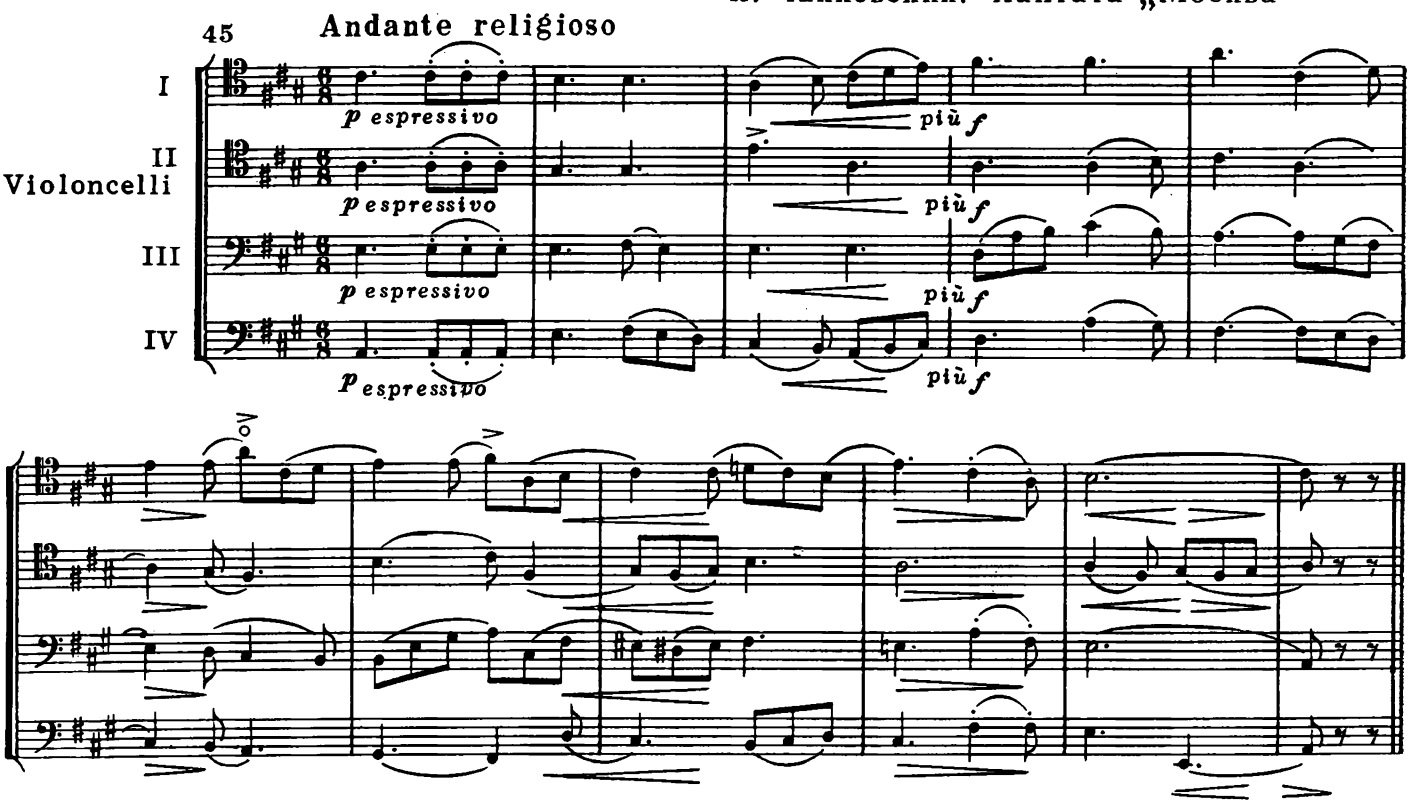


Р. Вагнер. „Тристан и Изольда“, акт III

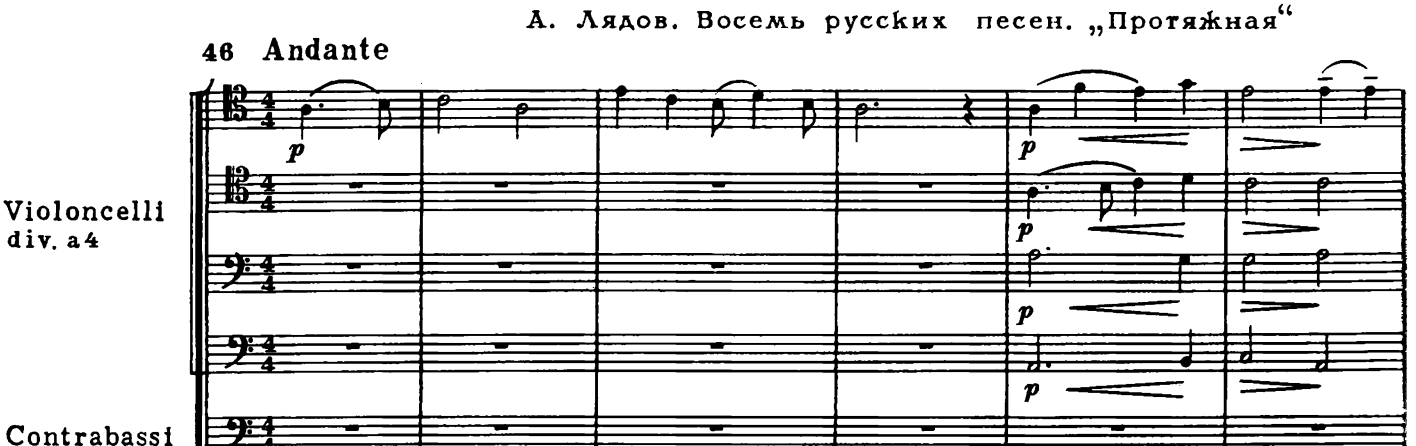


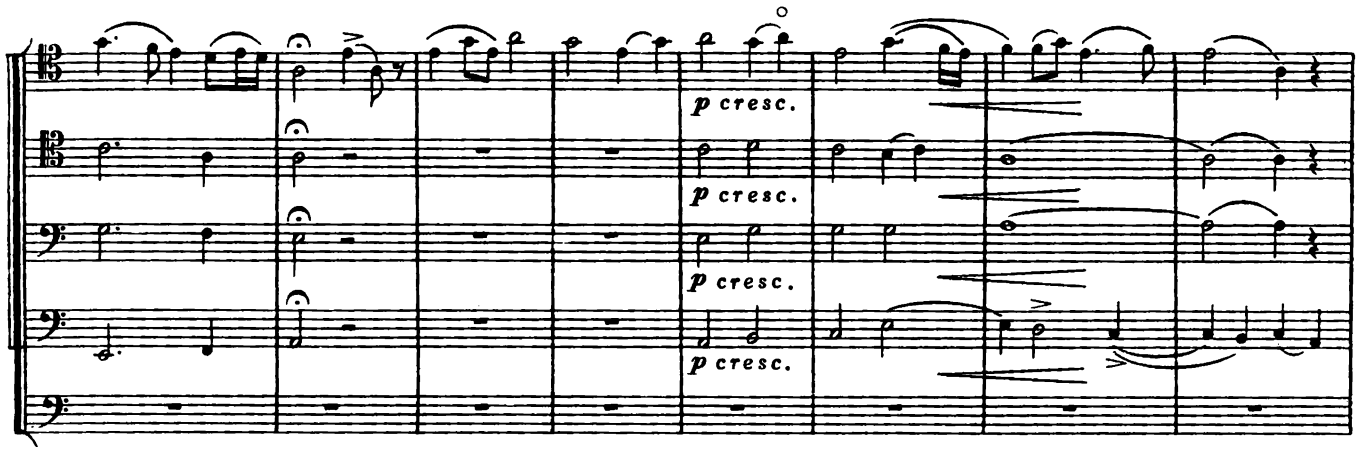
Дублирующие партии валторн и фагота составителями сняты.

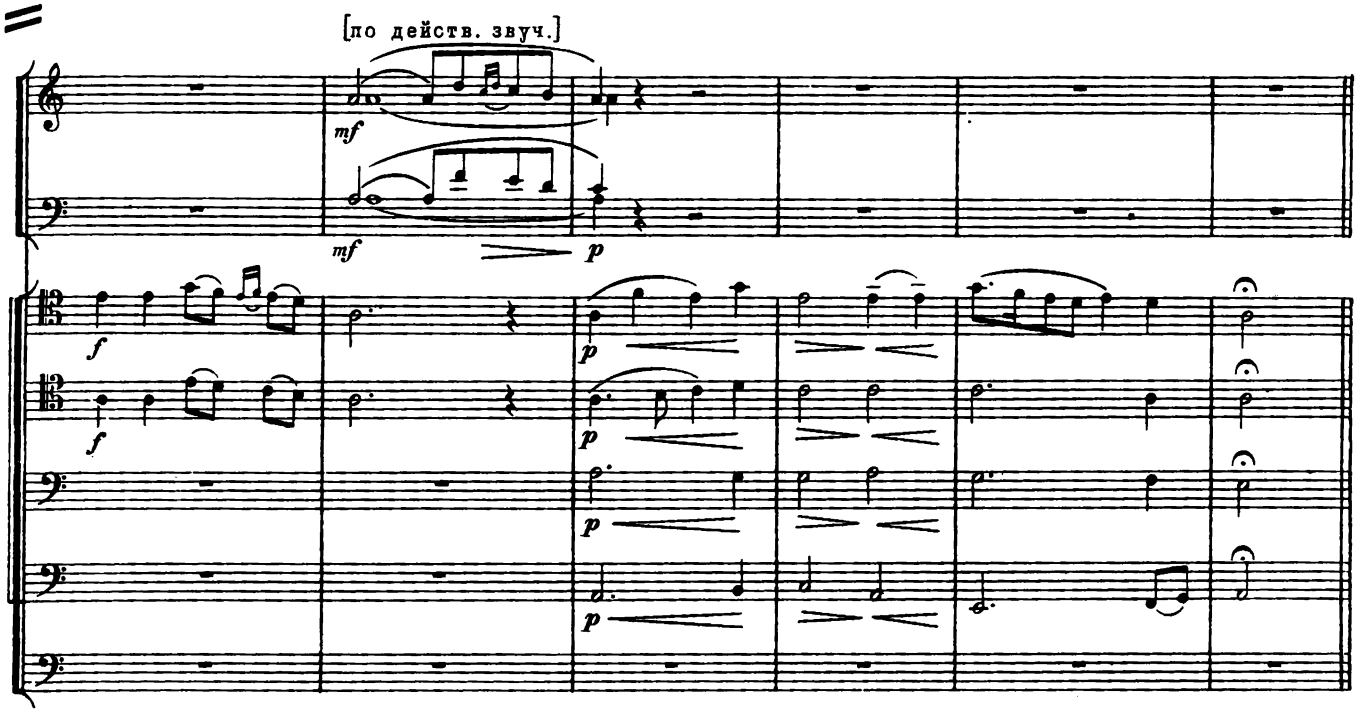
П. Чайковский. Кантата „Москва“

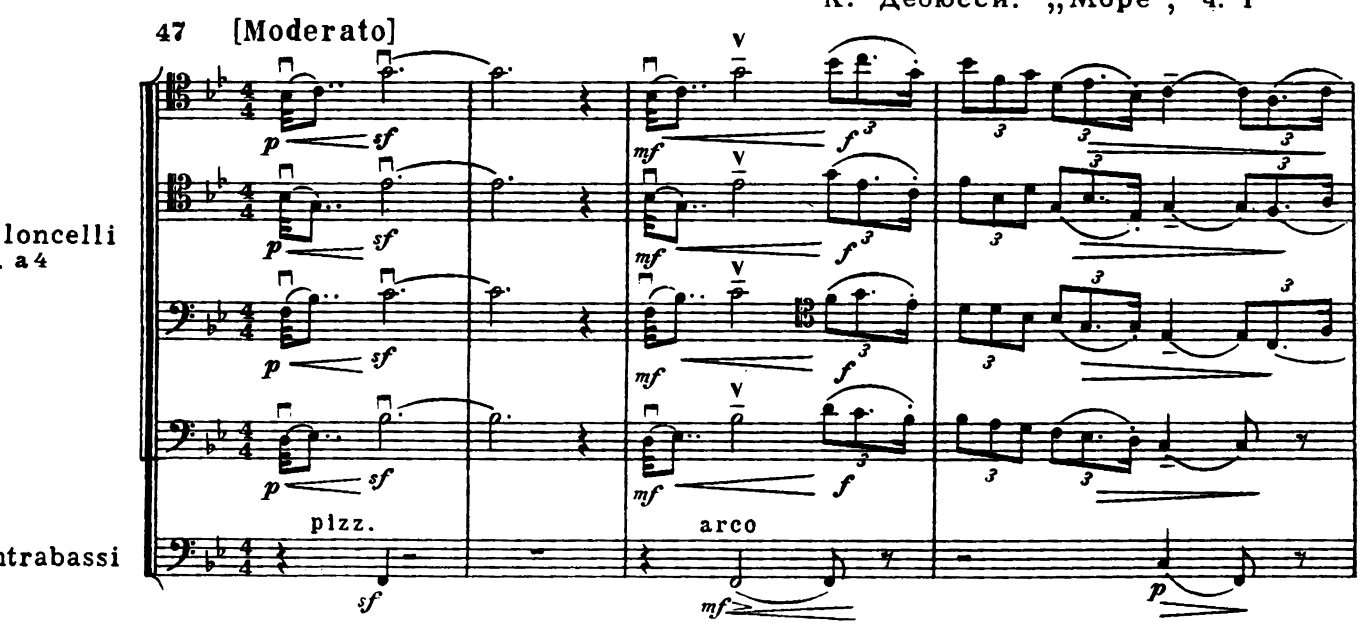


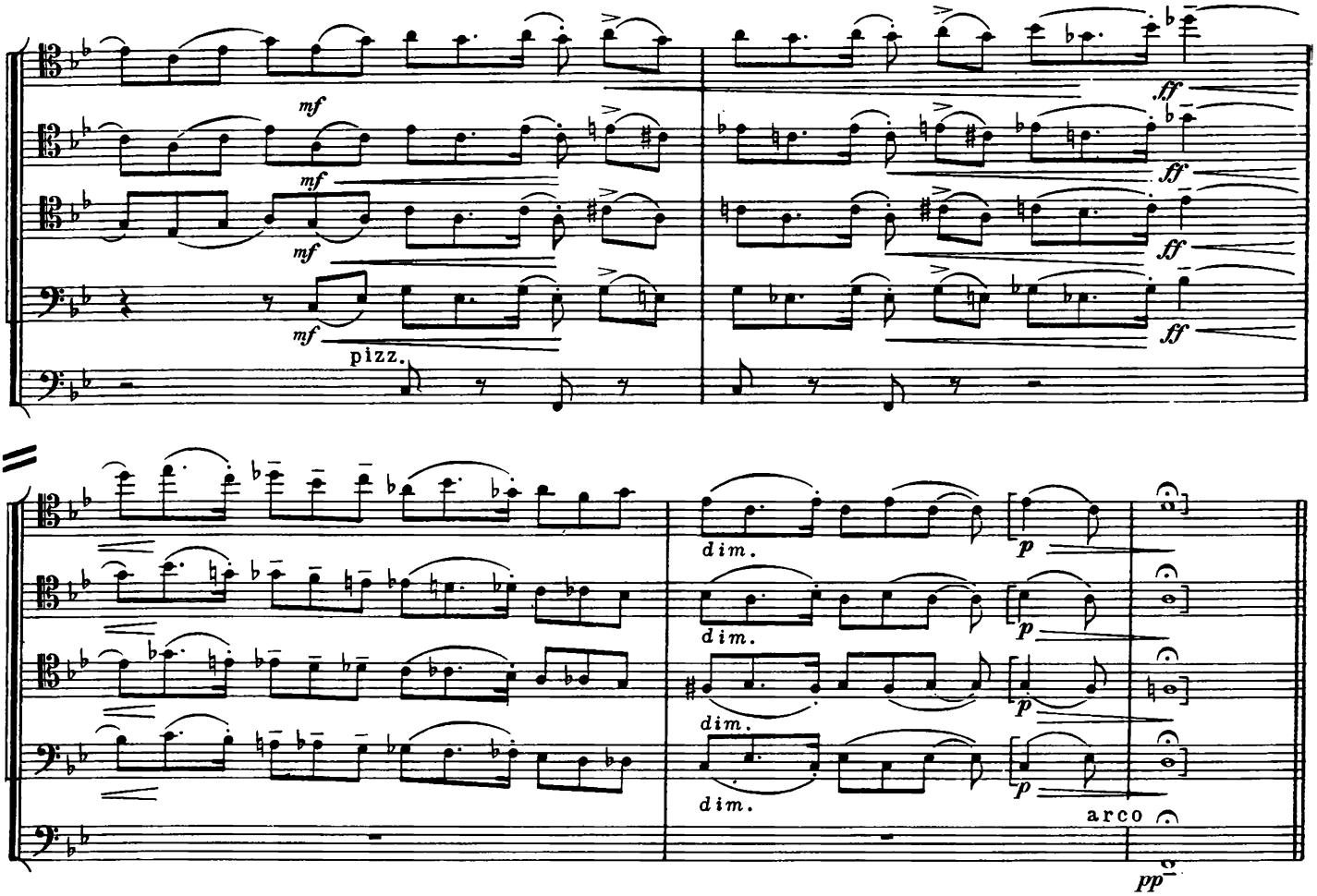
А. Лядов. Восемь русских песен. „Протяжная“




p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

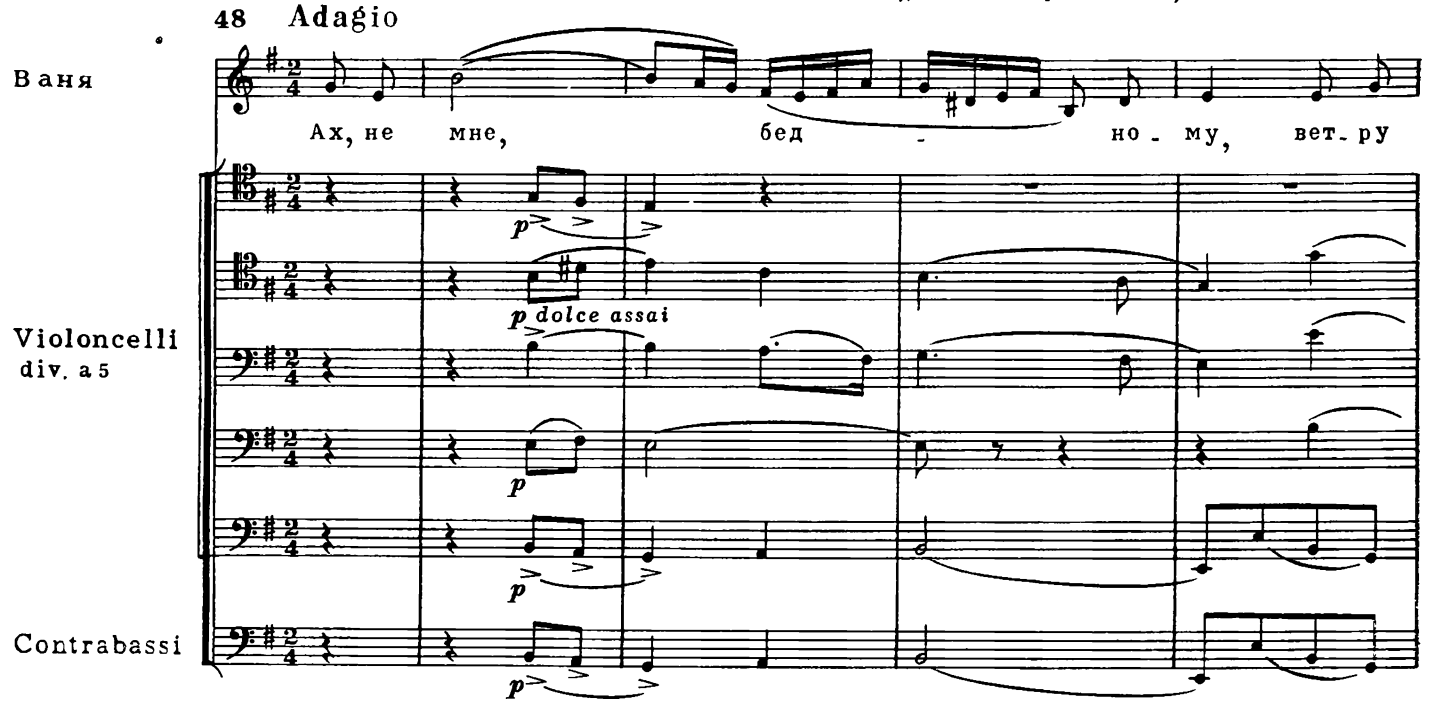

[по действ. звуч.]
Cl.
Fag.
mf
mf
p
f
f
p
p
p
p

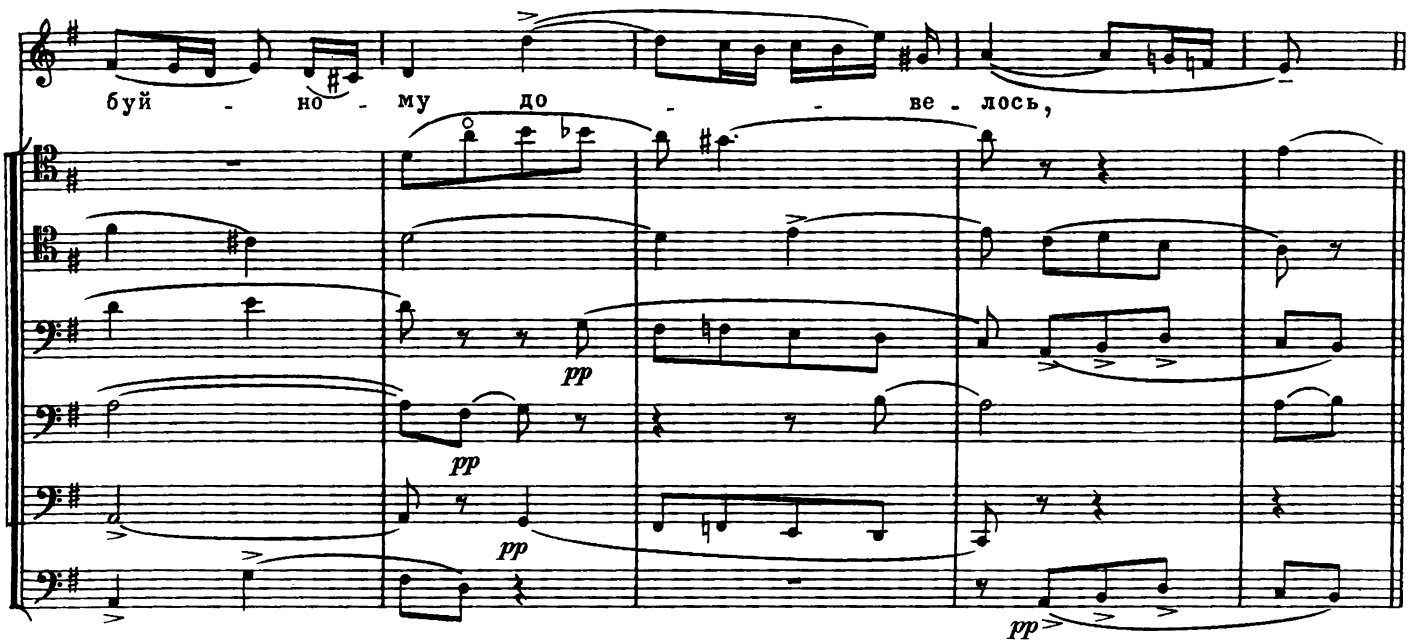

47 [Moderato]
Violoncelli
div. a 4
Contrabassi
pizz.
arco
p
sf
mf
f
3



Партии четырех валторн, частично дублирующие партии виолончелей, составителями сняты. Сложная гармония и особенности голосоведения заставляют очень внимательно вчитываться в текст и все время проверять игру слухом.

М. Глинка. „Иван Сусанин", эпилог.



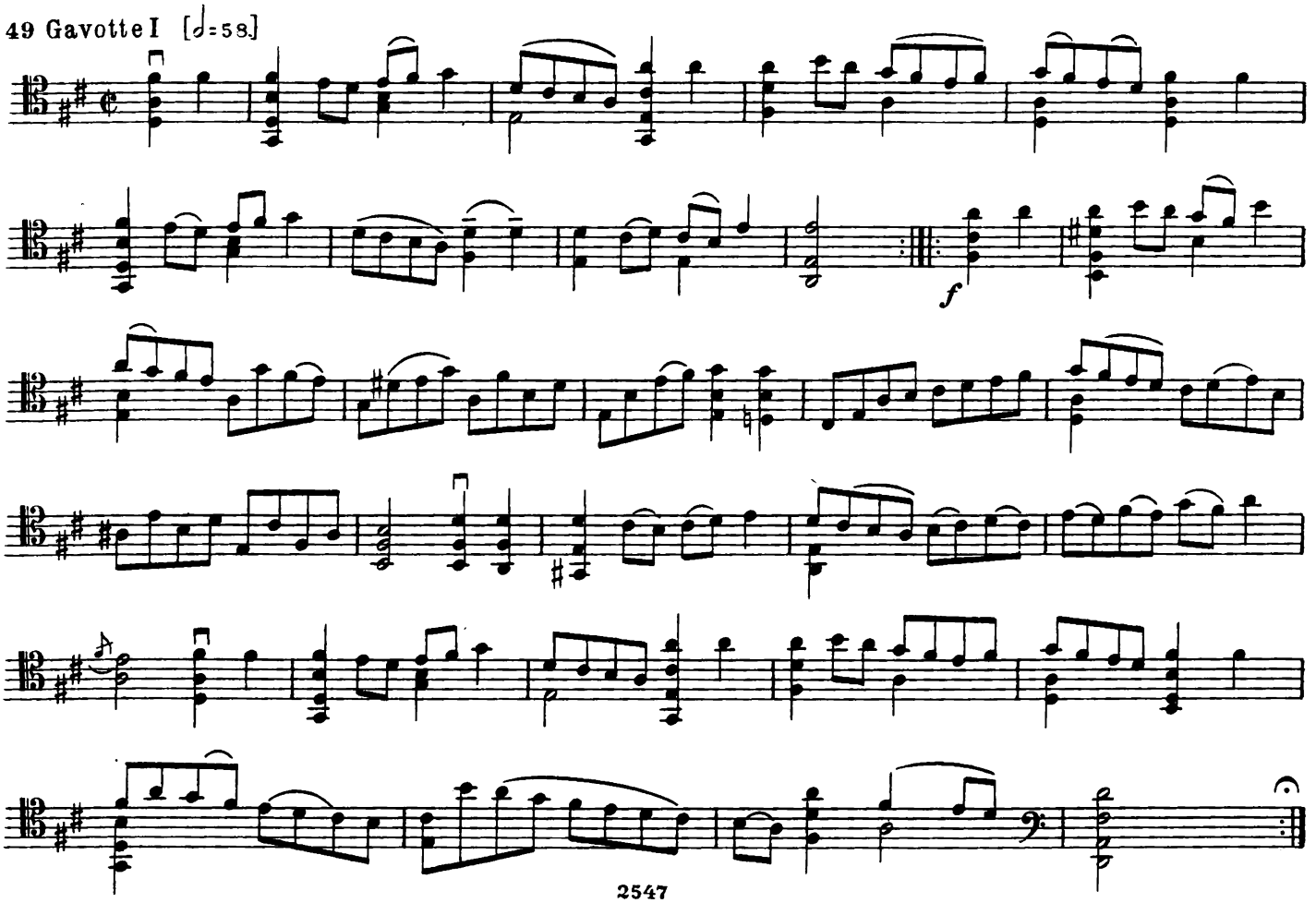


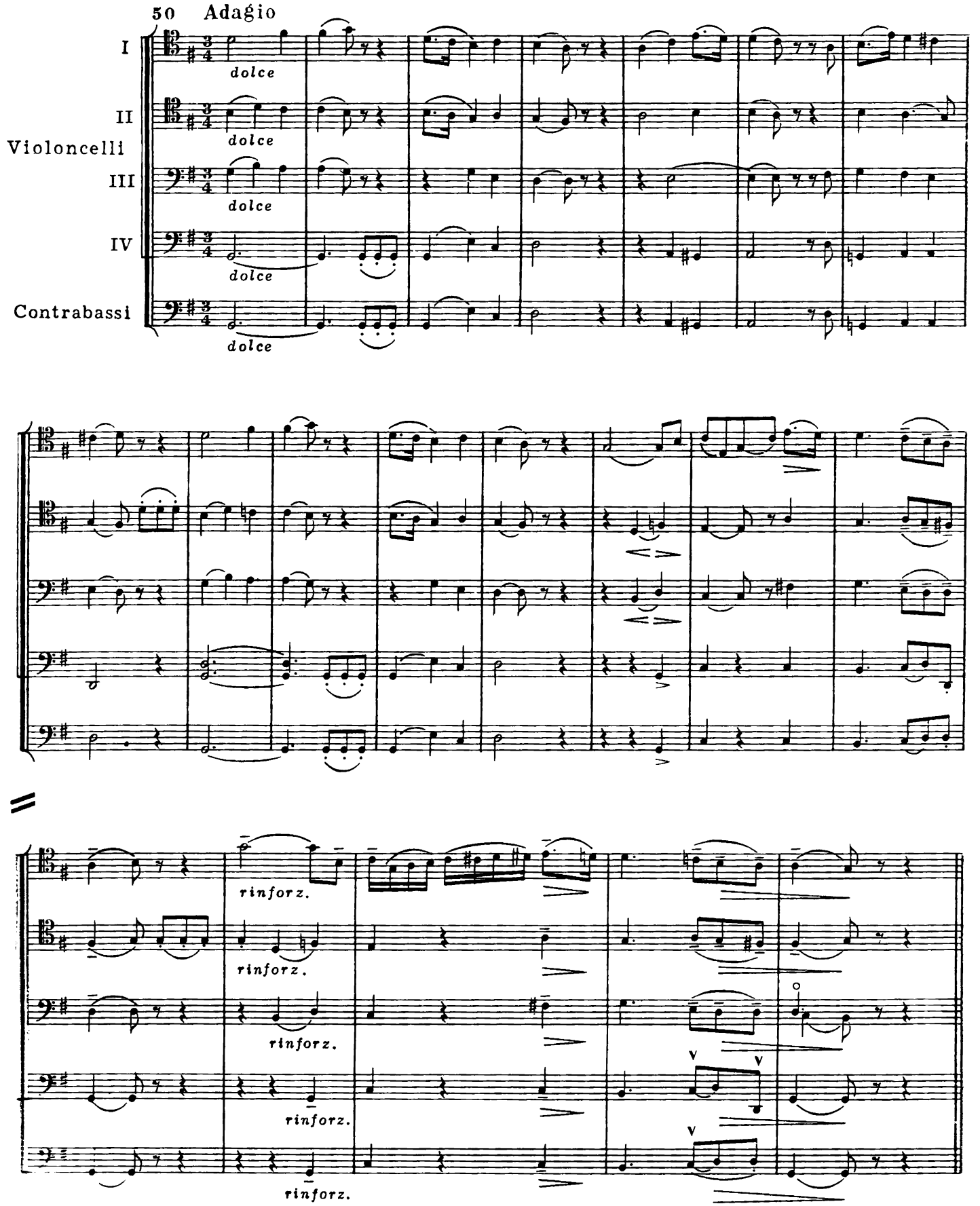
Прежде чем проиграть на фортепиано всю партитуру с воспроизведением вокальной партии, рекомендуется сыграть струнную группу, а партию Вани спеть (почти „не глядя“ на вокальную строчку). Это облегчит восприятие многострочной партитуры.

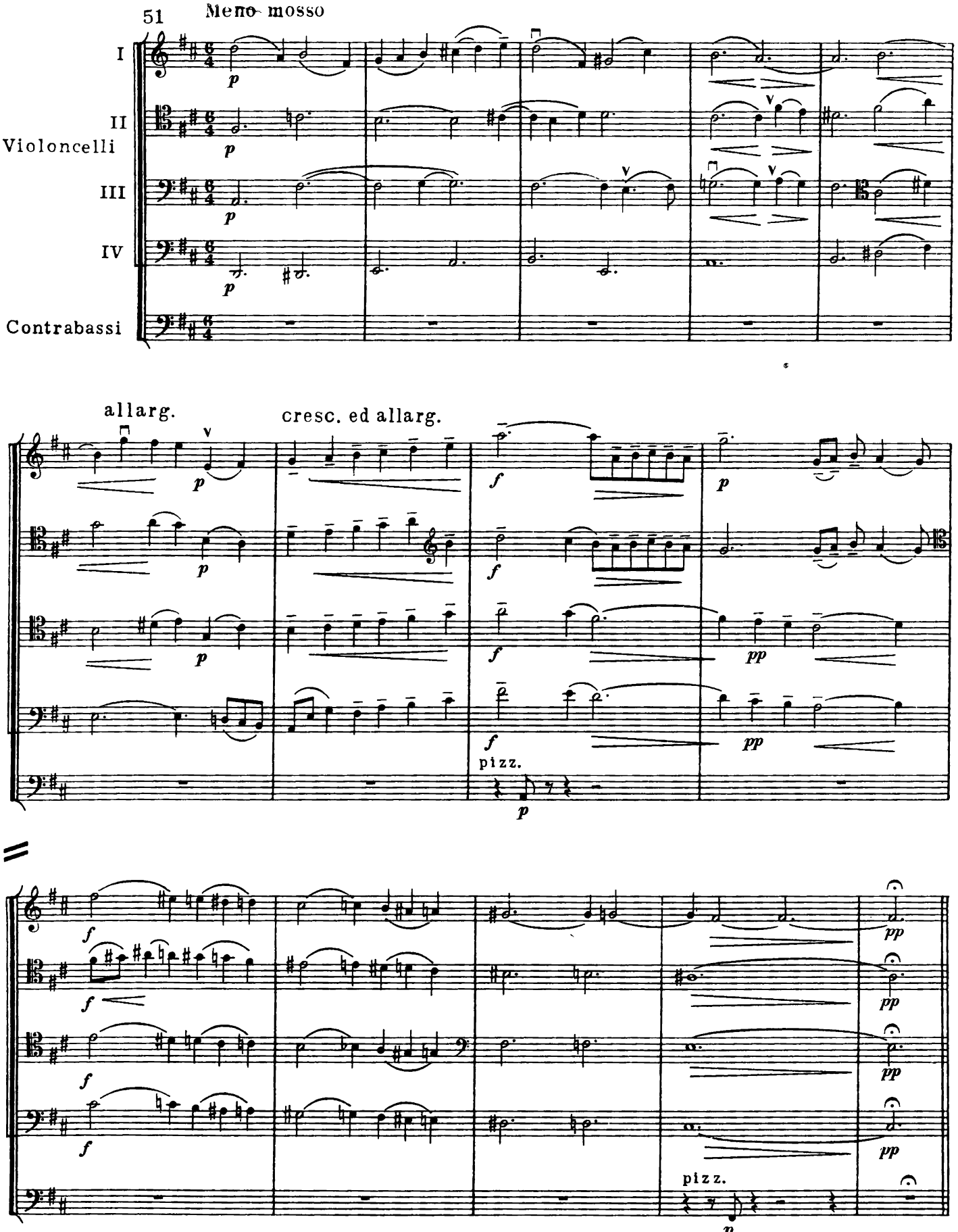
Пример отличается значительной трудностью из-за систематических перекрещиваний голосов в виолончельном хоре. Поэтому необходимо тщательно следить за каждым голосом и продумать возможную аранжировку трудных мест.

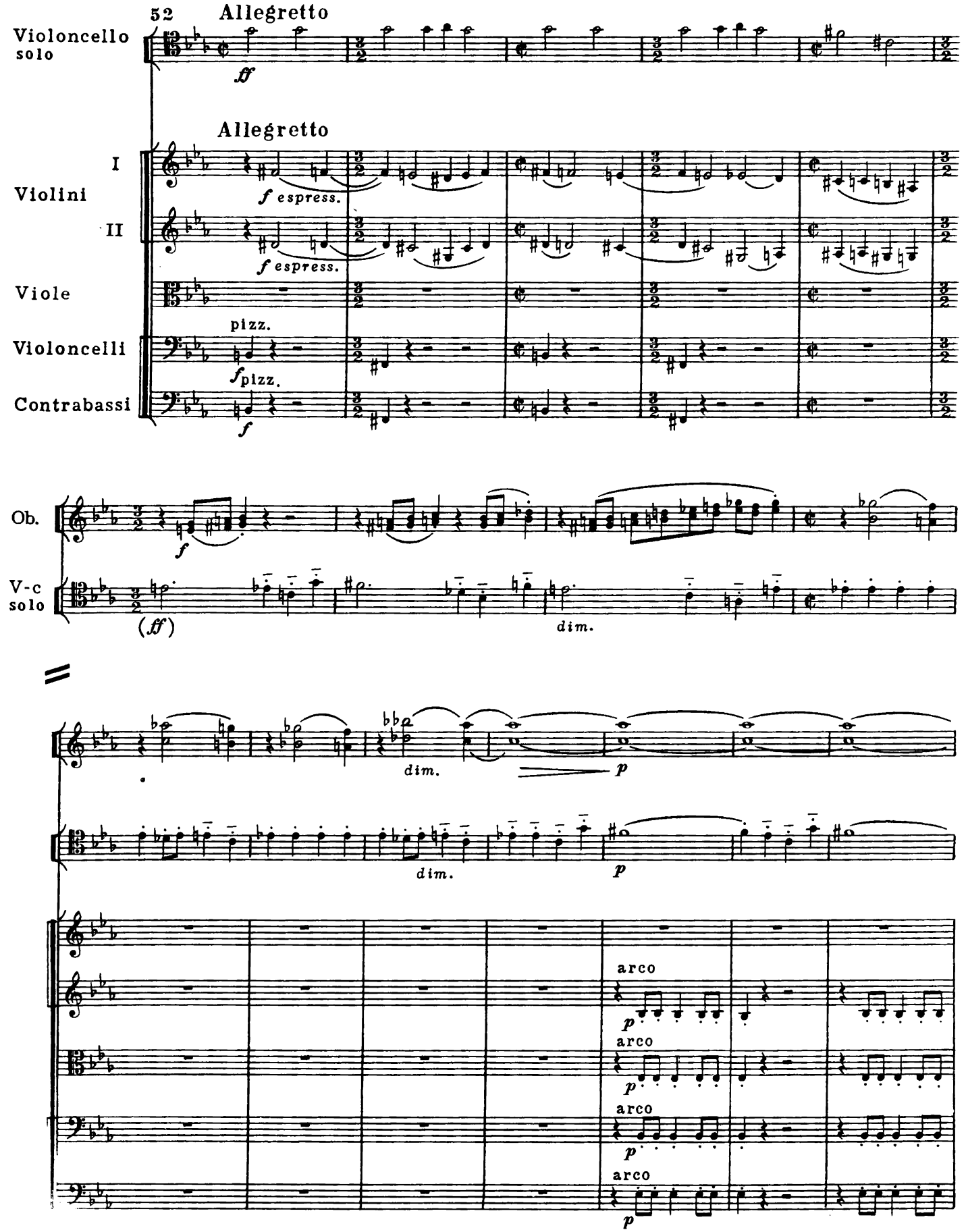
ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ

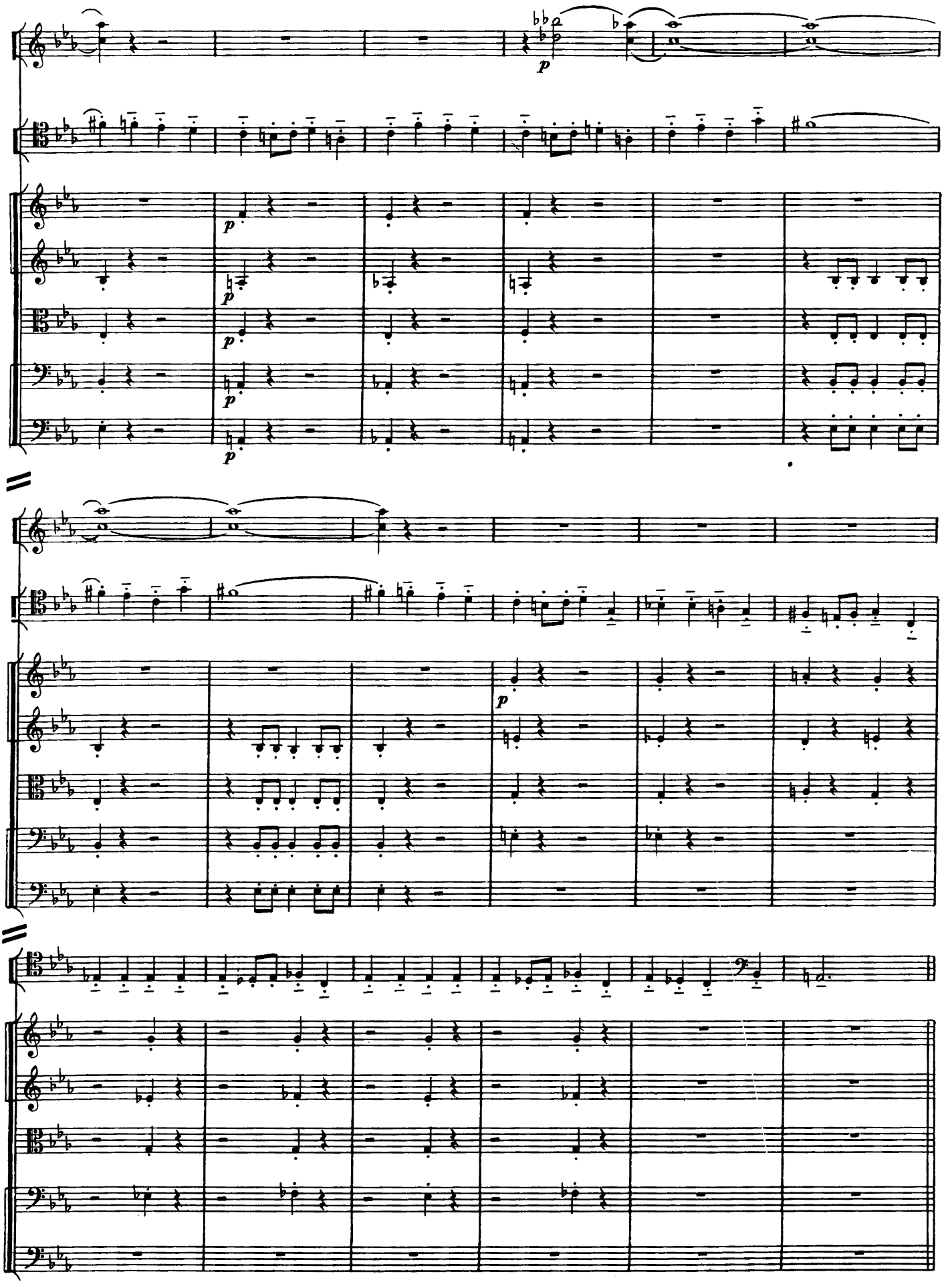
И. С. Бах. Сюита для виолончели соло N6. Гавот



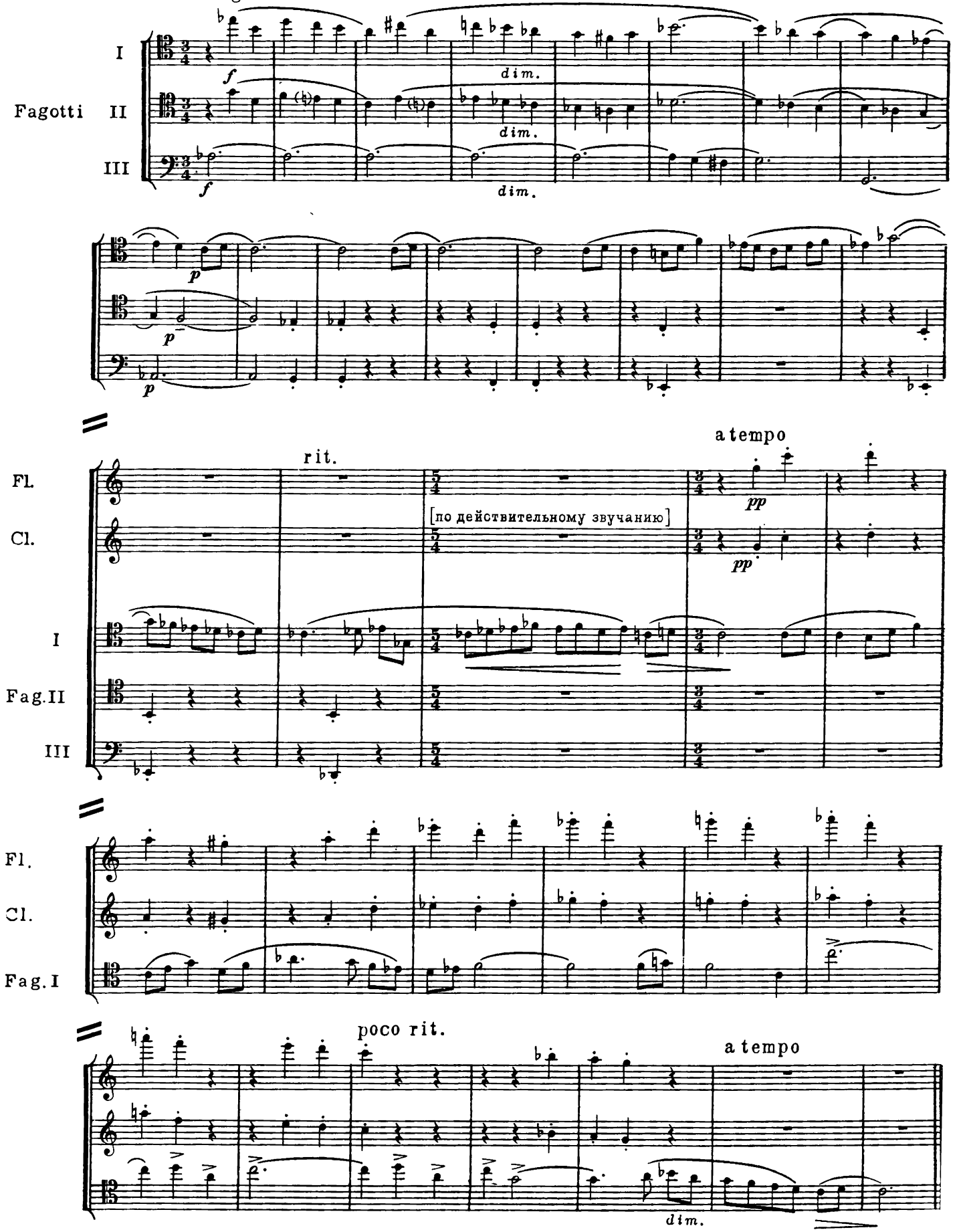

50 Adagio
I
II
Violoncelli
III
IV
Contrabassi
dolce
rinforz.


51
Meno mosso
I
II
Violoncelli
III
IV
Contrabassi
allarg.
cresc. ed allarg.
pizz.
pizz.

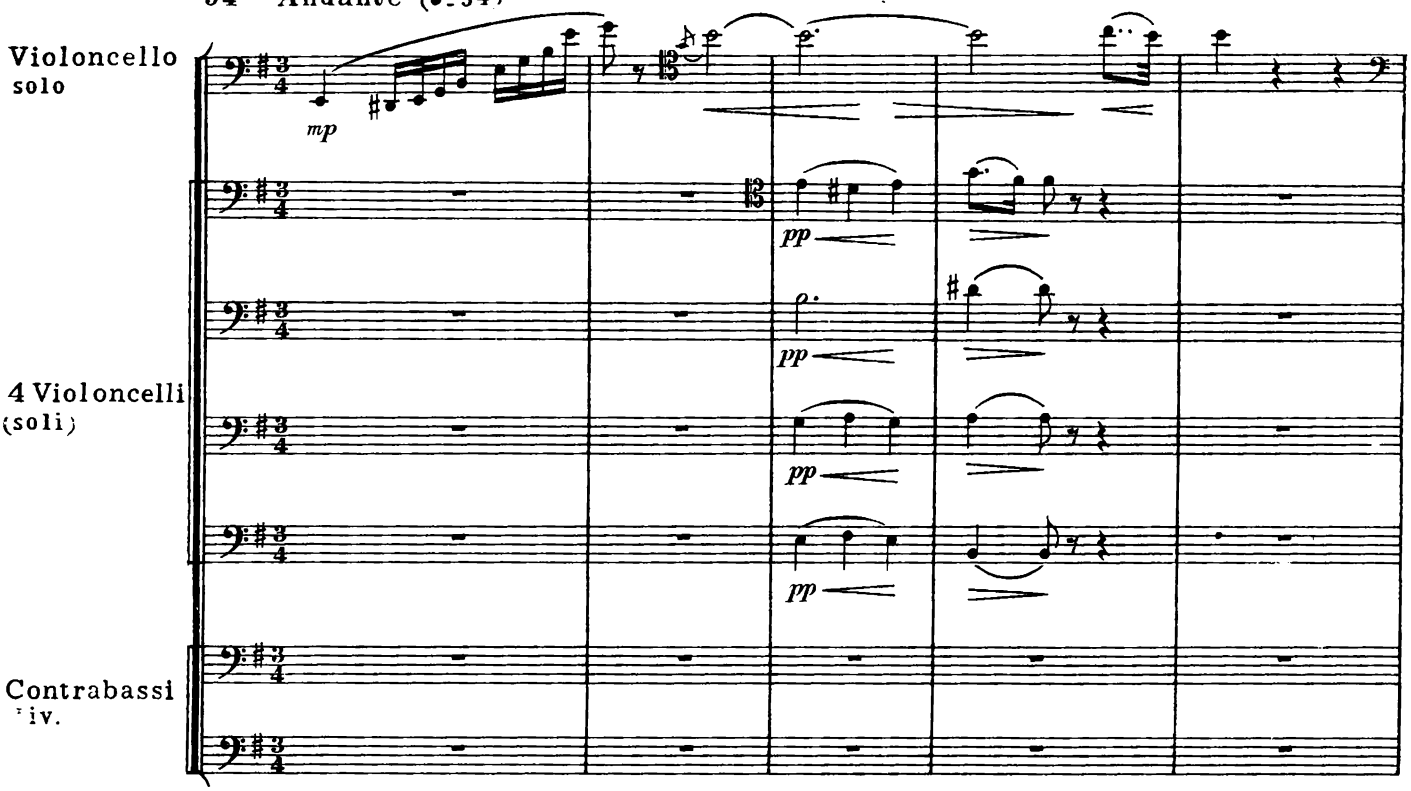

52
Allegretto
Violoncello solo
ff
Allegretto
I
Violini
II
f espress.
f espress.
Viole
pizz.
Violoncelli
f pizz.
Contrabassi
f
Ob.
f
V-c solo
(ff)
dim.
dim.
p
dim.
p
arco
p
arco
p
arco
p
arco
p

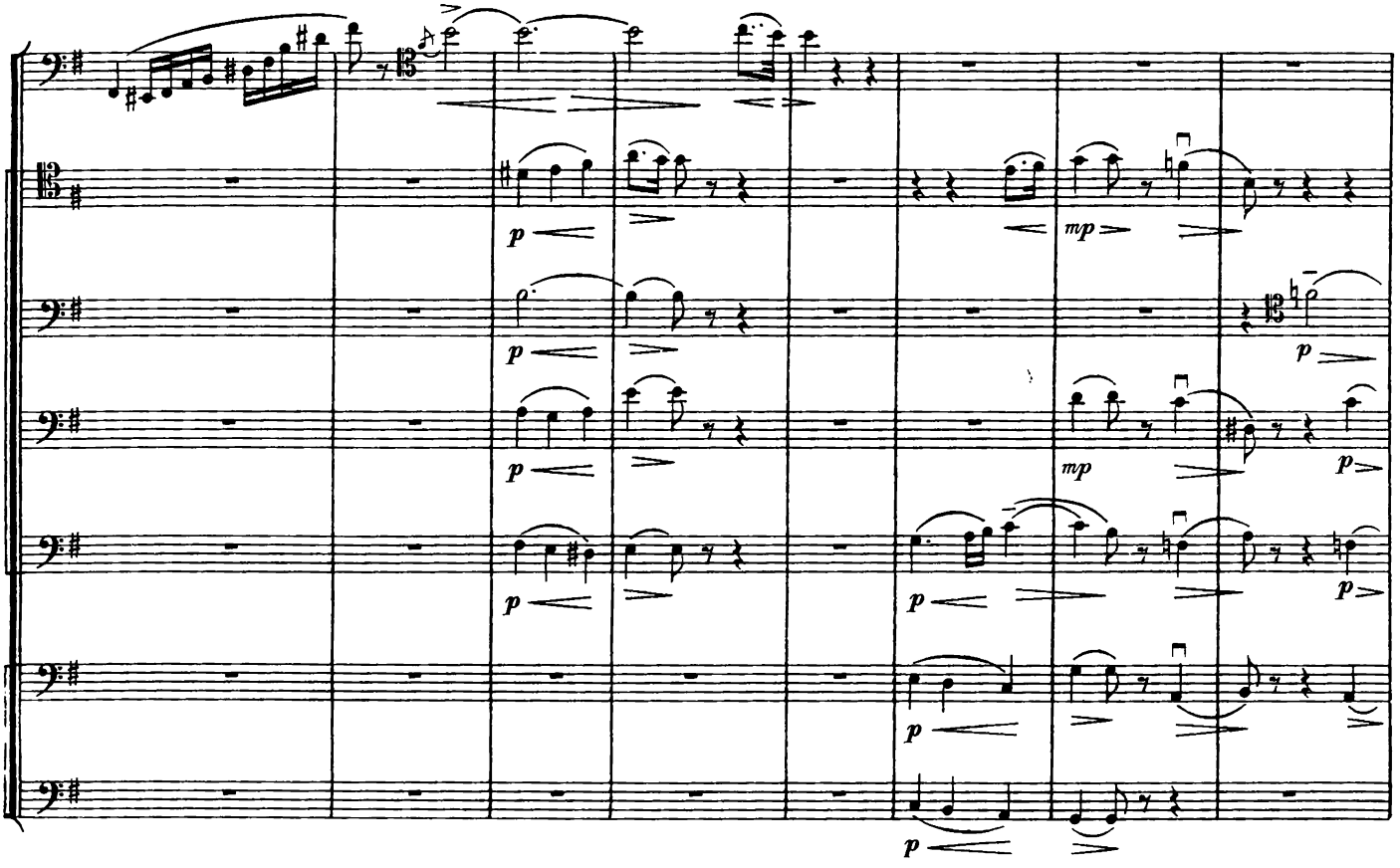


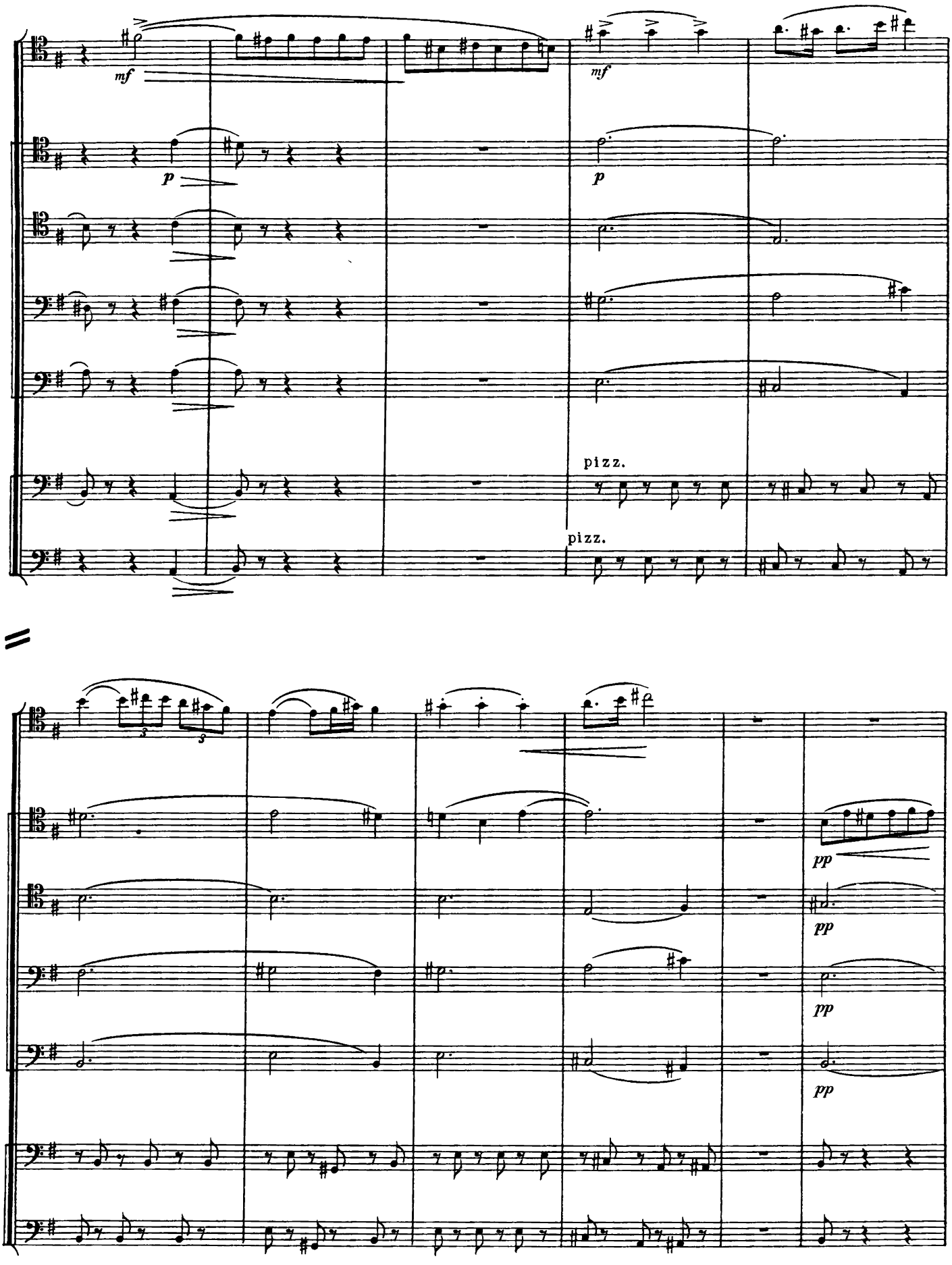
53 Allegretto (♩=168)

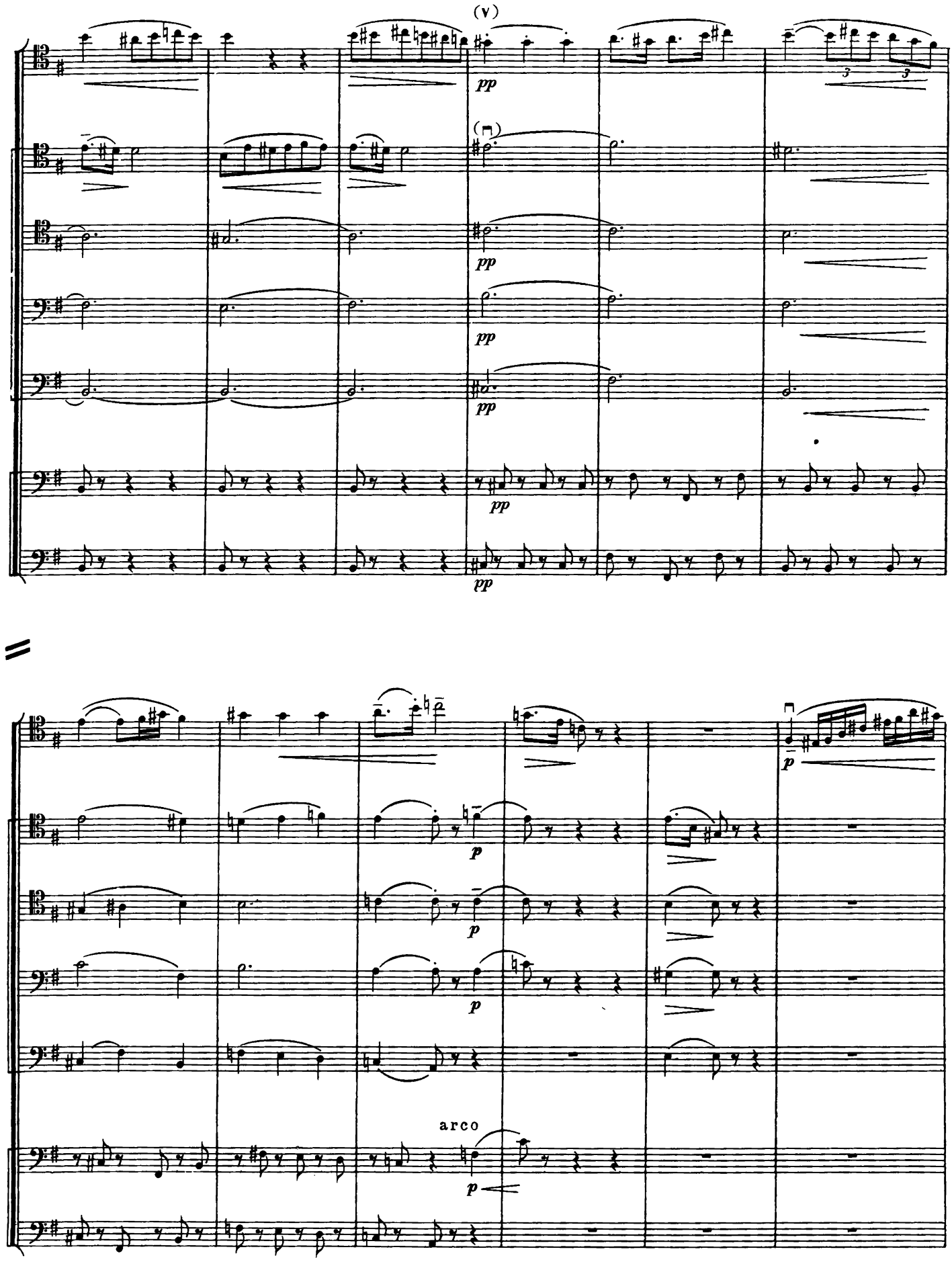


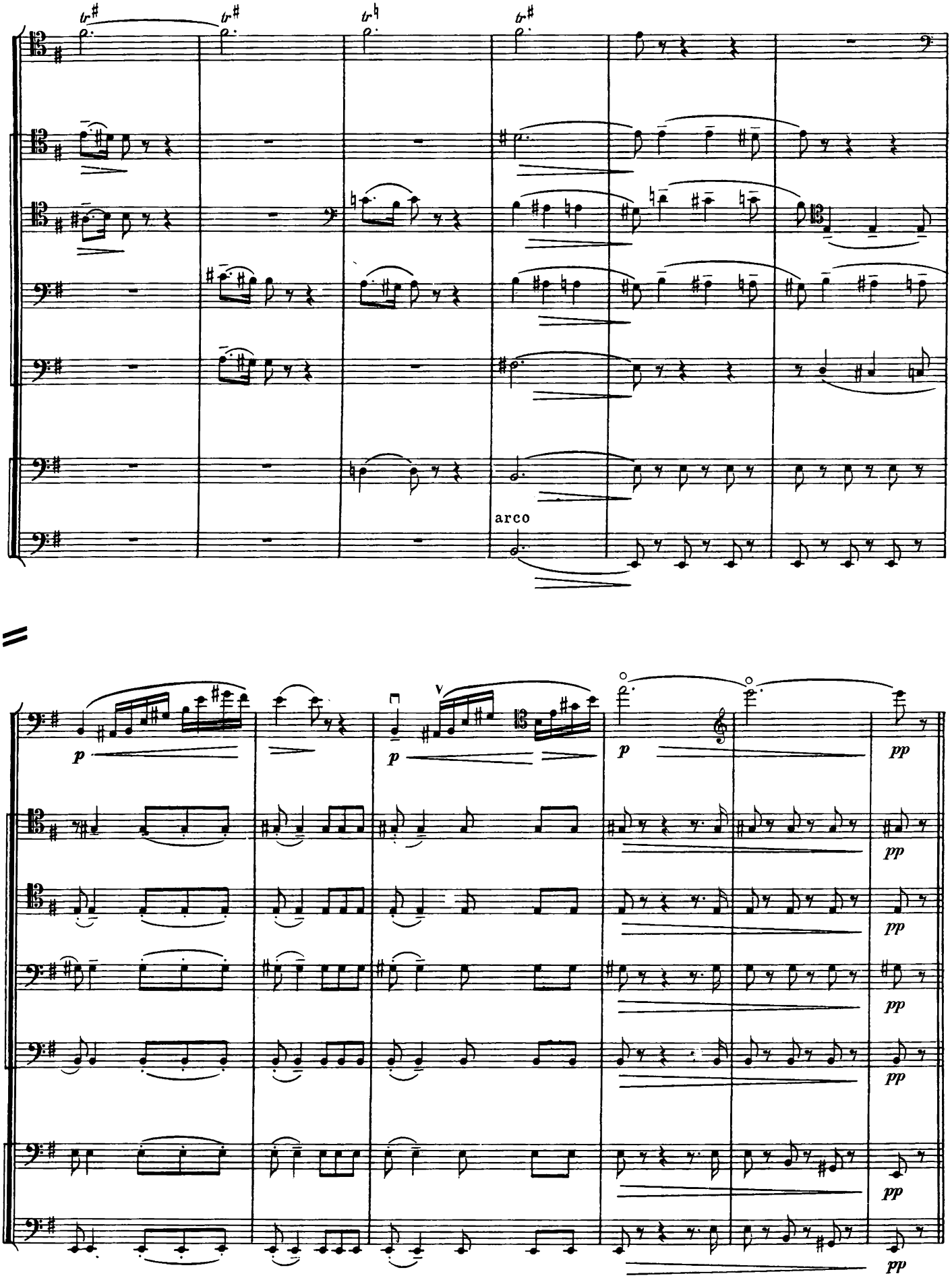
54 Andante (♩=54)

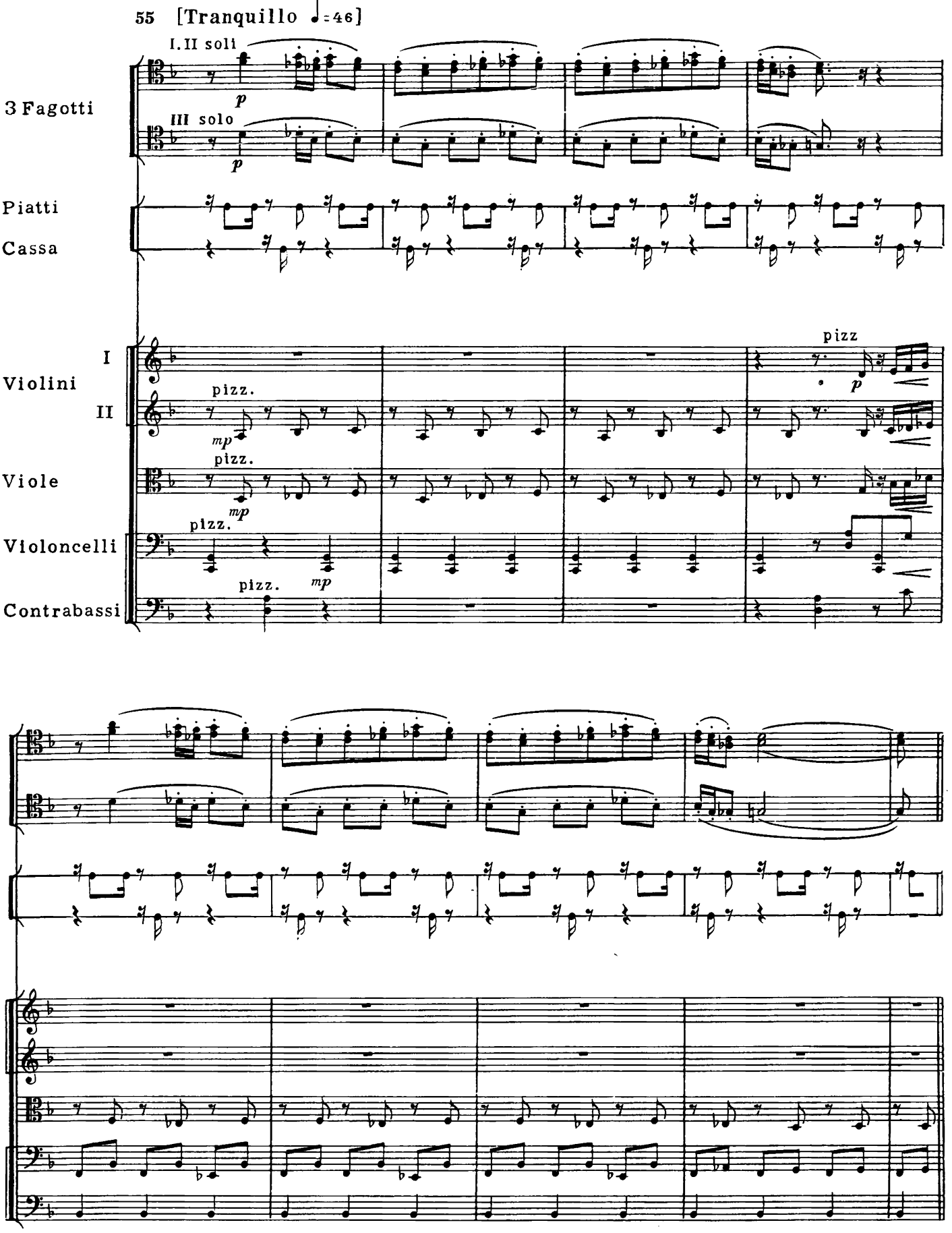





mf
p
mf
p
pizz.
pizz.
pp
pp
pp
pp


(v)
pp
(n)
pp
pp
pp
pp
p
p
p
p
arco
p


arco
p
p
p
pp
pp
pp
pp
pp
pp


55 [Tranquillo ♩=46]
I. II soli
p
III solo
p
3 Fagotti
Piatti
Cassa
I
Violini
II
pizz.
mp
pizz.
pizz
p
Viole
pizz.
mp
Violoncelli
pizz.
mp
Contrabassi

Глава 4

СОЕДИНЕНИЕ АЛЬТОВОГО И ТЕНОРОВОГО КЛЮЧЕЙ

К одновременному чтению в альтовом и теноровом ключах можно приступать лишь тогда, когда оба они уже усвоены достаточно твердо. Но и в этом случае два разных ключа *до* при соединении нередко смешиваются в сознании читающего. Причина обычно лежит в трудности одновременного восприятия двух еще достаточно новых, хотя в отдельности и выученных ключей.

На первых порах трудным может показаться даже чередование альтового и теноровых ключей, требующее быстрой перестройки внимания. Нечего и говорить о том, что сложность восприятия возрастает, когда оба ключа должны читаться одновременно и особенно когда они появляются в соединении с несколькими строчками в скрипичном и басовом ключах, то есть в развитой партитуре струнного оркестра.

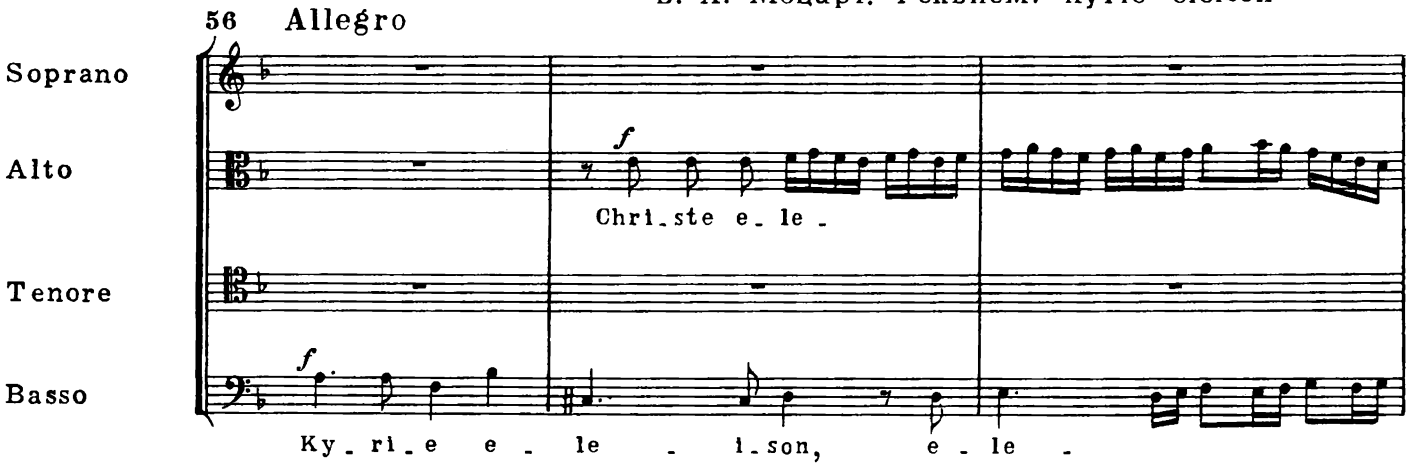
Учитывая все эти трудности, составители разделили примеры в настоящей главе на следующие „подтемы“:

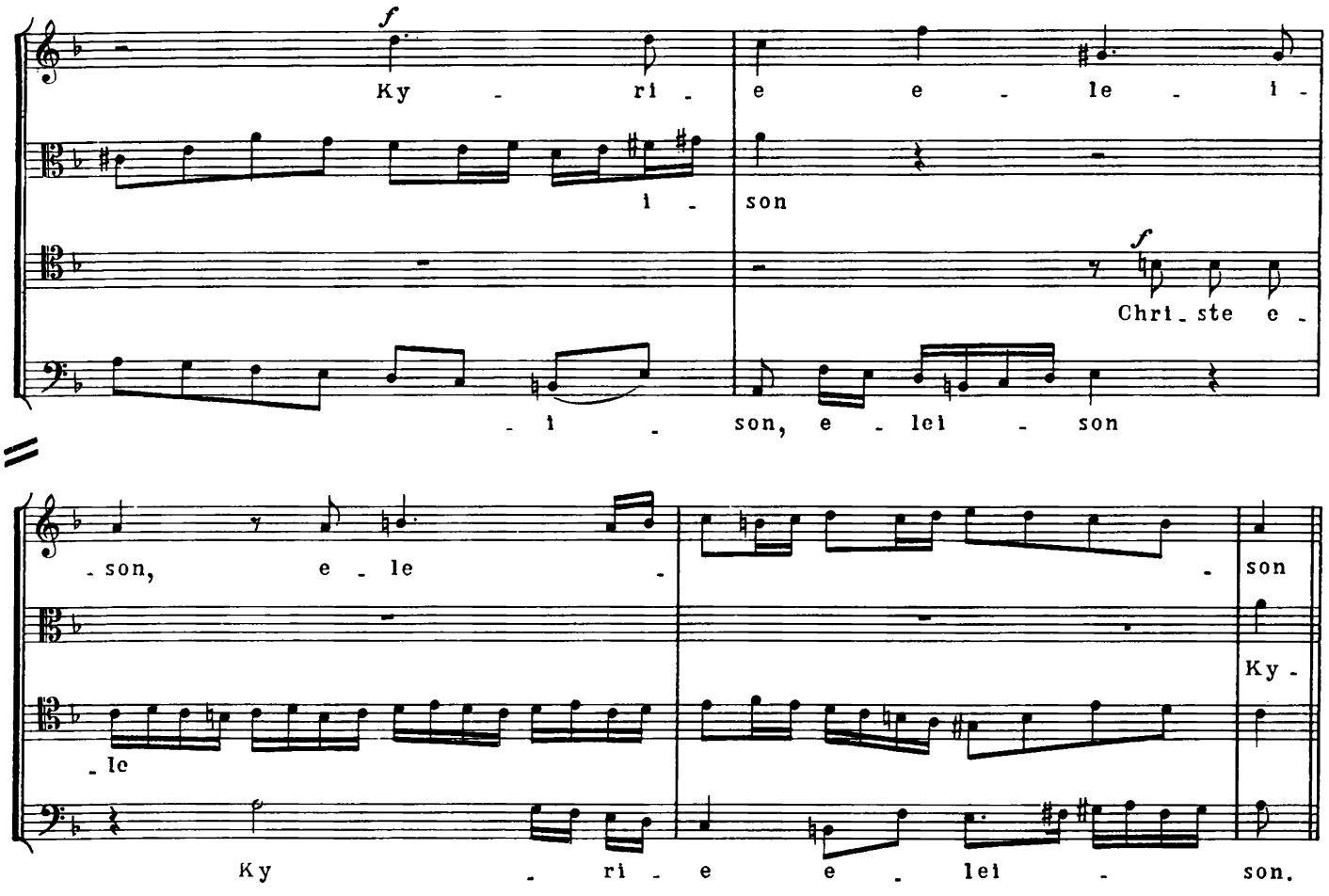
а) примеры, в которых встречается чередование фраз в альтовом и теноровом ключах; такие отрывки дают возможность научиться быстро переключать внимание с альтового ключа на теноровый (примеры 56–59);

б) примеры, в которых встречается соединение ключей *до* в их нормальном тесситурном расположении без перекрещиваний, отдельно и в соединении со скрипичным и басовым ключом (примеры 60–61);

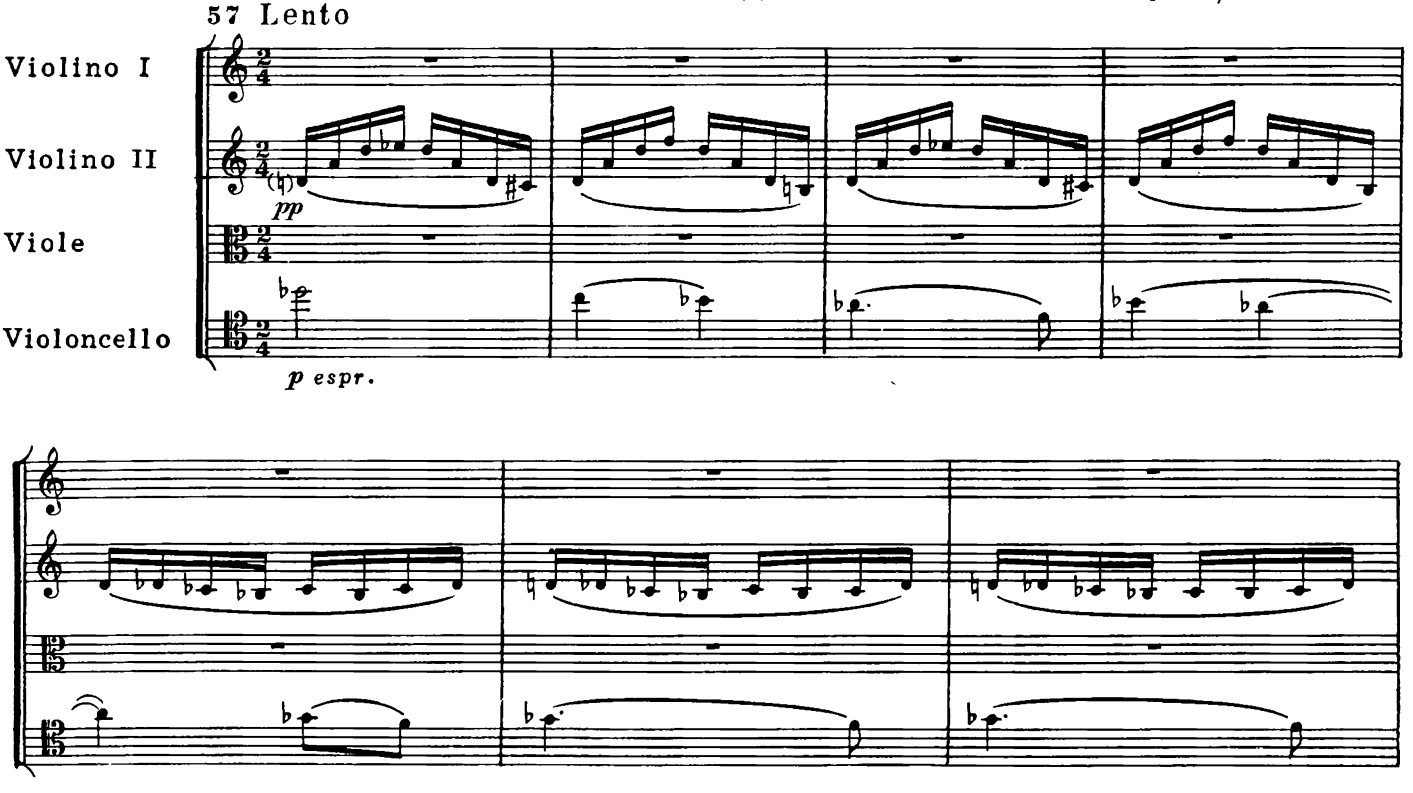
в) примеры, в которых встречается соединение альтового и теноровых ключей в их тесситурных перекрещиваниях (примеры 62–70).

В. А. Моцарт. Реквием. Kyrie eleison





Приводится хоровая партитура (без дублирующих ее оркестровых партий).



p espr.

pp

pp

А. Бородин. I-й квартет, ч. II

58 [Andante con moto (♩=72)]

Violino I

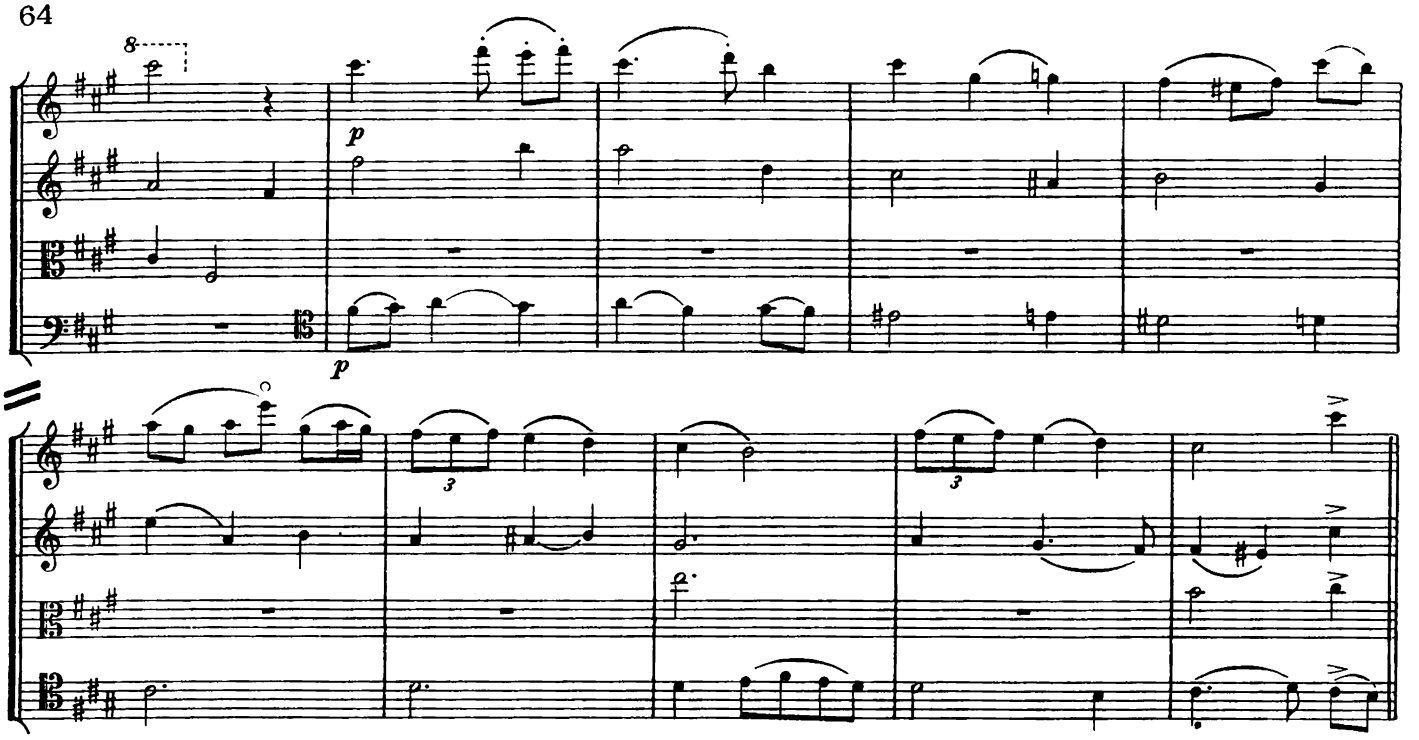
Violino II

p dolce

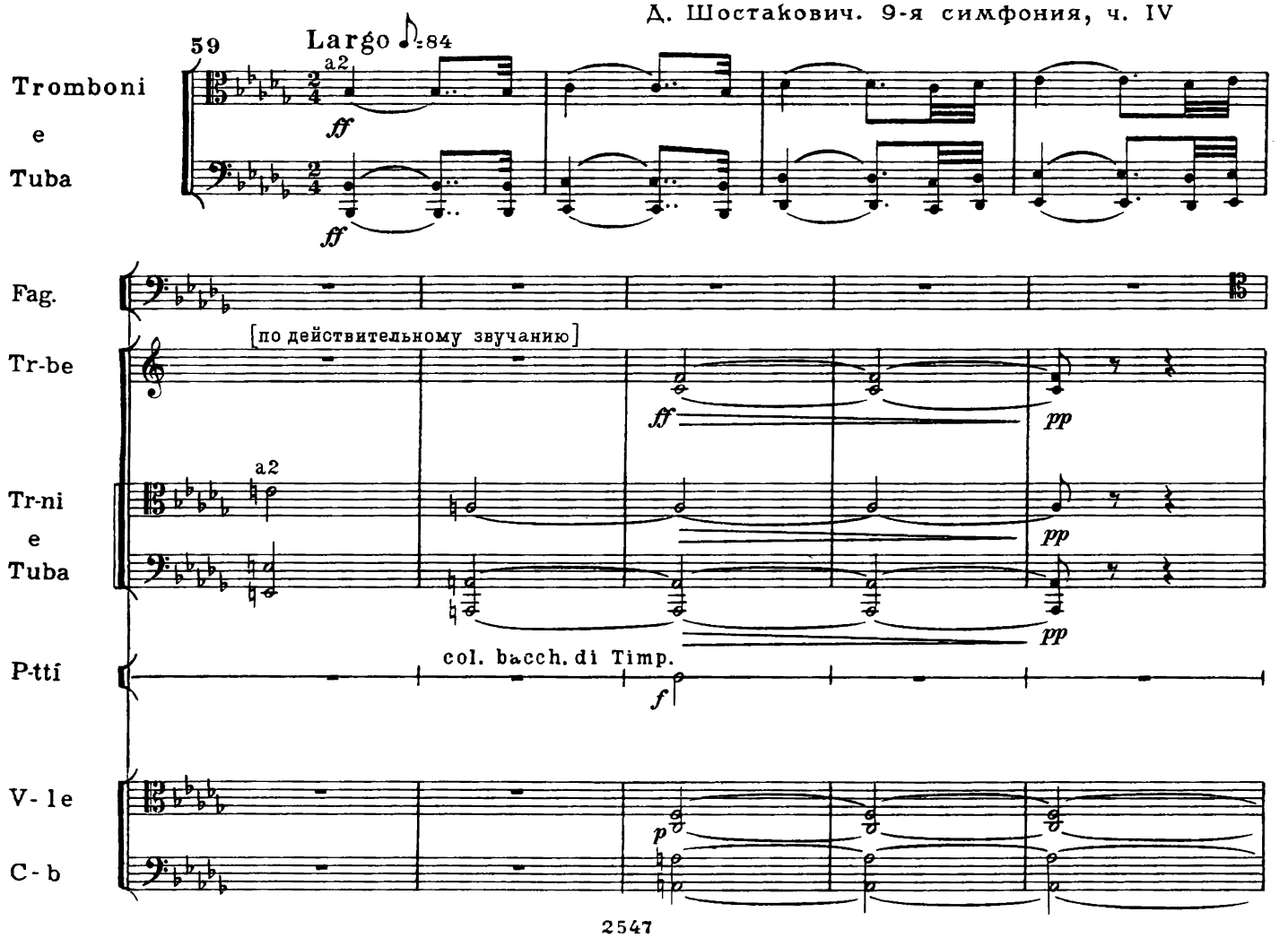
Viola

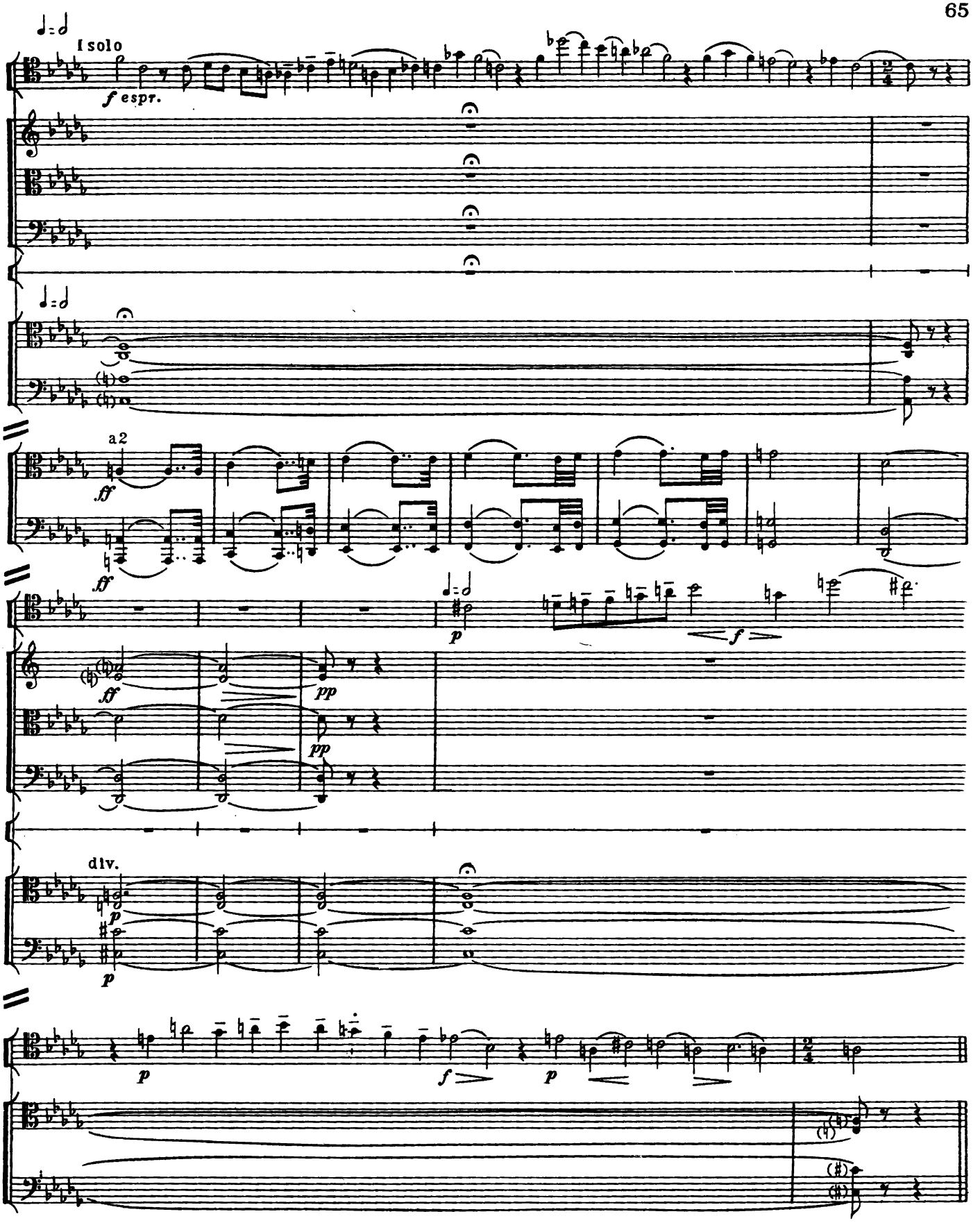
p dolce

Violoncello



Трудность этого отрывка заключается в том, что необходимо моментально переключить внимание с альтового ключа на теноровый при чтении одинаково звучащих, но различных по начертанию партий виолончели и альта.

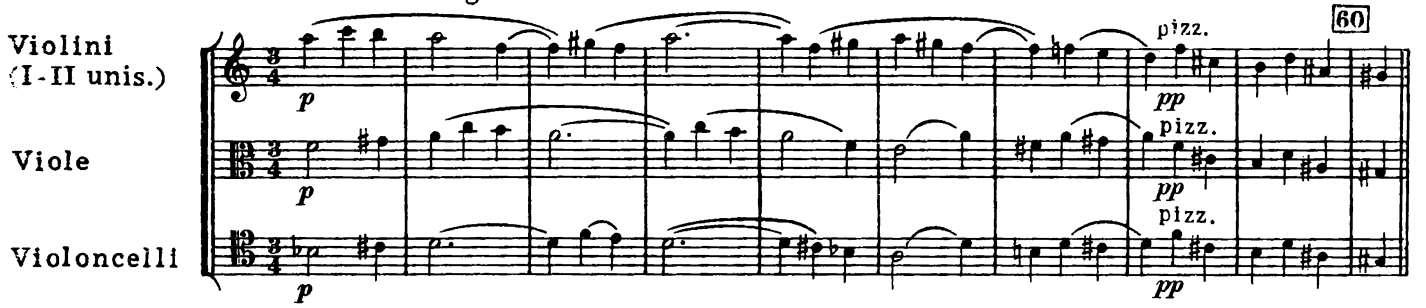




При исполнении этого отрывка следует обратить внимание на характер звука, стараясь передать на фортепиано „зычность“ тромбонов и экспрессивную, хотя и чуть глуховатую, „сдавленную“ звучность фагота в высоком регистре.

З. Ванча „Оборотень", сюита из балета, ч. II

60 Andante con grazia

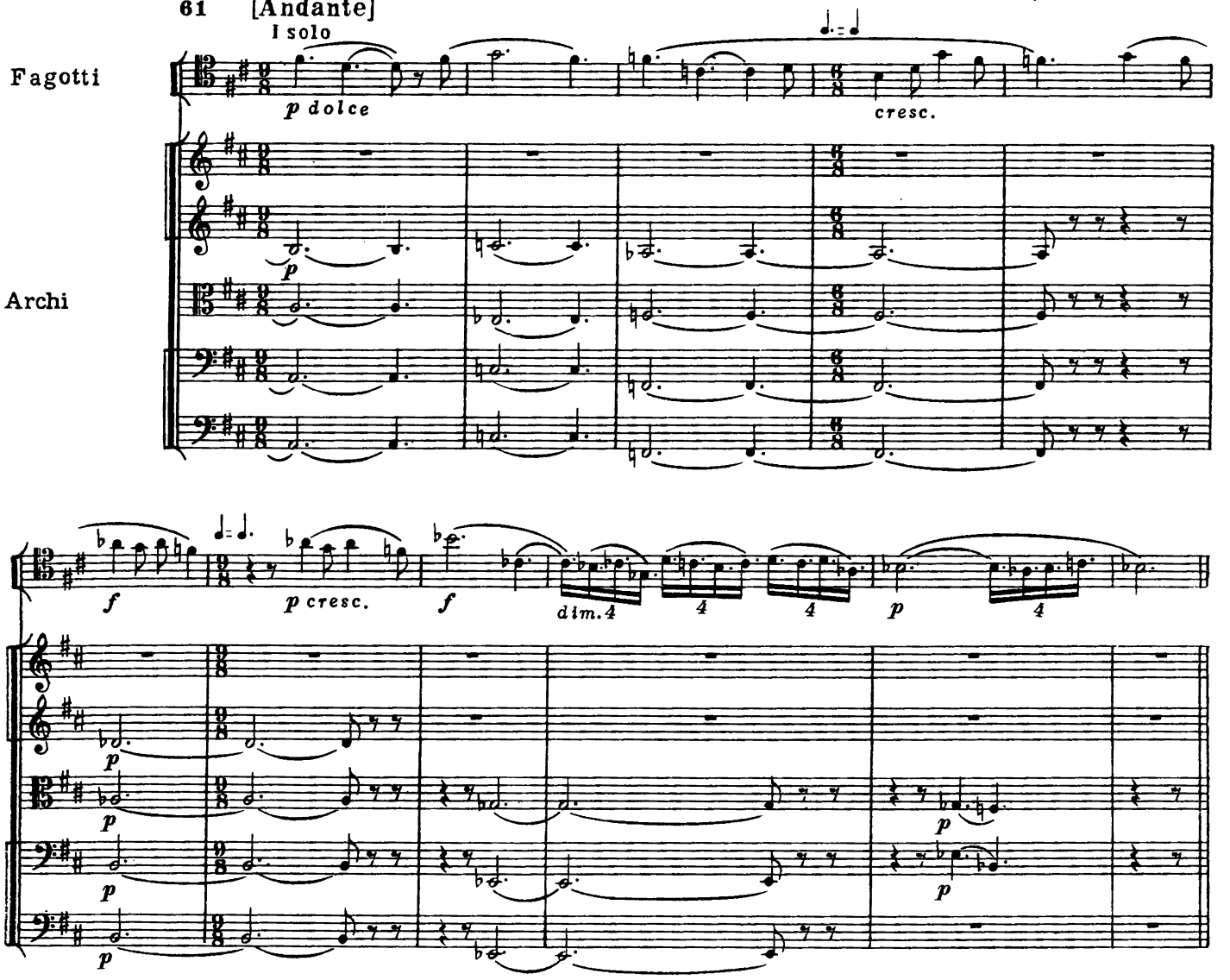


По методическим соображениям здесь сняты дублирующие партии духовых.
Играть отрывок можно в разных комбинациях голосов:
а) левая рука исполняет партии альтов и виолончелей, правая — партию скрипок.
б) Правой рукой играть скрипки и альты, но при растяжениях отдельные звуки альтов нужно передавать в партию л е в о й руки.

Подмена рук не должна нарушать плавности движения голоса.

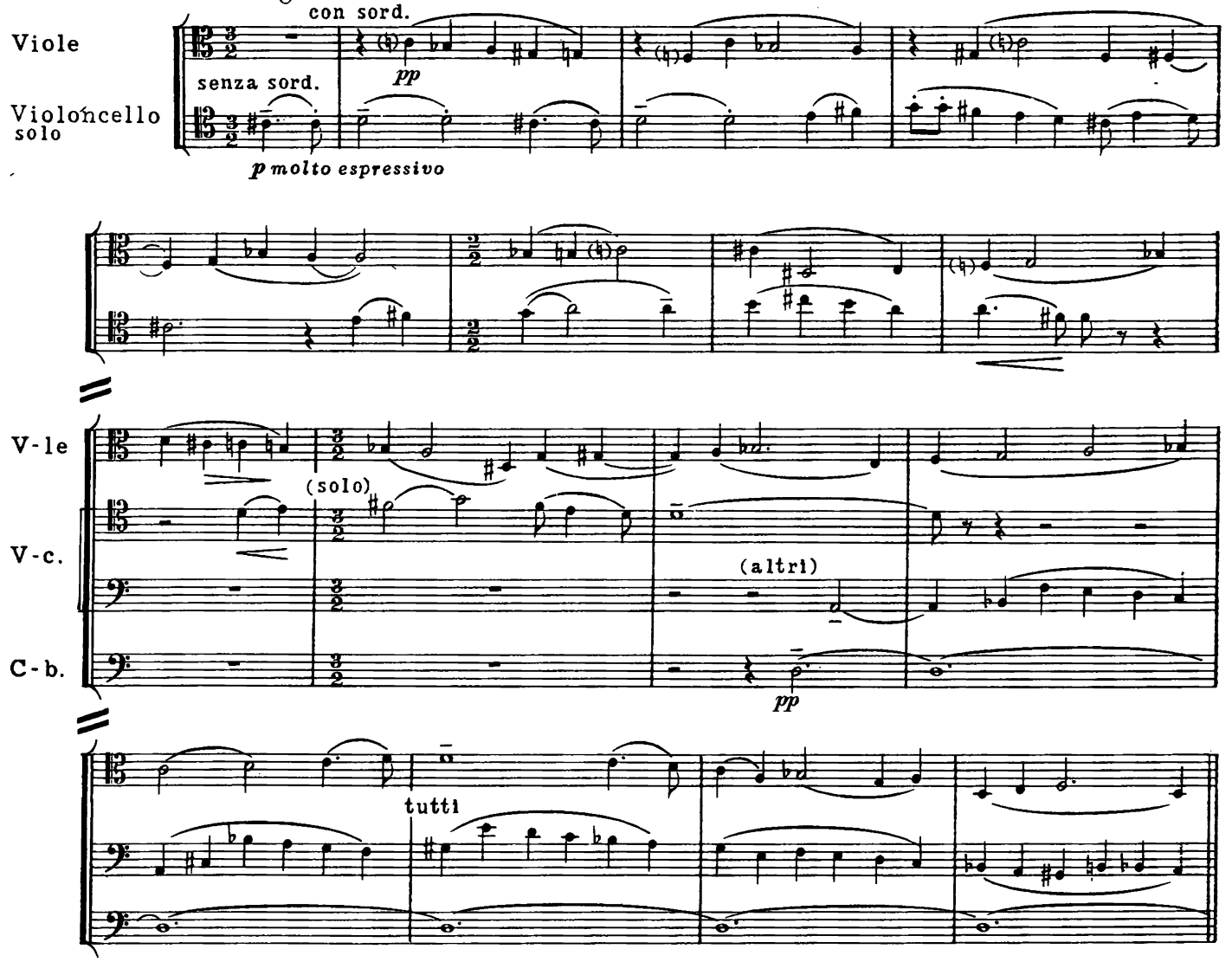
Д. Шостакович. 10-я симфония, ч. IV

61 [Andante]



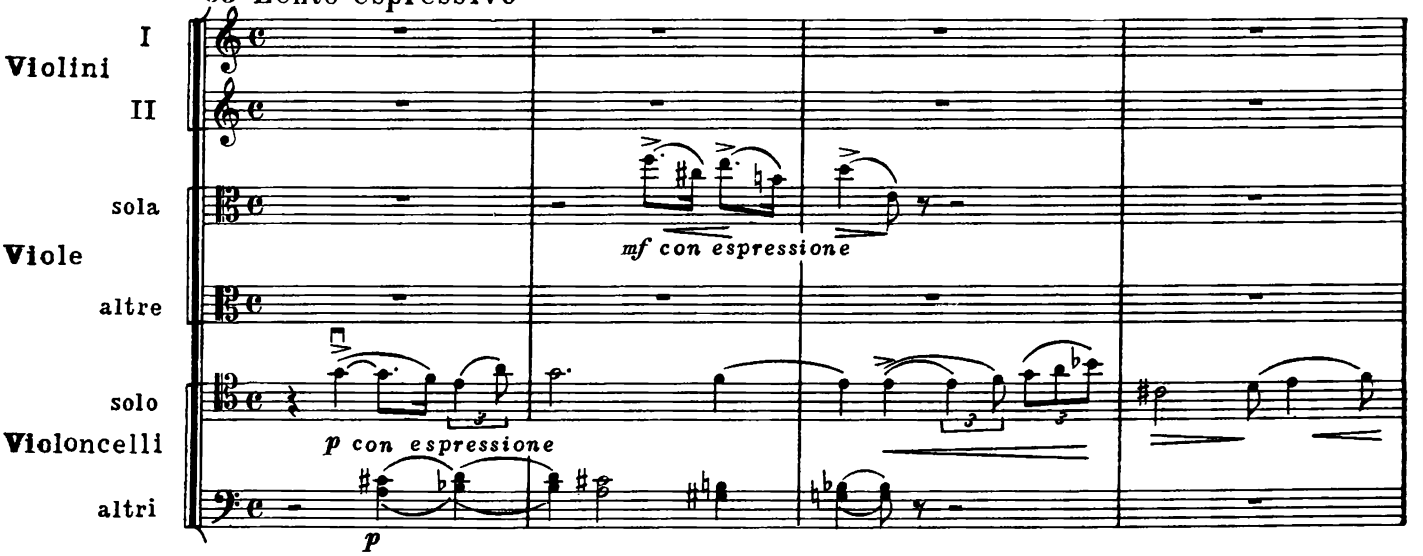
Л. Книппер. „Ванч“, симфоническая сюита, ч. V

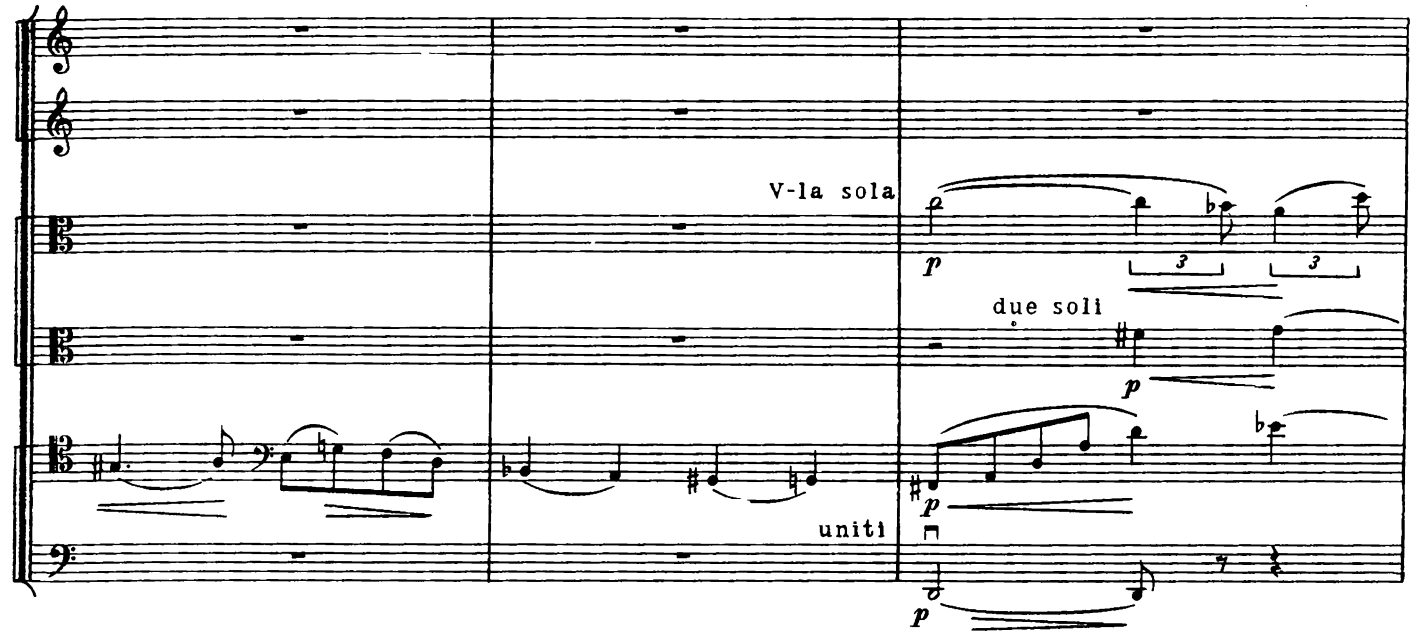
62 **Adagio**

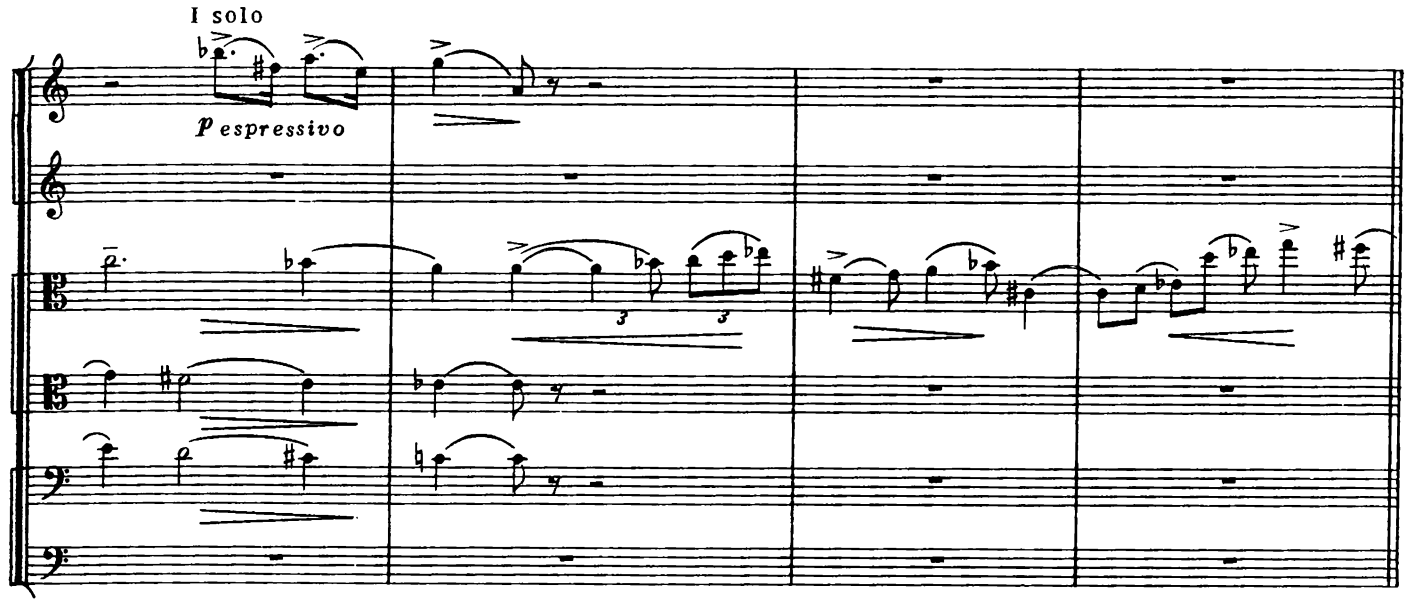


Дж. Пуччини. „Манон Леско“, акт III, интермеццо

63 **Lento espressivo**

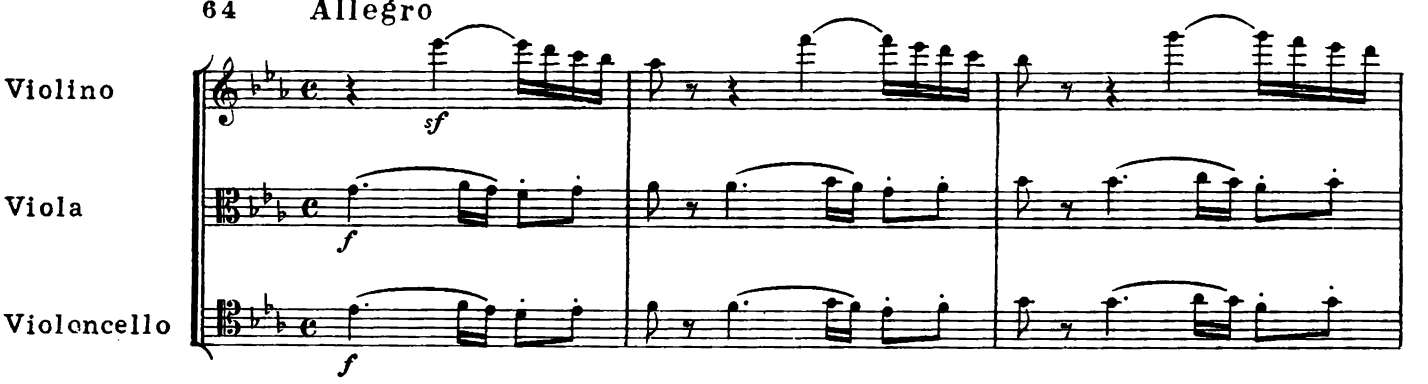


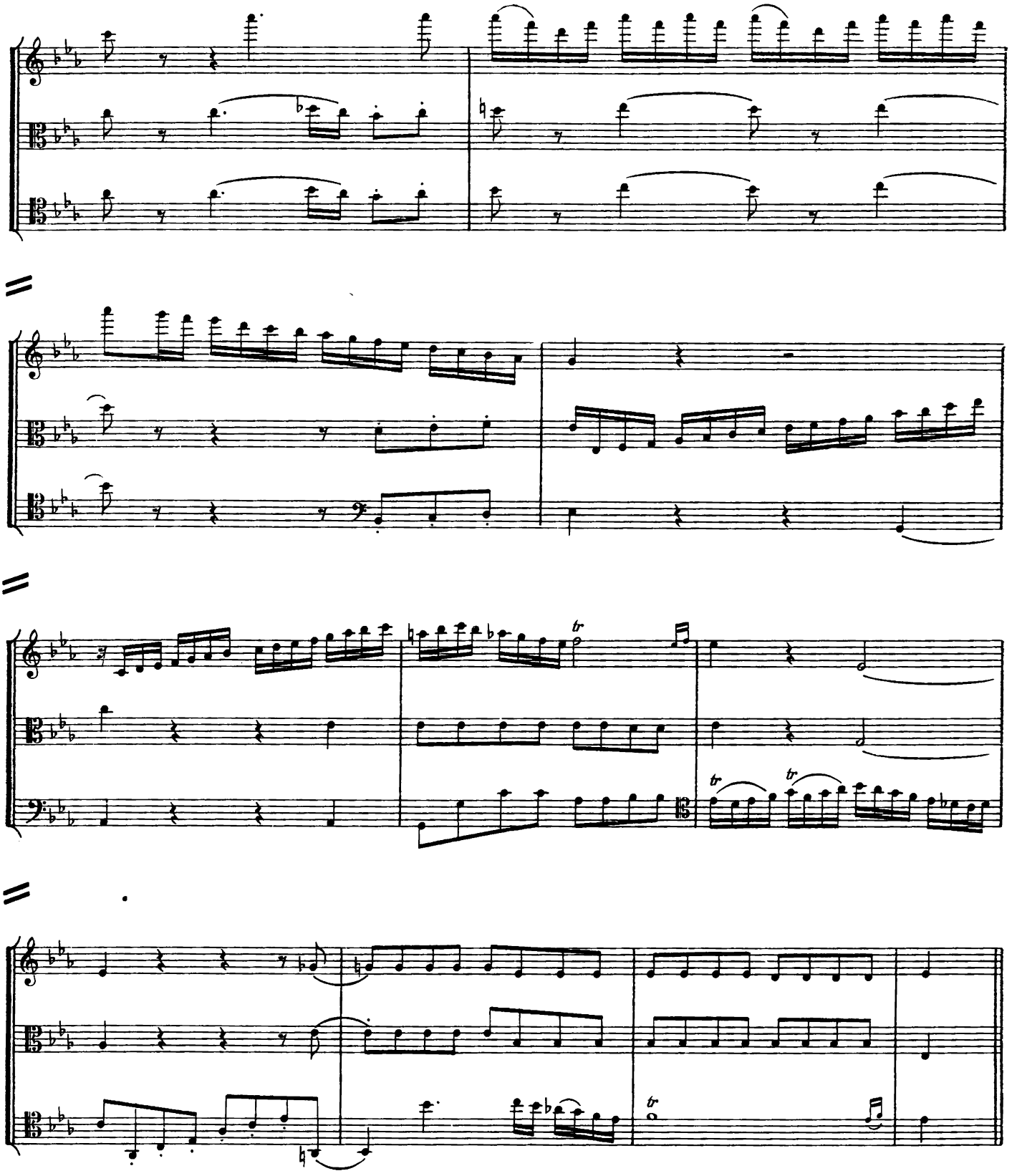




В. А. Моцарт. Дивертисмент для скрипки, альта и виолончели, ч. I

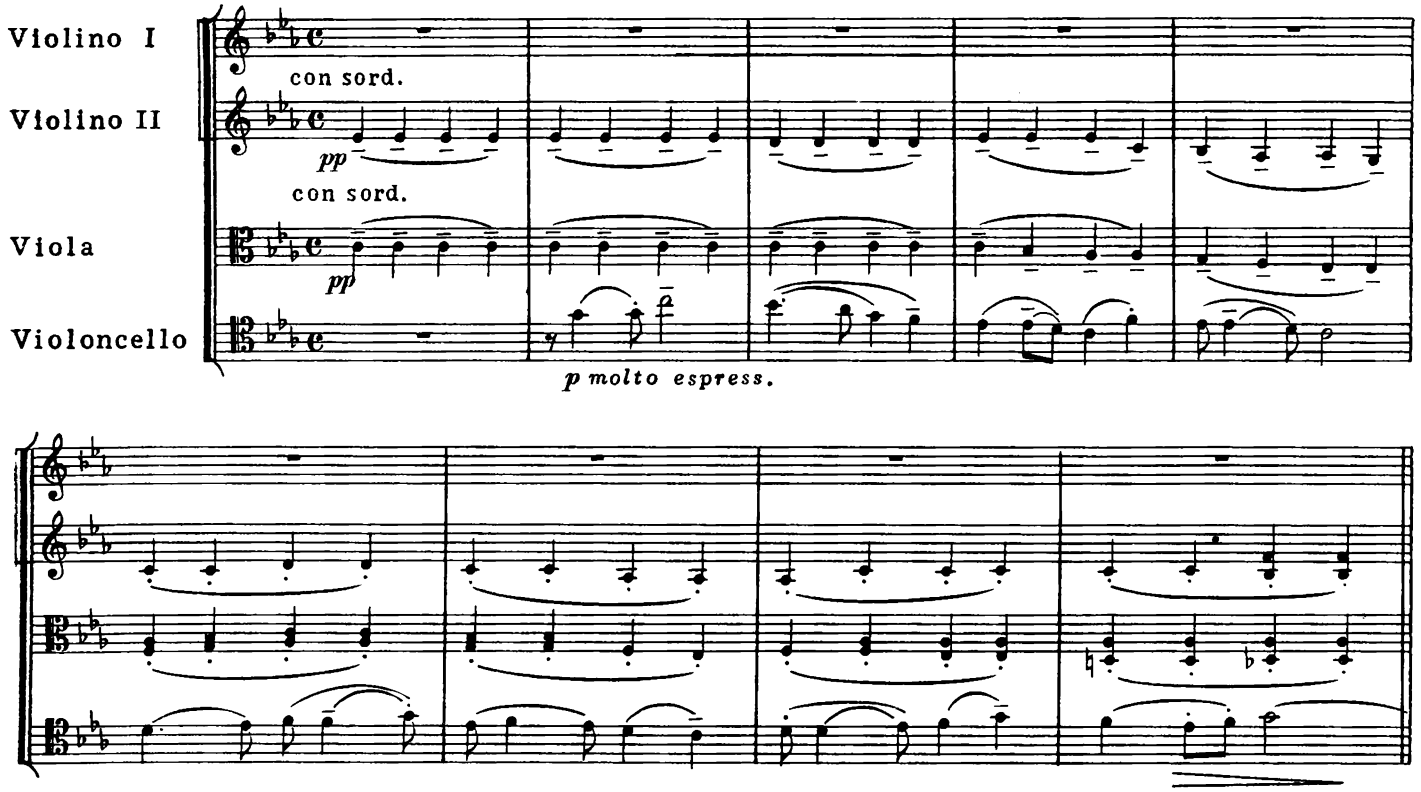
64 Allegro



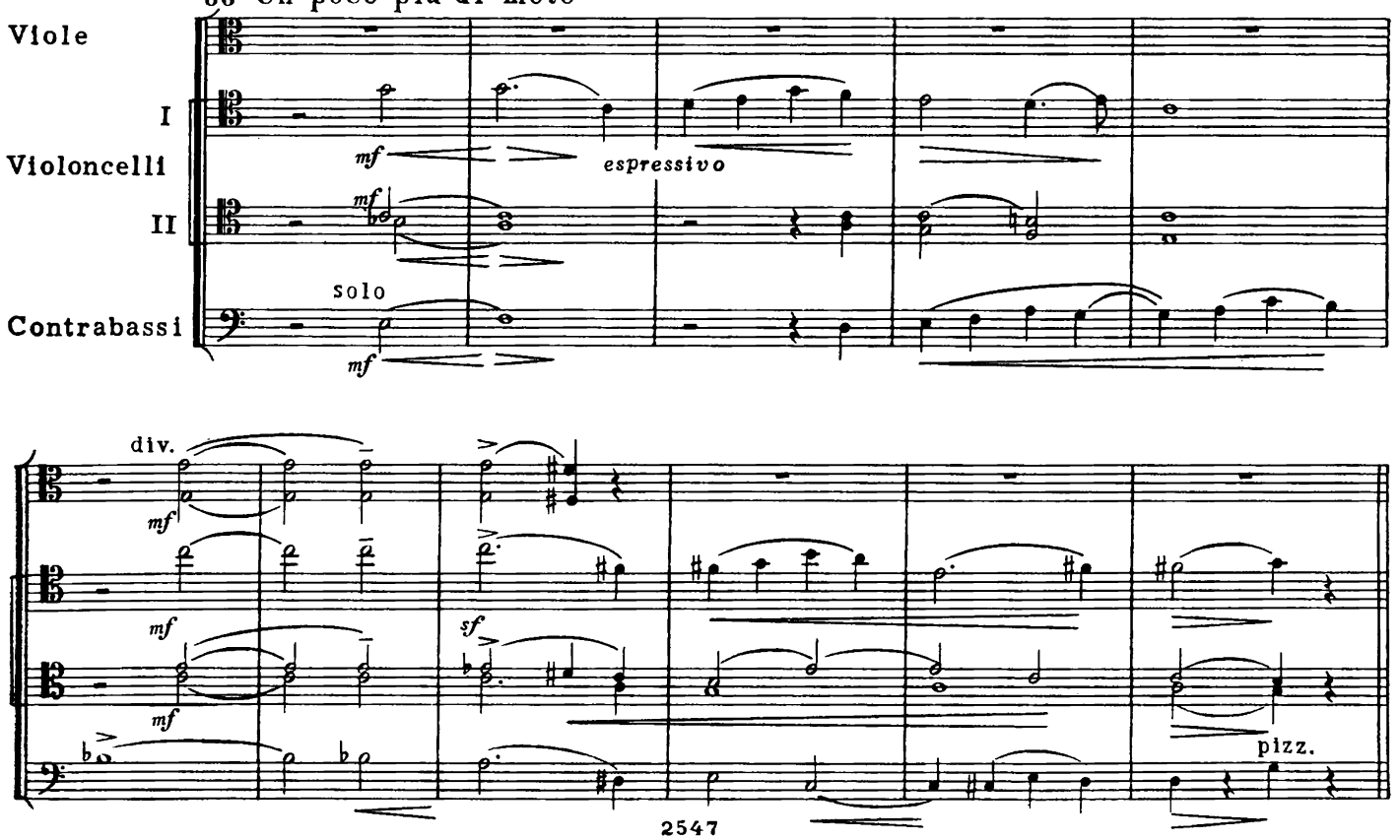


Практический интерес этого отрывка в том, что при одинаковом начертании в альтовом и теноровом ключах звуки образуют не унисон, а терцию. Необходимо, чтобы при исполнении оба ключа мыслились к а к р а з н ы е и не было механического воспроизведения тенорового ключа как производного от альтового.

65 Andante. Lamentoso

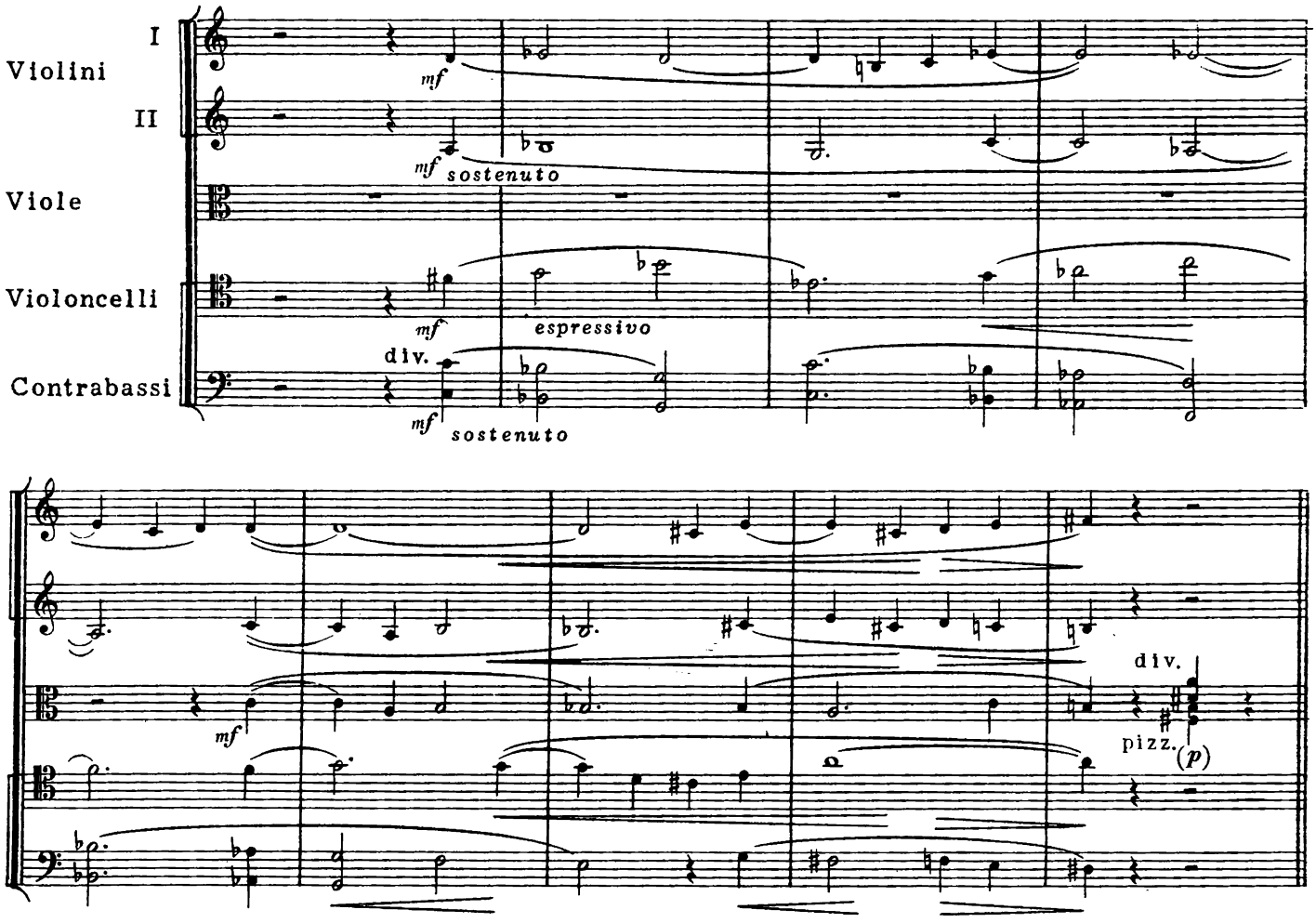


66 Un poco più di moto



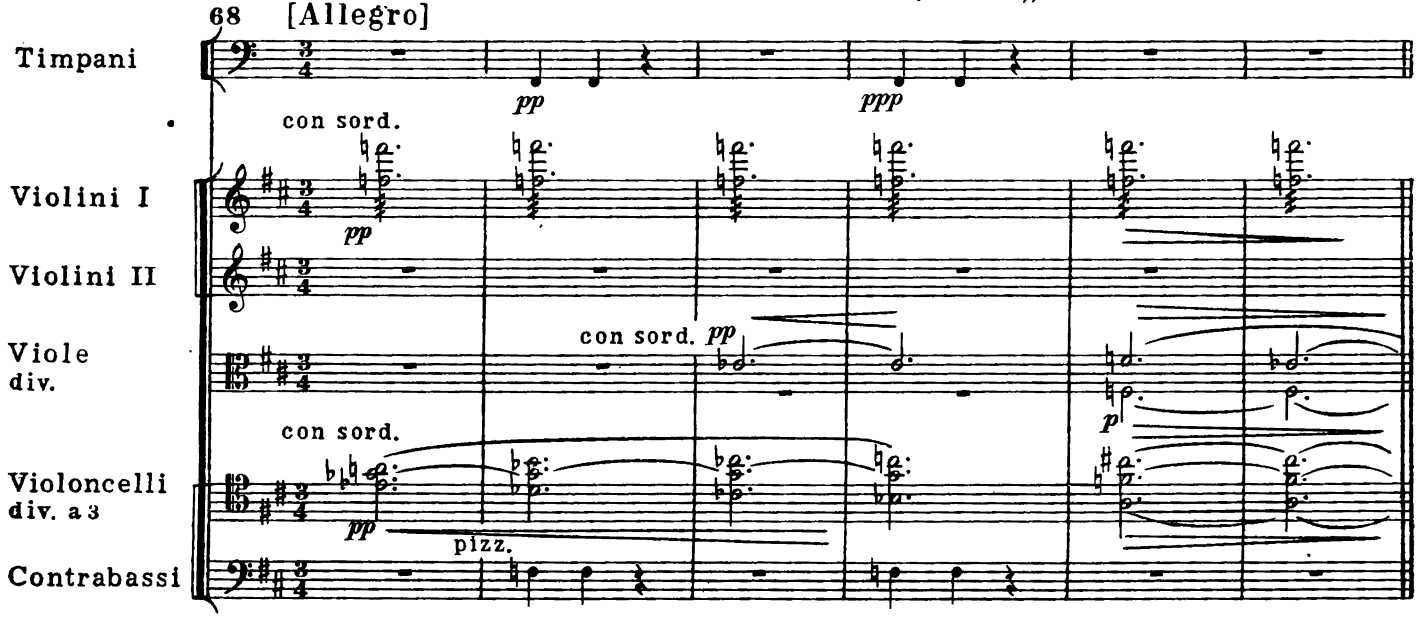
Ф. Лист. „Звуки празднества“

67 Andante sostenuto



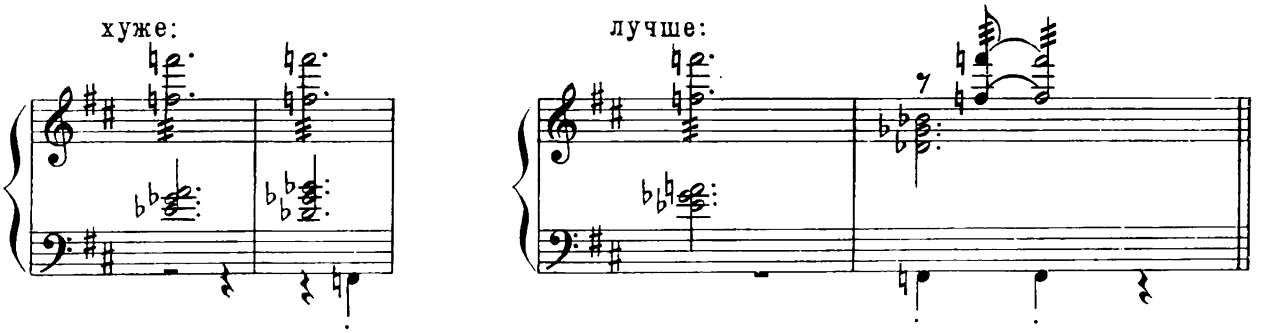
А. Глазунов. „Стенька Разин“

68 [Allegro]

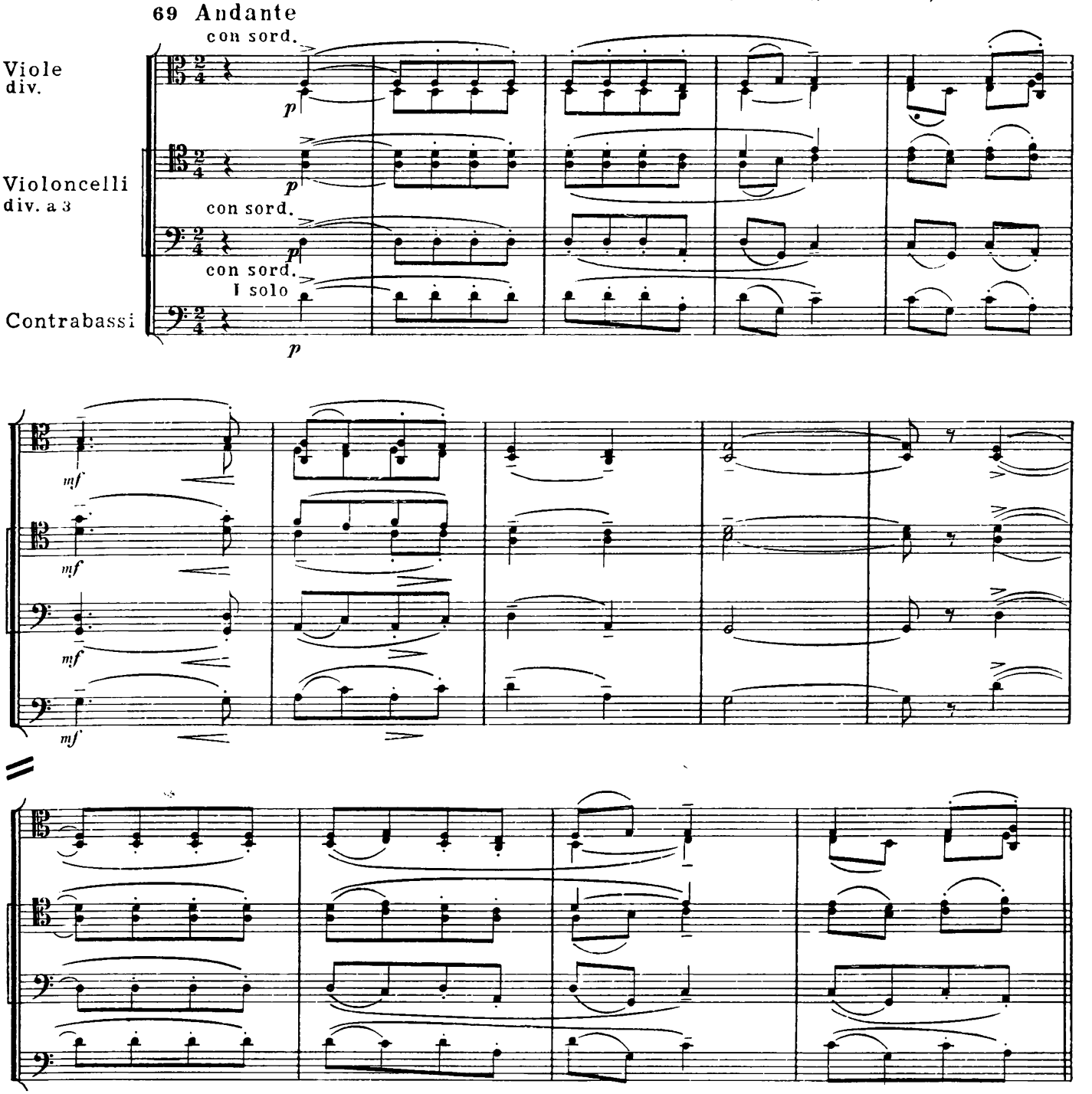


В приведенном отрывке сняты педальные звуки у духовых.

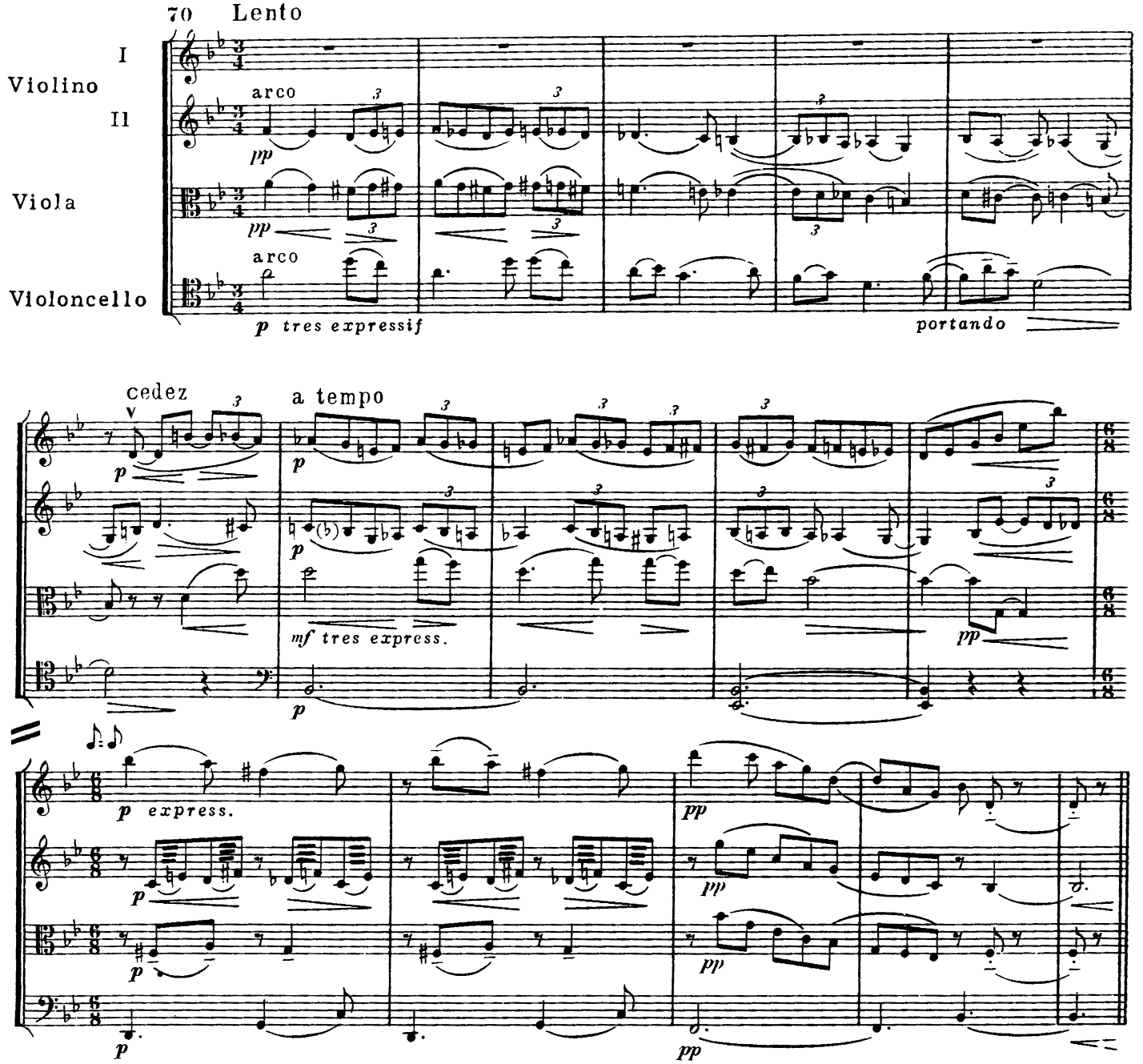
В примере музыкальная ткань имеет три звуковых пласта(тремоло, аккорды и pizzicato). При изложении на фортепиано следует эпизодически снимать одну из линий.



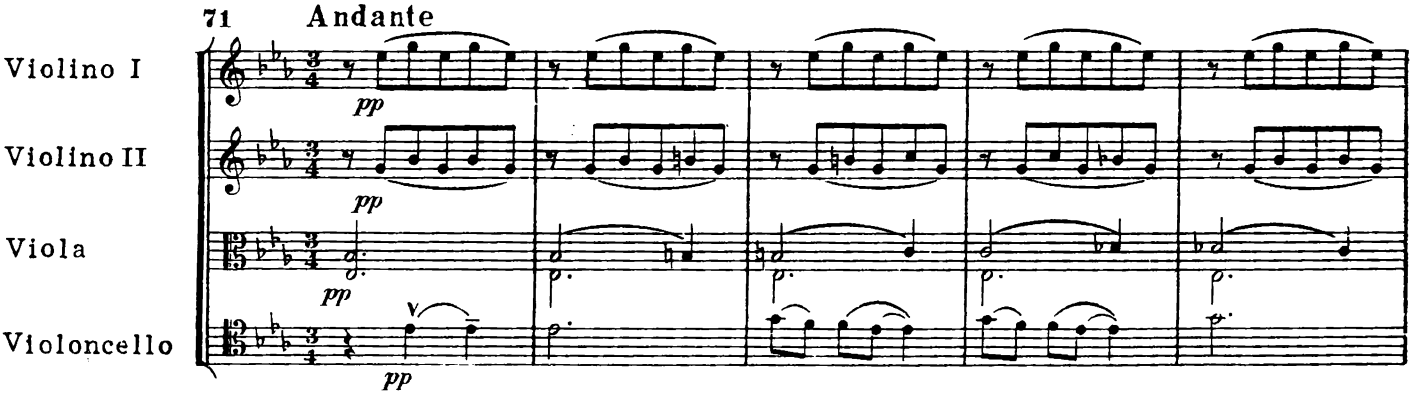
А. Глазунов. „Кремль", ч. I

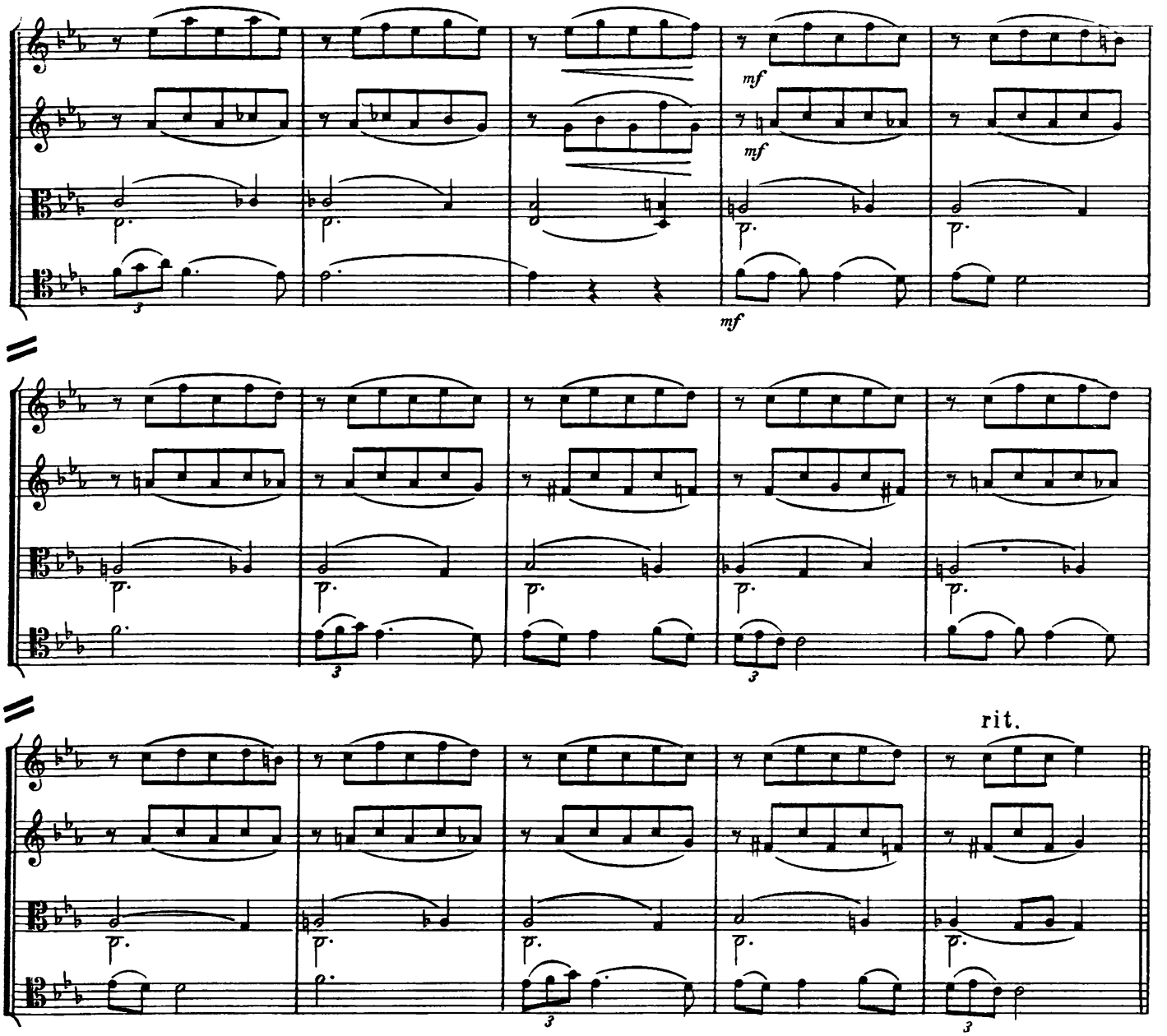


М. Равель. Квартет, ч. III

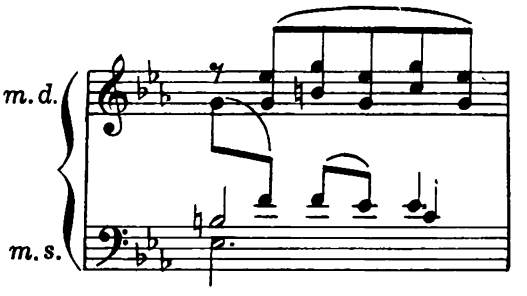


С. Асламазян. Сюита на темы армянских песен. „Чинарес“





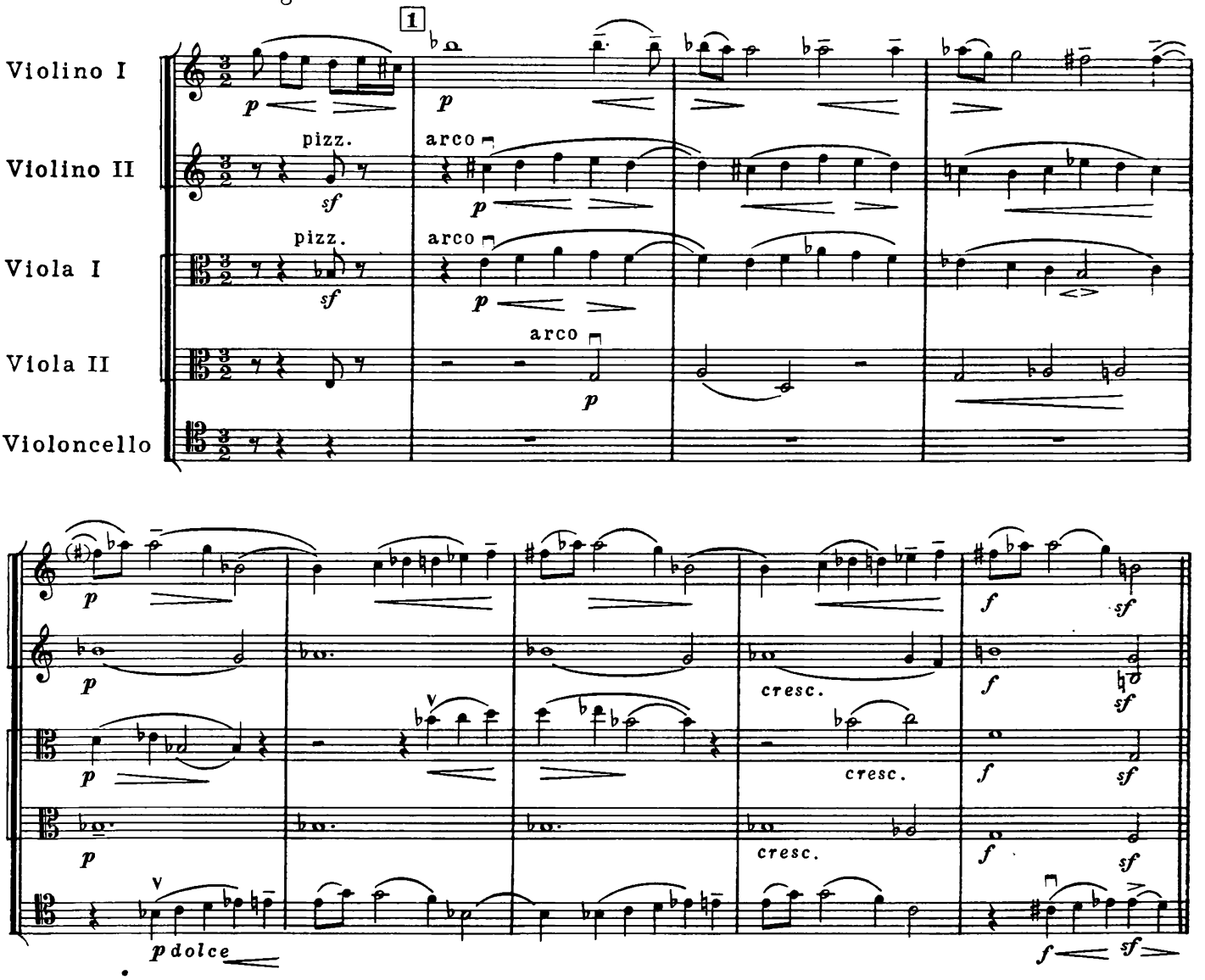
Для учащихся с маленькими руками здесь, начиная с третьего такта, также возникает потребность в „третьей руке“. Сильные доли у виолончелей нужно передавать правой руке, а остальные звуки в мелодической линии–левой.



Возможно и объединение партий альта и виолончели в левой руке (арпеджиато), однако при арпеджировании нужно добиться максимальной мягкости звучания. При исполнении на фортепиано партию виолончели в высоком регистре следует играть рельефно и певуче.

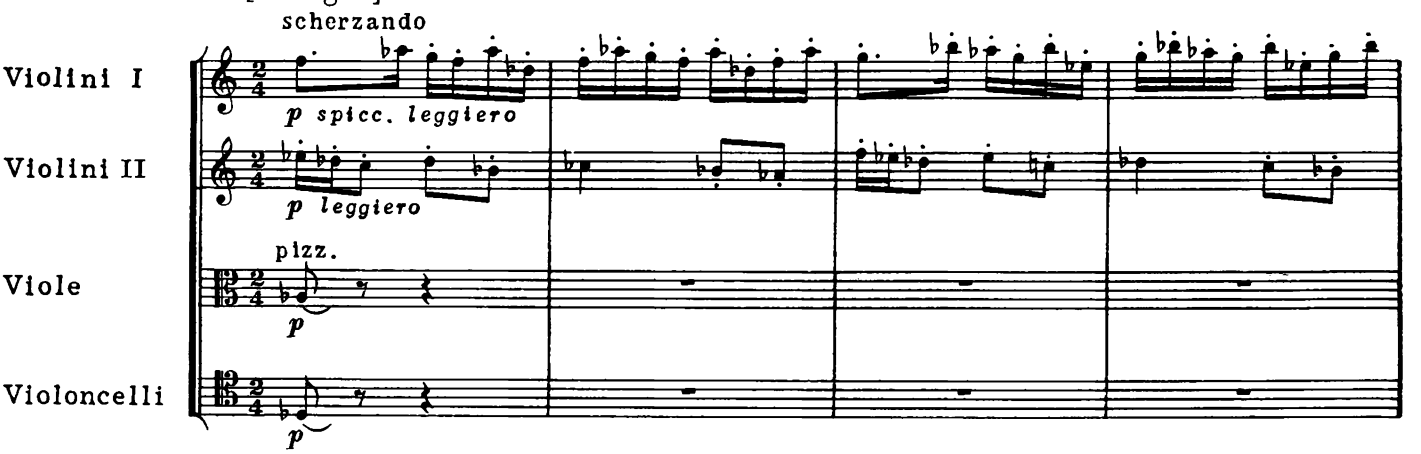
С. Танеев. 2-й квинтет, ор. 16, ч. II

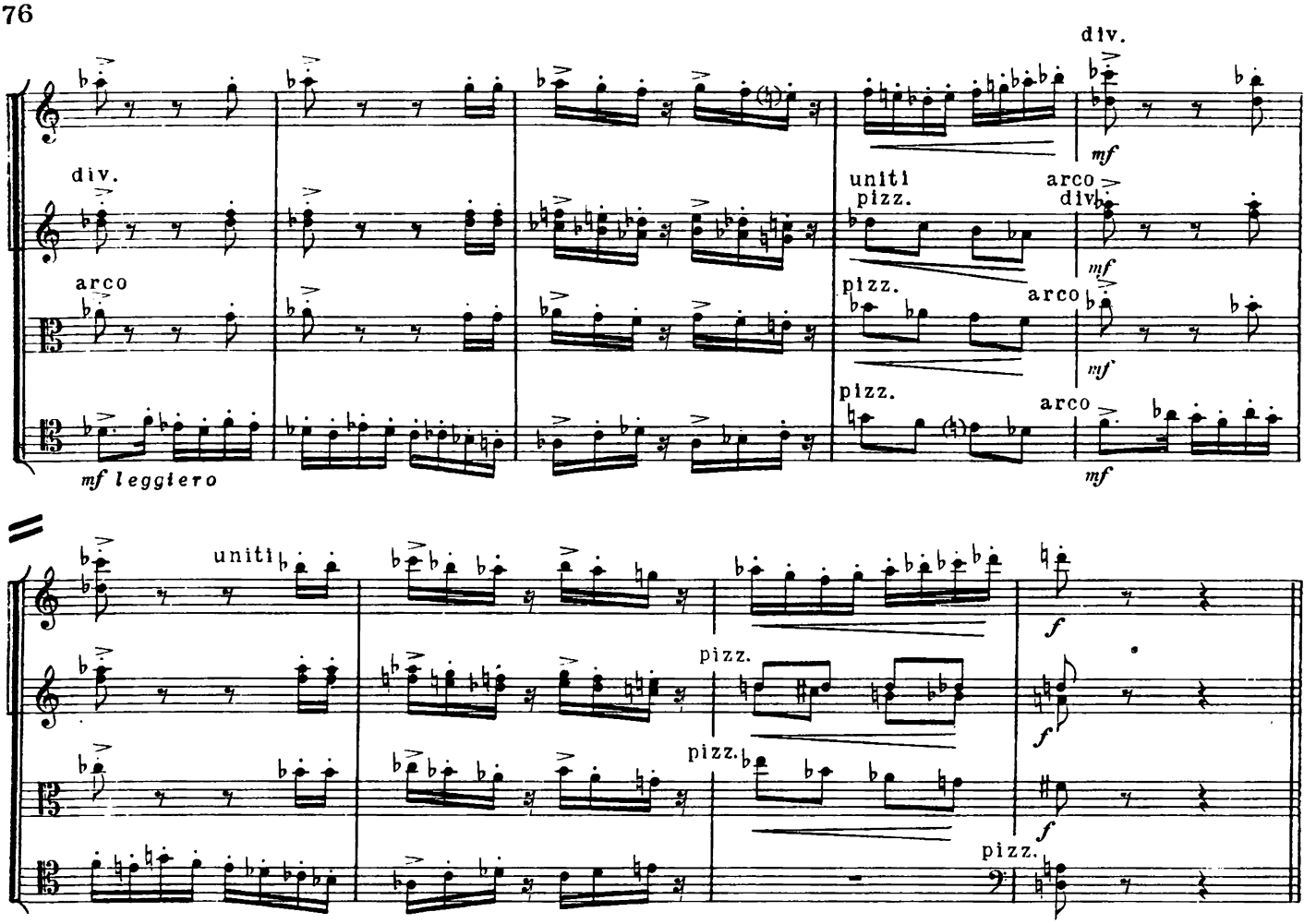
72 Allegro sostenuto



И. Думитреску. Симфониетта, ч. II

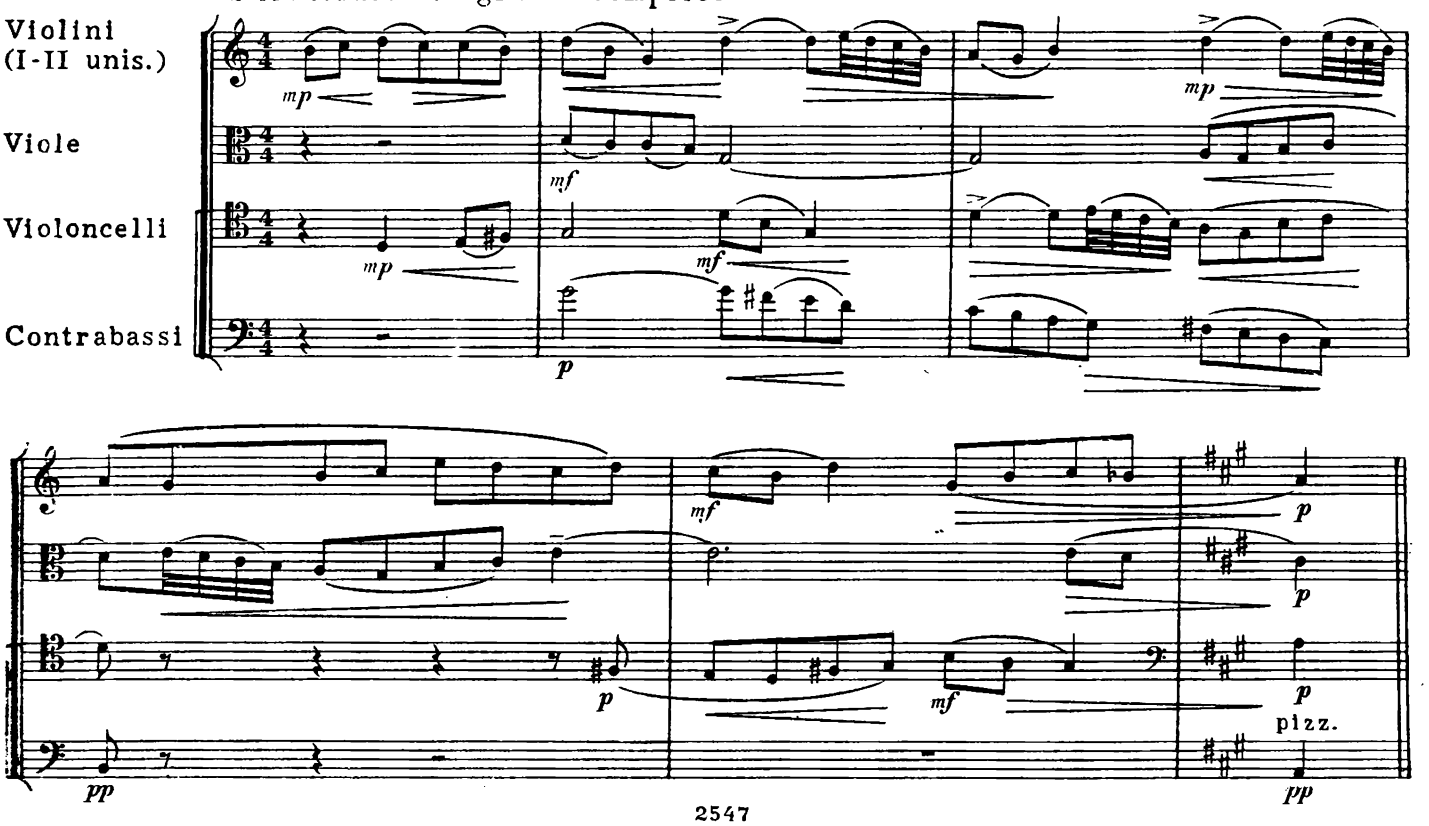
73 [Allegro]



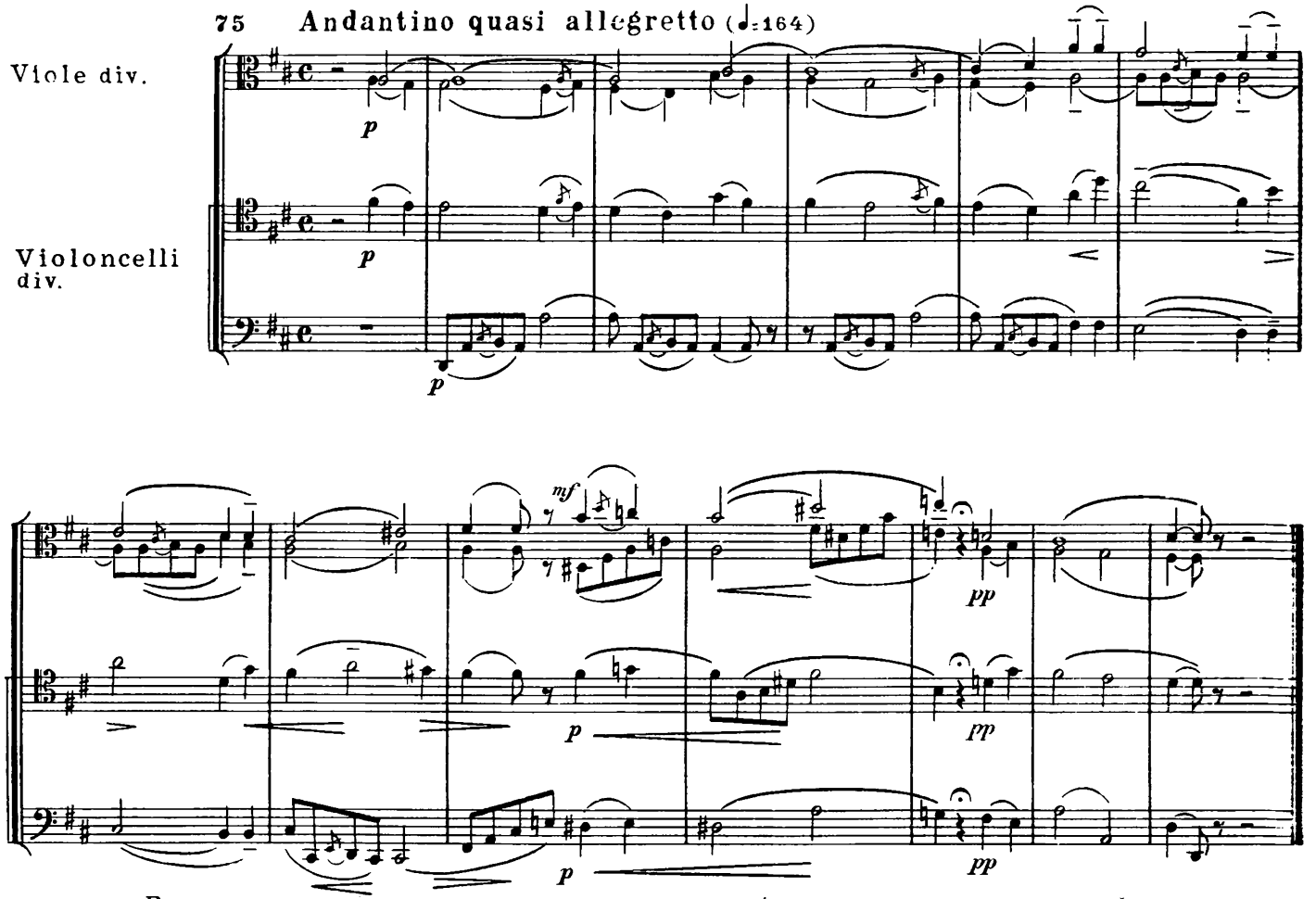


З. Ванча. „Оборотень“, сюита из балета, ч. V

74 Moderato con grazia semplice



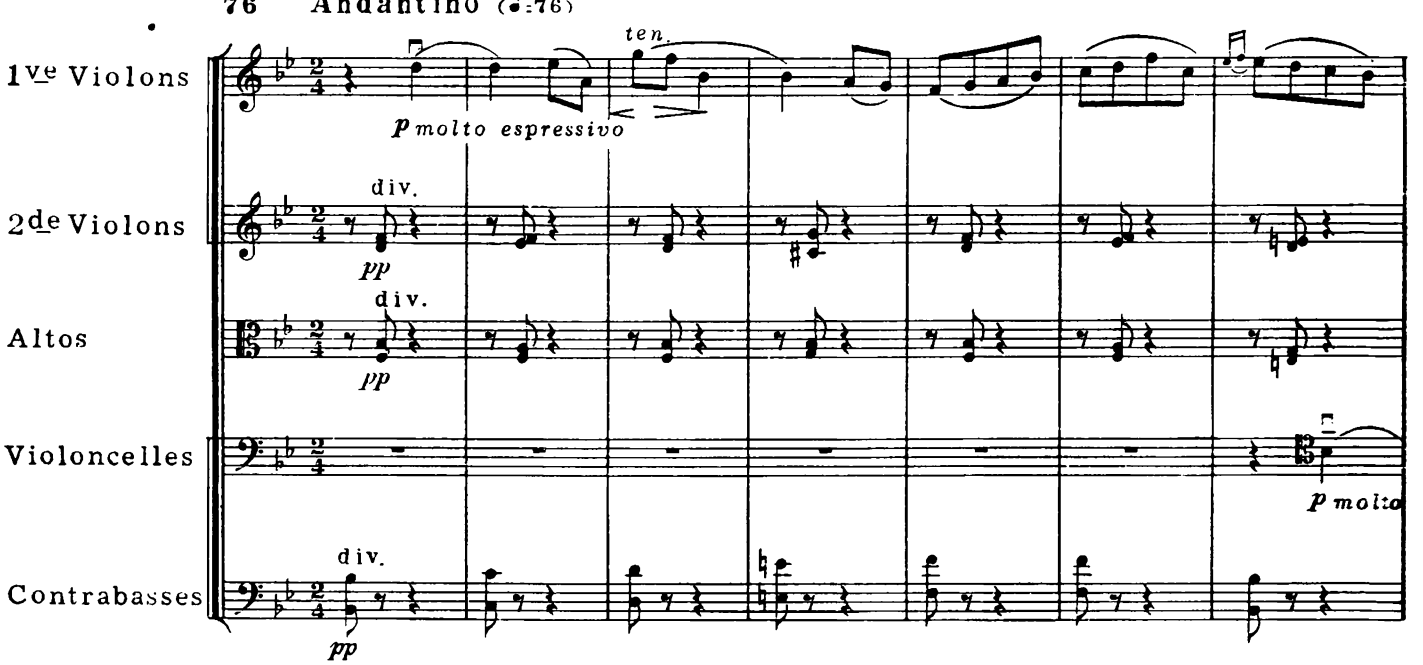
75 Andantino quasi allegretto (♩=164)

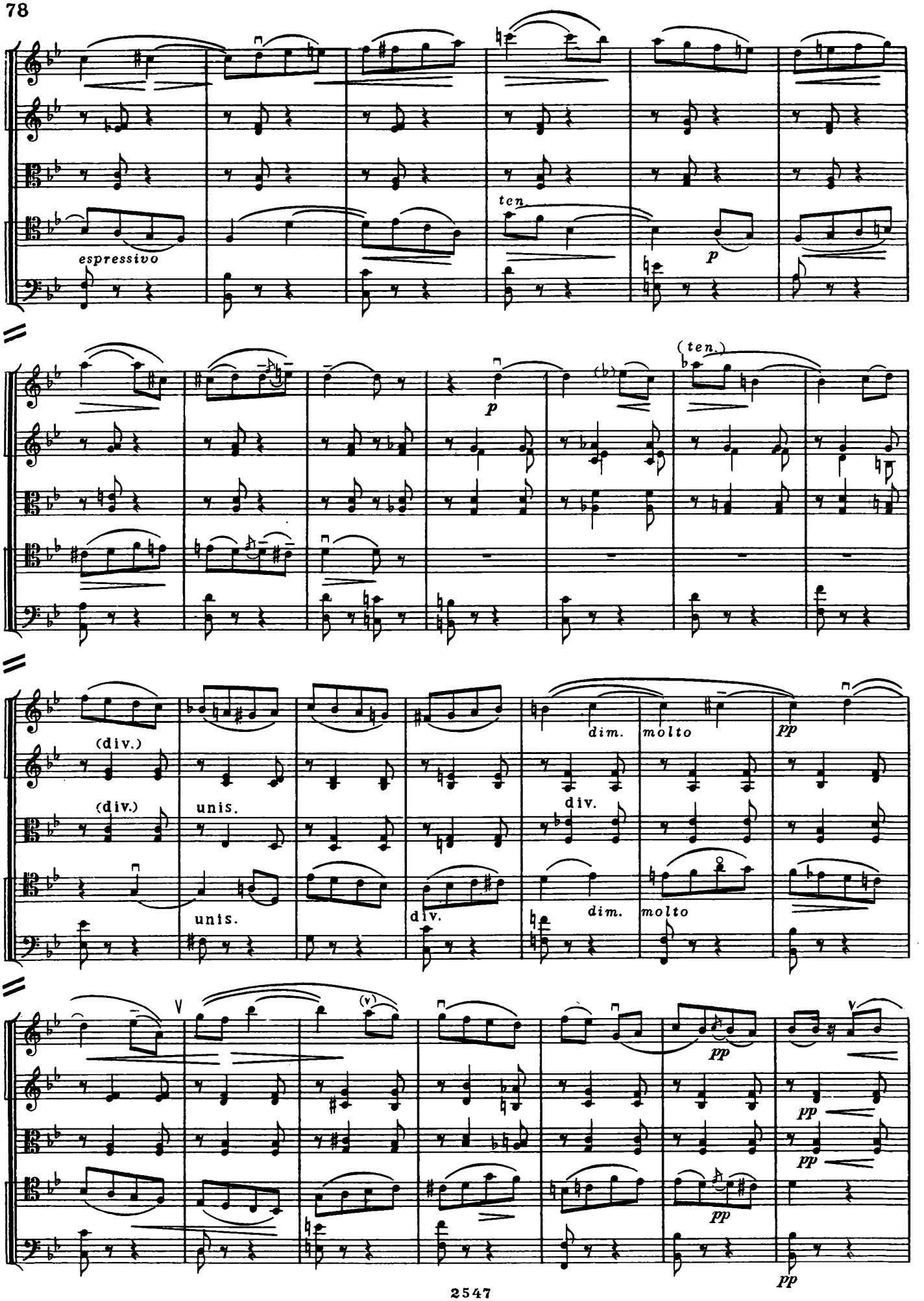


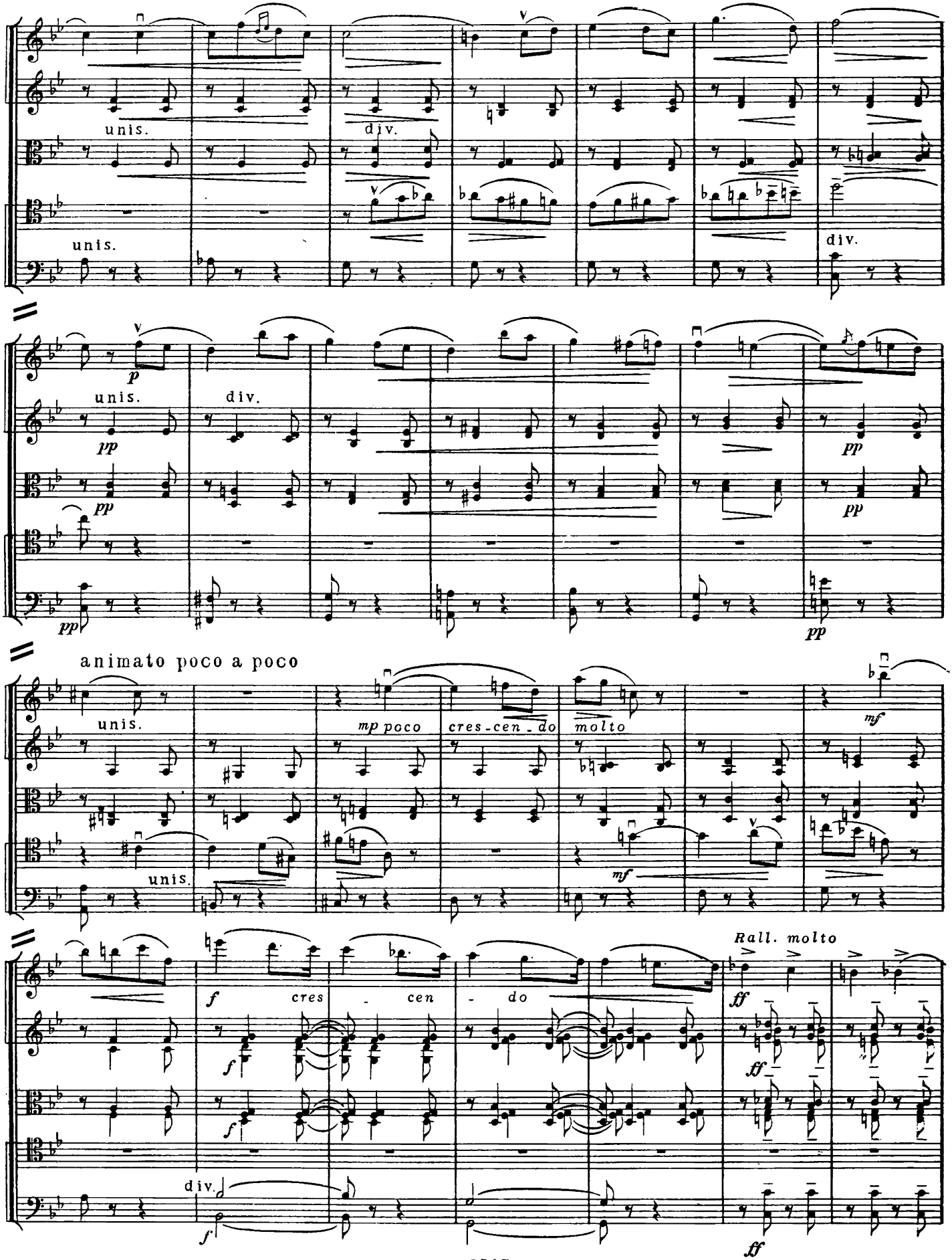
В этом примере снята вокальная партия (баритон) и двутактная фраза флейты, частично дублирующая альты.

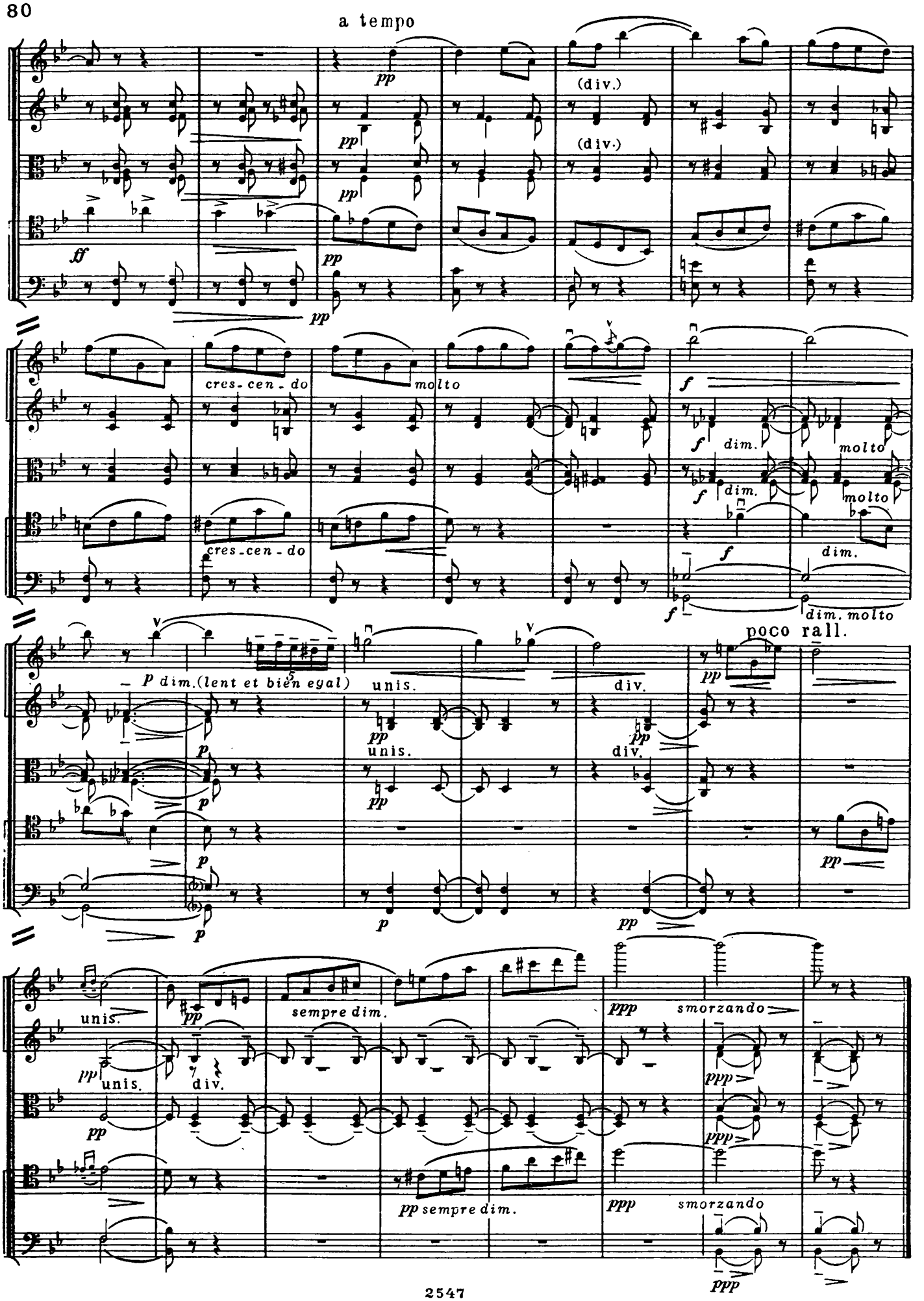
Ж. Бизе. „Маленькая сюита". „Дуэт"

76 Andantino (♩=76)




espressivo
ten.
p
p
(ten.)
(div.)
(div.)
unis.
unis.
div.
div.
dim.
molto
dim.
molto
pp
pp
pp
pp
pp

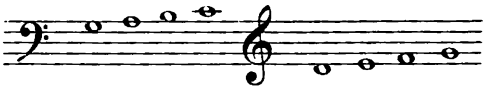

unis.
div.
unis.
div.
p
pp
unis.
div.
pp
pp
pp
pp
animato poco a poco
unis.
unis.
mp poco
cres-cen-do
molto
mf
mf
f
cres
cen
do
f
f
Rall. molto
ff
ff
div.
f
ff


a tempo
pp
(div.)
ff
cres-cen-do
molto
f
dim.
molto
p dim.(lent et bien egal)
unis.
div.
poco rall.
sempre dim.
ppp
smorzando

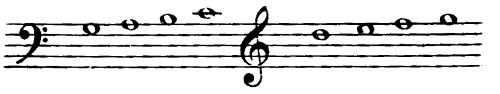
Глава 5

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ НОТАЦИИ ВИОЛОНЧЕЛИ В СКРИПИЧНОМ КЛЮЧЕ

В партитурах Гайдна, Моцарта и Бетховена нашел отражение обычай того времени – записывать партию виолончели в скрипичном ключе октавой выше реального звучания в том случае, когда скрипичный ключ появляется непосредственно после басового[1]. Такой способ записи возник, по-видимому, ради облегчения зрительного восприятия: если при записи партии виолончели скрипичный ключ следует прямо после басового, возникает неудобный для читающего ноты и кажущийся неестественным скачок вниз, противоречащий восходящему движению мелодии:

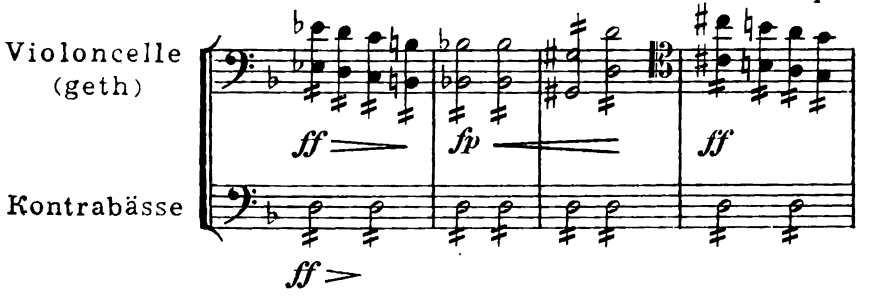


Нотация партии виолончели в скрипичном ключе октавой выше создавала более плавную линию нотной записи:

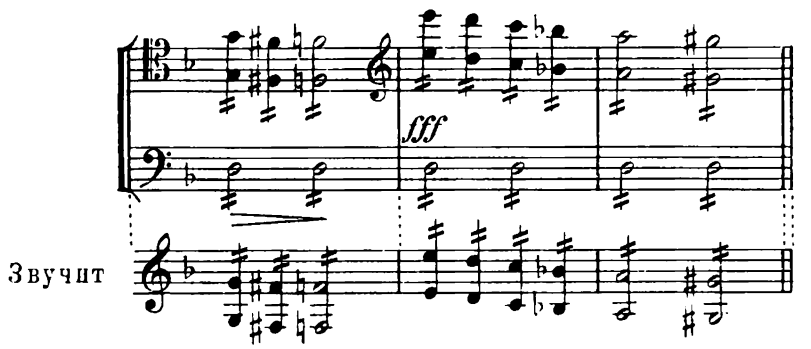


В современных изданиях сочинений Моцарта и Гайдна такой способ нотации виолончелей не применяется, но при печатании сочинений Бетховена он до сих пор остается в силе. Композиторы после Бетховена предпочли этой системе запись партии виолончели в трех ключах: басовом, теноровом, скрипичном – без октавной транспозиции. Однако ряд европейских композиторов – Дворжак, Брукнер, Малер, Верди – придерживались традиции венских классиков. В их партитурах партии виолончели, нотированные в скрипичном ключе, нужно читать октавой ниже. Любопытно, что в некоторых случаях Малер записывал партию виолончели октавой выше реального звучания даже тогда, когда скрипичный ключ идет после тенорового.

Г. Малер. 6 симфония

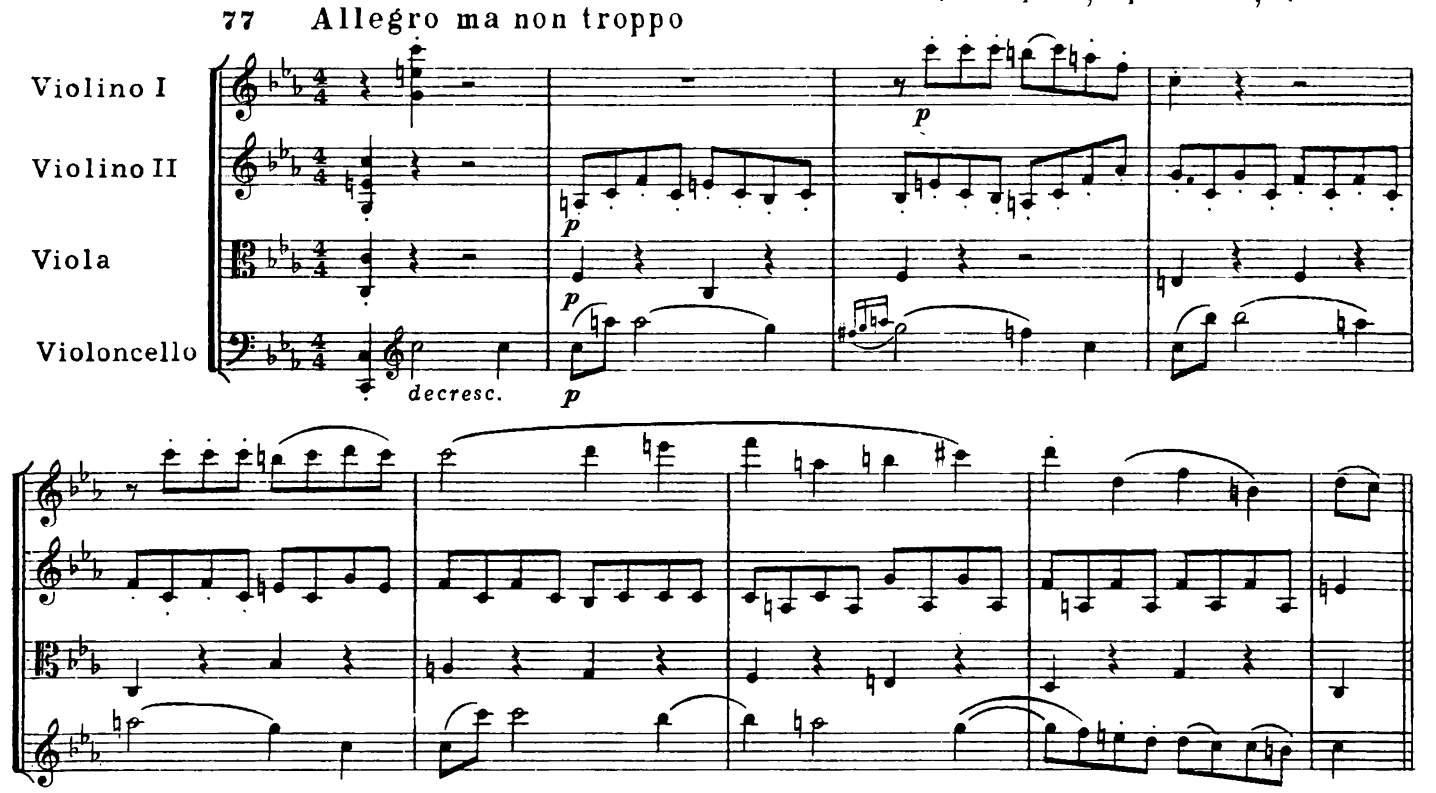


[1] Если же скрипичный ключ появлялся после тенорового, его и в те времена читали на реальной высоте.

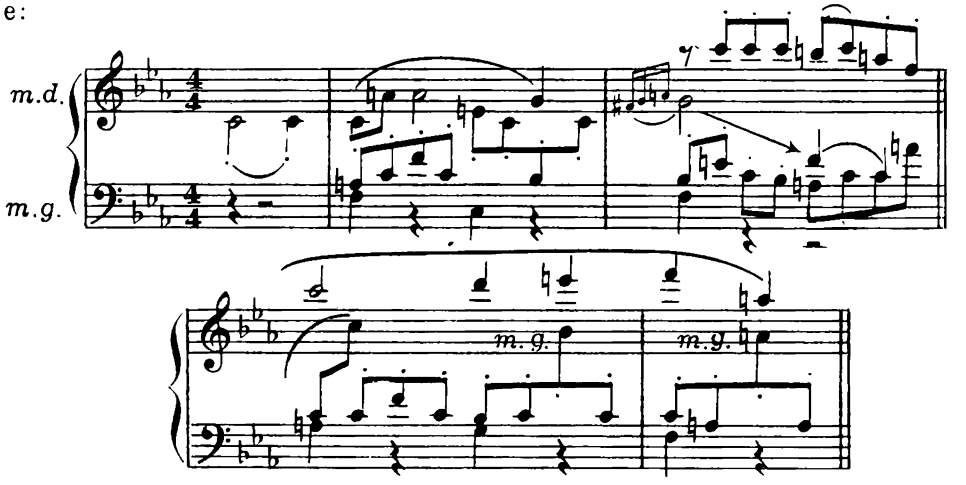


В большинстве произведений нашего времени способ записи виолончели октавой выше реальной звучности уже не применяется.

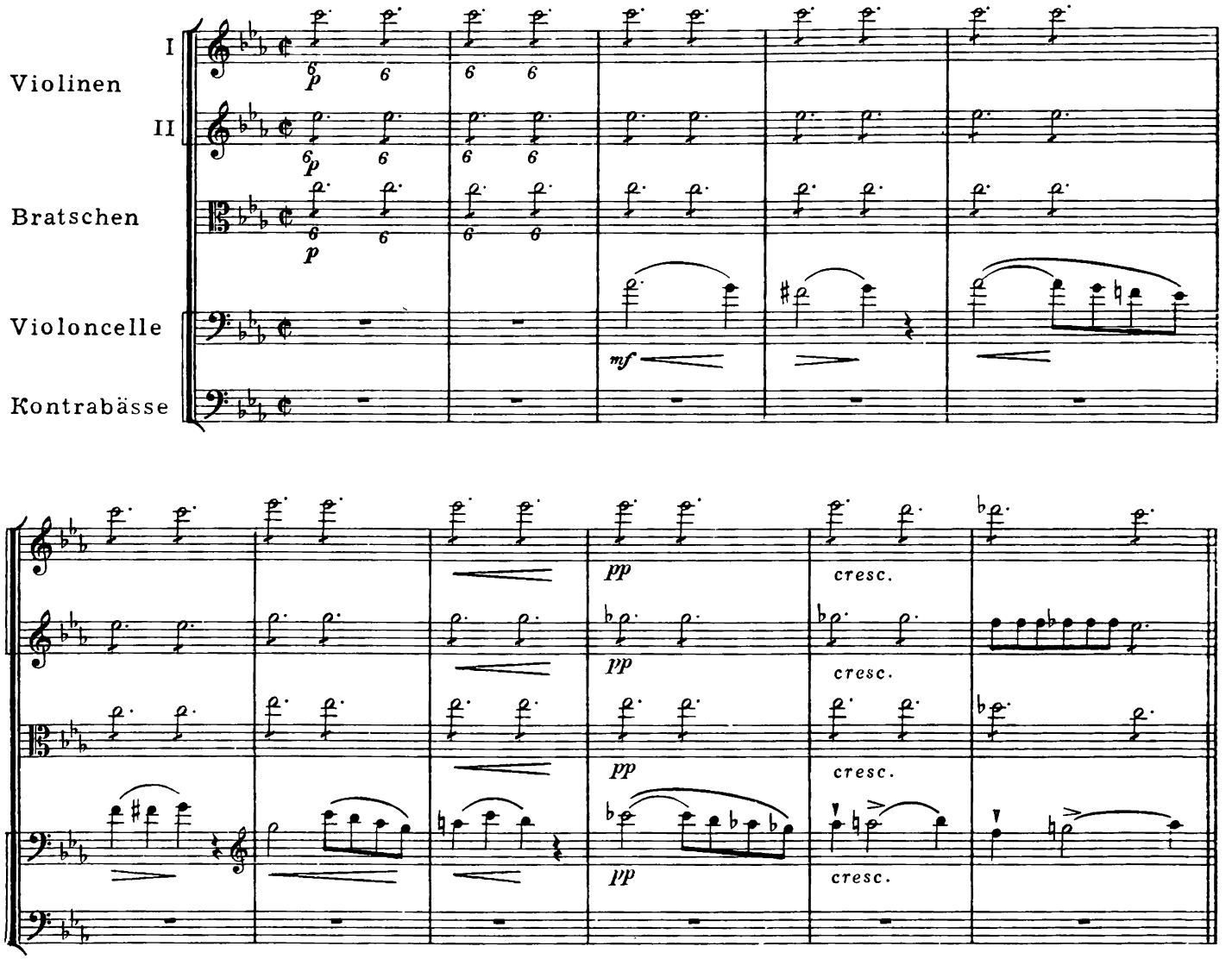
Л. Бетховен. Квартет, ор. 18 N4, ч. I



В приведенном примере имеет место довольно распространенный случай, когда партию какого-либо инструмента нельзя сыграть только правой или только левой рукой, ее нужно исполнять, смотря по удобству, поочередно—либо правой, либо левой рукой. В данном случае трудность усугубляется тем, что таких переходящих из руки в руку партий оказывается не одна, а две: партия виолончели (мелодическая линия) и партия второй скрипки (сопровождение). Одним из решений может быть следующее:



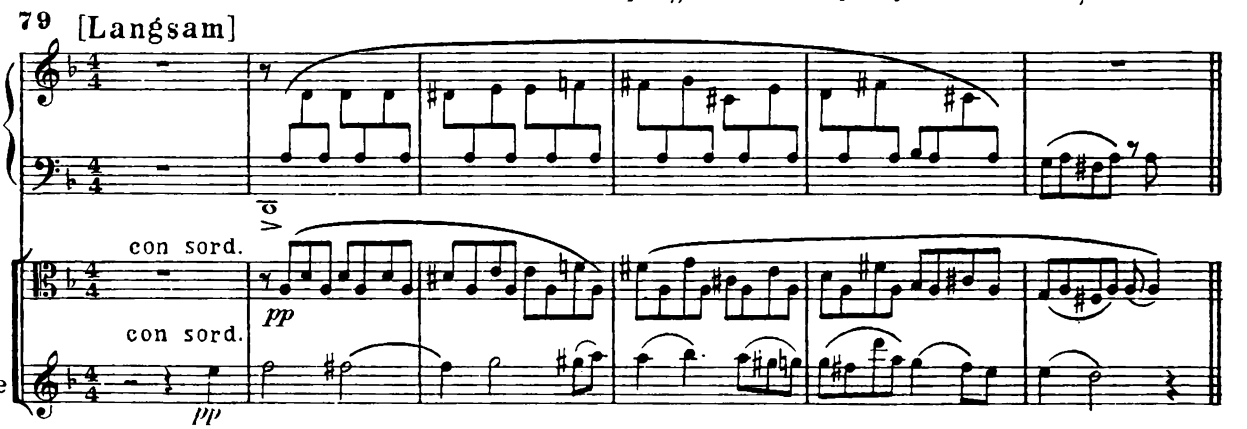
78 Moderato



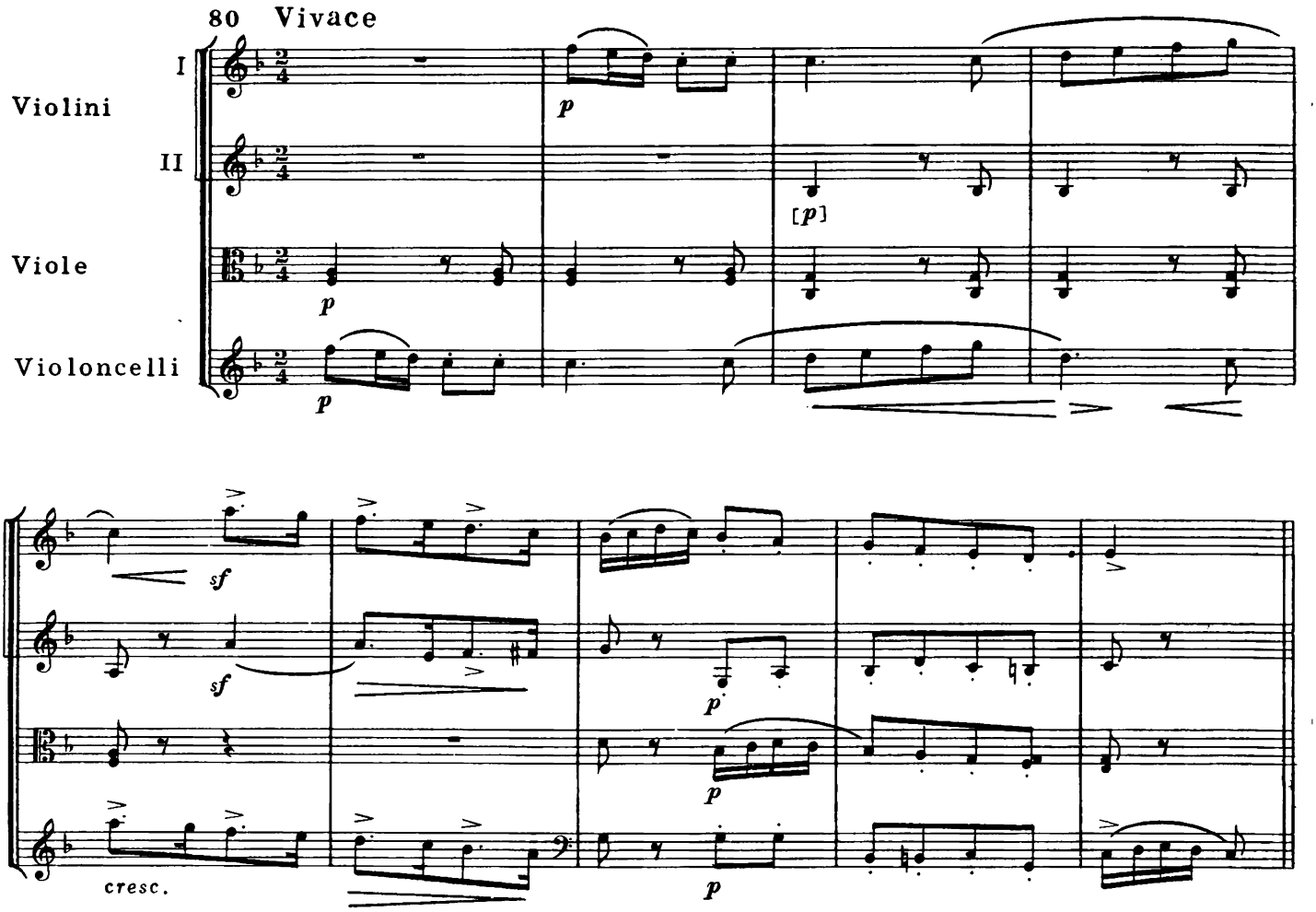
Повторяющиеся звуки у струнных инструментов (от двойного штриха до тремоло шестнадцатыми, тридцатьвторыми и т.д.) могут быть точно сыграны на фортепиано только в медленном движении. В более быстром темпе их следует исполнять, как фортепианное тремоло, в данном случае так:

Г. Малер „Песни об умерших детях", NI

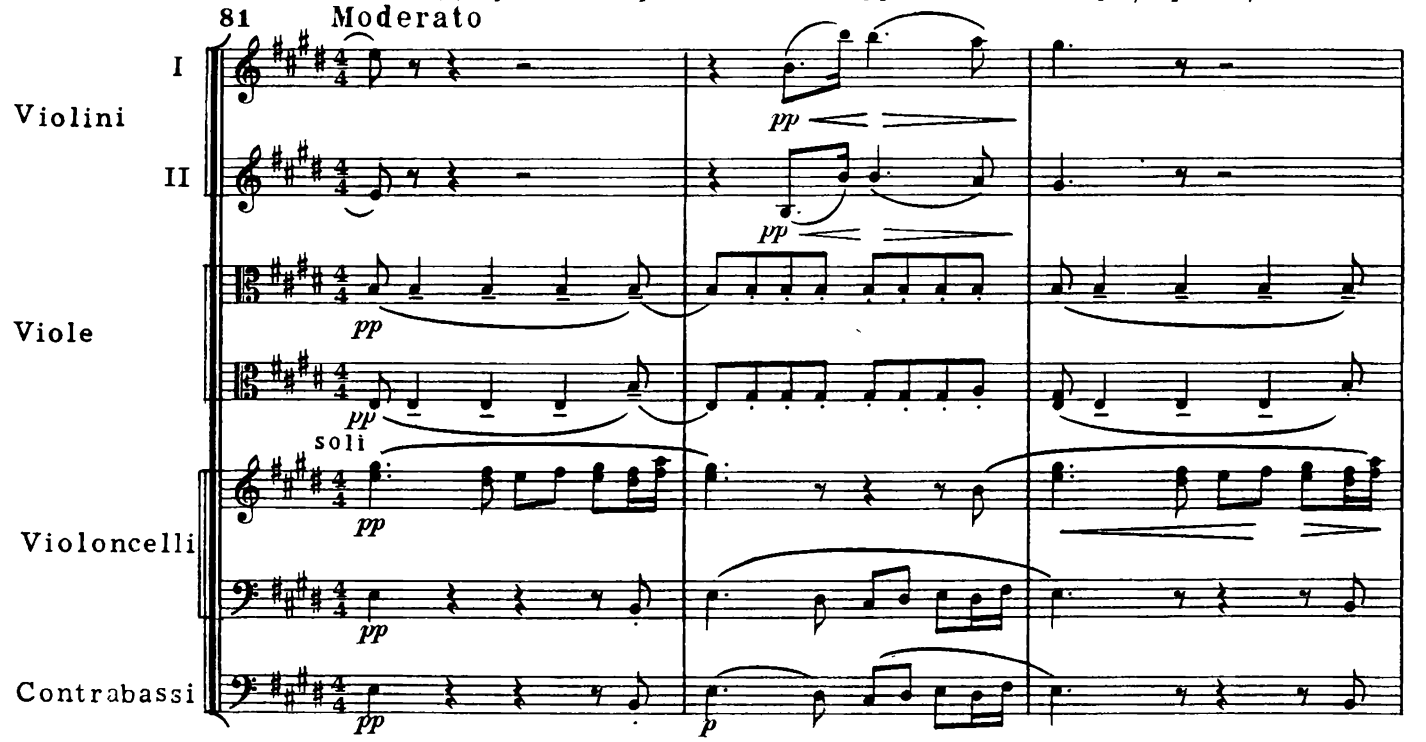
79 [Langsam]



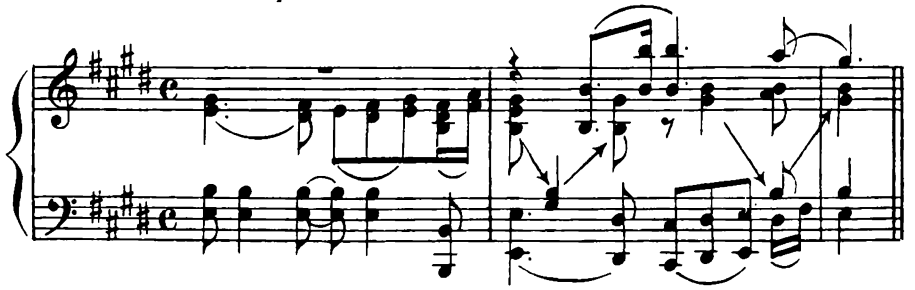
А. Дворжак. Серенада для струнного оркестра, ор. 22. Скерцо



А. Дворжак. Серенада для струнного оркестра, ор. 22, ч.I



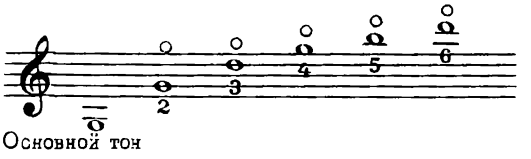
Трудность при чтении этого отрывка объясняется многоплановостью его оркестровой ткани: каноническое проведение темы в двух голосах соединяется с непрерывной пульсацией – „направляющим движением" – альтов, а также с новыми мелодическими подголосками. Одним из важнейших моментов при переложении подобной оркестровой фактуры на фортепиано должно быть сохранение пульсации альтов. Это достигается передачей ее из одной руки в другую, нередко с октавным перенесением.



Глава 6

ФЛАЖОЛЕТЫ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

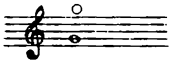
Флажолетами у струнных инструментов называют извлеченные определенным приемом обертоны – верхние гармонические призвуки основного тона. Согласно закону акустики звучащая струна вибрирует не только целиком, но и каждой своей простой частью: половиной, третьей, четвертой, пятой и т. д. Совокупность звучания всех этих частей и составляет сложный по своей природе музыкальный звук. Если в определенных местах струны (в середине или в её трети, четверти, пятой части и т. д.) исполнитель слегка касается ее пальцем, не прижимая к грифу, он тем самым заставляет звучать отдельные части струны – обертоны, то есть извлекает флажолеты. К примеру, на струне *Соль* могут быть образованы следующие флажолеты:



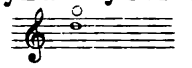
Основной тон

Это значит, что при колебании полной, неприжатой струны звучит основной тон:

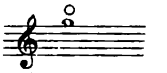
при легком прикосновении в середине струны звучит второй тон – октава от основного тона, так называемый „октавный" флажолет:



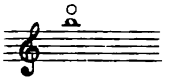
при легком прикосновении в одной трети струны звучит третий тон – дуодецима от основного тона, „квинтовый" флажолет:



при легком прикосновении в одной четверти струны звучит четвертый тон – двойная октава от основного тона, так называемый „квартовый" флажолет:



при легком прикосновении в одной пятой струны звучит пятый тон – большая терция через две октавы, так называемый „большетерцовый" флажолет:

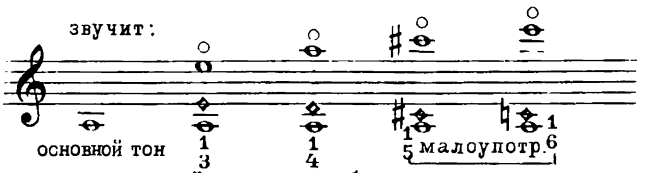


при легком прикосновении в одной шестой части струны звучит шестой тон – квинта через две октавы, так называемый „малотерцовый" флажолет:

Подобная серия флажолетов может быть получена на любой струне каждого смычкового инструмента.

В практике различают натуральные и искусственные флажолеты. Натуральными называют флажолеты, которые образуются в результате деления открытой струны (см. приведенный выше первый пример в настоящей главе). Флажолеты, которые извлекаются на прижатой, следовательно укороченной, струне, получили

наименование искусственных. Приводим серию искусственных флажолетов, образованных на звуке *ля* (струна *Соль*):

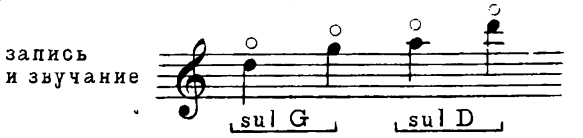


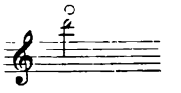
Название струны, на которой должен быть извлечен тот или иной флажолет, нередко обозначается композитором в партитуре. В итальянских, французских и немецких партитурах приняты следующие обозначения для наименования струн:

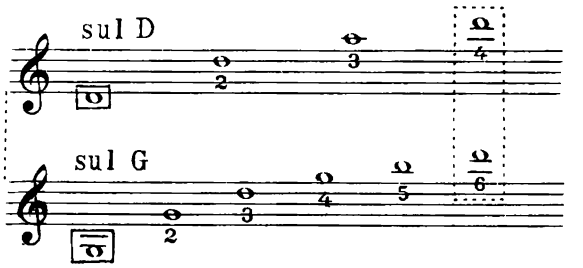
Итальянские	Французские	Немецкие
sul G	sur Sol	G Saite
sul D	sur Re	D Saite
sul A	sur La	A Saite

В отдельных случаях вместо буквенных обозначений струны употребляют римские цифры (порядковый номер струны, принятый у исполнителей): sul IV (вместо sul G), sul III (вместо sul D) и т.д.

Применительно к флажолетам сложились две системы записи, которые условно можно назвать реальной и аппликатурной. Первая фиксирует реальную высоту звучания флажолета; в этом случае над нотой ставится кружочек:



Однако реальная система записи флажолетов недостаточно ясна для исполнителя. Так, например, флажолетный тон *ре*$_3$  может быть извлечен и на струне *Соль* как малотерцовый натуральный флажолет, и на струне *Ре* как квартовый натуральный флажолет:



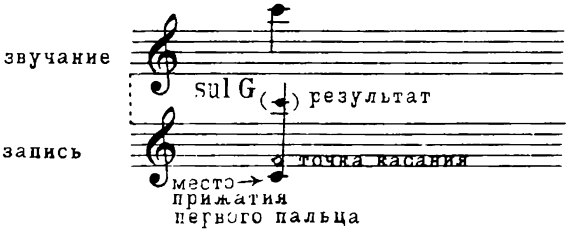
Еще менее четкой оказывается реальная система записи при исполнении на струнном инструменте искусственных флажолетов. В связи с этим при записи искусственных флажолетов, как правило, применяют условную систему, имеющую чисто аппликатурную основу. По этой системе фиксируются:

звук основания, соответствующий положению пальца, прижимающего струну к грифу при извлечении искусственного флажолета (или пустой струне при извлечении натурального флажолета). Обозначается обычным шрифтом (в примере звук *до*);

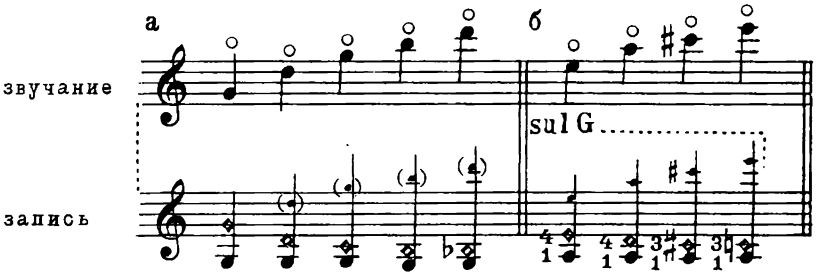
точка касания, то есть место легкого прикосновения пальца в нужной части струны. Обозначается ромбом (в примере звук *фа*);

название струны, на которой должен быть извлечен флажолет;

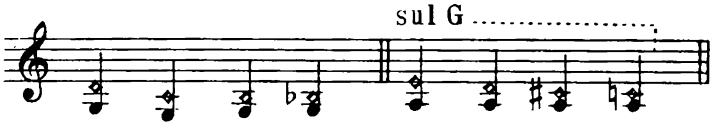
результат, то есть реальное звучание флажолета. Обозначается сверху мелкой черной нотой иногда в скобках (в примере звук *до* [3])



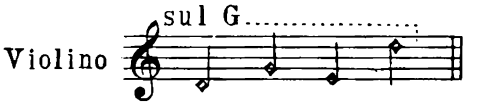
Приводим серии натуральных (а) и искусственных (б) флажолетов на струне *Соль*, записанных по условной, аппликатурной системе:



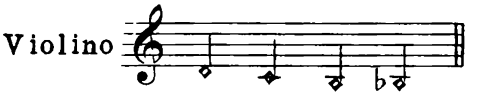
Нередко при записи натуральных и искусственных флажолетов по аппликатурной системе отдельные элементы в их нотации опускаются. Не обозначается в некоторых случаях реальная звучность флажолета (мелкая черная нота сверху):



Основание натурального флажолета может быть фиксировано не нотой, а указанием на струну:

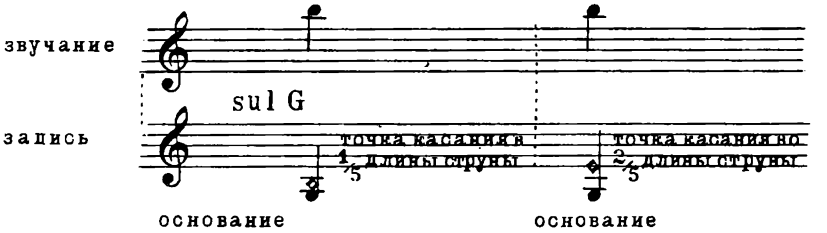


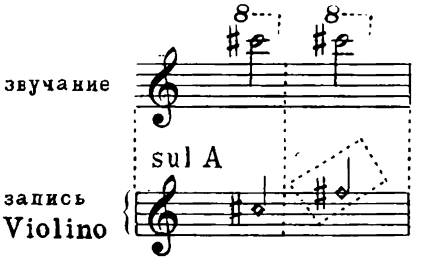
В некоторых случаях не указывается и струна:

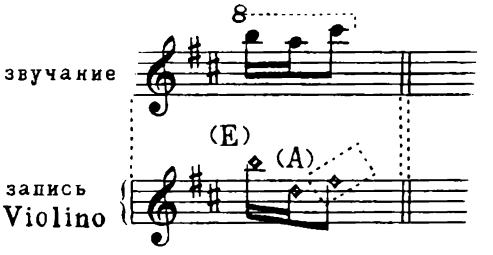


В последнем случае ясно, что эти флажолеты могут быть исполнены только на струне *Соль*, так как все точки касания лежат здесь ниже $ре_1$.

При чтении партитуры следует иметь в виду, что большетерцовые флажолеты практически извлекаются различными способами. Помимо уже указанного способа (точка касания расположена в одной пятой длины струны-на расстоянии большой терции от основания), широко распространен другой способ: точка касания находится во второй пятой длины струны–на расстоянии большой сексты от основания:

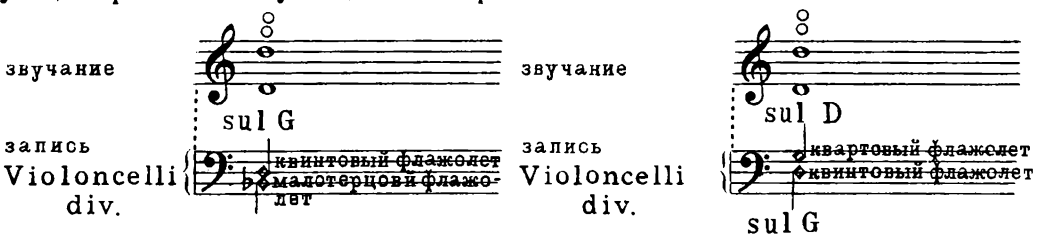




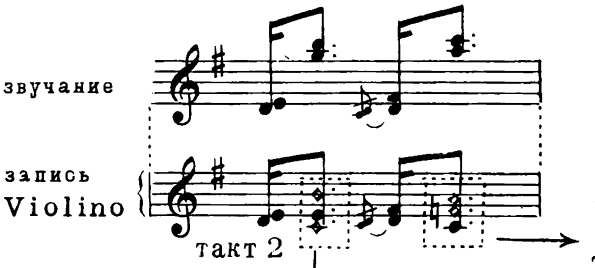


Особенно внимательно следует читать одновременное соединение простого звука и флажолета, а также соединение двух и более флажолетов. При их записи по аппликатурной системе возникают „ложные“, то есть кажущиеся, интервалы между

ромбом и простым звуком (а также между двумя ромбами), совершенно не соответствующие реально звучащим интервалам:



Б. Барток. Венгерские народные напевы



Звук *ля*$_2$ извлекается, как квинтовый натуральный флажолет на струне *Ре*, звук *до*$_3$ – как искусственный квартовый флажолет на струне *Соль*.

Звук *соль*$_2$ извлекается, как квартовый натуральный флажолет на струне *Соль*, звук *си*$_2$ – как искусственный квинтовый флажолет на струне *Ре*.

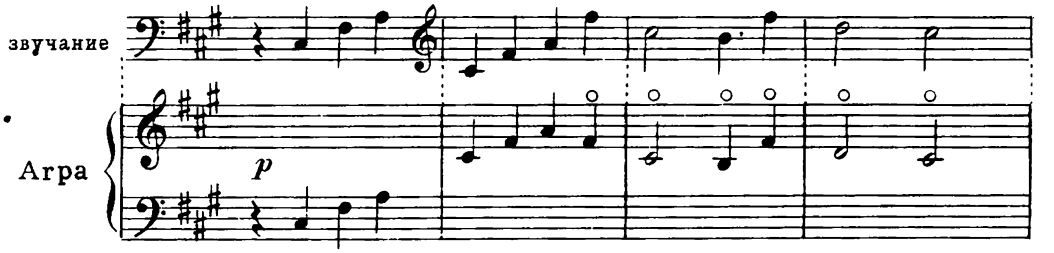
В подобных случаях не должно быть места угадыванию; каждый флажолет нужно прочитать отдельно и затем „сложить" результаты.

ФЛАЖОЛЕТЫ АРФЫ

В отличие от смычковых инструментов, на арфе применяют лишь октавные флажолеты [1].

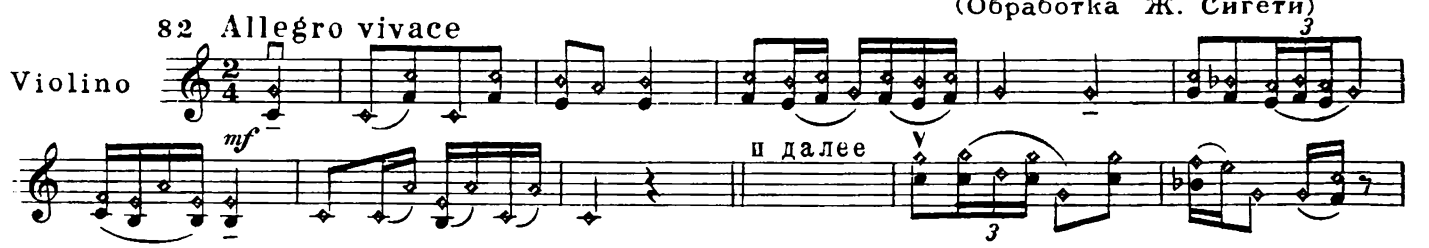
Флажолеты арфы нотируются не по реальной звучности, а октавой ниже, читать же их следует октавой в ы ш е написанного. На флажолет указывает нолик, выставляемый над нотным знаком:

Д. Шостакович. 5-я симфония.

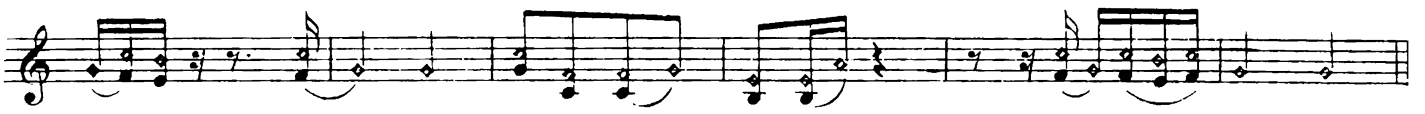


Примеры на чтение смычковых флажолетов даются большей частью в извлечениях, позволяющих сосредоточить основное внимание на технике их чтения. В связи с этим составителями опускаются многие подробности в партитурах. Так, снимаются дублирующие партии, „расшифровывающие" флажолеты, а также партии, загружающие отрывок развитием средних голосов.

Б. Барток. Венгерские народные напевы
(Обработка Ж. Сигети)



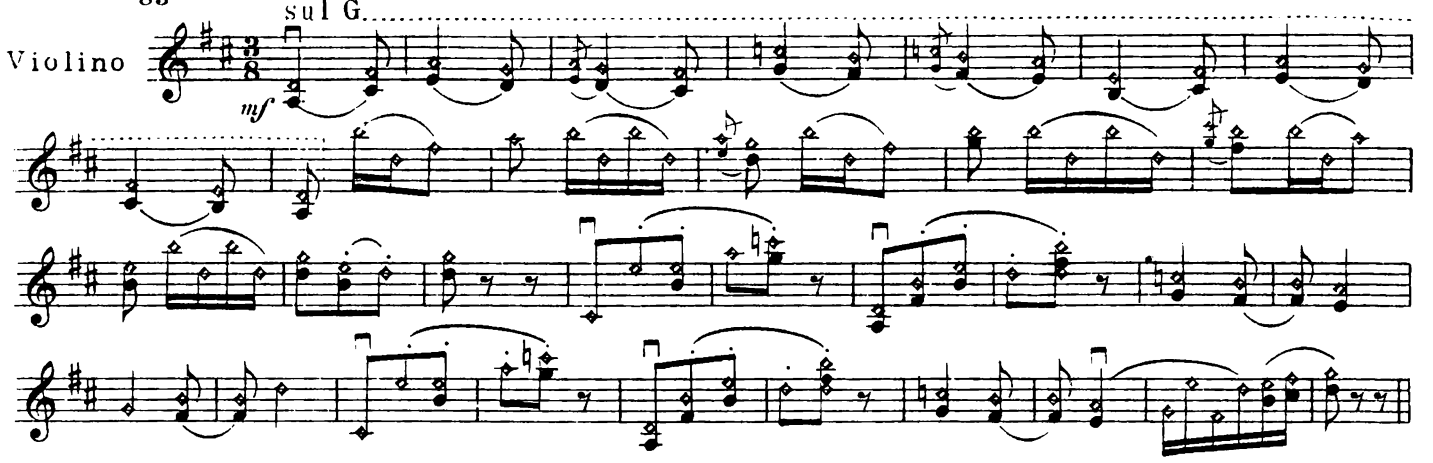
[1] Квинтовые флажолеты применяются в очень редких случаях (читаются по аналогии со скрипичными).



Скрипичная партия записана по аппликатурной системе. Следует внимательно разобрать текст и определить звучание каждого флажолета. Особого внимания требует прочтение натуральных флажолетов. При их записи основание не указывается. Поэтому, чтобы определить–какая открытая струна служит основанием каждого из натуральных флажолетов, необходимо мысленно представить себе настройку струн скрипки.

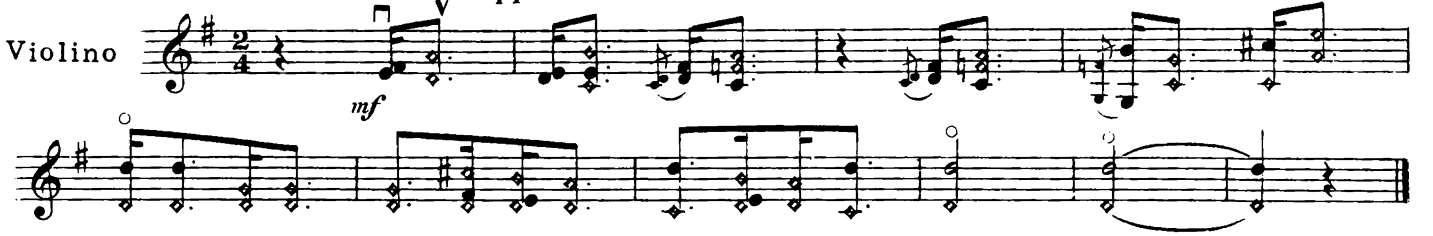
А. Лядов. „Музыкальная табакерка"
(Обработка А. Яньшиова)

83 Moderato



Б. Барток. Венгерские народные напевы
(Обработка Ж. Сигети)

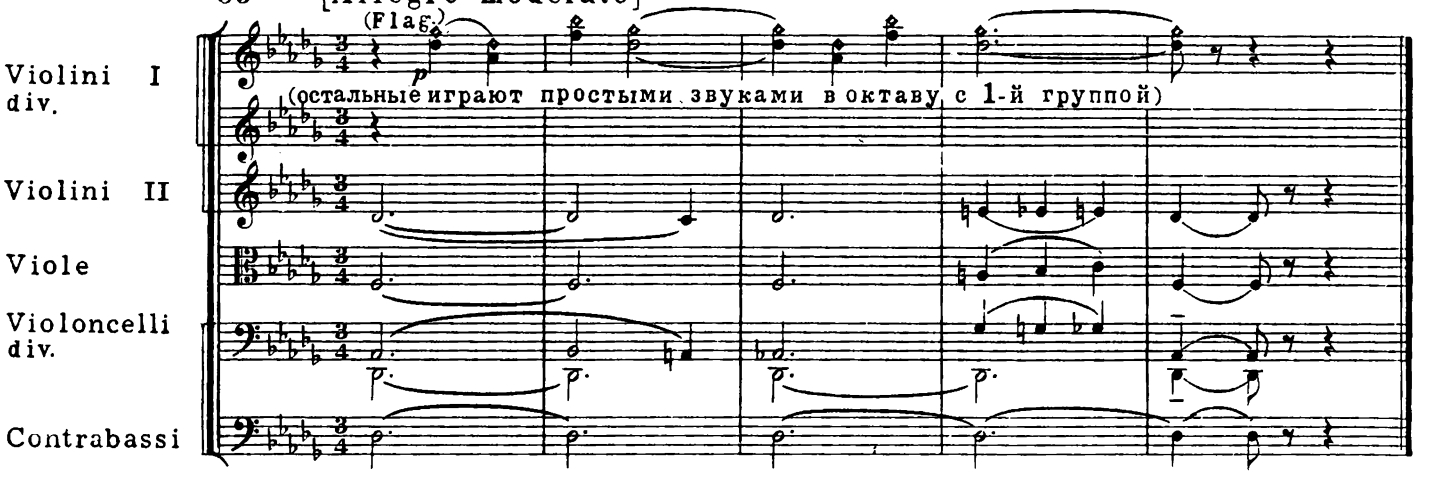
84 Andante non troppo



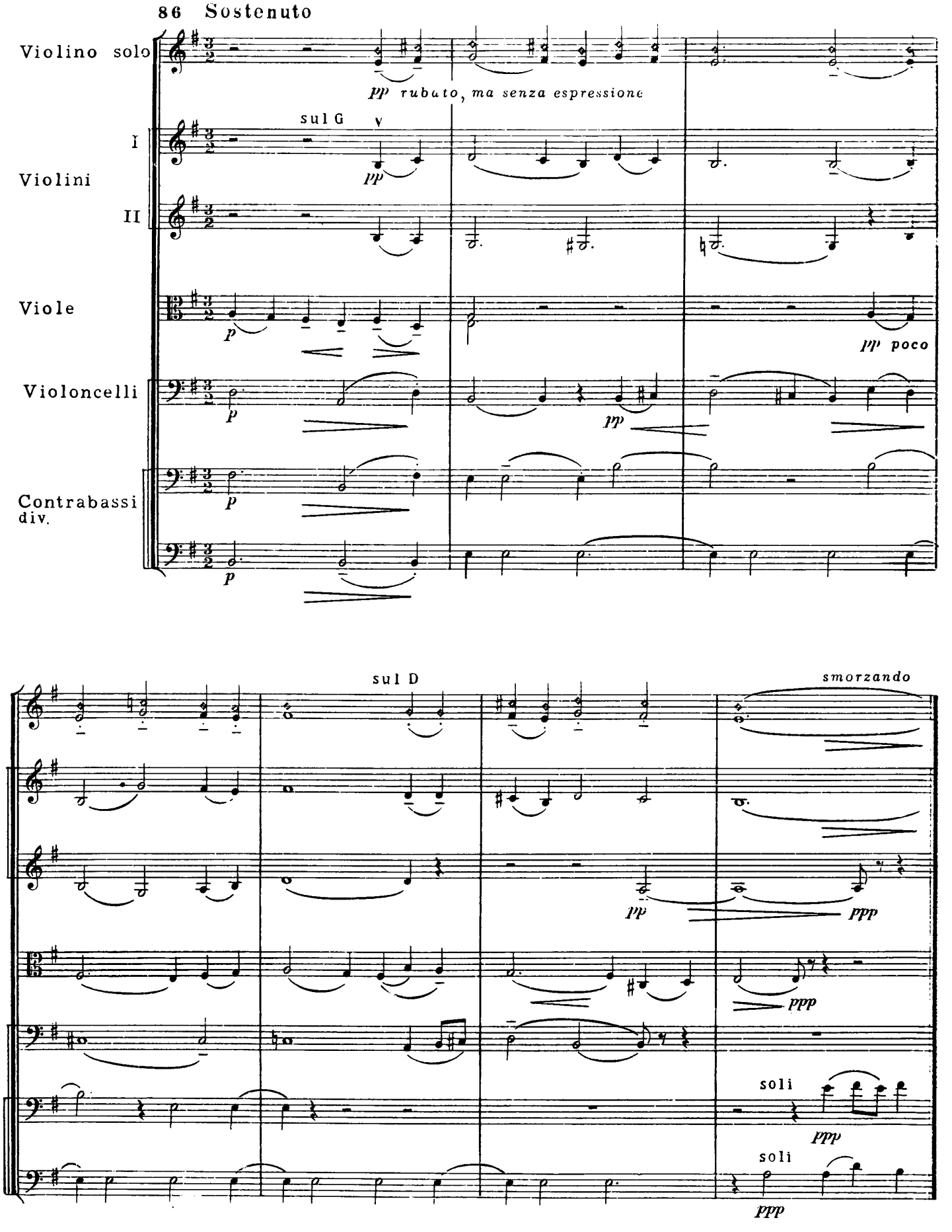
В этой (и отчасти в предшествующей пьесе) трудность заключается в чтении двойных флажолетов и сочетаний флажолета с простым звуком. Рекомендуем при расшифровке интервалов определить звучание каждого из флажолетов в отдельности, а затем, мысленно „сложив" результаты, сыграть реально звучащие сочетания.

С. Рахманинов. 4-й концерт, ч. III

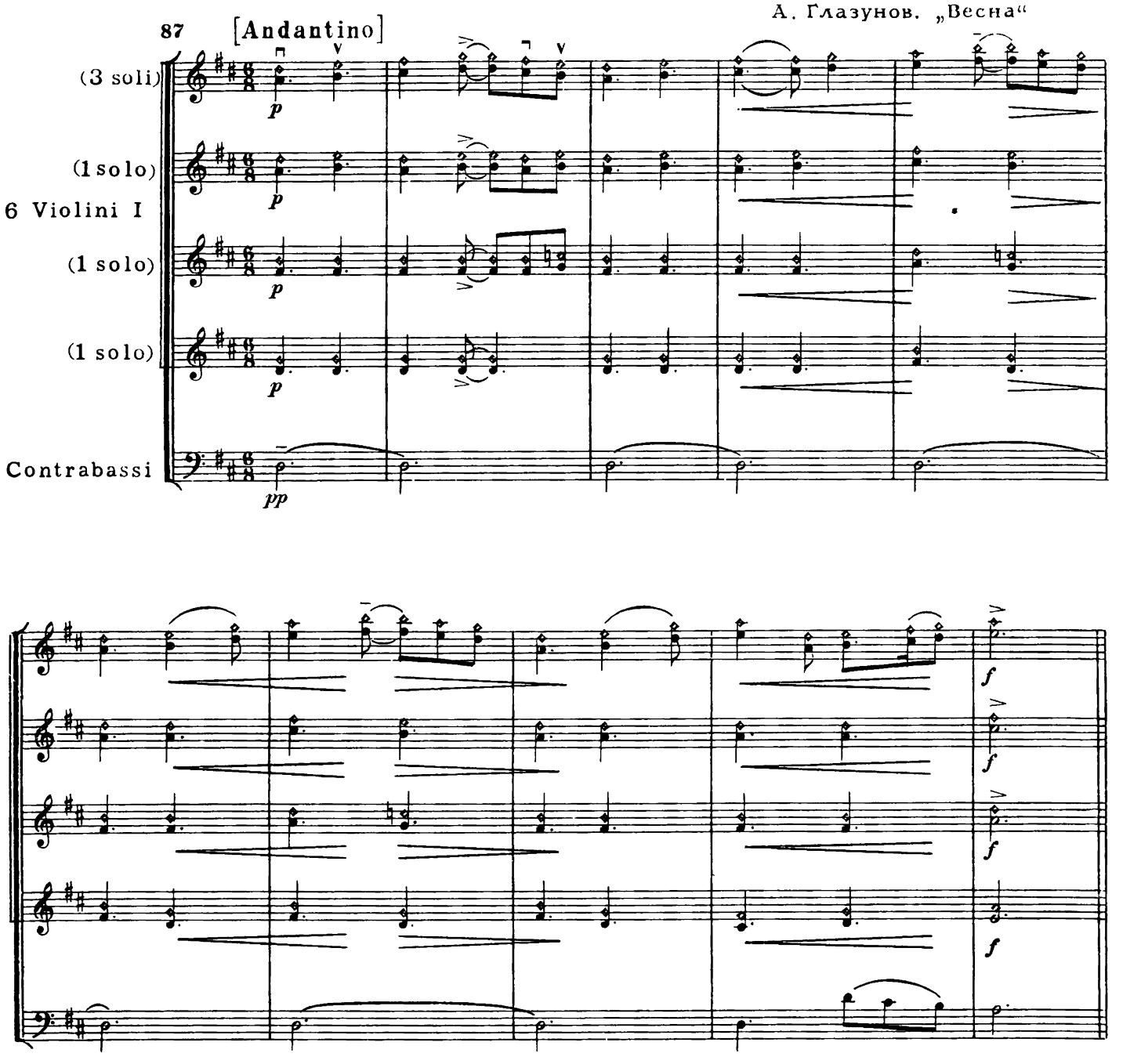
85 [Allegro moderato]



Искусственные флажолеты выполняют функцию октавного удвоения мелодического голоса. Поэтому мелодию рекомендуется играть в октаву с некоторым акцентированием верхней (то есть флажолетной) линии.


86 Sostenuto
Violino solo
pp rubato, ma senza espressione
sul G
I
Violini
II
pp
Viole
p
pp poco
Violoncelli
p
pp
Contrabassi
div.
p
sul D
smorzando
pp
ppp
ppp
soli
ppp
soli
ppp

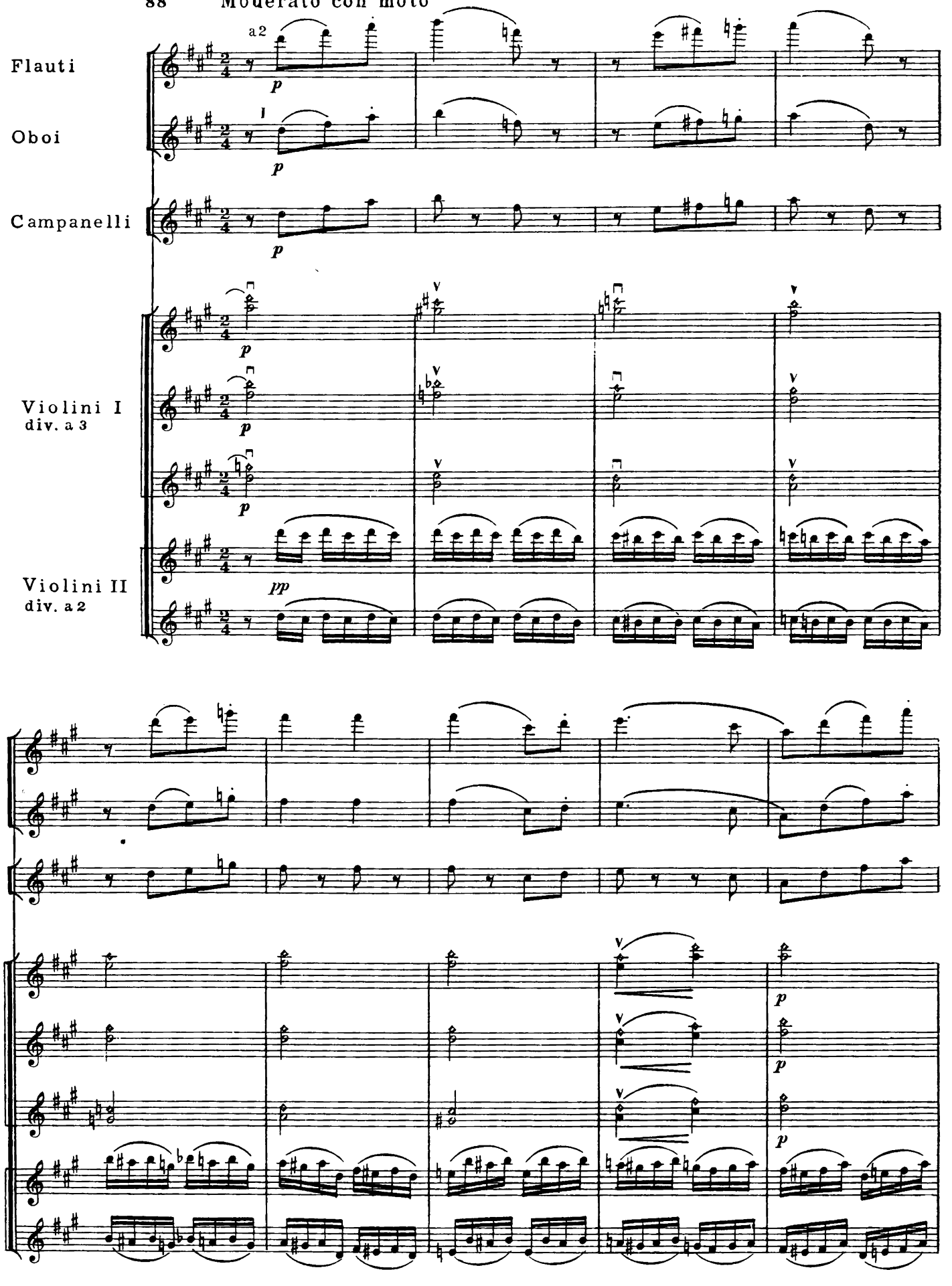
Приводим несколько примеров на многоголосные сочетания флажолетов. Советуем читать каждый аккорд, придерживаясь определенной системы: или „сверху-вниз", или „от баса-вверх". Такая направленность-дисциплина внимания-очень помогает при чтении флажолетных хоров. При этом рекомендуем мысленно „собирать" аккорды, звук за звуком определяя реальное звучание каждого флажолета, и, лишь вполне разобравшись в гармоническом строении вертикали, сыграть все созвучие сразу. (Последовательное, постепенное „собирание" звуков аккорда на рояле возможно лишь как предварительное упражнение, но не как метод чтения целого.)

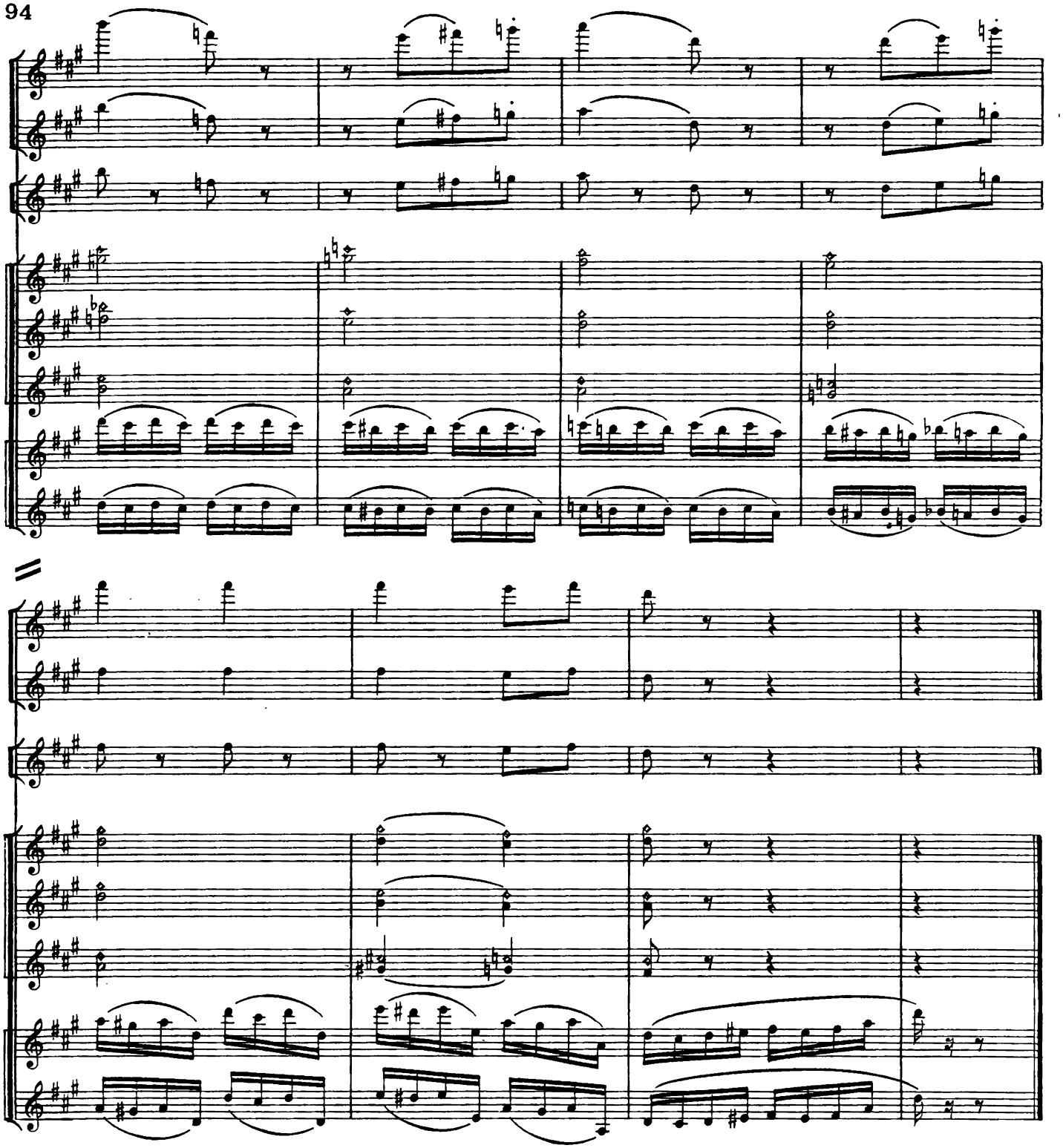


Отрывок приводится в извлечении.

Необходимо тщательно следить за голосоведением, отмечая все моменты перехода от трехголосия к четырехголосию в партиях солирующих скрипок.

88 Moderato con moto





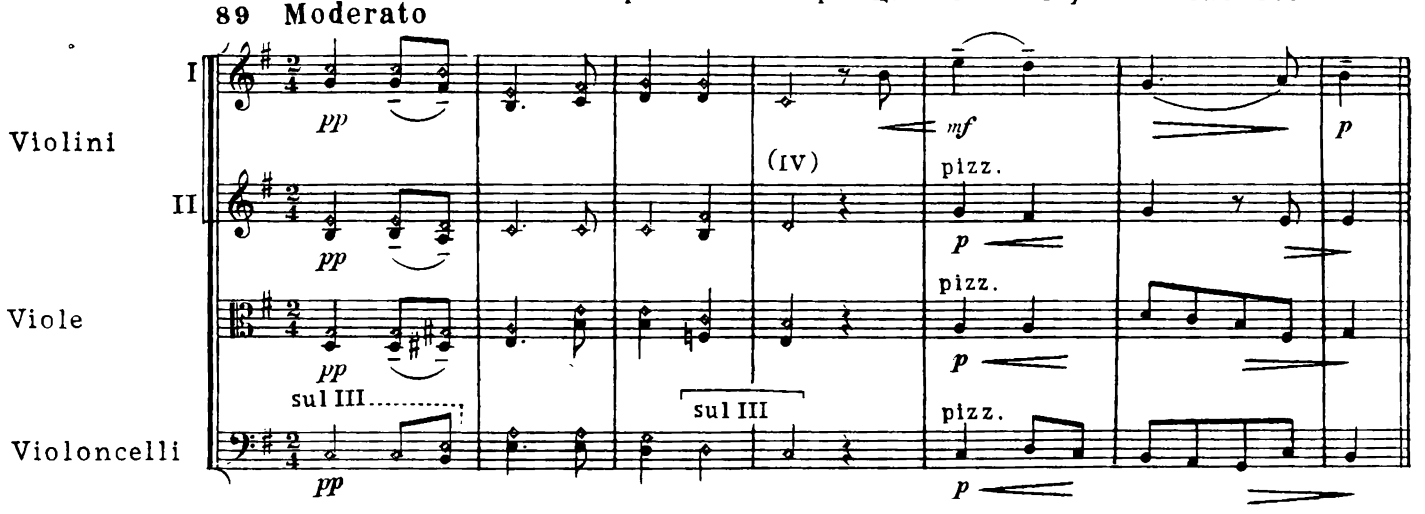
При исполнении на фортепиано советуем придерживаться порядка в разборе партитуры:

1. Прочесть отдельно партии первых скрипок – флажолетный хор.

2. После этого объединить мелодический голос духовых инструментов с флажолетами в правой руке (духовые рекомендуем читать без нижнего октавного удвоения); паузы в рисунке духовых дают возможность делать скачки правой рукой (с флажолетов на тему флейты).

3. Затем подключить к ансамблю фигурационный фон вторых скрипок; при этом нужно решить, какой из двух „этажей" фигурации сыграть важнее, так как сохранение всех октавных дублировок повредит легкости звучания.

А. Аренский. Вариации на тему Чайковского

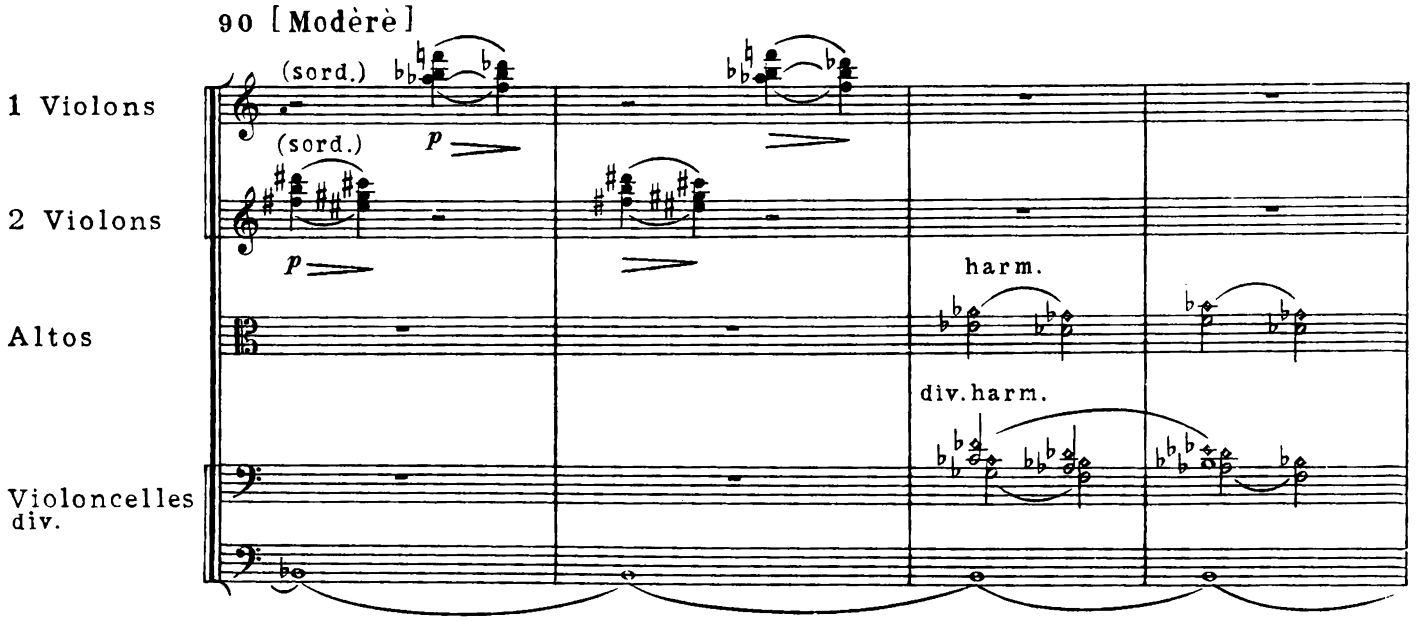


В печатной партитуре флажолет на *fis* первой октавы у вторых скрипок и два последних флажолета (c_1-h) у альтов в третьем и четвертом тактах записаны по реальной системе. Замена нотации произведена составителями для установления единой системы изложения для всего отрывка.

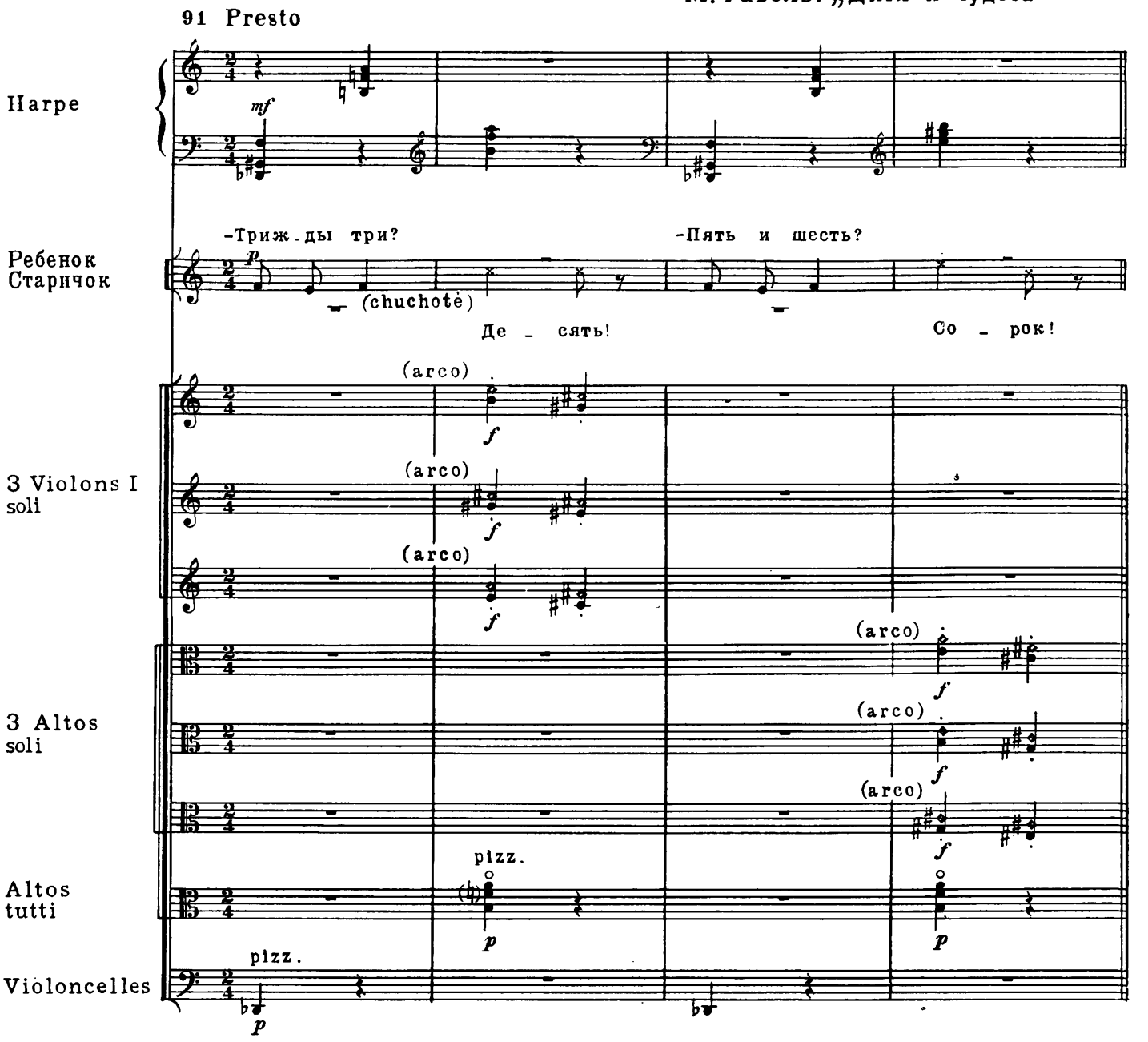
При исполнении нужно тщательно следить за голосоведением: не „упустить“ перекрещиваний альтов со вторыми скрипками во втором такте, перехода широкого расположения в тесное и т. д.

При смене флажолетного изложения обычным (*ordinare*) необходимо передать на рояле изменение характера оркестрового звучания.

А. Онеггер. „Жанна д'Арк на костре“, сцена IX

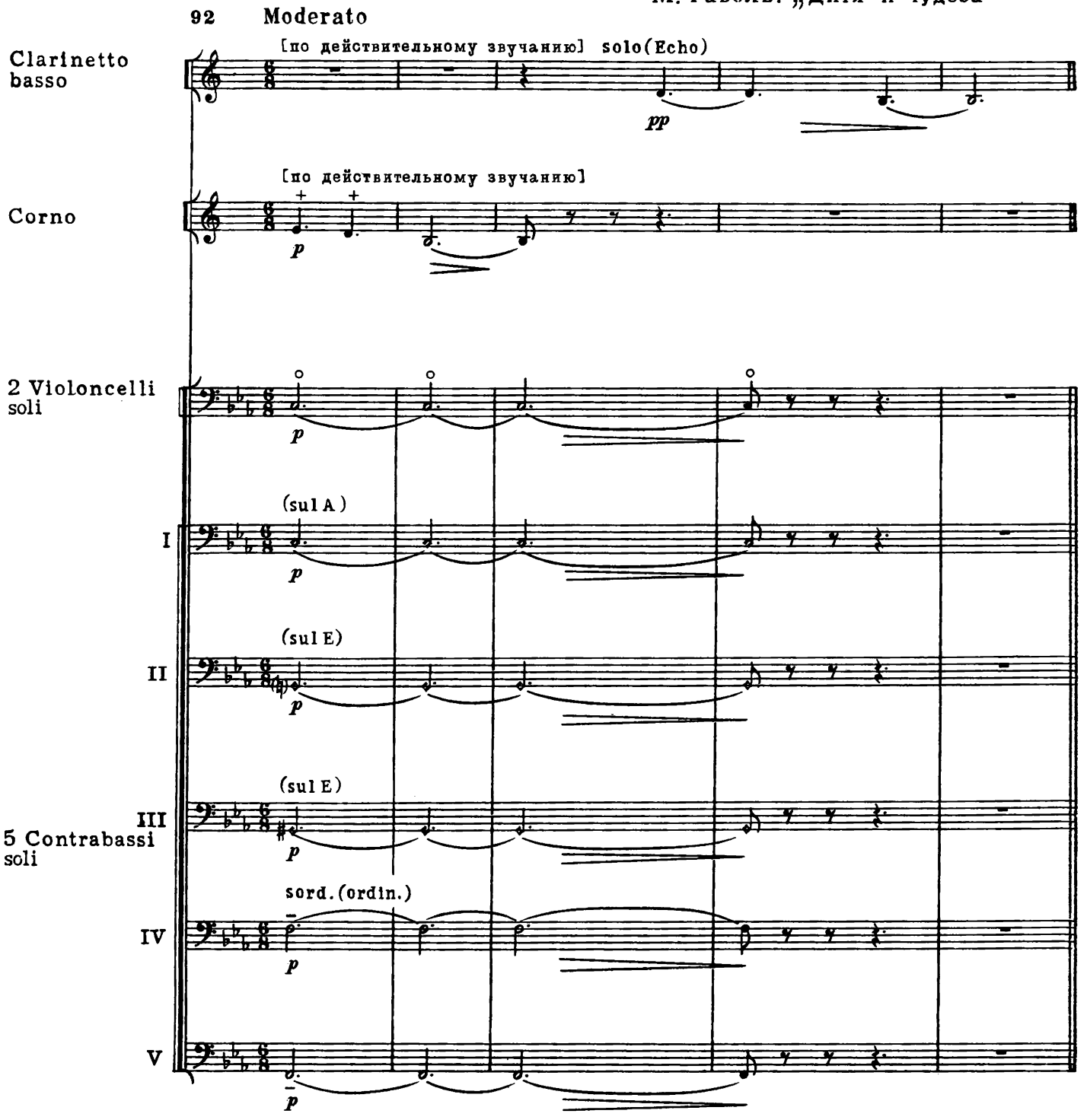


Приводится струнная группа.

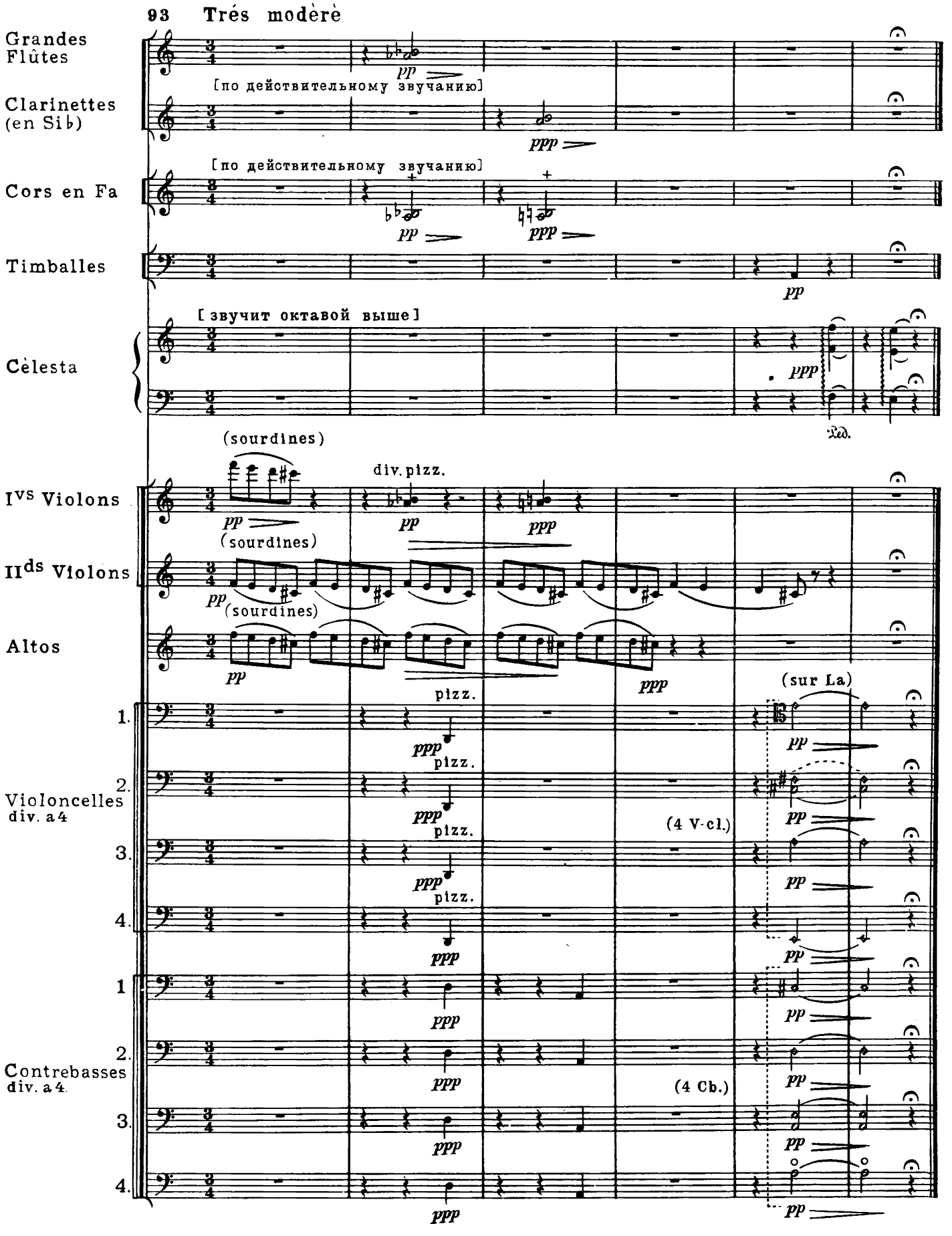


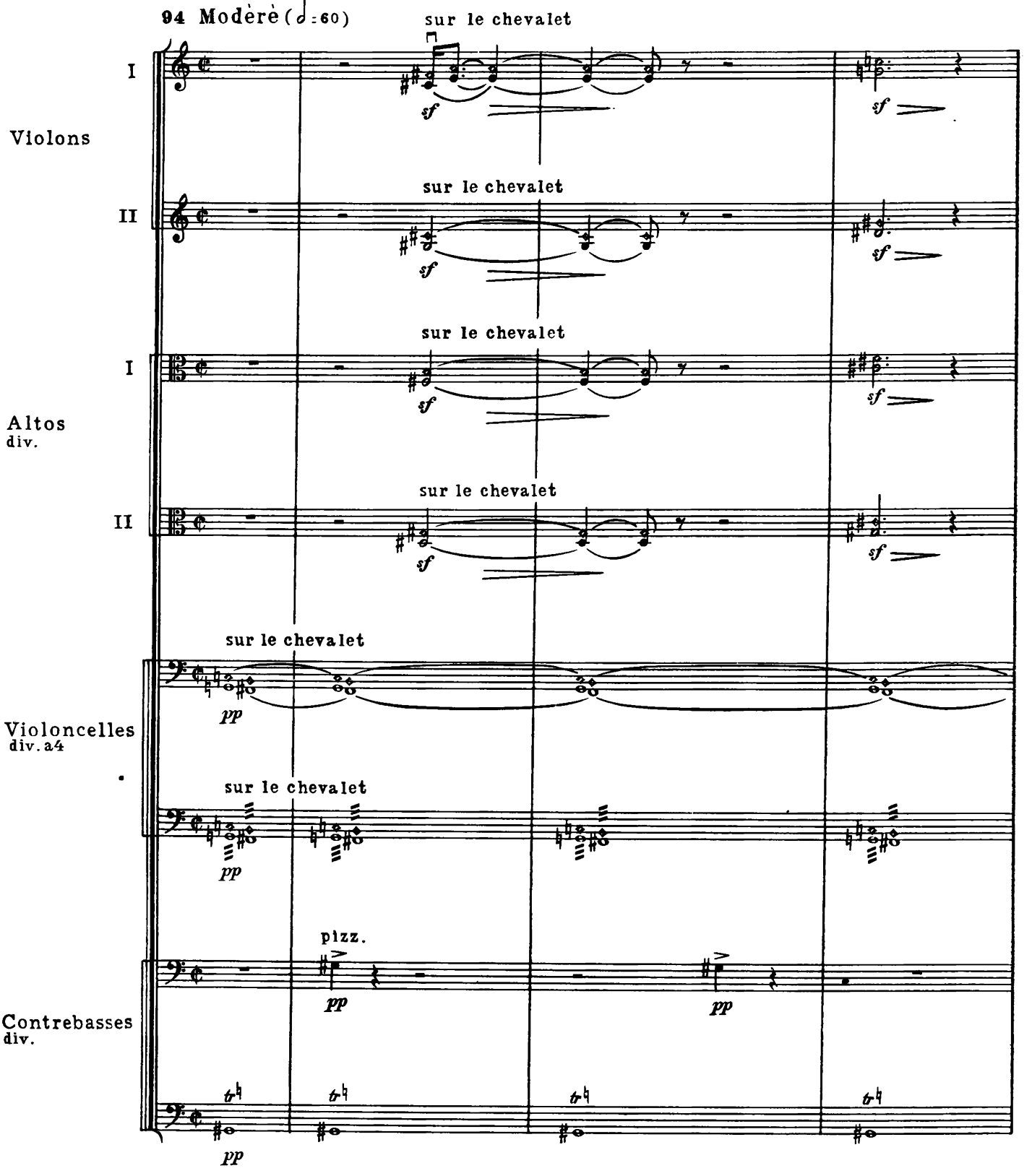
Сцена занятий арифметикой (капризному ребенку является крохотный старичок-слицетворение столь ненавистной арифметики) нашла остроумное решение в оркестровке. Шепот фантастического старичка-вздорного и надоедливого-иллюстрируется флажолетными аккордами скрипок, а позже альтов; фразы реального персонажа-ребенка-поддерживаются легкими, но вполне „материальными“ тембрами арфы и *pizzicato* струнных.

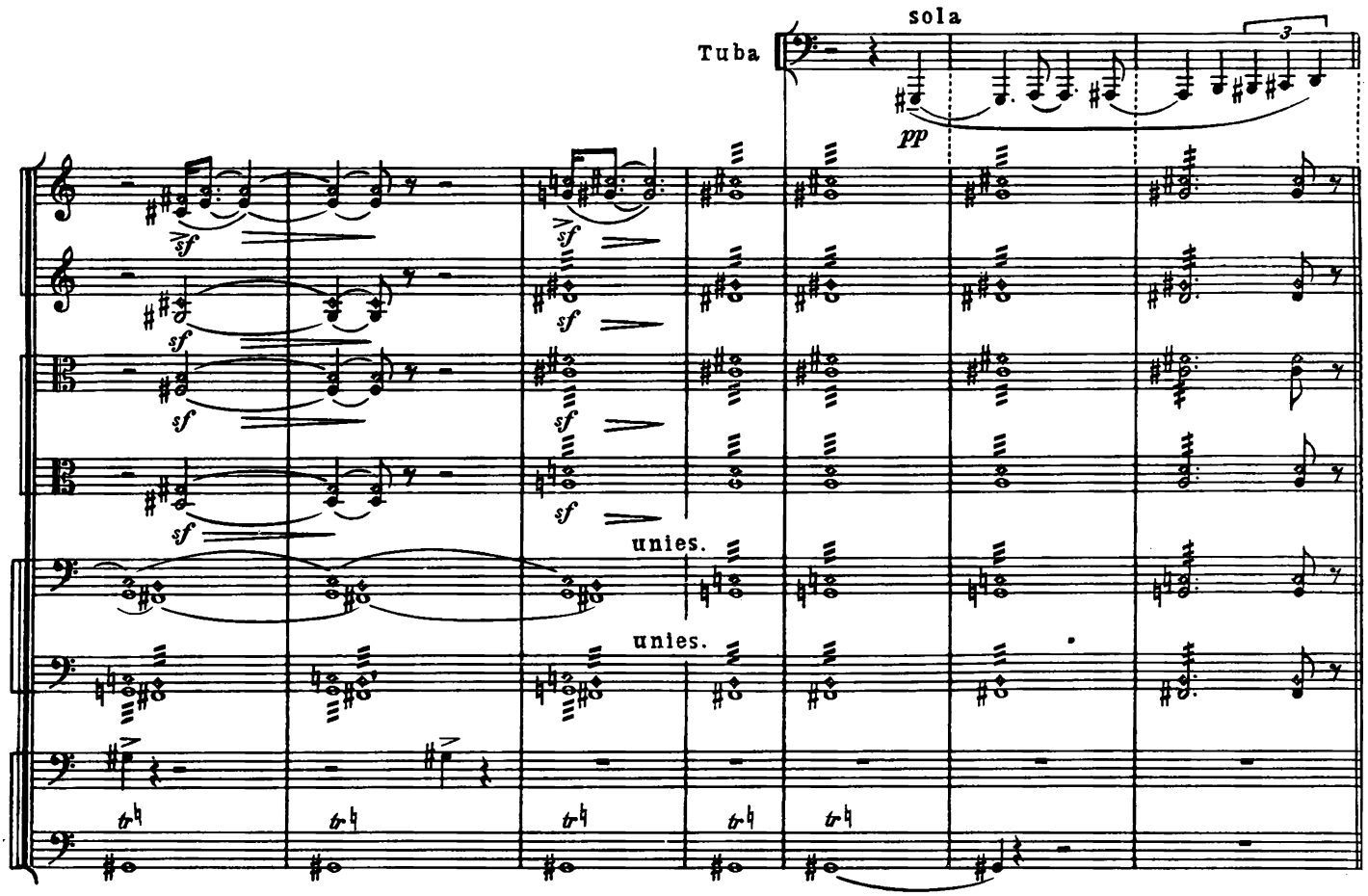
Все флажолеты здесь однотипны. Их созвучия следует играть правой рукой, а все остальные партии-левой.



При чтении аккорда солирующих контрабасов нужно определить: на каких струнах играются флажолеты, какой вид их используется в каждой партии, каким образом располагаются по высоте все флажолеты в аккорде.


93 Très modèrè
Grandes Flûtes
Clarinettes (en Si♭)
Cors en Fa
Timballes
Cèlesta
Ivs Violons
IIds Violons
Altos
Violoncelles div. a 4
Contrebasses div. a 4.
[по действительному звучанию]
[звучит октавой выше]
(sourdines)
div. pizz.
pizz.
(sur La)
(4 V-cl.)
(4 Cb.)


94 Modèrè (♩=60)
sur le chevalet
I
Violons
II
sur le chevalet
I
Altos
div.
II
sur le chevalet
sur le chevalet
Violoncelles
div. a4
sur le chevalet
pizz.
Contrebasses
div.
sf
pp



Струнная группа приводится в извлечении.

Прочтение всех флажолетных созвучий рекомендуется подчинить системе „снизу-вверх", поскольку вначале появляются флажолеты виолончелей, расположенные ниже всего.

Трель вторых контрабасов можно исполнять с короткими перерывами, для того чтобы левой рукой сыграть флажолетные созвучия виолончелей (во втором и других тактах), а правой рукой-аккорды альтов и скрипок. Таким образом, тремоло виолончелей на флажолетах исполняется чередованием правой и левой рук. Подмену рук удобнее делать непосредственно перед появлением созвучия верхних флажолетов, оставляя басовую трель на педали. Следом за этим левую руку нужно вновь перенести на партию контрабасов. Момент перехода тремоло из правой руки в левую должен быть по возможности менее заметен.

При вступлении тубы исполнение общего тремоло может быть перенесено в правую руку; часть флажолетов придется сыграть для этого октавой выше.

Иным вариантом изложения на фортепиано может явиться „прерывистое" исполнение виолончельных флажолетов. Созвучие виолончелей подхватывается левой рукой „в промежутках" между звуками тубы (тремоло виолончелей играть без малейших акцентов, постепенно „раздувая" звучность трели).

Глава 7

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТКАНЬ ГОМОФОННОГО СТРОЕНИЯ

Оркестровая фактура гомофонного склада образуется из трех основных элементов - мелодии, баса и гармонических голосов[1]. Число реальных, то есть не удвоенных в другой октаве голосов, в гомофонной ткани может колебаться от двух (бас и мелодия) до четырех-шести и более, если к басу и мелодии присоединяются два, три и более самостоятельных гармонических голоса.

Различают несколько типов гомофонной фактуры:

а) ткань хорального (аккордового) строения;

б) ткань с ярко выраженными мелодическим и сопровождающими голосами-тема с аккомпанементом;

в) ткань более сложного строения, включающая в себя мелодические подголоски, фигурационные элементы. К такому более сложному, с точки зрения чтения, типу фактуры может быть отнесена также и многозвучная ткань с применением октавных и иных удвоений одного, двух или даже всех голосов.

Прежде чем сыграть тот или иной партитурный отрывок, полезно проанализировать его с точки зрения оркестровки. Советуем вначале определить склад фактуры - гомофонный или полифонический, а также тип ткани - хоральный, аккомпанирующий и т. п. Затем - уяснить себе точное количество реальных голосов в ткани (без учета удвоений), вид дублировок и их количество. Такой предварительный анализ облегчит чтение партитуры. Ведь чем больше голосов содержит партитурная ткань, тем труднее, как правило, ее читать. Разумеется, в ткани любого типа решающую роль играет также и степень сложности гармонического языка. В иных случаях простое четырехголосие сложной гармонической ткани прочесть несравненно труднее, чем пять или шесть реальных голосов при простой гармонии.

Важную роль при чтении играет также порядок тесситур - нормальный или перекрестный - в расположении партитурных голосов. Так, например, пять строк в прямом расположении часто сыграть легче, чем три-четыре строки при перекрещивании. Это обстоятельство приобретает особое значение при нотации в различных ключах. Поэтому советуем приступать к изучению соответствующей темы только после того, как будут хорошо усвоены ключи.

Все голоса партитурной ткани - бас, мелодия и каждый гармонический голос - могут быть удвоены в октаву или даже в несколько октав. Это придает звучанию большую широту, объемность. Нередко такая дублированная ткань, например при *divisi* в струнной группе, резко увеличивает количество голосов в пар-

[1] Изложение фигурационное и полифоническое выделяется в самостоятельные главы.

титуре. Количество же реальных голосов при этом не изменяется, но изложение становится более многозвучным и насыщенным.

Divisi (разделение партий на две-три группы), изложенное на одной строке, напоминает нотацию двойных нот и аккордов и, как правило, не усложняет чтения. Напротив, оно в значительной степени облегчает его, так как созвучия, записанные на одной строке, создают сравнительно полный облик гармонии.

Divisi, при котором каждый голос записывается на отдельной строке, значительно усложняет чтение. Октавные и унисонные дублировки различаются при этом труднее. Тут важно не только прочитать каждую строку, но и сравнить строки между собой и отобрать действительно необходимые. Трудность чтения заключается и в том, что такая ткань нередко обладает самостоятельным голосоведением в группах. Чем больше зрительно самостоятельных партий, тем более затрудняется чтение.

Вопрос, какое влияние оказывают дублировки на плотность звучания и нужно ли стремиться к их сохранению, можно решить только при внимательном вслушивании в музыку. Октавные дублировки голосов, как и всякое многозвучное изложение, очень важны для характера звучания музыки. Поэтому снимать их нужно только в случае необходимости.

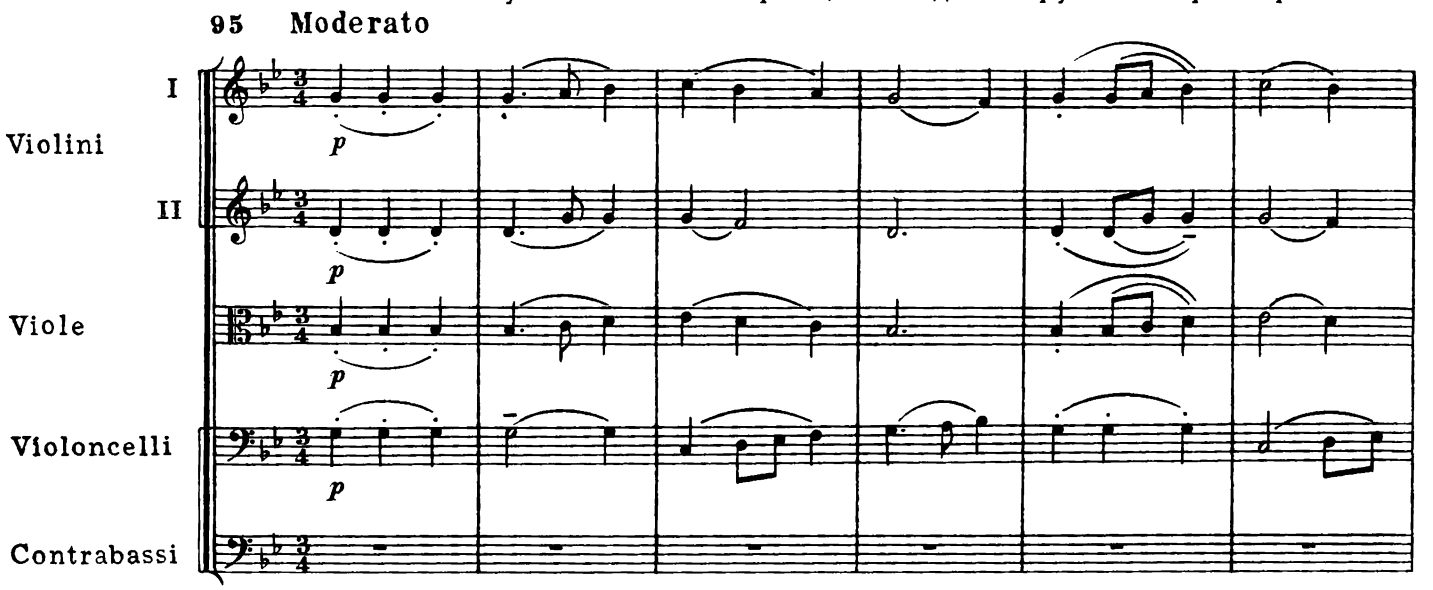
Приведенные в главе примеры расположены по степени нарастания трудности: от реального четырех-пятиголосия в нормальном, а затем в перекрестном расположении — к многозвучной ткани (изложение струнной группы двойными нотами, аккордами, *divisi*)

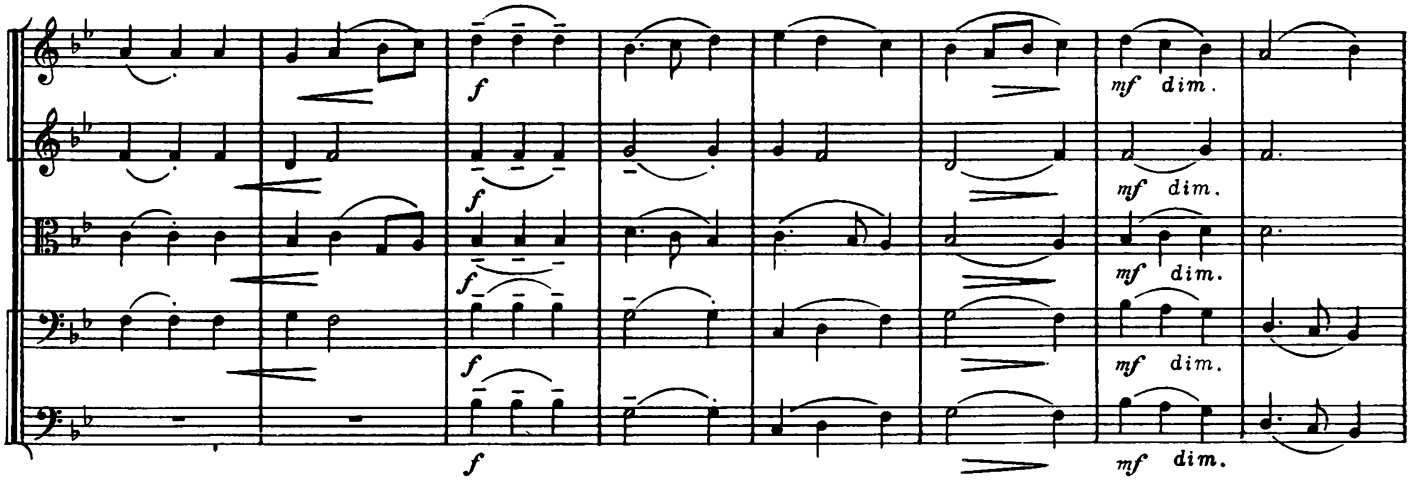
ГОМОФОННАЯ ТКАНЬ ХОРАЛЬНОГО СТРОЕНИЯ

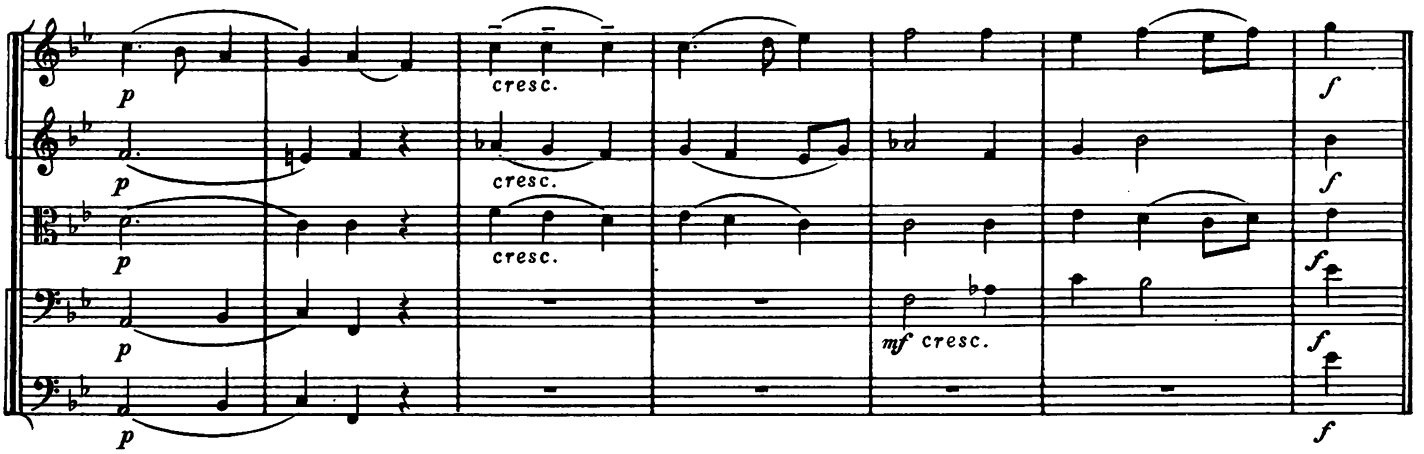
Фактуре хорального строения свойственно, как правило, движение всех голосов в одном ритме. Ритмическое обособление тех или иных голосов встречается лишь на короткое время в мелодии или в одном из гармонических голосов.

При исполнении отрывков хорального типа советуем придерживаться уже известного правила: читать аккорд „от баса - вверх“ или „сверху - вниз“, собирая созвучие глазами, а затем сыграть все звуки одновременно. Особое внимание нужно уделить средним голосам, так как они часто читаются по интуиции, что, как правило, вредно для развития навыков точного чтения. Характерные рисунки средних голосов, отклоняющиеся от общего ритма, хотелось бы выделить, подчеркивая их мелодическую роль.

А. Глазунов. Тема с вариациями для струнного оркестра

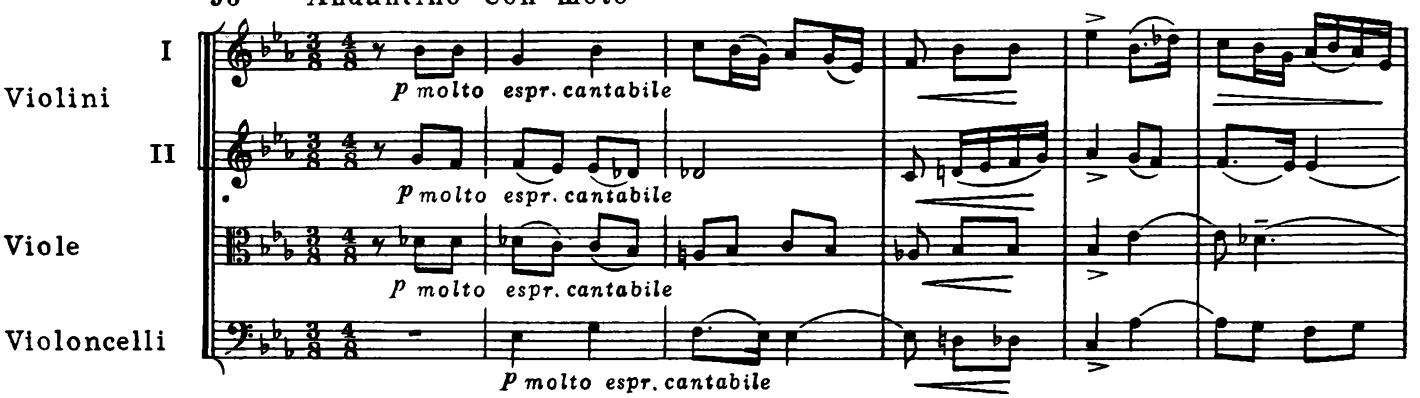


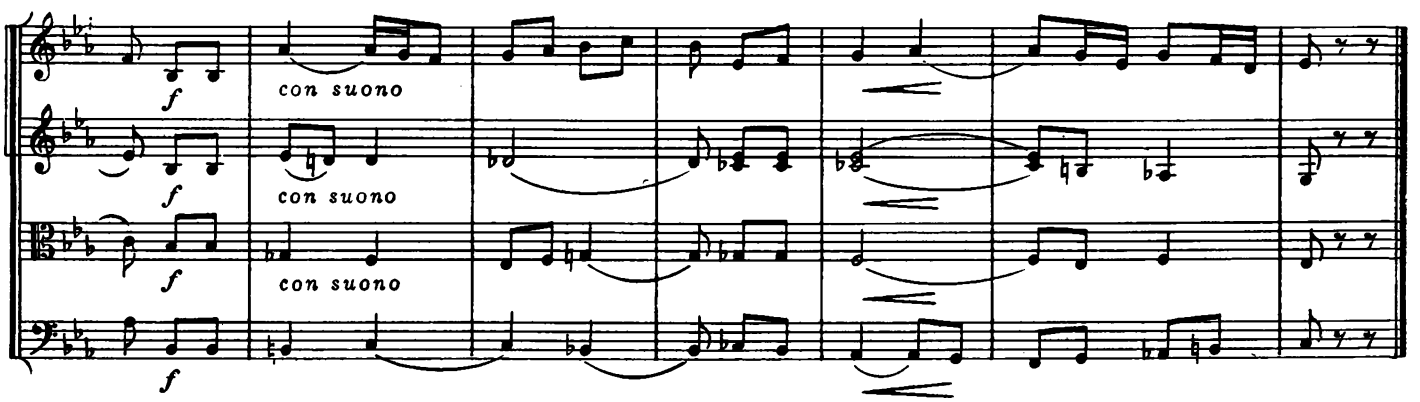




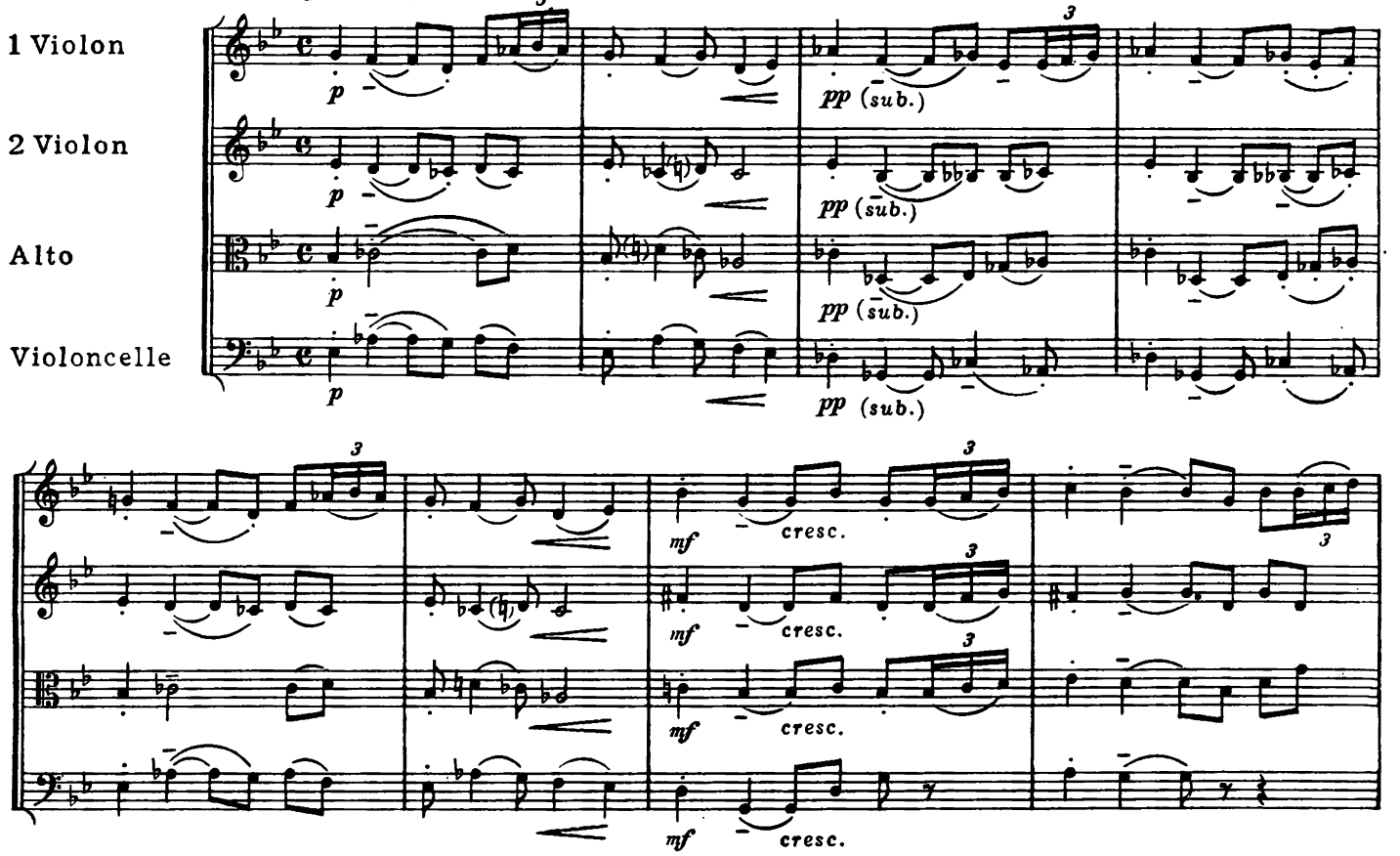
И. Думитреску. Симфониетта, ч. IV

96 Andantino con moto

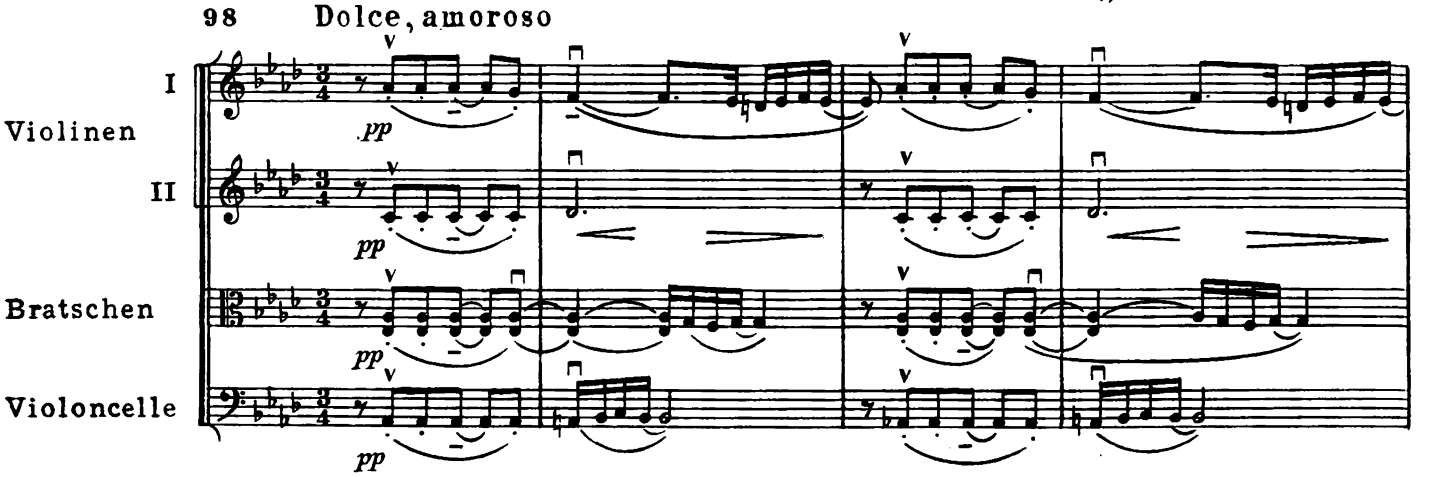


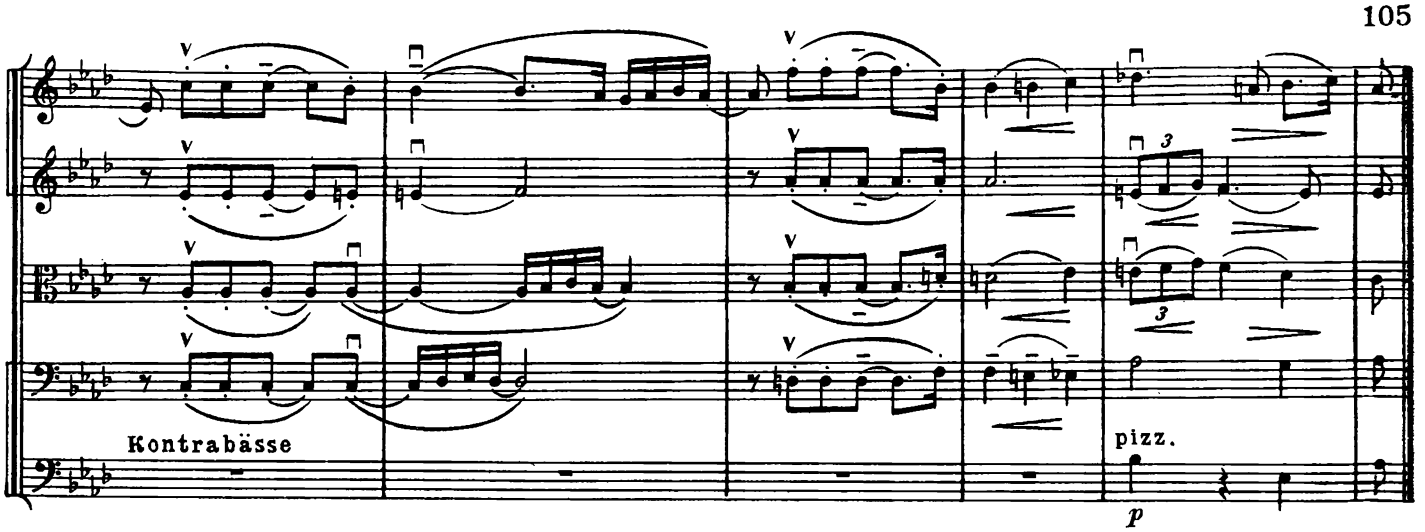


97 [Animè]

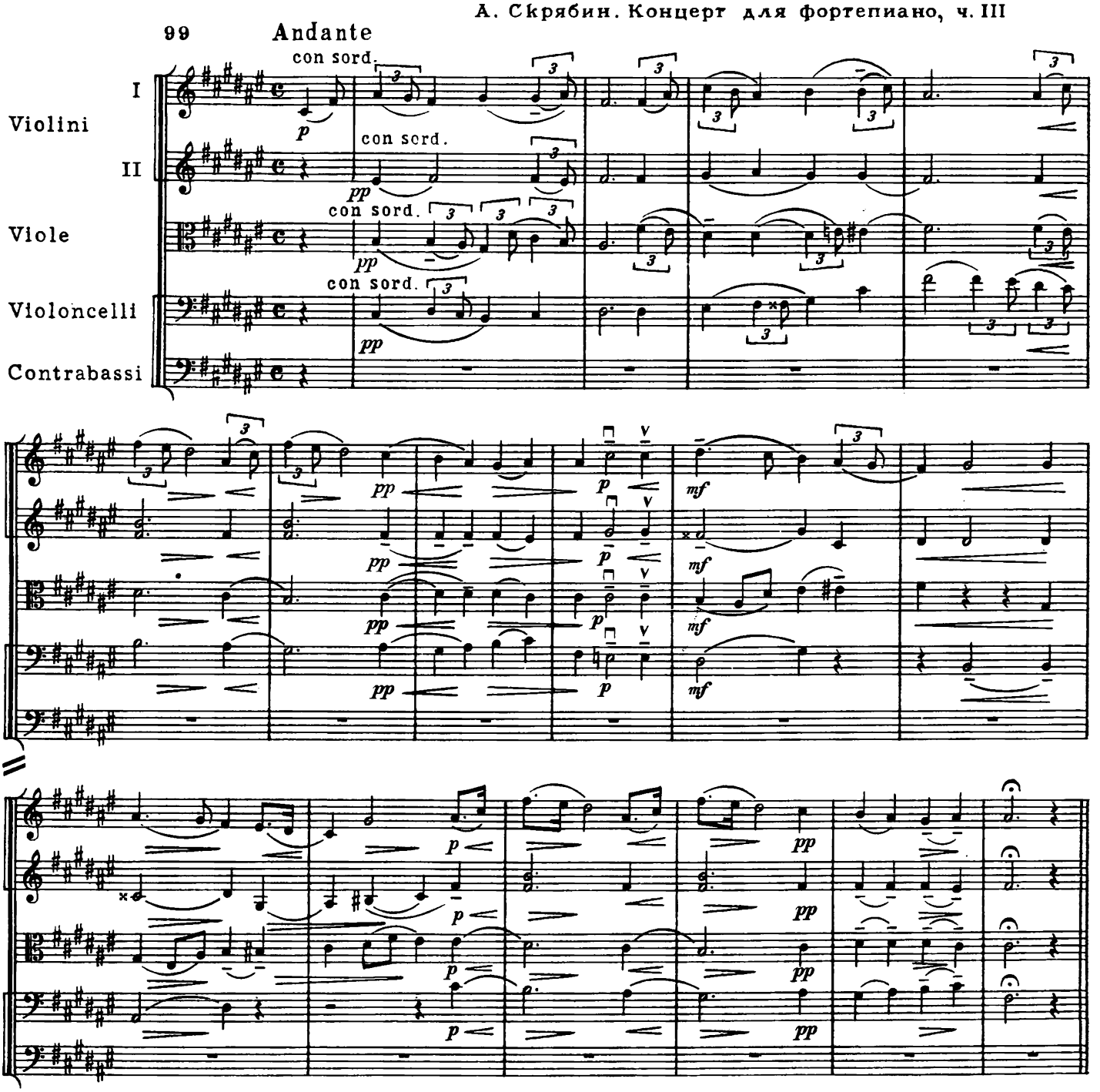


98 Dolce, amoroso




Kontrabässe
pizz.
p

99 Andante

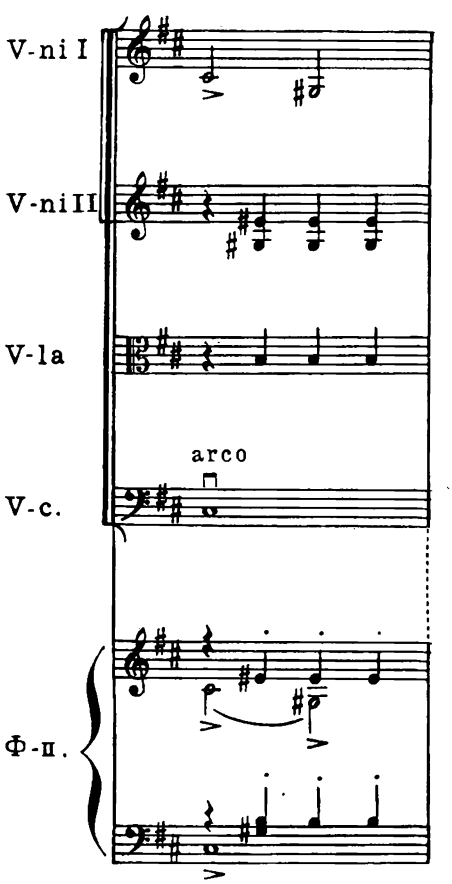

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
con sord.
pp
p
mf

ТЕМА С АККОМПАНЕМЕНТОМ

В этом разделе рассматривается тип гомофонной фактуры, для которой характерно четкое разграничение функций оркестровой фактуры. Мелодические голоса (тема, контрапункты) и сопровождающие голоса (бас, гармония) обычно имеют различное ритмическое строение. В мелодии оно может достигать большой свободы и разнообразия, в аккомпанирующих голосах часто подчинено единой пульсации: такова, например, трехдольная вальсовая „формула", равномерный, прерывистый или синкопированный ритмический рисунок.

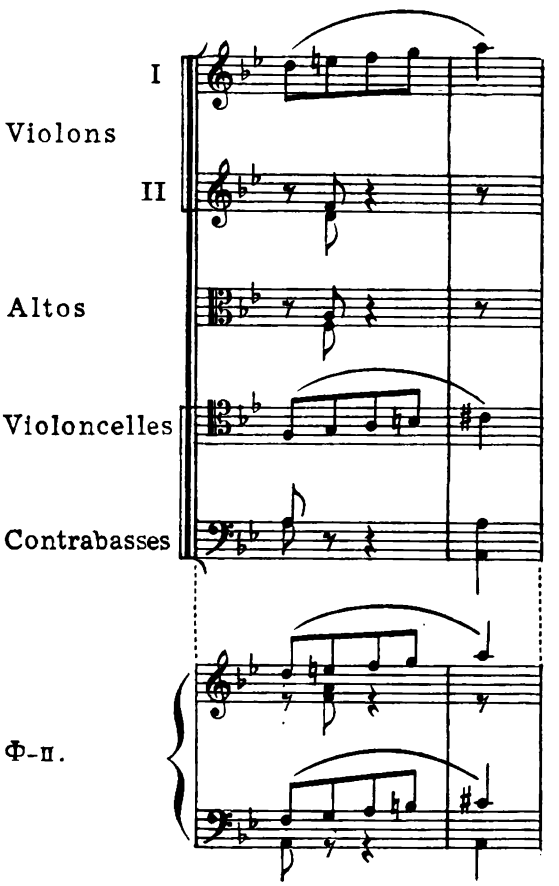
Мелодические и сопровождающие голоса нередко различаются также и по способам звукоизвлечения, штрихам: например, тема исполняется *legato*, аккомпанирующие голоса - *staccato* или *pizzicato*. Эти особенности оркестровой и квартетной фактуры создают ряд проблем при переложении партитуры на фортепиано.

Исполнение темы и аккомпанемента удобнее поручать разным рукам. Это позволит отчетливее дифференцировать силу звучности и туше. Объединение мелодии и части аккомпанирующих голосов в партии одной руки также вполне возможно. Однако оно является более трудным для исполнения, так как требует подчеркнуть разницу туше при исполнении темы и сопровождения. В противном случае при одинаковом туше могут возникнуть искажения мелодического рисунка вследствие вторжения в него голосов аккомпанемента. Так, в следующем примере необходимо показать различие между звучностью *arco* (мелодия) и *pizzicato* (сопровождение), иначе рисунок мелодии окажется искаженным (он совпадет с реальным верхним голосом):

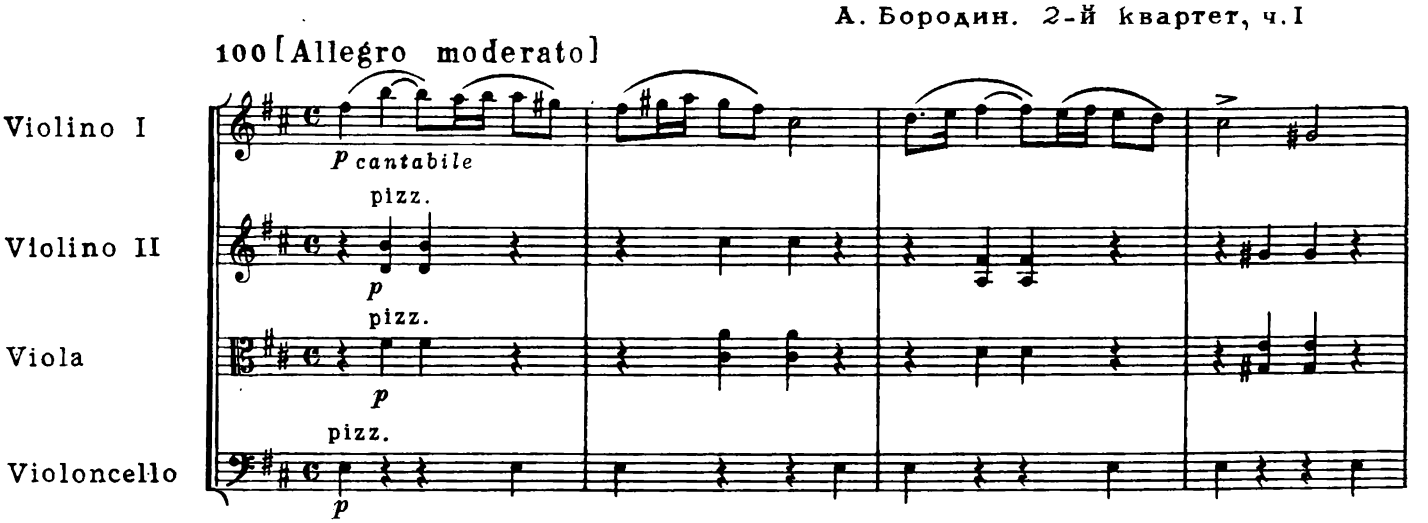


Объединение мелодического и аккомпанирующих голосов в партии правой руки помогает избежать далеких скачков левой руки. При этом приходится делать регистровые перемещения аккордов аккомпанемента, играть их в обращениях (секстаккорд вместо трезвучия той же ступени, квинтсекстаккорд или терцквартаккорд вместо доминантсептаккорда и т.д.).

Такое объединение полезно и в том случае, когда аккомпанемент находится в „зоне" мелодии (в нашем примере - в зоне второй мелодической линии дуэта) и дает частые столкновения с ней:



А. Бородин. 2-й квартет, ч. I



arco

Н. Мясковский. Симфониетта, ор. 32, ч. II

101 Andante

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

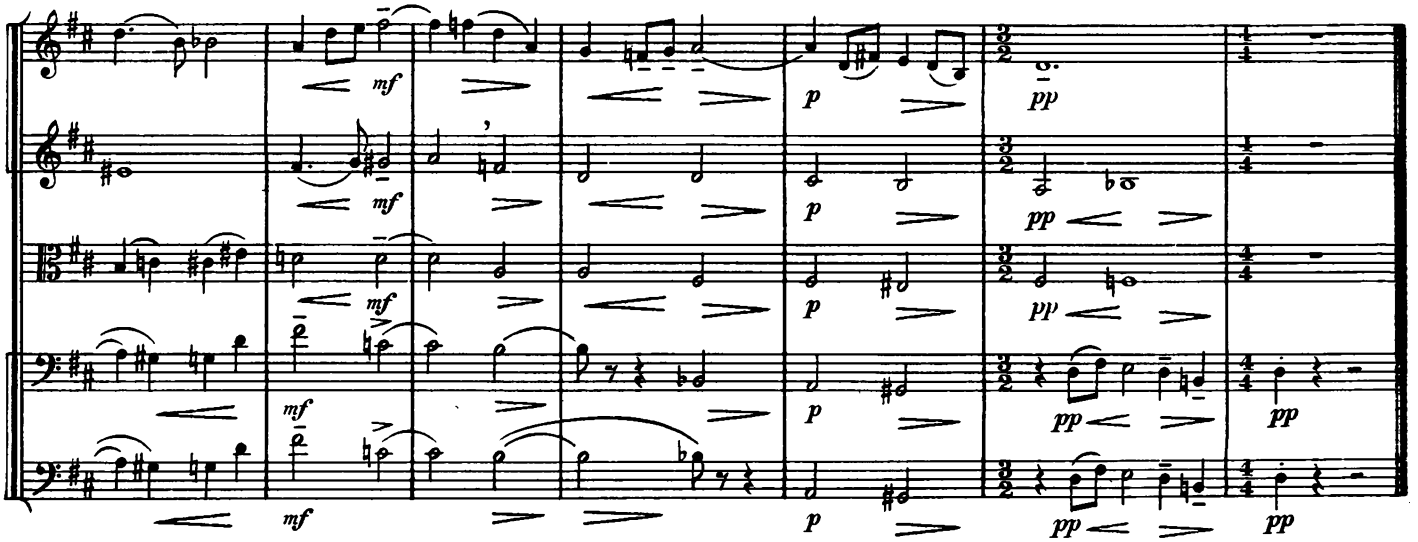
div.

unis.

1 div.

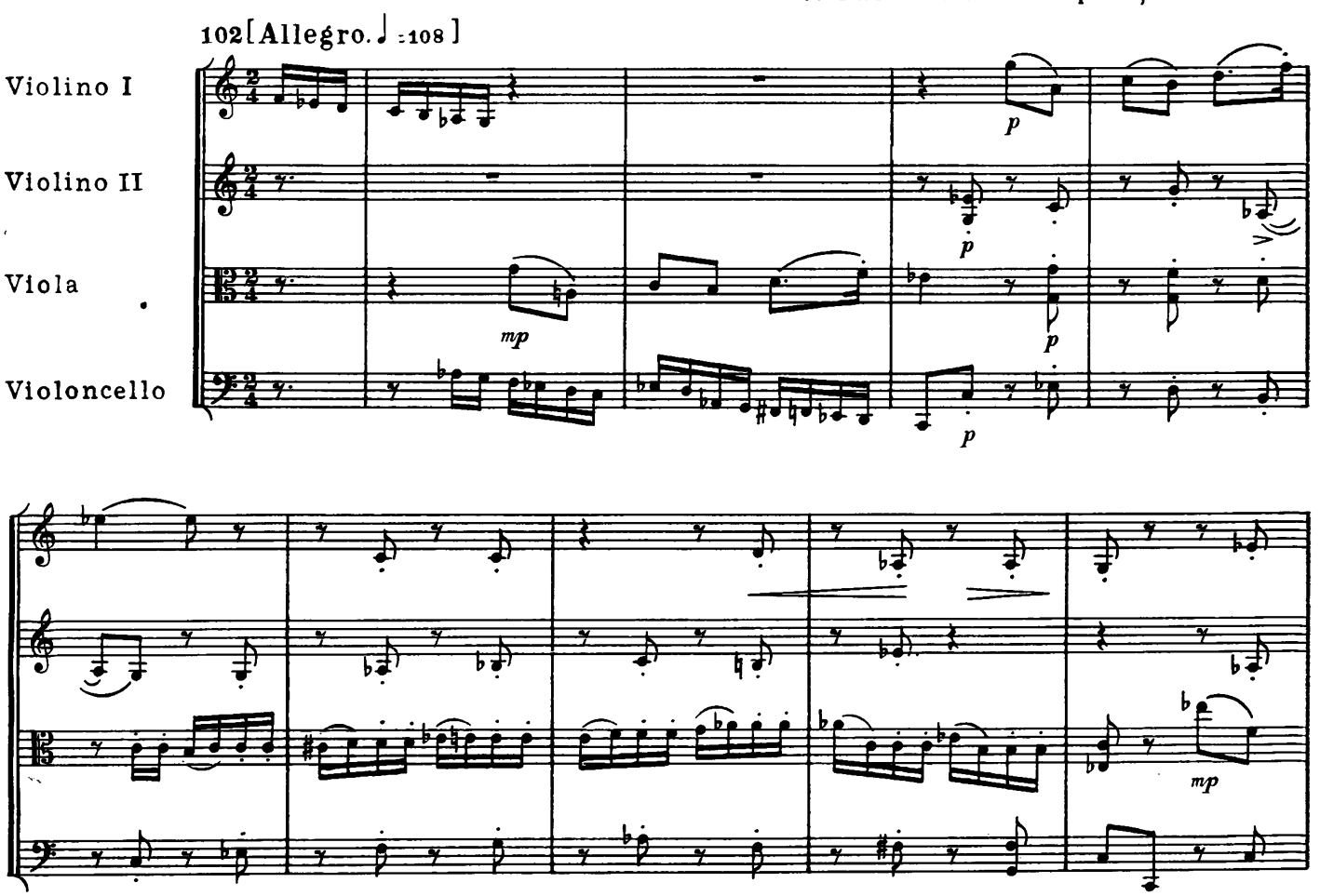
unis.

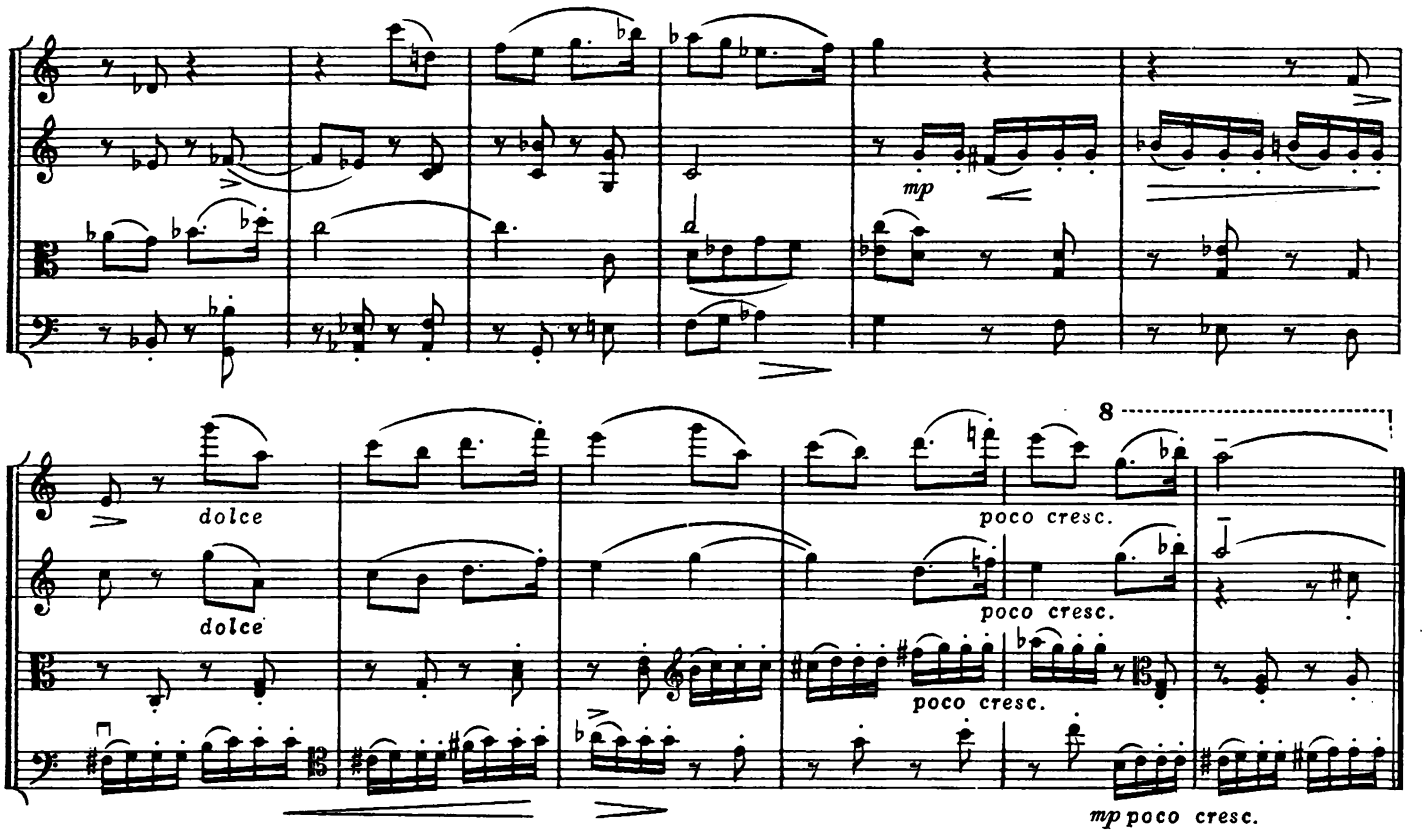
pespr.



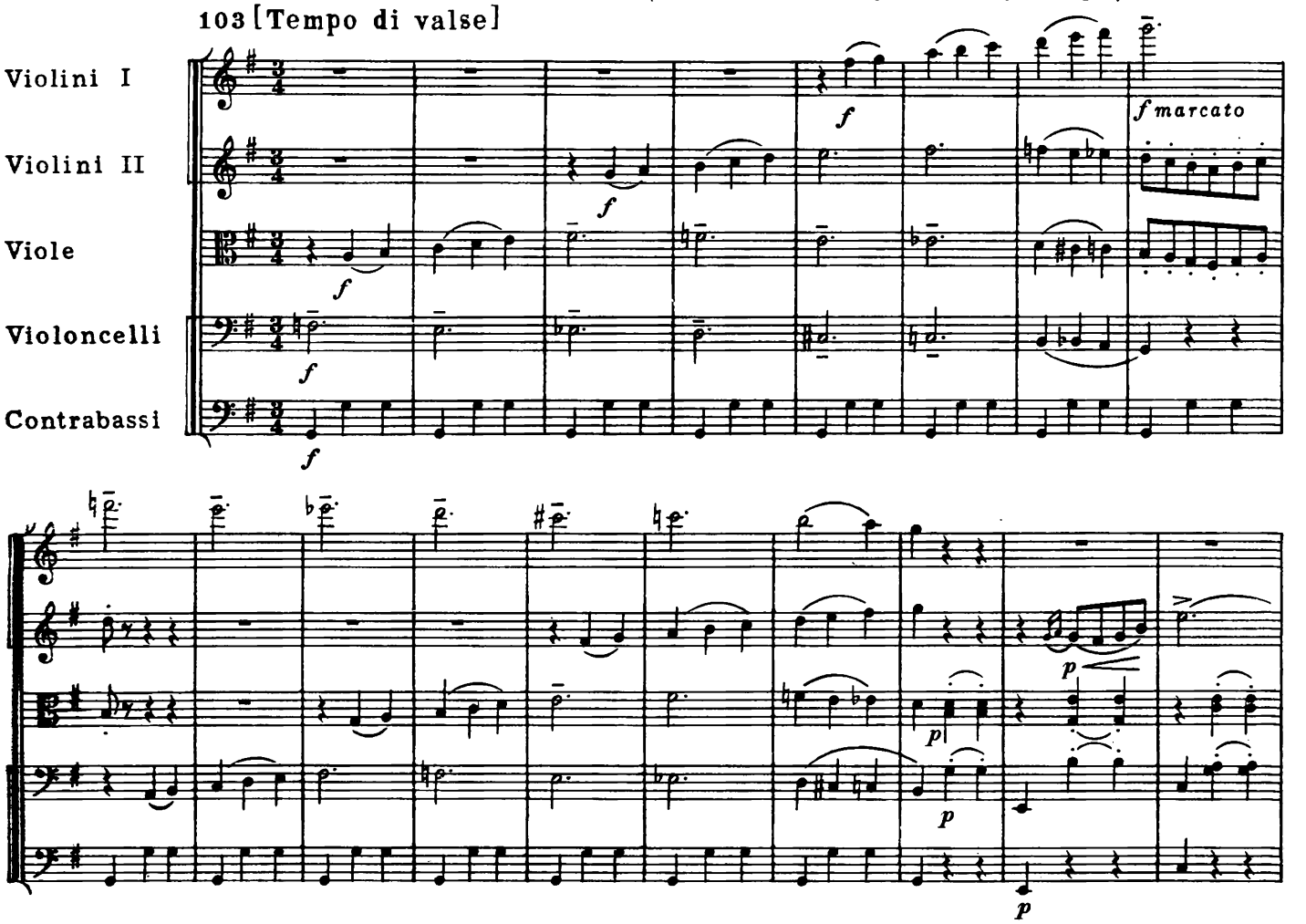
Пример темы с аккомпанементом гармонического склада. С пятого такта темы появляется дублированная ткань с октавными удвоениями баса и средних голосов. Многие дублировки не могут быть сохранены при изложении на фортепиано. Возможно опускать отдельные октавные удвоения средних голосов, но следует сохранить глубокий бас. От цифры [1] необходимо удерживать и низкий бас (брать его форшлагом), и октавное удвоение мелодии.

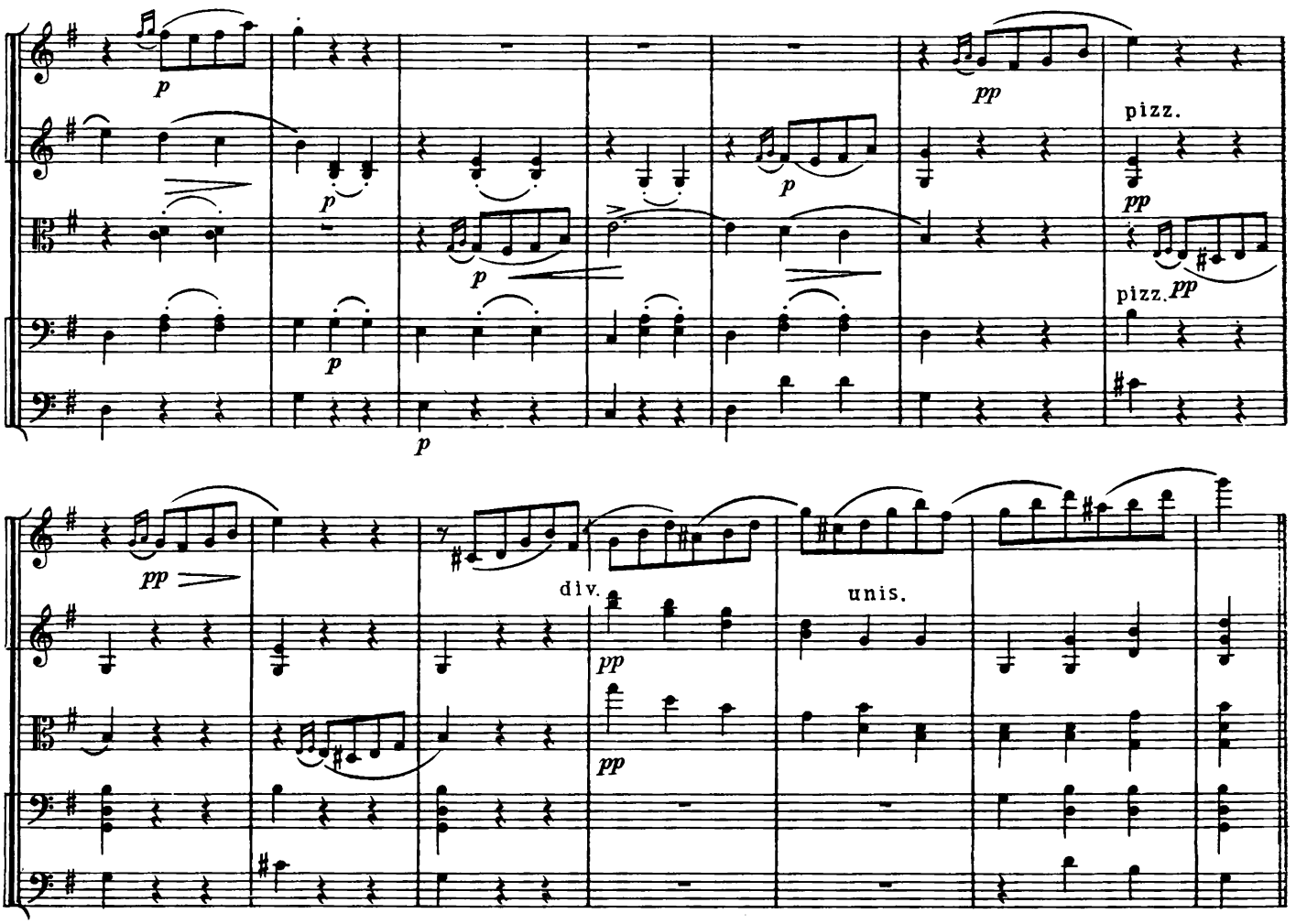
С. Танеев. 2-й квартет, ч. IV





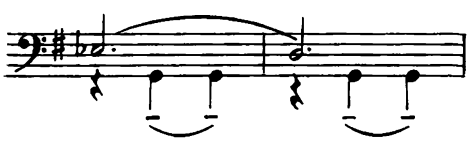
103 [Tempo di valse]





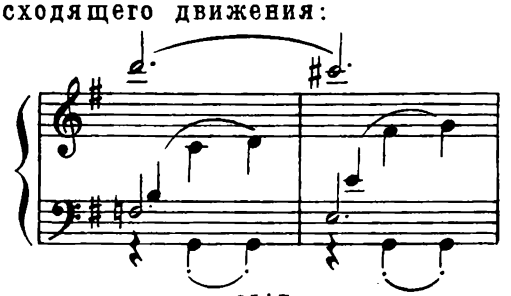
Трудность этого отрывка заключается в полифонической насыщенности ткани: на фоне вальсовой ритмической формулы (контрабасы) происходит передача мелодической линии от альтов ко вторым и первым скрипкам. Мелодическая содержательность каждого из голосов заставляет очень точно воспроизводить их движение на фортепиано. Поскольку охватить всю ткань двумя руками не представляется возможным, рекомендуем следующие решения.

Иногда на первые доли такта опускать низкое *соль* у контрабасов, поручая левой руке партию виолончели (например, третий-четвертый такты):



Отдельные средние голоса можно переносить в другую октаву, сохраняя в то же время точную высоту в партии первых скрипок.

Во втором предложении передачу (виолончели, альты, вторые скрипки) следует разбить между правой и левой рукой, стараясь сохранить в звуковом отношении плавность восходящего движения:



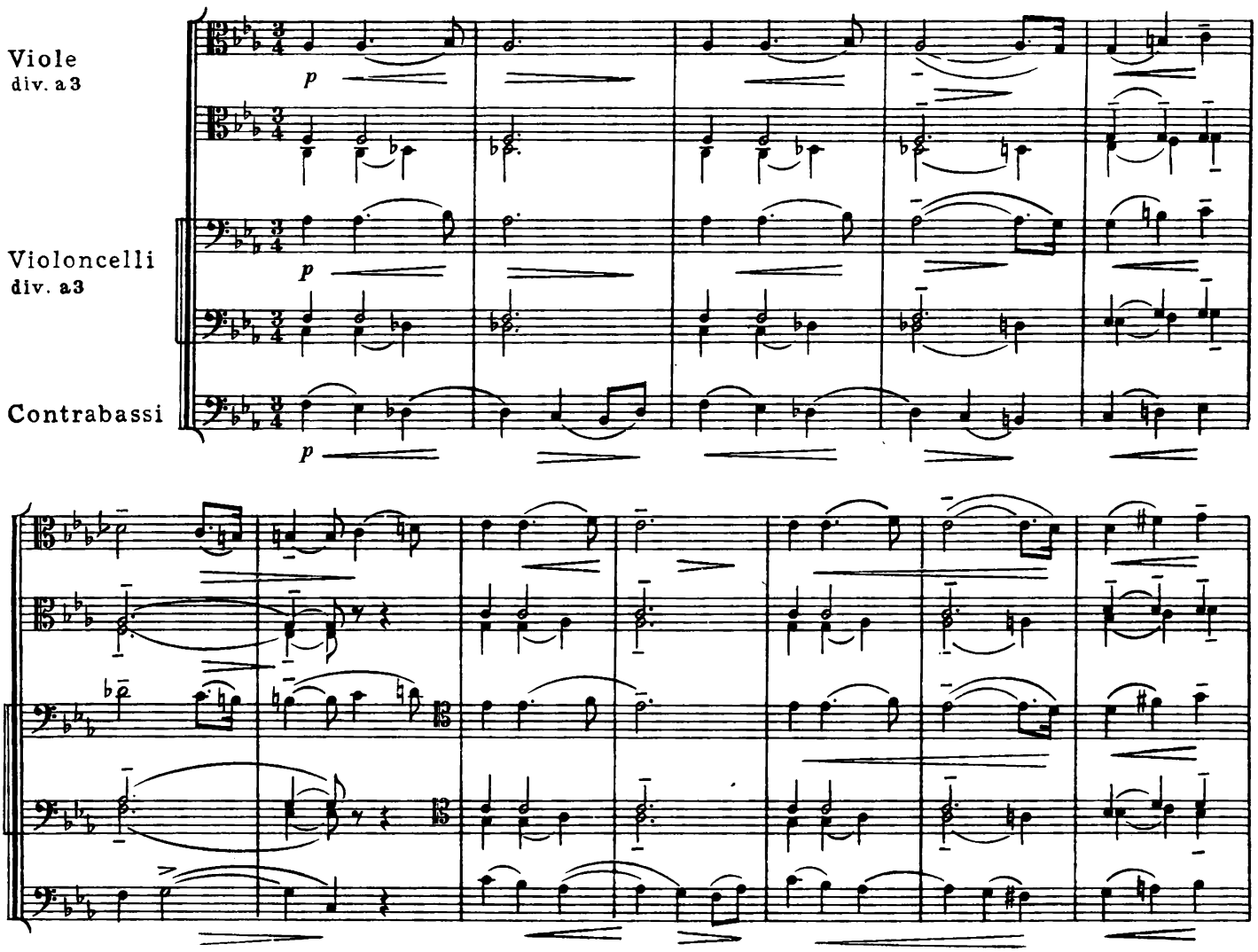
МНОГОЗВУЧНАЯ ТКАНЬ С УДВОЕНИЯМИ

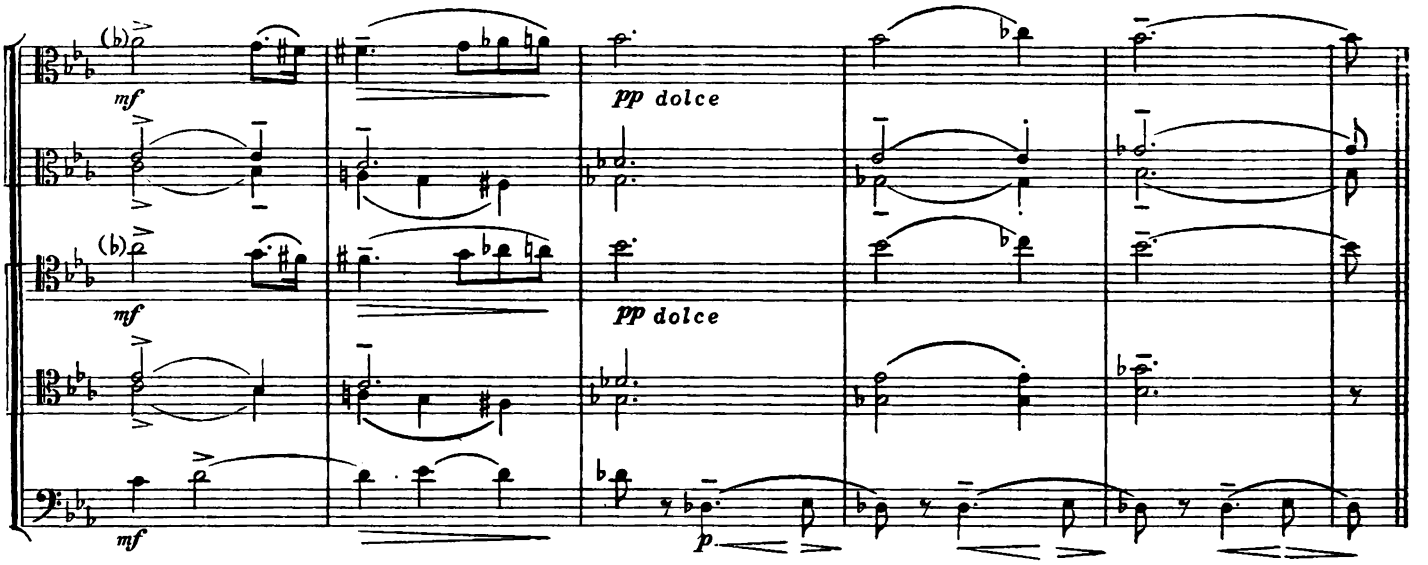
При исполнении на фортепиано более сложных видов многозвучной ткани возникает ряд специфических трудностей. Широкая многозвучная ткань с применением *divisi* в исполнении на фортепиано, как правило, не может быть изложена точно; она предполагает пропуск какого-то регистра (см. примеры 128-Равель, „Дитя и чудеса", 127-Сибелиус, симфония). В этих случаях, если бас неподвижен, средние дублирующие голоса гармонии можно брать левой рукой. Напротив, если бас движется, то средние голоса, дублирующие верхний ярус гармонии, могут пропускаться или прихватываться лишь эпизодически, приемом форшлага или запаздывания.

Прием форшлага рекомендуем применять при броске руки от баса к гармонии (или наоборот-от аккорда в средних голосах к басу). То или иное направление скачка избирается в зависимости от характера изложения. Советуем руководствоваться правилом: делать скачок всегда удобнее в направлении от неподвижных голосов к движущимся. Если неподвижным в данном тексте является аккорд, а бас движется, то скачок лучше делать к басу. И наоборот, бросок руки вверх удобнее делать с неподвижного баса на смещаемые аккорды.

Ф. Лист. „Что слышно на горе"

104 Andante. Sostenuto

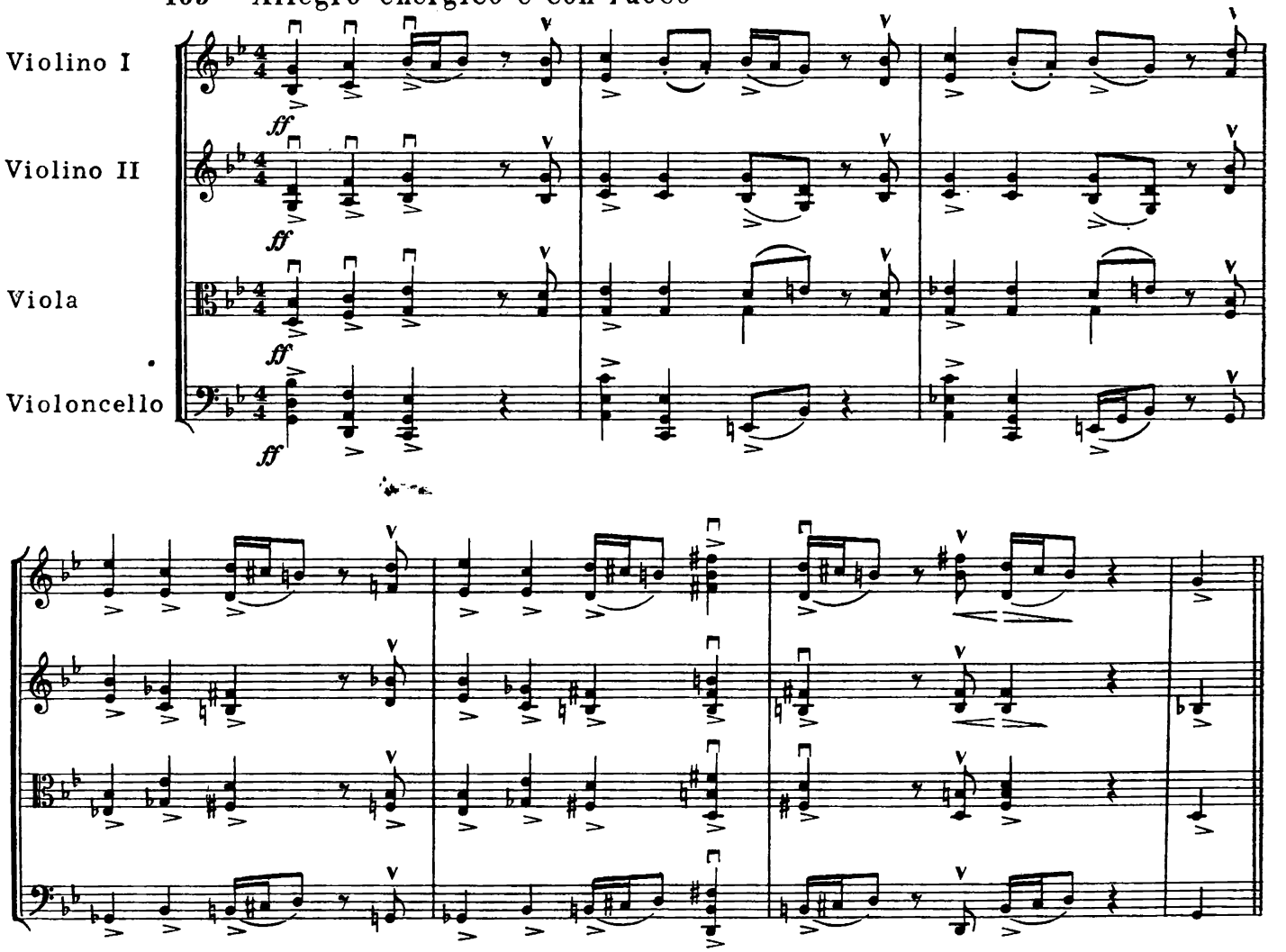




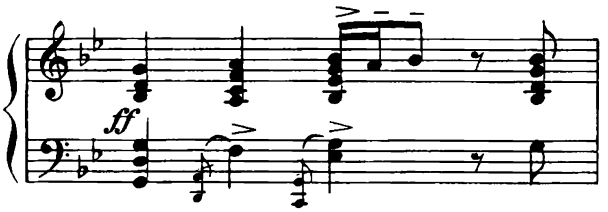
Просматривая отрывок с развитой дублированной тканью, следует определить, какие из удвоений „читаются сами", будучи удвоениями в унисон. Унисонные удвоения двух оркестровых групп введены здесь для большей „густоты" звучания, и желательно это передать при исполнении на фортепиано.

Н. Мясковский. 6-й квартет, ч. IV

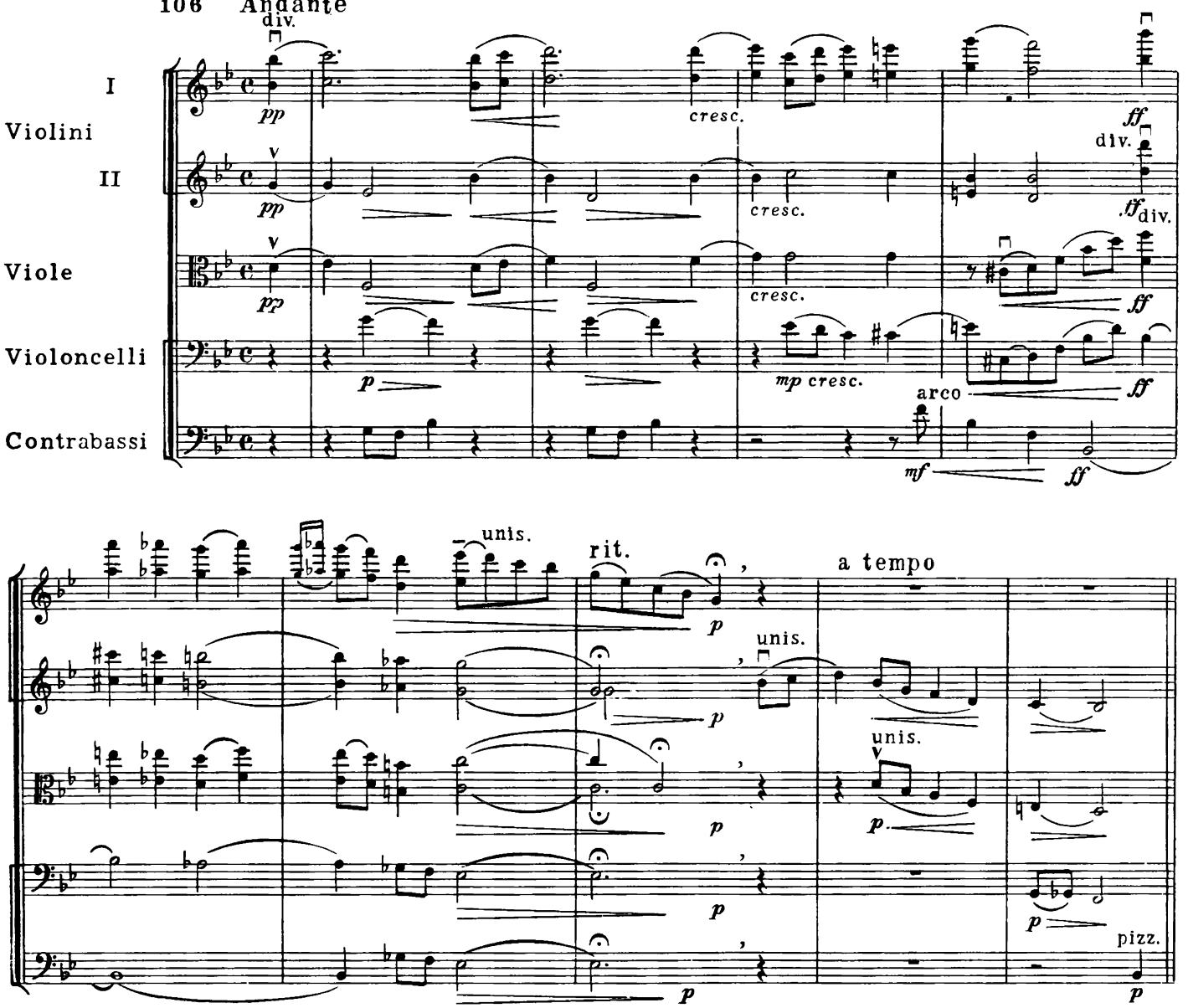
105 Allegro energico e con fuoco



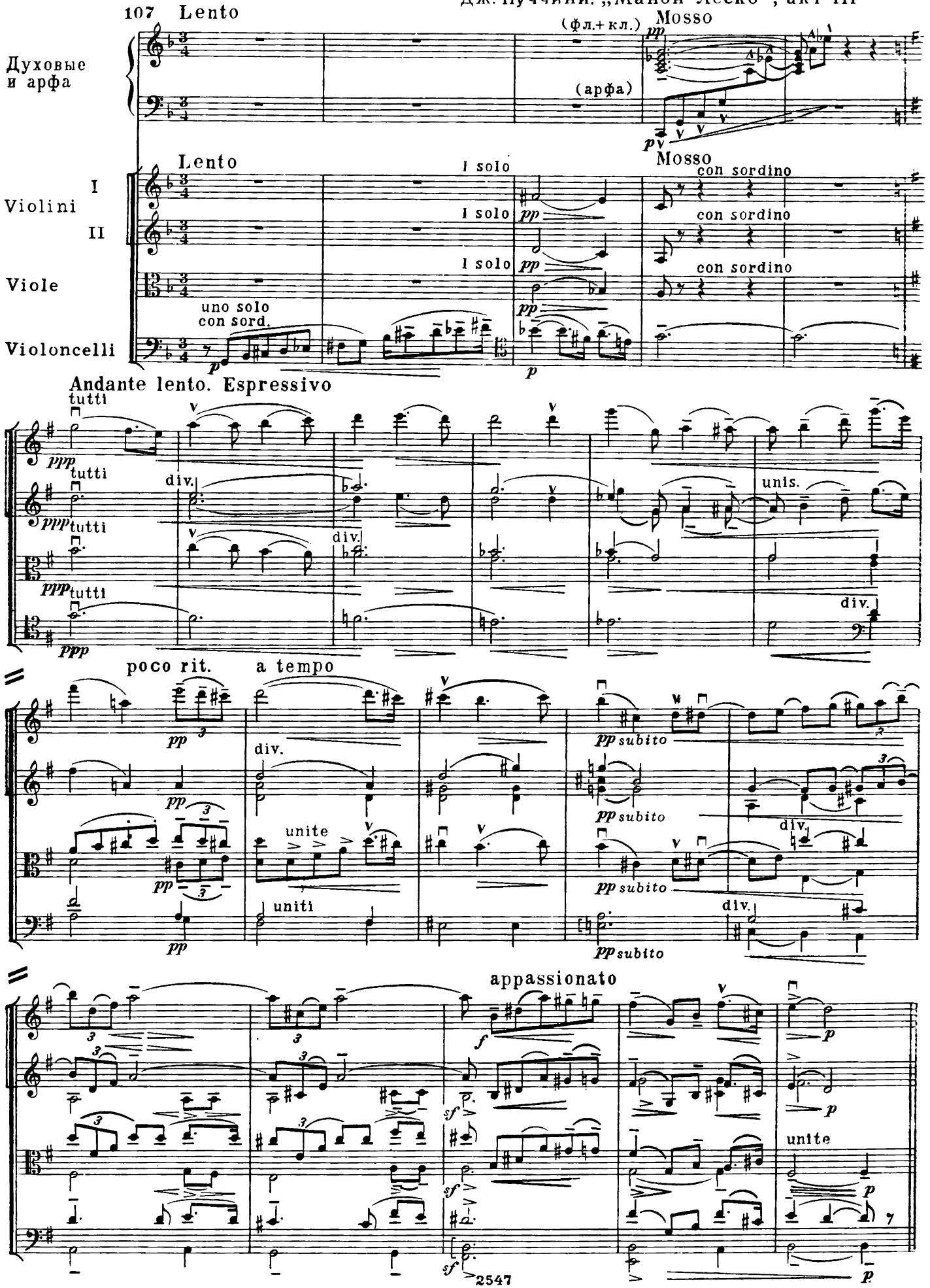
При исполнении на фортепиано желательно передать густую, плотную звучность квартета *ff*, с двойными нотами и аккордами. Поэтому не следует снимать октавных удвоений. Необходимо сохранить и особенности расположения квинты в басах, и специфическое звучание аккордов смычковых (басовые звуки берутся форшлагами):

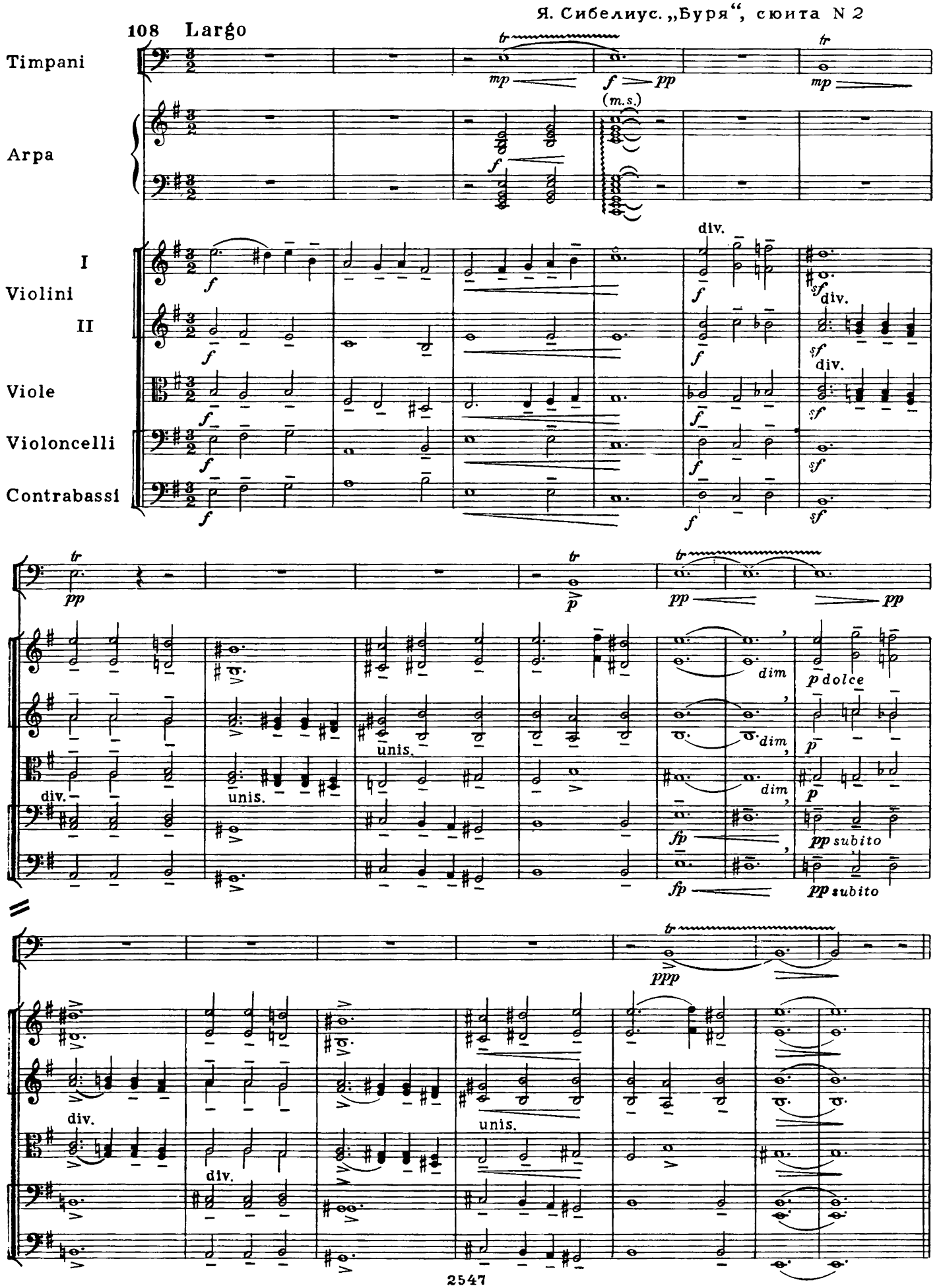


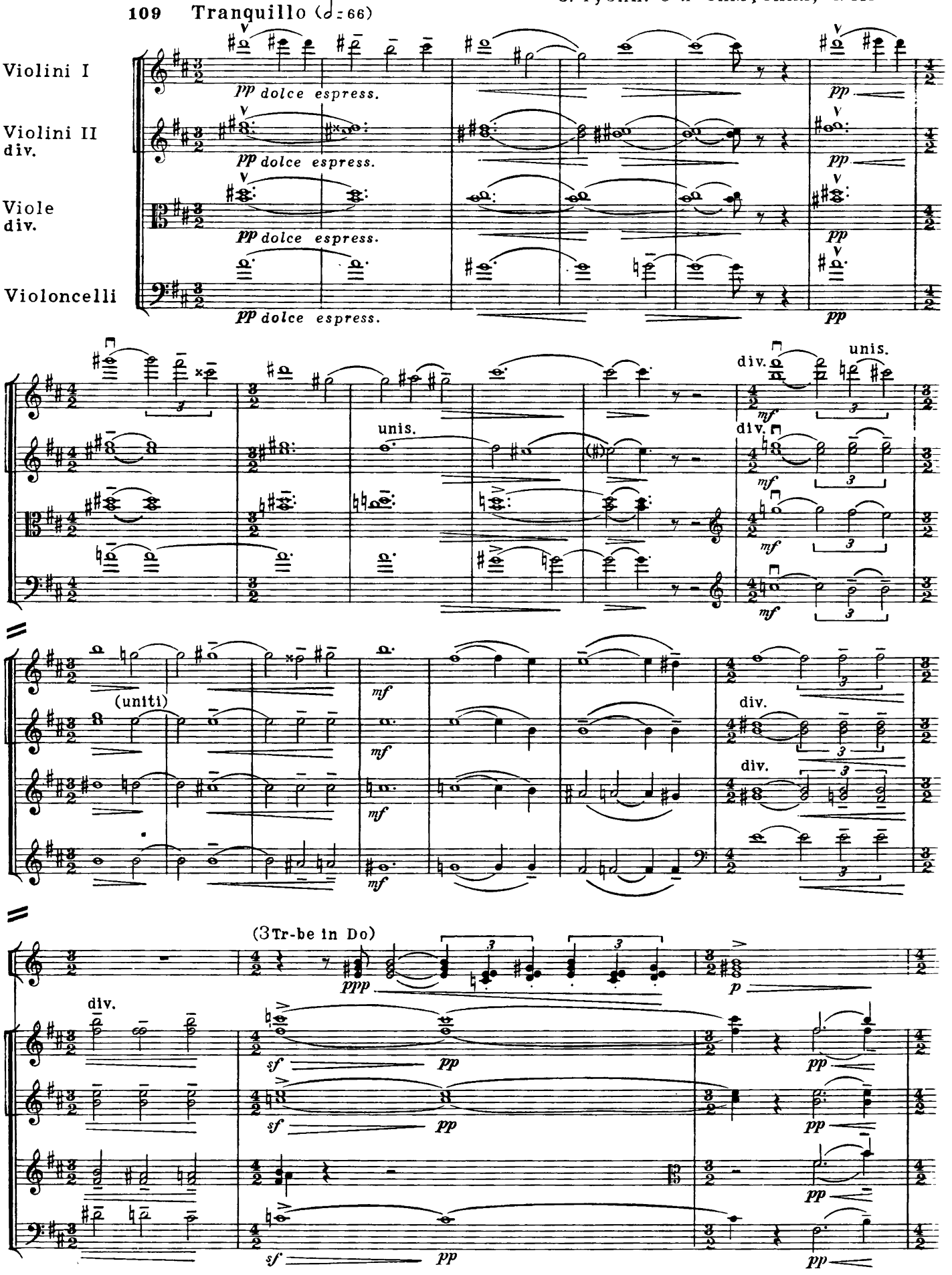
106 Andante

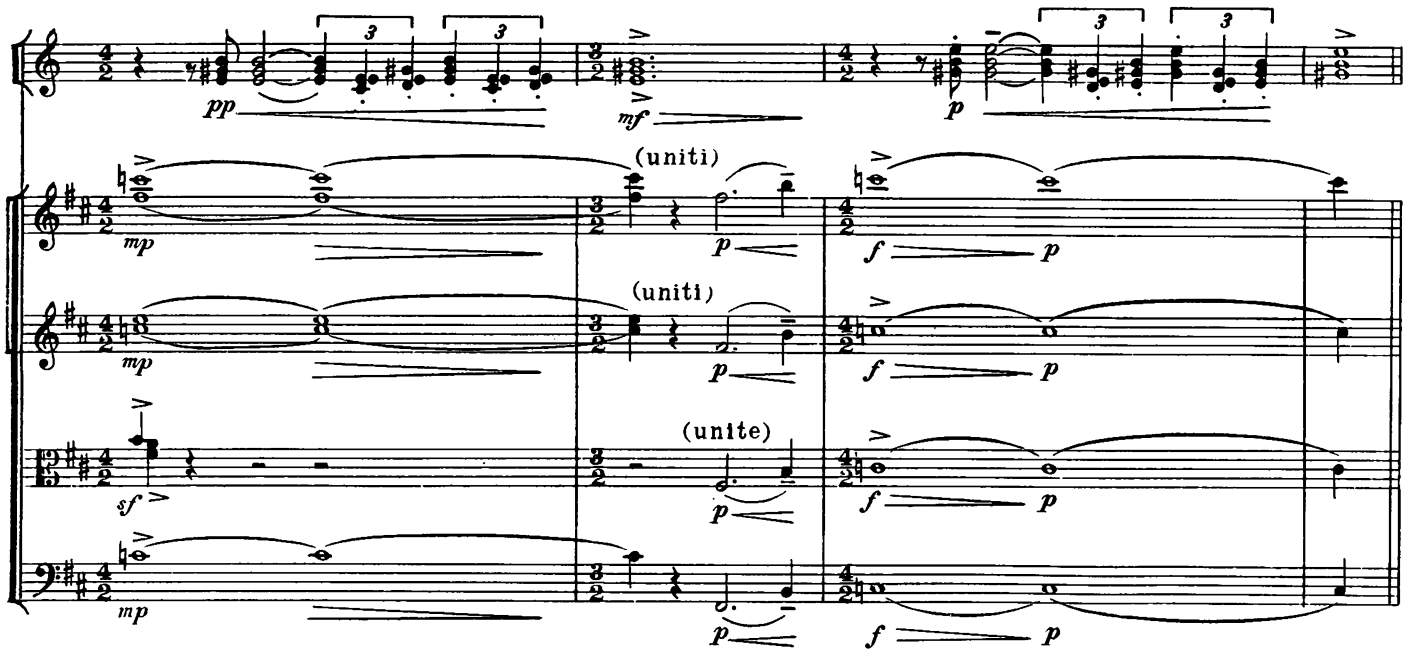


Если в первых тактах оркестровая ткань (даже при наличии регистровых перекличек) может быть воспроизведена на фортепиано почти без изменений, то, начиная с четвертого такта, она требует переработки. Часть октавных дублировок в средних голосах приходится снимать, в верхнем же голосе следует их сохранить, чтобы передать кульминацию.


107 Lento
(фл.+кл.)
Mosso
Духовые и арфа
(арфа)
Lento
I solo
Mosso
con sordino
I
Violini
II
Viole
Violoncelli
uno solo
con sord.
Andante lento. Espressivo
tutti
div.
unis.
poco rit.
a tempo
unite
uniti
pp subito
appassionato
2547

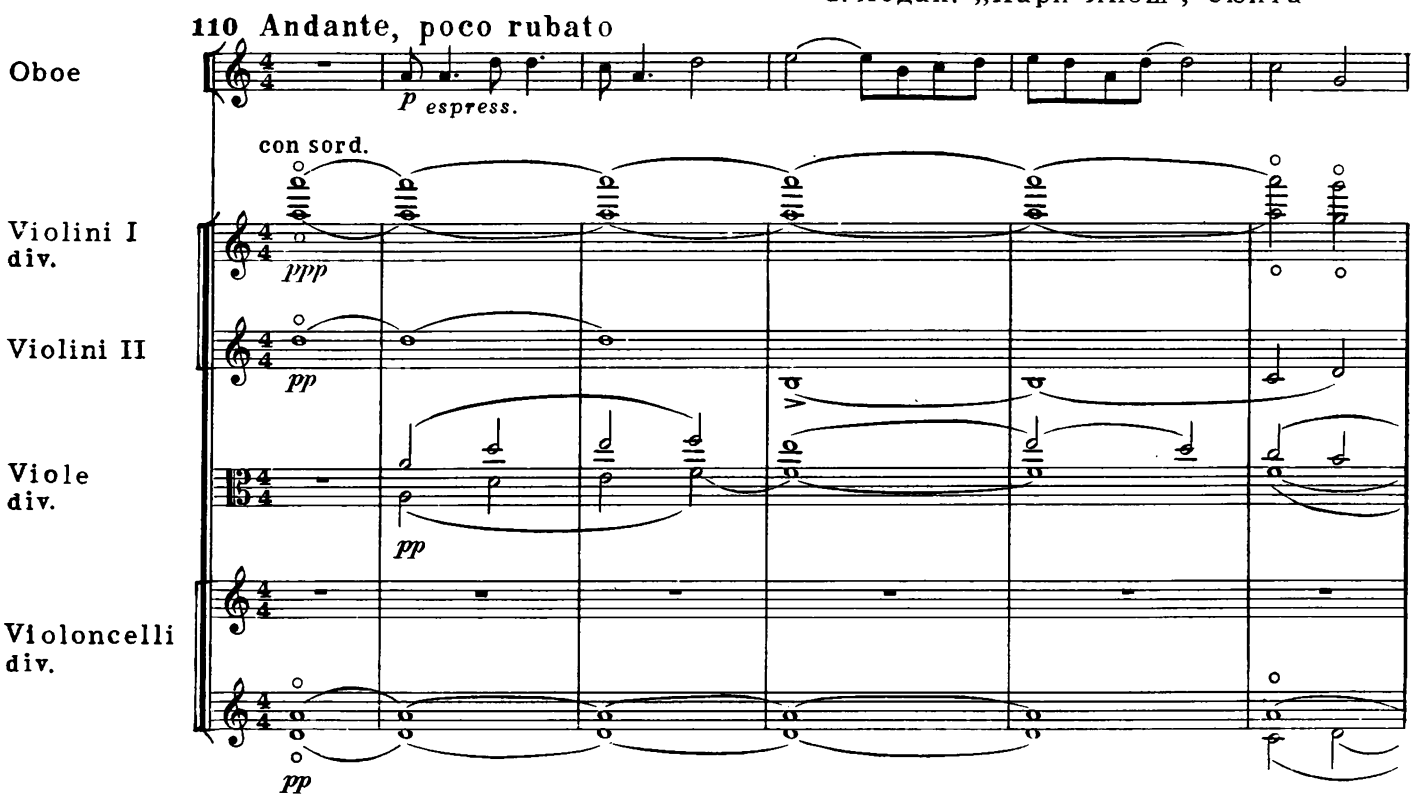

108 Largo
Timpani
Arpa
I
Violini
II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
(m.s.)
div.
unis.
dim
dolce
subito
ppp

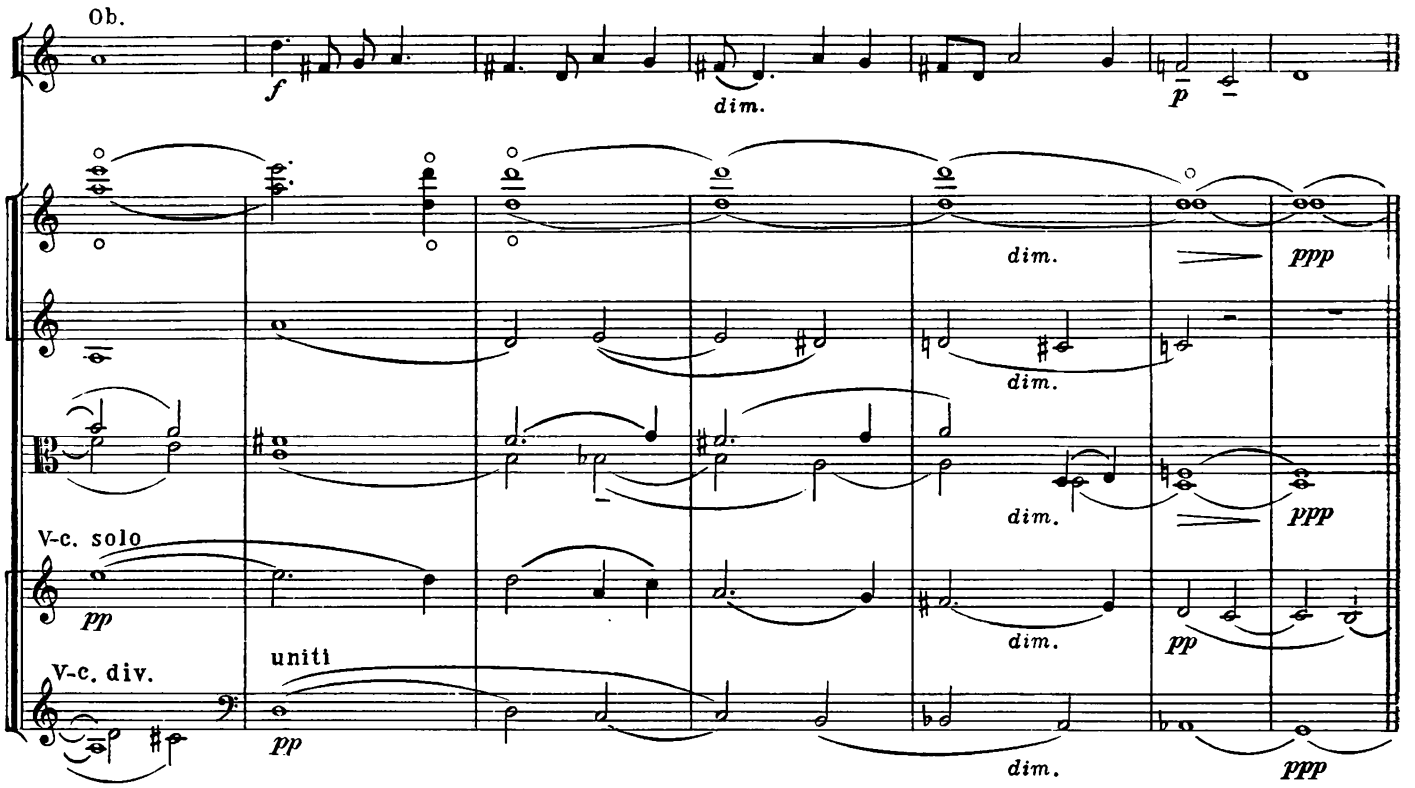

109 Tranquillo (♩= 66)
Violini I
Violini II
div.
Viole
div.
Violoncelli
pp dolce espress.
unis.
div.
mf
(uniti)
(3 Tr-be in Do)
ppp
p
sf
pp



Трудность этого отрывка заключается в вычитывании тесно расположенных шестиголосных аккордов. Особого внимания требуют те такты, в которых голоса сходятся в унисон, а затем вновь расходятся в самостоятельные партии. Потеря хотя бы одного голоса повредит тончайшему гармоническому „освещению“ темы.

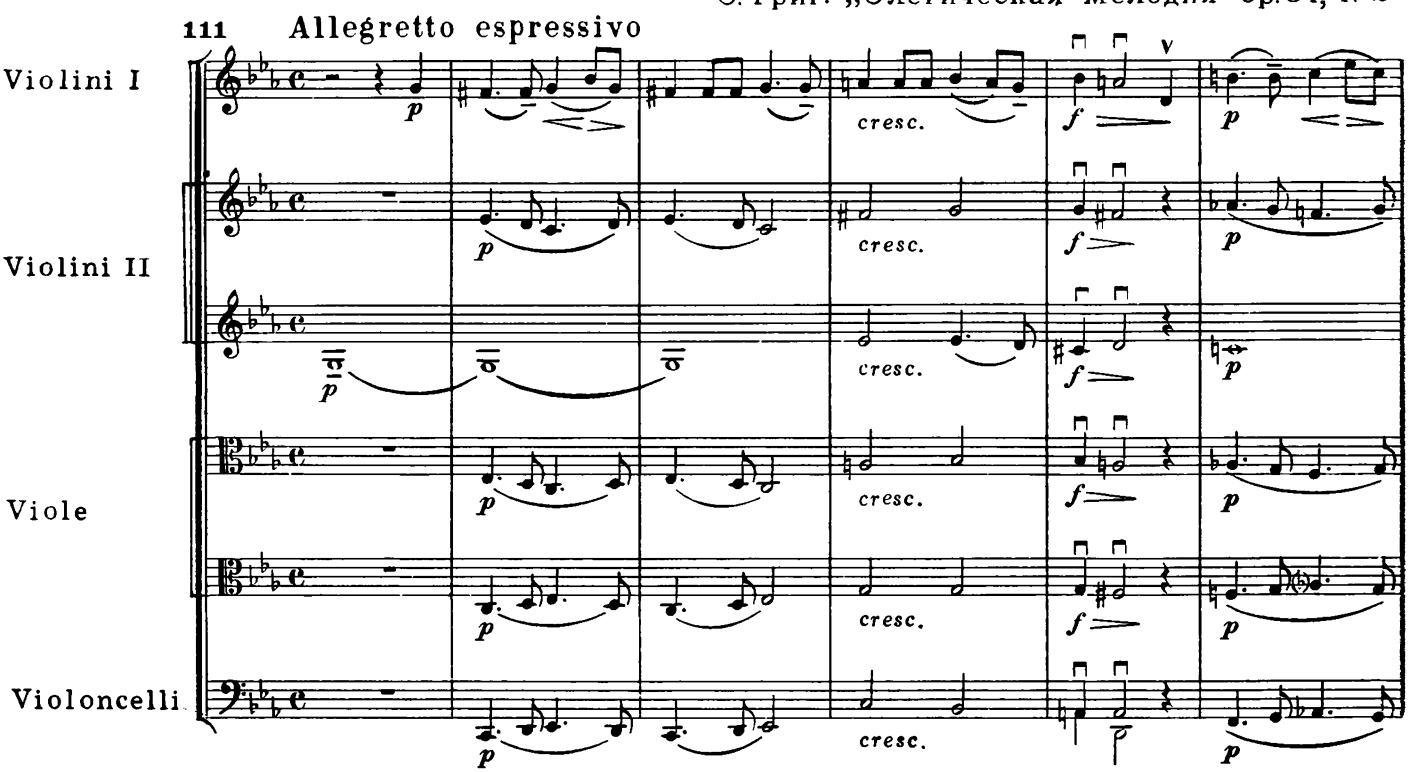
Партию трех труб следует исполнять с левой педалью, очень тихо, но четко атакируя каждый аккорд.

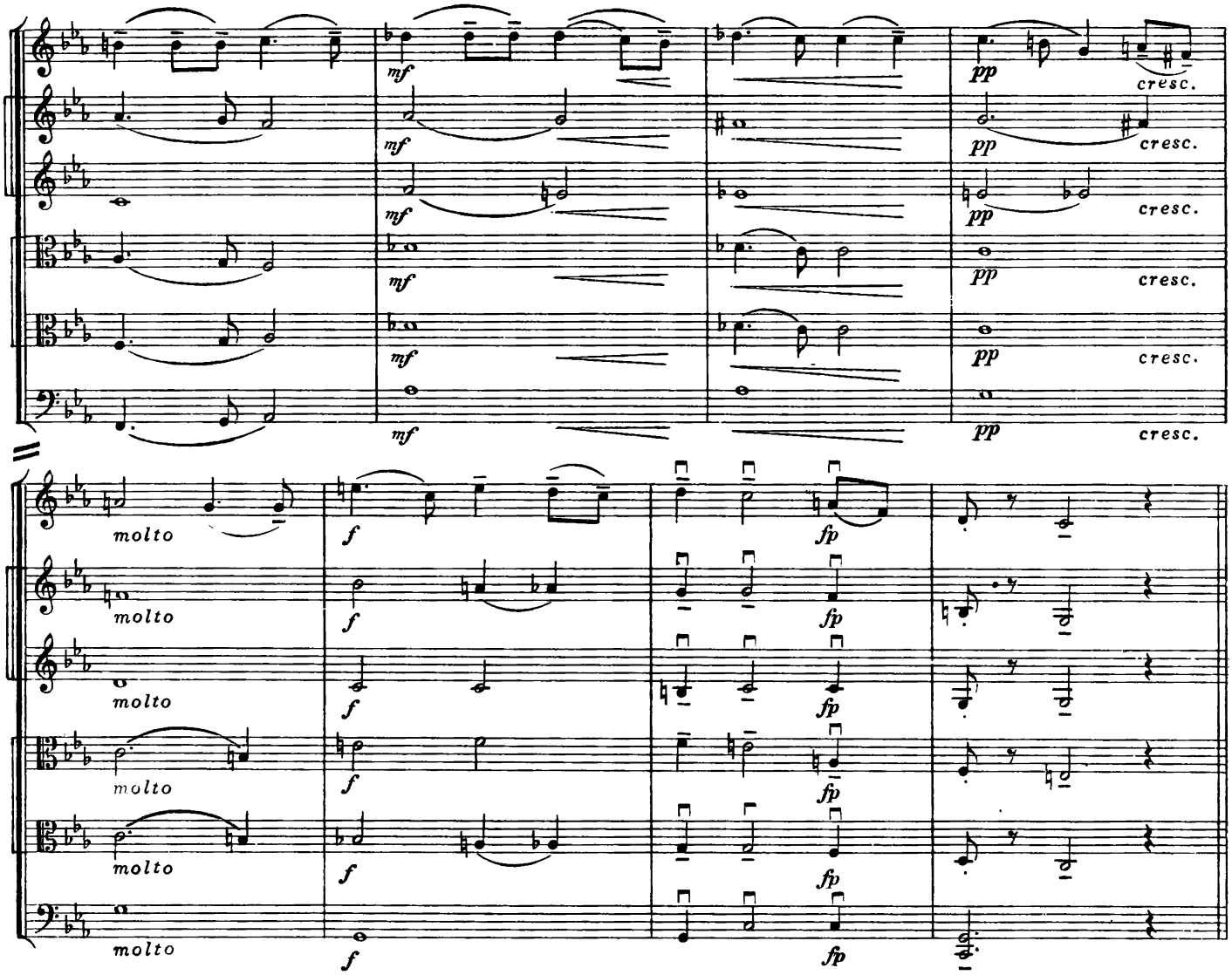




Тема у гобоя должна звучать сочно и рельефно, выделяясь на мягком фоне струнных. Каждый звук следует брать точным и близким ударом пальца.

Э. Григ. „Элегическая мелодия" ор. 34, N 2

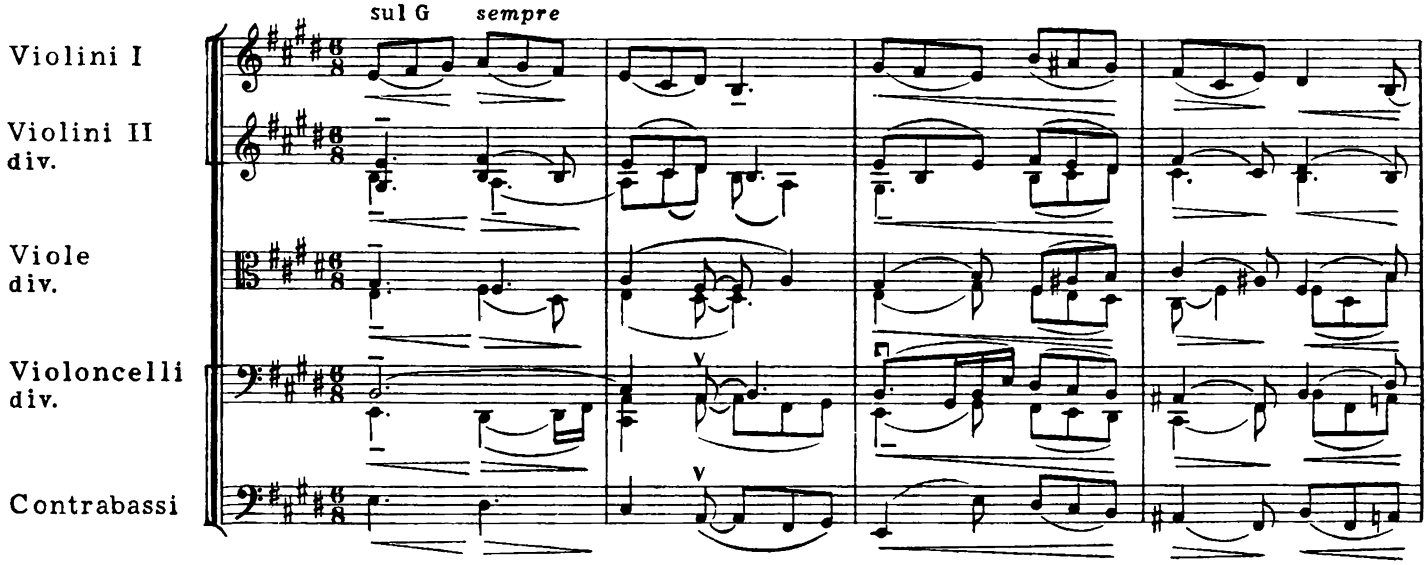


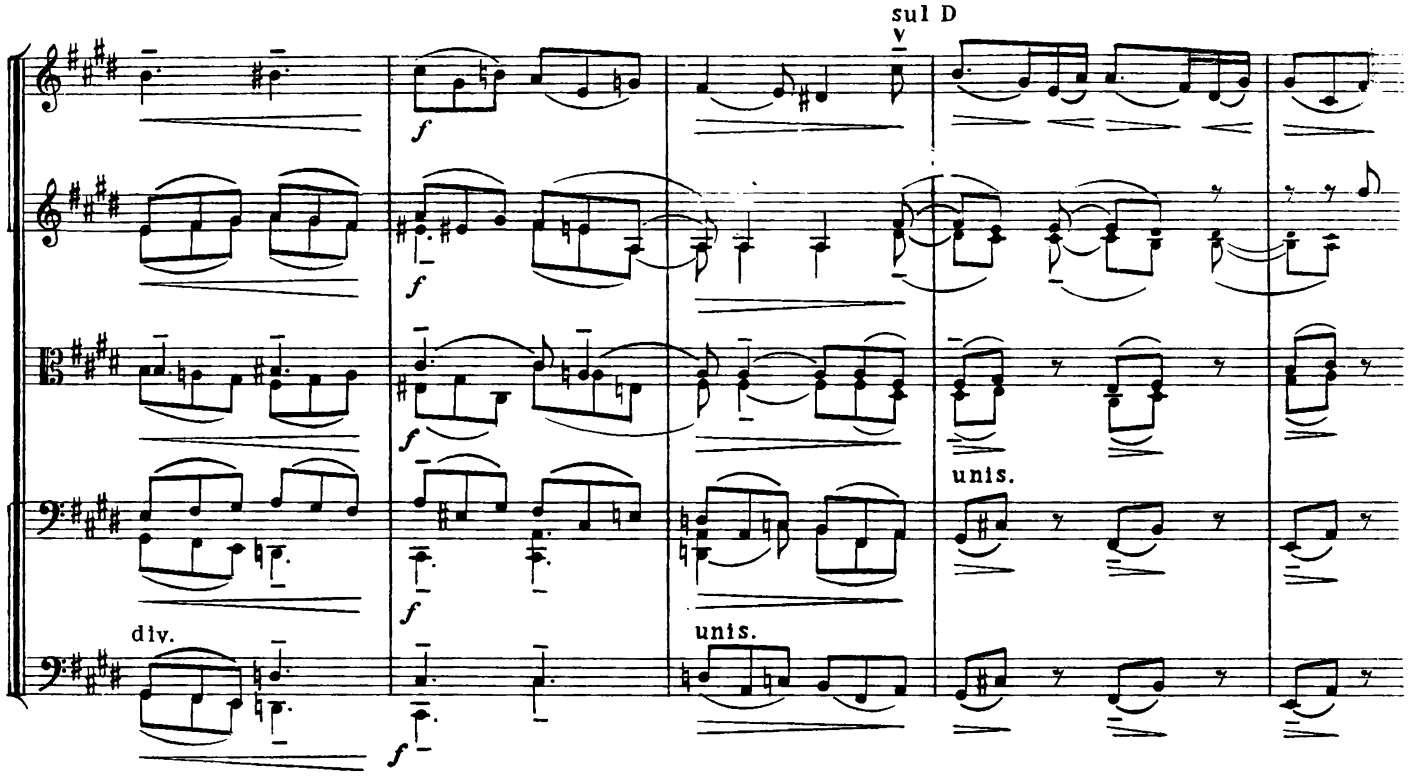


Пример на *divisi* с изложением каждого голоса на отдельной строке. В первых тактах октавное удвоение среднего голоса (первые альты) может быть снято без ущерба, это сделает звучание более прозрачным. Но ни одного дублирующего голоса нельзя выпускать в последних четырех тактах! Это лишило бы звучание полноты и насыщенности.

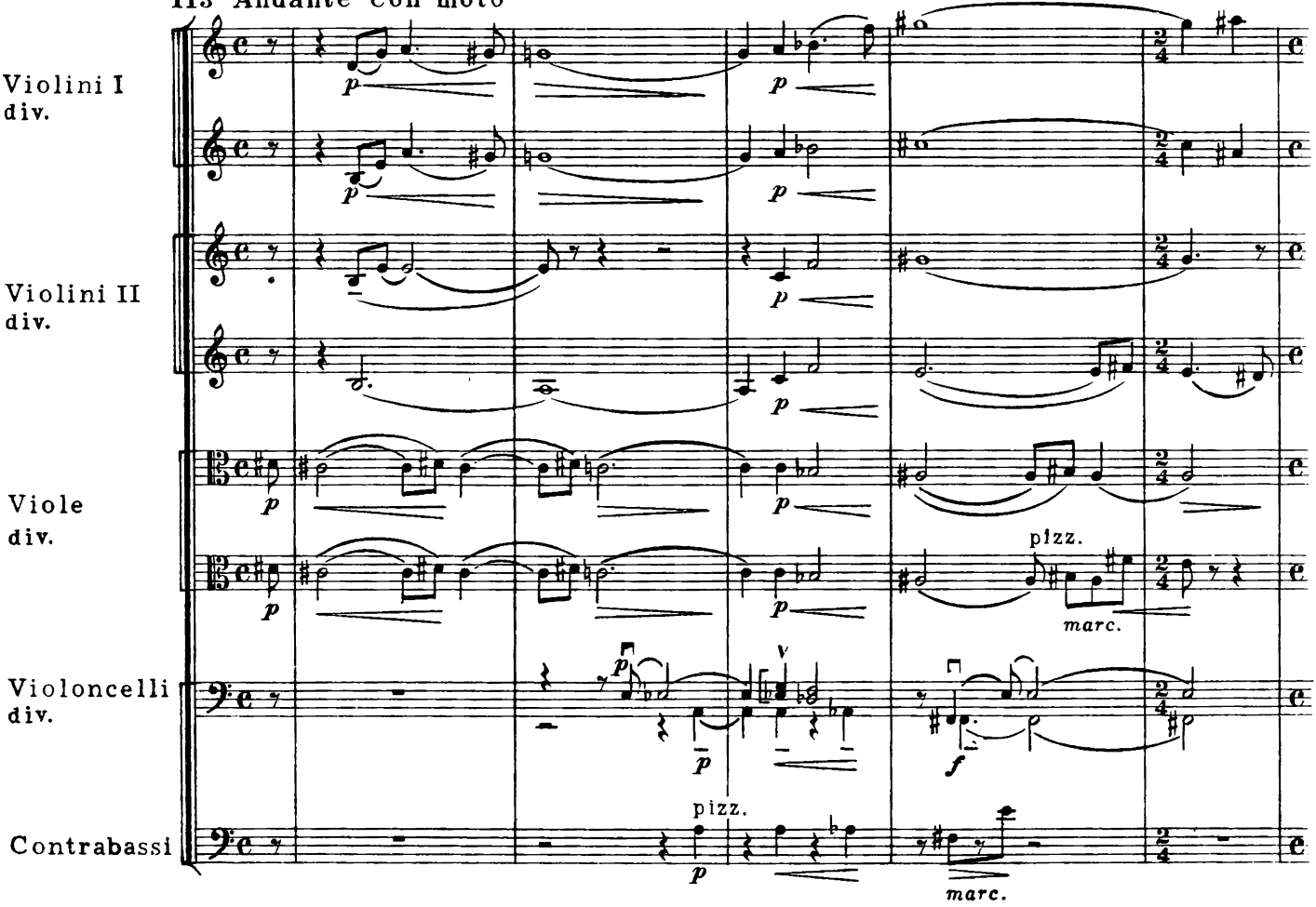
И. Брамс. 4-я симфония, ч. II

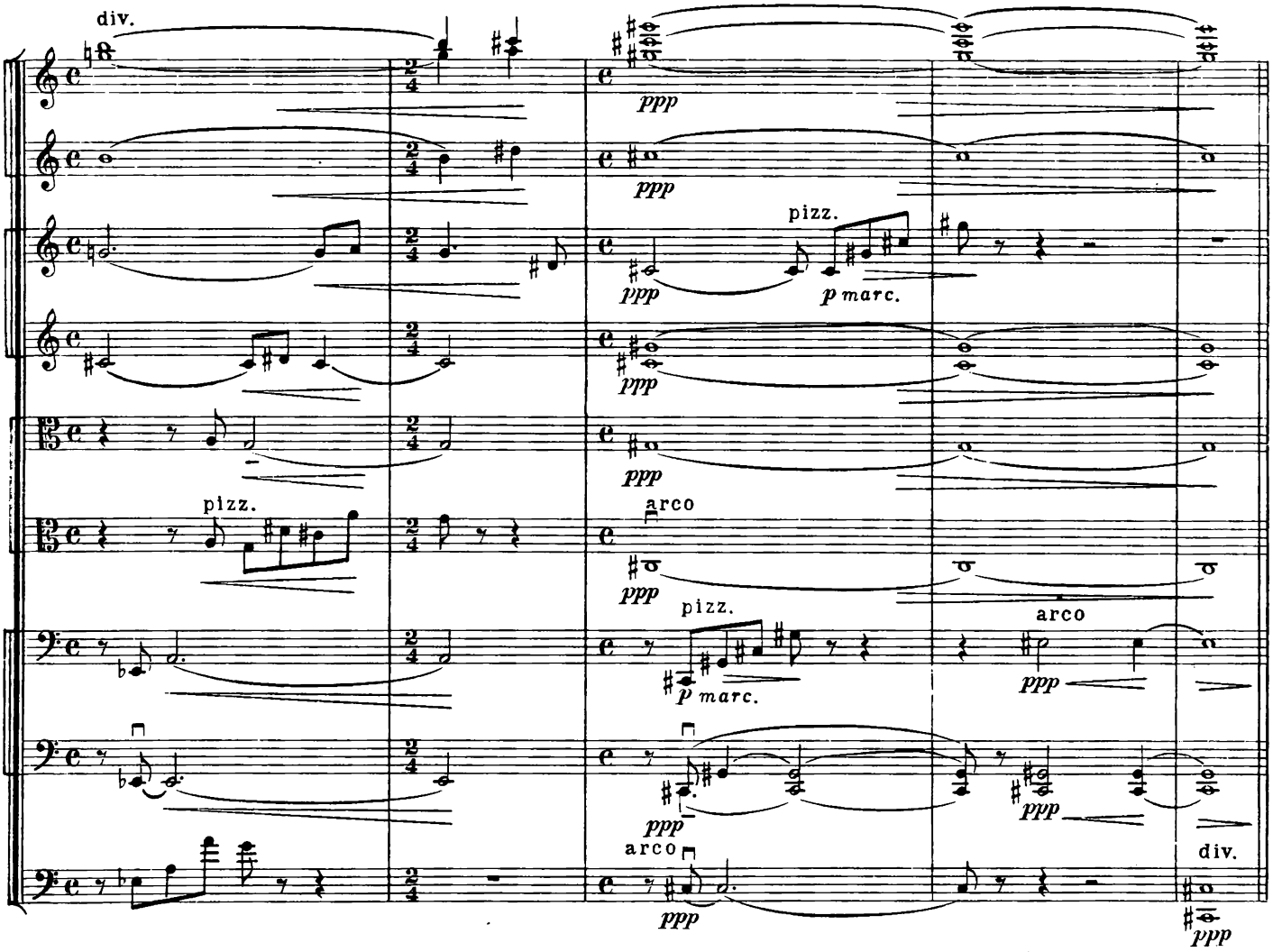
112 **Andante moderato**





113 Andante con moto

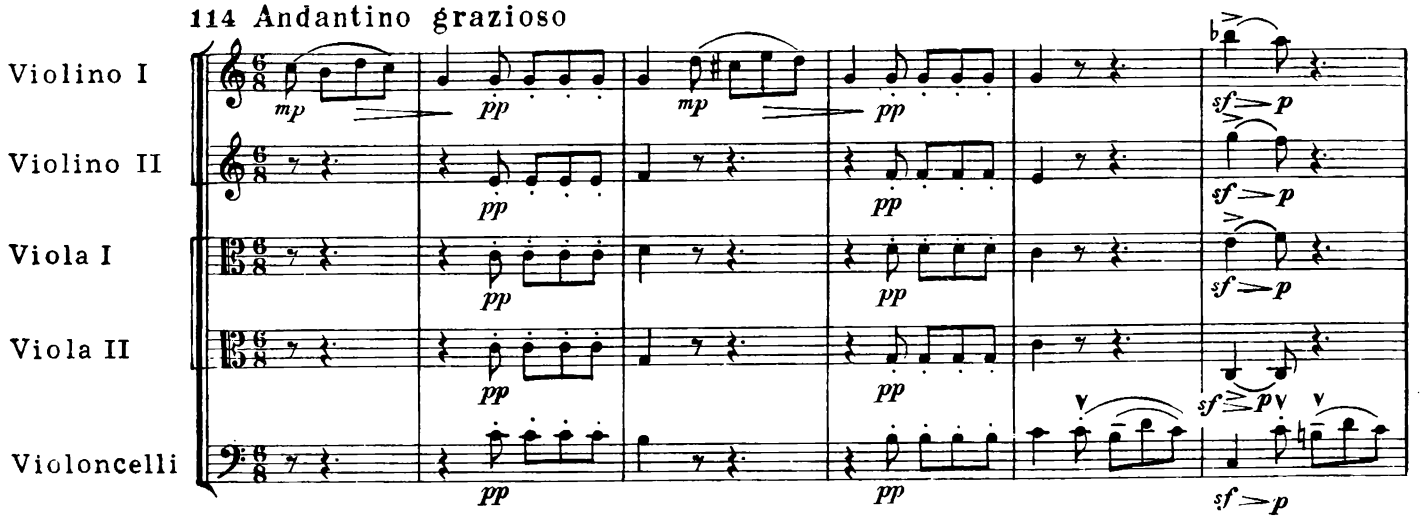


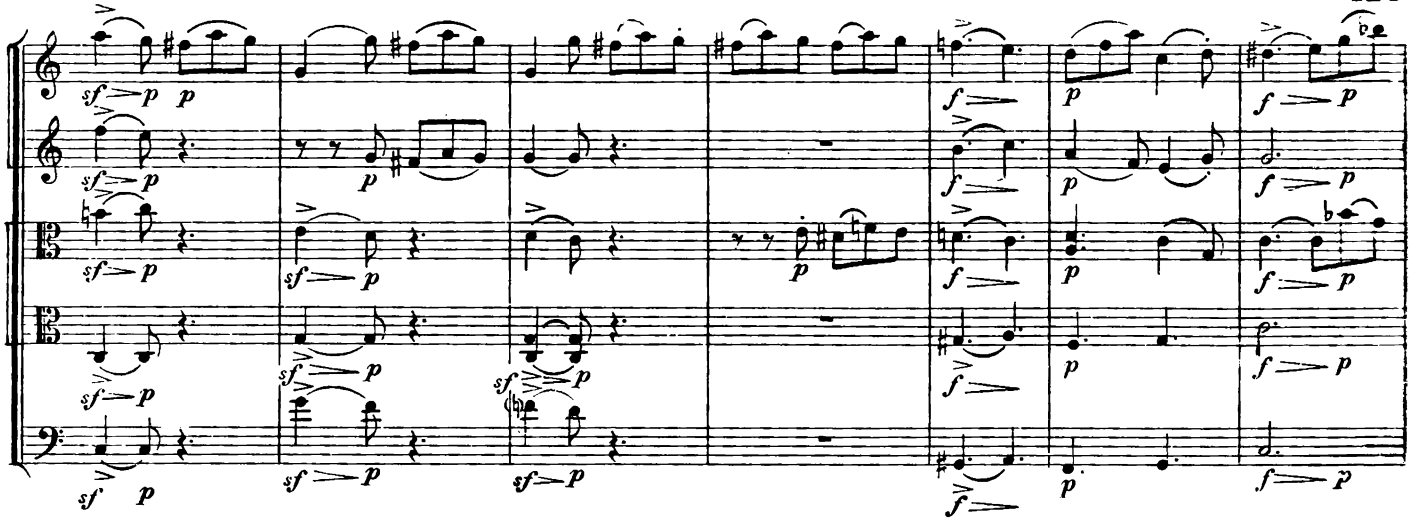


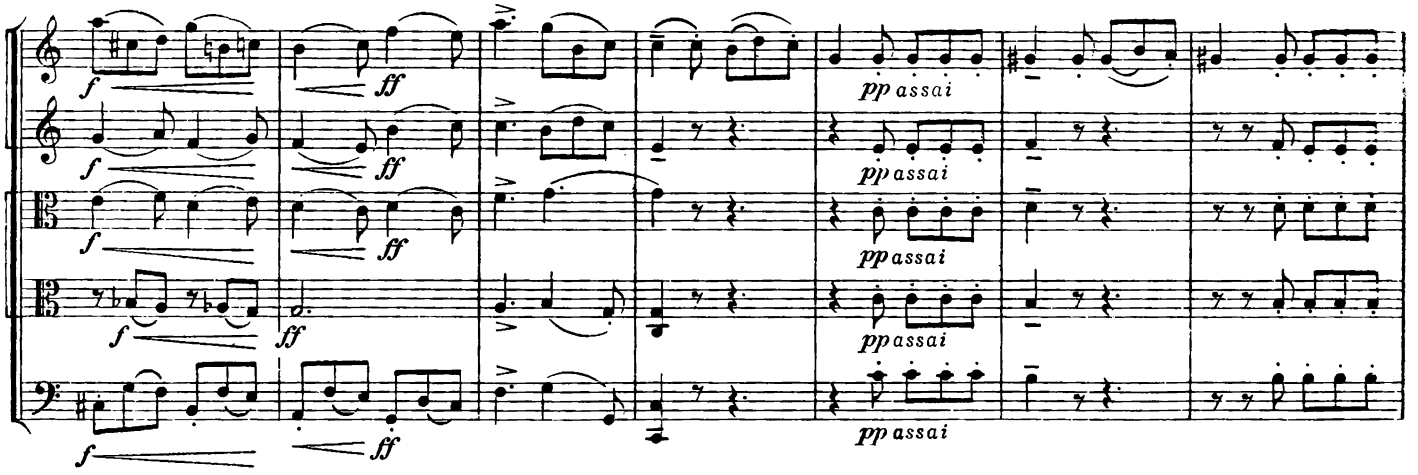
Трудность этого отрывка заключается в его „многострочности": приходится постоянно быть начеку, мысленно отмечая унисонные дублировки и строчка за строчкой вычитывая довольно сложные в гармоническом отношении аккорды. Глаз должен внимательно проследить всю вертикаль (особого внимания требуют средние голоса).

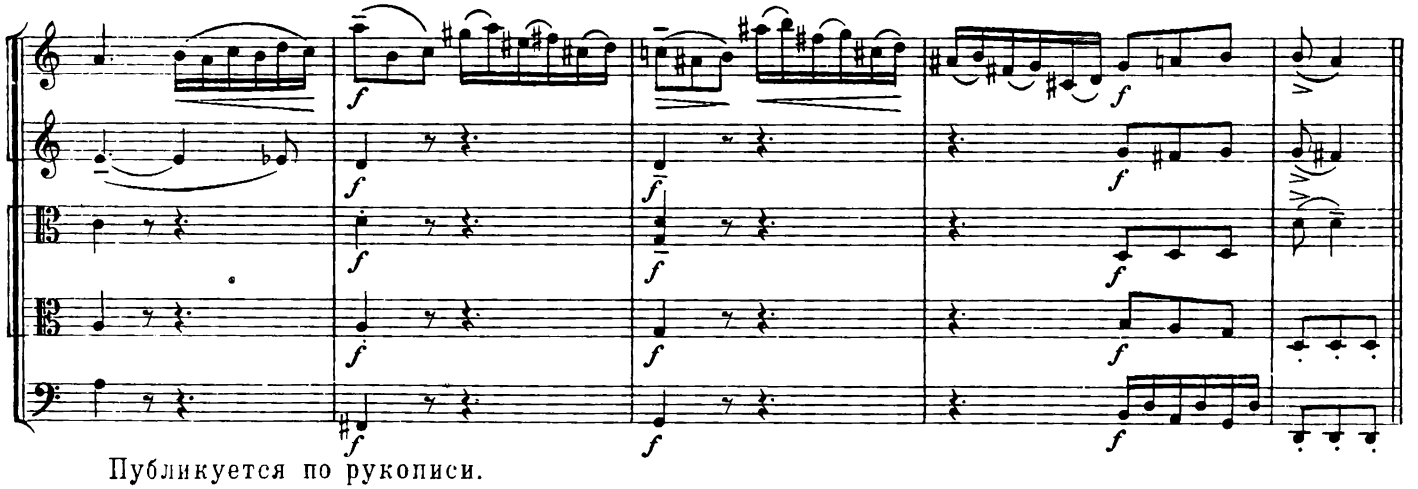
ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ

Г. Брунетти. Квинтет C-dur, op 10 N 4





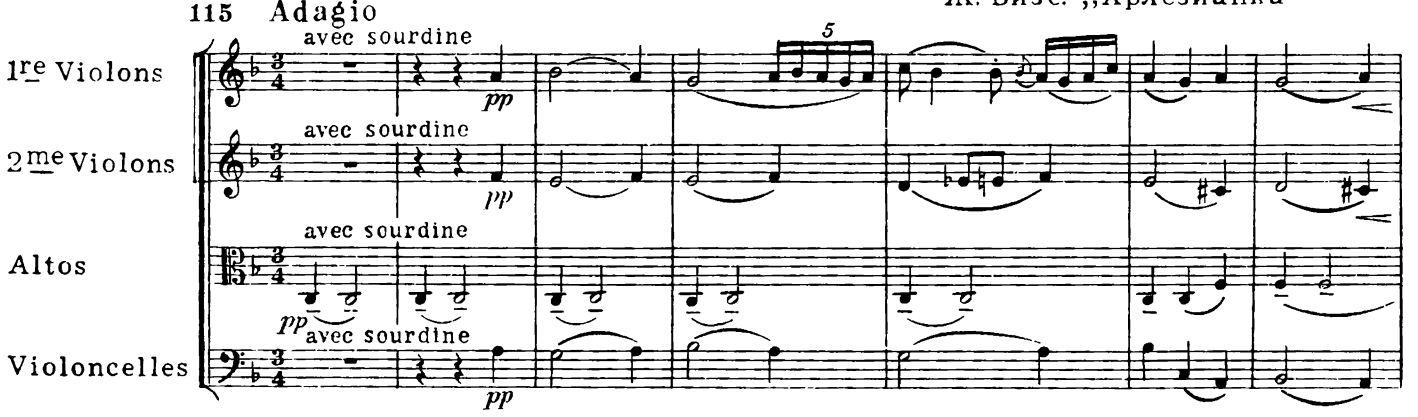


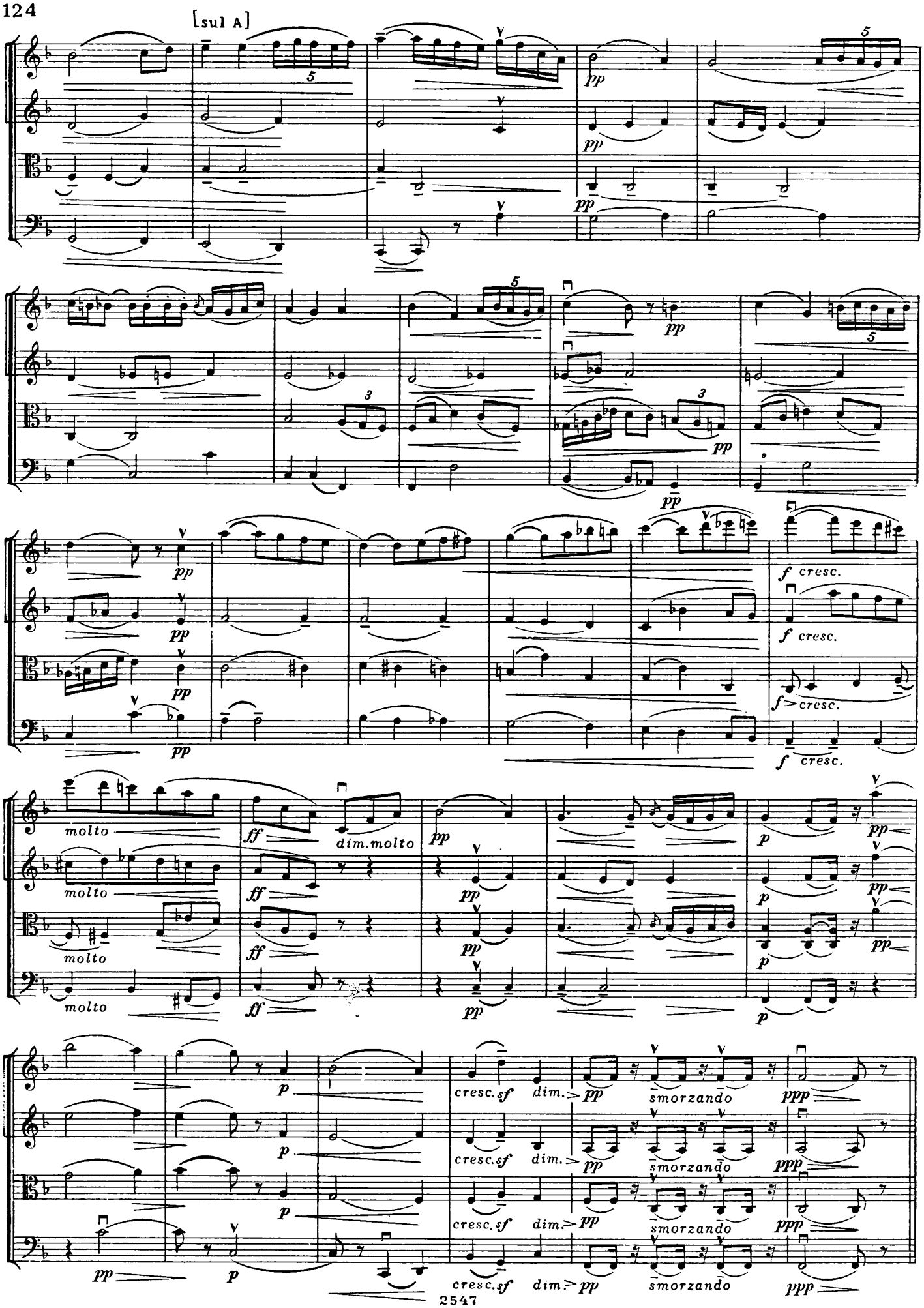


Публикуется по рукописи.

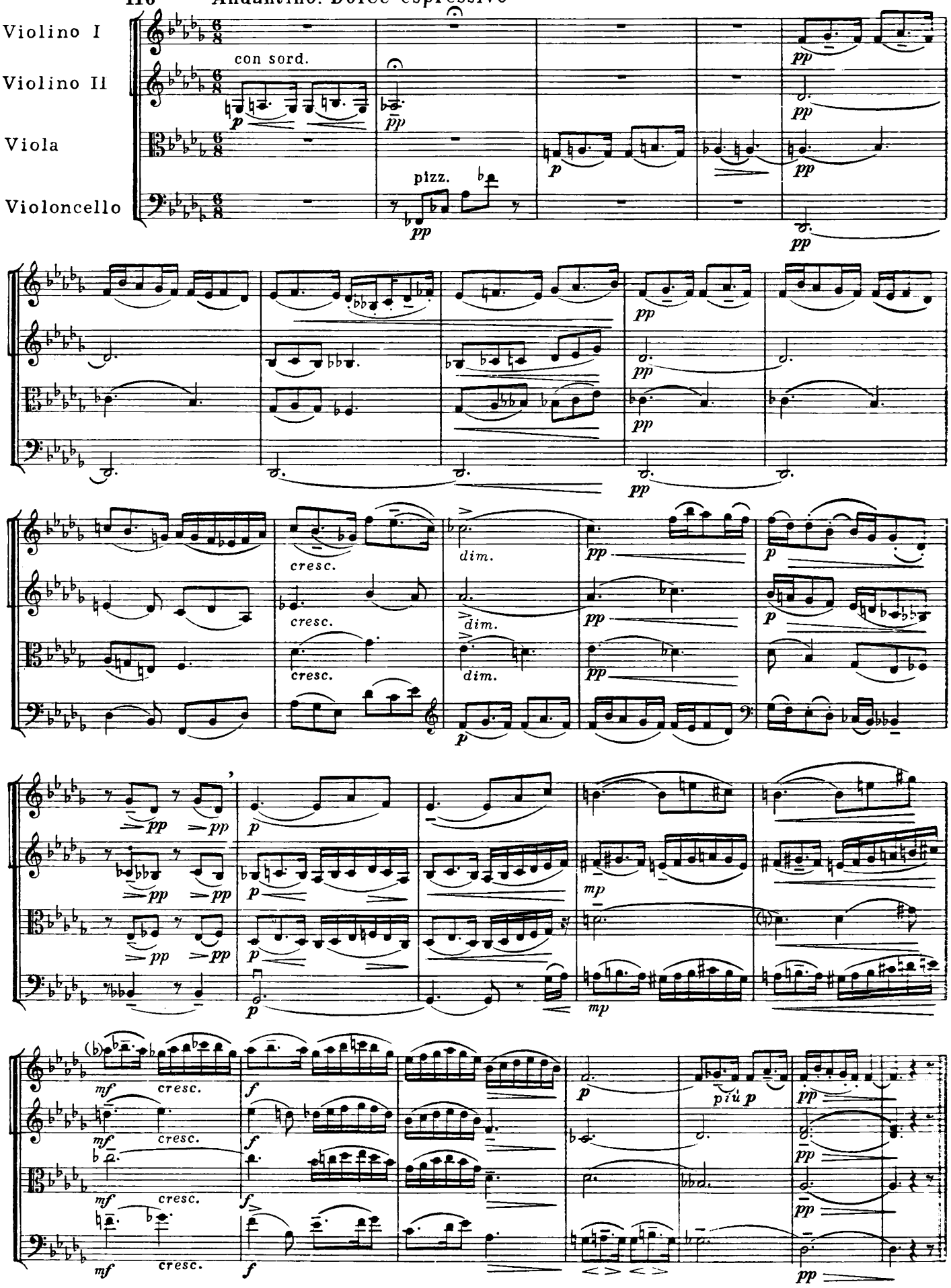
Ж. Бизе. „Арлезианка“

115 Adagio

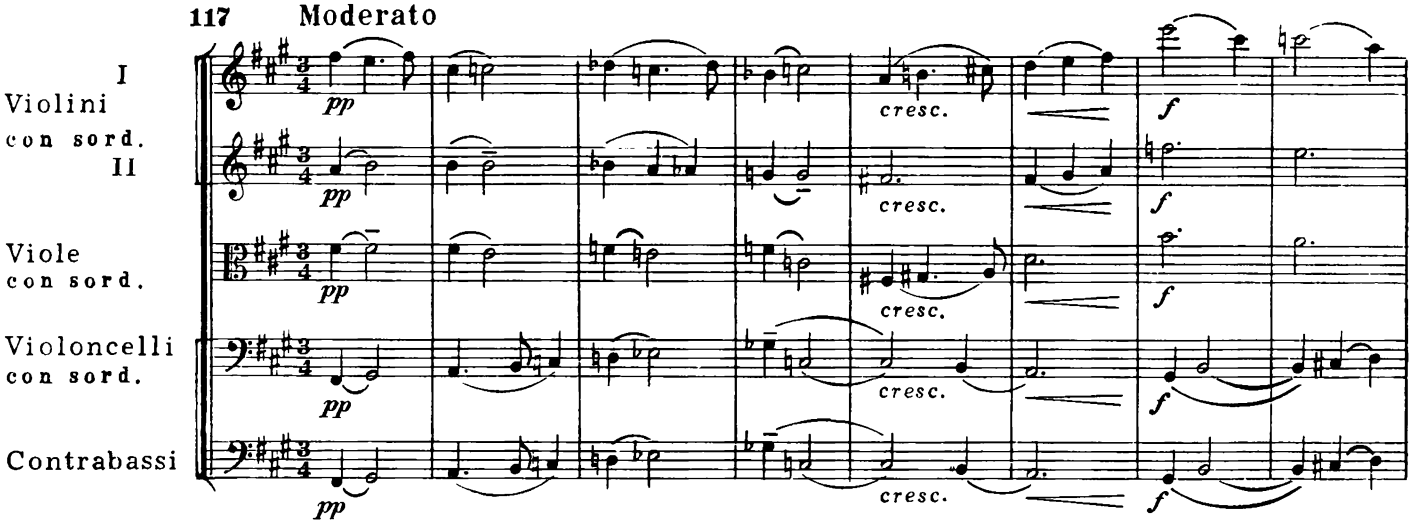


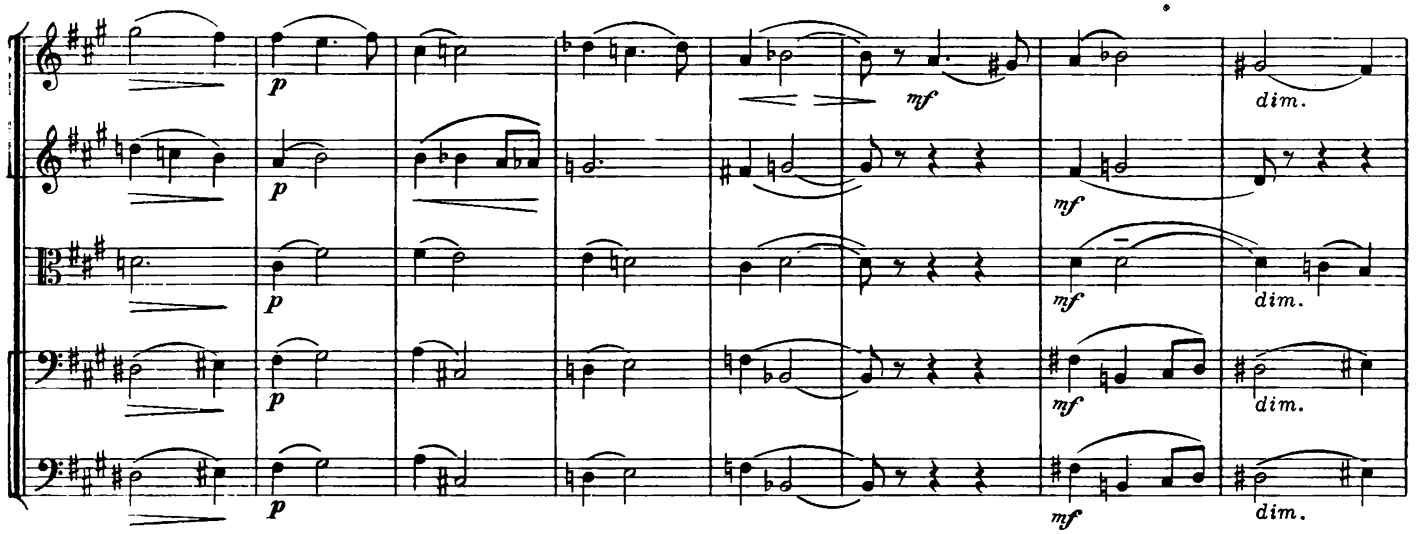

[sul A]
pp
f cresc.
molto
ff
dim.molto
p
cresc. sf
dim.
smorzando
ppp

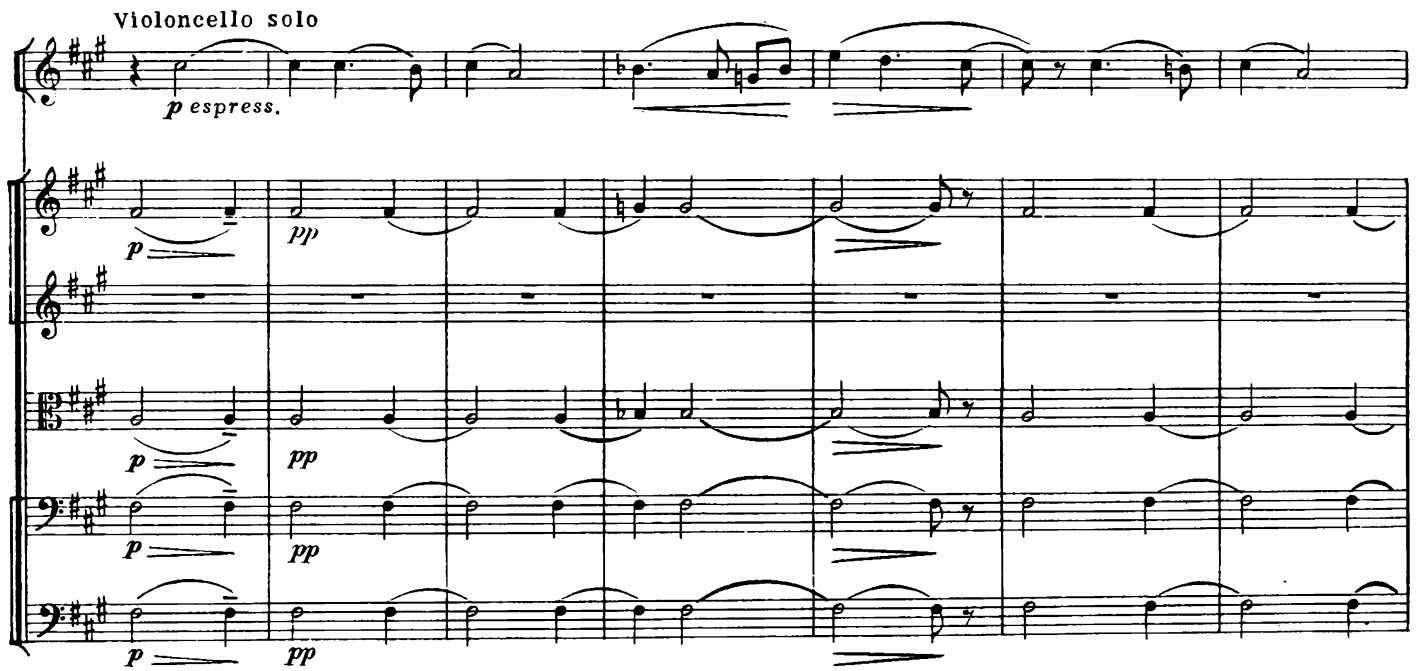
116 Andantino. Dolce espressivo

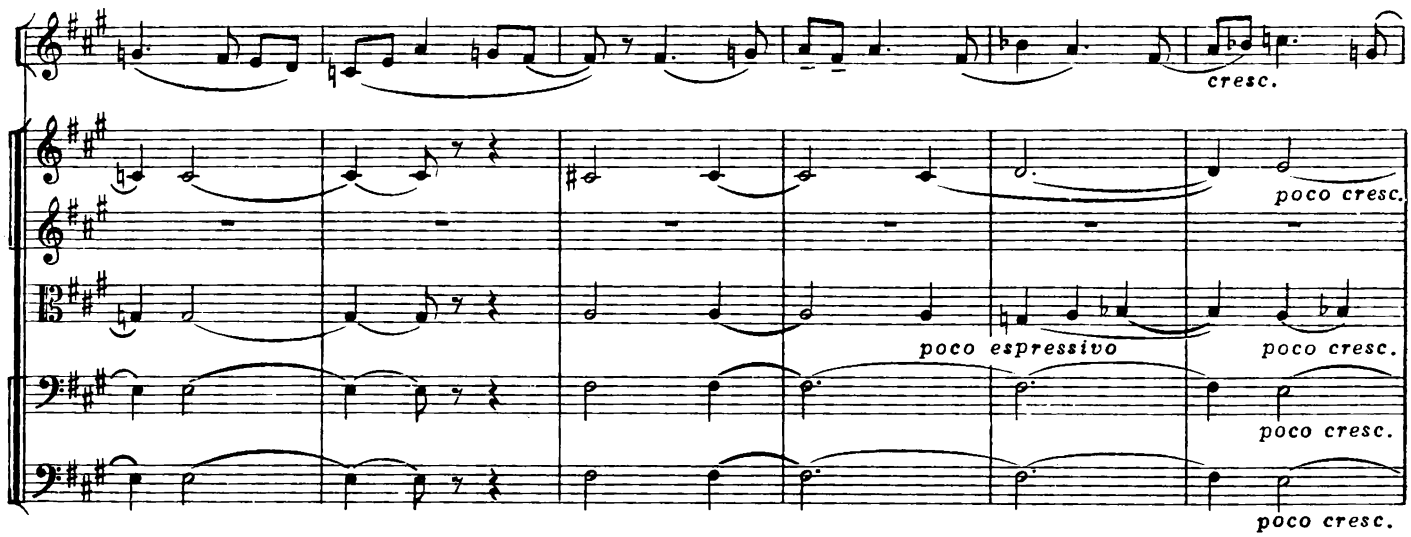


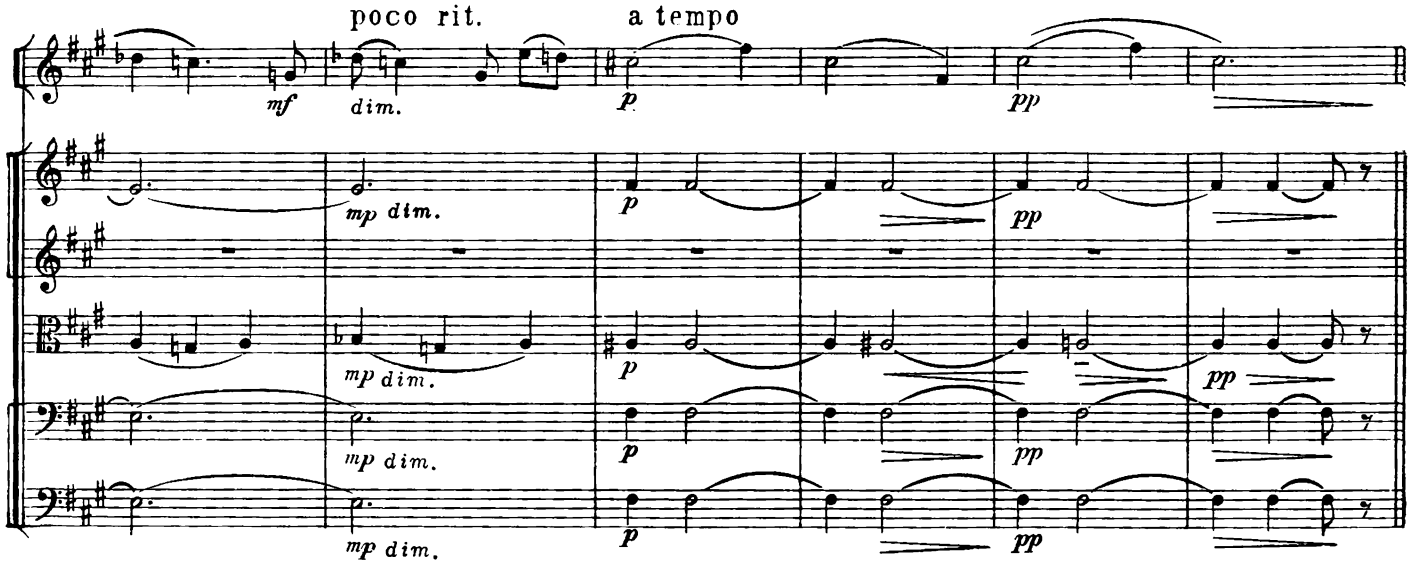
117 Moderato



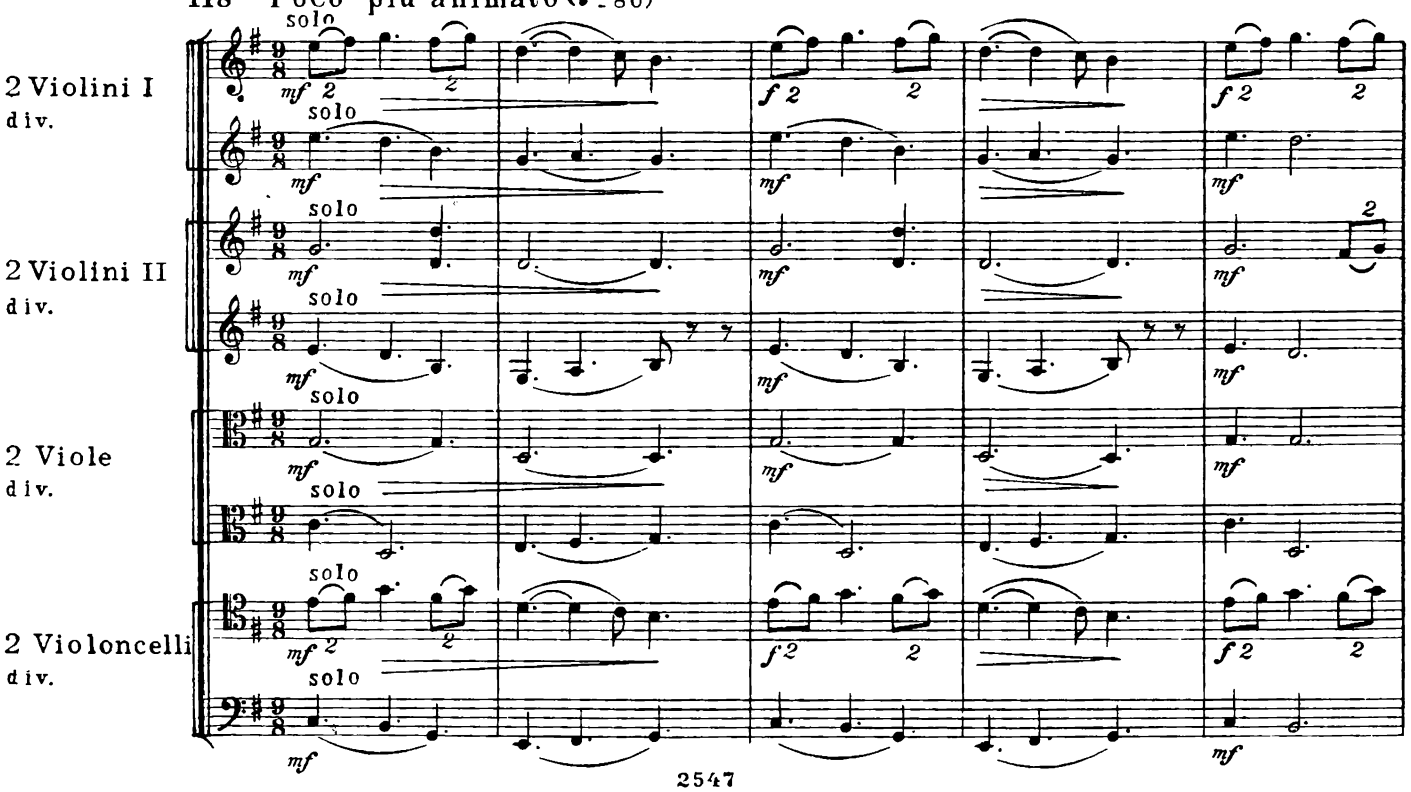


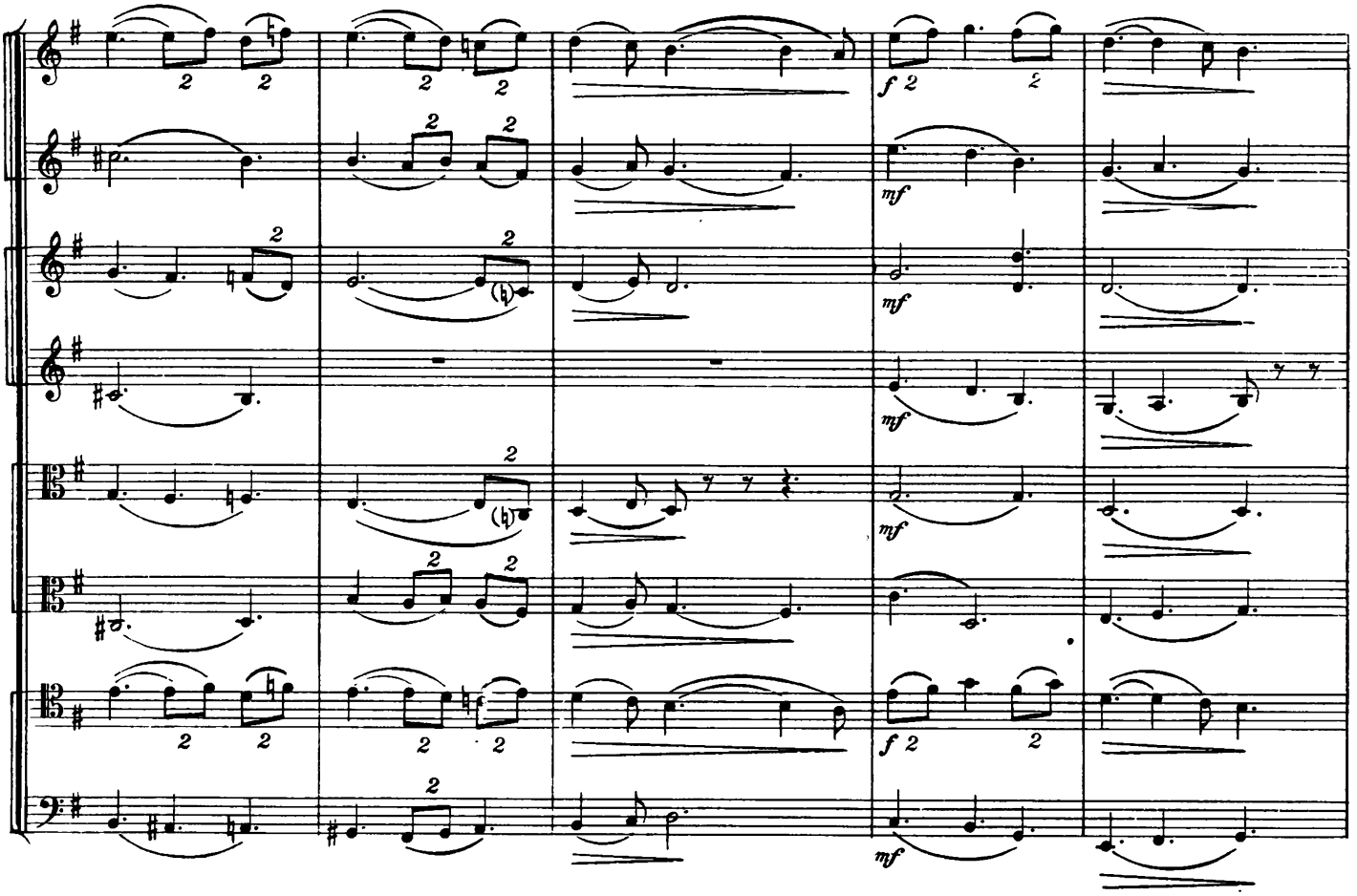


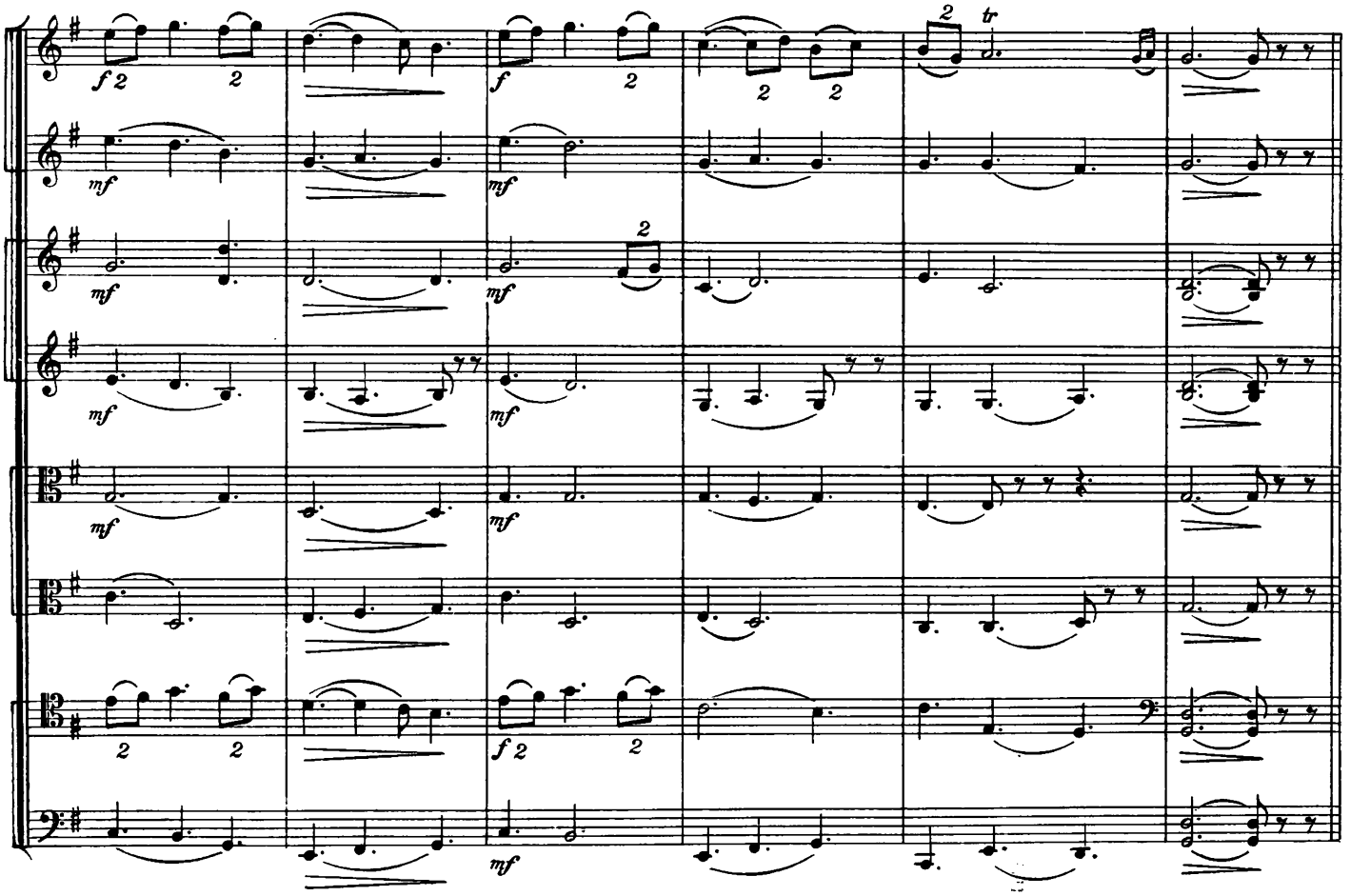




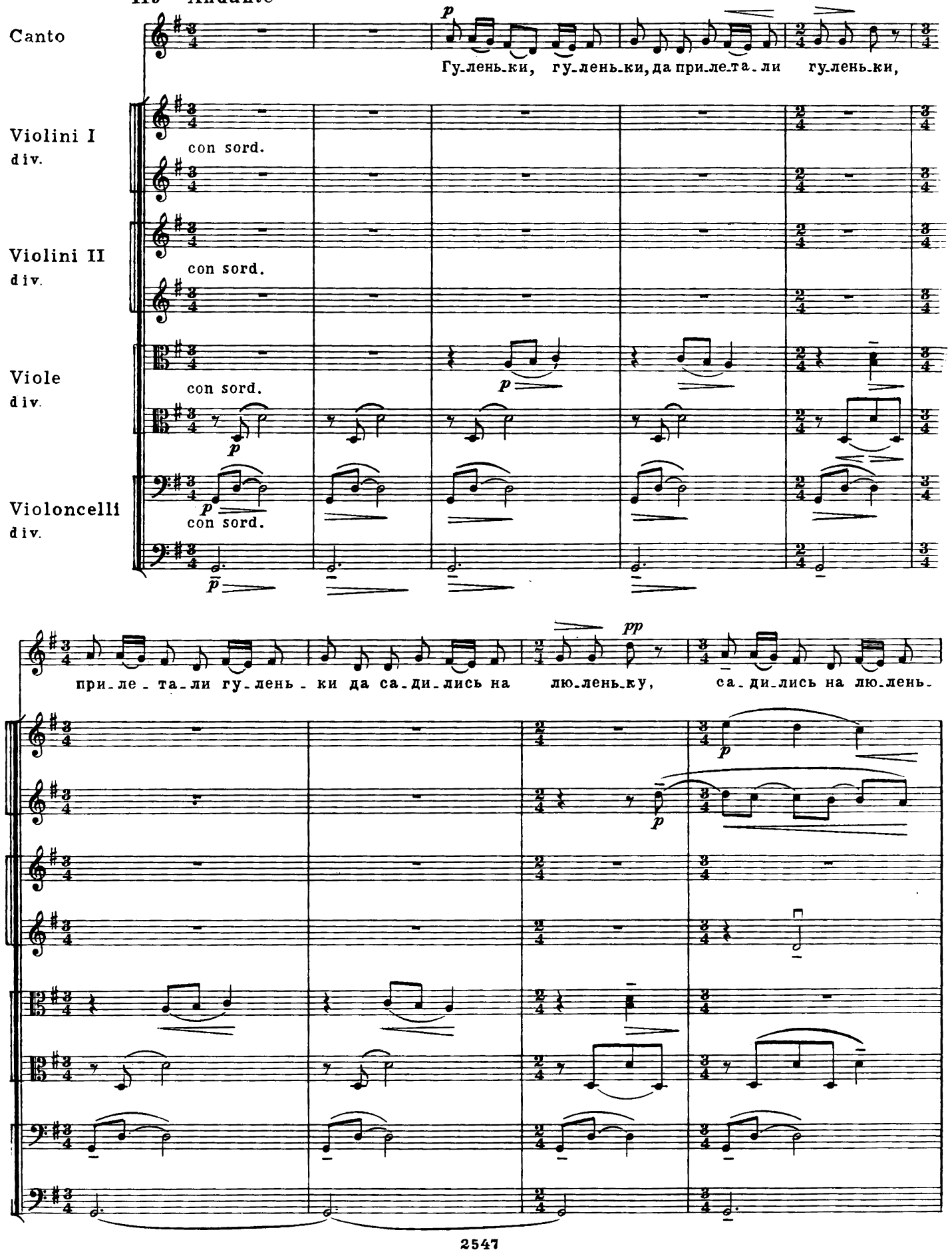
118 Poco più animato (♩ = 80)

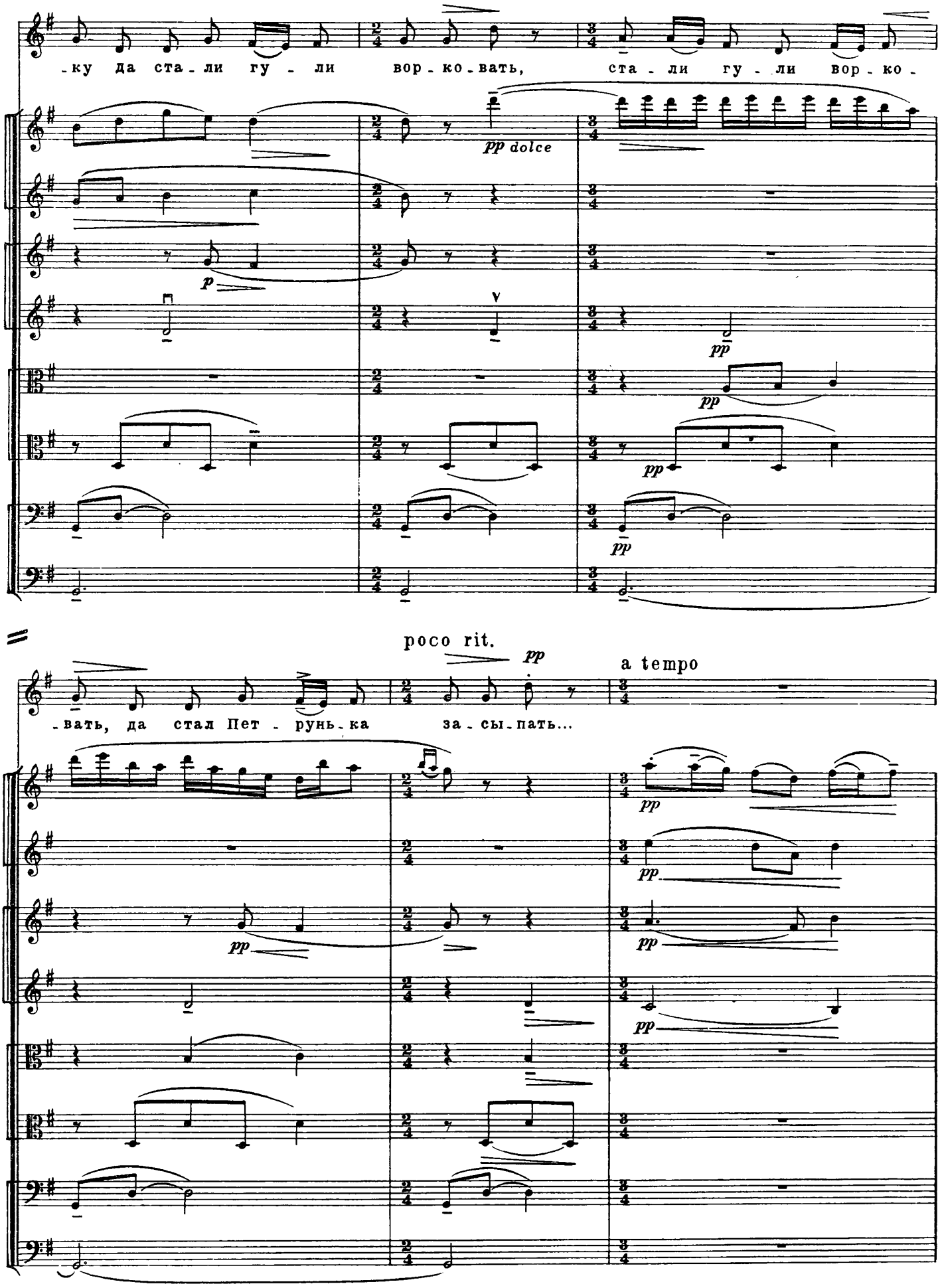


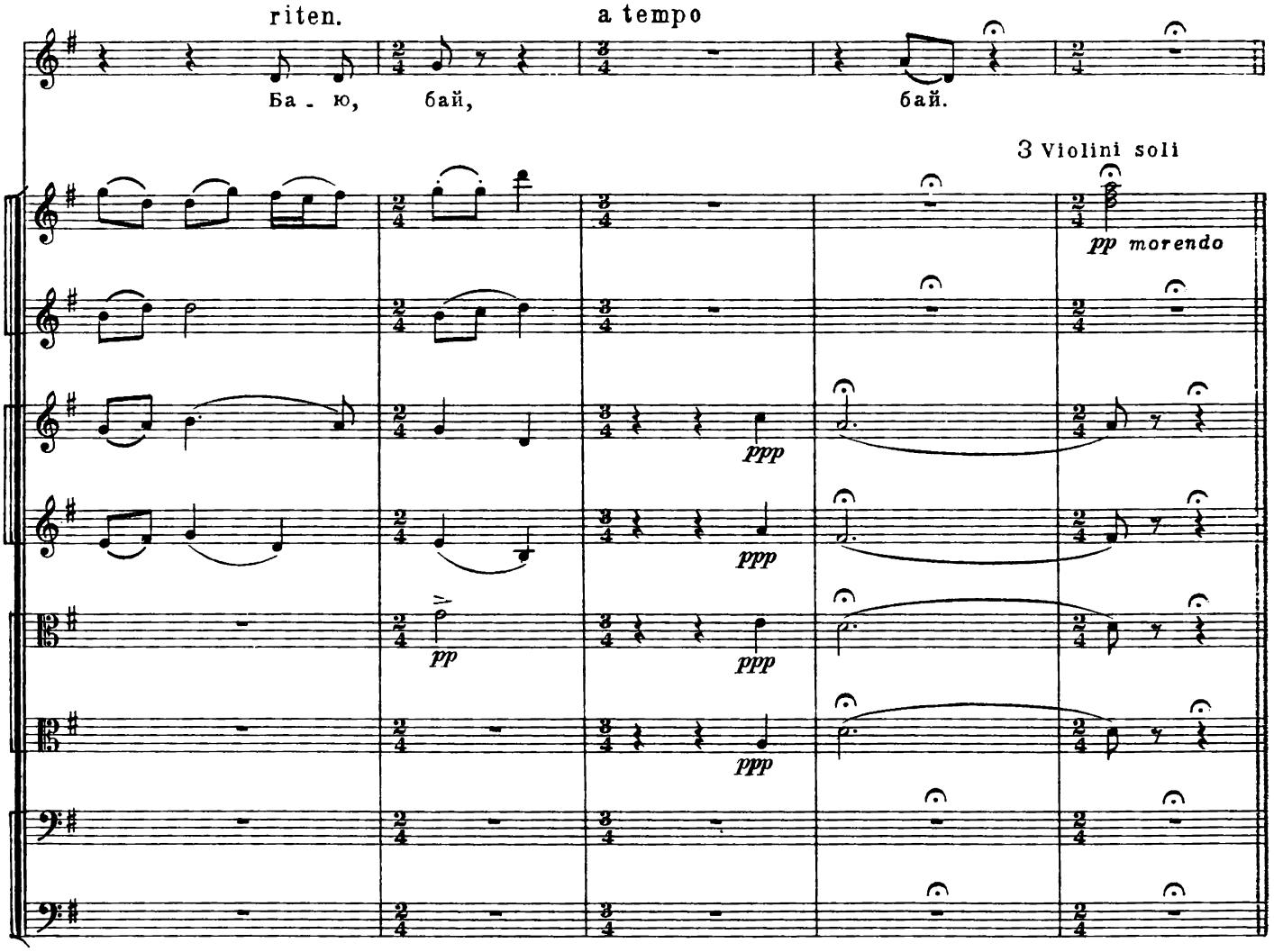


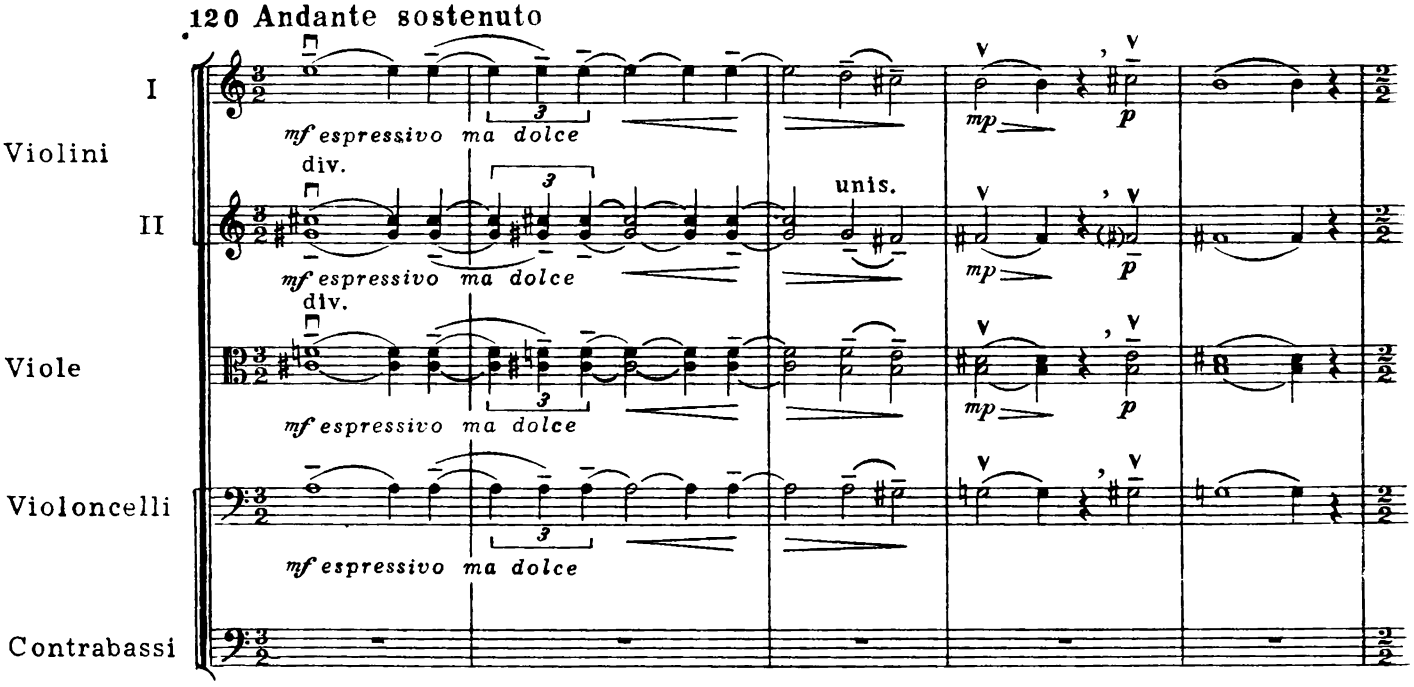


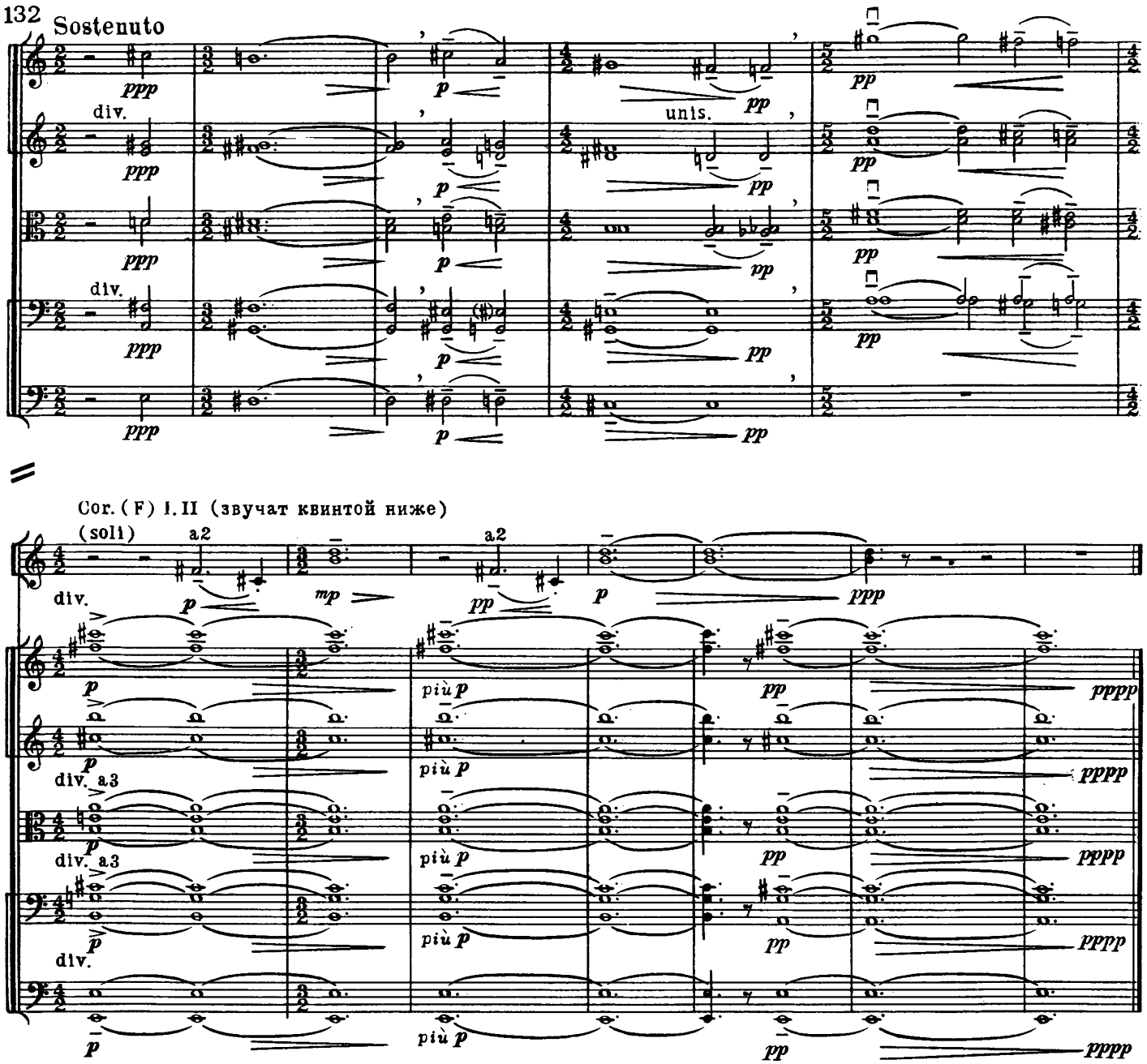
119 Andante


Canto
Violini I
div.
con sord.
Violini II
div.
con sord.
Viole
div.
con sord.
Violoncelli
div.
con sord.
p
Гу-лень-ки, гу-лень-ки, да при-ле-та-ли гу-лень-ки,
при-ле-та-ли гу-лень-ки да са-ди-лись на лю-лень-ку, са-ди-лись на лю-лень-
pp

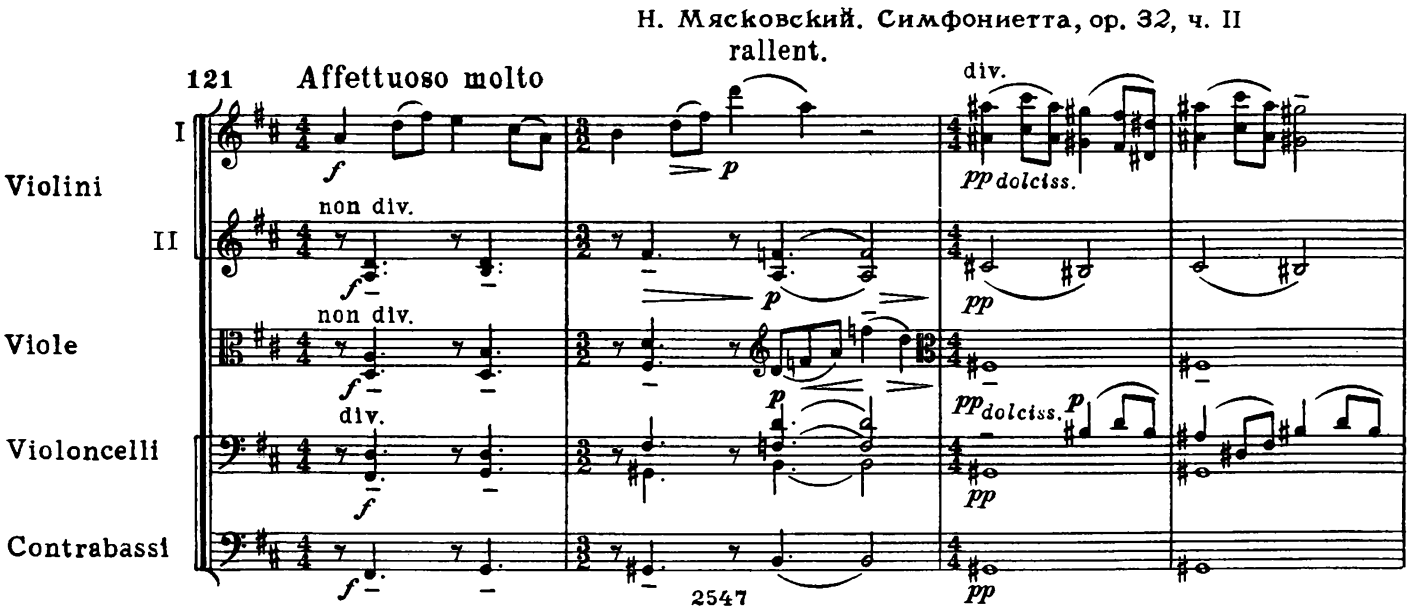

-ку да ста - ли гу - ли вор - ко - вать, ста - ли гу - ли вор - ко -
pp dolce
p
pp
pp
pp
poco rit.
pp
a tempo
- вать, да стал Пет - рунь - ка за - сы - пать...
pp
pp
pp
pp

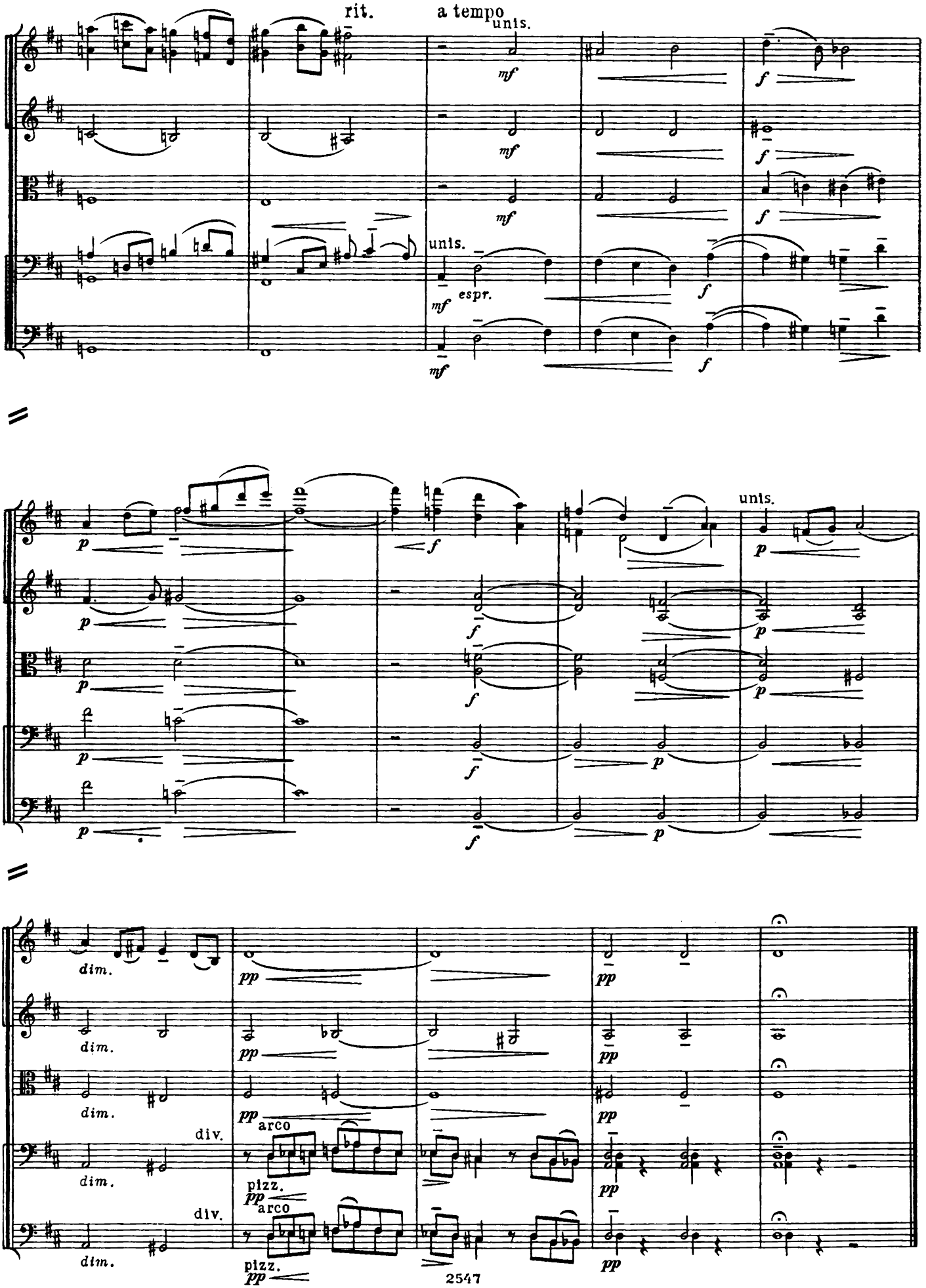

riten.
a tempo
Ба - ю, бай, бай.
3 Violini soli
pp morendo
ppp
pp


120 Andante sostenuto
I
Violini
II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
mf espressivo ma dolce
div.
unis.
mp
p

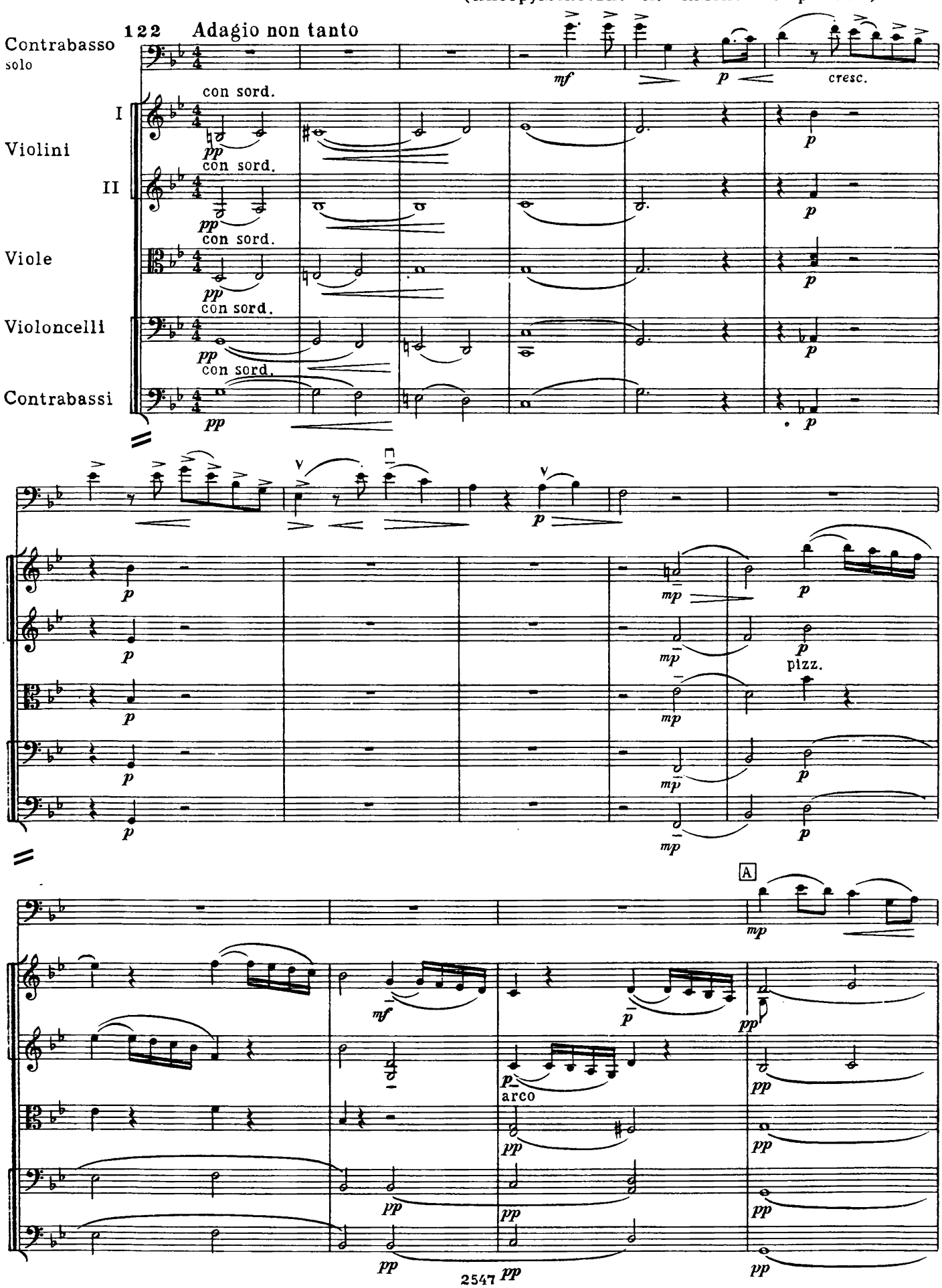


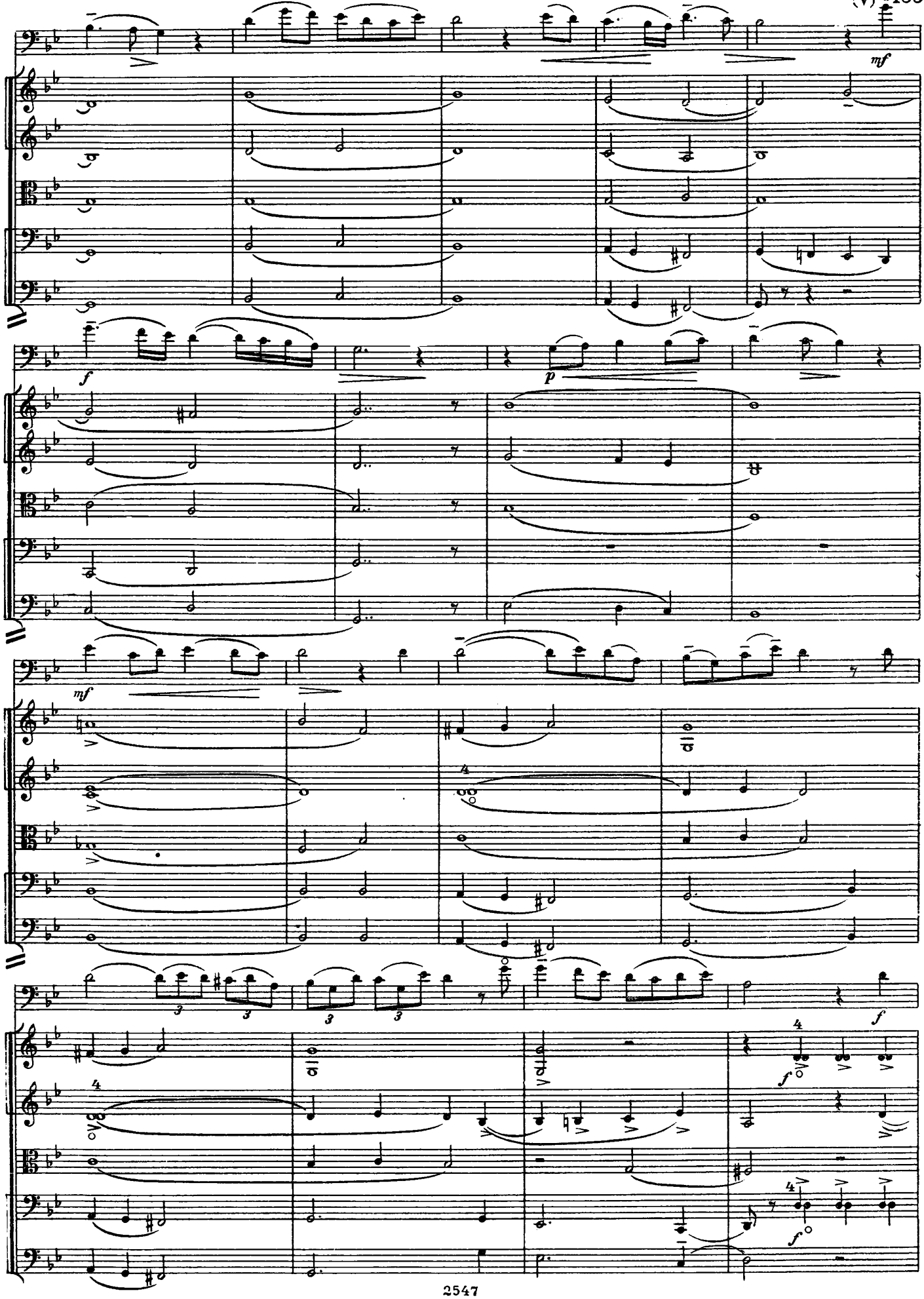
Н. Мясковский. Симфониетта, ор. 32, ч. II

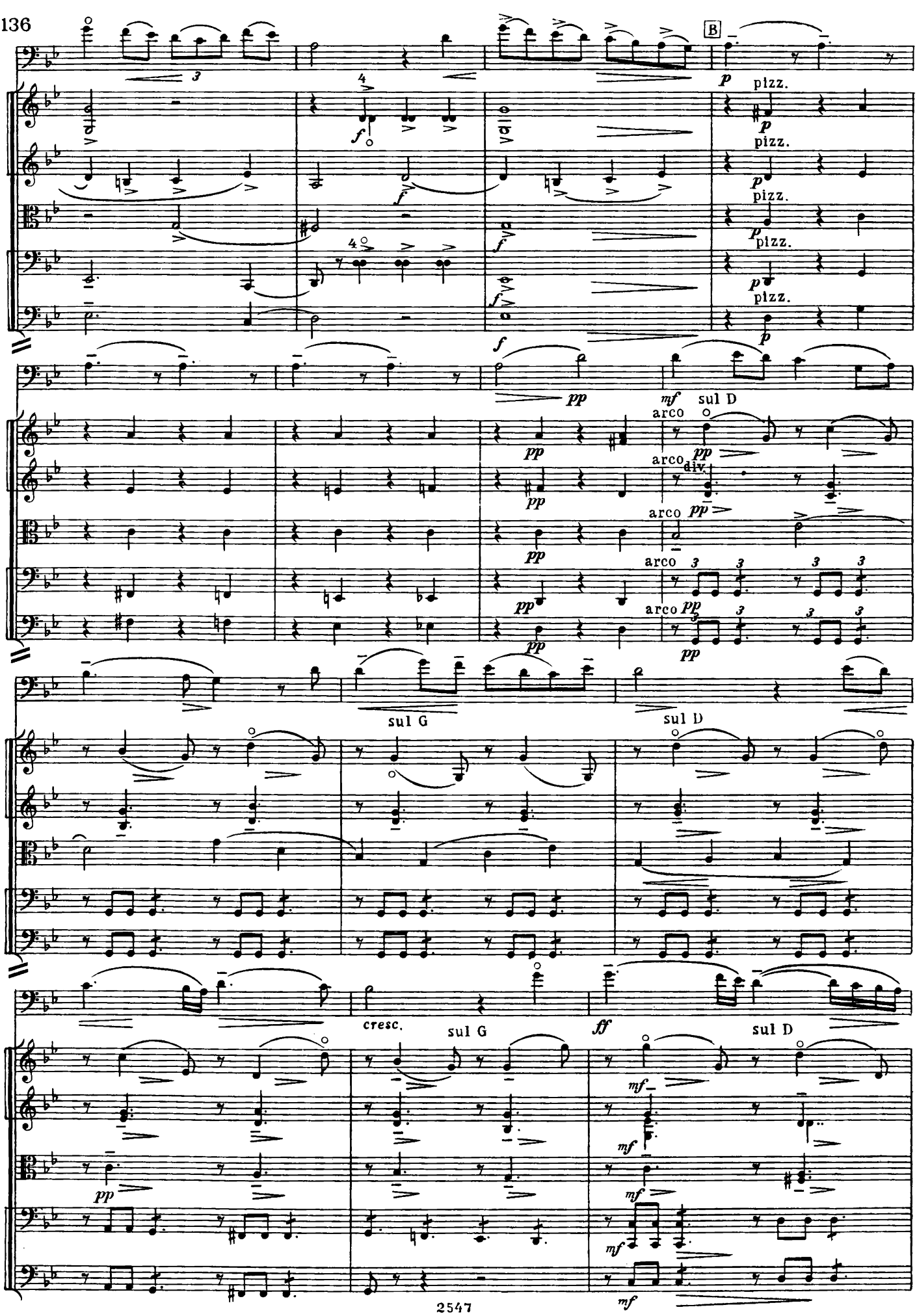


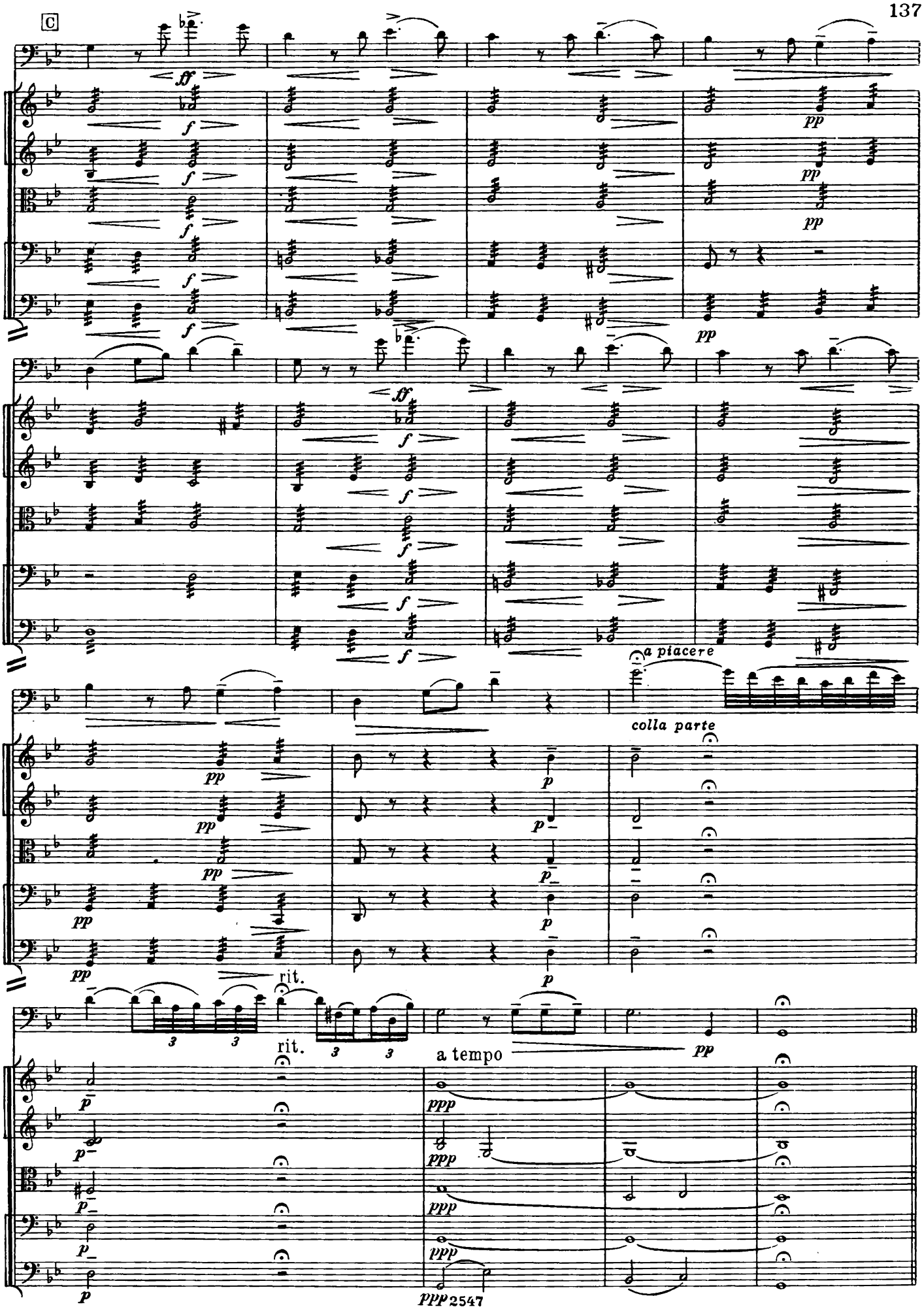

rit.
a tempo
unis.
mf
f
espr.
p
dim.
pp
arco
pizz.
div.

М. Глинка. „Иван Сусанин", ария Сусанина
(инструментовка Н. Римского-Корсакова)



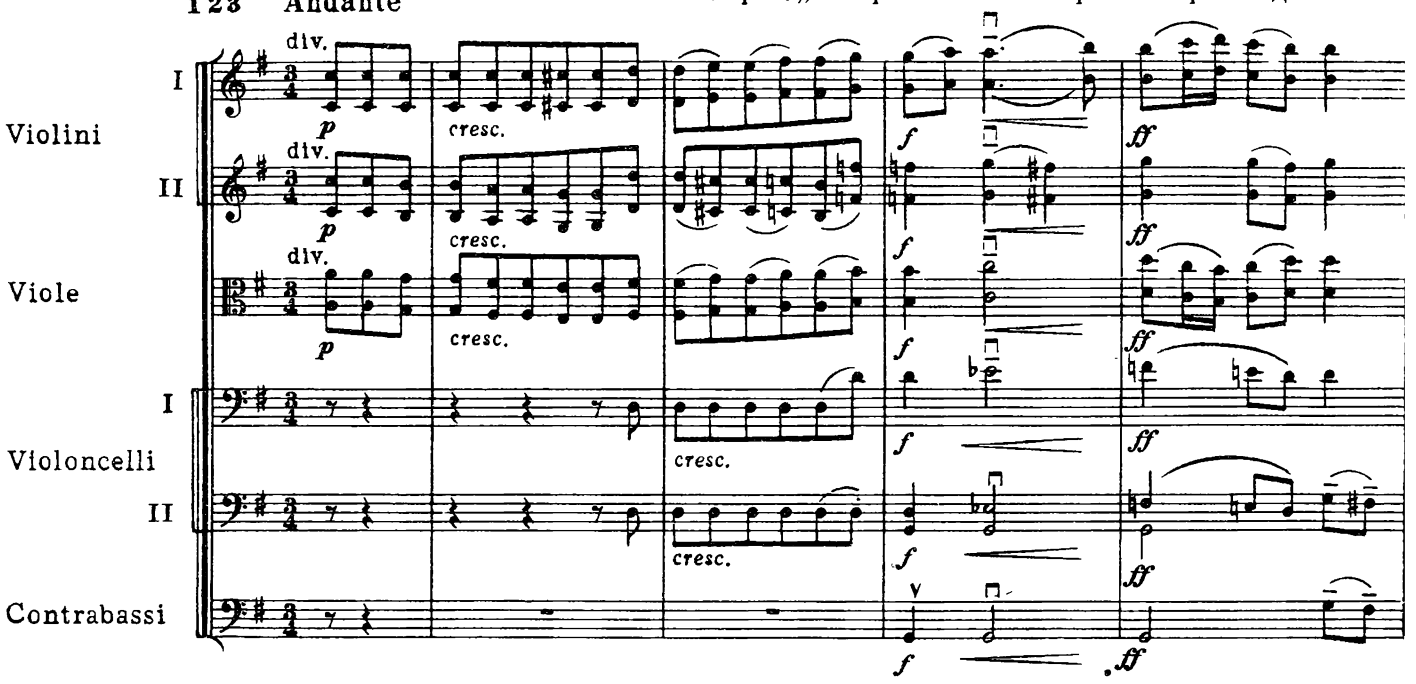

mf
f
p
mf
f
f


B
pizz.
arco
sul D
arco div.
sul G
cresc.
ff


C
ff
f
pp
a piacere
colla parte
p
rit.
a tempo
ppp

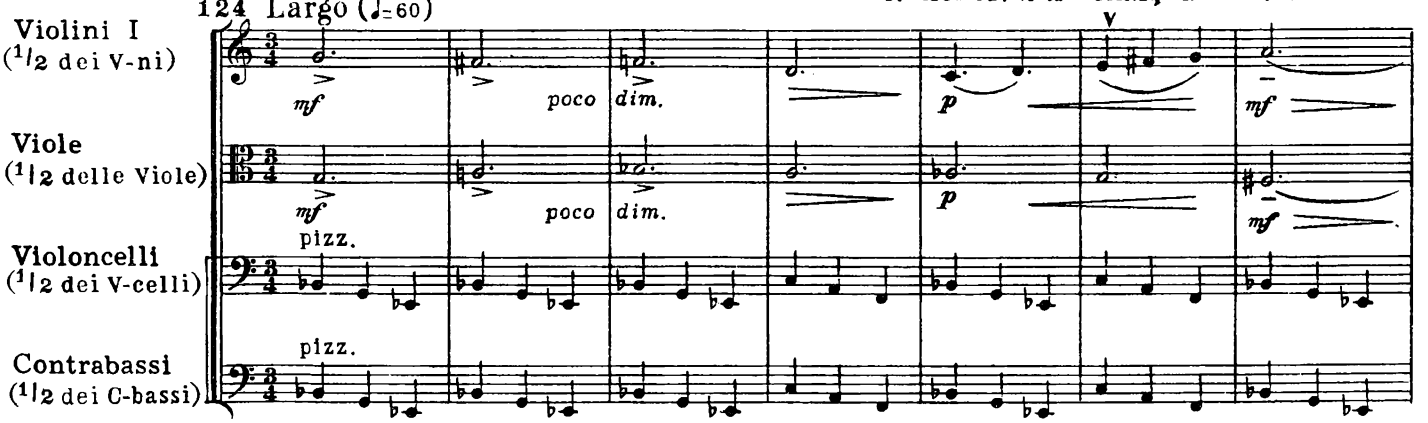
123 Andante

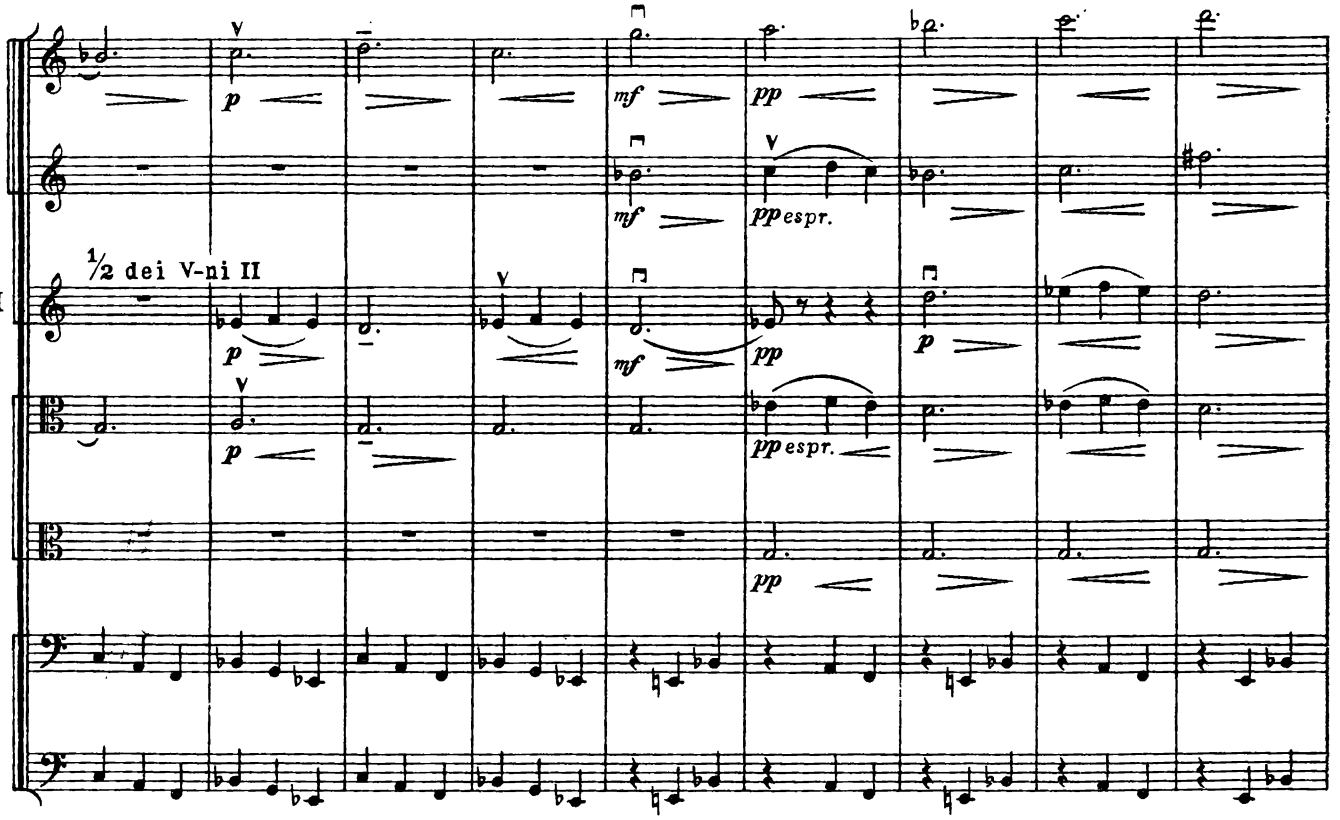
Э. Григ. „Из времен Хольберга". Сарабанда

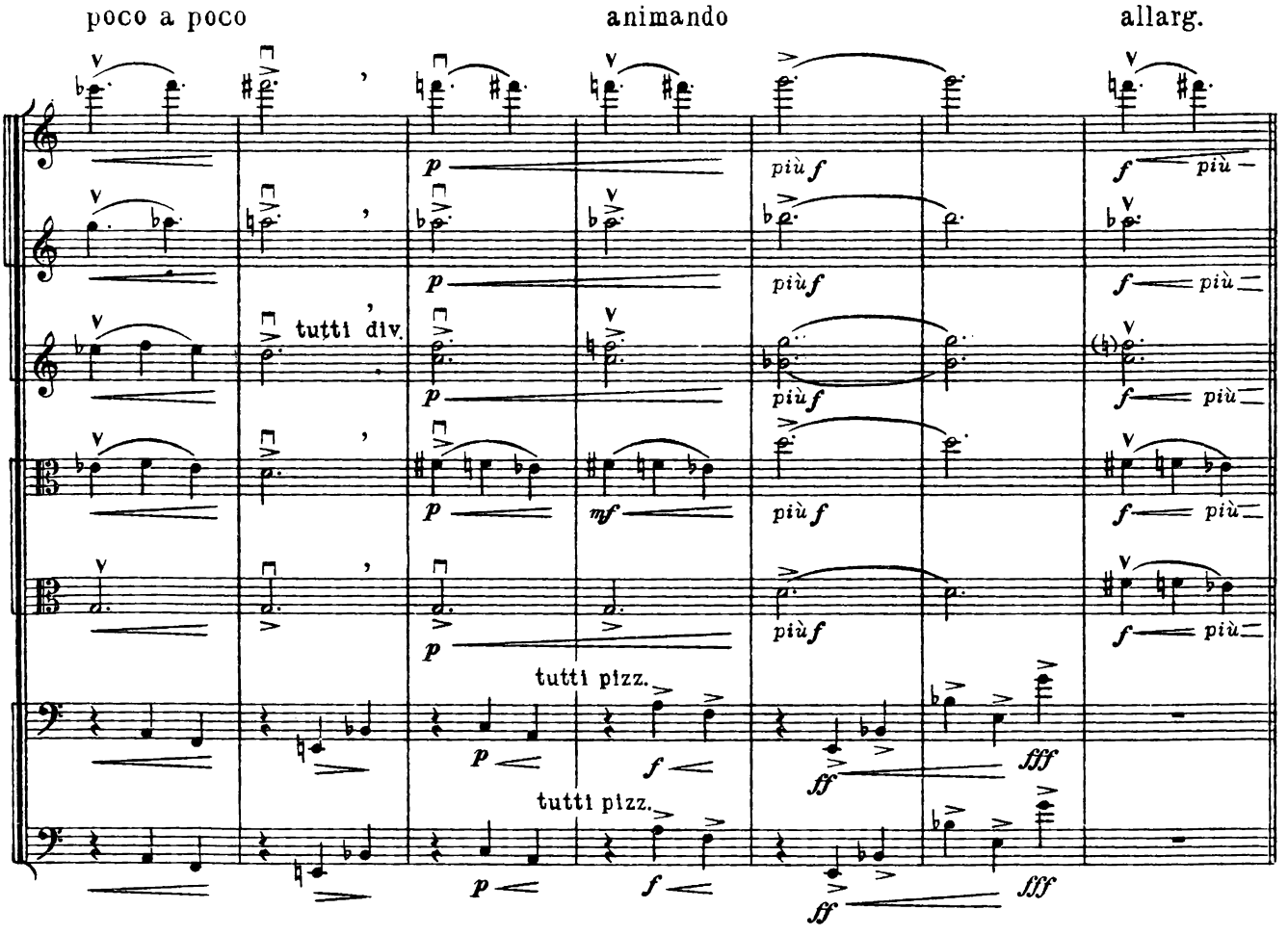


124 Largo (♩=60)

Г. Попов. 2-я симфония ч. III




V-ni I (tutti div.)
V-ni II
½ dei V-ni II
V-le (tutte div.)
V-c.
C-b.
p
mf
pp
pp espr.


poco a poco
animando
allarg.
tutti div.
tutti pizz.
tutti pizz.
più f
f più
fff
ff

125 Tempo I. Ruhevoll!

I
Violini
II

Viole

Violoncelli
div. a3

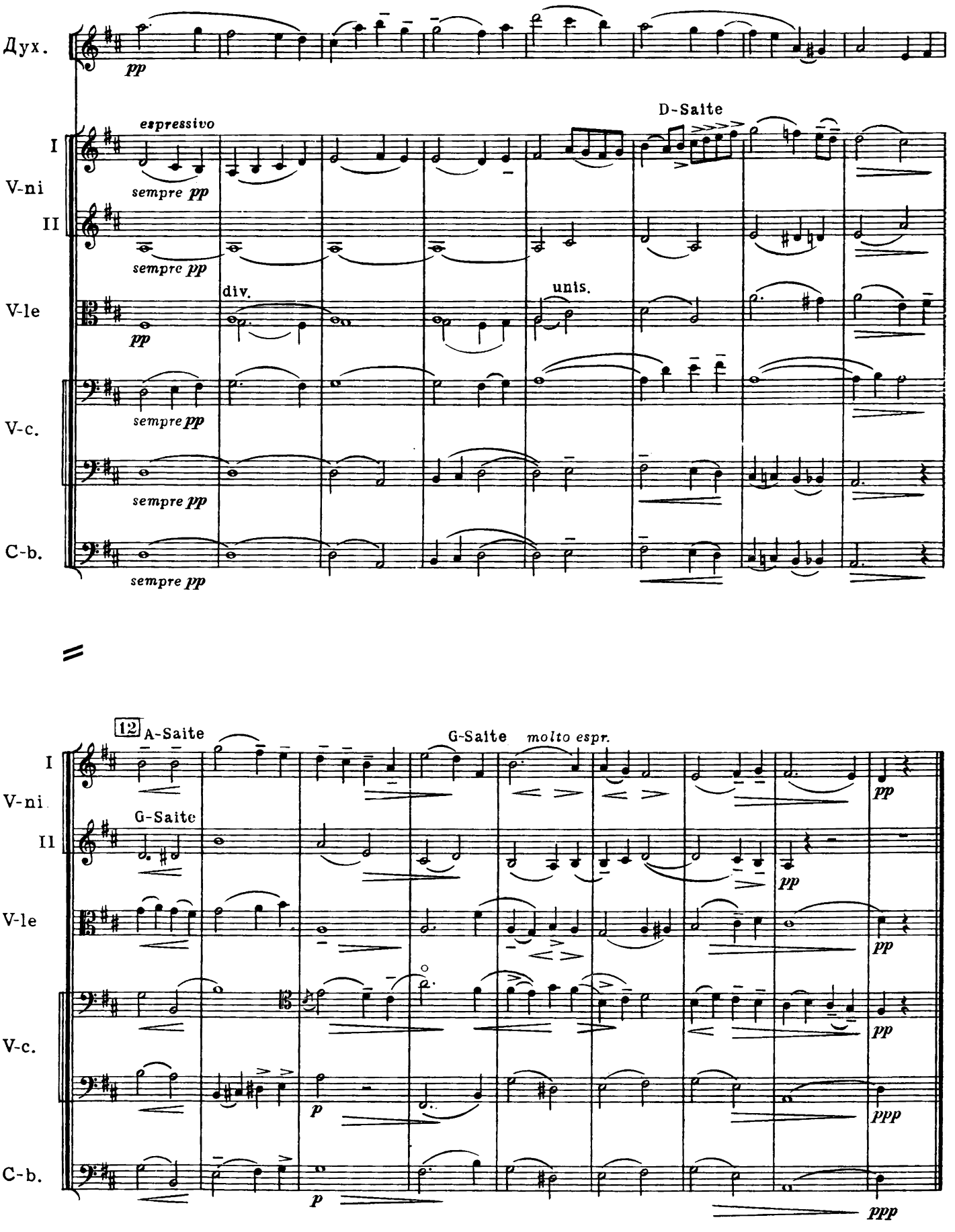
Contrabassi

pp
pp
f
pp sehr gesangvoll
f
ppp
pp
pp
pp

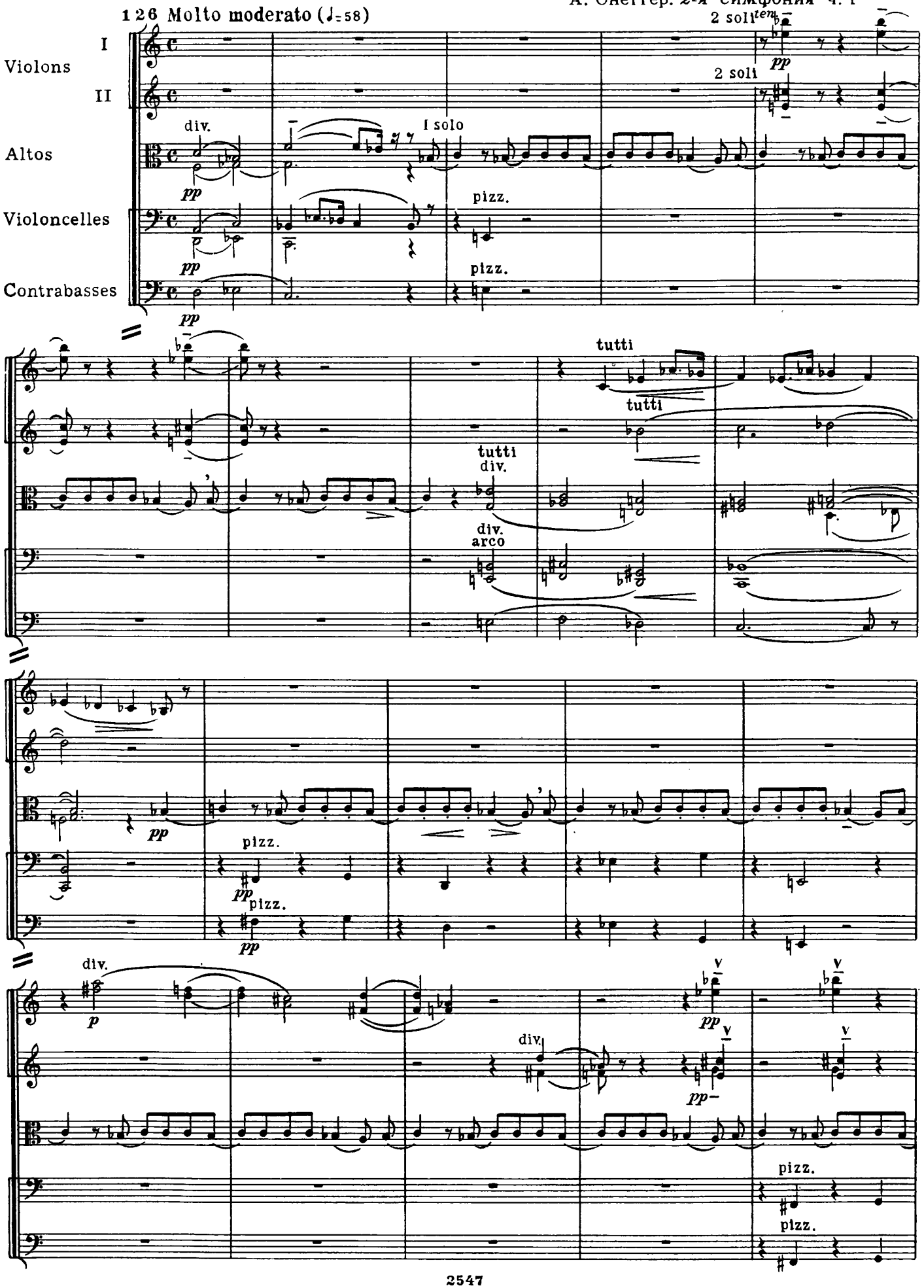
(G-Saite)
sempre pp
sempre pp
sempre pp
sempre pp
sempre pp
G-Saite
pp
pp
pp
pp
ppp
ppp
ppp

Духовые:
(Fl. Ob. Cl. a3)
pp

(immer G-Saite)
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
morendo
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp



С цифры 12 на протяжении четырех тактов все голоса струнных дублируются духовыми.


126 Molto moderato (♩=58)
Violons
I
II
Altos
Violoncelles
Contrabasses
2 soli
ten.
pp
div.
I solo
pizz.
tutti
div.
arco
p

V

p

p

unis.

div.

Poco rit.

I solo

127 Adagio

Violini I
div.

Violini II
div.

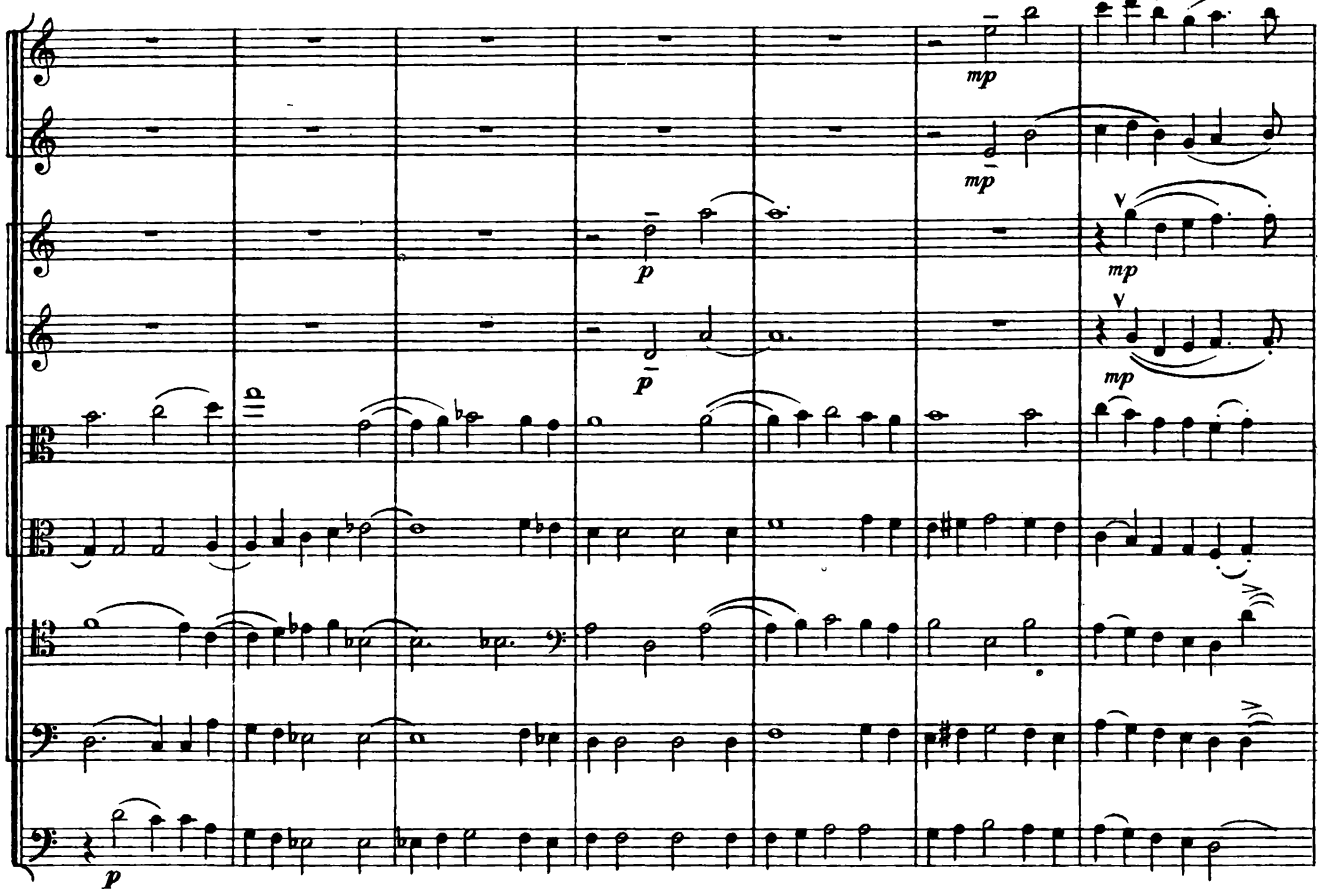
Viole
div.

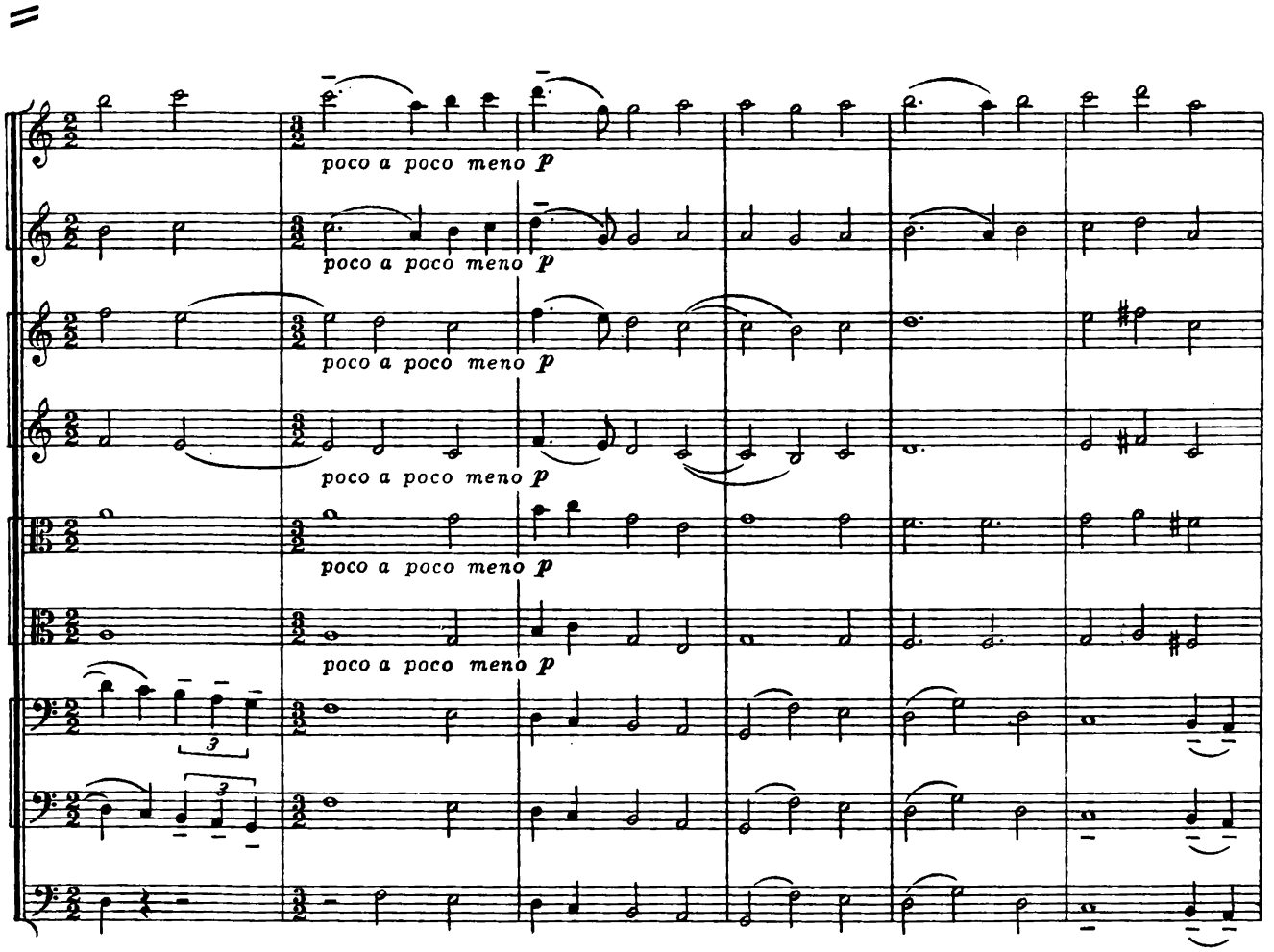
p mezza voce

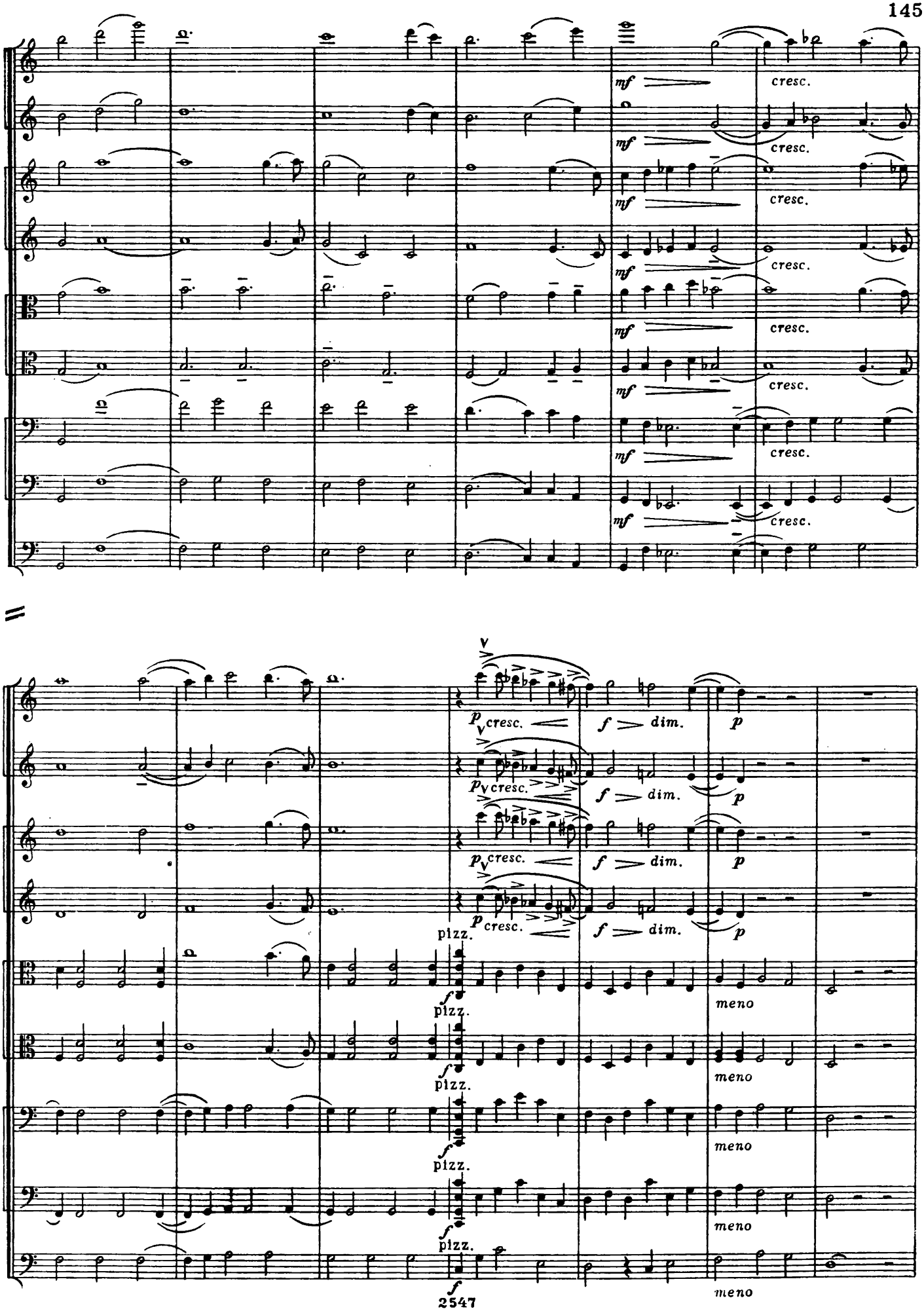
Violoncelli
div.

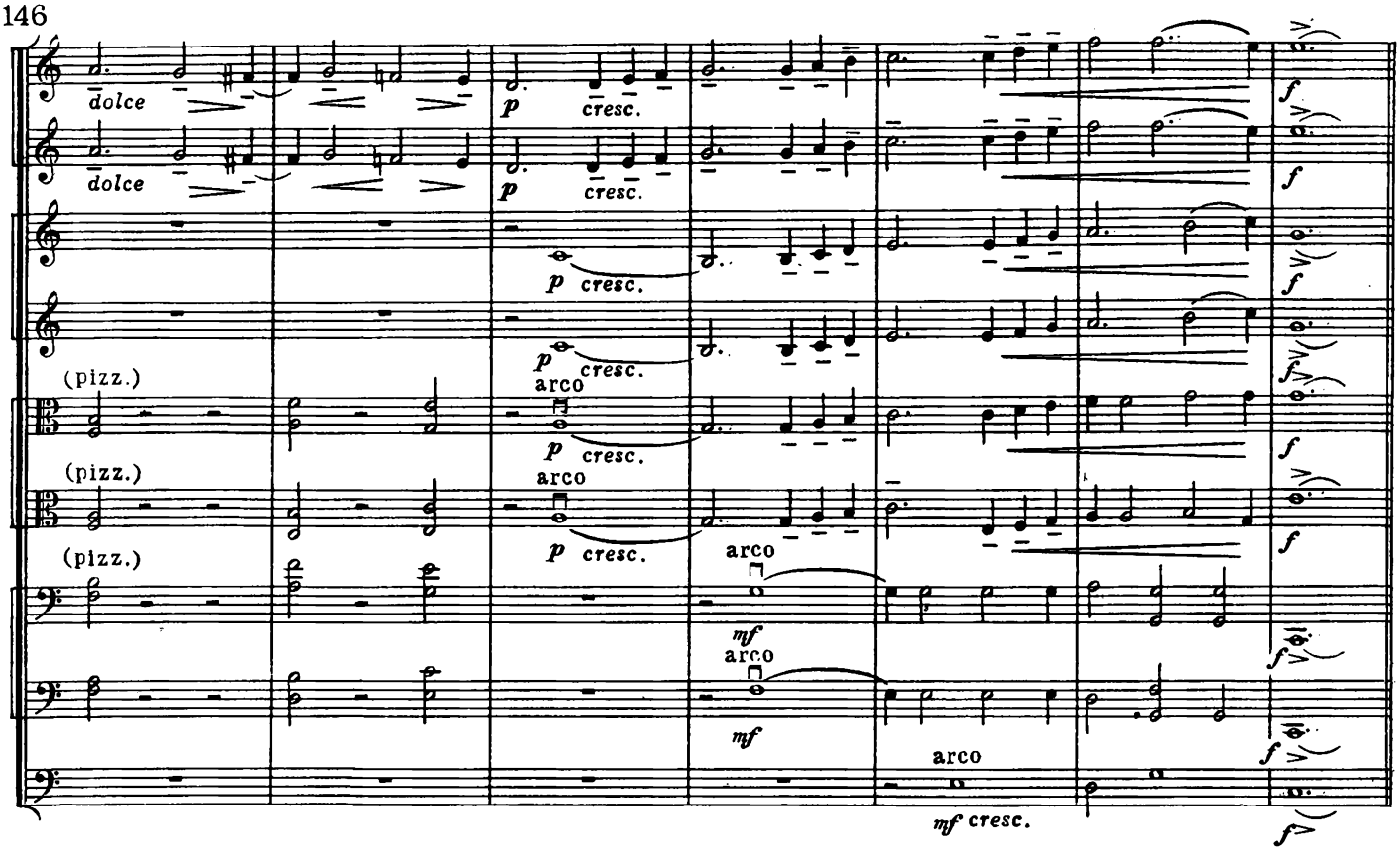
p mezza voce

Contrabassi


V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.
mp
p

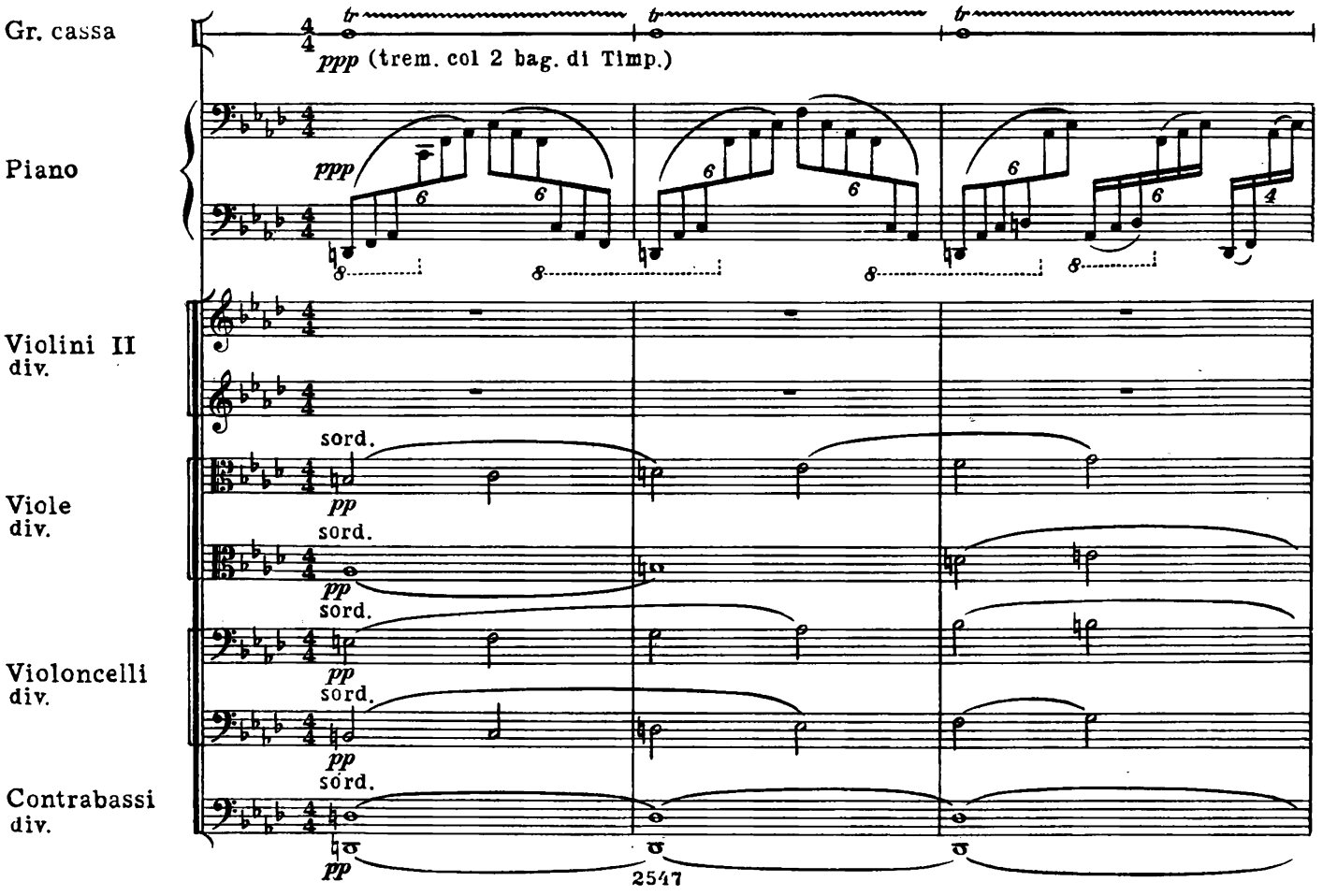

poco a poco meno p
3

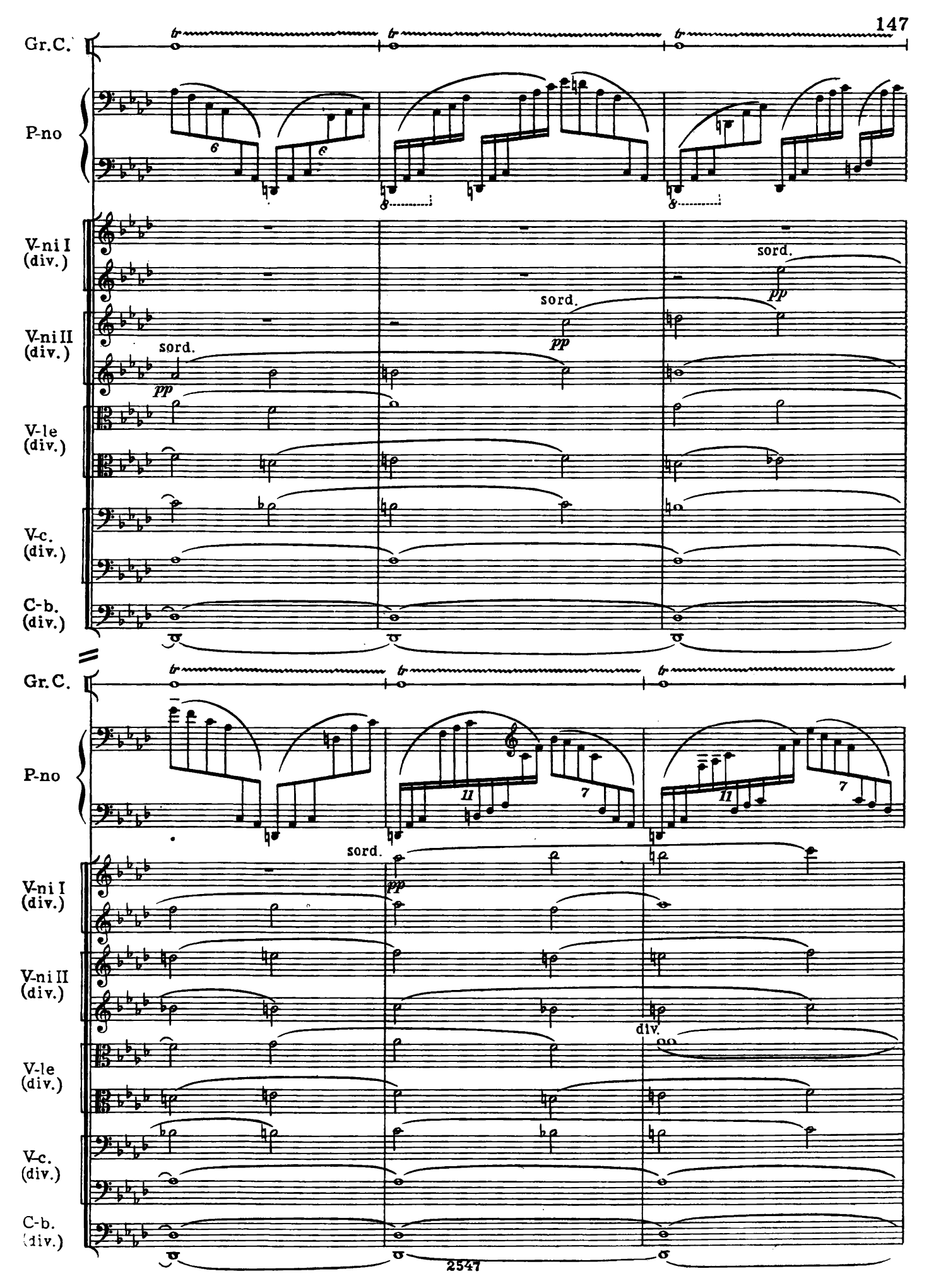

mf
cresc.
V
p cresc.
f
dim.
p
pizz.
meno



Приводится только струнная группа.

128 Moderato [♩=72]




Gr.C.
P-no
V-ni I (div.)
V-ni II (div.)
V-le (div.)
V-c. (div.)
C-b. (div.)
sord.
pp
Gr.C.
P-no
V-ni I (div.)
V-ni II (div.)
V-le (div.)
V-c. (div.)
C-b. (div.)
sord.
pp
div.

Gr.C.

P-no

V-ni I (div.)

V-ni II (div.)

V-le (div.)

V-c. (div.)

C-b. (div.)

129 Molto adagio

espr. cantando

С. Барбер. Адажио для струнных

Violini I

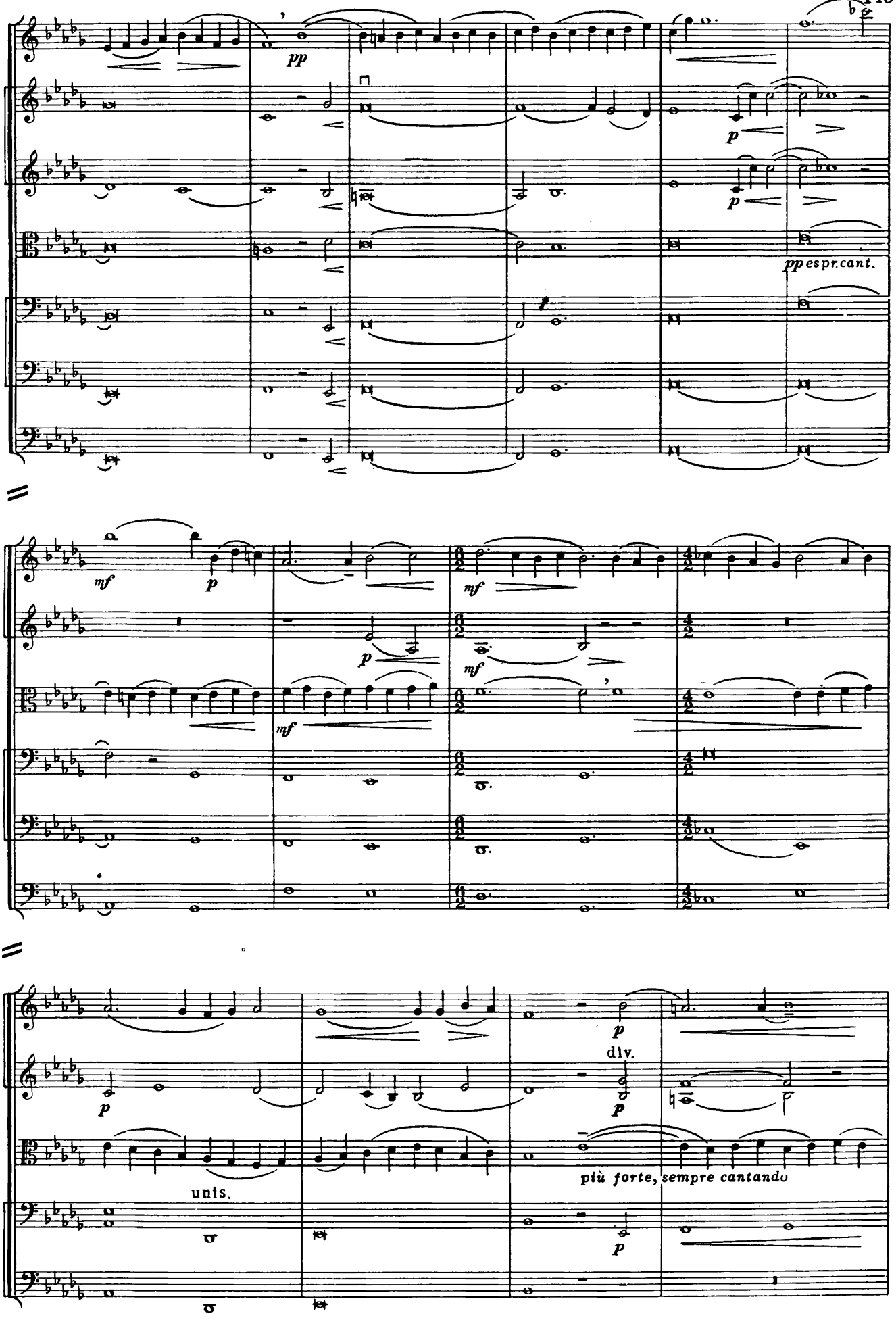
Violini II (divisi)

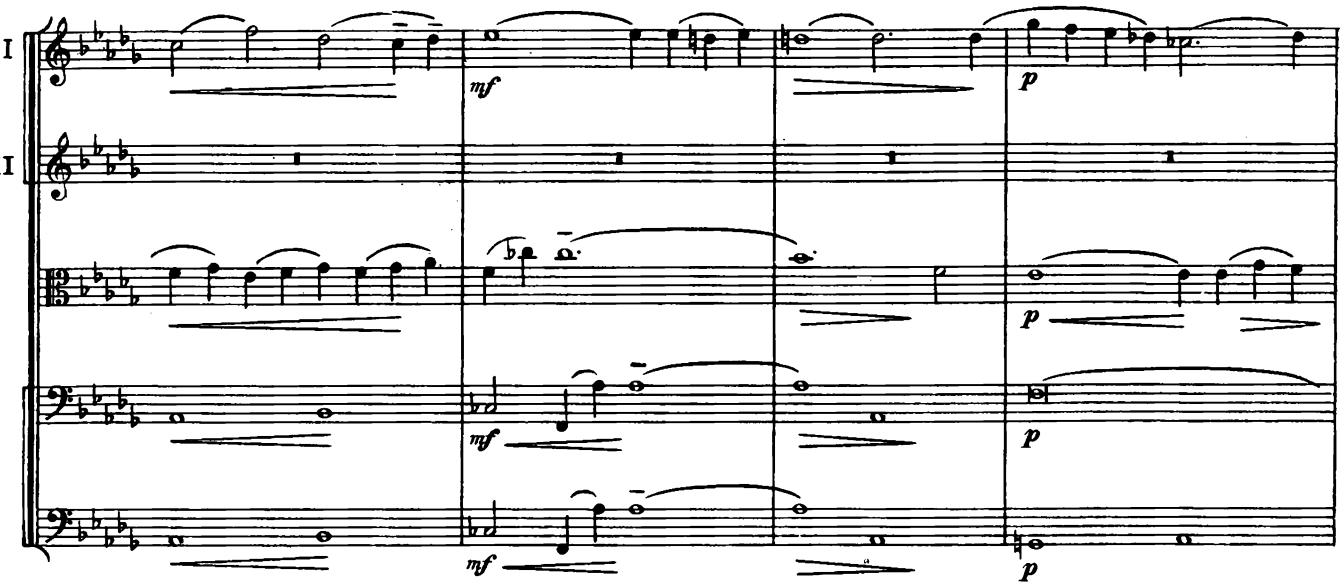
Viole

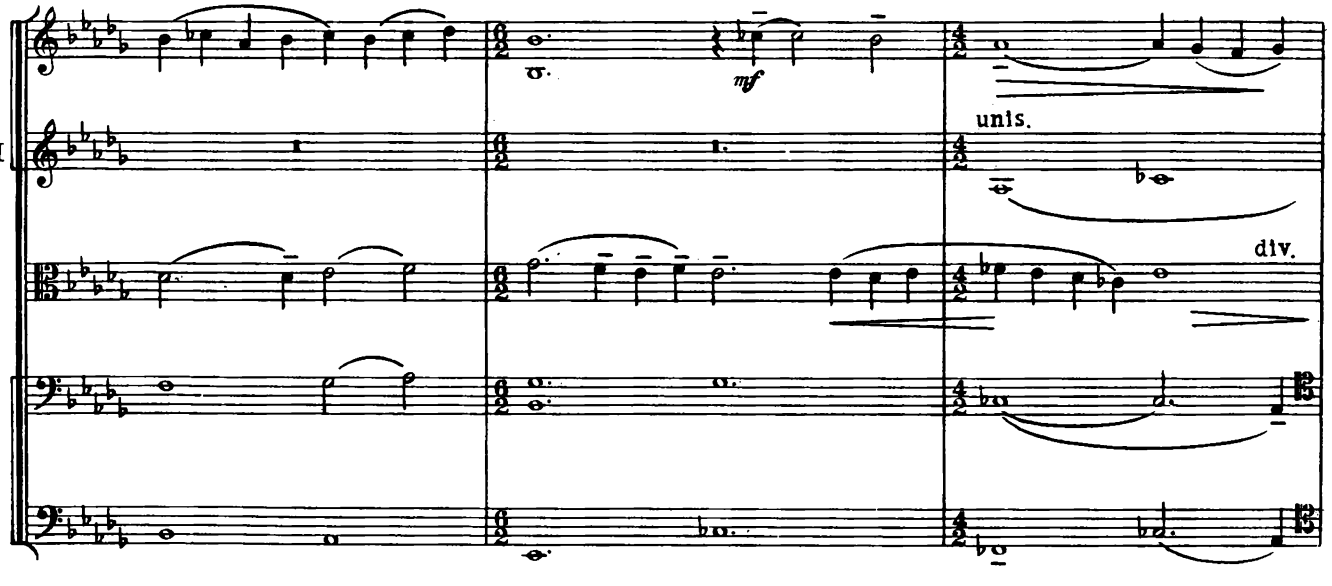
Violoncelli I

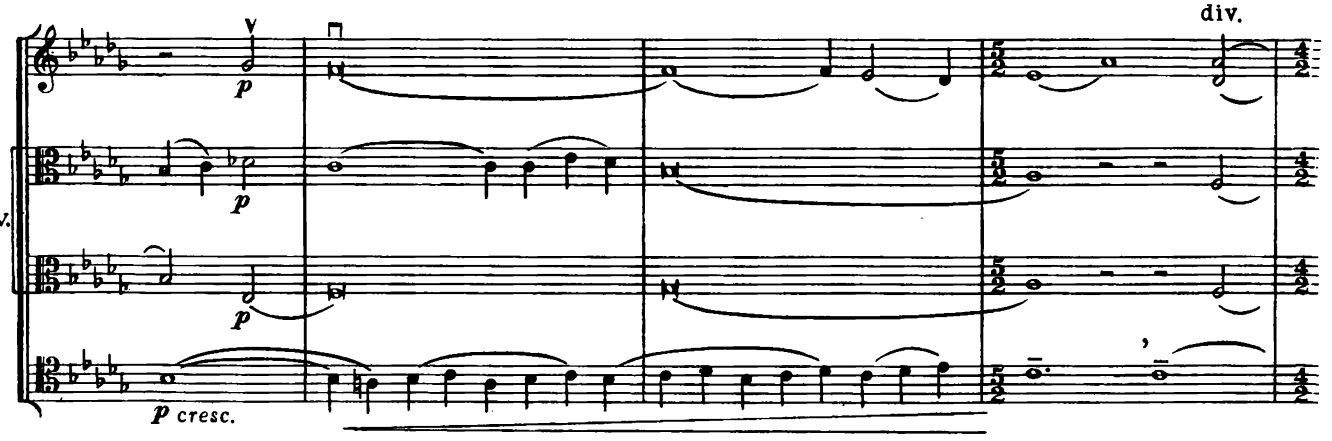
II

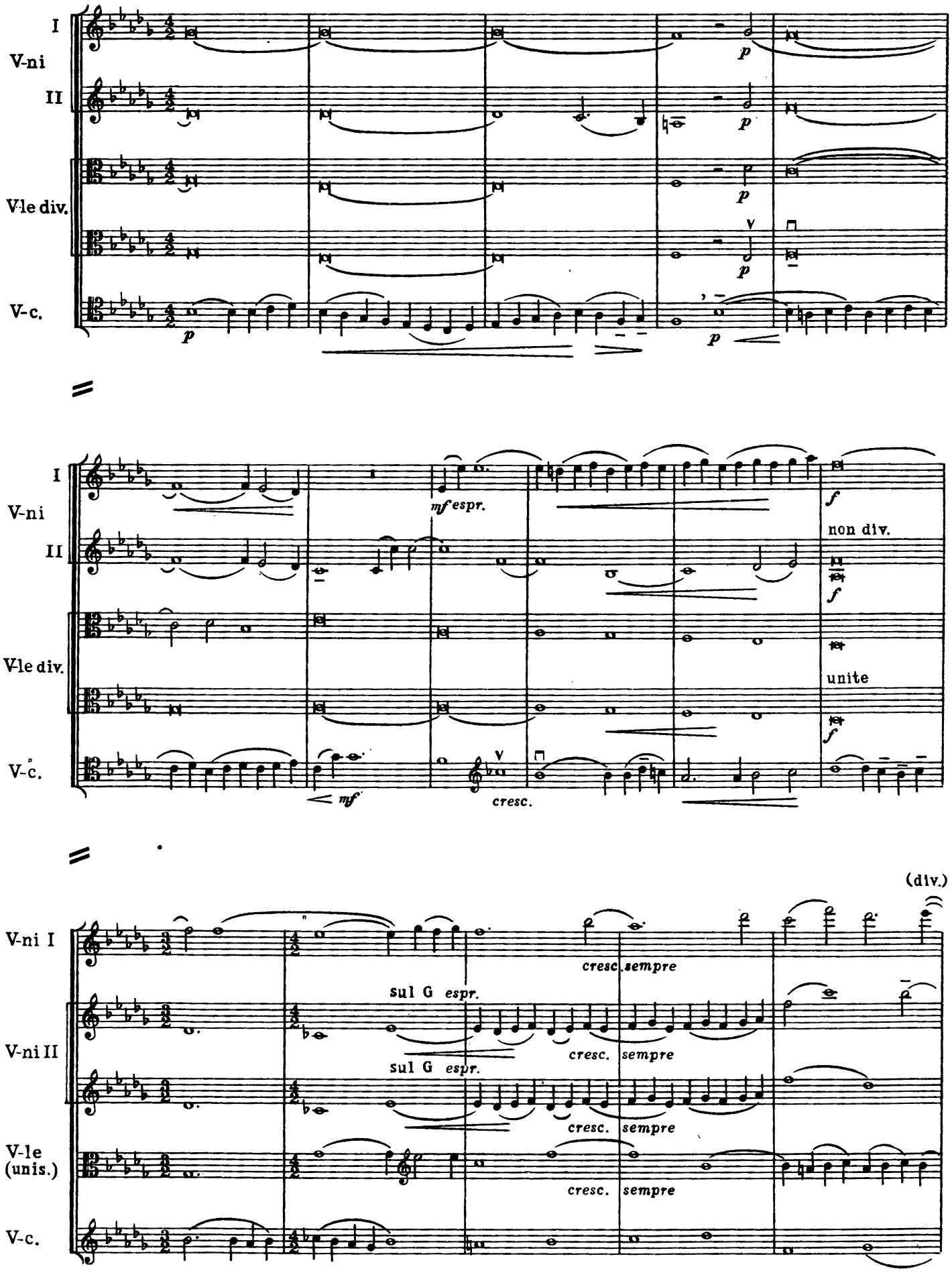
Contrabassi

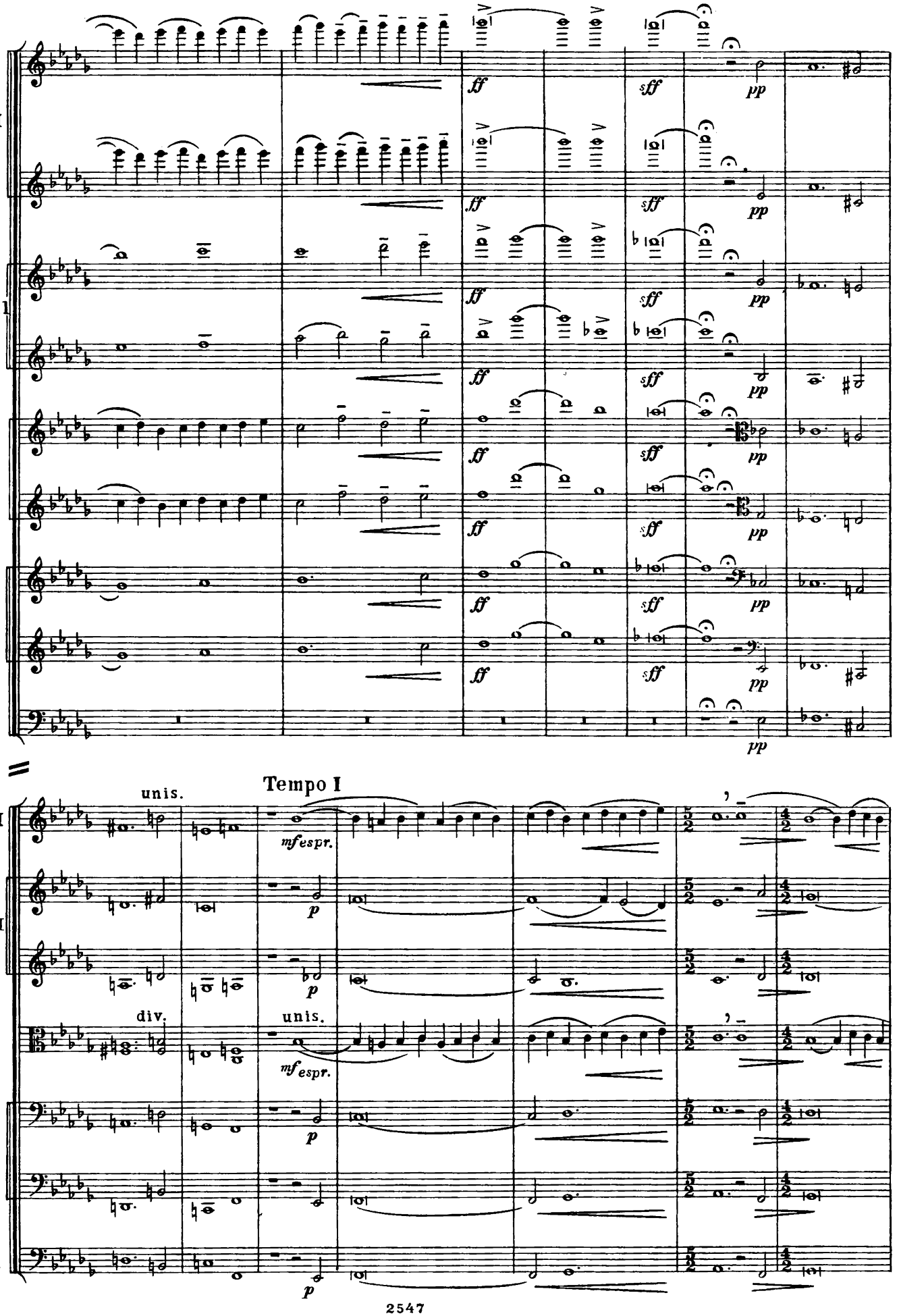

pp
p
p
pp espr. cant.
I
V-ni
II
mf
p
mf
V-le
mf
I
V-c.
II
C-b.
p
div.
p
V-ni
II
p
V-le
unis.
più forte, sempre cantando
I
V-c.
II
p

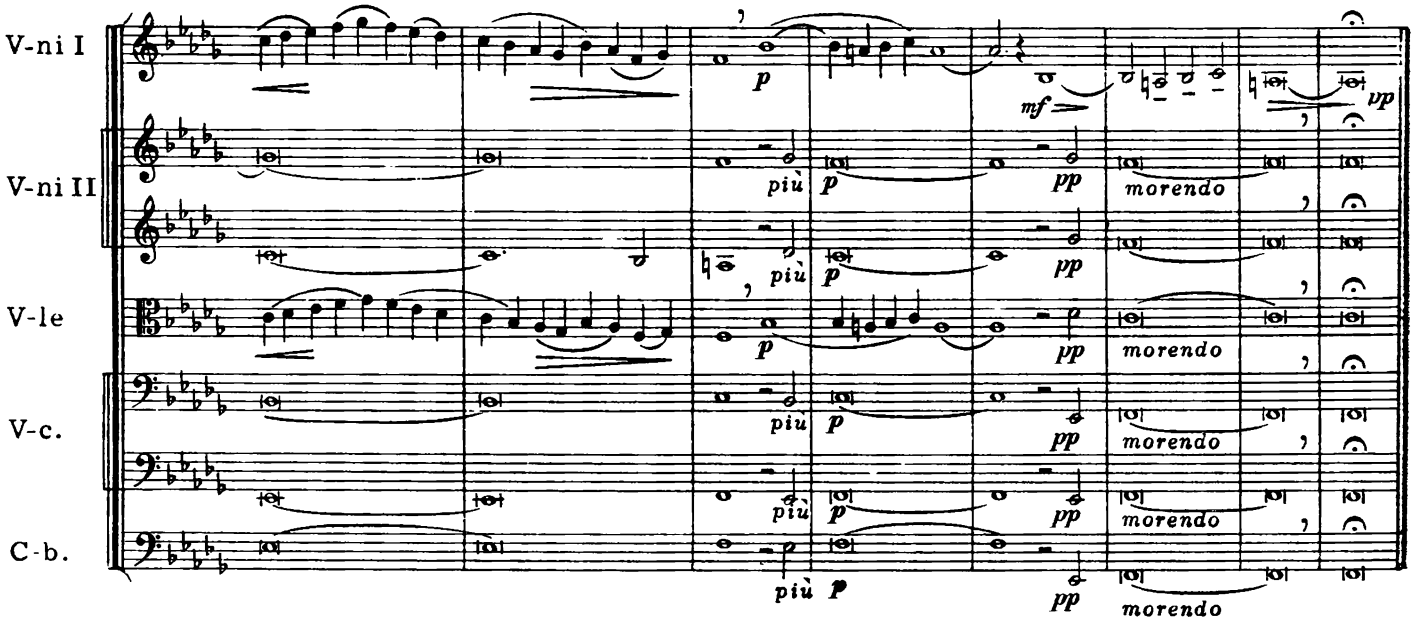

I
V-ni
II
V-le
V-c.
mf
p


I
V-ni
II
V-le
V-c.
mf
unis.
div.

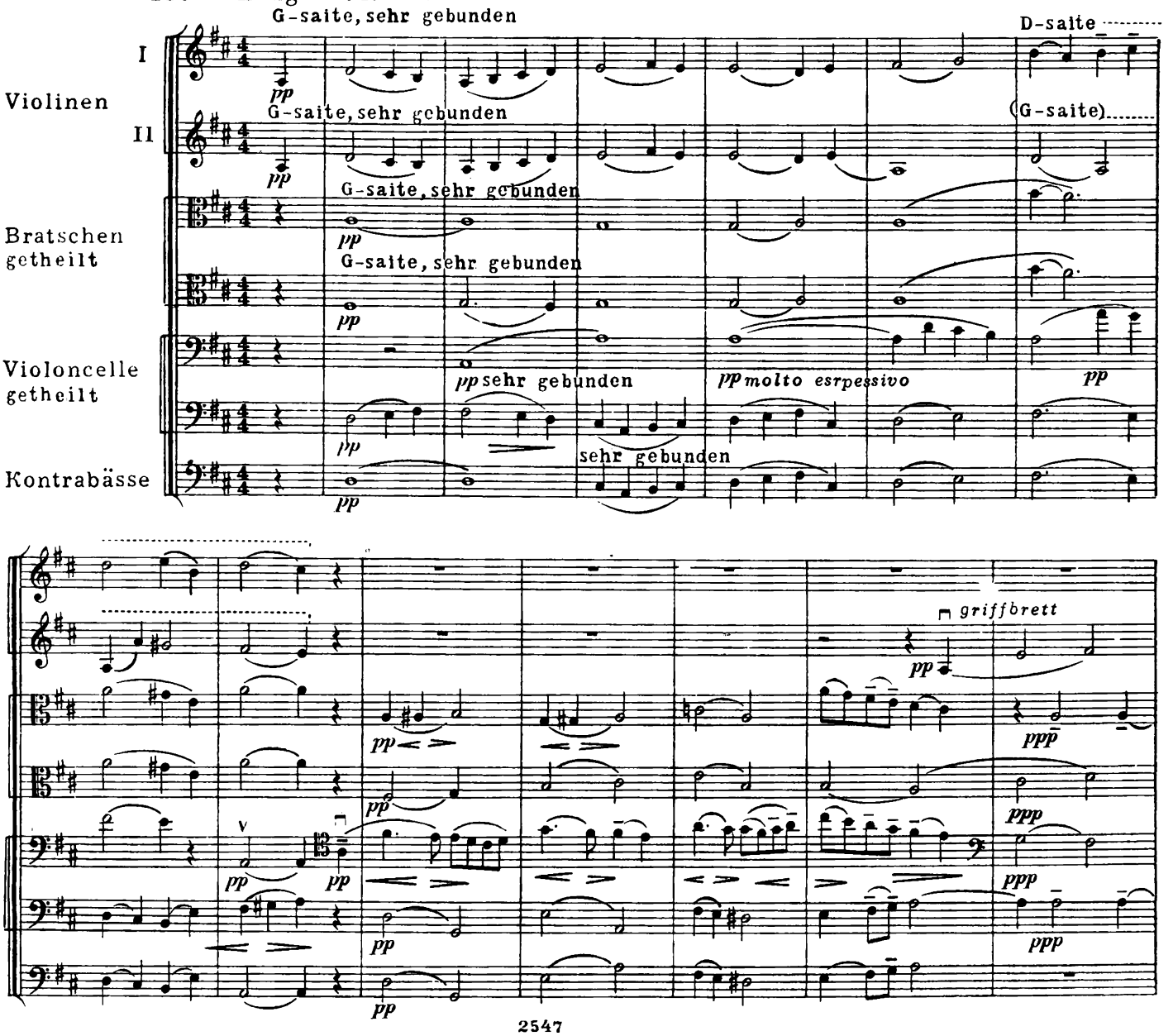

V-ni
V-le div.
V-c.
p
p
p
p cresc.
div.

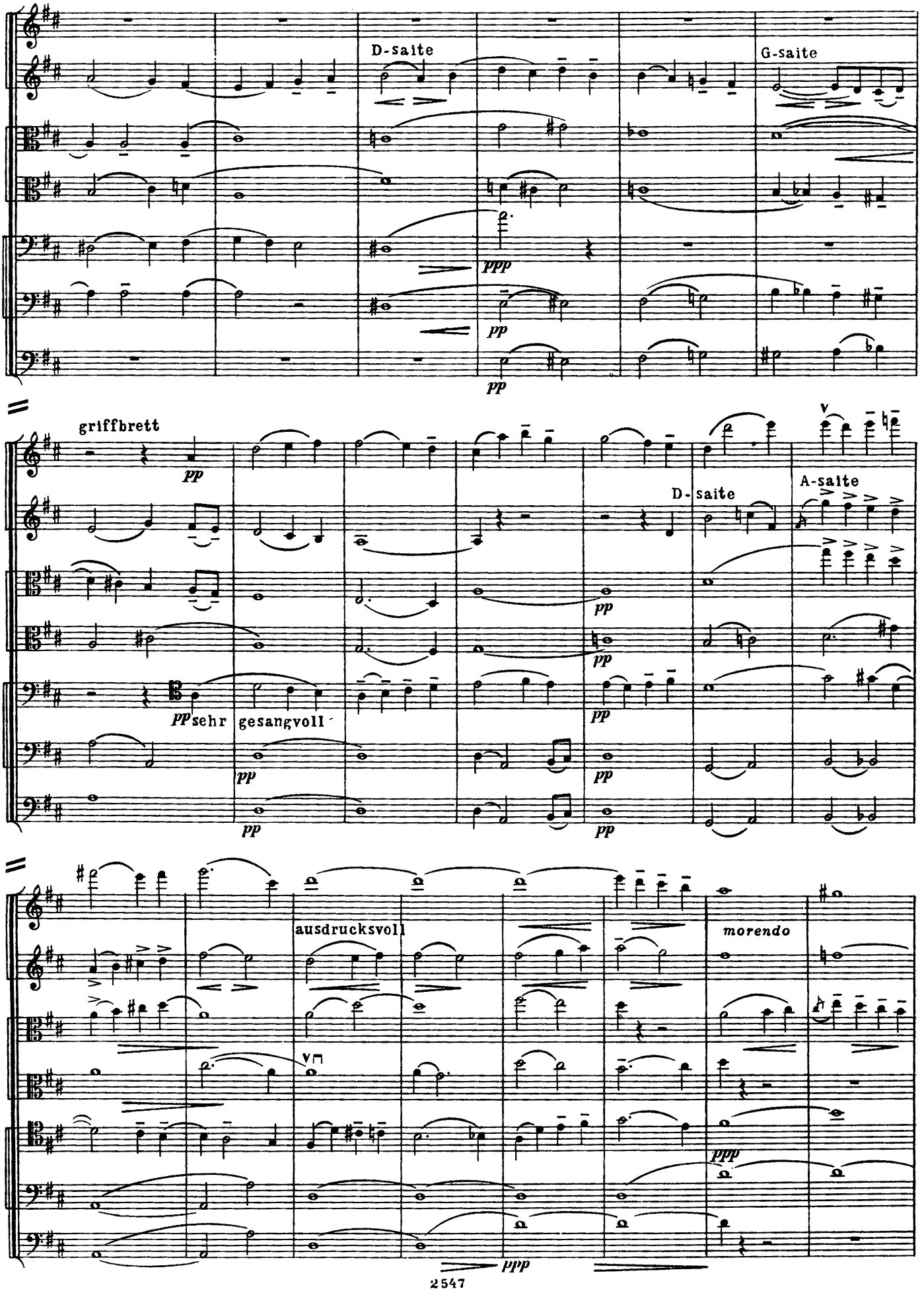

I
V-ni
II
V-le div.
V-c.
p
mf espr.
non div.
unite
mf
cresc.
(div.)
V-ni I
V-ni II
V-le (unis.)
sul G espr.
cresc. sempre

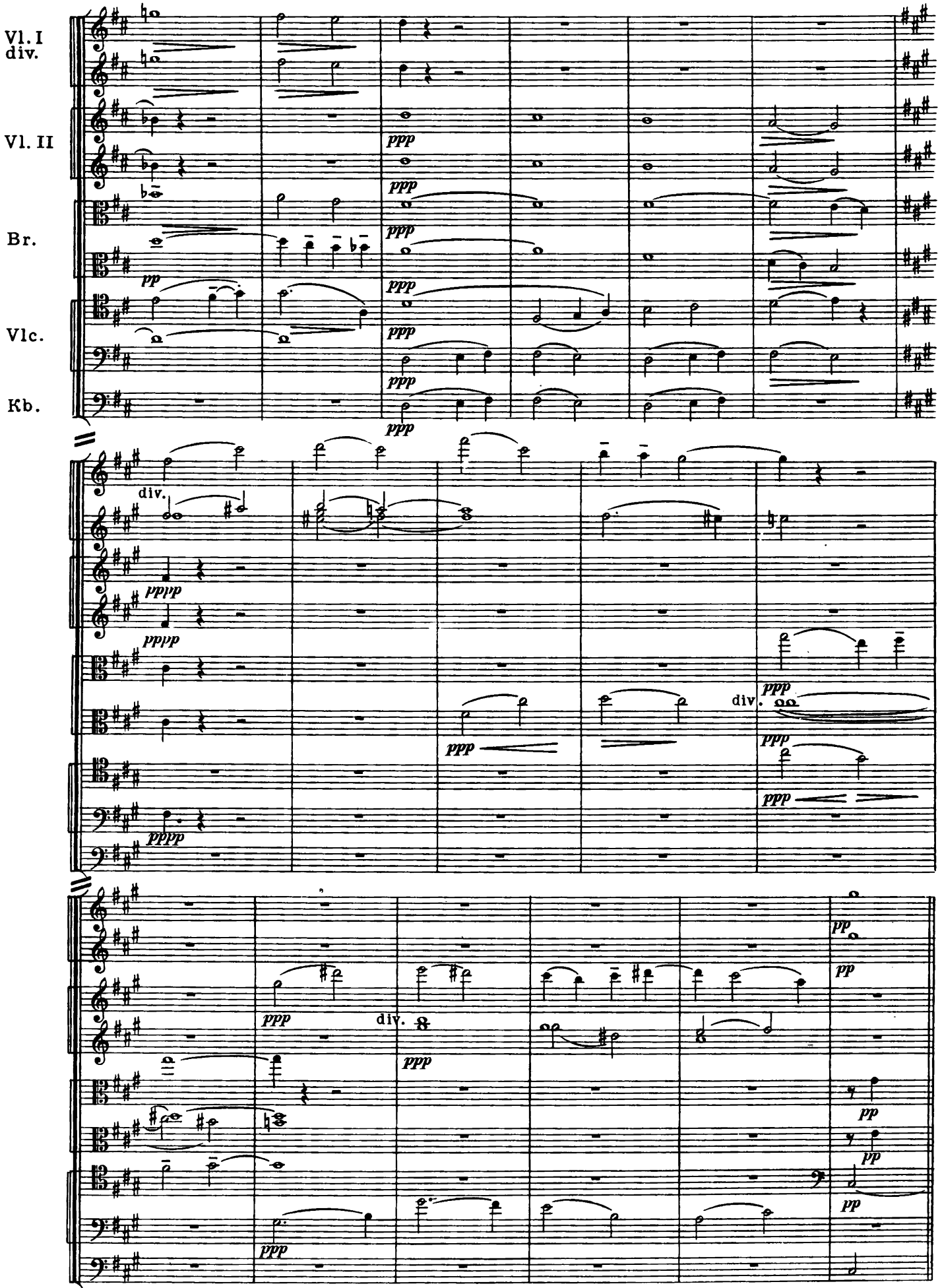

V-niI
V-niII
V-le
div.
V-c.
div.
C-b.
ff
sff
pp
Tempo I
unis.
mf espr.
p
div.
unis.
V-niI
VniII
V-le
V-c.
C-b.



130 Langsam. Ruhevoll




D-saite
G-saite
ppp
pp
pp
griffbrett
pp
D-saite
A-saite
pp
pp
pp sehr gesangvoll
pp
pp
pp
pp
ausdrucksvoll
morendo
ppp
ppp


Vl. I
div.
Vl. II
Br.
Vlc.
Kb.
ppp
pp
div.
pppp
div.
pp

Глава 8

ОРКЕСТРОВАЯ ФИГУРАЦИЯ

Фигурация - один из характерных элементов оркестровой ткани, свойственный всем инструментальным группам, но лишь у струнных обладающий особым разнообразием форм и богатством оттенков выразительности.

По своему значению фигурация относится к тем элементам музыкальной ткани, которые в совокупности образуют понятие композиционного фона, т.е. второго плана, оттеняющего развитие главных моментов. Однако при известных условиях смысловая роль композиционного фона может значительно возрастать, и тогда фигурационные рисунки приобретают значение важнейшего компонента самого содержания музыки [1].

Основа фигурационности - ритм. Однако последний выступает в ней не в своем „чистом" виде, а большей частью в тесном взаимодействии с элементами гармонии или мелодики [2]. В зависимости от того, какие из элементов музыкального языка являются определяющими, фигурацию обычно разделяют на несколько типов:

1) ритмическая фигурация - повторение звука или аккорда в определенном ритмическом рисунке;

2) гармоническая фигурация - ритмический рисунок, основанный на движении по ступеням аккорда (или на перестановках аккордов);

3) мелодическая фигурация - сочетающая движение по аккордовым и неаккордовым (проходящим, опевающим) звукам в одном голосе; при достаточной степени мелодической индивидуализации значение такого фигурационного рисунка легко перерастает в значение контрапунктирующего голоса;

4) многоэлементная сложная фигурация - образующаяся из нескольких взаимодополняющих фигурационных рисунков на общей основе.

Оркестровая фигурация играет существенную роль в формообразовании. Заключая в себе основную „пульсацию" музыки, она организует ее развитие, объединяя подчас значительные по протяженности отрезки музыки единым ритмическим движением сопровождающих голосов. В таких случаях фигурация выступает как основной носитель „направляющего движения" [3].

Это важное для понимания музыкальной формы понятие означает свойственную данному отрывку непрерывную или периодически повторяющуюся устойчивую ритмическую пульсацию ткани, воспринимаемую как суммарное отражение всех ее ритмических импульсов в одновременности.

[1] Такова, например, роль гармонических фигураций в типичных для Римского-Корсакова „морских пейзажах" или смысловая функция ритмического фона в четвертой картине „Пиковой дамы" Чайковского.

[2] В области фигурации ритм, вне его связи с гармонией или мелодическим рисунком, возможен только в группе ударных инструментов.

[3] Мы используем здесь понятие „направляющего движения", впервые выдвинутое проф. Г.П.Тарановым в его „Курсе чтения партитур" („Искусство", М., 1939).

Нужно помнить, что направляющее движение заключено не только в ритмическом рисунке одной лишь фигурации. Оно складывается из в з а и м о д е й с т в и я фигурации с основными структурными элементами ткани (басом, мелодией, гармоническими голосами). Одновременное движение всех этих элементов порождает с о в п а д е н и я их ритмических импульсов на определенных долях такта (в то время как на других их развитие - свободно). Такие совпадения должны рассматриваться как р и т м и ч е с к и е у н и с о н ы, подчиненные более т я ж е л о м у акценту.

Поэтому, если возникает необходимость объединить пульс фигурации с каким-либо другим элементом в одной руке, то фигурацию следует п р е р ы в а т ь, чтобы в это время сыграть звук баса или гармонии. Общая ритмическая структура ткани в этом случае не нарушится. Произвольное же снимание (исключение) фигурации неизбежно разрушит ее цельность.

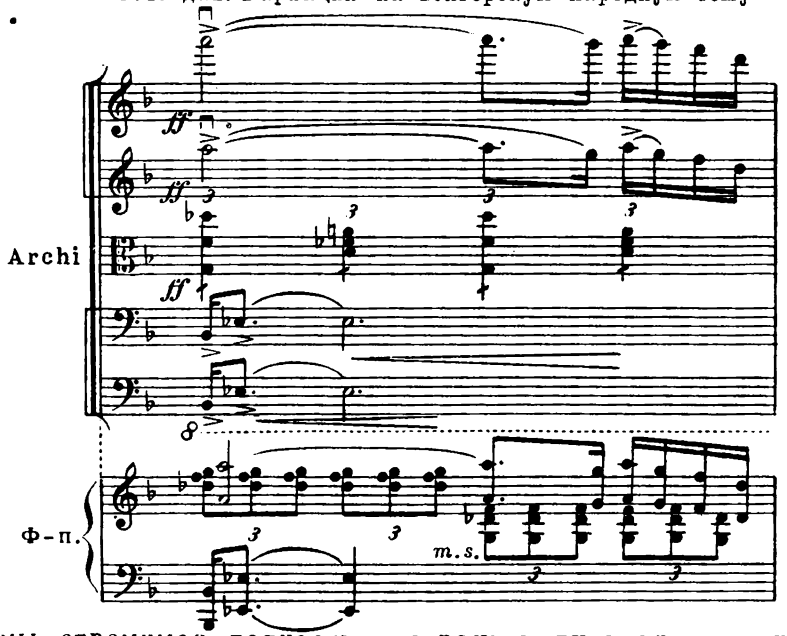
РИТМИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ

Ритмическая фигурация обычно используется как один из видов сопровождения. Объединяясь вместе, бас и ритмическая фигурация образуют основную группу голосов аккомпанемента.

Часто ритмическая фигурация и бас объединяются в партитуре на основе в з а и м о д о п о л н я ю щ е г о ритмического движения: в момент вступления баса ритмическая фигурация паузирует. Этот случай не требует особых пояснений в отношении техники исполнения на фортепиано. Пропуск ритмической доли в фигурации дает возможность взять в этот момент звук баса. Техника изложения заключается в высотном перемещении отдельных аккордовых звуков для большей удобности исполнения.

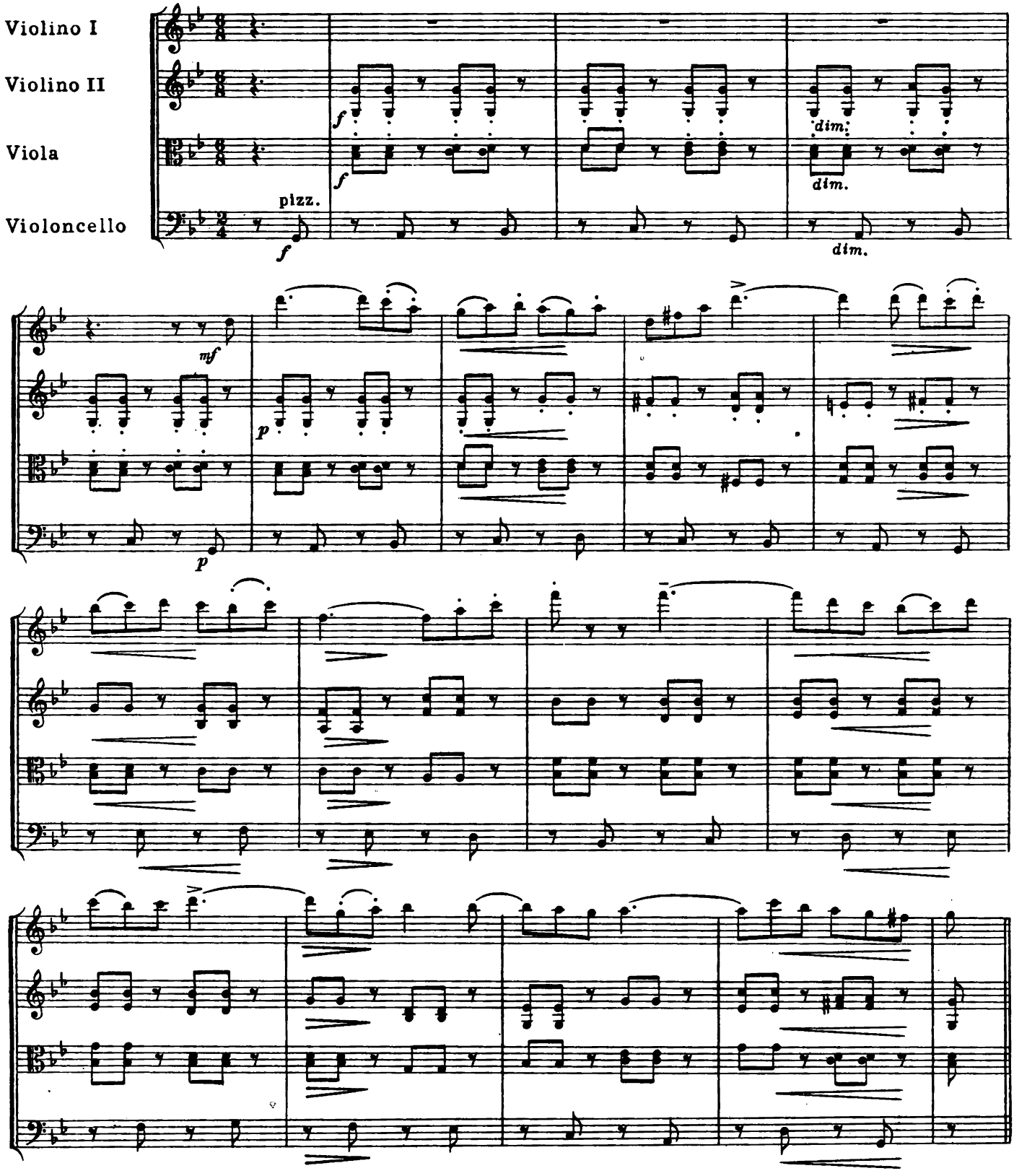
В других случаях фигурация и бас движутся ритмически с а м о с т о я т е л ь н о, совпадая на отдельных долях такта (ритмические унисоны). При исполнении на фортепиано в момент вступления баса ритмическая фигурация может прерываться и это не нарушит цельности ритмической пульсации. Нужно тщательно продумывать те моменты, в которых следует сделать пропуск некоторых ритмических долей в фигурации. В зависимости от течения мелодии (от ее характера, ритма и высотного рисунка) отдельные доли ритмической фигурации можно пропускать или играть в другой октаве.

З. Кодай. Вариации на венгерскую народную тему



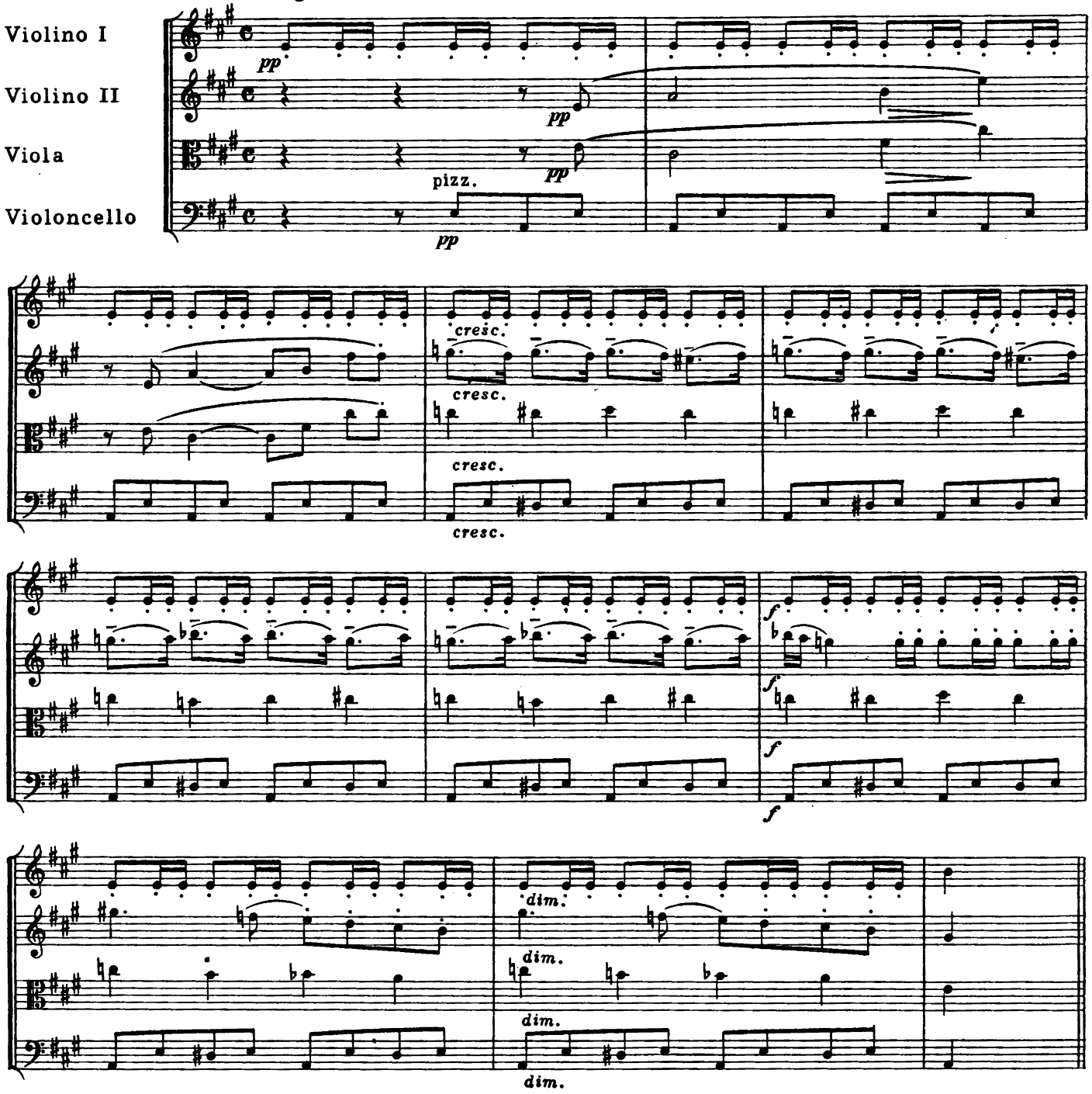
Здесь мы стремимся полностью сохранить пульсацию, подчеркивая ее известную самостоятельность, но координируя ее рисунок с мелодией.

131 Allegro vivace



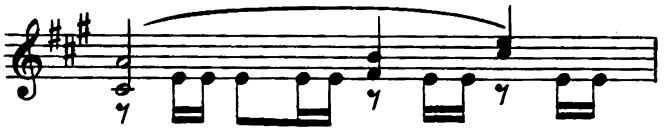
Неудобный для исполнения на фортепиано ритмический рисунок фигурации может быть упрощен:

132 Allegretto (♩=120)



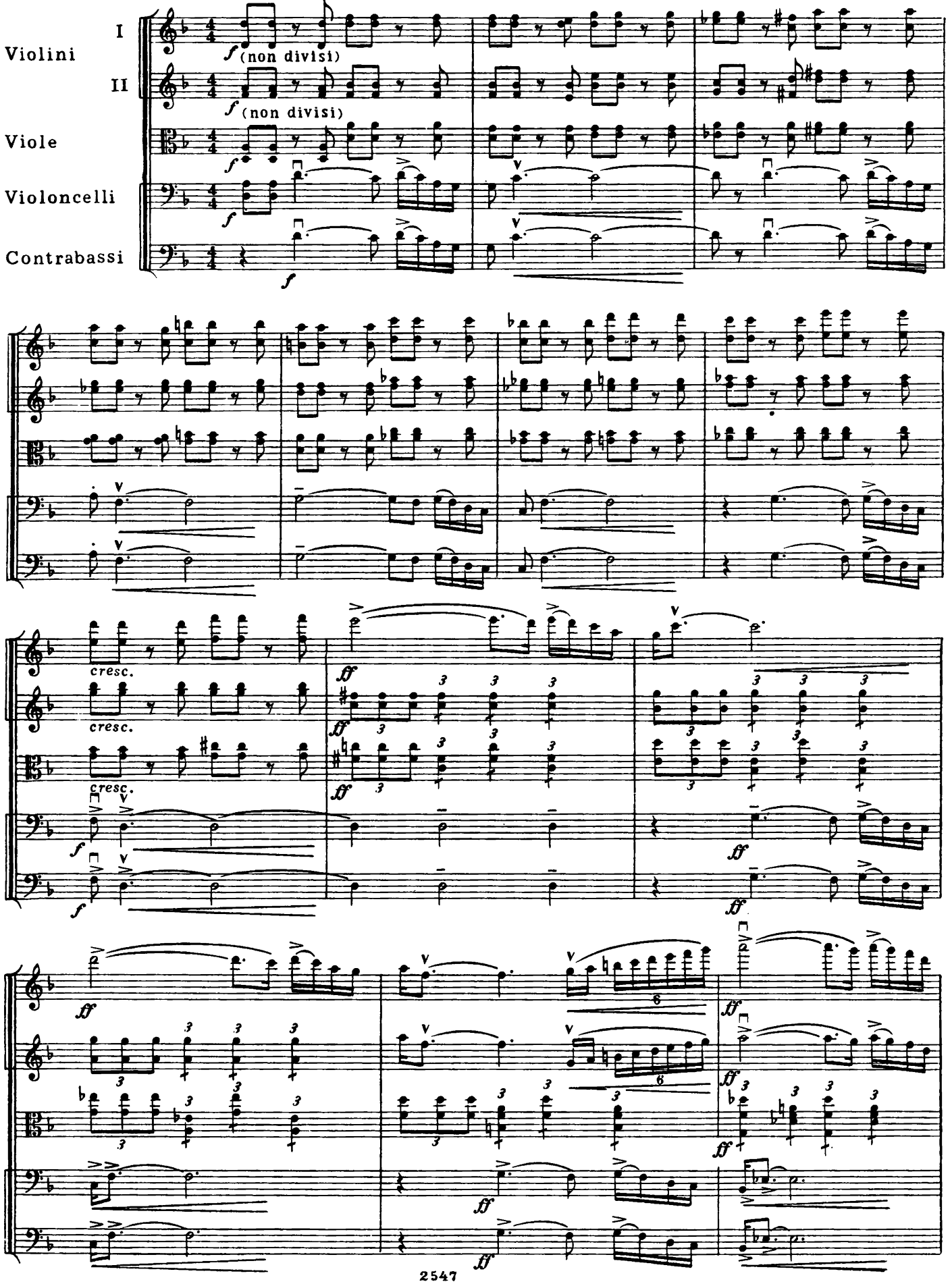
В этом отрывке желательно сохранить остинатный рисунок ритмической фигурации: ♪♫.

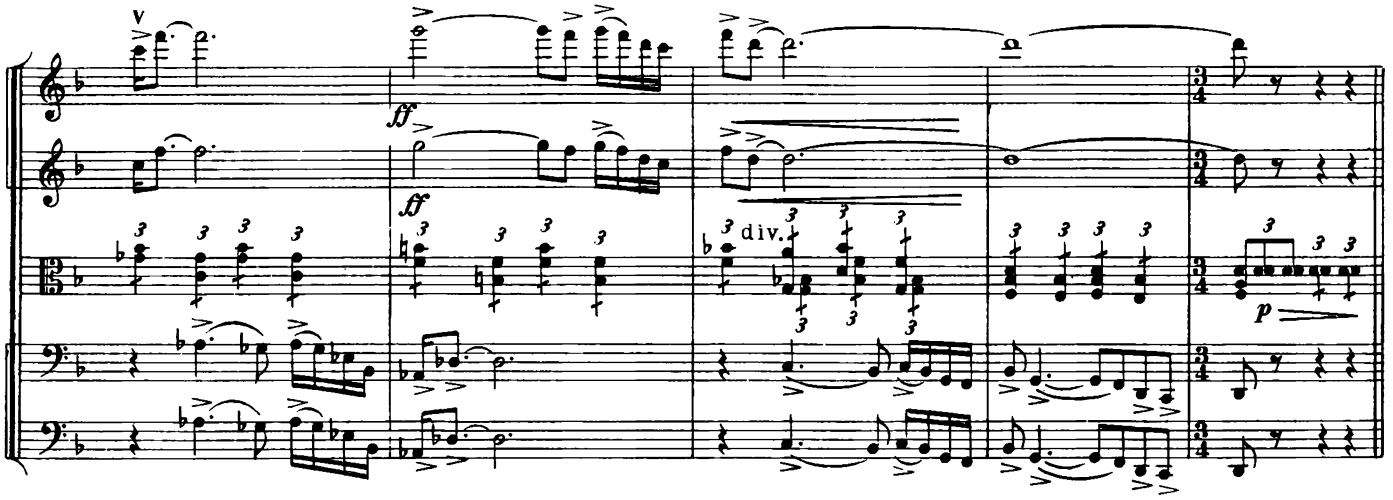
Рекомендуем следующие решения: во-первых, в фигуративном рисунке снимаются ритмические доли, образующие ритмические унисоны с мелодическими голосами:



Во-вторых, „направляющее движение" перенесено в другой, более удобный для исполнения регистр:

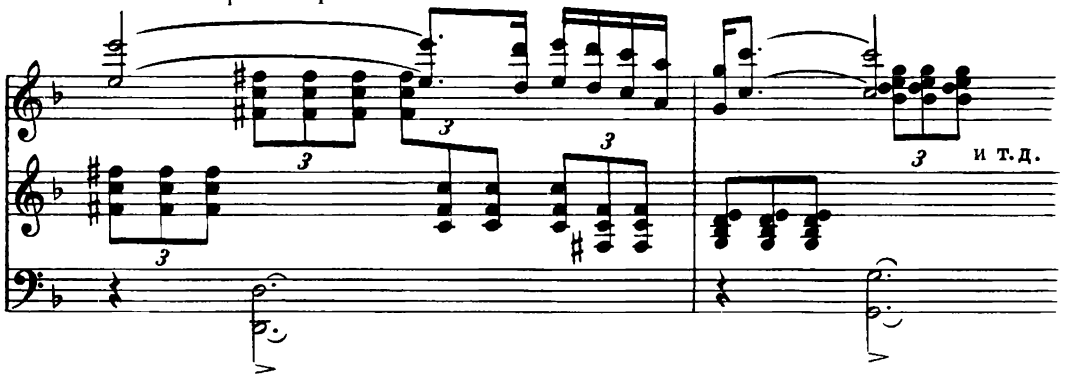
133 Appassionato





Начиная с девятого такта появляется новая ритмическая пульсация (триоли восьмыми). Возникает вопрос: как играть рисунок „направляющего движения" одновременно с каноническим проведением темы в верхнем голосе и басу?

Рекомендуем прием „трех рук": в то время как в мелодическом рисунке появляется выдержанный звук, „освободившейся" рукой подхватывать ритмический рисунок. Временами полезно переносить сопровождение в более удобный для исполнения регистр:



ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ

Гармоническая фигурация может находиться в среднем, в верхнем и в нижнем регистре оркестровой ткани.

Если фигурация находится в среднем регистре и совпадает с гармонической педалью, то, помня о „ритмических унисонах" выдержанной и фигурационной гармонии, следует сначала сыграть протянутый аккорд гармонической педали, а затем „запаздывающим вступлением" ввести фигурационный рисунок.[1] Исполнение одного лишь фигурационного рисунка, без выдержанной гармонии, не создает правильного внутреннего ощущения „костяка" оркестровой ткани. Поэтому выдержанную гармонию в фигурационной ткани следует „поставить", то есть выделить в звуковом отношении, (показывая ее, например, легким или сильным акцентом, более глубоким тоном и т. д., в зависимости от контекста), а затем перейти к иному характеру туше в фигурационном рисунке (см. примеры 134 — Мясковский, третья симфония; 137 — Глинка, „Руслан").

Если фигурация находится в верхнем регистре, она звучит выше мелодической линии, расположенной в более низком регистре, или же совпадает с зоной мелодии и верхних гармонических голосов[2].

[1] Не следует допускать в этом случае ошибки, пытаясь удержать пальцами звуки протянутой гармонии, что всегда будет идти в ущерб фигурации: эту функцию надо поручить фортепианной педали.

[2] О том, как поступить при регистровом совмещении фигурационного рисунка с педальной гармонией, речь шла выше.

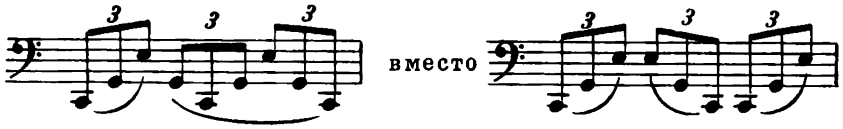
В случае, когда фигурация полностью или частично захватывает зону мелодии, возникающие при этом повторные удары по звукам мелодии, перекрещивания, перестановки мелодической линии и фигурационного рисунка сильно осложняют чтение. При точном выигрывании всех звуков мелодии и фигурации они, как правило, мешают друг другу, а высотный рисунок мелодии, на который „наступает" фигурация, подвергается искажениям. Поэтому точное воспроизведение текста должно здесь уступить место продуманной и осторожной его п е р е р а б о т к е. Степень такой переработки может быть различной.

Приемы переработки: перестановка звуков фигурации, перемещение фигурационного рисунка на одно обращение вверх или вниз, короткие пропуски звеньев фигурации в момент совпадения с ней звуков мелодии, частичное сжатие широкого расположения, перенесение отдельных звуков или мотивов в другую октаву.

Порой требуется более кардинальная переработка фигурационной ткани: полное изменение регистра фигурации, фортепианное переосмысление самого фигурационного рисунка, однако ф о р м а ф и г у р а ц и и (волнообразная, „качающаяся", пассажная и т.д.) должна быть при этом сохранена.

Если гармоническая фигурация расположена в н и з к о м регистре, она граничит с областью баса. В струнном квинтете такого рода гармонические фигурации поручены обычно виолончелям или альтам. Форма этих фигураций (чаще всего волнообразная) обусловлена самой спецификой струнных инструментов. Такие фигурационные рисунки, начинаясь, как правило, с басового звука, периодически возвращаются к нему (см. примеры 135, 136, 139, 140).

В быстром темпе можно делать небольшую переработку фигурации применительно к условиям фортепиано, например отказаться от удобных на смычковых инструментах звуковых повторов на грани полуволн:



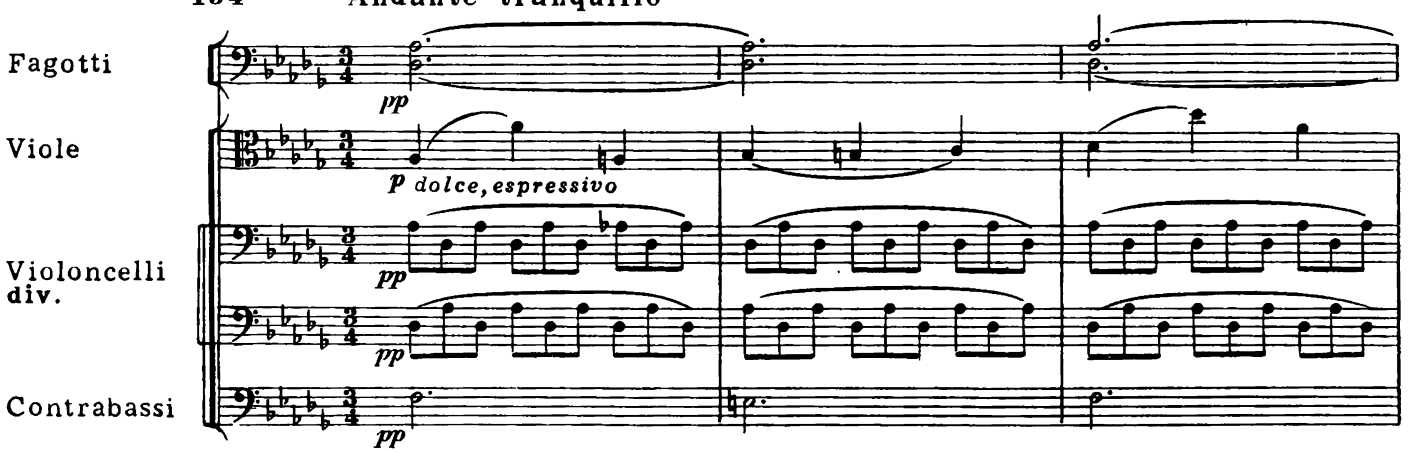
Даем несколько советов, касающихся исполнения фигурационной ткани на фортепиано.

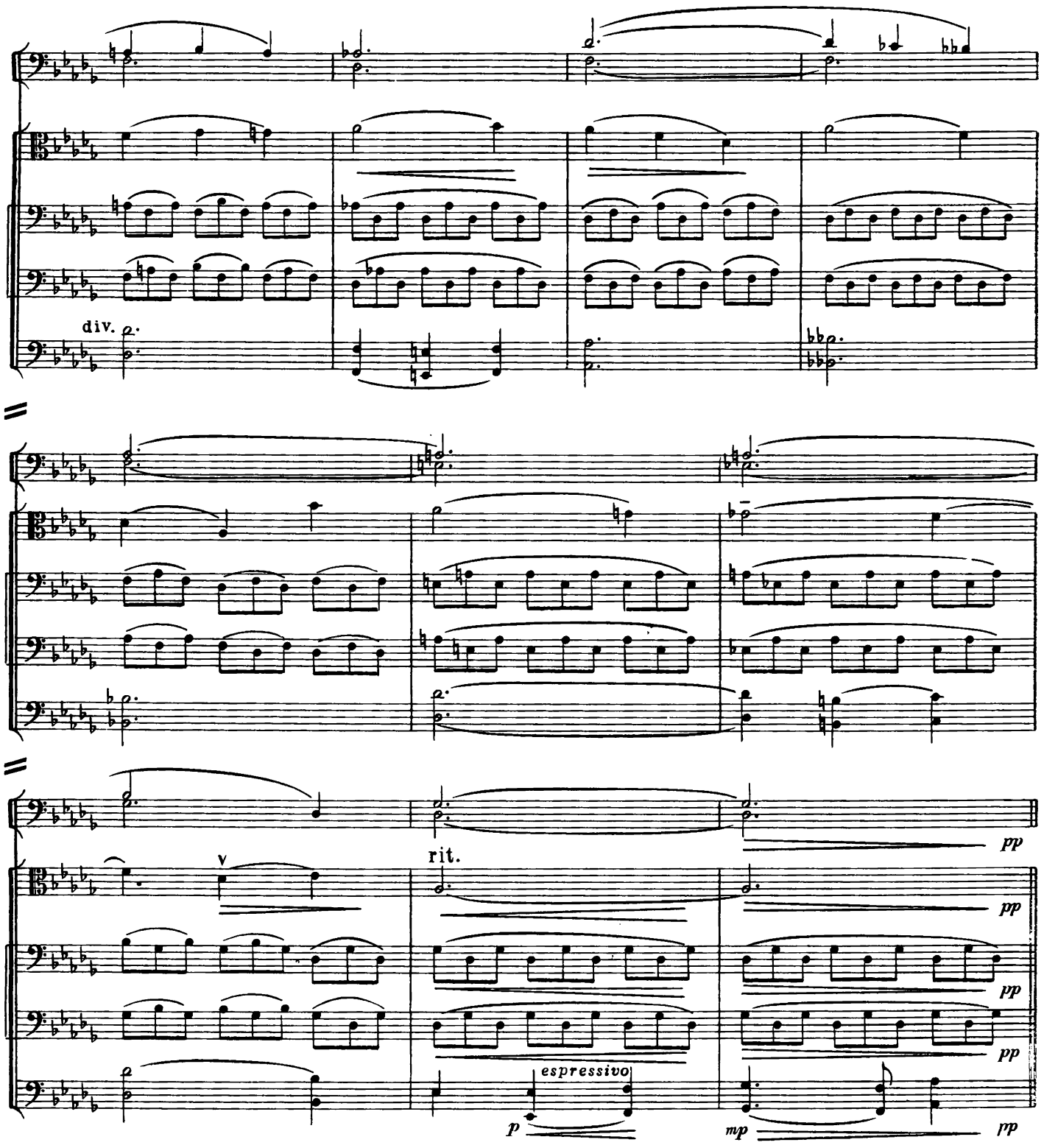
Выделению мелодии из фигурационного рисунка, подчеркиванию мелодической линии очень помогает исполнение ее „твердым пальцем", в то время как фигурация играется невесомыми, плоско лежащими на клавиатуре пальцами.

Не следует „привязывать" фигурацию к одной руке. Напротив, при малейшей возможности нужно передавать хотя бы часть фигурационного рисунка из одной руки в другую. Кое-где для этого можно „отрываться" от мелодии, используя паузы и протянутые звуки в ее рисунке.

Н. Мясковский. 3-я симфония, ч. II

134 Andante tranquillo

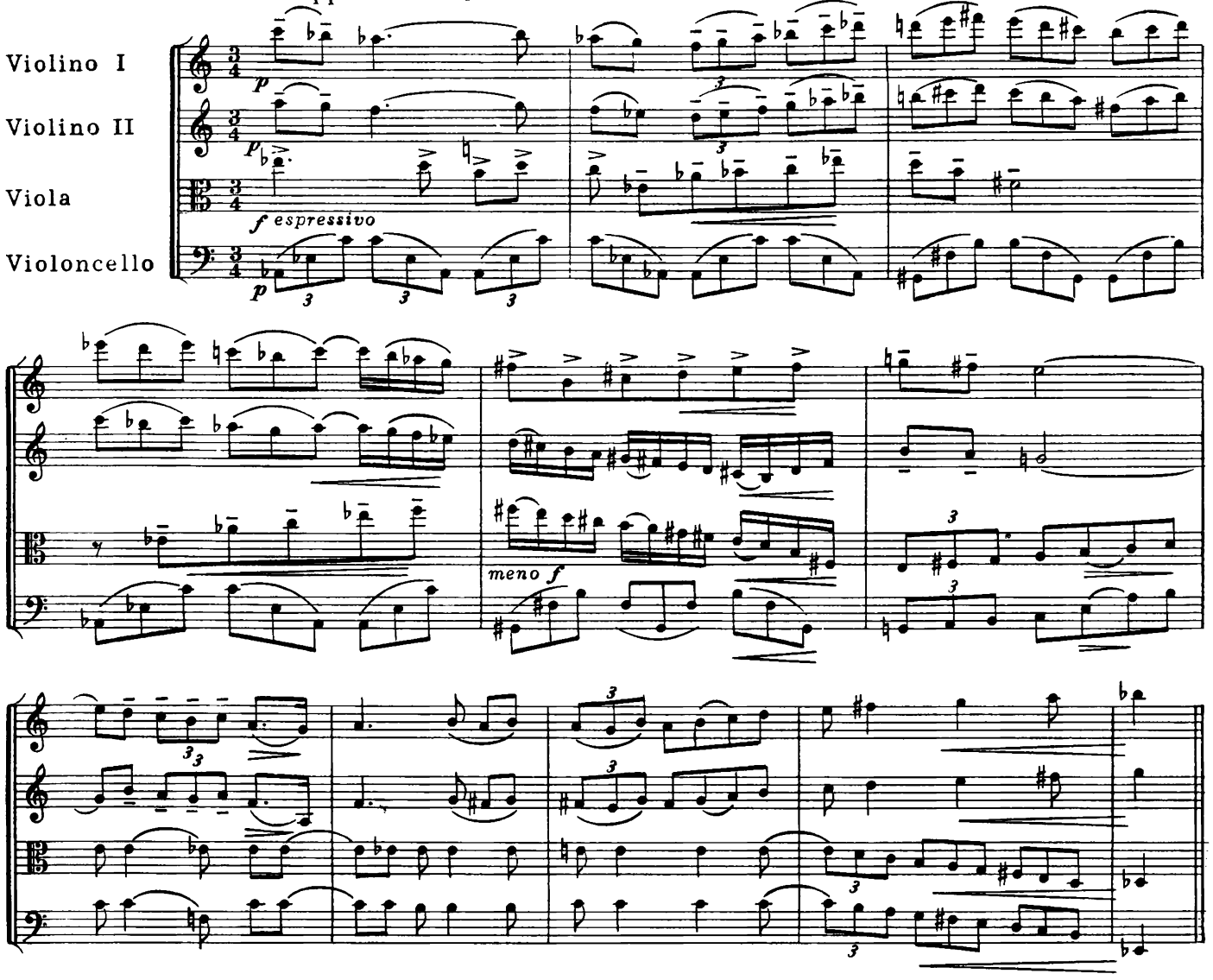




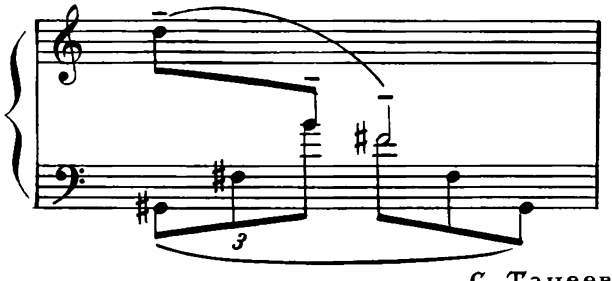
Примененная здесь качающаяся фигурация на „встречном движении" (разделенные виолончели) – широко распространенный в оркестровке прием. Поскольку основным свойством этого типа фигурации является плавное покачивающееся движение на протянутом аккорде, грубой ошибкой будет играть их повторяющимися созвучиями. Необходимо, напротив, сохранить здесь „качание", для чего исполняется только одна из партий разделенных виолончелей.

135 [Più appassionato]

Н. Мясковский. 5-й квартет, ч. III

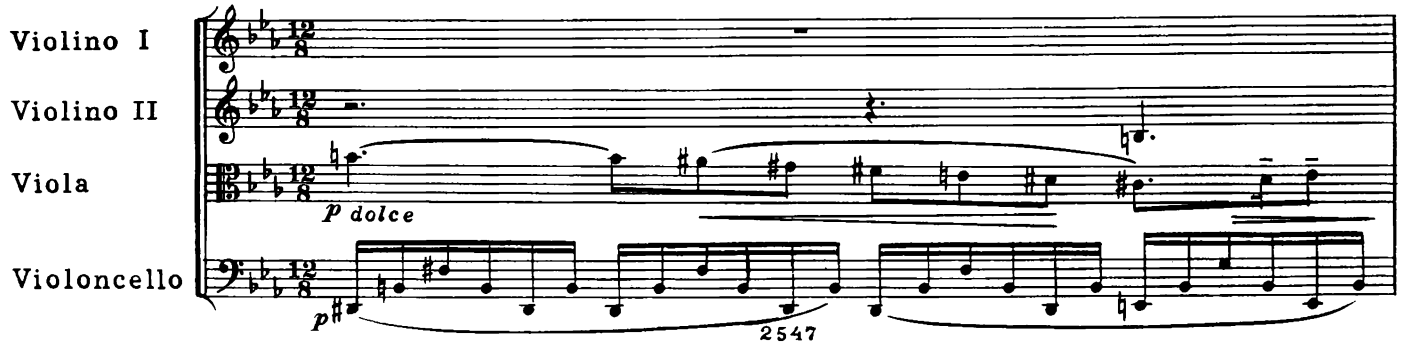


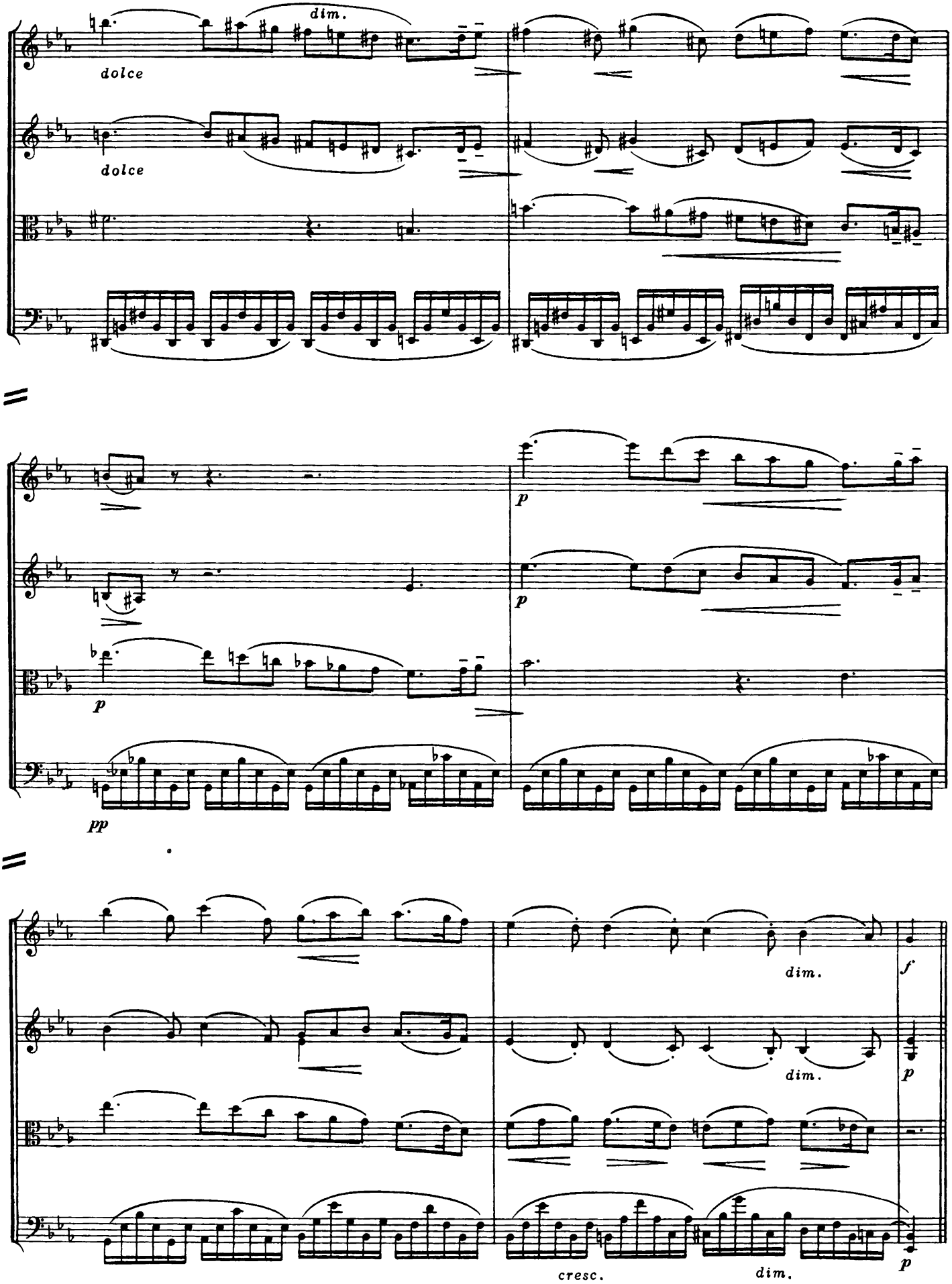
Полифонизированная ткань этого отрывка с гармонической фигурацией у виолончелей не поддается точному воспроизведению. Полезно на время прерывать исполнение в левой руке, чтобы выиграть вплетающуюся в фигуративное движение мелодию; приводим третий такт:



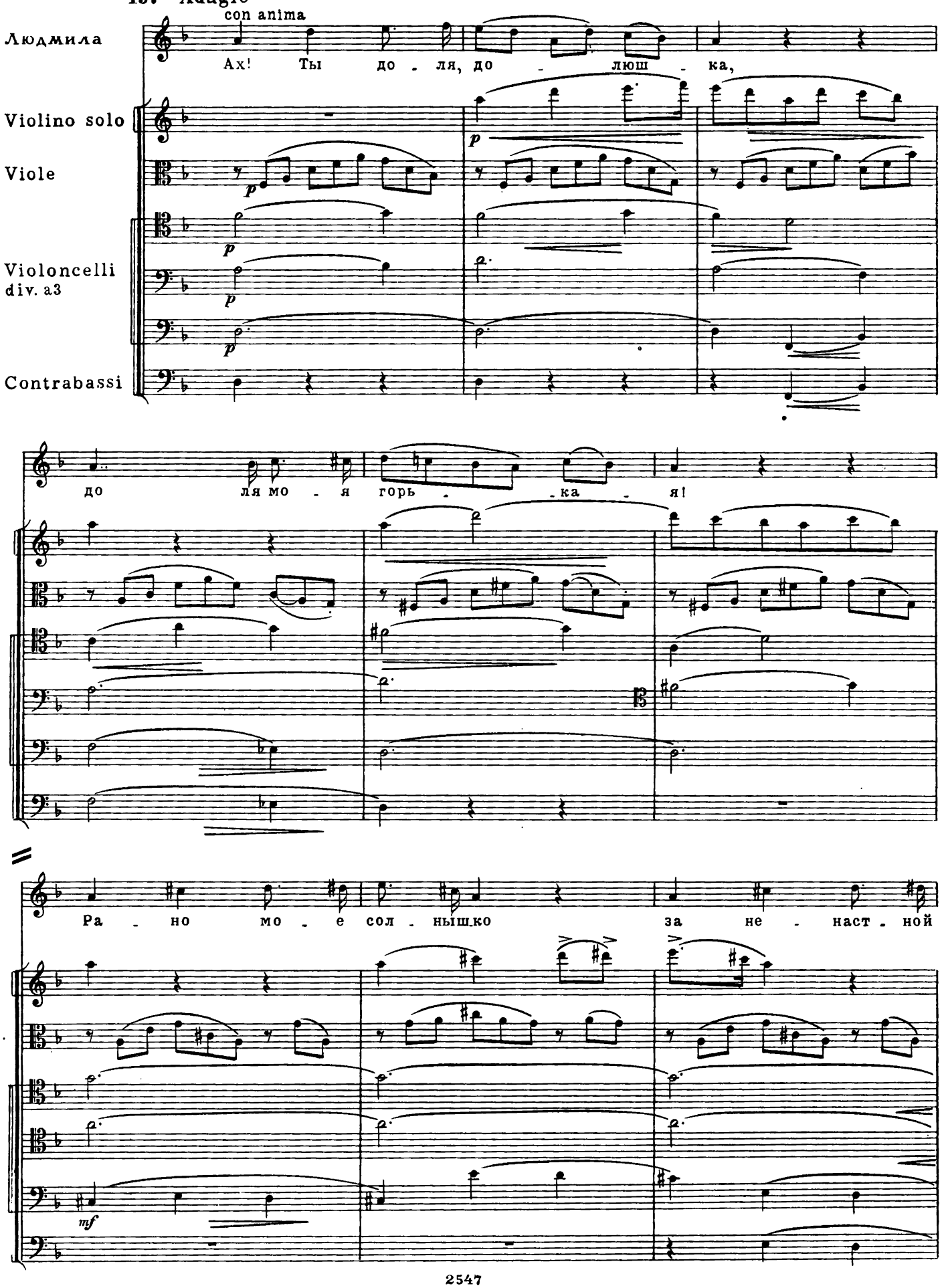
С. Танеев. 3-й квартет, ч. II

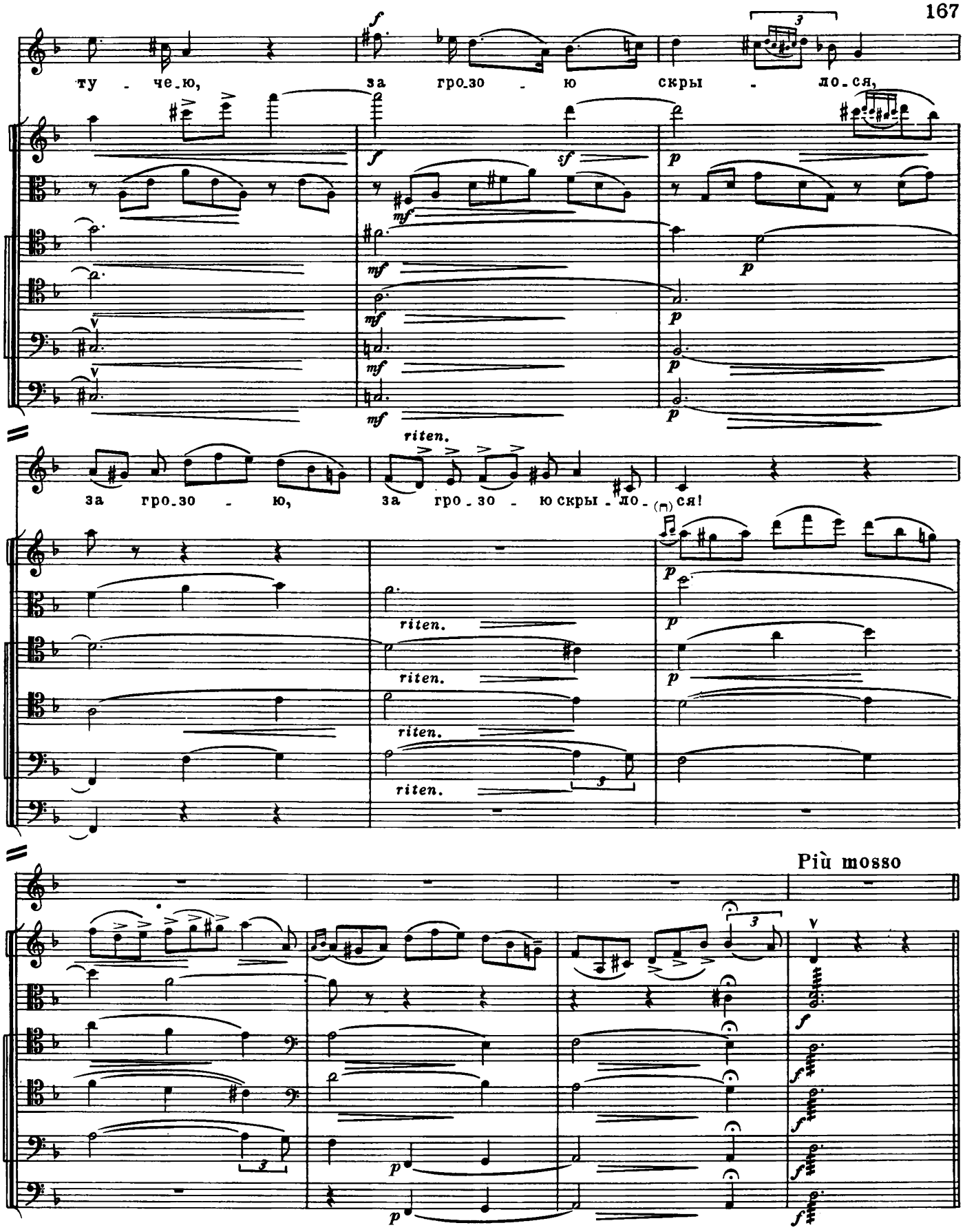
136 Andante con moto




dim.
dolce
dolce
p
p
p
pp
dim.
f
dim.
p
cresc.
dim.
p

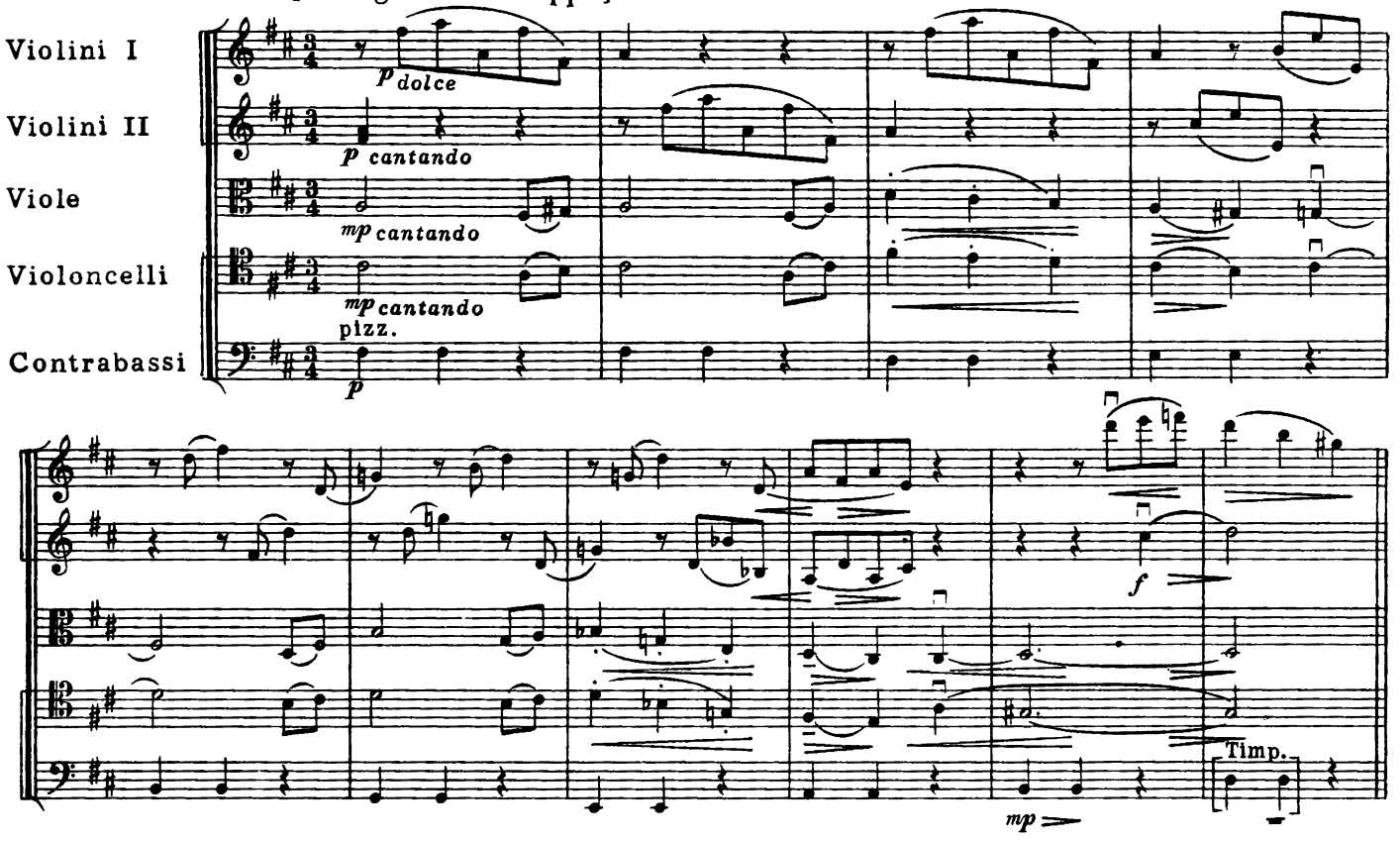
137 Adagio


con anima
Людмила
Ах! Ты до - ля, до - люш - ка,
Violino solo
Viole
Violoncelli
div. a3
Contrabassi
p
до ля мо - я горь - ка - я!
Ра - но мо - е сол - нышко за не - наст - ной
mf

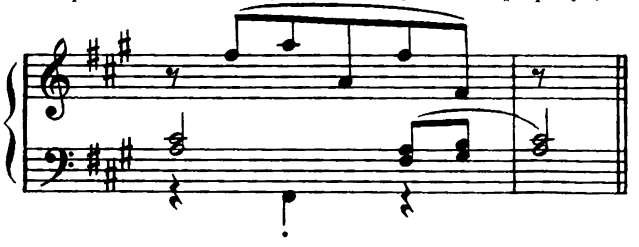


Каноническое проведение темы (в партии Людмилы и в солирующей скрипке) на фоне педальной и фигурационной гармонии „не ложится" на фортепиано. Рекомендуем петь один из голосов канона: или вокальную партию, или же, наоборот, партию солирующей скрипки в моментах ее вступления. Скрипка соло подхватывается в высоком регистре (правой рукой) во время пауз в вокальной партии.

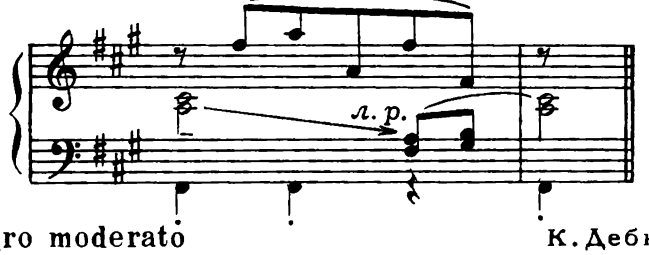
138 [Allegro non troppo] И.Брамс. 2-я симфония, ч.I



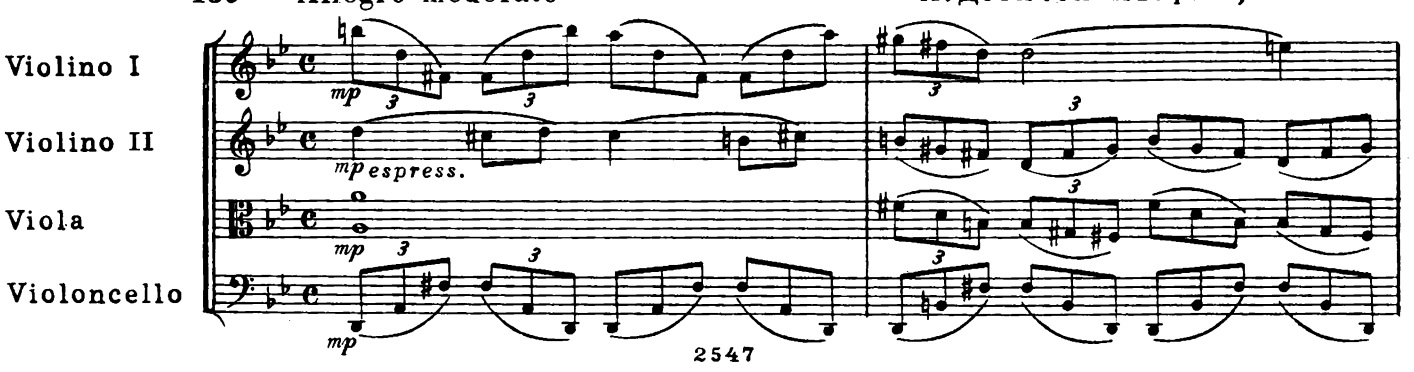
При исполнении этого отрывка полезно применять запаздывающие вступления басов. Левая рука, ведущая мелодические голоса, играет бас лишь на второй доле; „отступая" перед мелодией, бас получает форму „запаздывающего вступления".



Возможно другое решение: воспользовавшись синкопированным ритмическим рисунком фигурации, поручить правой руке на сильных долях исполнение мелодии, которая на слабых долях передается в левую руку; бас исполняется левой рукой:



139 Allegro moderato К. Дебюсси. Квартет, ч.I



dim.

dim.

dim.

dim.

molto dim.

molto dim.

molto dim.

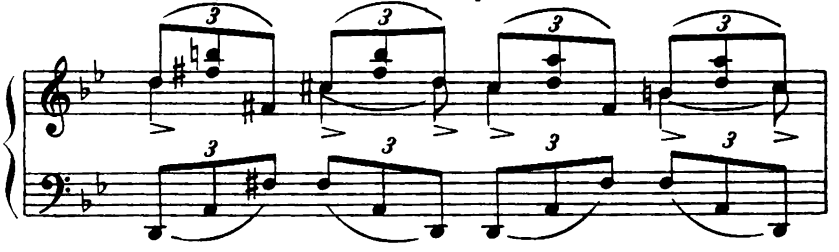
molto dim.

pp

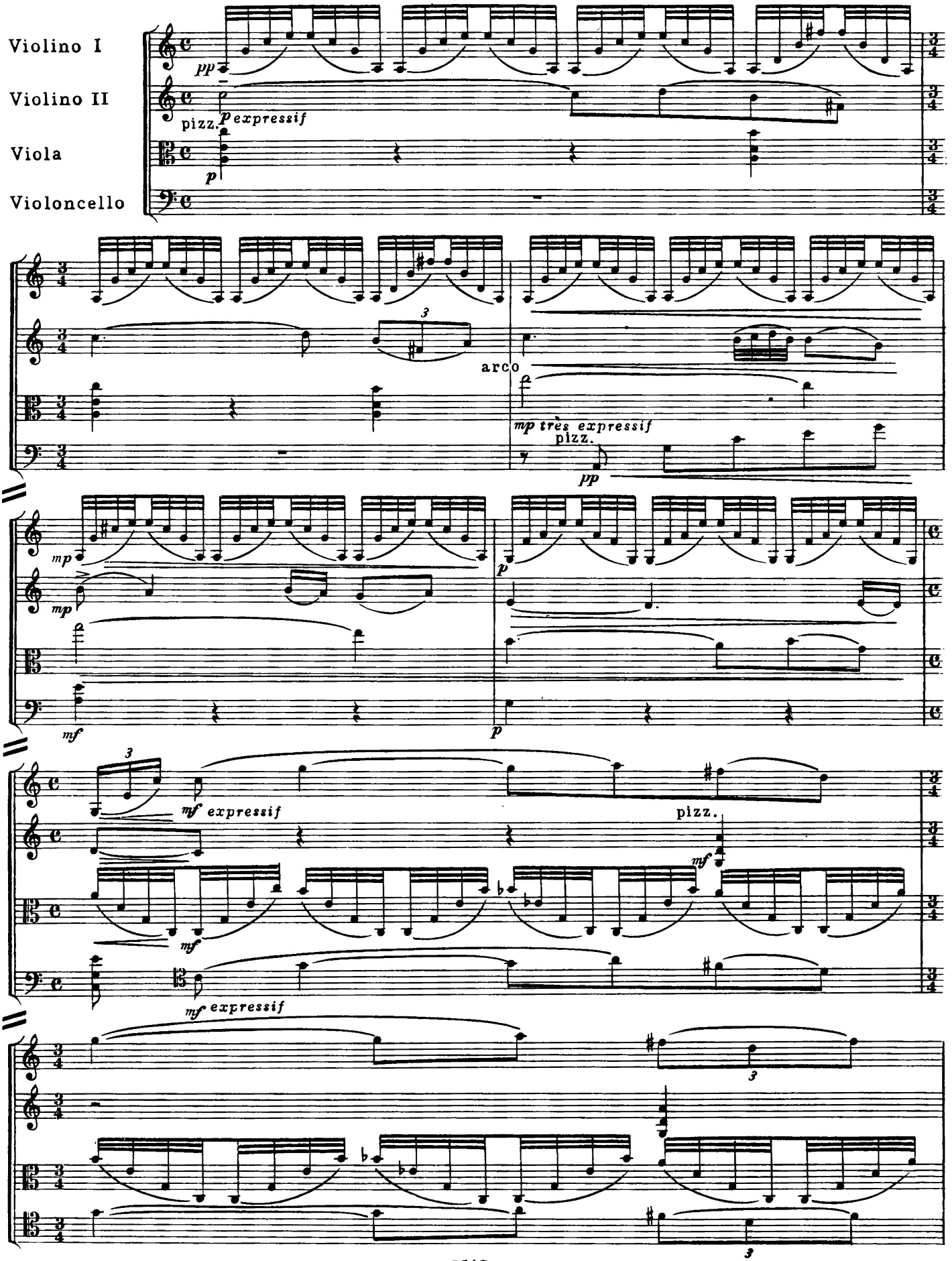
pp

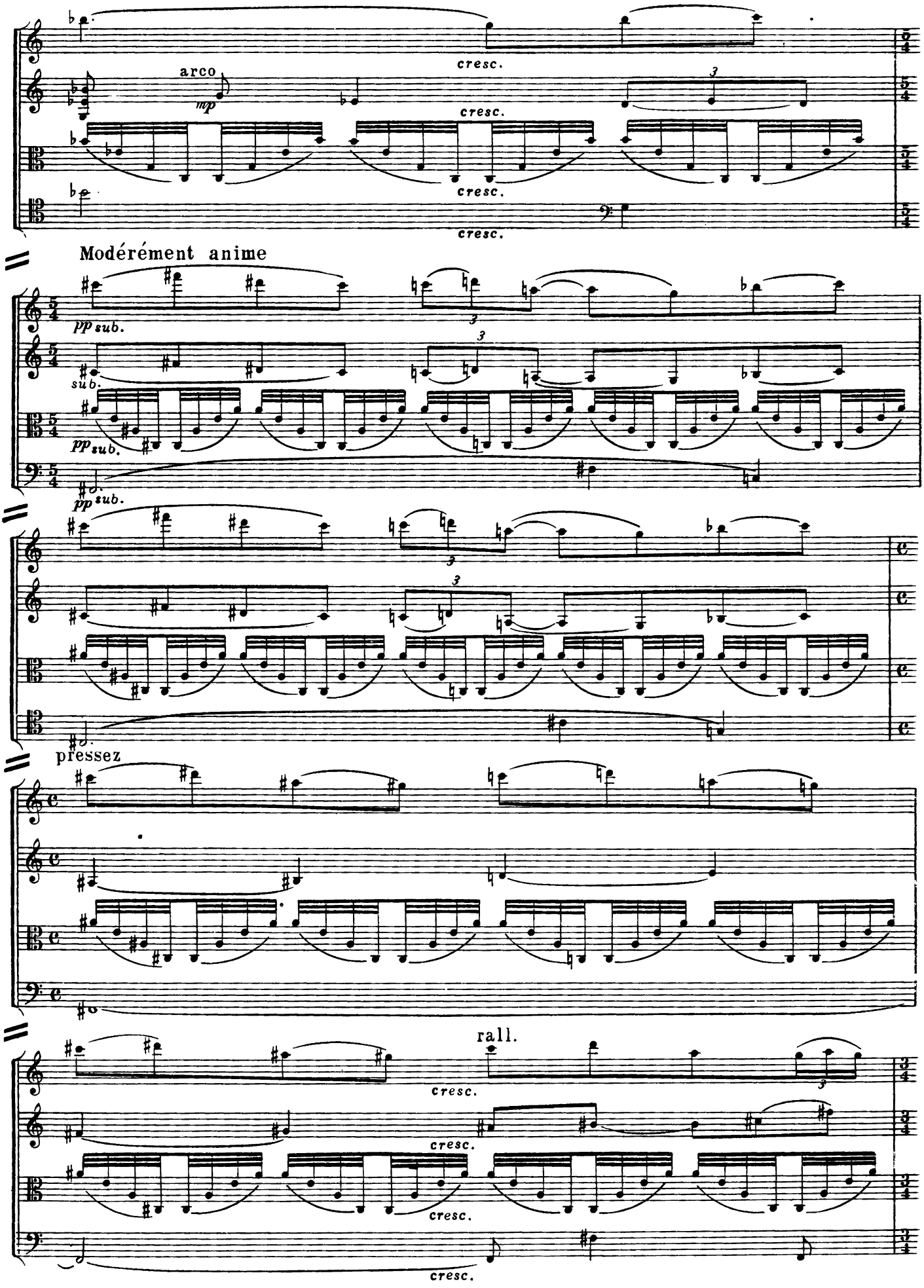
pp

При изложении на фортепиано многоголосной гармонической фигурации, в которую „вплетается" мелодия, возможно такое решение:

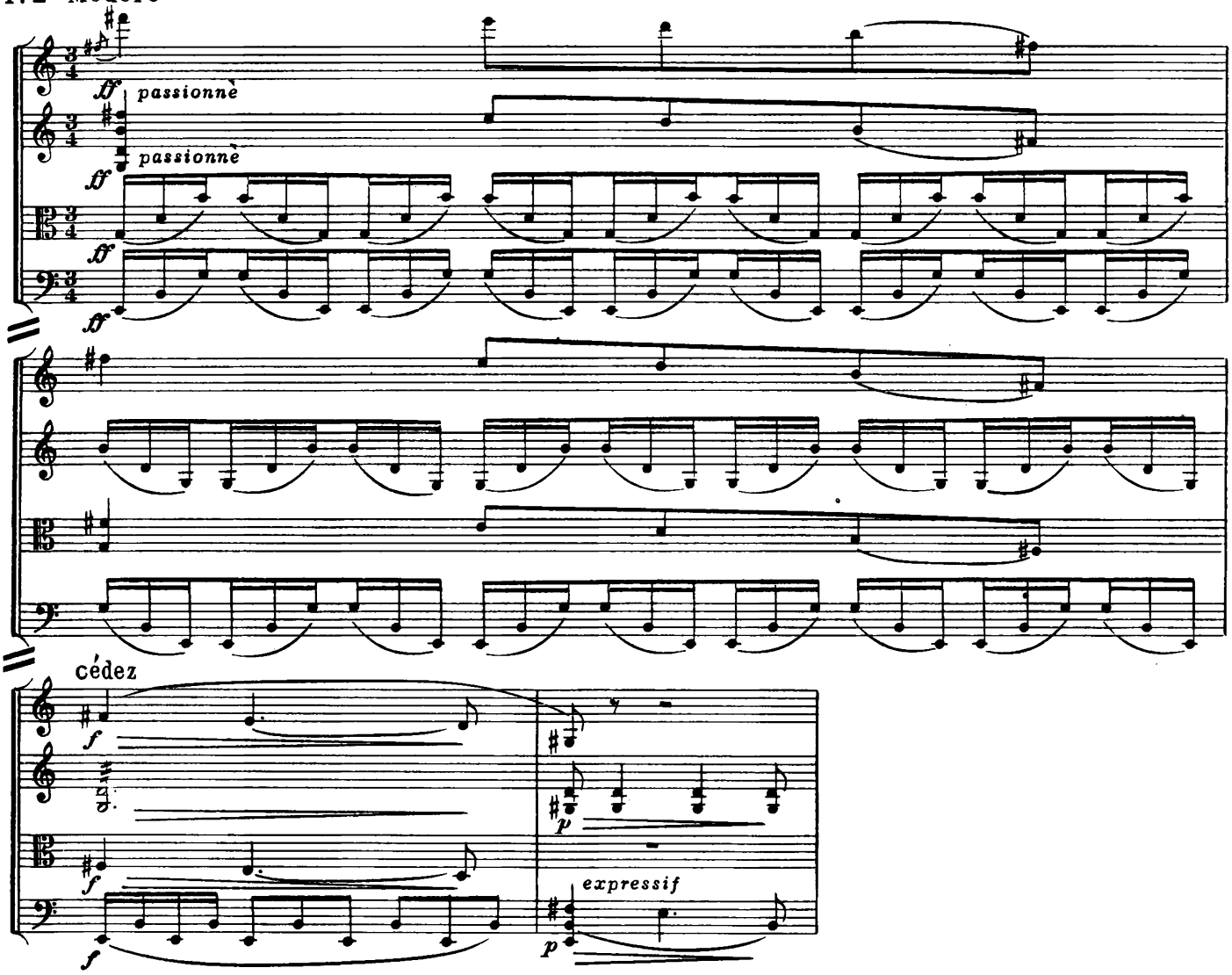


140 Pas trop lent



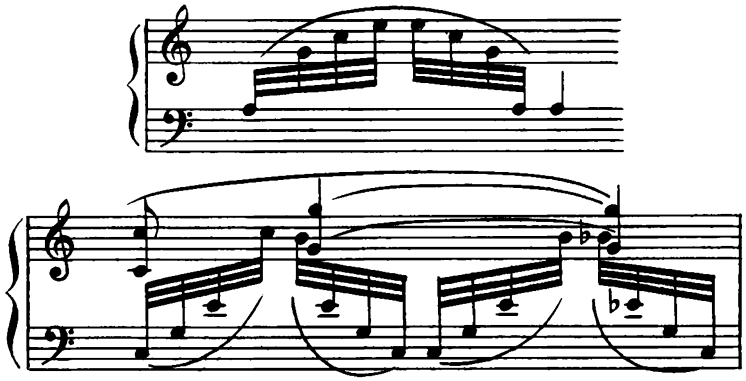

cresc.
arco
mp
cresc.
cresc.
cresc.
Modérément anime
pp sub.
sub.
pp sub.
pp sub.
pressez
rall.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

172 Modéré

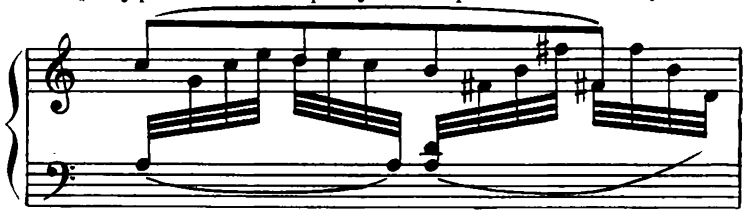


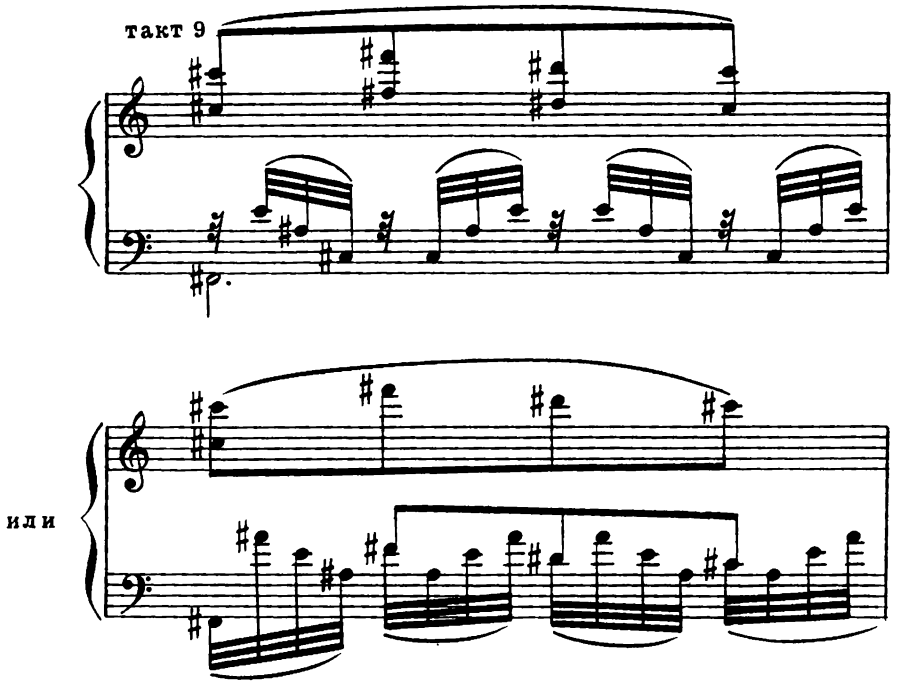
Специфически смычковая структура фигурации в этом отрывке требует известной фортепианной переработки.

Даем несколько практических советов, облегчающих аранжировку: широко расположенный фигурационный рисунок удобно разделить между партиями двух рук:

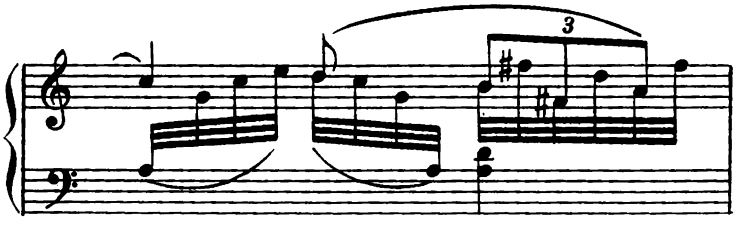


мелодическая линия включается в фигурационный рисунок, в связи с чем нужно осторожно менять порядок звуков в фигурации или же опускать начальные звуки в звене фигурационного рисунка (ритмические унисоны с мелодией):





Если в одном из мелодических голосов ткани появляется ритмический рисунок триоли, „не укладывающейся" при соединении с ритмом фигурации, фигурационный рисунок следует обобщить, выдвинув на первый план мелодическую линию. Например:



МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ

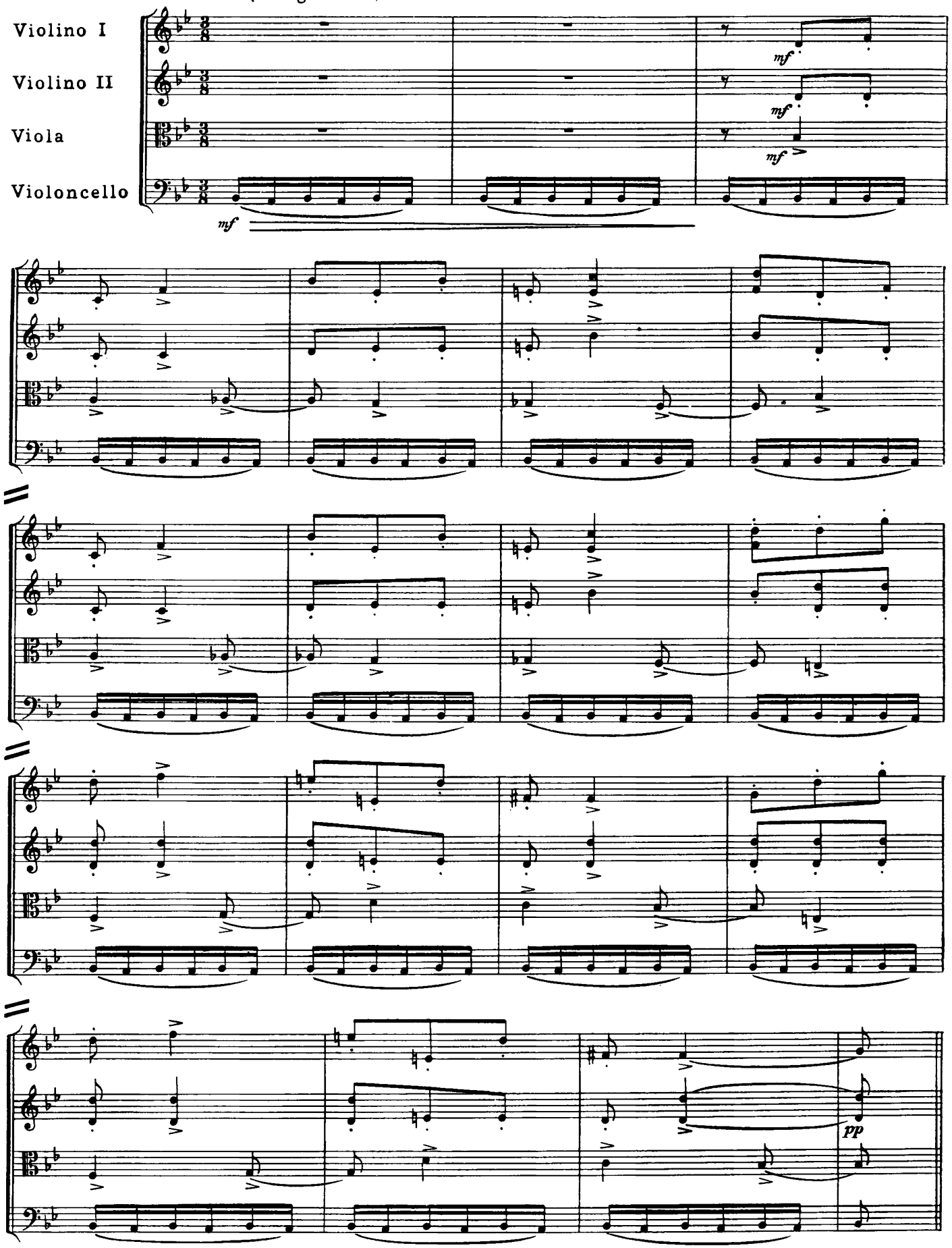
Мелодическая фигурация в партитуре обычно ограничивается пределами узкой интервалики, опираясь как на аккордовые, так и на опевающие их неаккордовые звуки. От степени характерности мелодического рисунка зависит в каждом случае, остается ли данный рисунок типично фоновым или возрастает почти до значения контрапунктирующего голоса. При исполнении партитуры на фортепиано фоновые и мелодически индивидуальные фигурационные рисунки требуют к себе различного подхода.

Фигурация первого типа нередко играет роль ритмического фона: она дает возможность большего „обобщения" рисунка (см. пример 148—Мясковский, симфониетта).

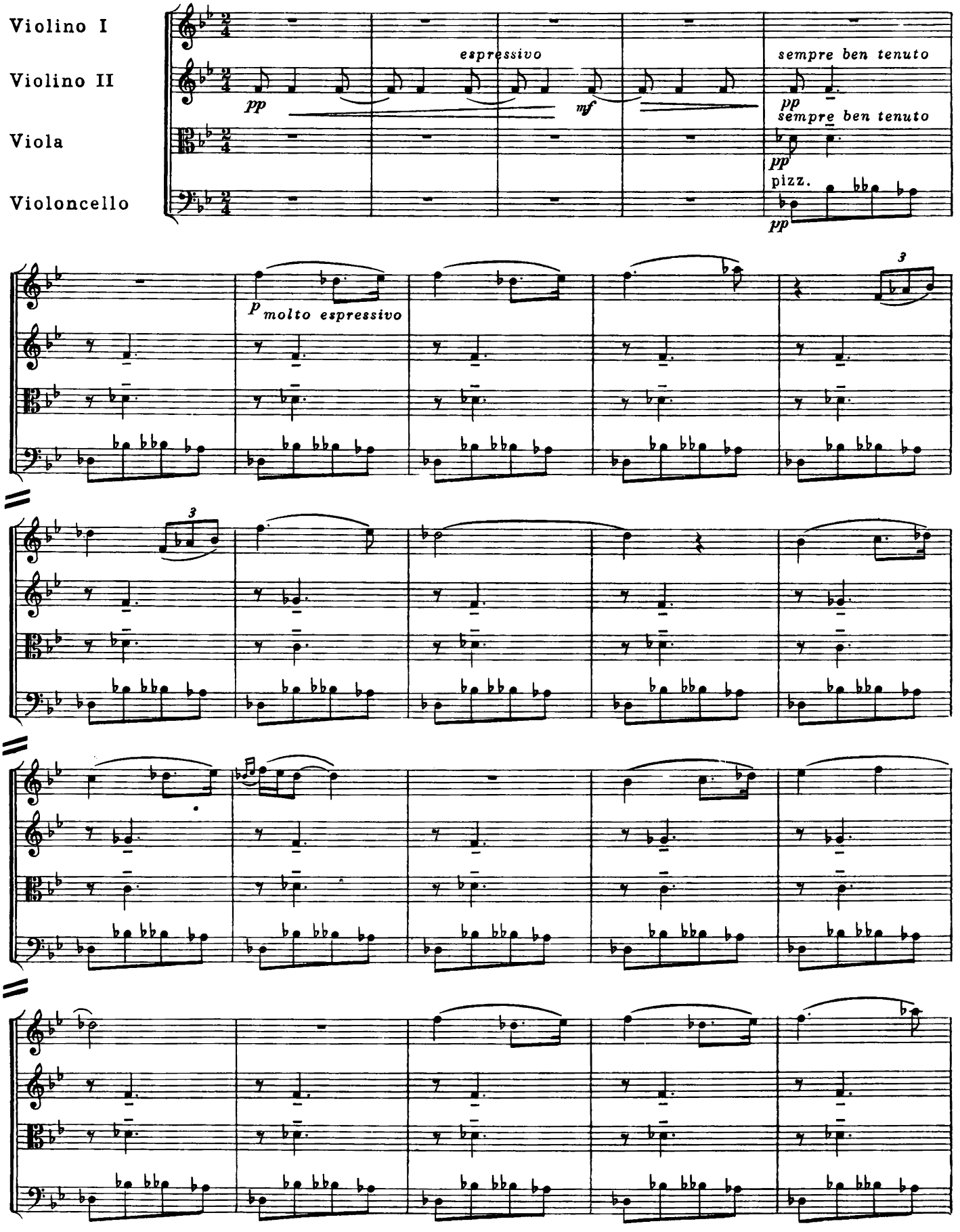
Наоборот, к мелодической фигурации второго типа мы подходим почти как к мелодическому голосу. „Обобщение" здесь должно быть наименьшим, поскольку такого рода фигурации требуют как можно более точного воспроизведения (пример 145—Чайковский, третий квартет; 146—Танеев, третий квартет).

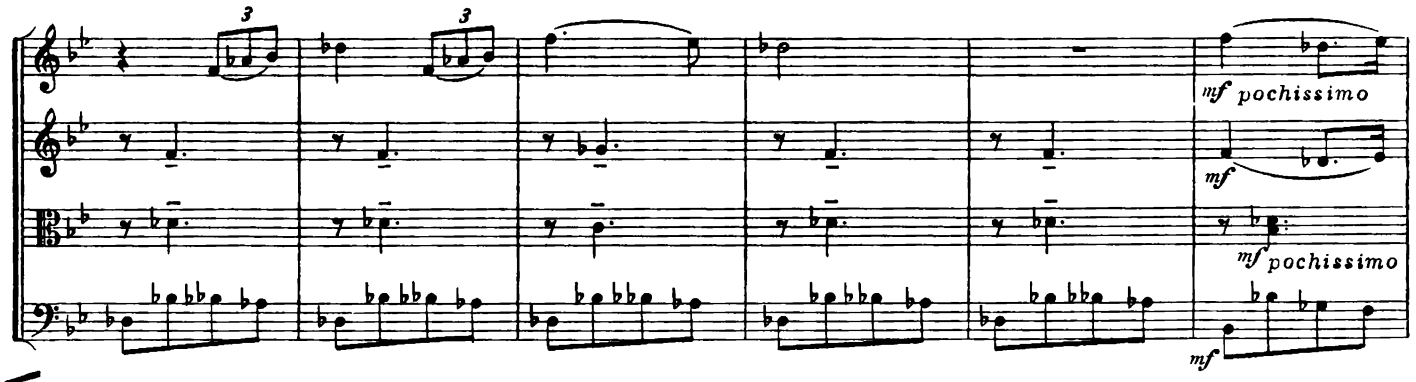
Если фигурационный рисунок никак не „укладывается" на фортепиано вместе с основными голосами, следует подумать о вспомогательных приемах изложения: перенесении части фактуры в другую октаву, обращении тех или иных мелодических ходов, а также о частичных пропусках отдельных звуков или ритмических звеньев фигурации.

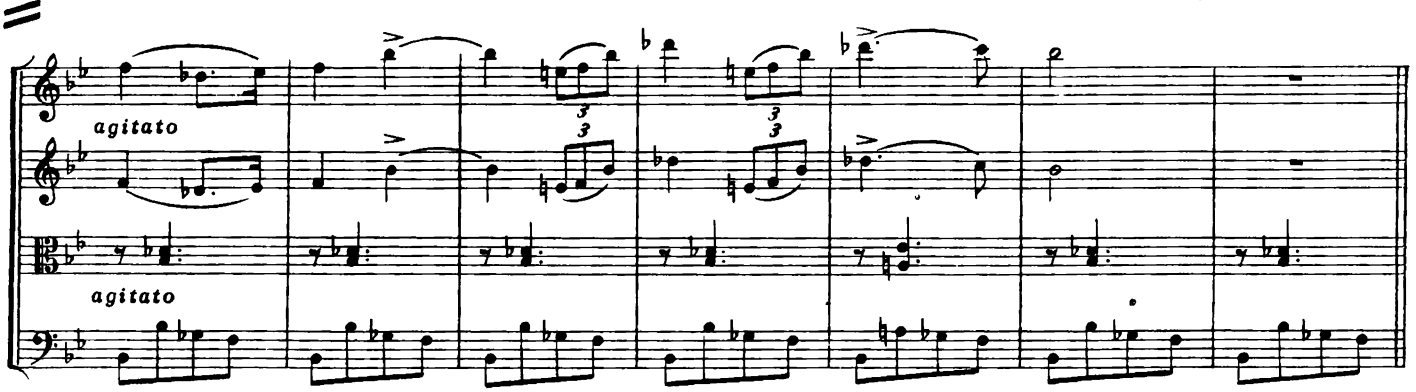
141 Trio (Allegro vivo)



142 **Andante cantabile**







Для ровности туше средних голосов рекомендуем поручить все сопровождающие партии левой руке, оставив в партии правой руки одну лишь мелодию.

Обратить внимание на необходимое различие туше при исполнении pizzicato (V-cello) и выдержанных звуков средних голосов (V-no II, V-le)

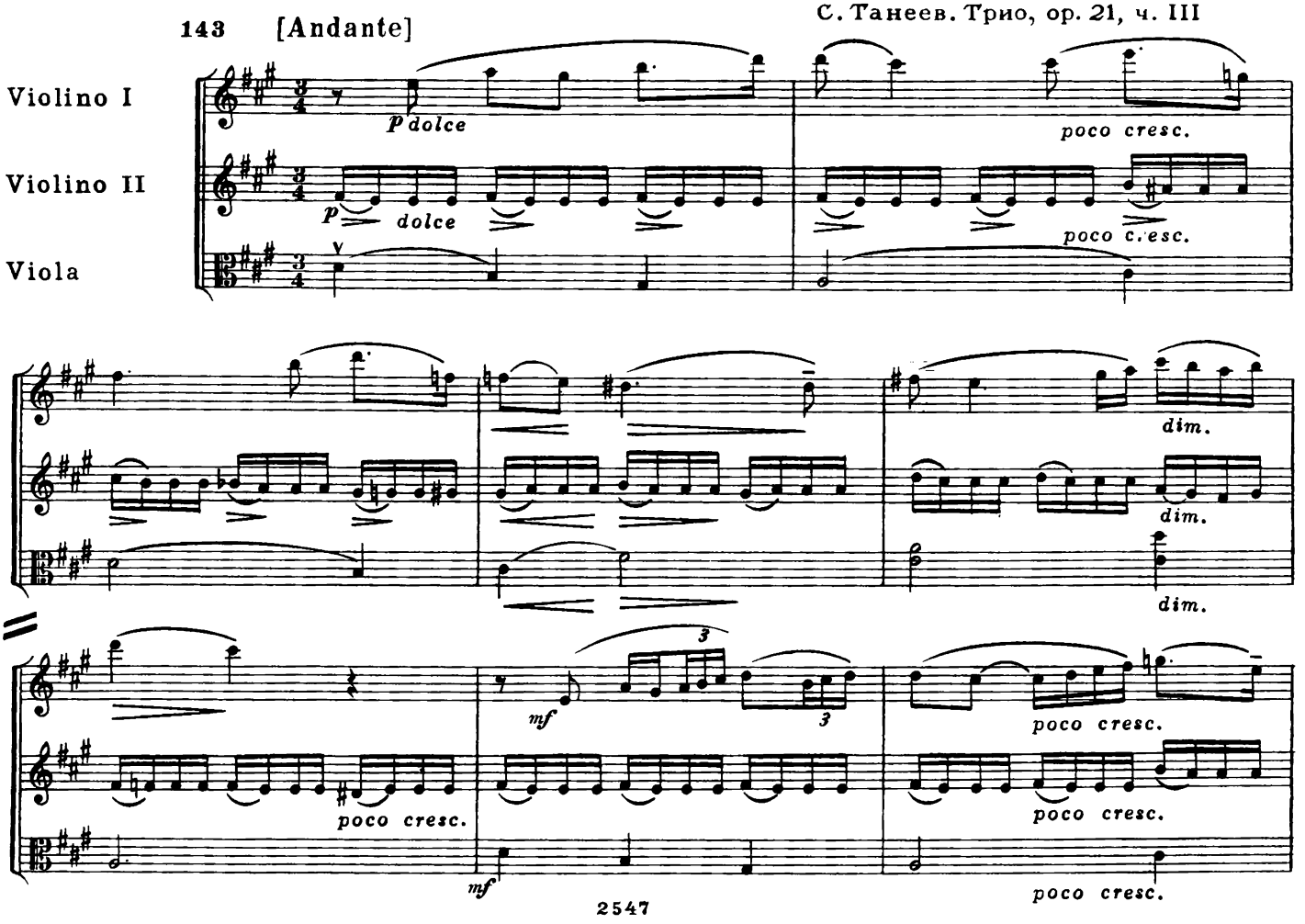
С. Танеев. Трио, ор. 21, ч. III

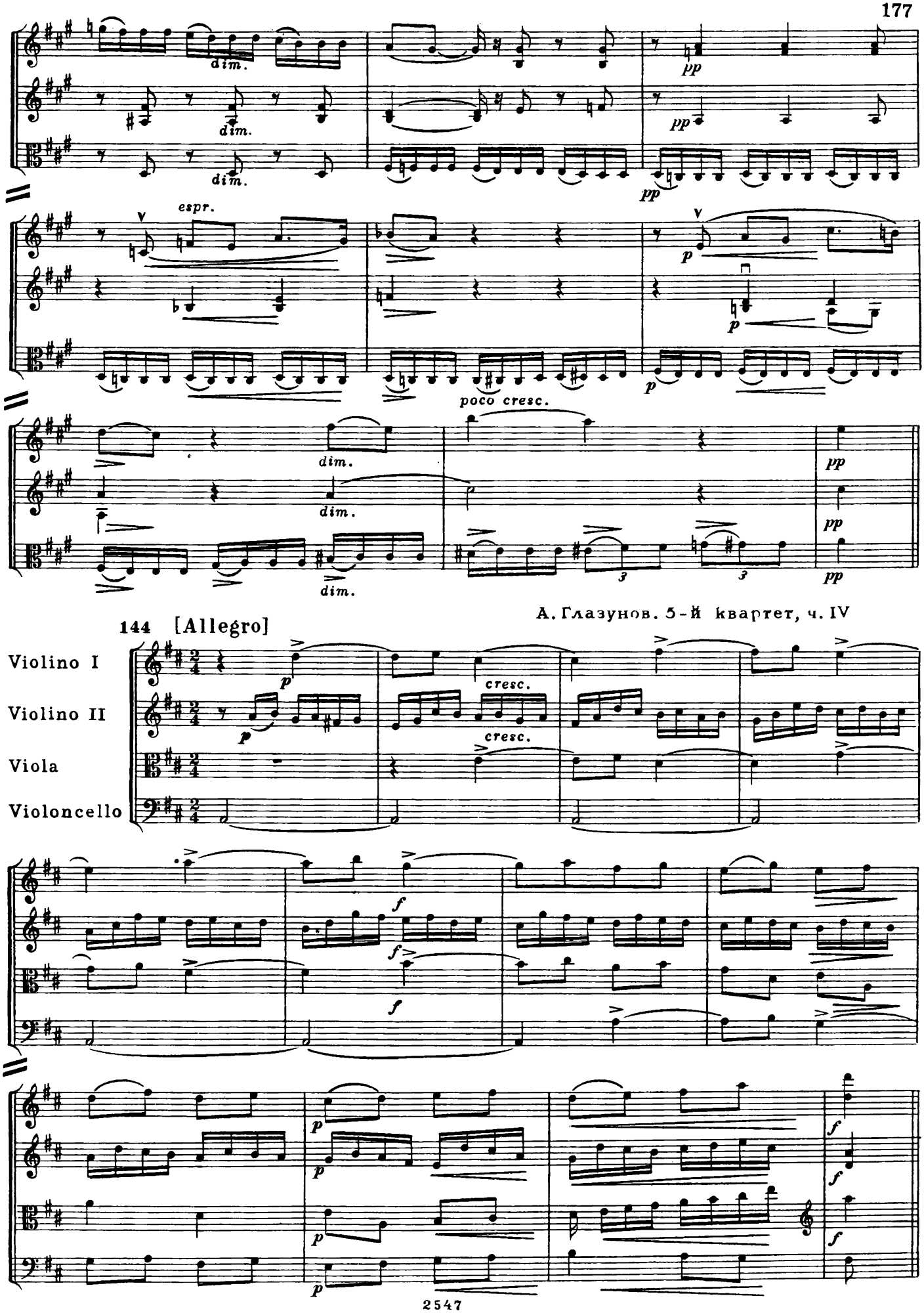
143 [Andante]

Violino I

Violino II

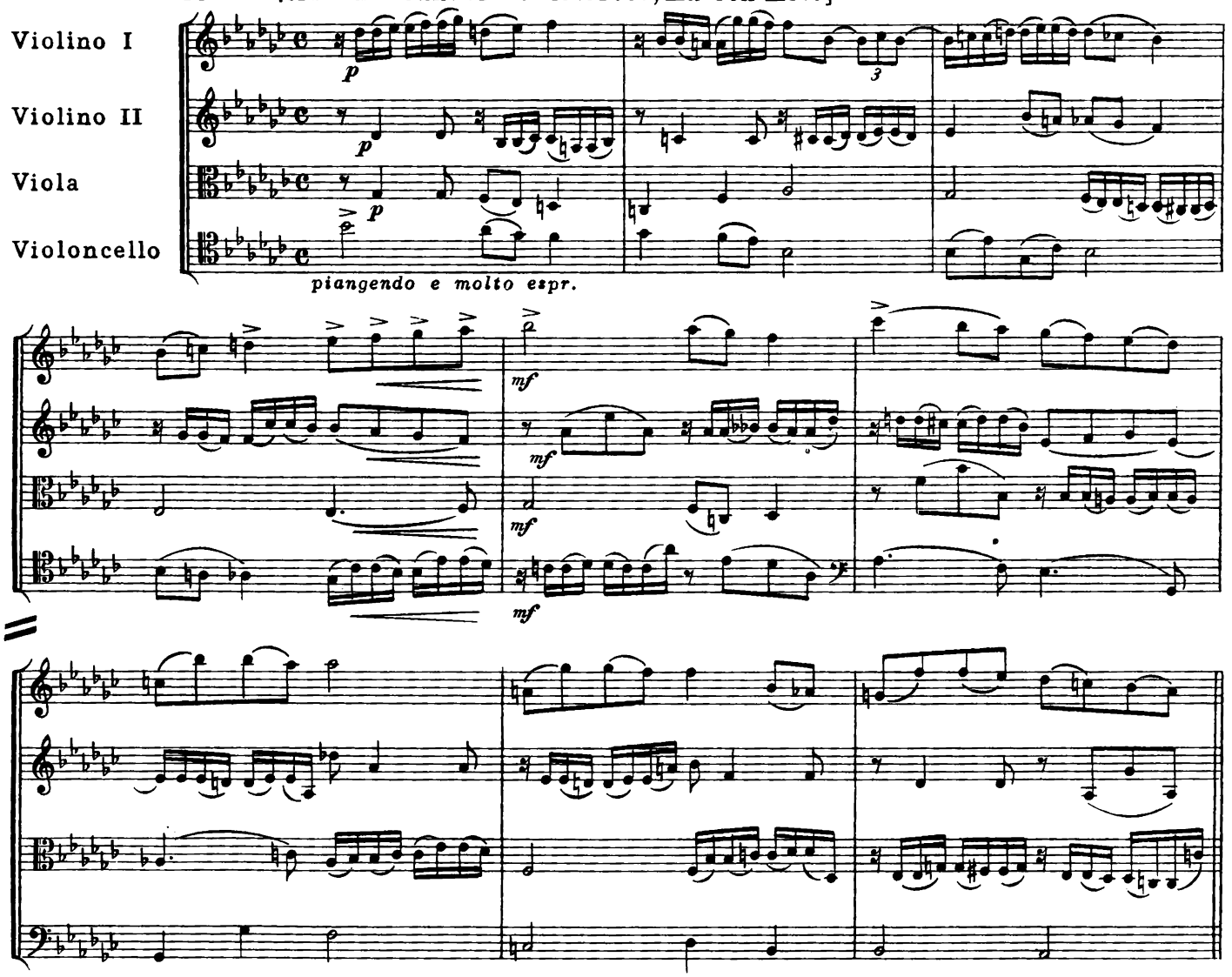
Viola




dim.
pp
espr.
p
poco cresc.
144 [Allegro]
А. Глазунов. 5-й квартет, ч. IV
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
cresc.
f

П. Чайковский. 3-й квартет, ч. III

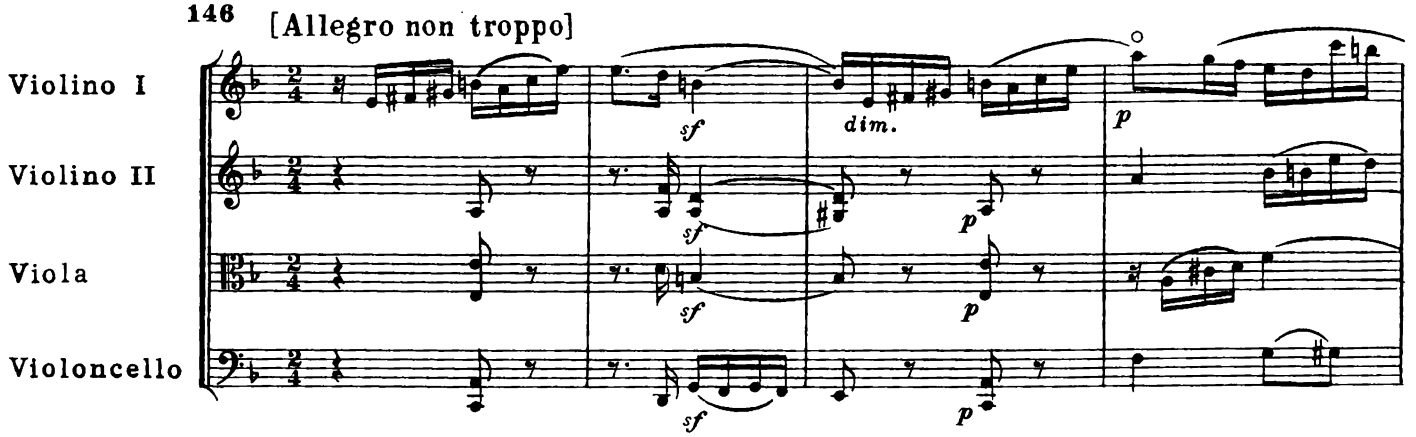
145 [Andante funebre e doloroso, ma con moto]

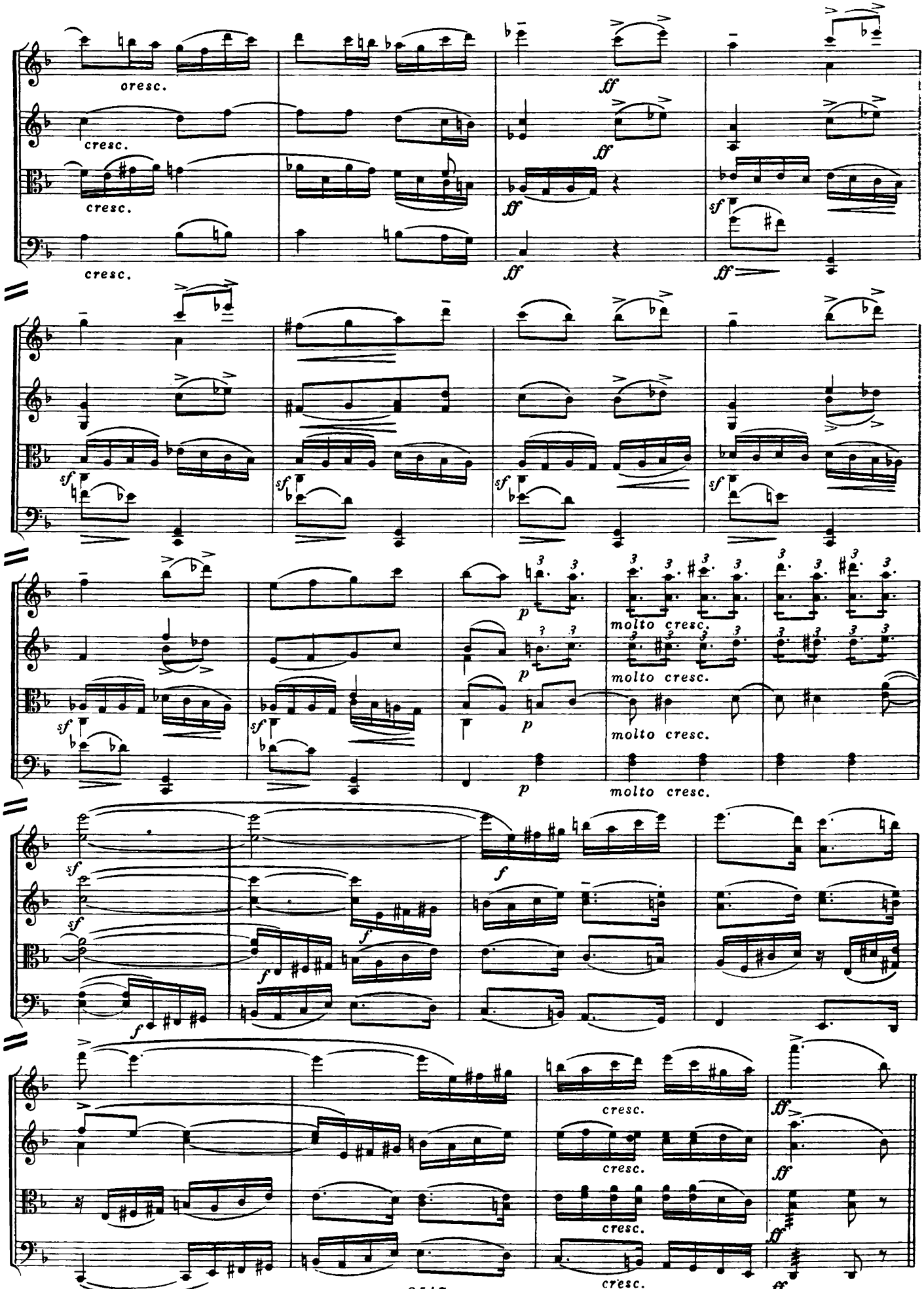


Мелодическую линию виолончели в высоком регистре не следует „привязывать" к партии одной руки; ее удобнее передавать из одной руки в другую. Фигурационный рисунок исполняется менее глубоким туше, с тем чтобы придать звучанию мелодии необходимую меньшую рельефность.

С. Танеев. 3-й квартет, ч. I

146 [Allegro non troppo]




cresc.
cresc.
cresc.
ff
ff
ff
ff
sf
sf
sf
sf
sf
p
p
p
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
sf
sf
f
f
f
f
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
ff
ff
ff

МНОГОЭЛЕМЕНТНАЯ ФИГУРАЦИЯ

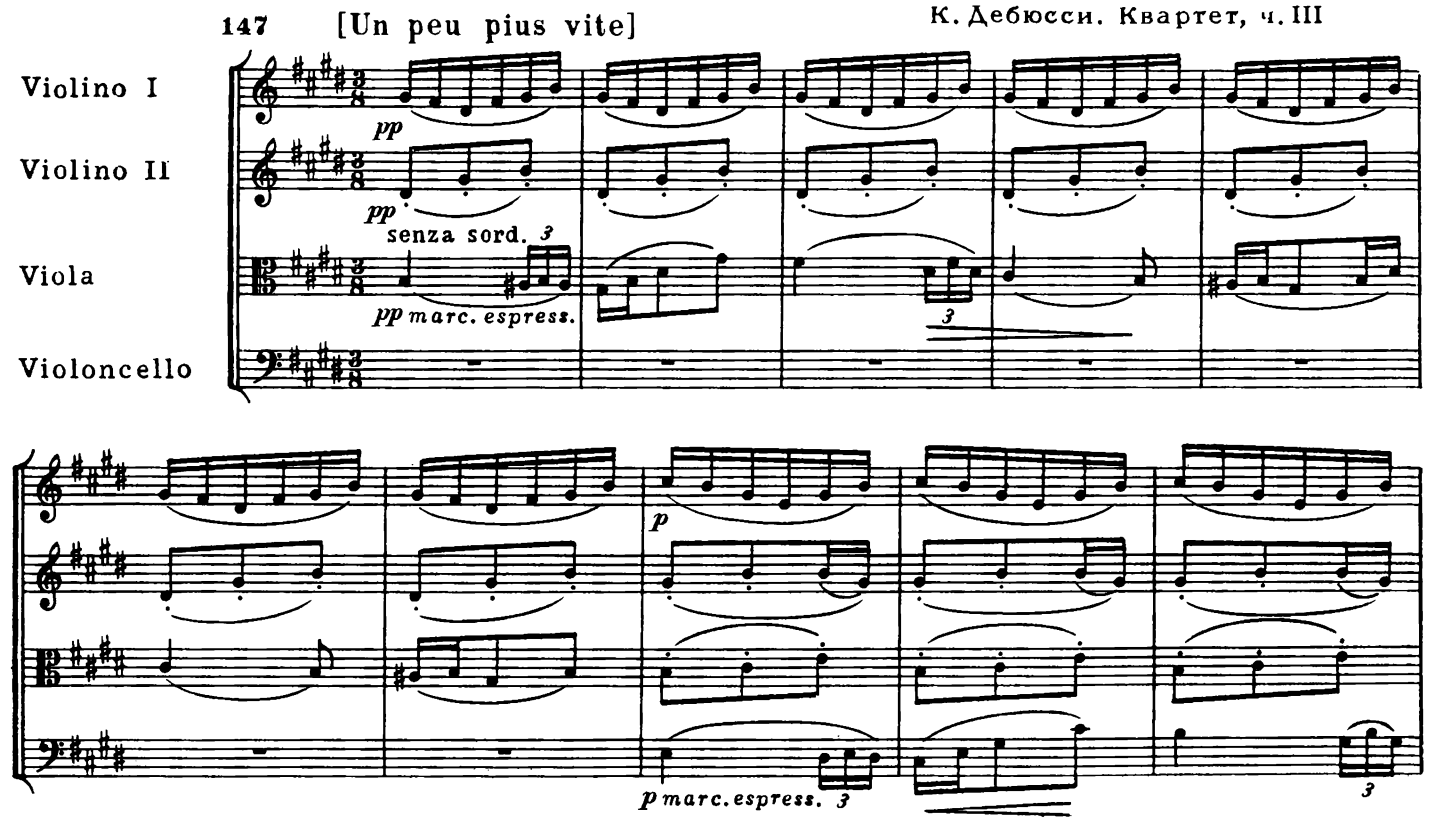
Многоэлементная фигурация относится к *сложной* фигурационной ткани. Она складывается обычно из *нескольких* взаимодополняющих ритмических рисунков или соединяет в себе свойства гармонической, мелодической и ритмической фигурации.

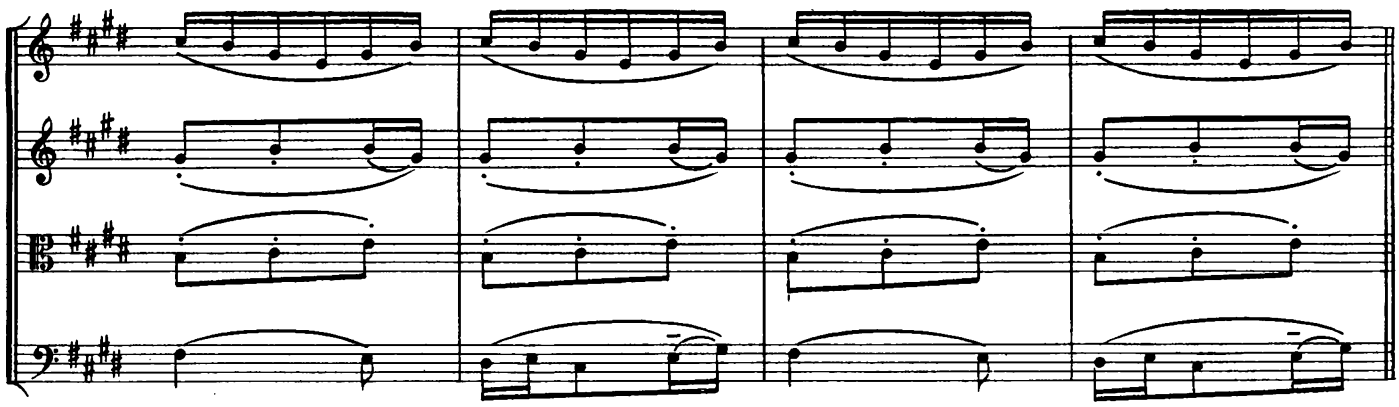
Подобного рода многоголосные фигурационные рисунки развертываются на общей гармонической основе; количество фигурационных элементов в сложной фигурационной ткани обычно колеблется от двух до четырех или пяти (изредка больше), сообщая ткани сложную ритмическую пульсацию. Многоголосная структура такого рода фигурации образует сложный по ритмическому и мелодическому строению фон. Соединение подобного фигурационного фона с главными элементами ткани (мелодия, бас, выдержанная гармония, контрапунктические голоса) создает для читающего партитуру значительные трудности.

При исполнении на фортепиано не следует пытаться выигрывать все голоса многоэлементных фигураций. Напротив, их рисунок всегда приходится сильно обобщать. Чем больше линий и „полусамостоятельных" элементов в такой фигурационной ткани, тем больше степень обобщения.

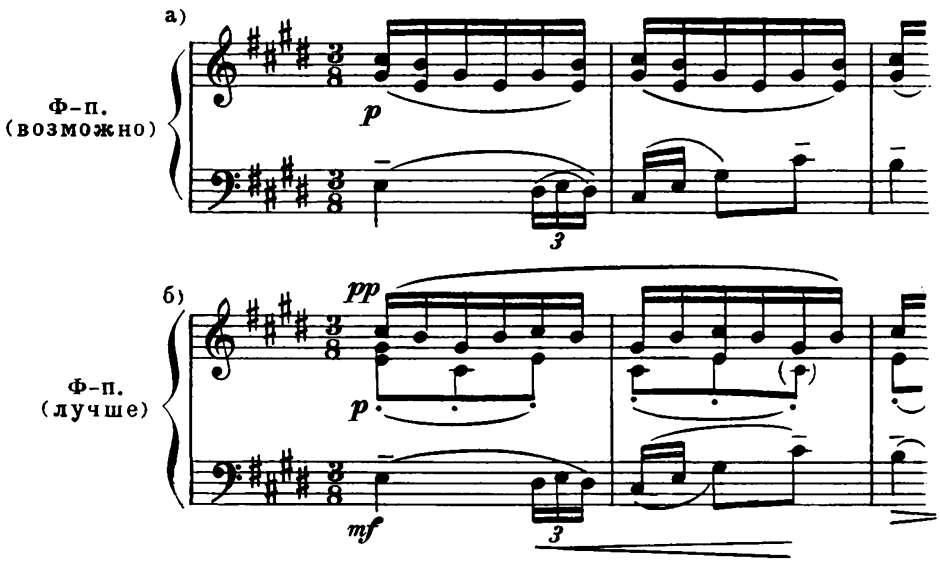
Иллюзию движения в сложной фигурации нередко поддерживают, сохраняя ритмическую пульсацию, но снимая отдельные фигурационные рисунки (или их отрезки). Все элементы фигурационной ткани могут быть при случае сведены даже к одноголосному движению, в которое изредка — когда это позволяют основные голоса — вкрапливаются рисунки двух- или трехголосного склада.

Однако во всех случаях следует соблюдать *общую форму движения* данного рисунка (например, его „качание", волнообразность, повторы и т.д.). *Направление* движения фигурации также очень важно, и его желательно сохранить хотя бы в самой обобщенной форме.



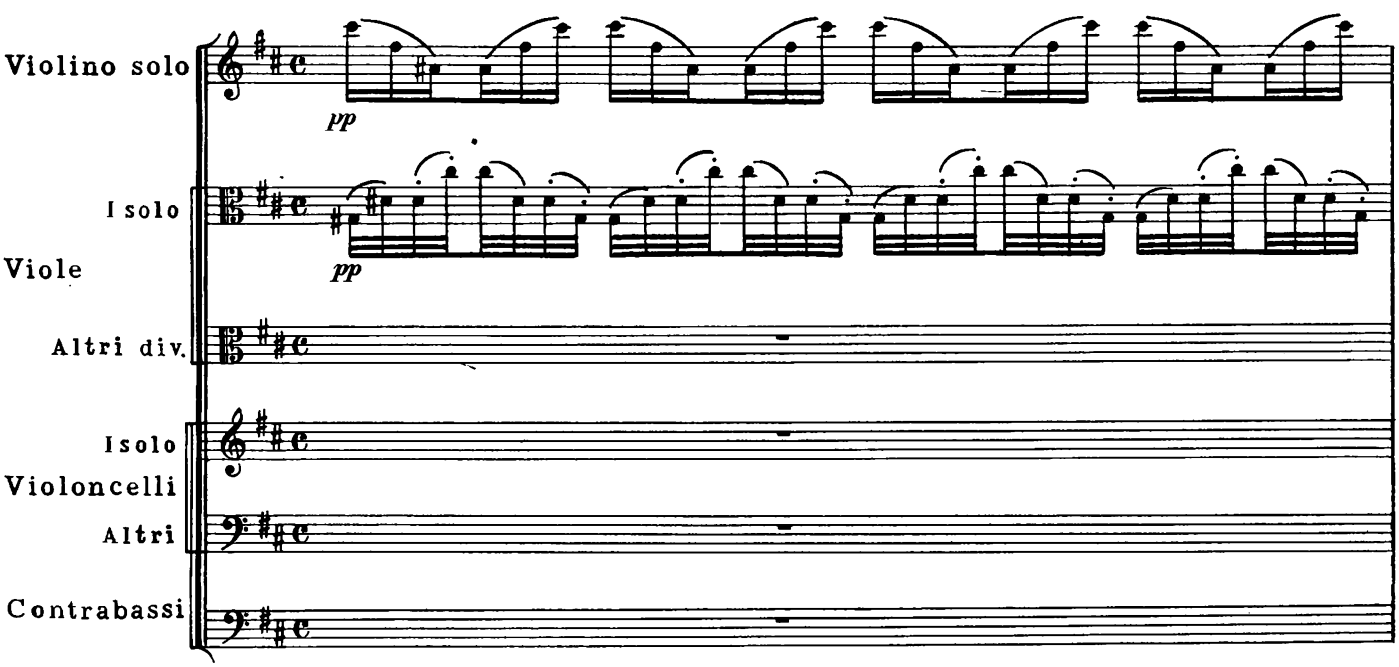


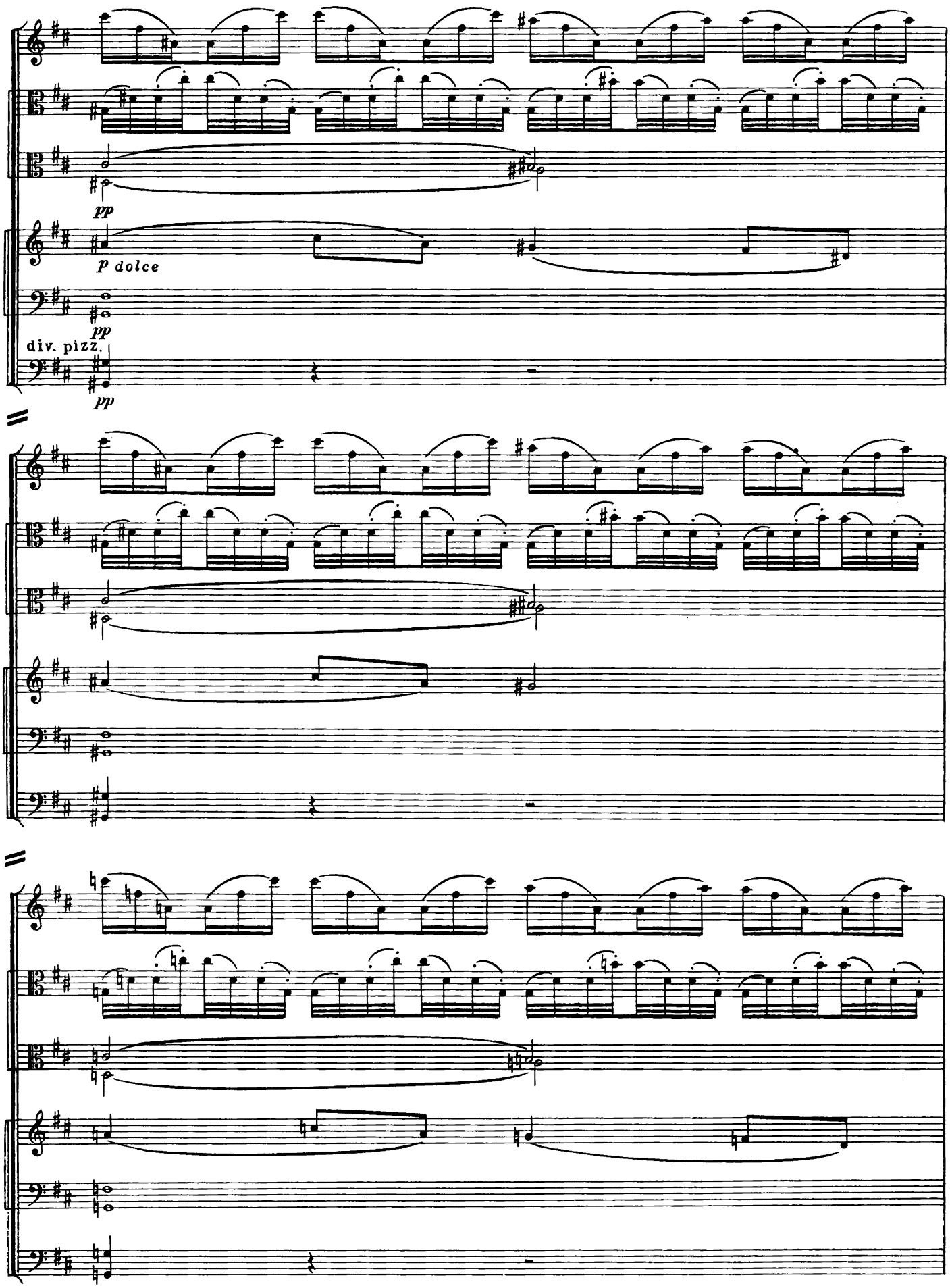
В момент вступления темы у виолончели фигурационный рисунок следует обобщить. Возможны следующие решения:



Н. Мясковский. Симфониетта, ор. 32, ч. II

148 [Andante]




pp
p dolce
pp
div. pizz.
pp

dim.

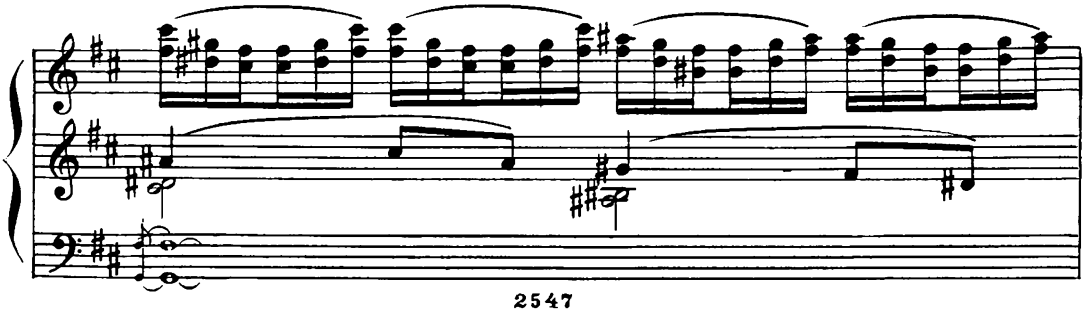
dim.

(sul G)

pizz.

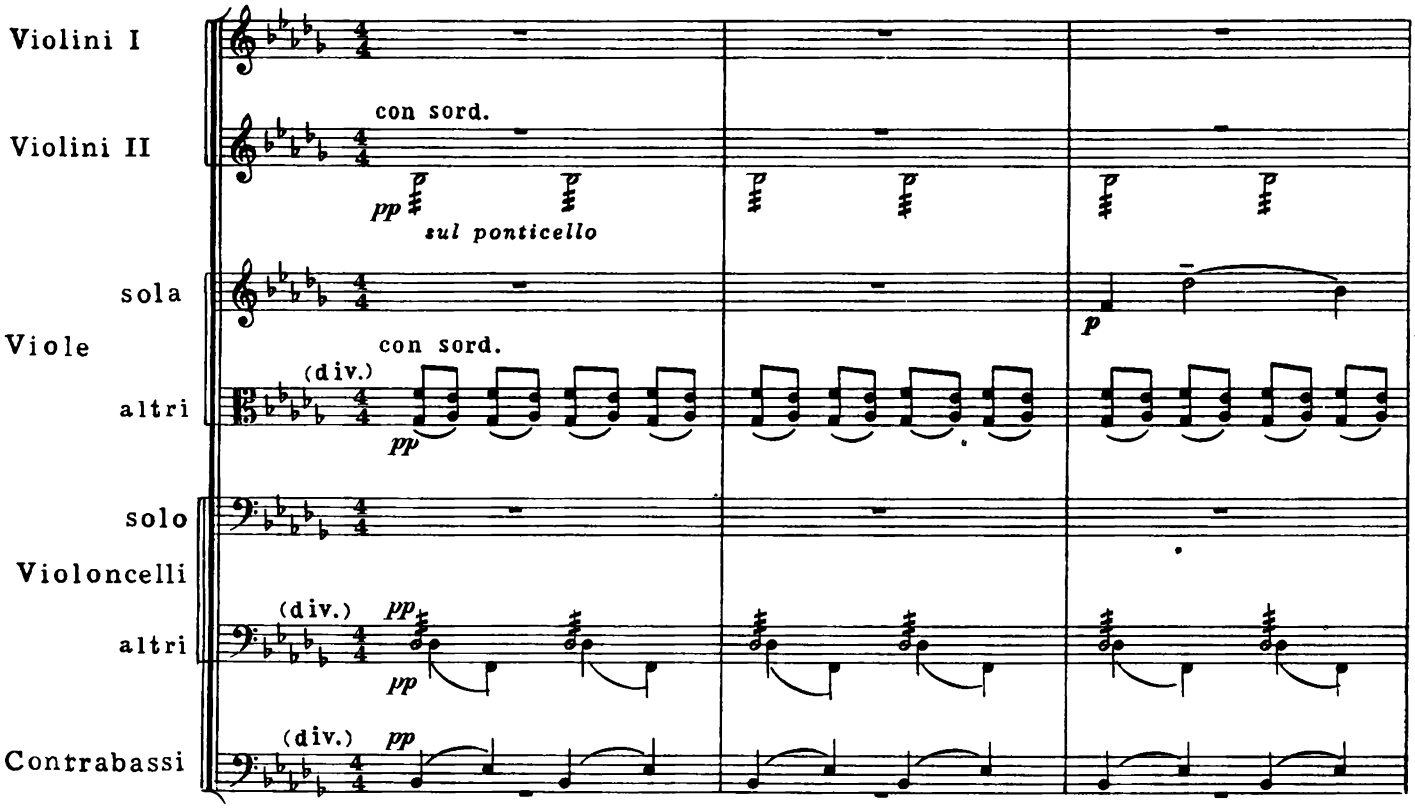
pizz.

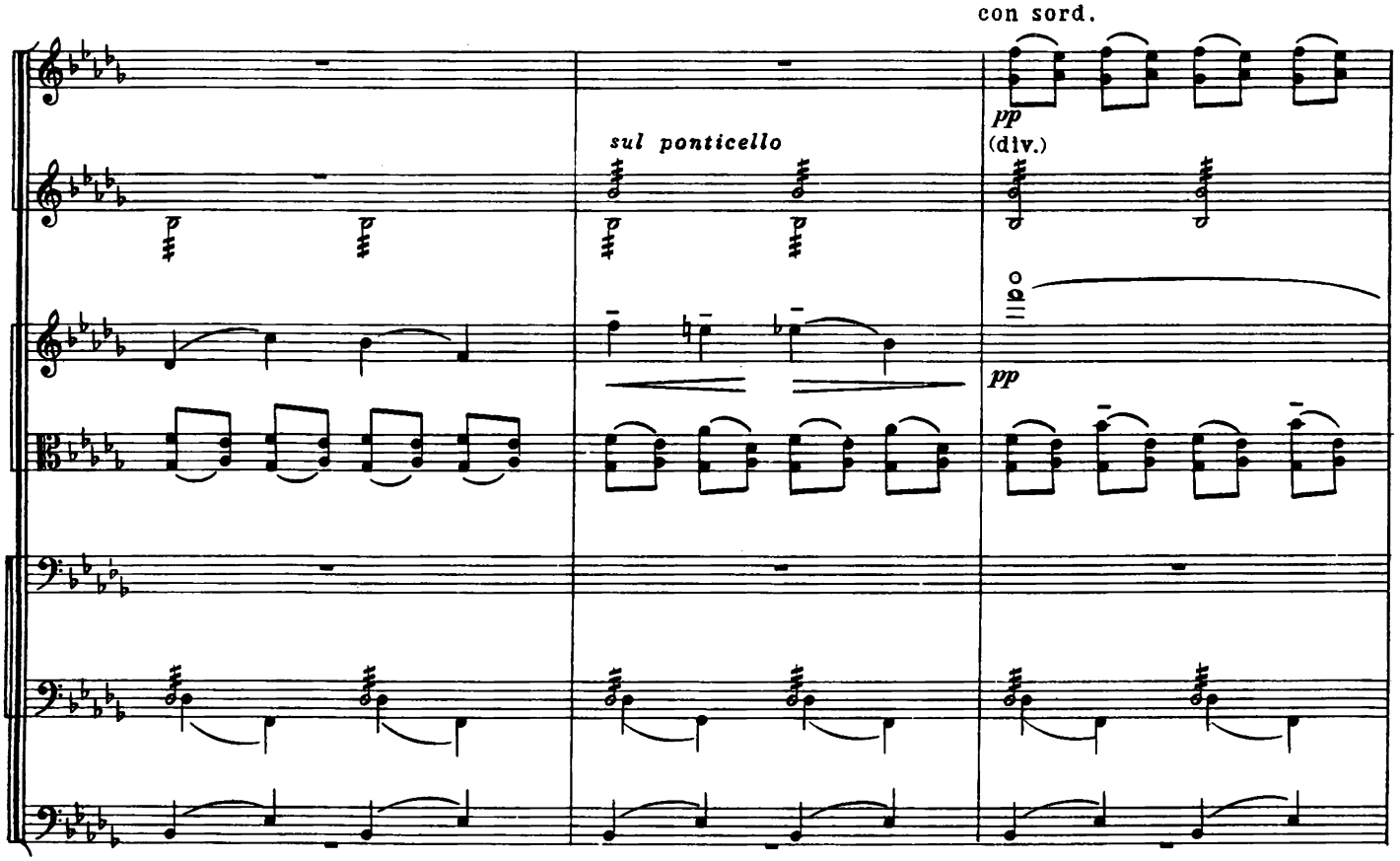
Возможно обобщение фигурационных рисунков, которое позволит передать левой руке мелодию вместе с сопровождающими гармоническими голосами:

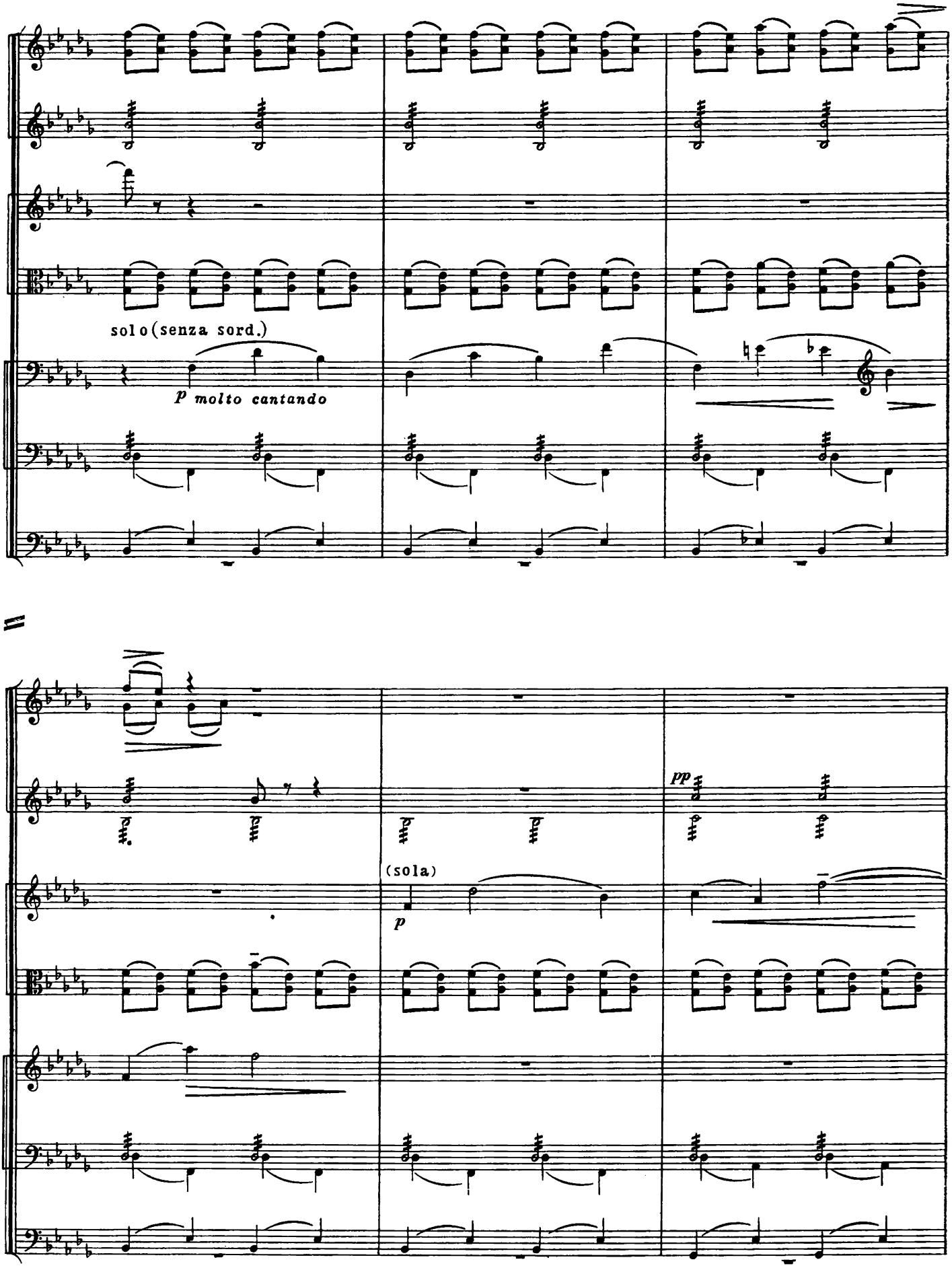


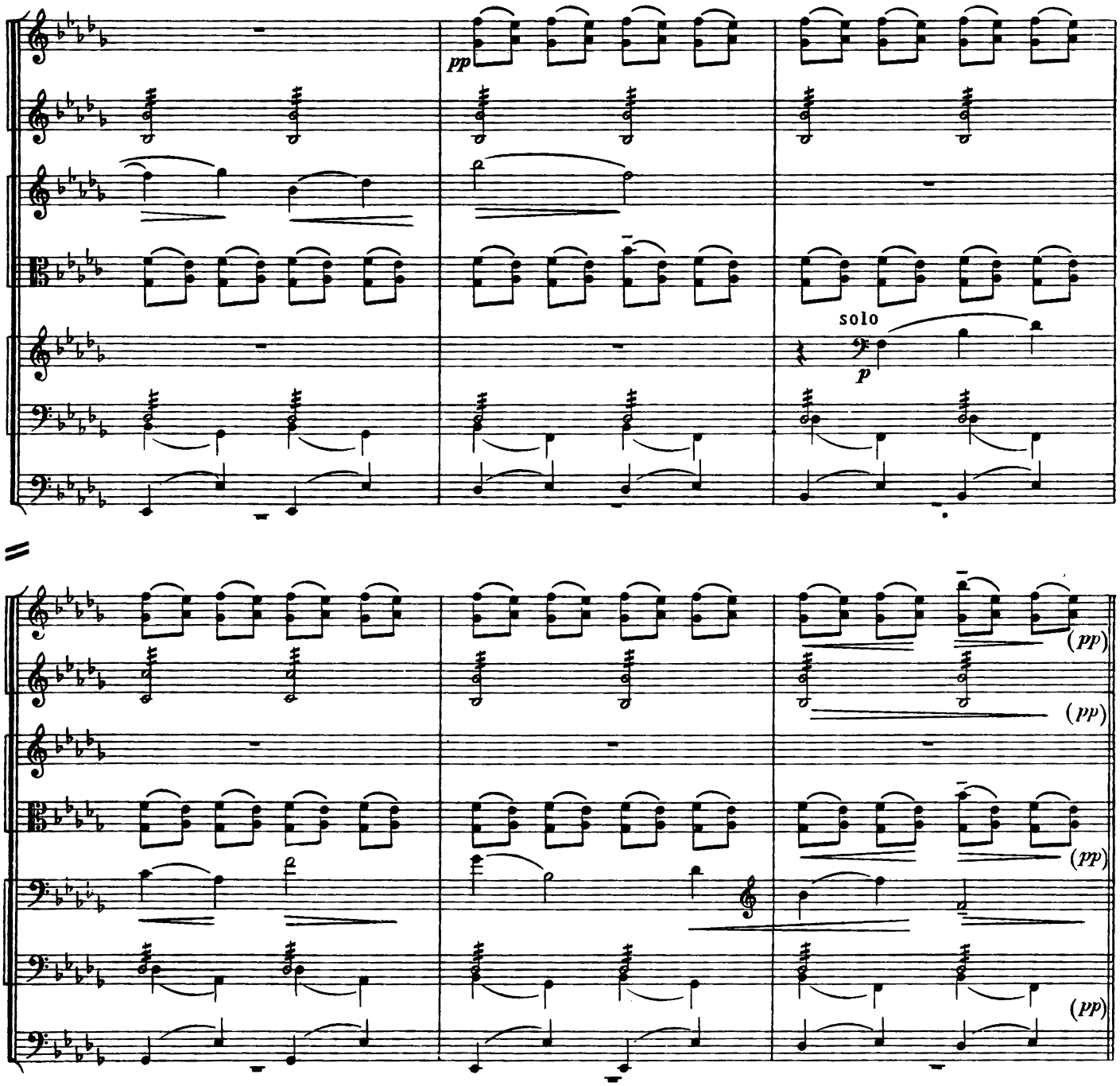
и т.д.

149 Quasi adagio



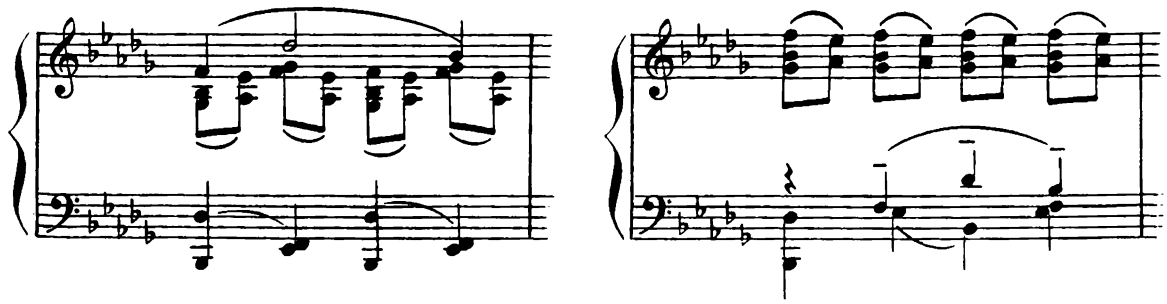


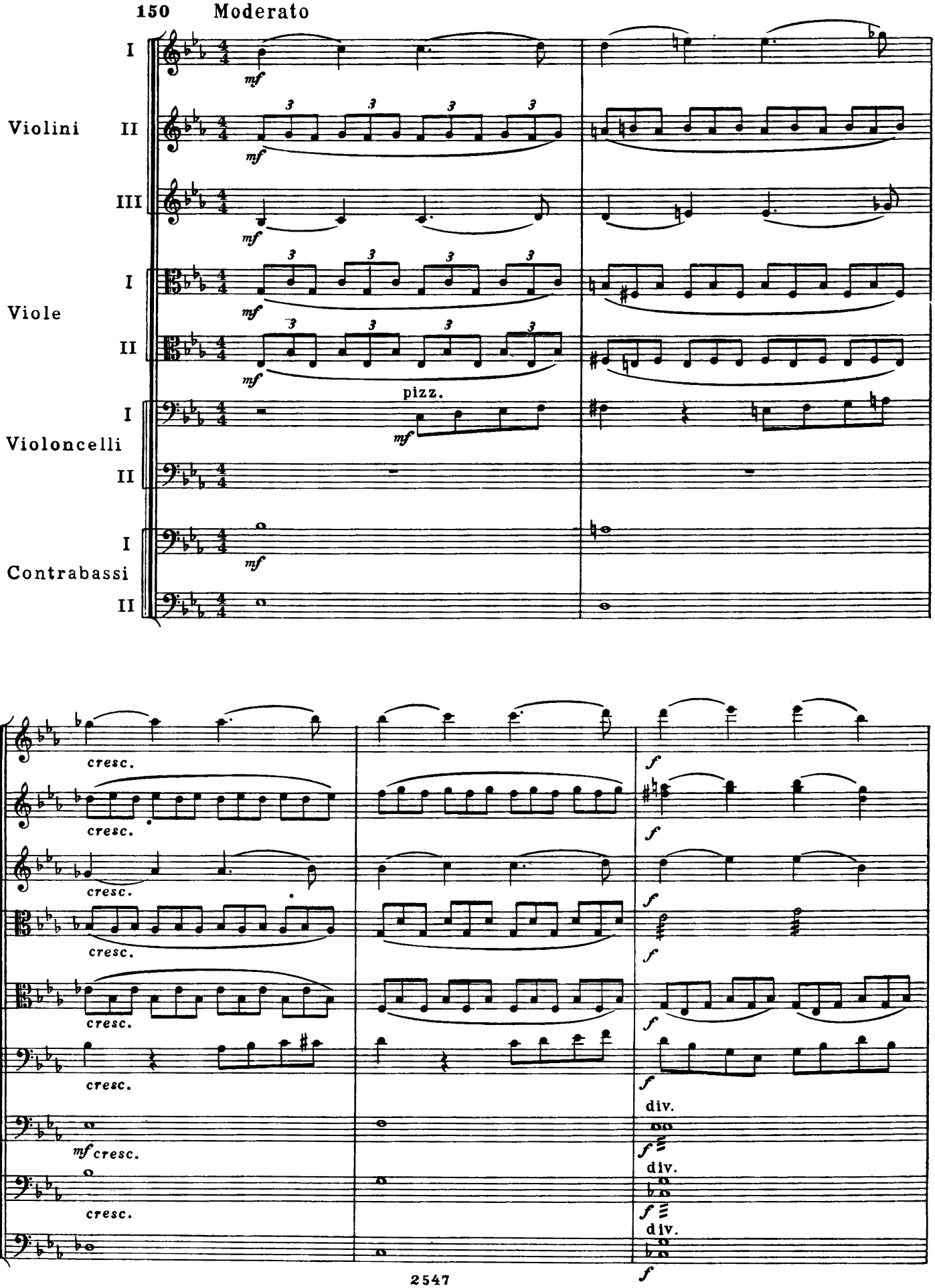

solo (senza sord.)
p molto cantando
(sola)
p
pp

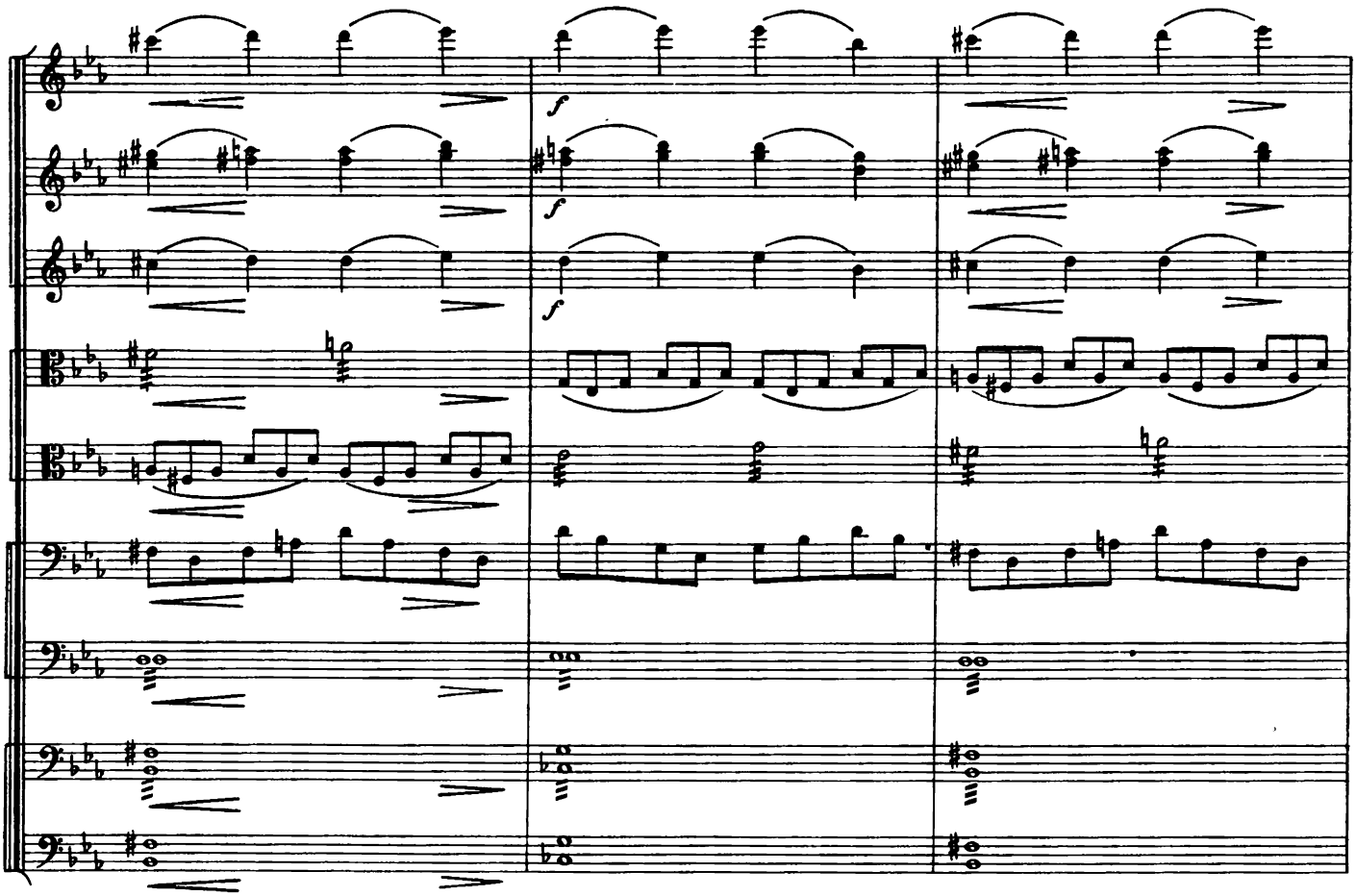


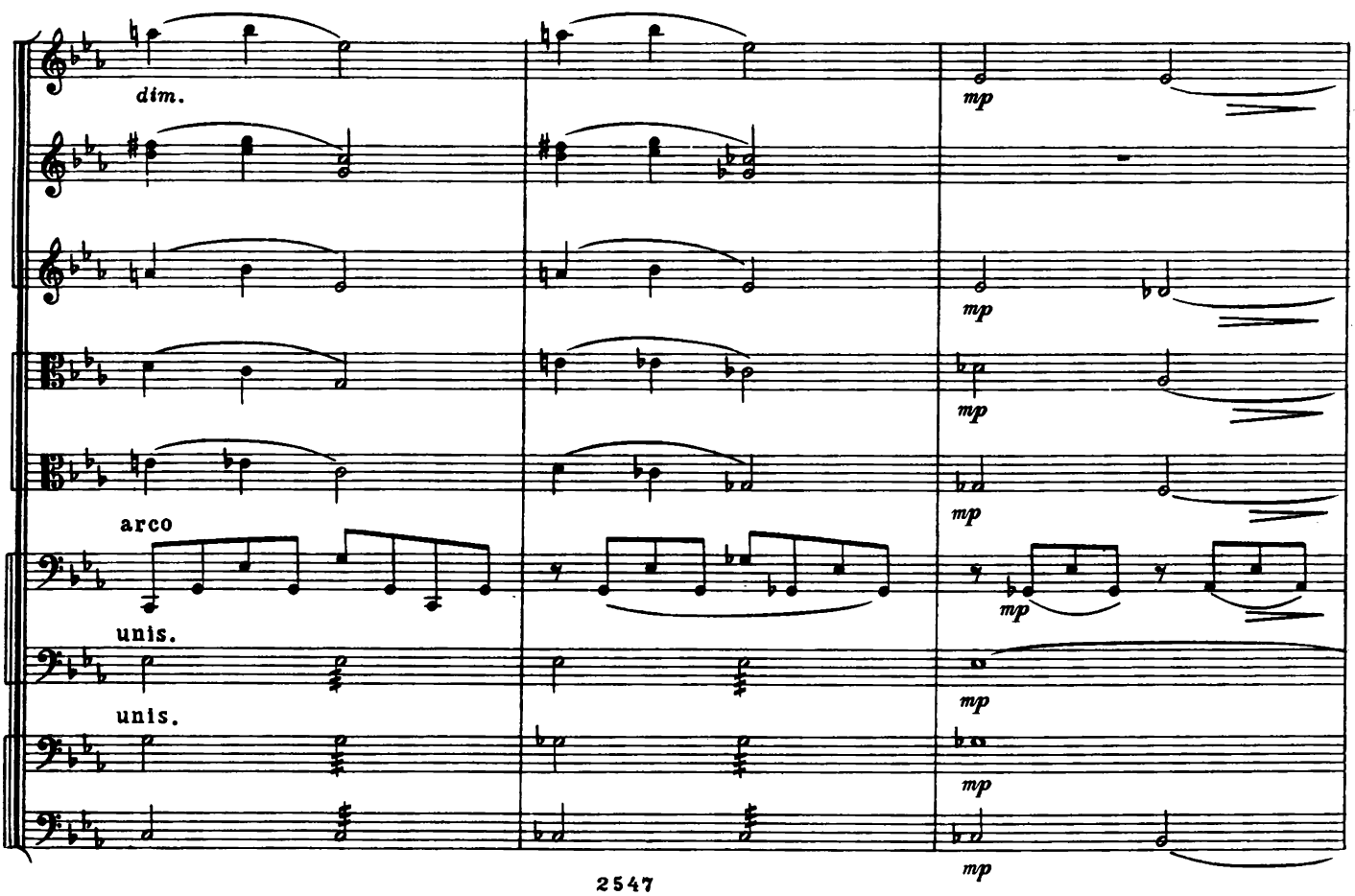
При переложении на фортепиано необходимо сохранить мелодический и ритмический рисунок фигурации, прибегая к ее кратковременным перемещениям в другую октаву. (Возможна октавная перестановка только одного голоса.)

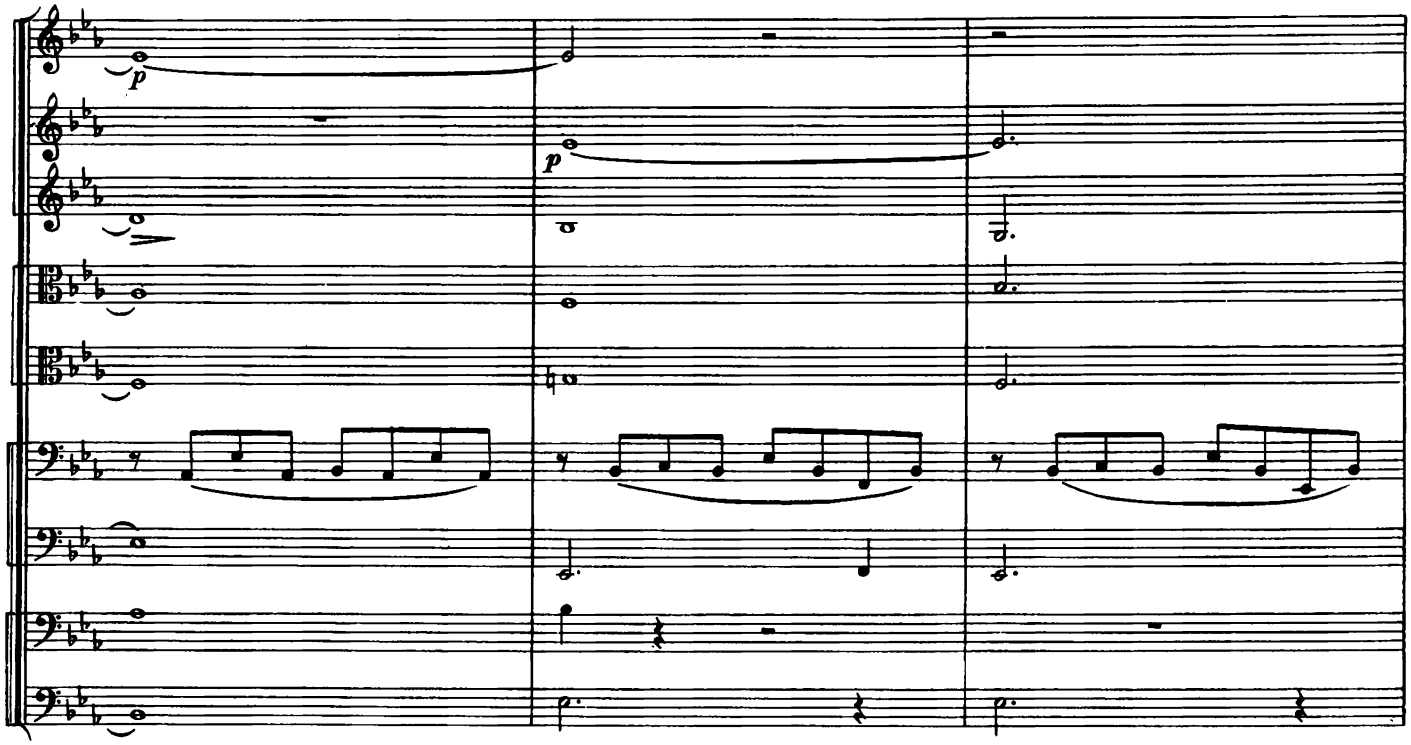
Перемещения возможны и в партиях виолончелей и контрабасов, что дает возможность соединить в левой руке мелодию и сопровождение.




150 Moderato
Violini
I
II
III
Viole
I
II
Violoncelli
I
II
Contrabassi
I
II
mf
pizz.
cresc.
f
div.

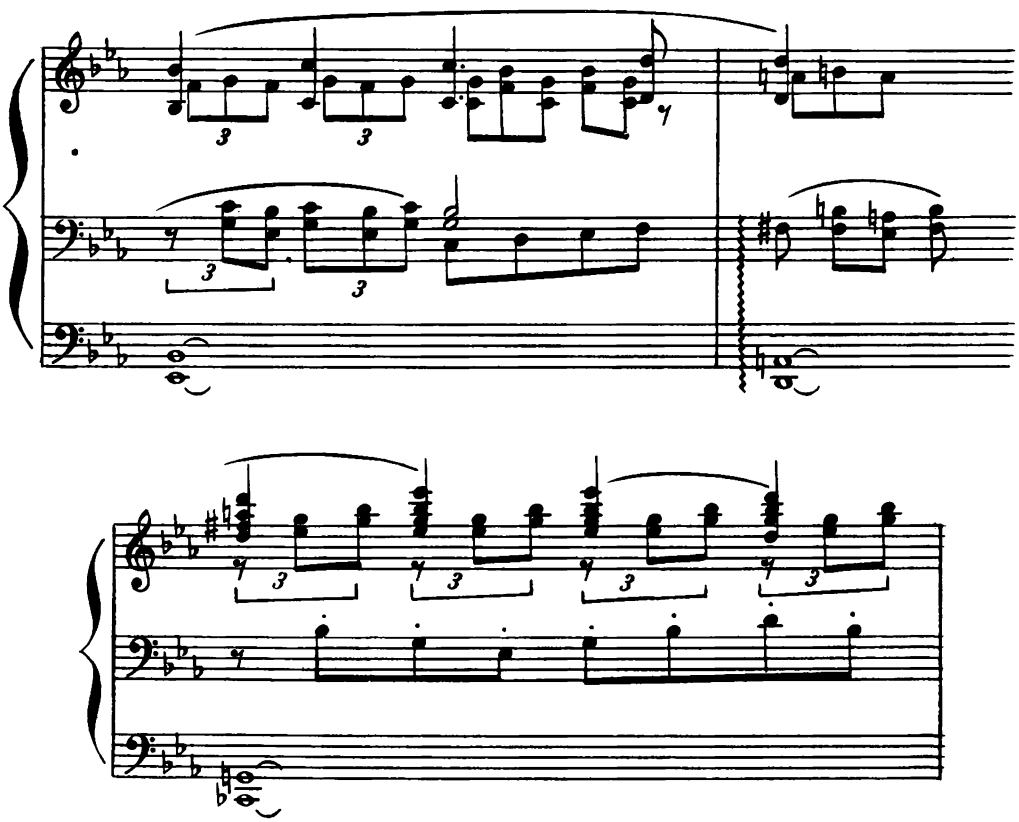

f
f
f


dim.
mp
mp
mp
mp
arco
unis.
unis.
mp
mp
mp



Публикуется по рукописи.

Желательно сохранить при игре на фортепиано отдельные важные черты оркестрового изложения: басовый регистр (контрабасы), придающий звучности глубину, особенности ритмики сопровождения (два на три), гармоническую структуру фигурации. Возможен такой вариант начала отрывка и его пятого такта.



Глава 9

ПОЛИФОНИЯ

Из всех видов строения фактуры ткань полифонического типа содержит для читающего, пожалуй, наибольшие трудности, требуя повышенного напряжения внимания. Острая направленность внимания вызывается необходимостью делить его между двумя или несколькими равноценными по своему смысловому значению объектами. Если в гомофонной ткани, естественно расчленяя ее на линии ведущие и сопровождающие, мы имели возможность значительно смягчать звучание голосов сопровождения (как бы „уводя" их на второй план), то в полифонической ткани мы должны стремиться к почти равной рельефности всех голосов.

При чтении полифонической ткани за фортепиано в немалой степени оказывает услугу тренировка памяти и внимания. Один из способов такой тренировки — приучать себя читать ноты так, чтобы глаза шли „немного впереди" рук.[1]

В оркестровой ткани полифония выявляется в следующих характерных видах:

1) в виде полифонизации гомофонной фактуры в результате интенсивного мелодического развития отдельных голосов;

2) в виде фактуры чисто полифонического строения, все голоса которой подчиняются задачам тематического развития и одинаково важны по своей смысловой роли.

(Прочие виды полифонии, встречающиеся в ткани камерных и оркестровых сочинений, со стороны чтения не содержат трудностей особого типа и затрагиваться здесь не будут.)

В полифонизированной гомофонной ткани отмечают две разновидности. Одна из них — свободная, неимитационная, полифонизированная фактура. Это своего рода полифонически оживленные голоса гомофонной ткани, как правило средние гармонические голоса, но более энергично „прорисованные," мелодически активные и значительные в смысловом отношении.

Благодаря своему возрастающему тематическому значению они должны при чтении партитуры рассматриваться как первенствующие после основной мелодии. Их необходимо рельефно выделять, отчасти подчиняя им остальные голоса сопровождения.

Другая разновидность полифонизированной гомофонной фактуры — канон, сопровождаемый гармоническими голосами, — соединение имитационной формы с развитым гомофонным складом. Соотношения голосов, свойственные гомофонной фактуре, — мелодия (основная линия), сопровождение (подчиненная линия) — в ней сохранены. Однако здесь функцию мелодии (в широком ее значении) выполняет каноническая имитация, которая, в свою очередь, имеет главный и имитирующий голос (*proposta* и *risposta*); имитация может возникать как в одном регистре (например, в двух верхних голосах), так и в крайних регистрах (верхний голос и бас).

[1] Подобная тренировка может быть начата с двухголосной фортепианной полифонической ткани (например, с инвенций И.С. Баха), затем следует перейти к трехголосию (на материале инвенций и фуг Баха).

В свою очередь, гармонические голоса (обычно их два–три, редко больше) могут быть весьма сложными по интонационному и ритмическому рисунку. Наряду с чисто гармоническим значением сопровождающие голоса могут иметь значение фигурационного фона (см. пример 158 — Бородин, 2-й квартет, часть III), что обязательно сказывается на степени переработки фактуры при переложении (чтении на фортепиано).

Ткань чисто полифонического строения представлена в „Пособии" каноном и фугато. В группу примеров на канон вошли и канонические имитации с одним или несколькими свободными голосами. Группа примеров на фугато включает отрывки из камерных и симфонических сочинений, не представляющих каких–либо непреодолимых трудностей для чтения.

Тематическая насыщенность, смысловая нагрузка, отличающие каждый голос ткани, требуют от читающего умения быстро подмечать все особенности текста партитуры. Анализ текста с точки зрения полифонического строения, регистровые соотношения всех голосов, постоянная забота о рельефности рисунка каждой линии (меньшая в свободных голосах, большая в канонических произведениях)–вот те требования, которые предъявляет к читающему полифоническая партитура.

Степень рельефности звучания голоса зависит также от многих причин: от его регистрового положения по отношению к другим голосам, от нюансировки, предписанной автором, от особенностей инструментовки. Все это должно вызывать у читающего мгновенное осознание и необходимую реакцию.

Приводим несколько методических советов:

В полифонической партитуре нередко приходится играть одной рукой два а иногда и три — полифонических голоса, различных по своей звучности. Умение „дифференцировать" туше в одной руке появляется далеко не сразу. Его следует в себе тщательно развивать систематическими упражнениями, играя двухголосные отрывки одной рукой, с попеременным „выделением" звучности одного из голосов.

В гомофонной полифонизированной фактуре не сразу приходит умение различать голоса тематические и сопровождающие. Поэтому к чтению подобных полифонических эпизодов нужно приступать после своего рода „подготовки" отрывка к исполнению. Сначала следует воспроизвести сочетание мелодии с ее контрапунктом, опуская прочие элементы ткани (сопровождающие голоса). Вначале их лучше сыграть двумя руками, чтобы придать наибольшую свободу движению каждого голоса. Затем, проанализировав текст, нужно определить, требуют ли эти голоса исполнения разными руками или же их следует объединять в партии одной руки. (В последнем случае полезно поиграть их соединение одной рукой, добиваясь необходимой дифференциации туше и удобности исполнения.) После этого можно отдельно сыграть все сопровождение, продумывая, насколько полно и удобно оно „укладывается" в качестве фона для контрапунктирующих голосов. Подобного рода „подготовка" текста во многом обеспечивает последующее успешное прочтение всех элементов.

В чисто полифонической ткани нужно предварительно оценить регистровые и ритмические соотношения голосов и мысленно распределить материал между партиями правой и левой руки, учитывая возможные „переброски" голосов.

Следом за развитием навыков „вычитывания" полифонических сочетаний появляется забота о приемах аранжирования. Здесь важно помнить, что:

Если возникает необходимость в регистровых перемещениях, то лучше избегать их в мелодии. Все перемещения по высоте, а также „запаздывающие" или „опережающие" вступления звуков желательно делать за счет сопровождающих голосов.

Пропускать отдельные звуки (в очень трудных случаях) возможно, но необходимо помнить, что нельзя выпускать рисунки яркохарактерные. Нельзя „бросать" голос на вводном звуке, не сыграв разрешения.

Следует убирать с пути темы все звуки, опережающие ее рисунок.

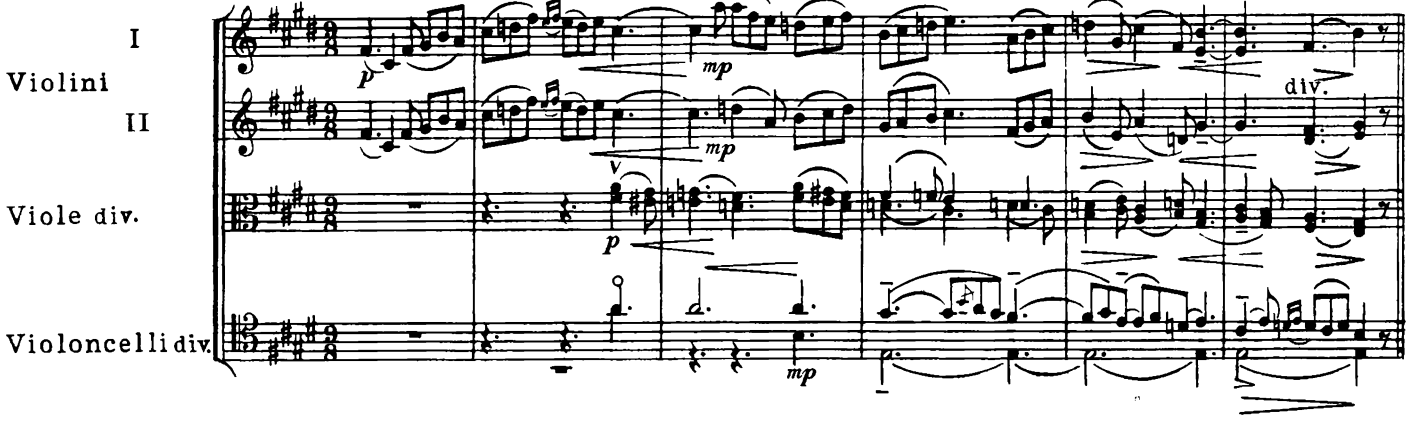
Соединяя в одной руке два тематических голоса, следует избегать длительных широких расположений, вызывающих необходимость повторных скачков руки. Два–три скачка подряд в одной руке решительно вредят звучанию соединяемых тематических рисунков.

ПОЛИФОНИЗИРОВАННАЯ ГОМОФОННАЯ ТКАНЬ

Приводим несколько примеров свободной (неимитационной) полифонизированной гомофонной ткани для чтения в классе.

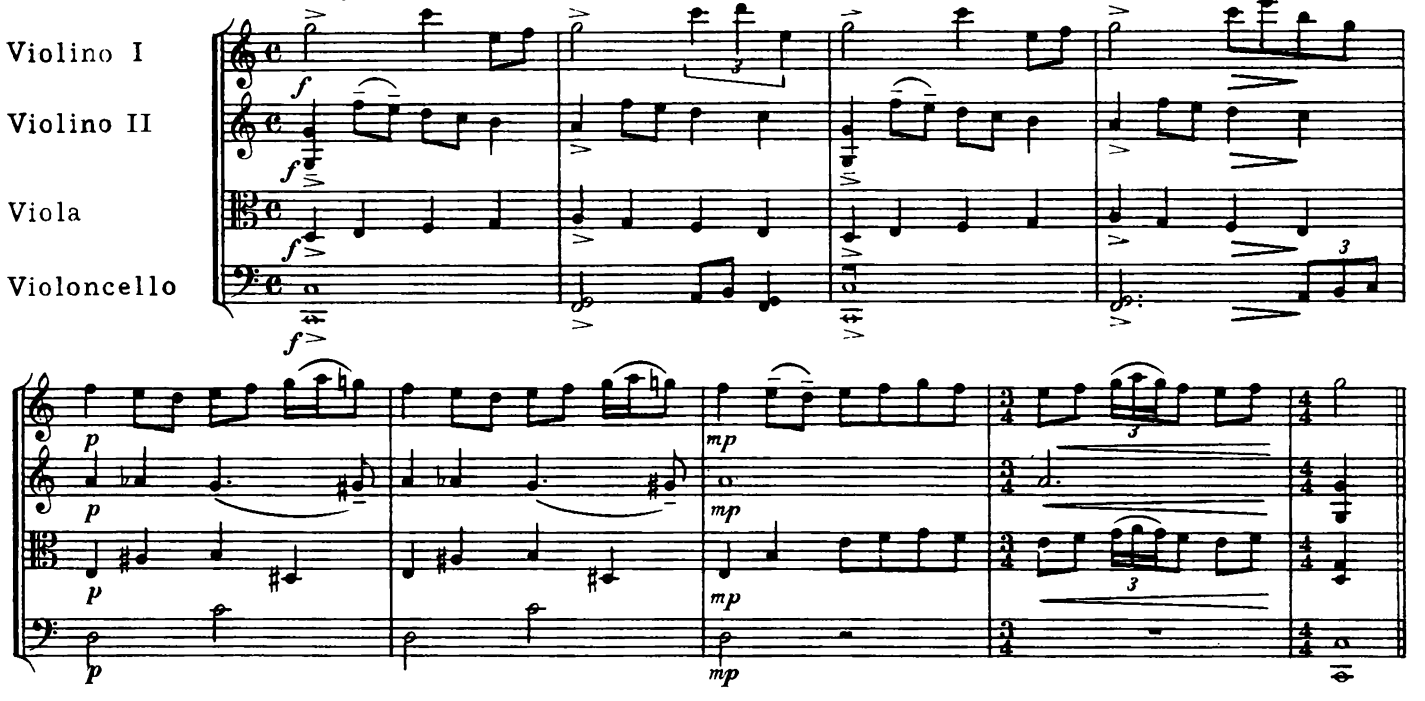
А. Глазунов. 3-я симфония, ч.III

151 **Andante sostenuto**



С. Прокофьев. 2-й квартет, ч.I

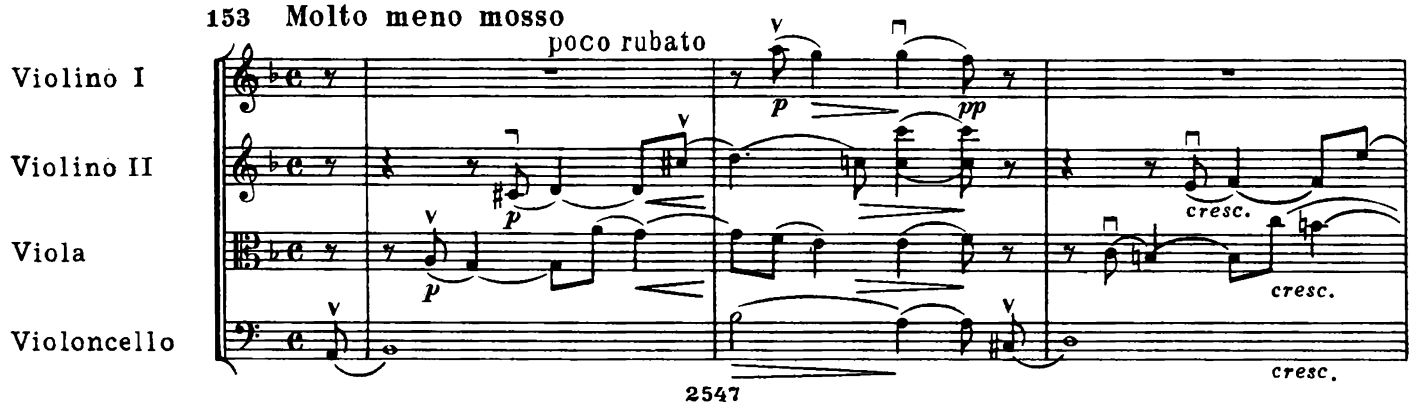
152 [Allegro sostenuto]

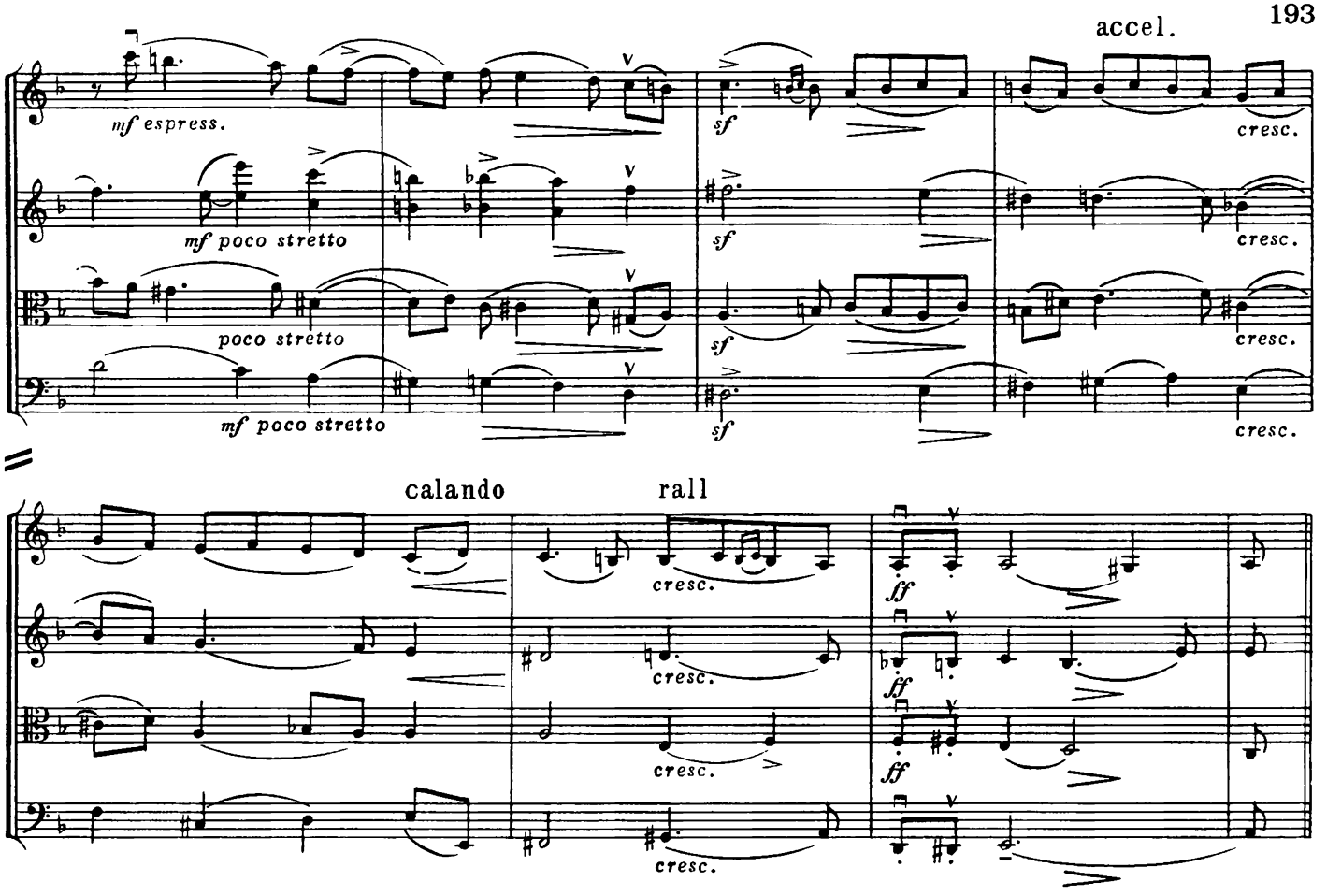


Ф. Блюменфельд. Квартет, ч.II

153 **Molto meno mosso**

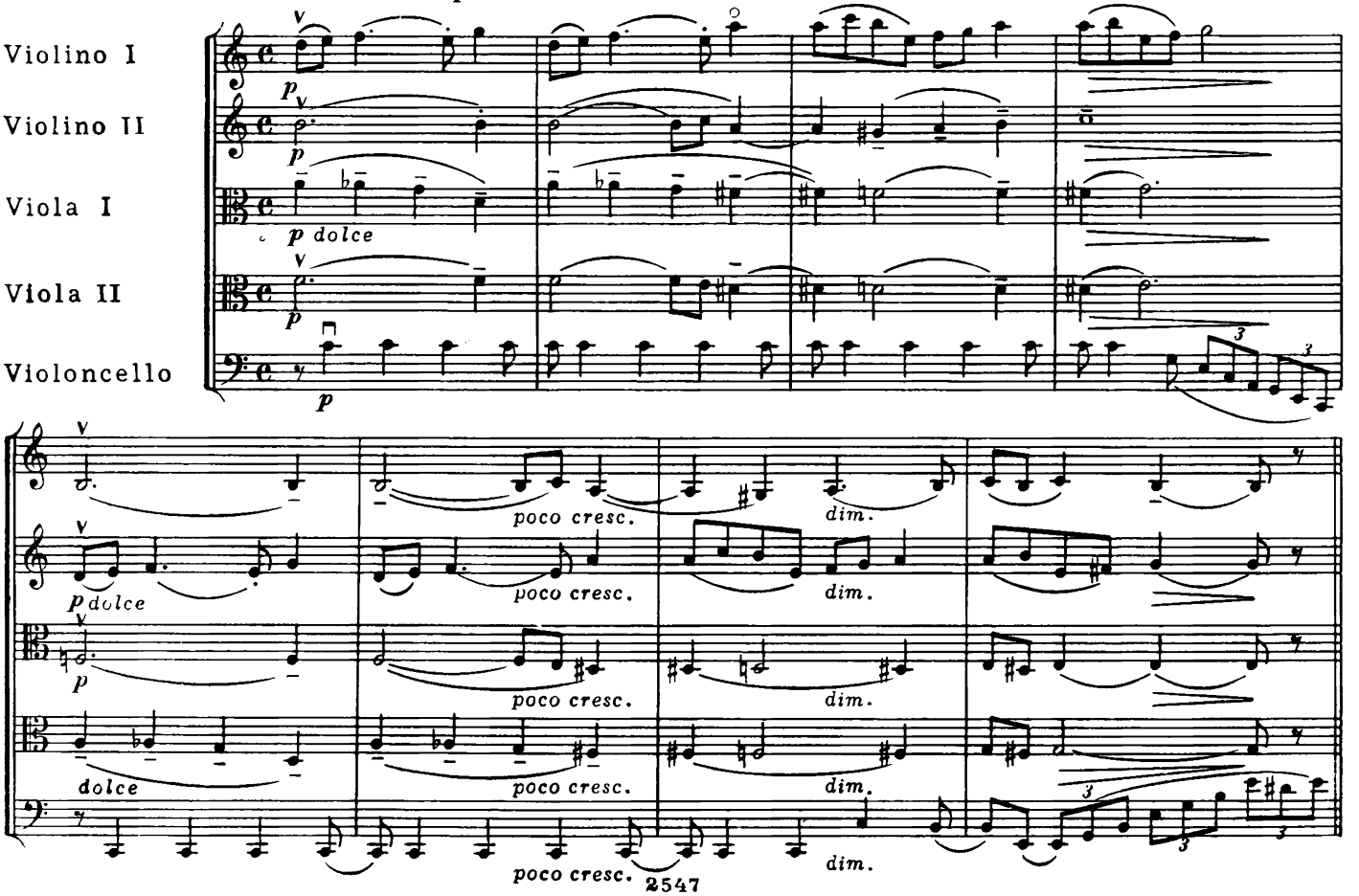
poco rubato





С. Танеев. 2-й квинтет, ч. II

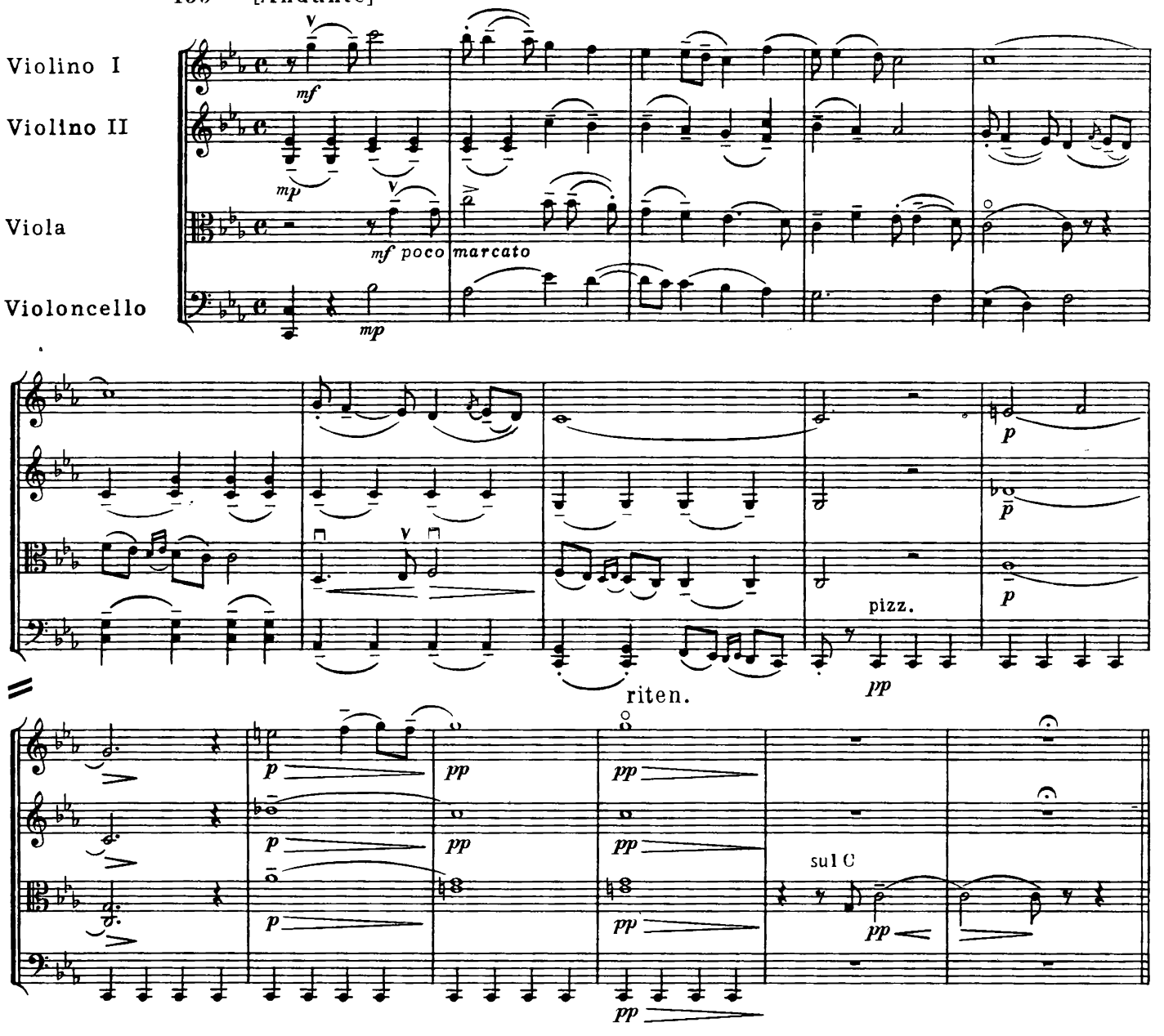
154 L'istesso tempo. Teneramente



Примеры канона в сопровождении гармонических голосов.

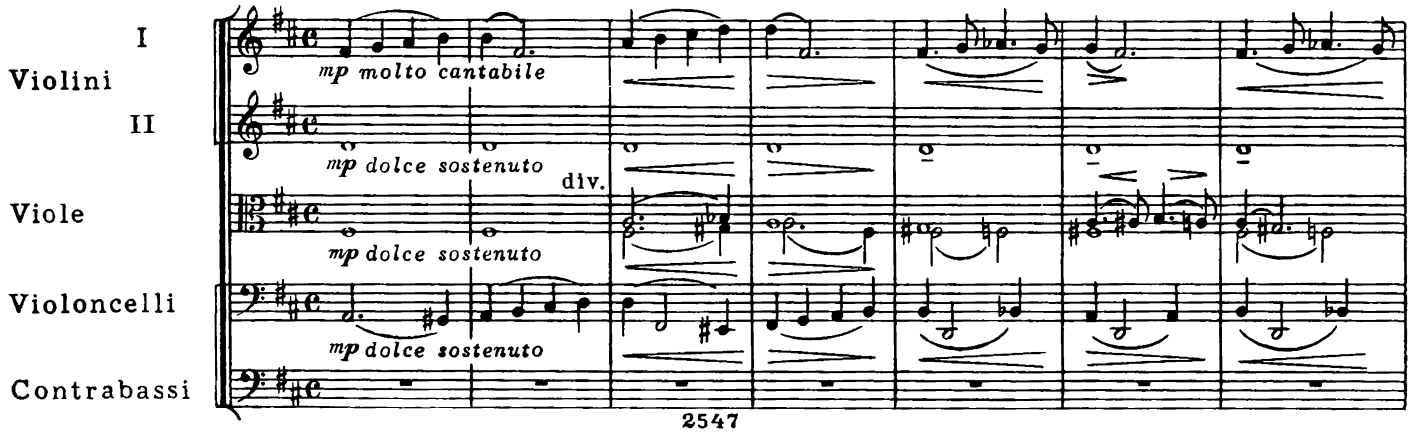
В. Мейен. Квартет, ч. III

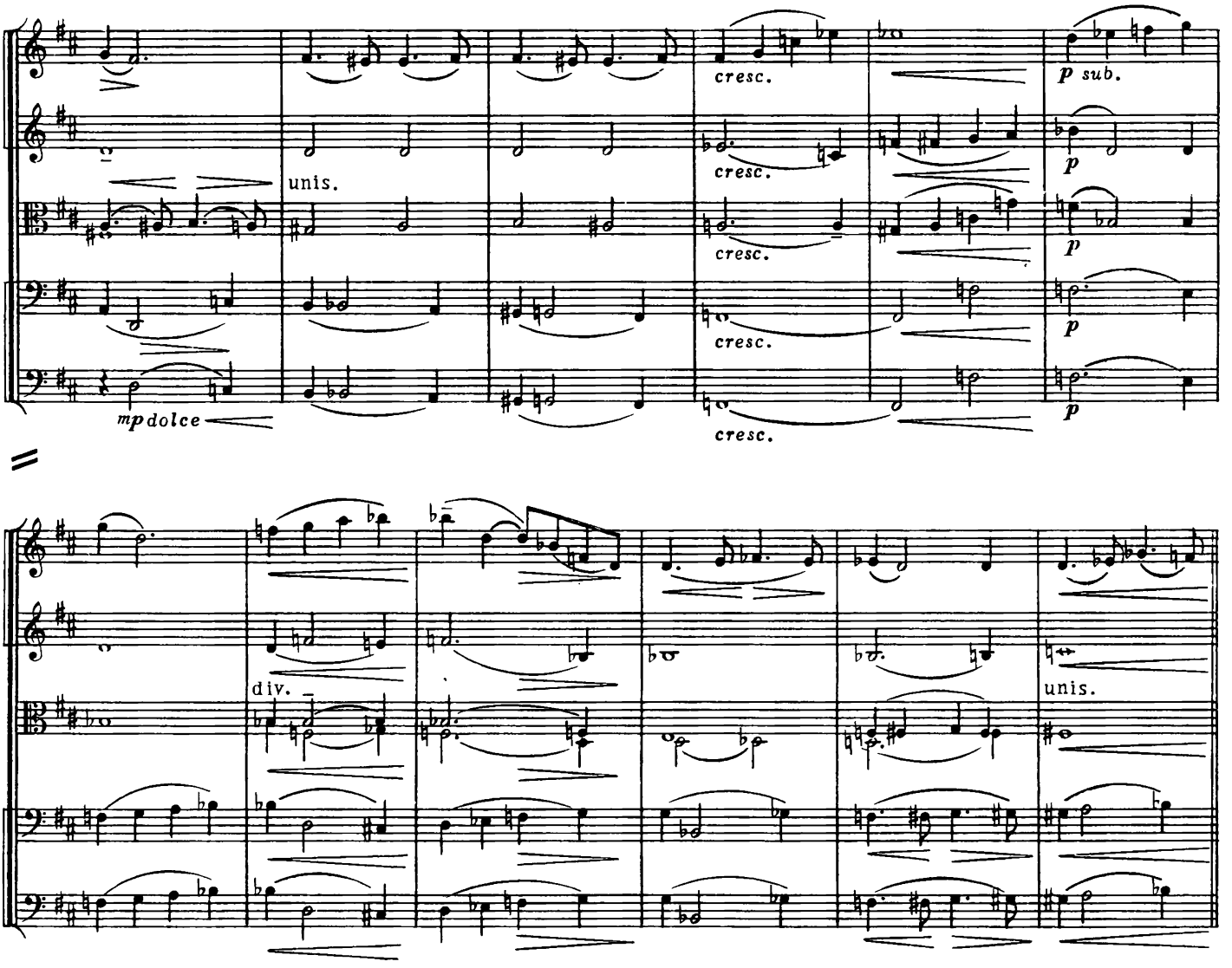
155 [Andante]



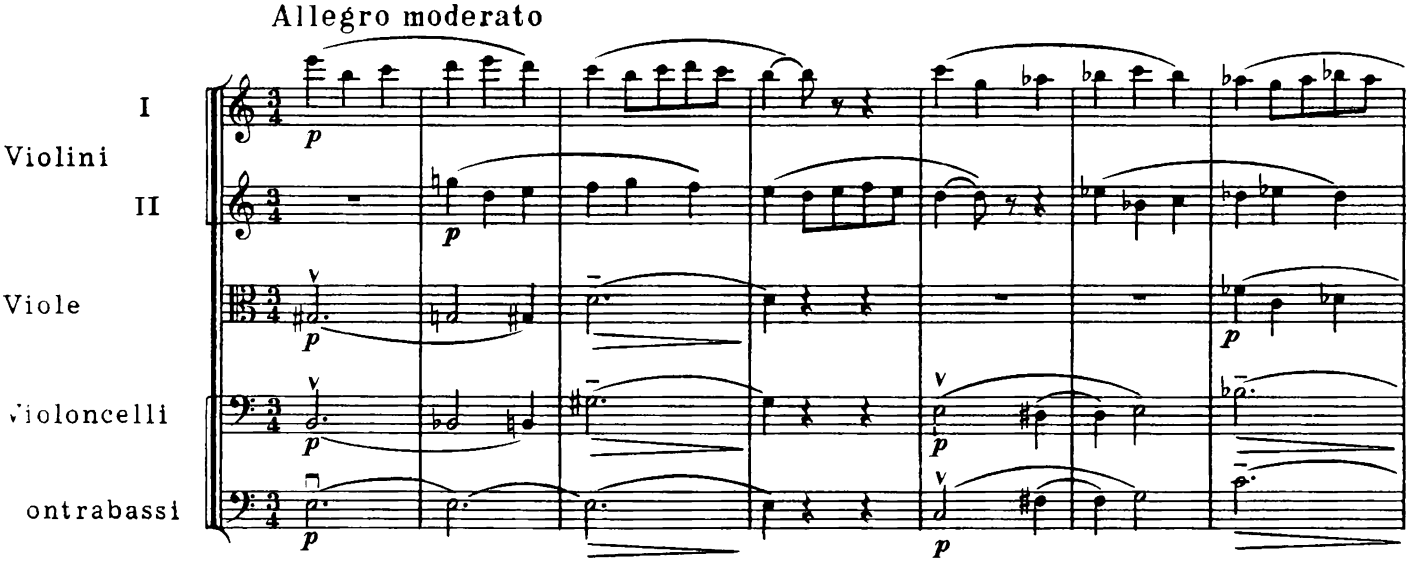
Ц. Франк. Симфония, ч. I

156 [Allegro]





Приводится струнная группа.



196

cresc.

cresc.

dim.

allargando

158 [Moderato]

Violino I

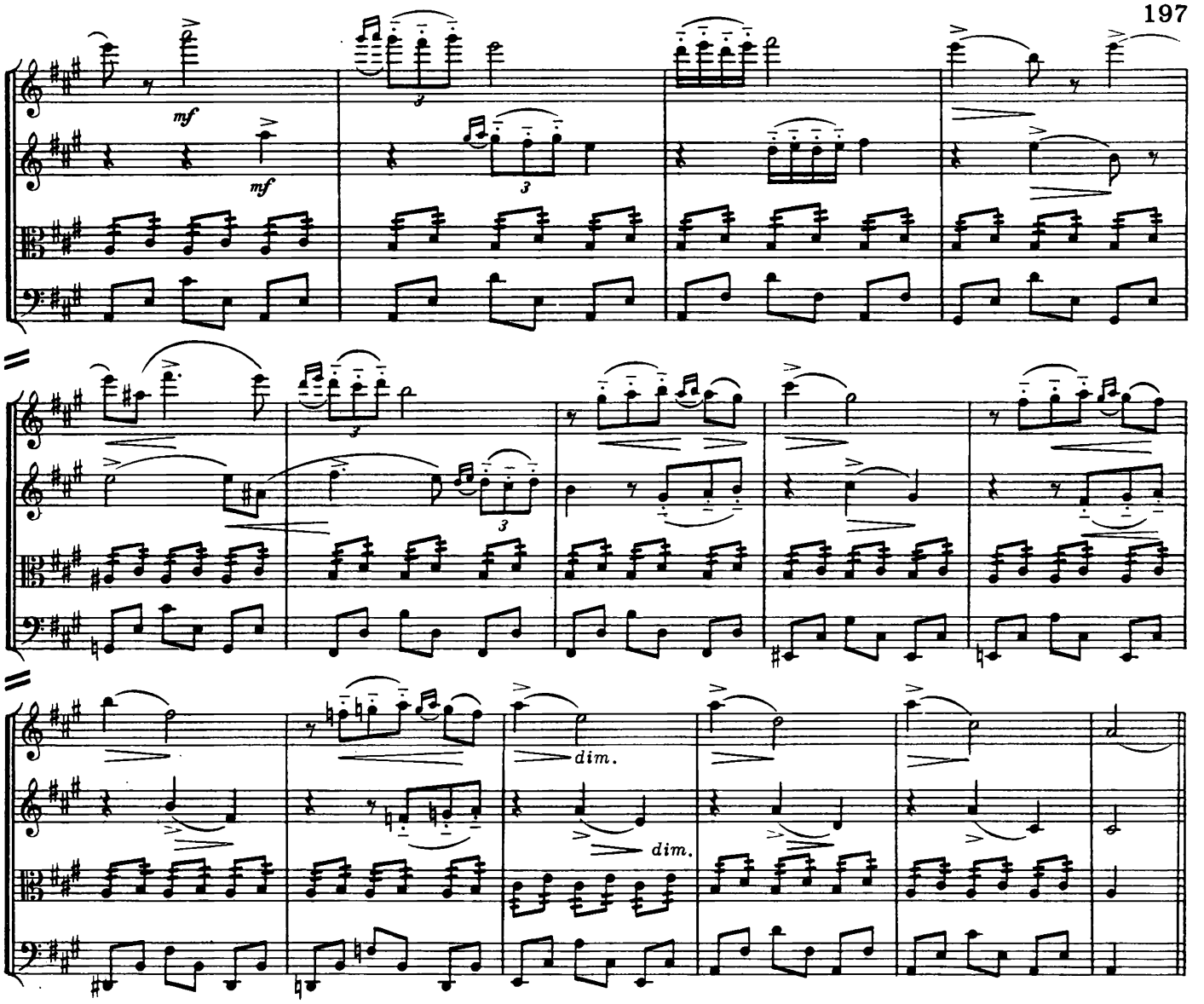
Violino II

Viola

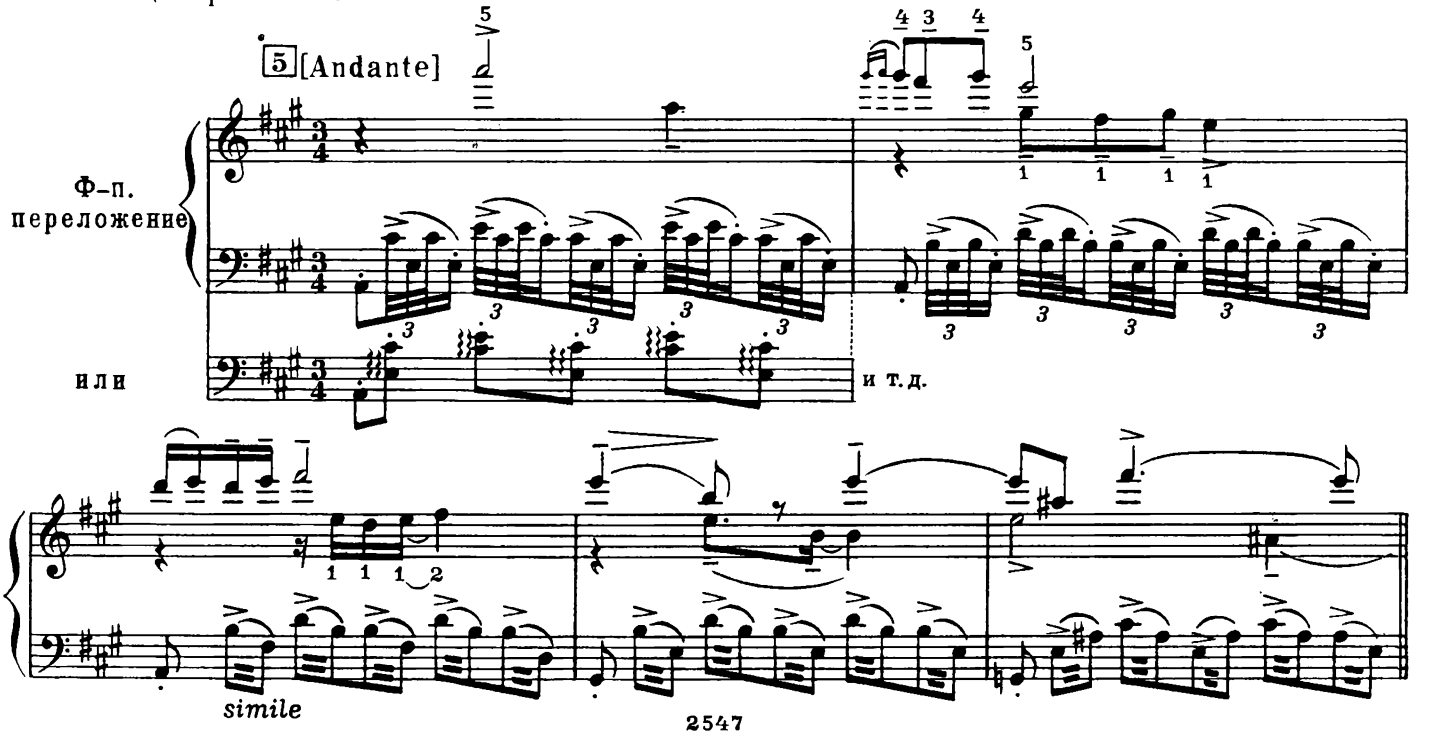
Violoncello

mf legg.

pizz.

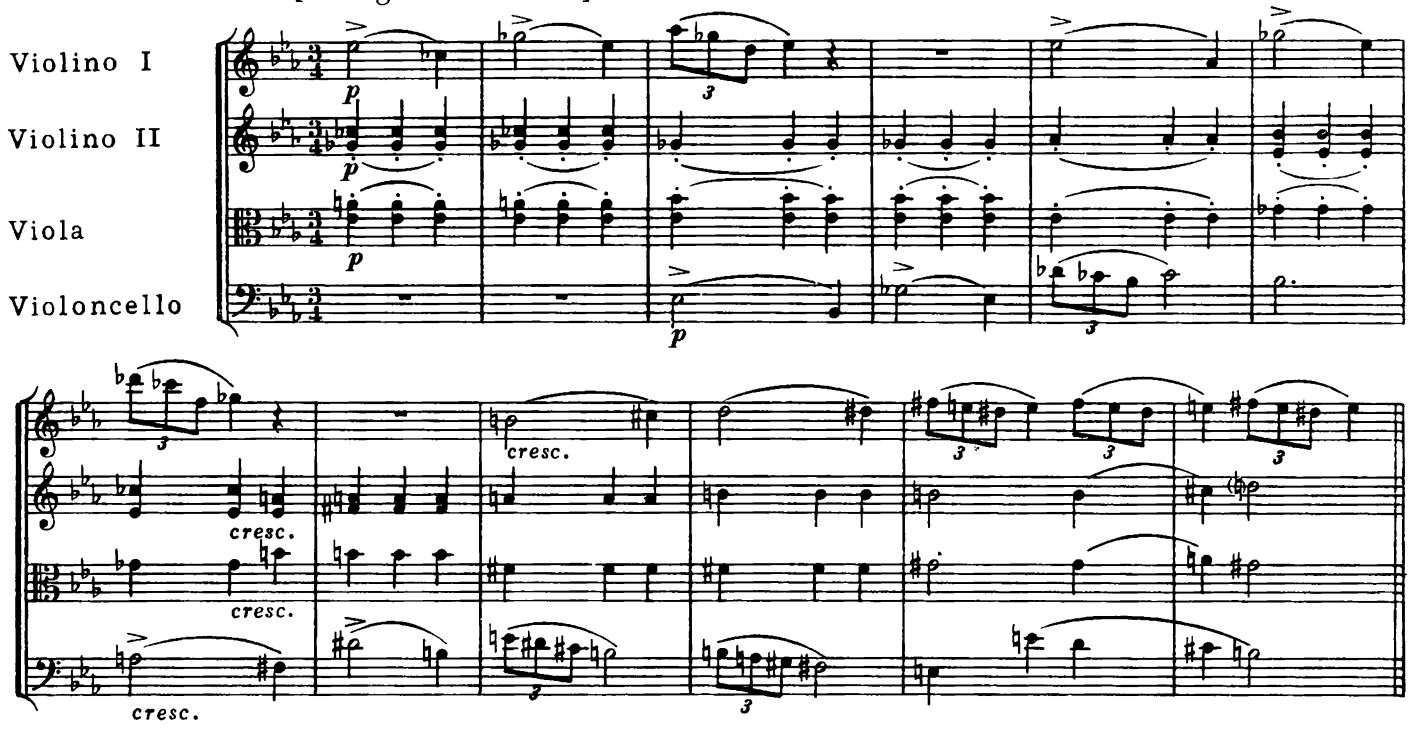


Пример на канон верхних голосов в сопровождении фигурационного фона альта и виолончели. Для переложения на фортепиано предлагается следующее решение:



П. Чайковский. 3-й квартет, ч. I

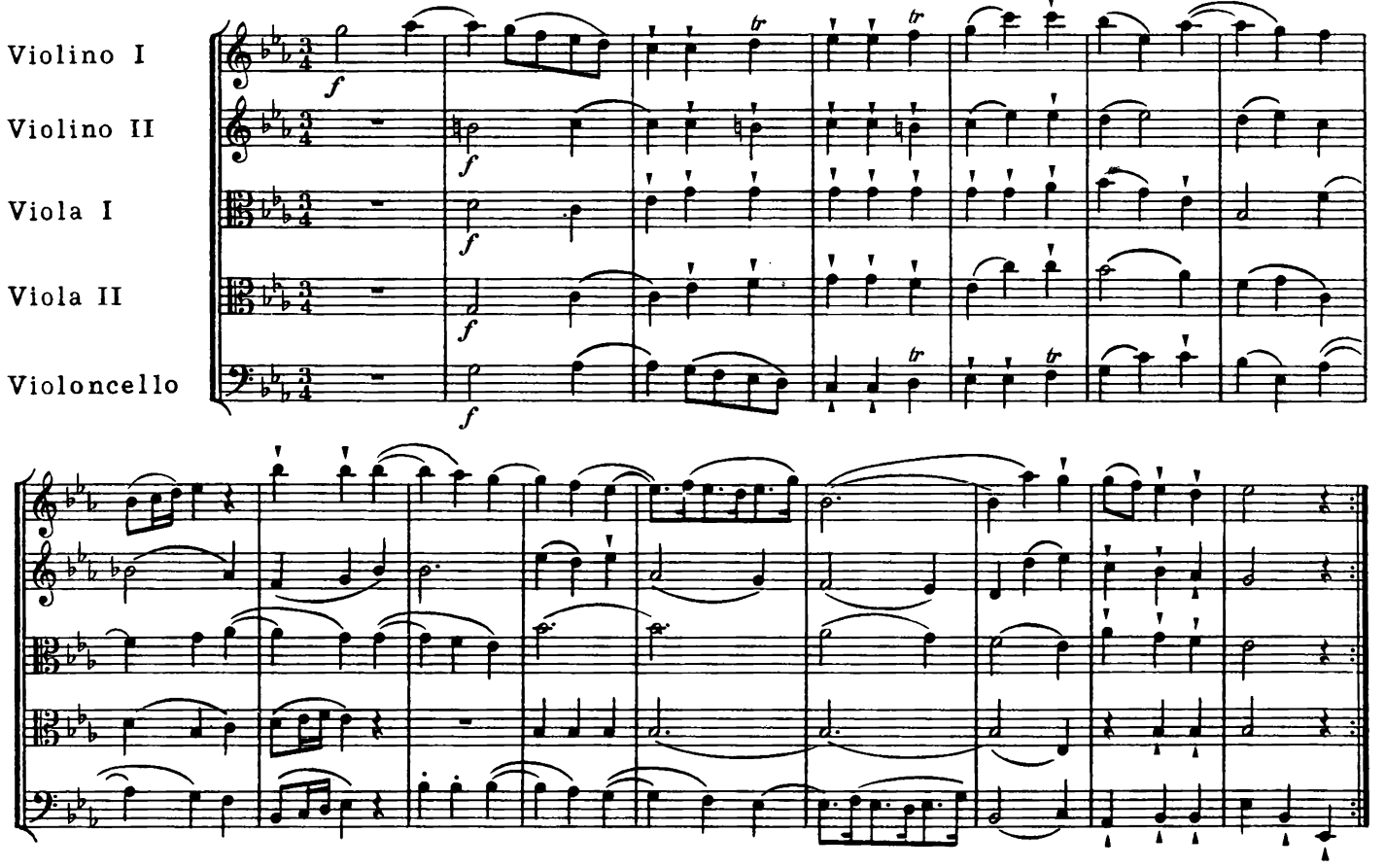
159 [Allegro moderato]



Пример на канон мелодии с басом в сопровождении гармонических голосов в среднем регистре.

В. А. Моцарт. Квинтет c-moll, ч. III

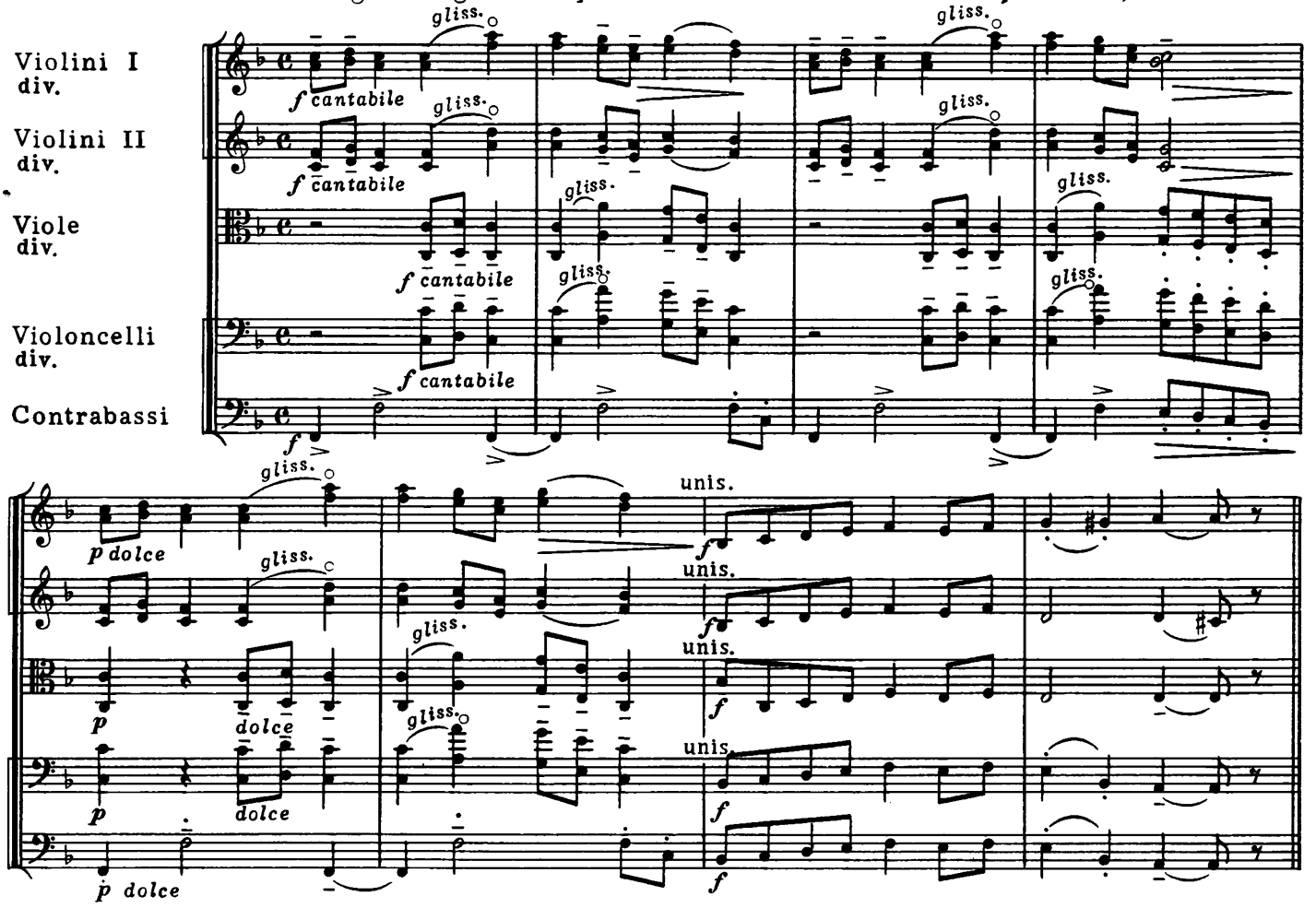
160 Menuetto in Canone



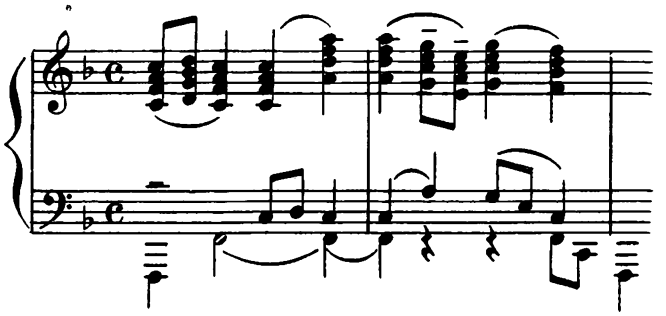
Канон мелодии с басом при трех свободных средних голосах.

Свободная имитационная форма с аккордовым изложением верхнего голоса и октавной дублировкой нижнего, при свободном басовом голосе.

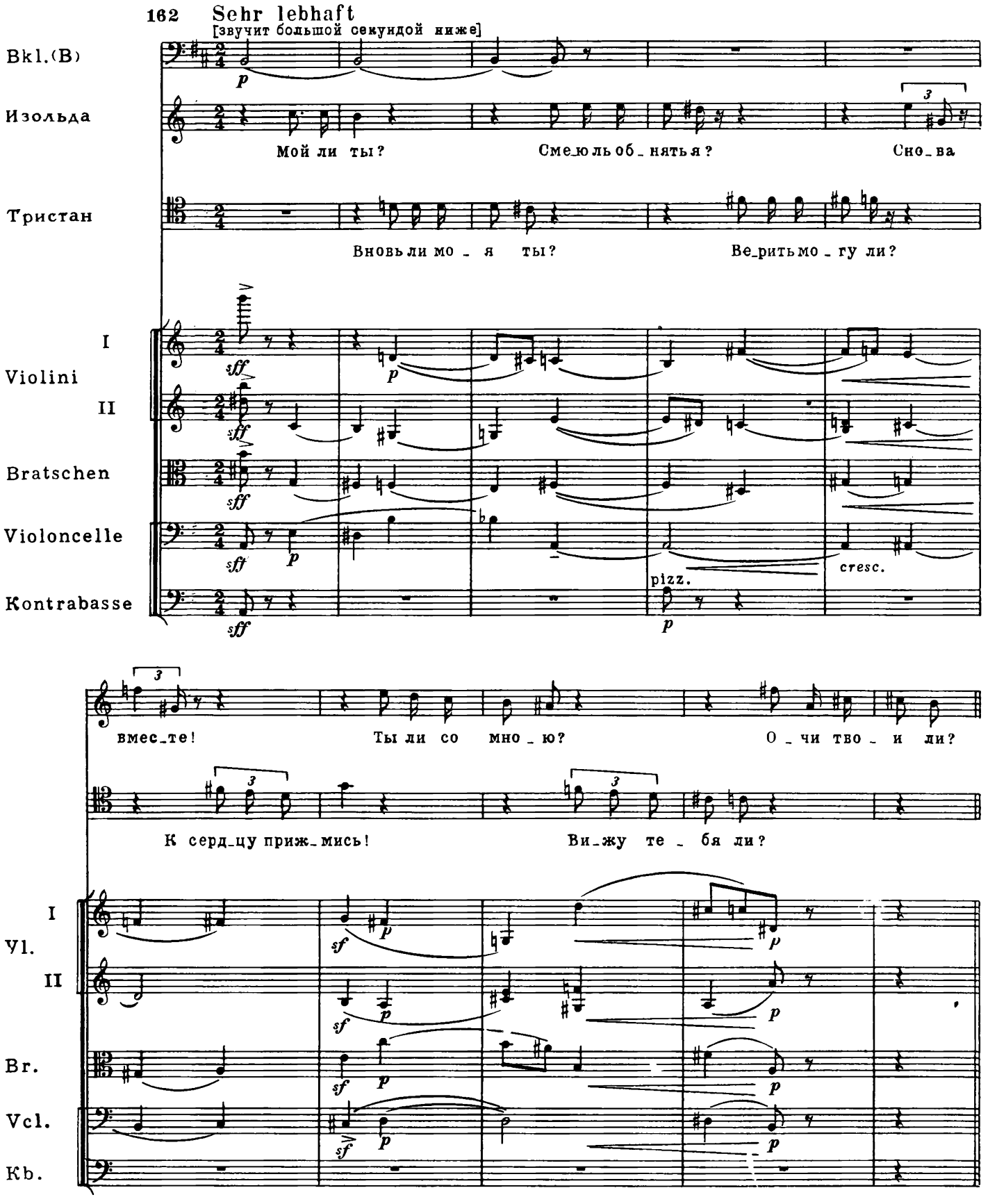
161 [Allegretto grazioso] Н. Раков. Симфониетта, ч II



В каноне можно снять верхнее октавное удвоение у альтов и виолончелей. Преимущество такого переложения в том, что оно дает возможность „подхватывать" басы, и в том, что при исполнении канона руки не будут мешать одна другой.



Однако главное преимущество здесь заключается в том, что полифония отрывка легче „прослушивается"; его линии выделяются рельефнее, если они излагаются как бы в различных „масштабах" звучности: на октавное, а тем более на аккордовое изложение верхнего голоса „отвечает" голос, изложенный унисоном и лежащий в ярко контрастном нижнем регистре.

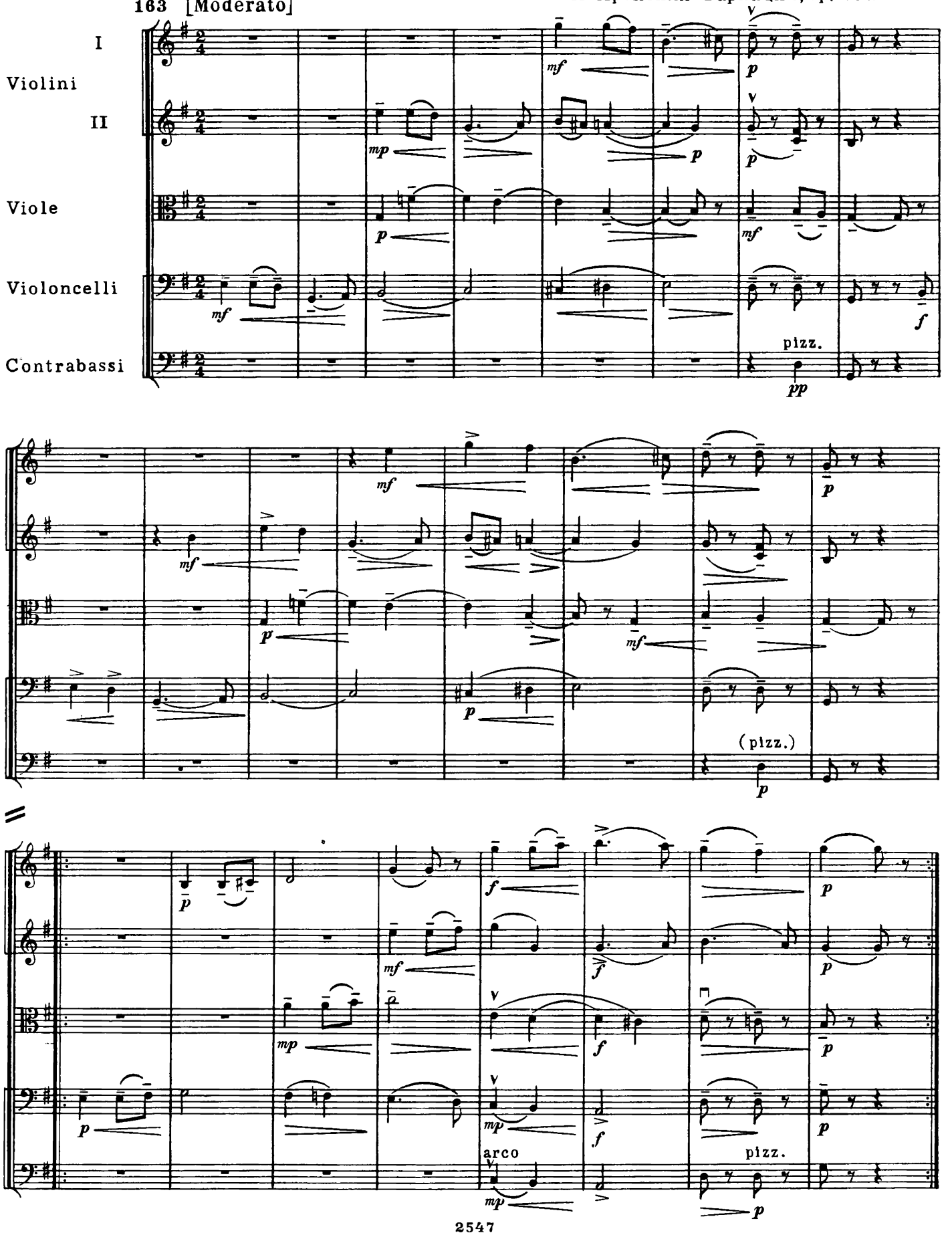


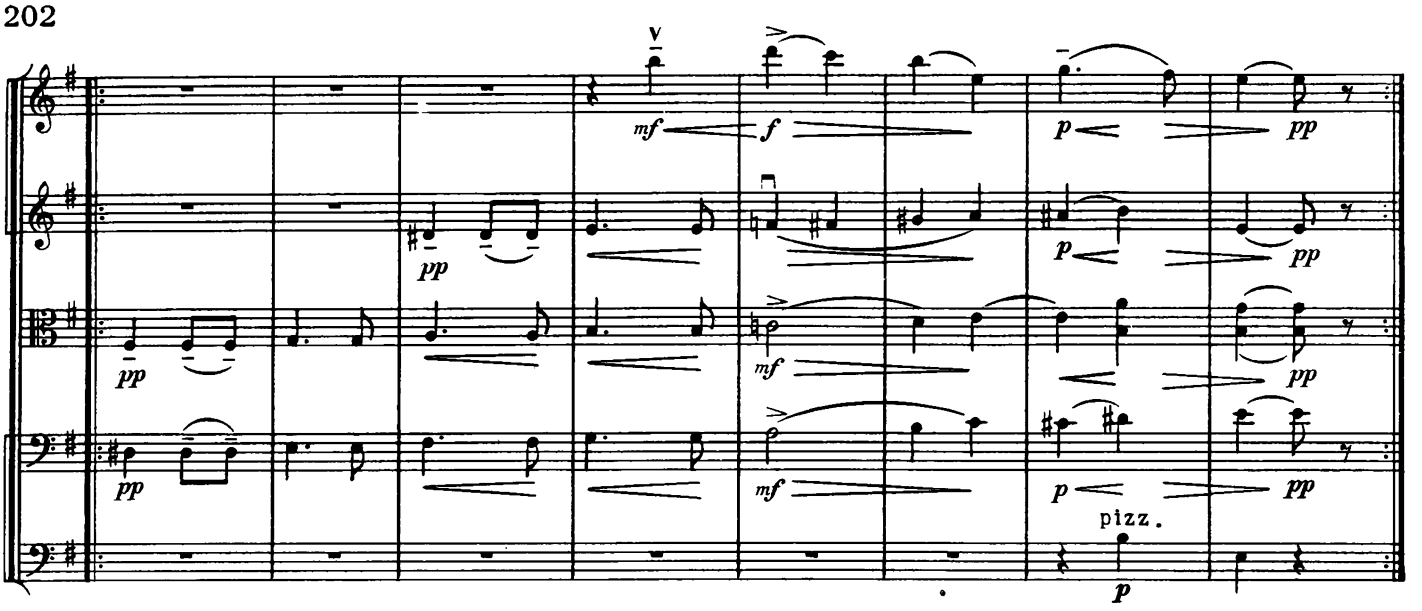
Партия басового кларнета в партитуре оперы удвоена в унисон четвертой валторной. Вокальные партии, в соответствии с немецкой оперной традицией, в оригинале помещены между альтами и виолончелями.

ЧИСТО ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

163 [Moderato]

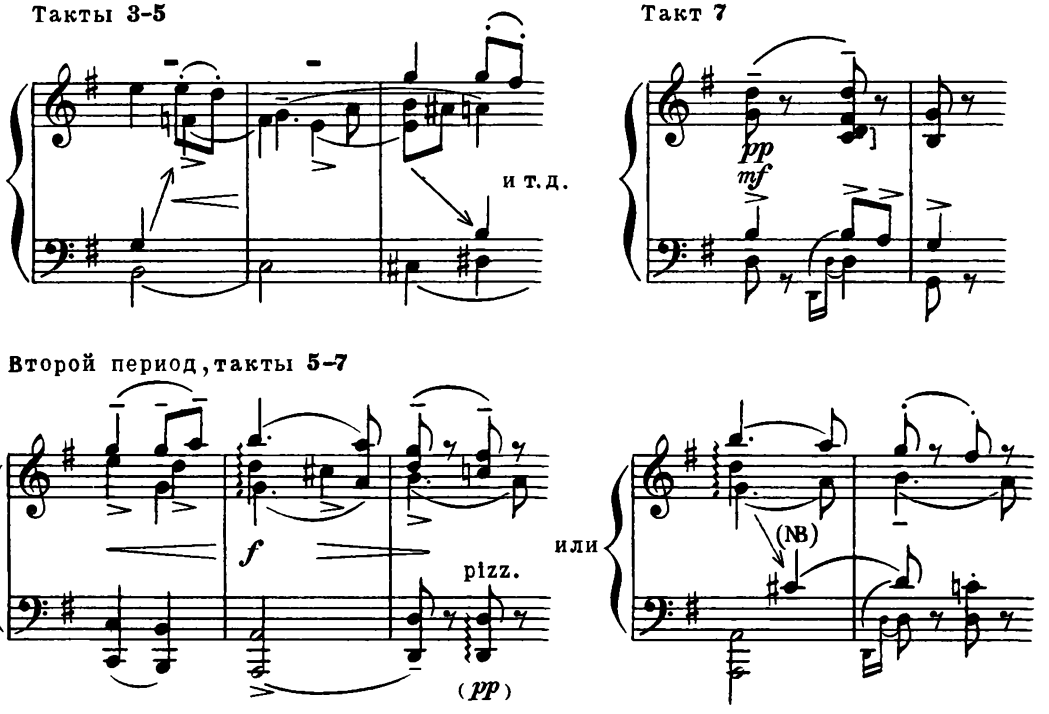
А. Аренский Вариации, ор. 35а





Полифонизированная ткань этого отрывка требует большого внимания к рельефному выделению голосов как в канонических вступлениях, так и в свободных голосах (например, у альтов). Поэтому важно максимально удобно расположить материал между руками.

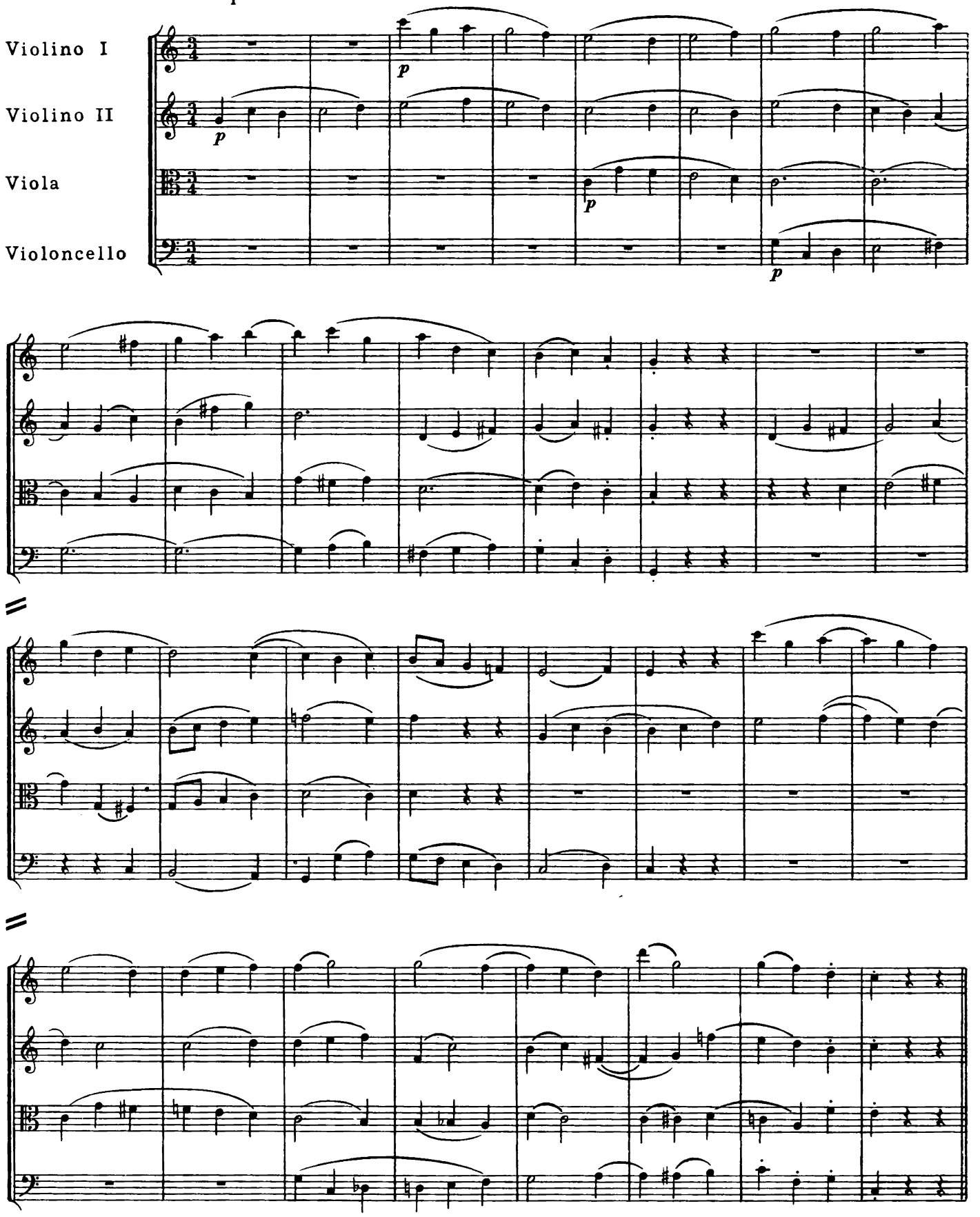
Рекомендуем следующие решения, дающие возможность удерживать возможно большее количество голосов:



Первый вариант представляется лучшим, так как сохраняется плавность голосоведения в партии альтов, поднятых с этой целью на октаву вверх (см. такты 5-7).

Второй значительно хуже: голос перебрасывается с устойчивого звука вниз на вводный тон, что звучит плохо (см. отметку NB).

164 Tempo al Rovescio



С. Танеев. 3-й квартет, ч. II

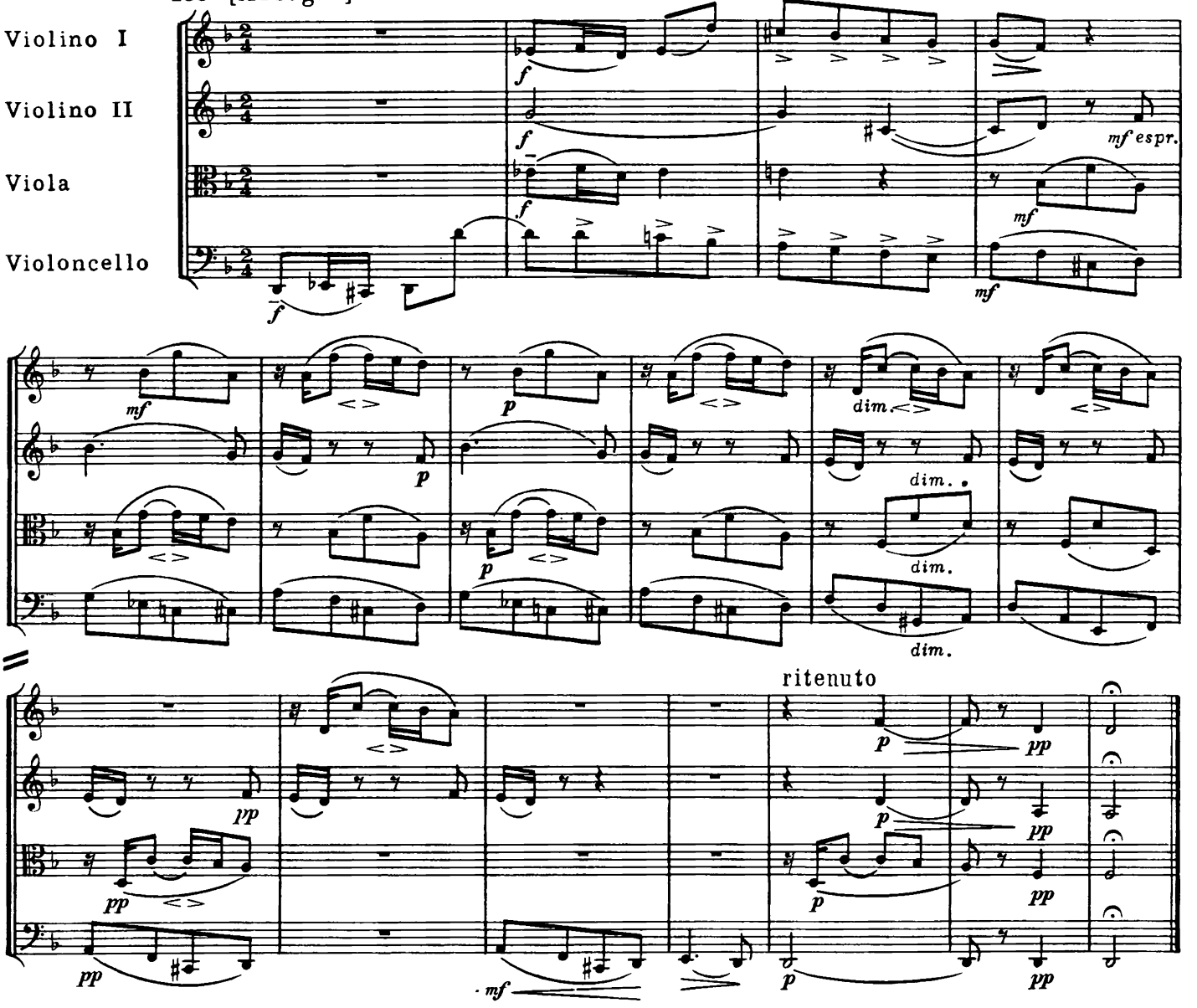
165 [Allegro]

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello



Г. Малер. 6-я симфония, ч. IV

166 Schwer

1

2

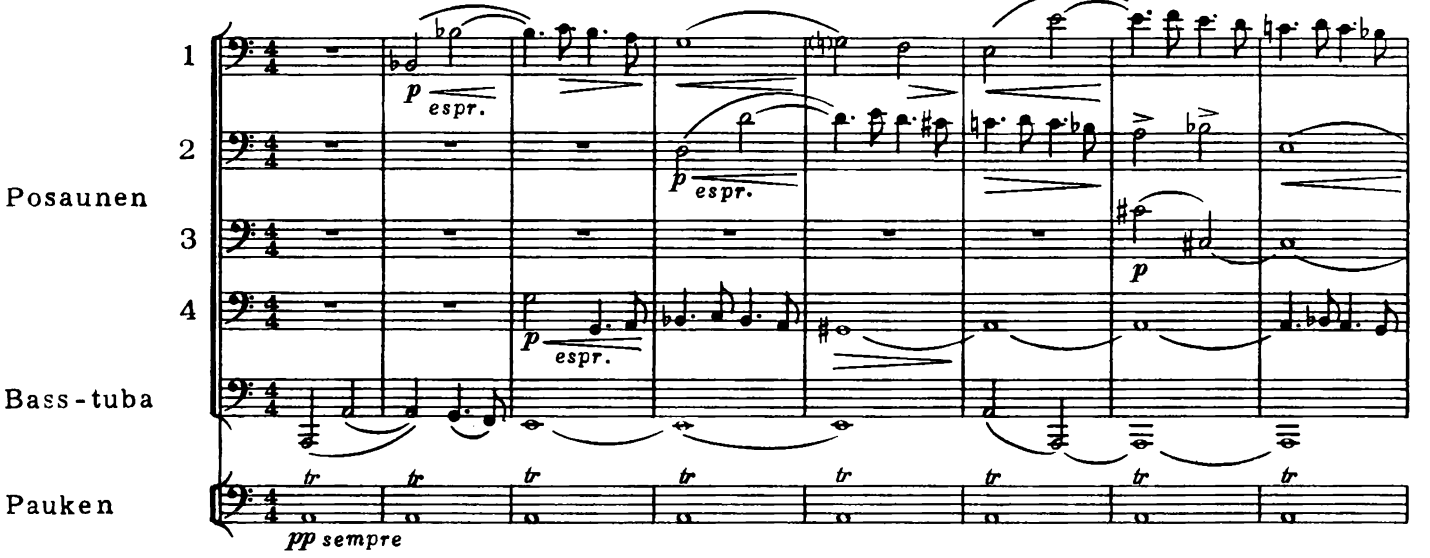
Posaunen

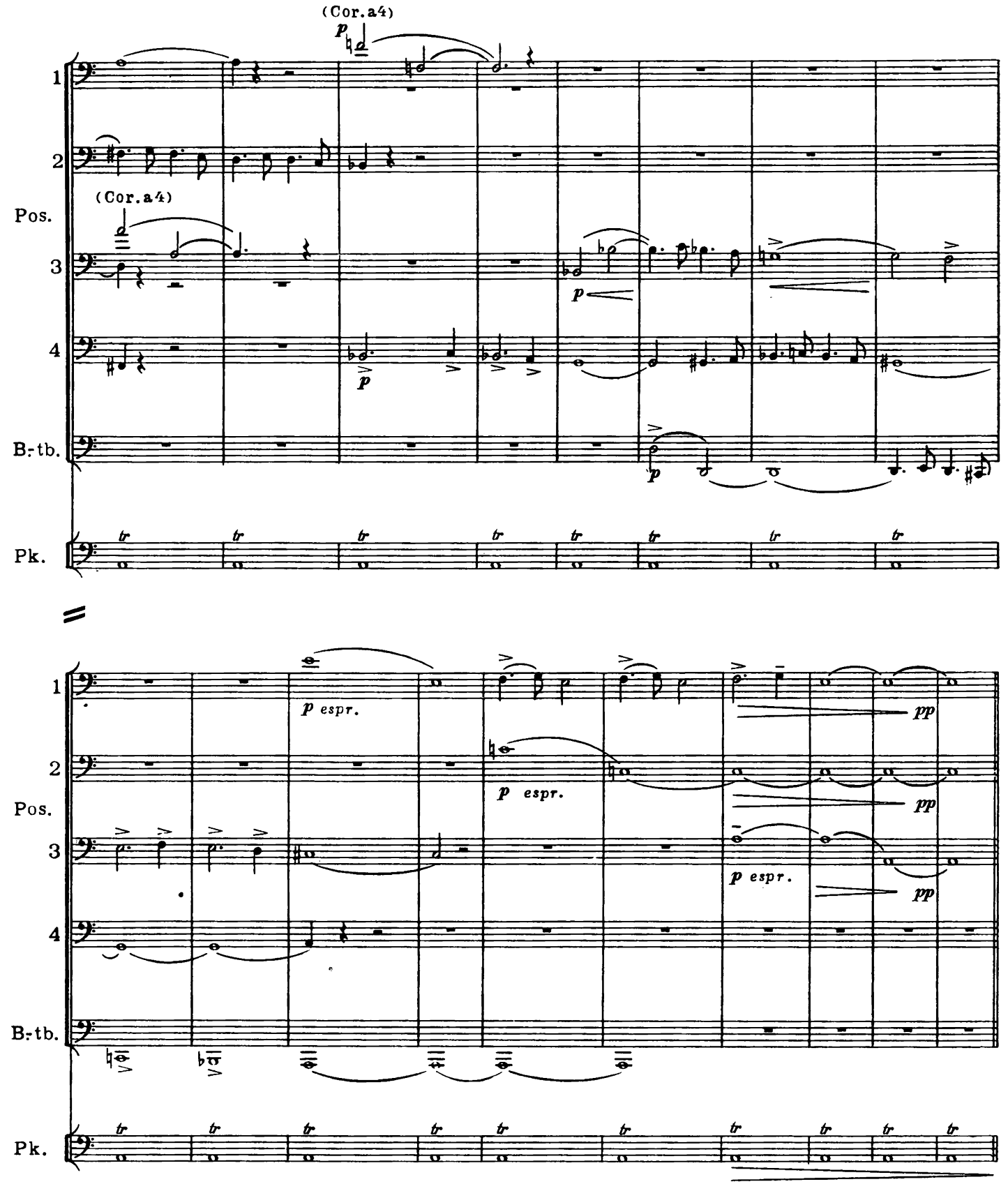
3

4

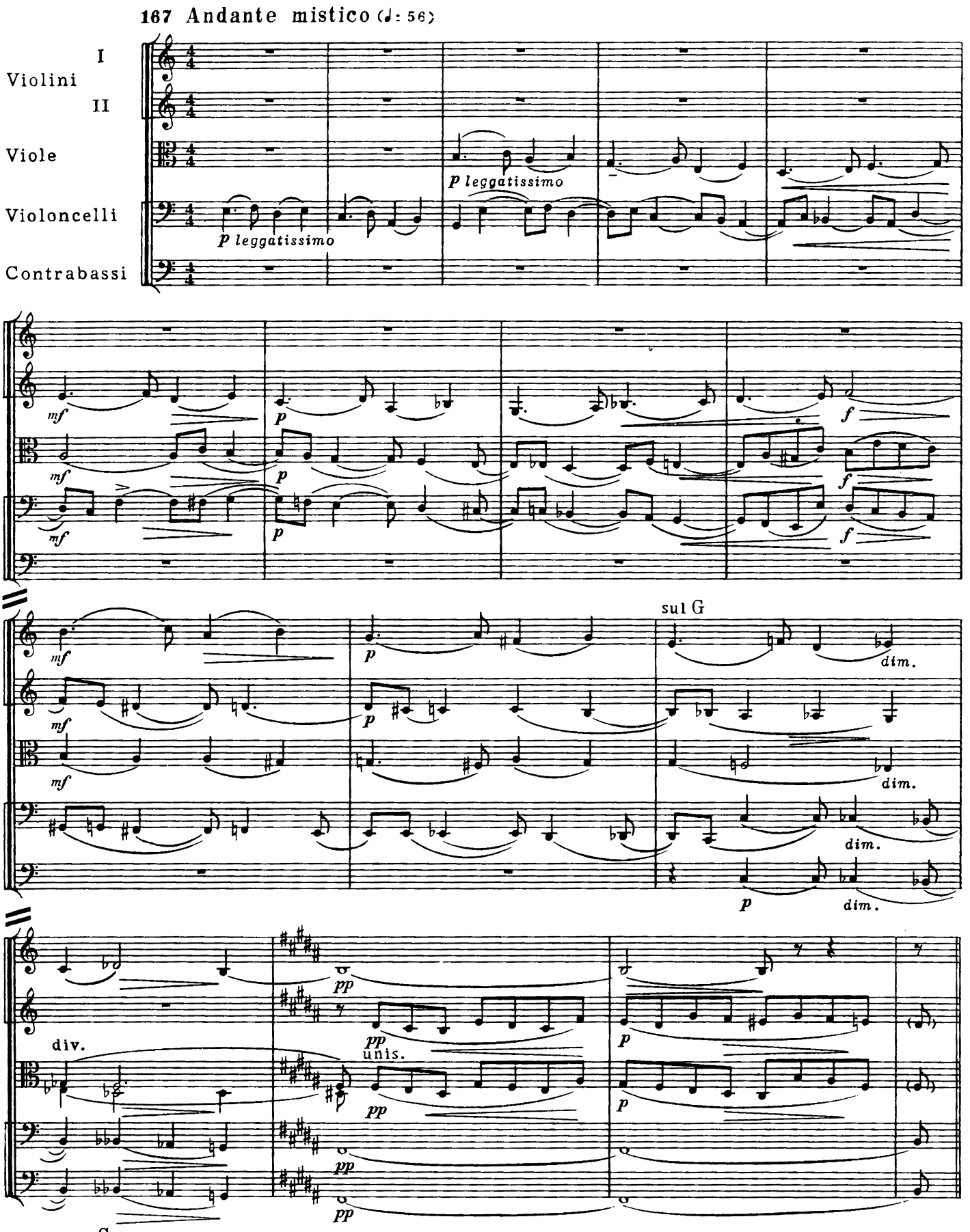
Bass-tuba

Pauken





Тремоло литавр „напоминается“ при исполнении на фортепиано эпизодически в тех тактах, в которых левая рука свободна от исполнения тематических голосов и имеет протянутые звуки, паузы.



С десятого такта, когда расположение аккордов становится широким, партию альта удобнее играть левой рукой, поскольку каждый звук альтов приходится на синкопу у виолончелей.

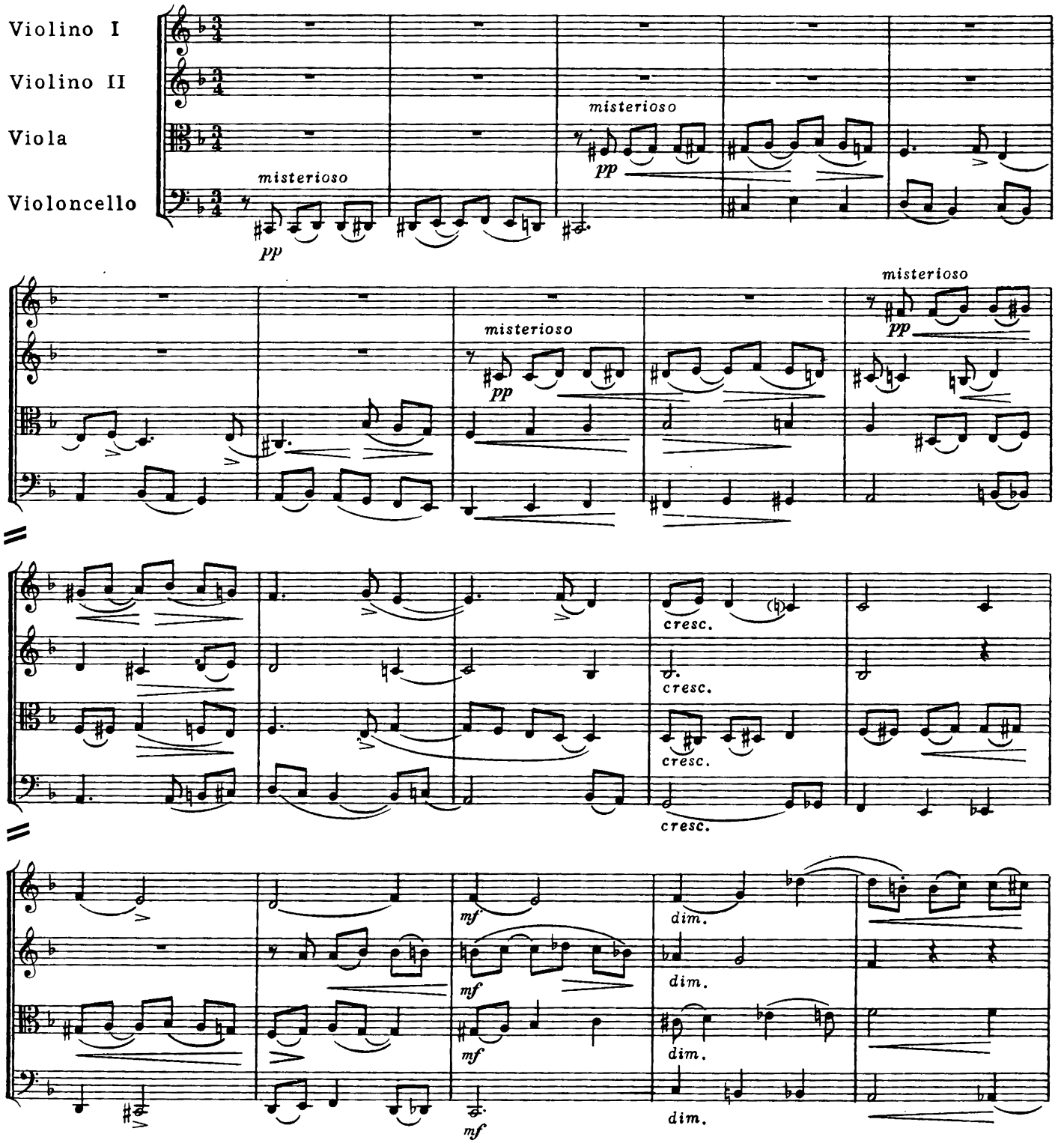
ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ

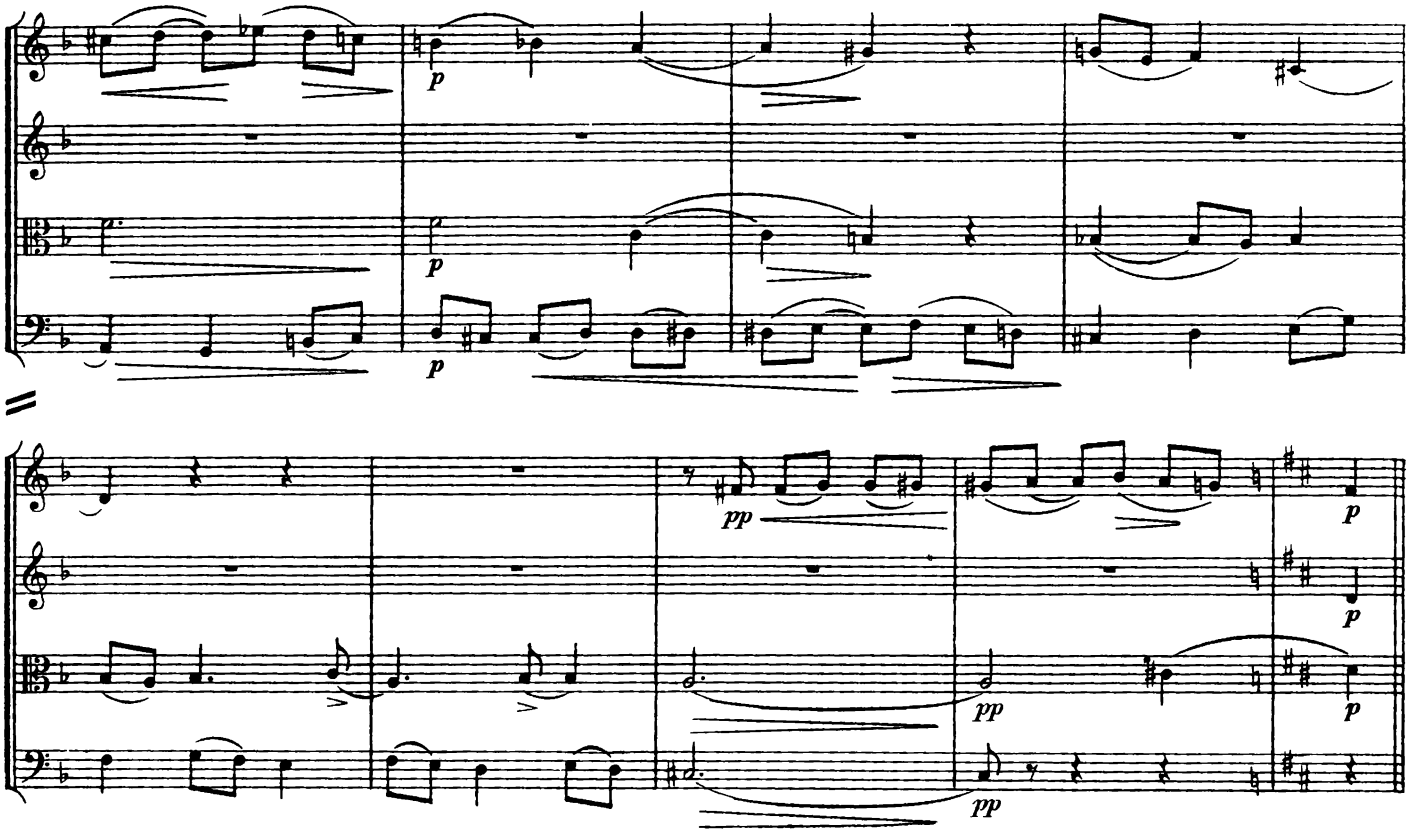
Для домашних занятий предлагаются примеры, длительные по протяженности и заключающие в себе различные виды полифонии в оркестровой ткани.

На основе приобретенных навыков изучающий должен применить те или иные приемы изложения партитуры на фортепиано, самостоятельно решая задачу переложения.

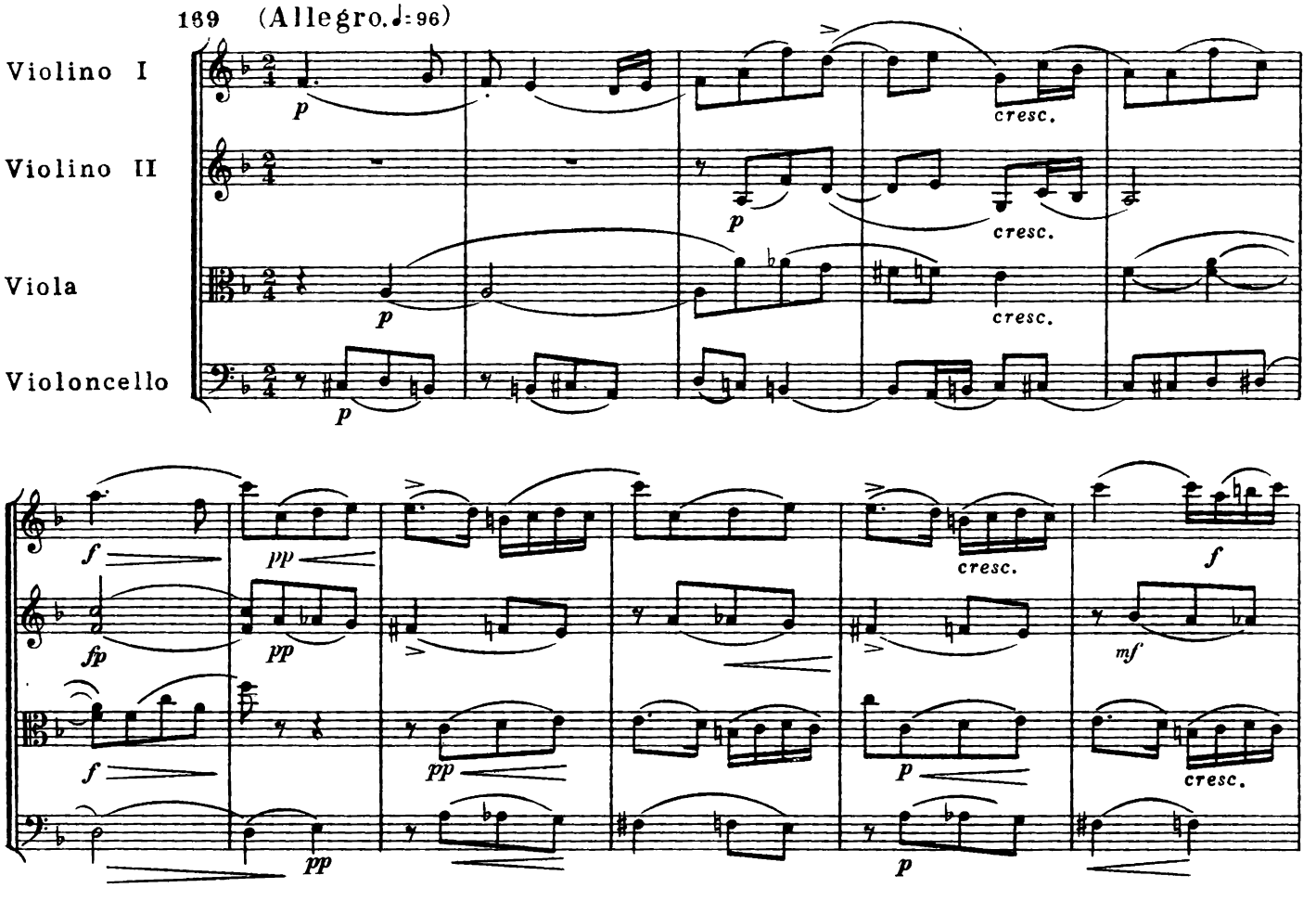
А. Бородин. 1-й квартет, ч. II

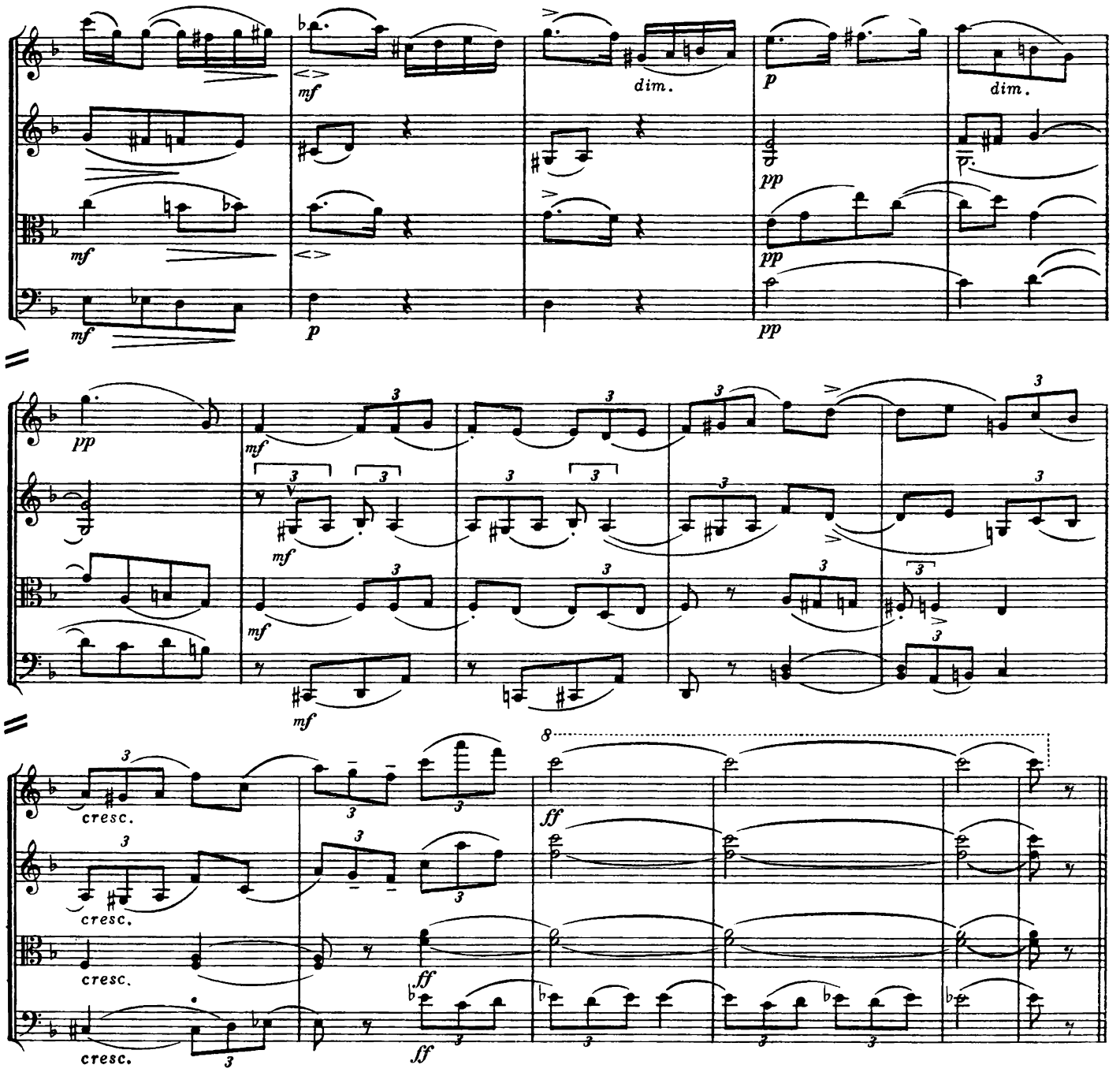
168 Fugato. Un poco più mosso



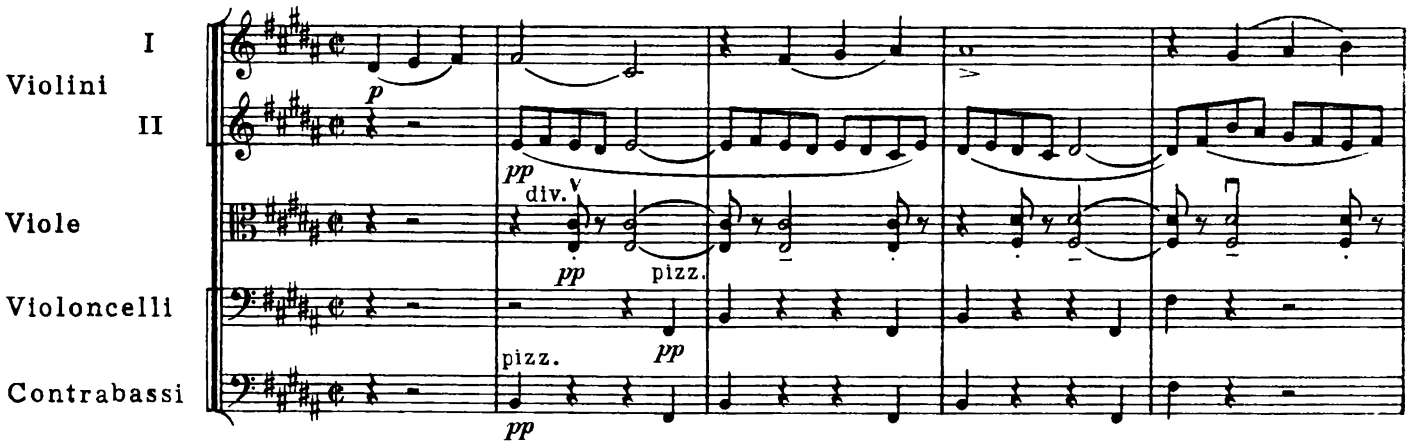


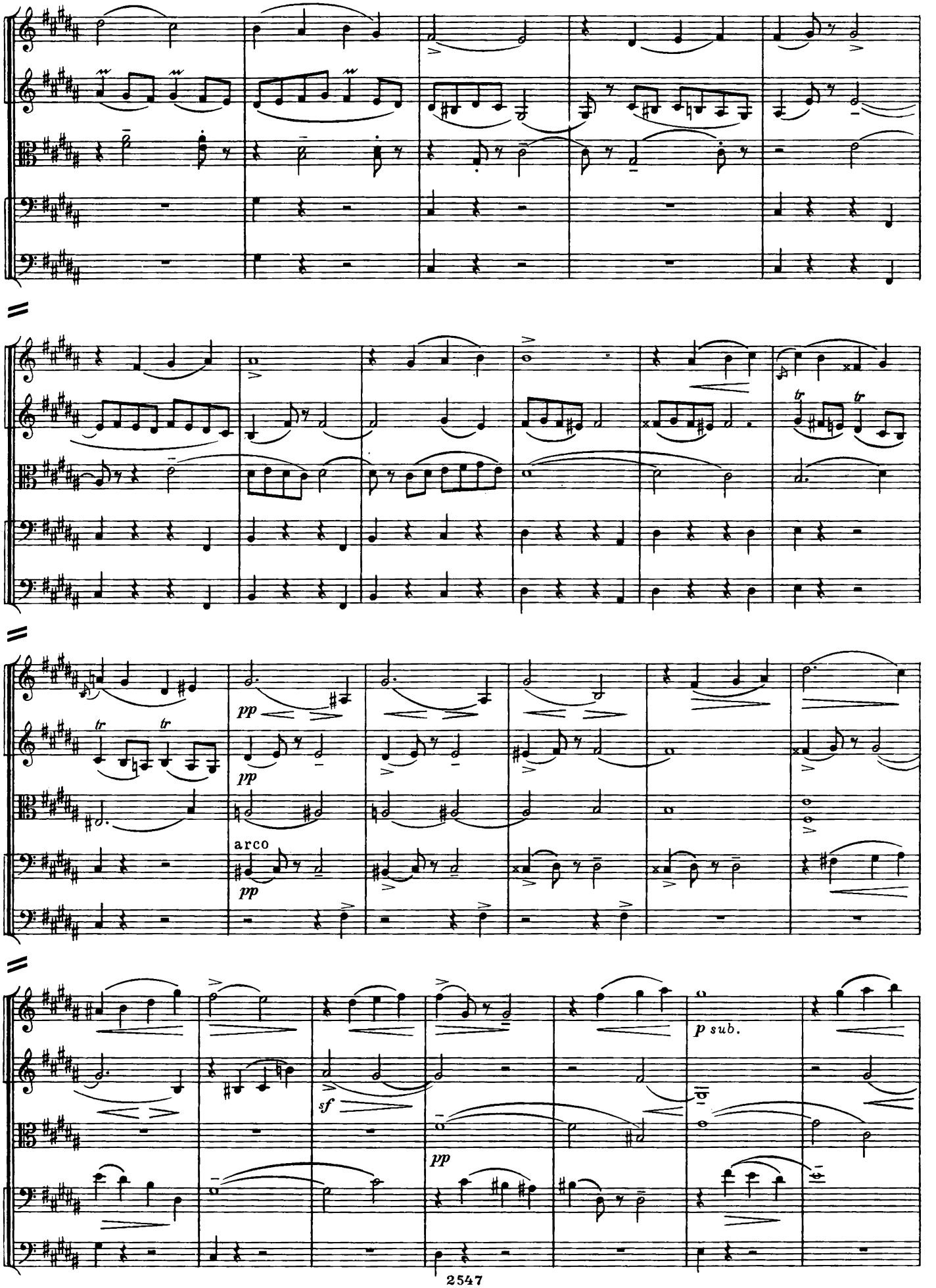
169 (Allegro. ♩=96)

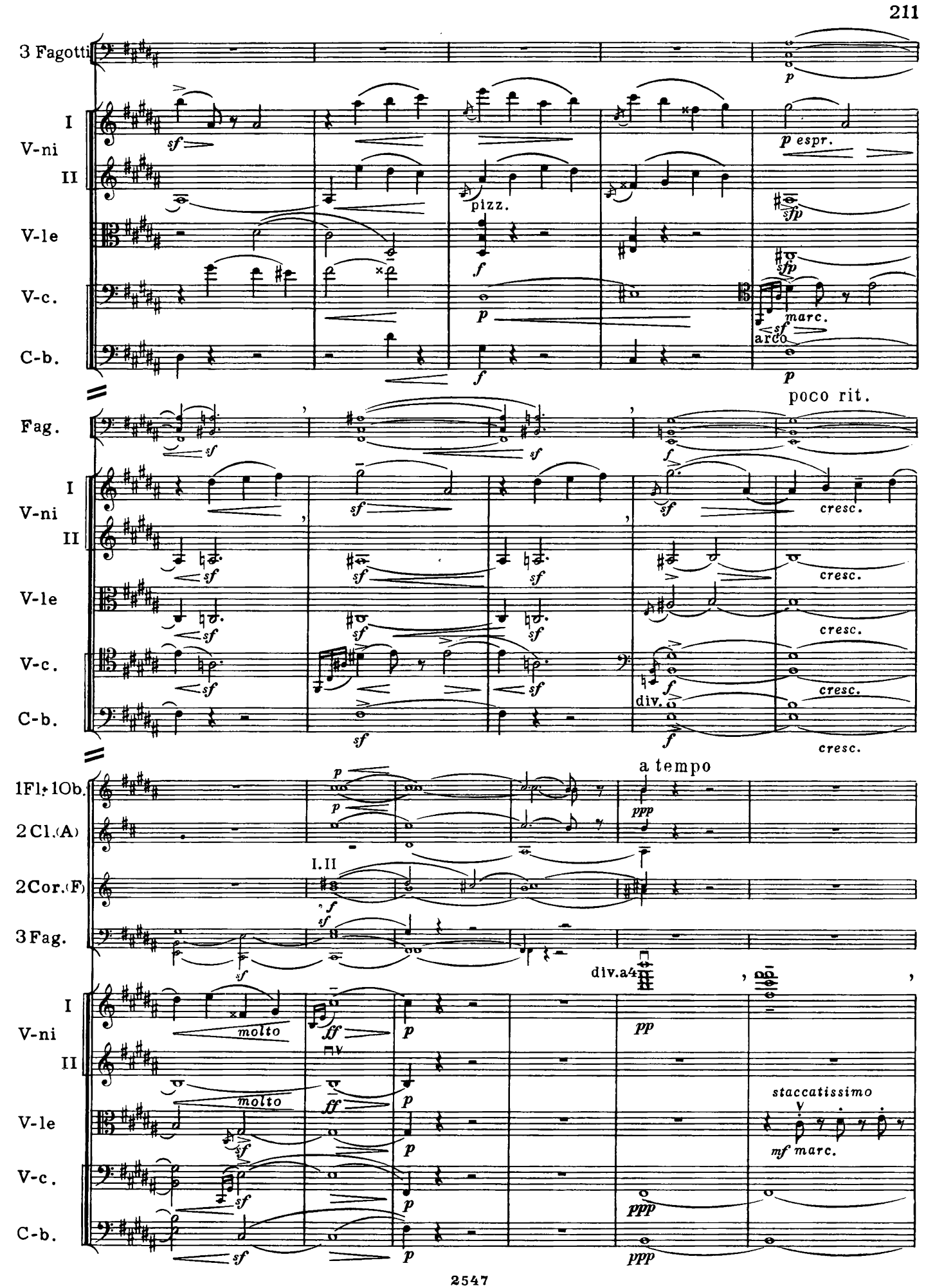


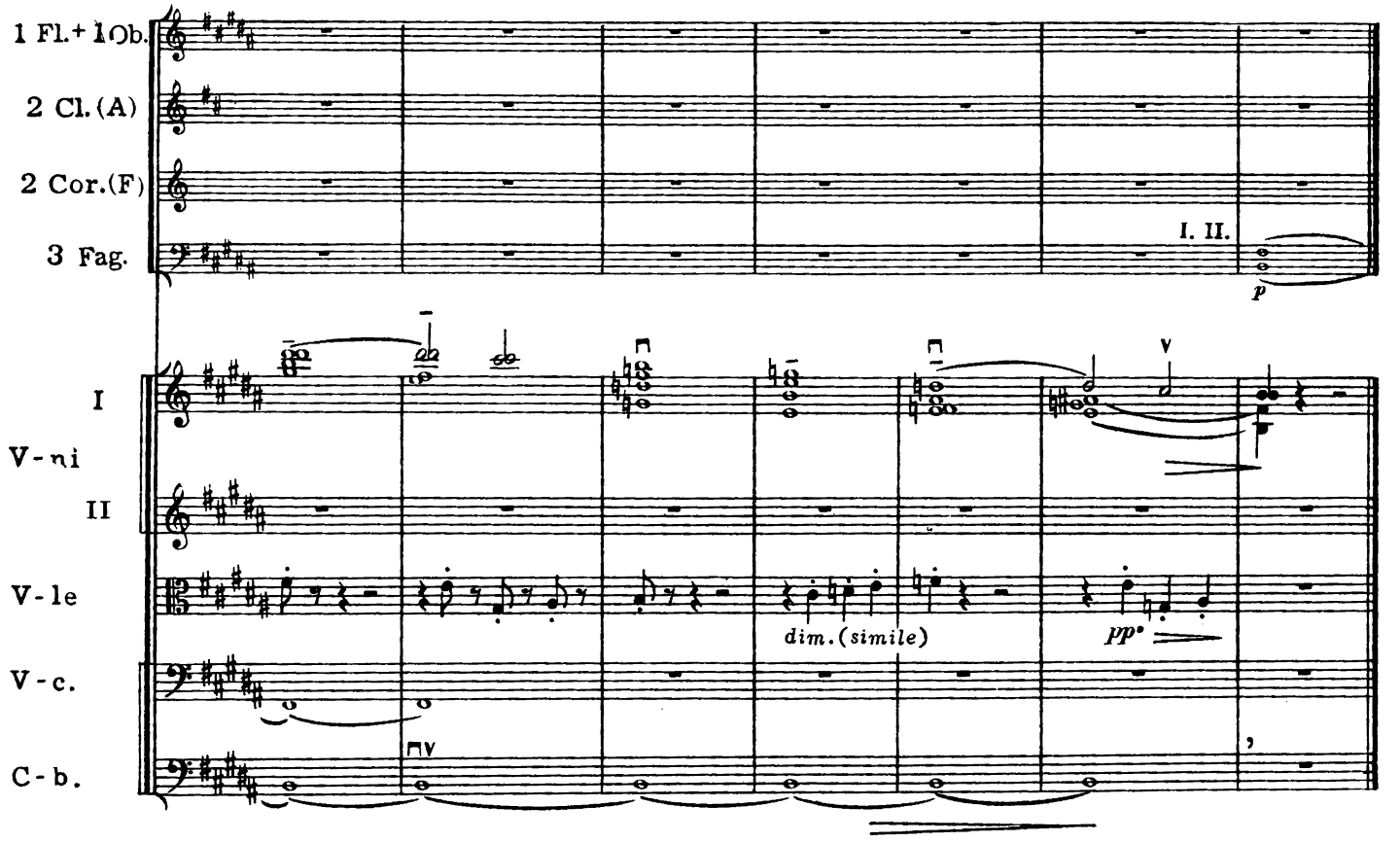


170 Grazioso

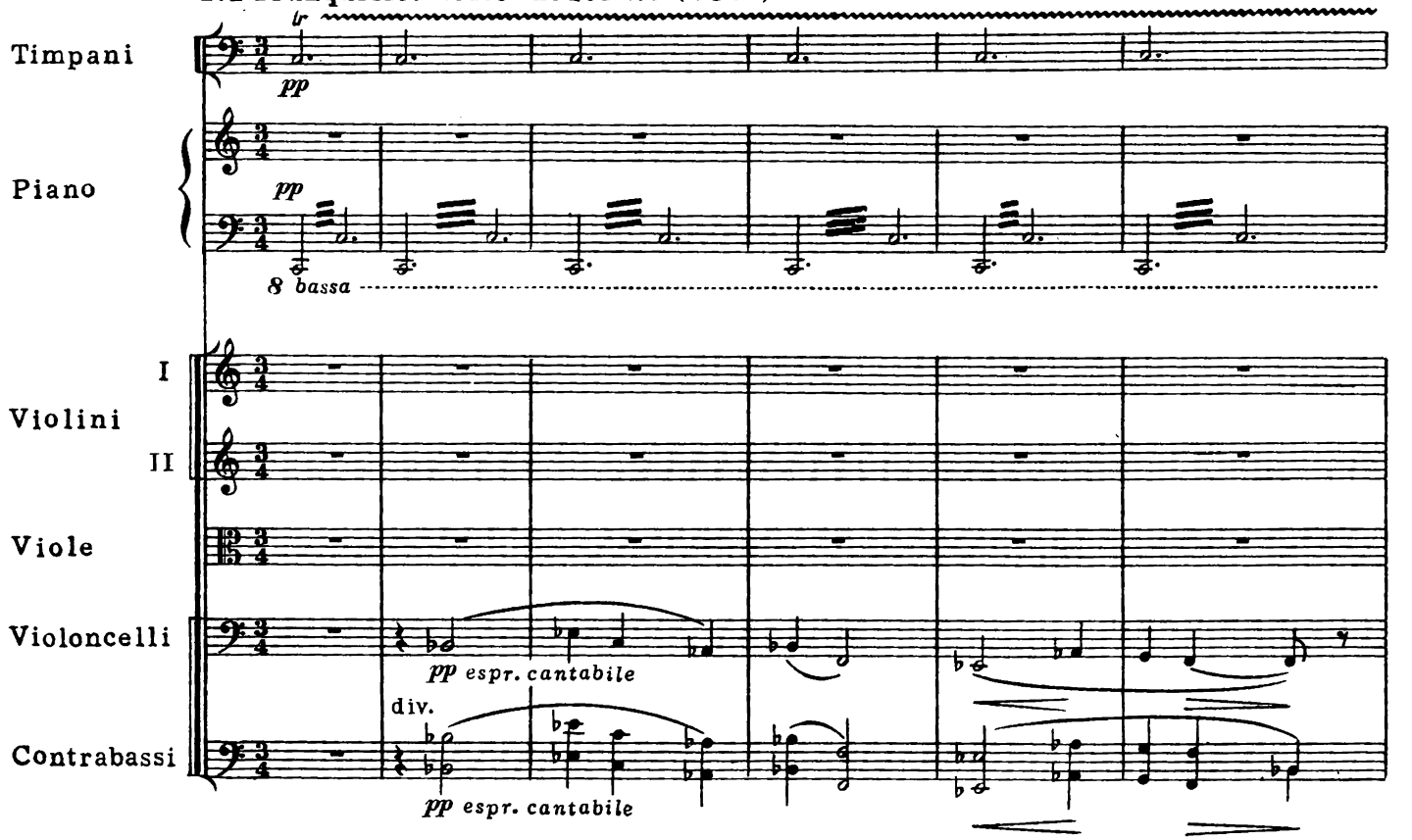


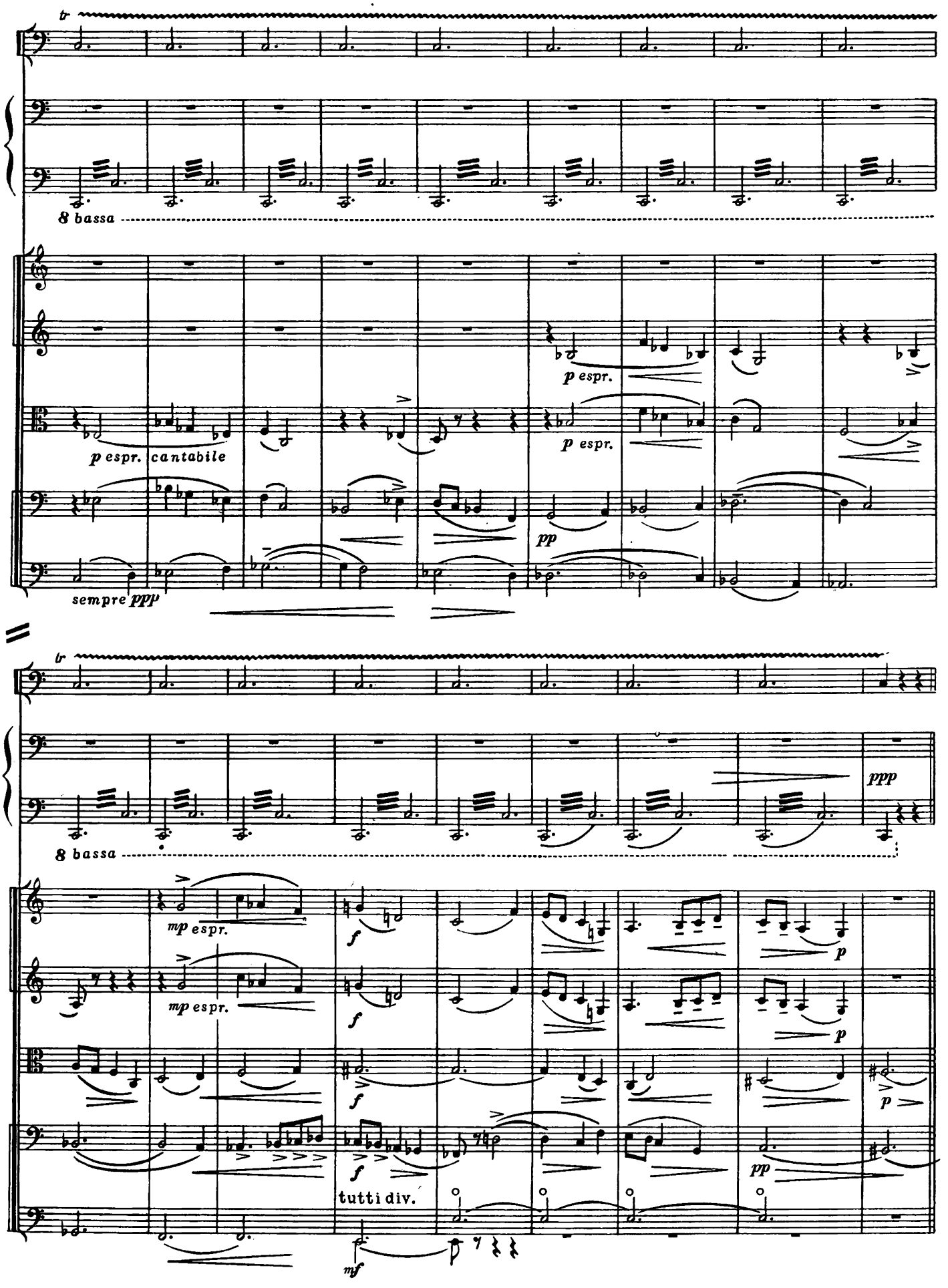

pp
arco
pp
sf
pp
p sub.

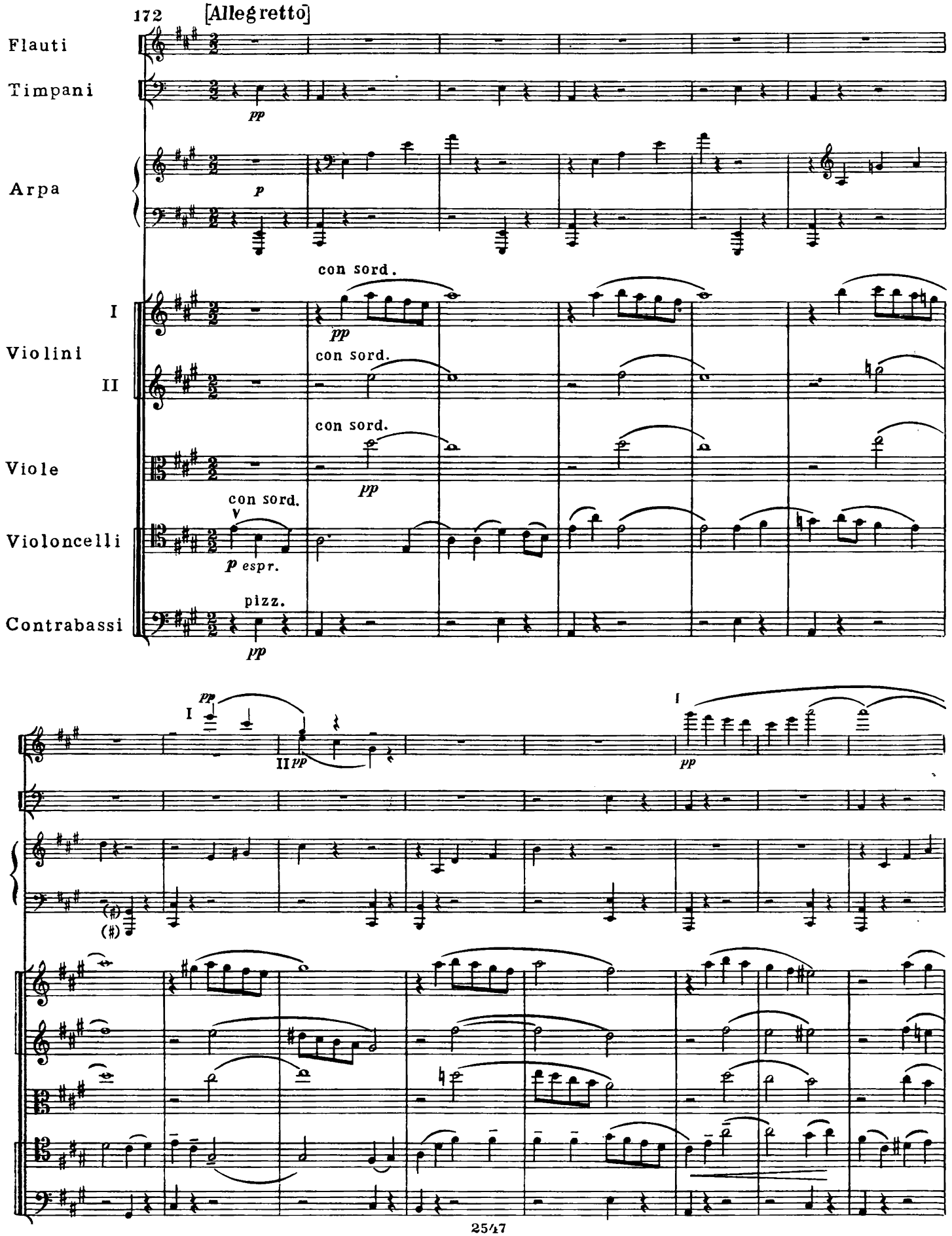

3 Fagotti
I
V-ni
II
V-le
V-c.
C-b.
sf
pizz.
f
p
p espr.
sfp
marc.
arco
poco rit.
Fag.
cresc.
div.
a tempo
1Fl.+1Ob.
2 Cl.(A)
2 Cor.(F)
3 Fag.
I.II
div.a4
molto
ff
staccatissimo
mf marc.
ppp

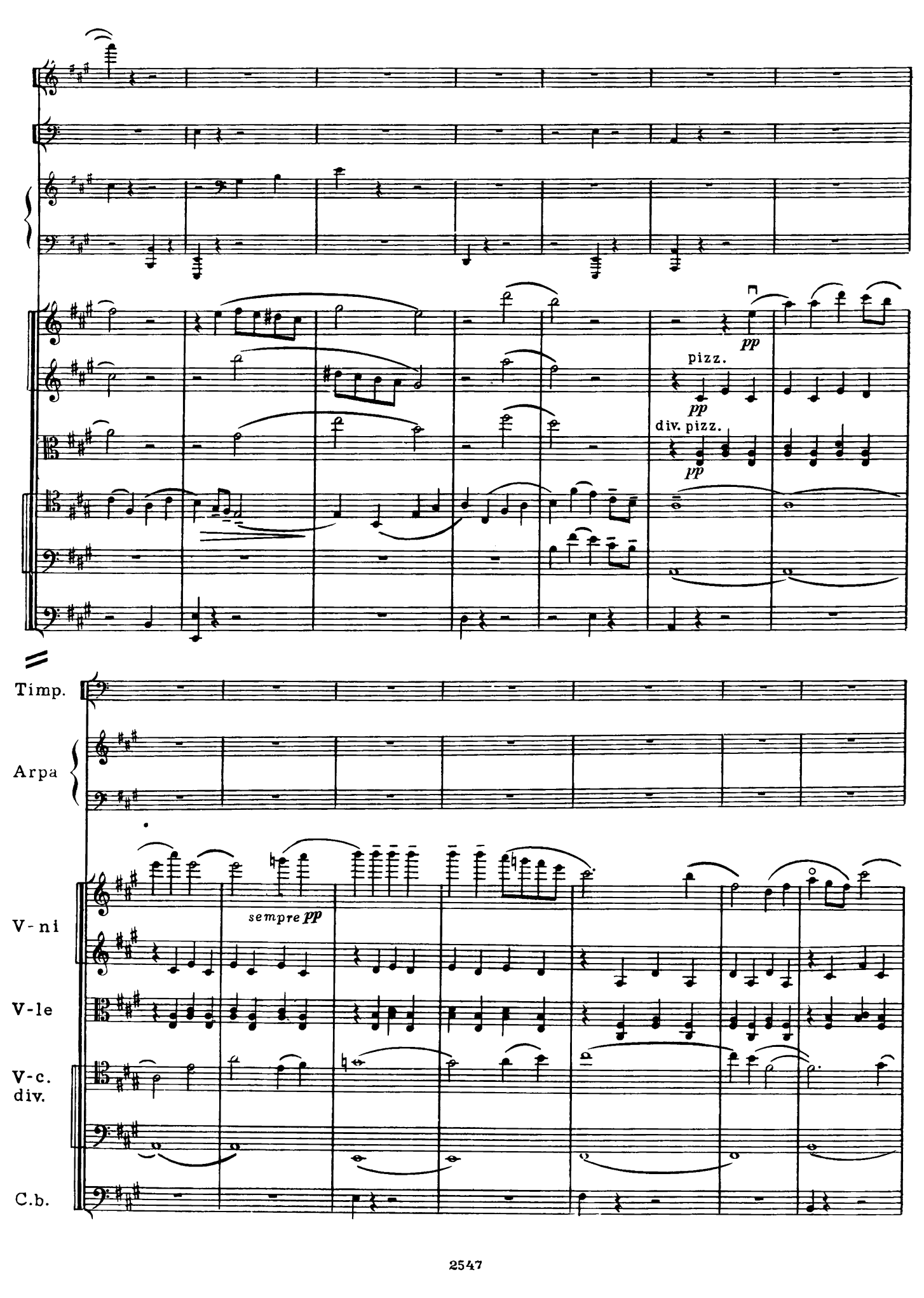


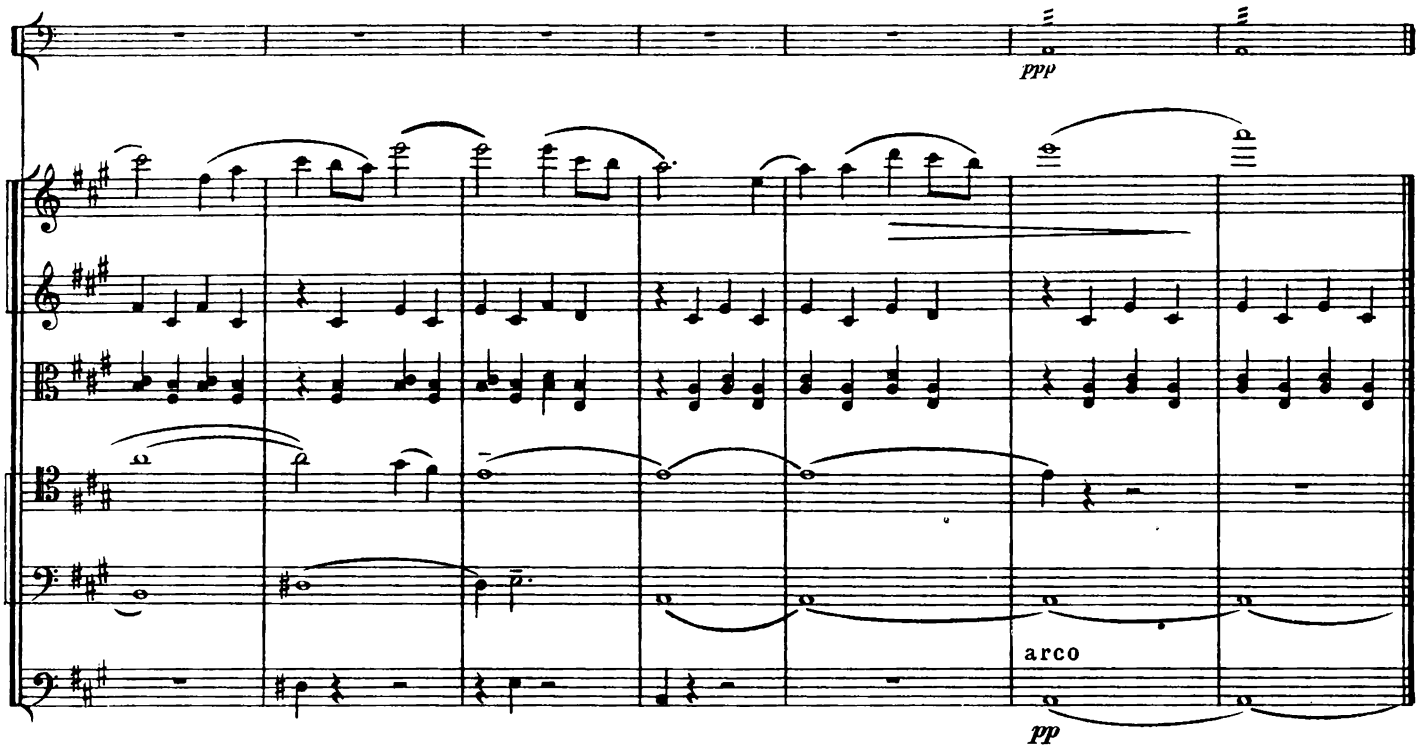
171 Tranquillo. Molto moderato (♩ = 66)



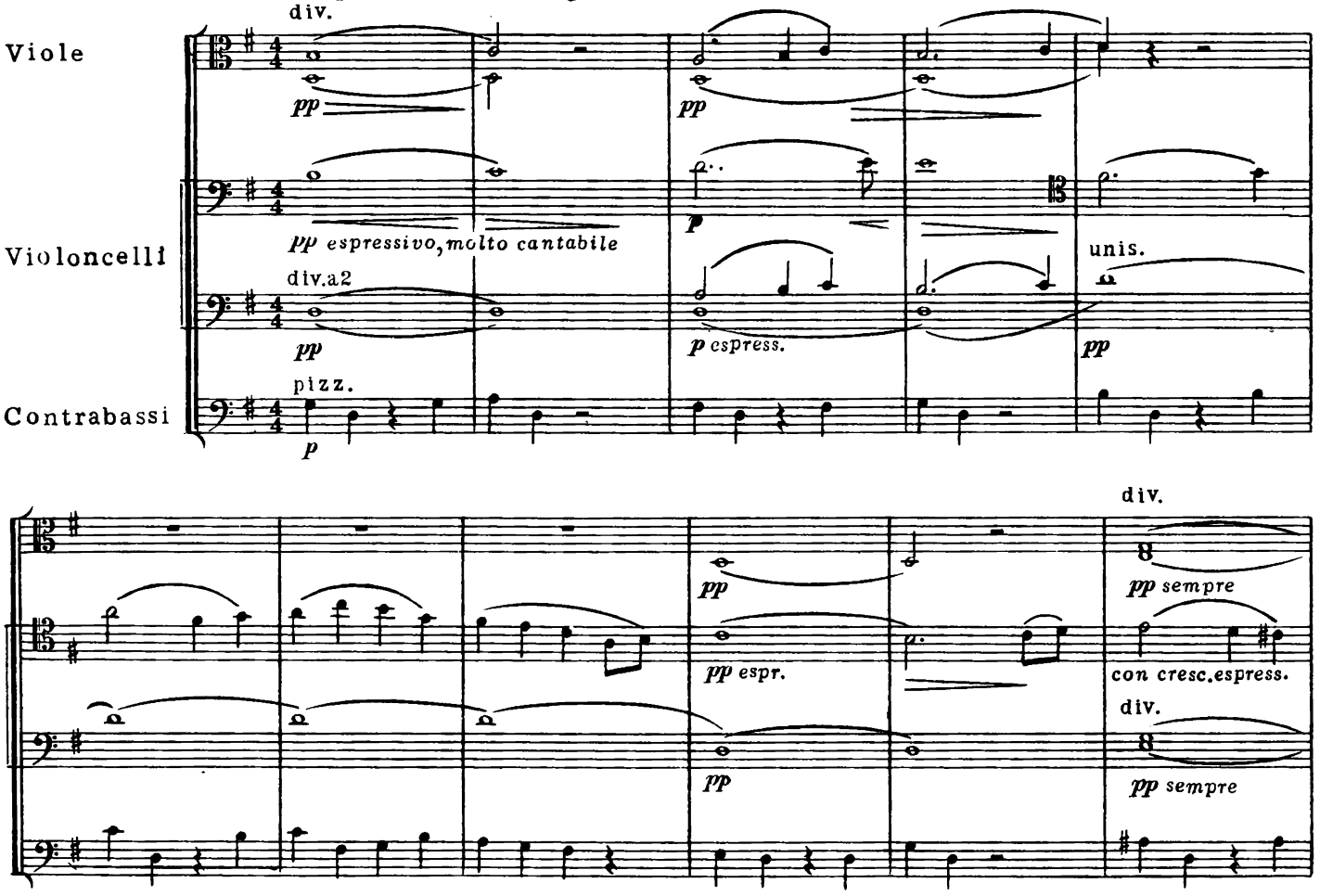

tr
8 bassa
p espr. cantabile
p espr.
p espr.
pp
sempre ppp
tr
ppp
8 bassa
mp espr.
mp espr.
f
f
f
f
p
p
p
pp
tutti div.
mf

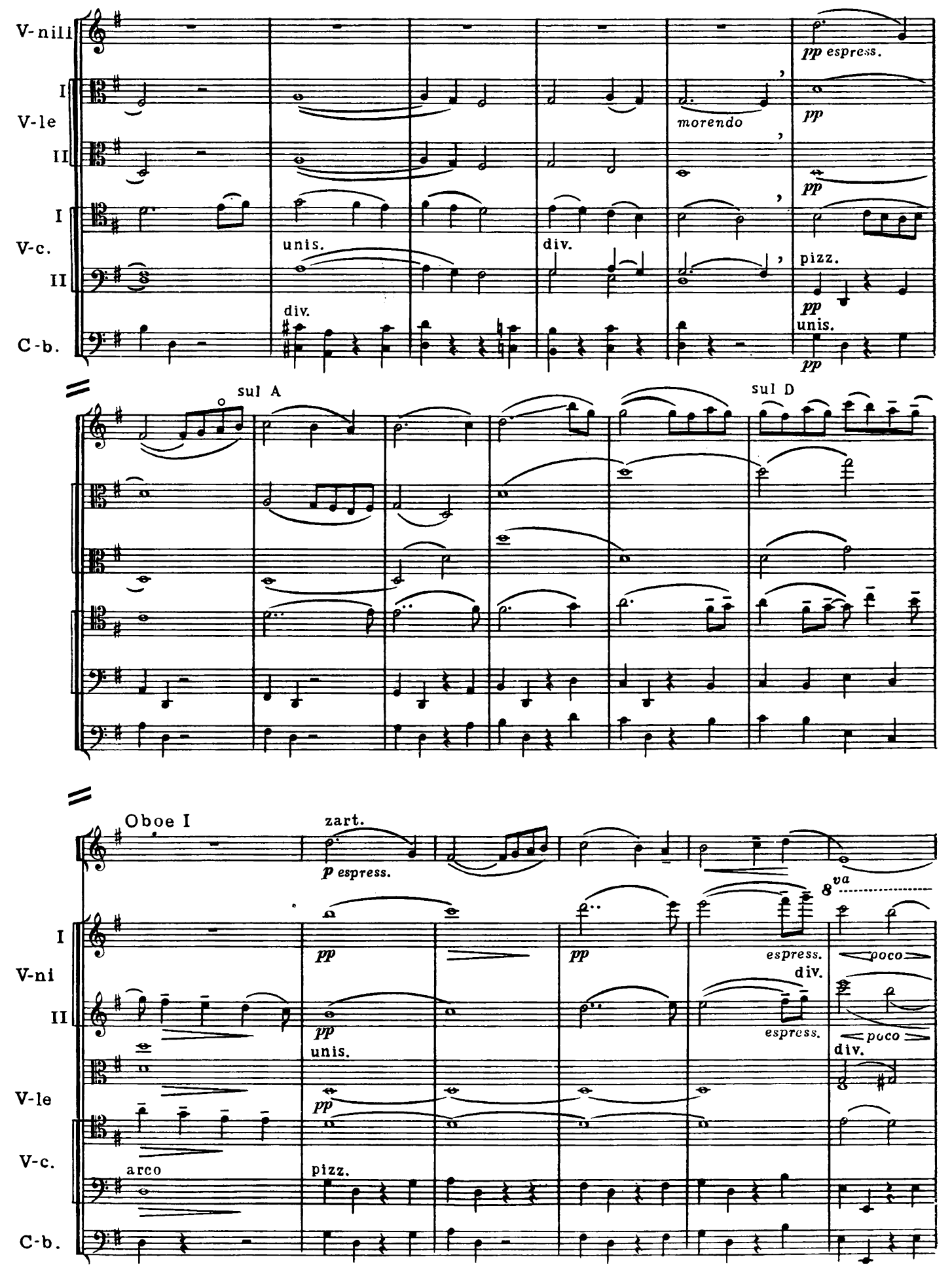

172
[Allegretto]
Flauti
Timpani
pp
Arpa
p
con sord.
I
Violini
II
pp
con sord.
con sord.
Viole
pp
con sord.
Violoncelli
p espr.
pizz.
Contrabassi
pp
I
pp
II pp
I
pp

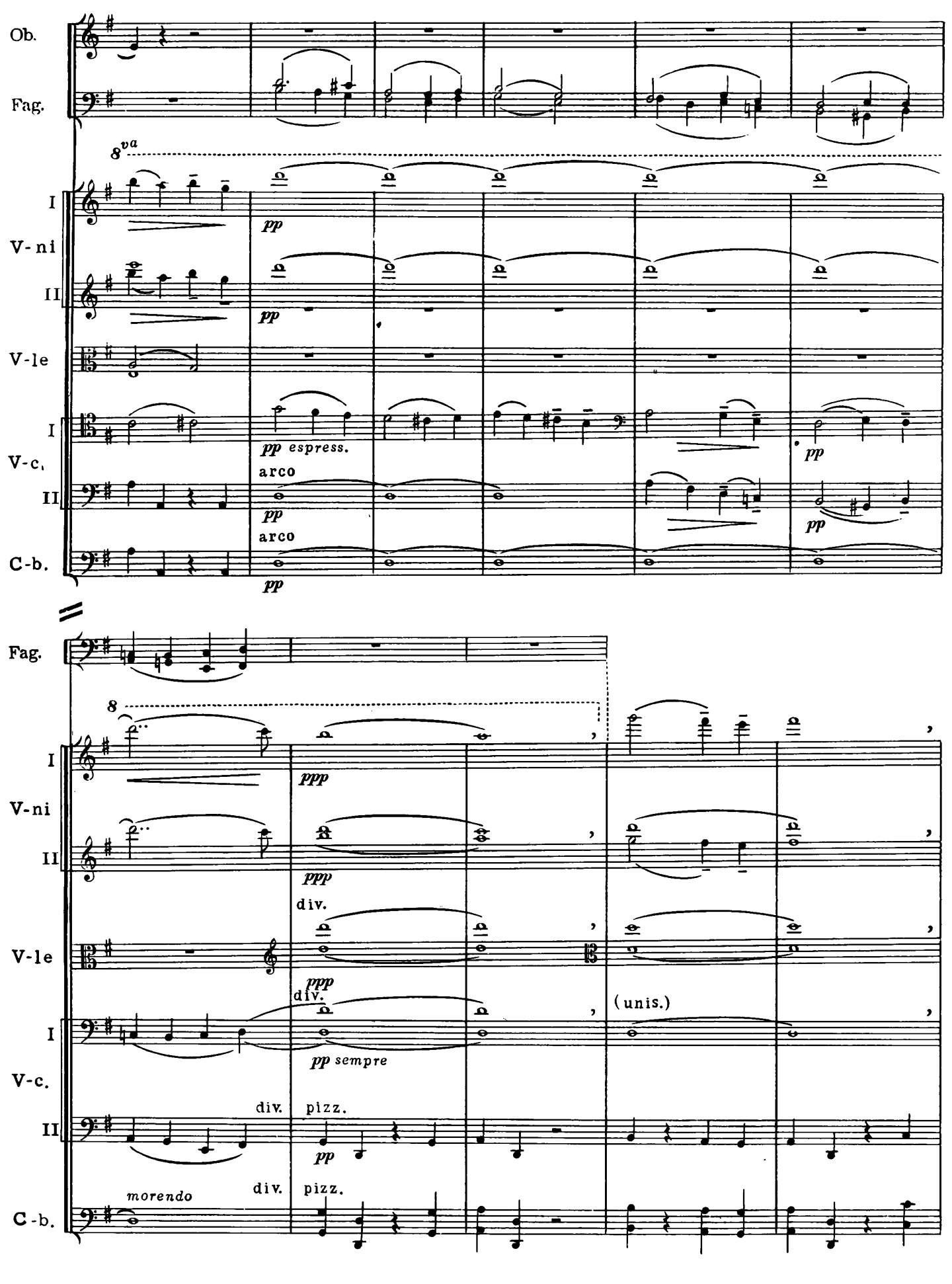

pp
pizz.
pp
div. pizz.
pp
Timp.
Arpa
sempre pp
V-ni
V-le
V-c.
div.
C.b.

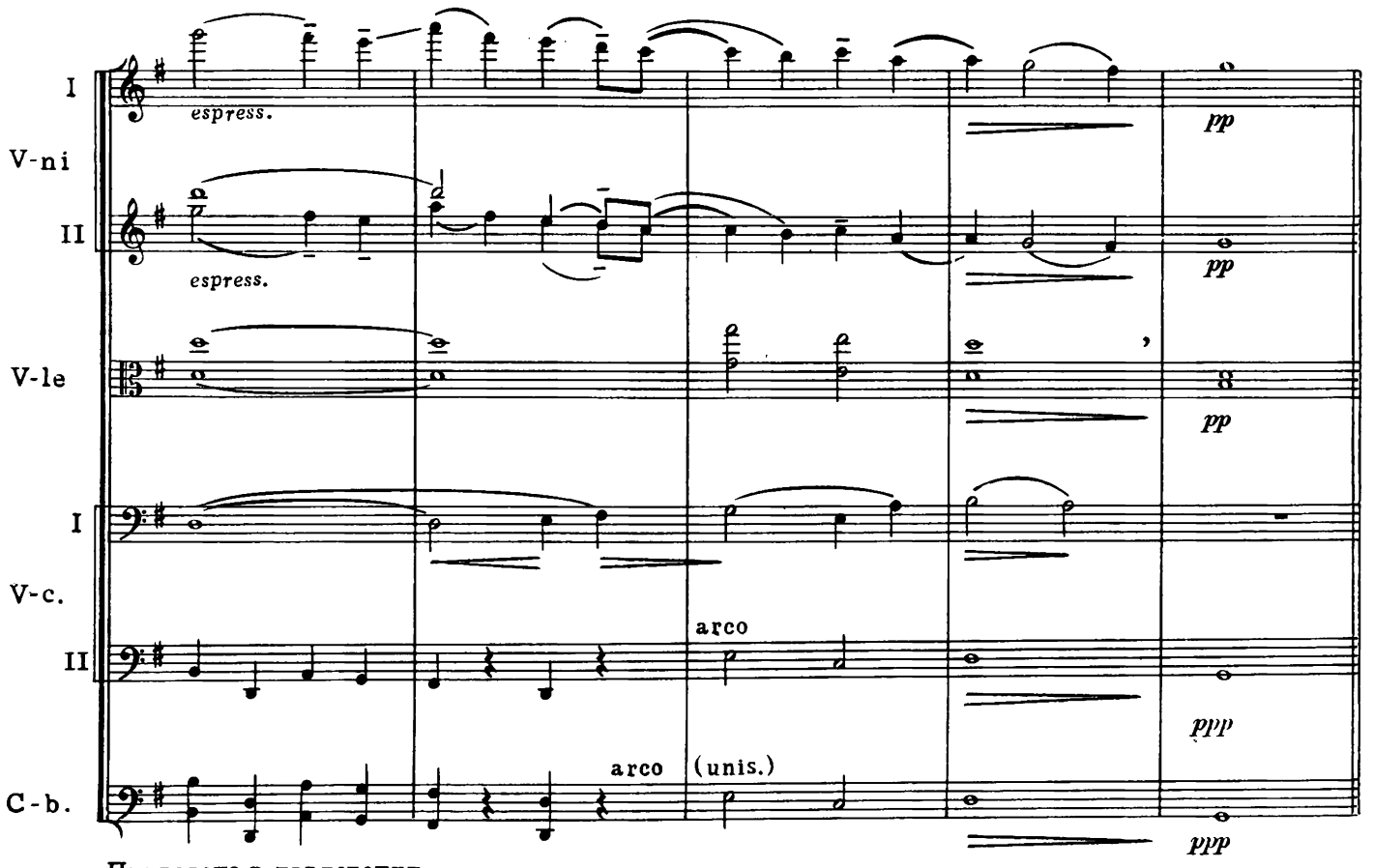


173 Tranquillo. Poco adagio




V-nili
I
V-le
II
I
V-c.
II
C-b.
pp espress.
morendo
pp
pp
unis.
div.
div.
pizz.
pp
unis.
pp
sul A
sul D
Oboe I
zart.
p espress.
8va
I
V-ni
II
V-le
V-c.
C-b.
pp
pp
espress.
poco
div.
pp
unis.
espress.
poco
div.
pp
arco
pizz.


Ob.
Fag.
8va
I
V-ni
II
V-le
I
V-c.
II
C-b.
pp
pp espress.
arco
pp
arco
pp
pp
pp
Fag.
8
I
V-ni
II
V-le
I
V-c.
II
C-b.
ppp
ppp
div.
ppp
div.
pp sempre
(unis.)
div.
pizz.
pp
morendo
div.
pizz.



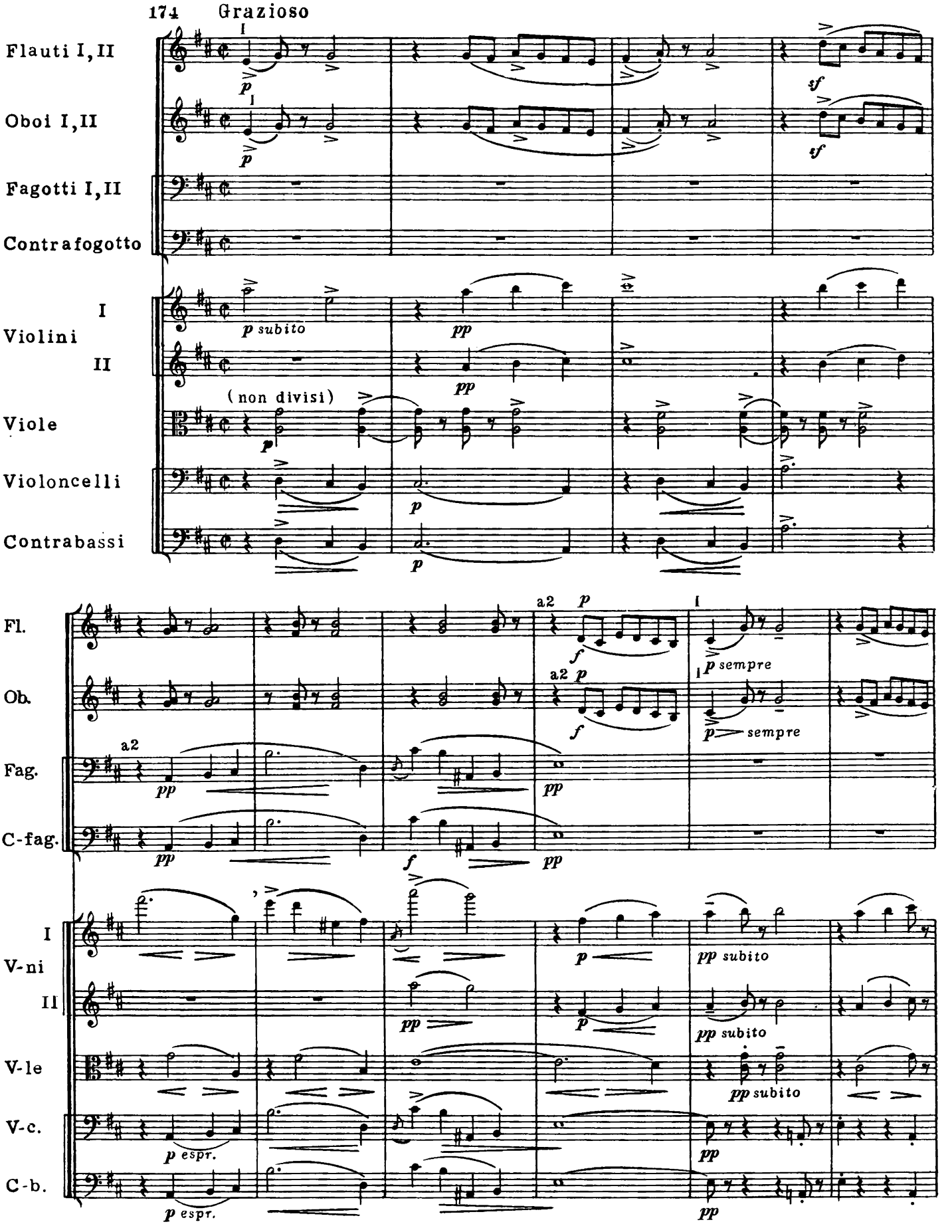
Приведено в извлечении

Начало медленной части четвертой симфонии представляет собой характерный образец малеровской полифонизированной оркестровой ткани, в которой гармония как бы складывается из многих мелодических горизонталей.

Исполняя этот отрывок на фортепиано, необходимо постоянно следить за количеством реальных голосов. Это поможет читающему в нужный момент мысленно снимать усложняющие чтение унисонные дублировки.

Нужно также внимательно следить за тематическими голосами, которые нередко „прячутся" на одной из средних строк партитуры.

При всей трудности мысленного „собирания" и воспроизведения важнейших голосов ткани, не следует забывать о характере исполнения басов: каждый звук (pizzicato виолончелей и контрабасов) должен быть в меру коротким, как бы медленно таять. Это достигается посредством staccato *pp* на короткой педали.


174 Grazioso
Flauti I, II
Oboi I, II
Fagotti I, II
Contrafogotto
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
(non divisi)
Fl.
Ob.
Fag.
C-fag.
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.
a2
sempre
espr.

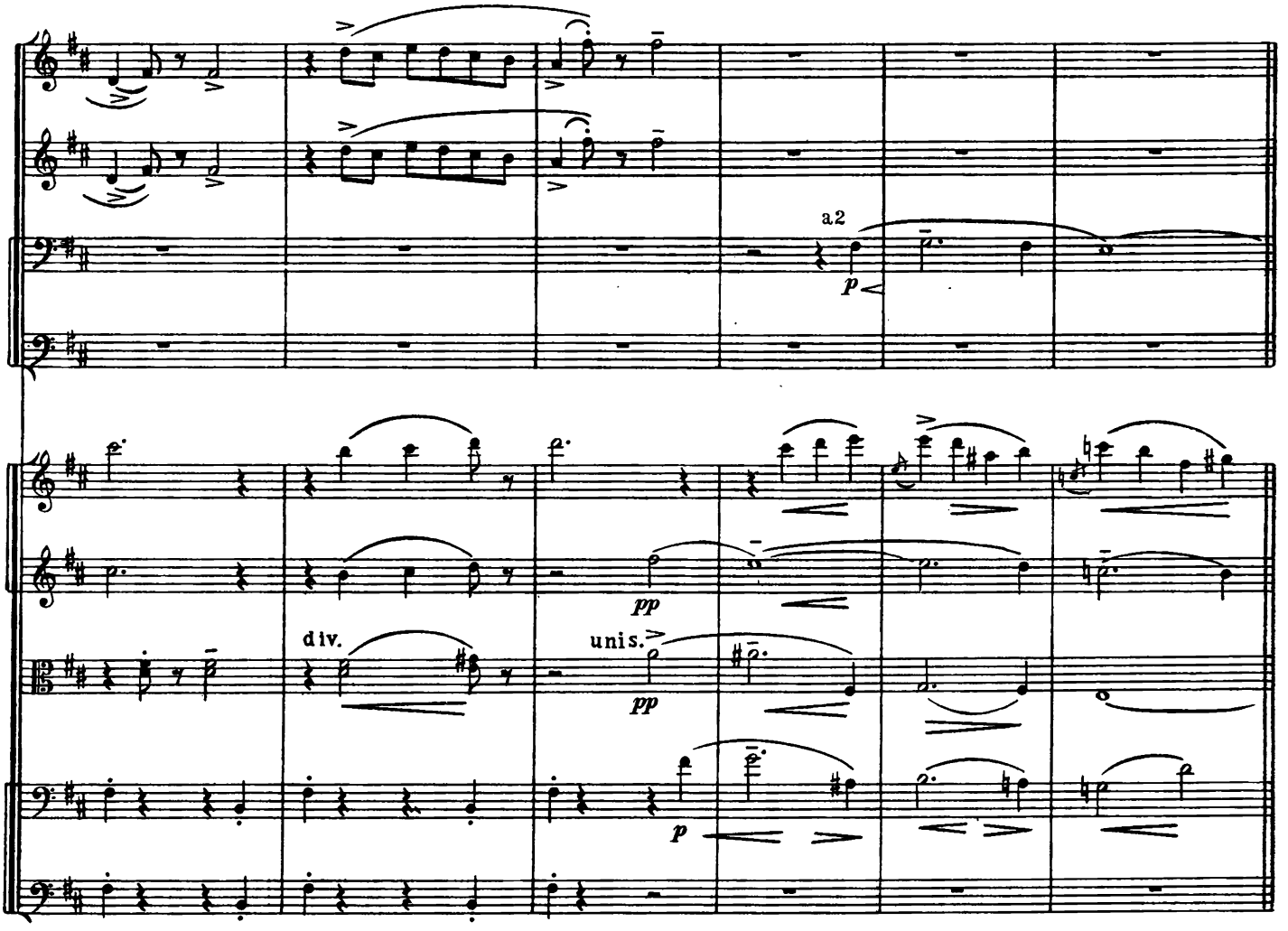
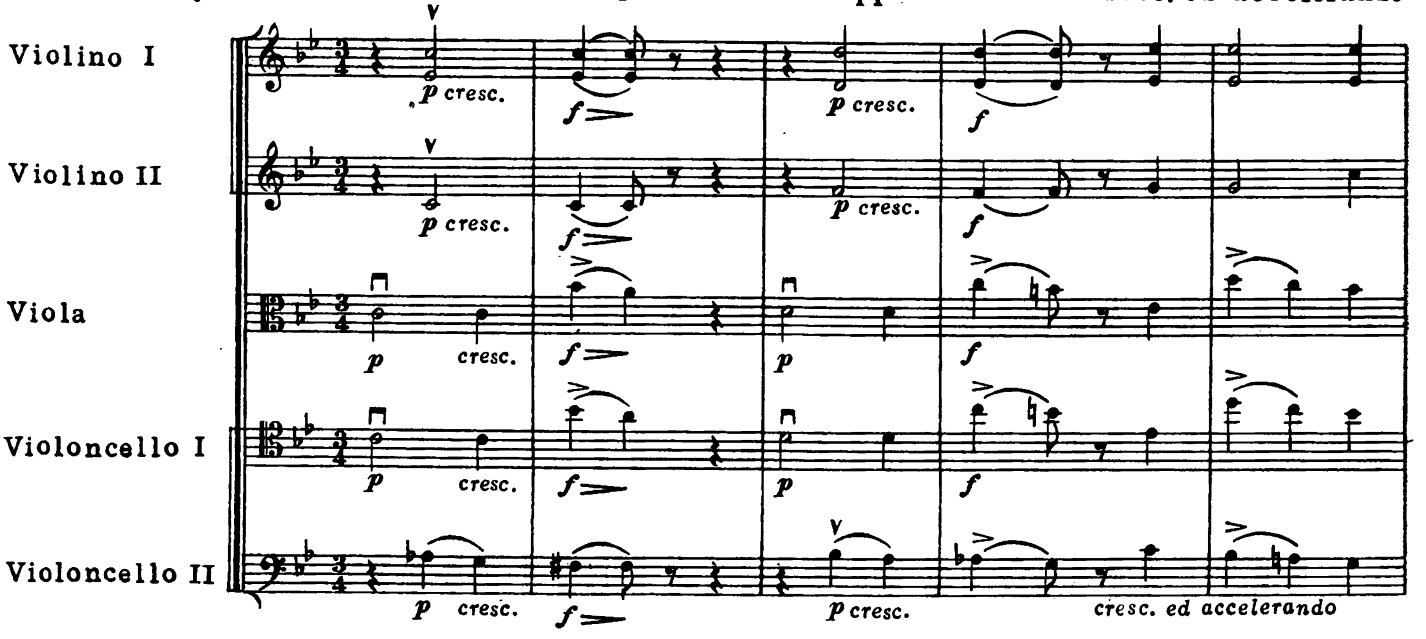
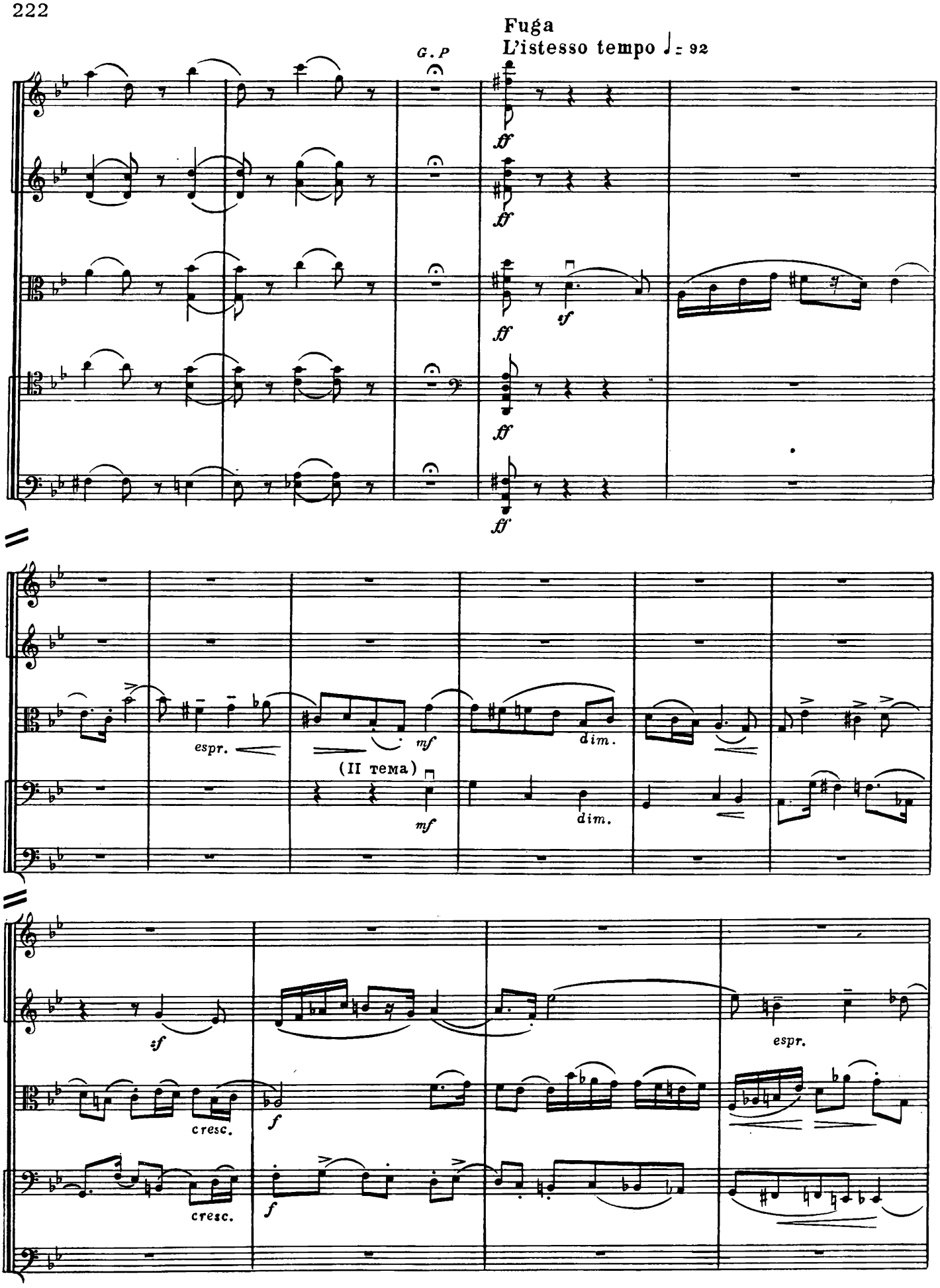


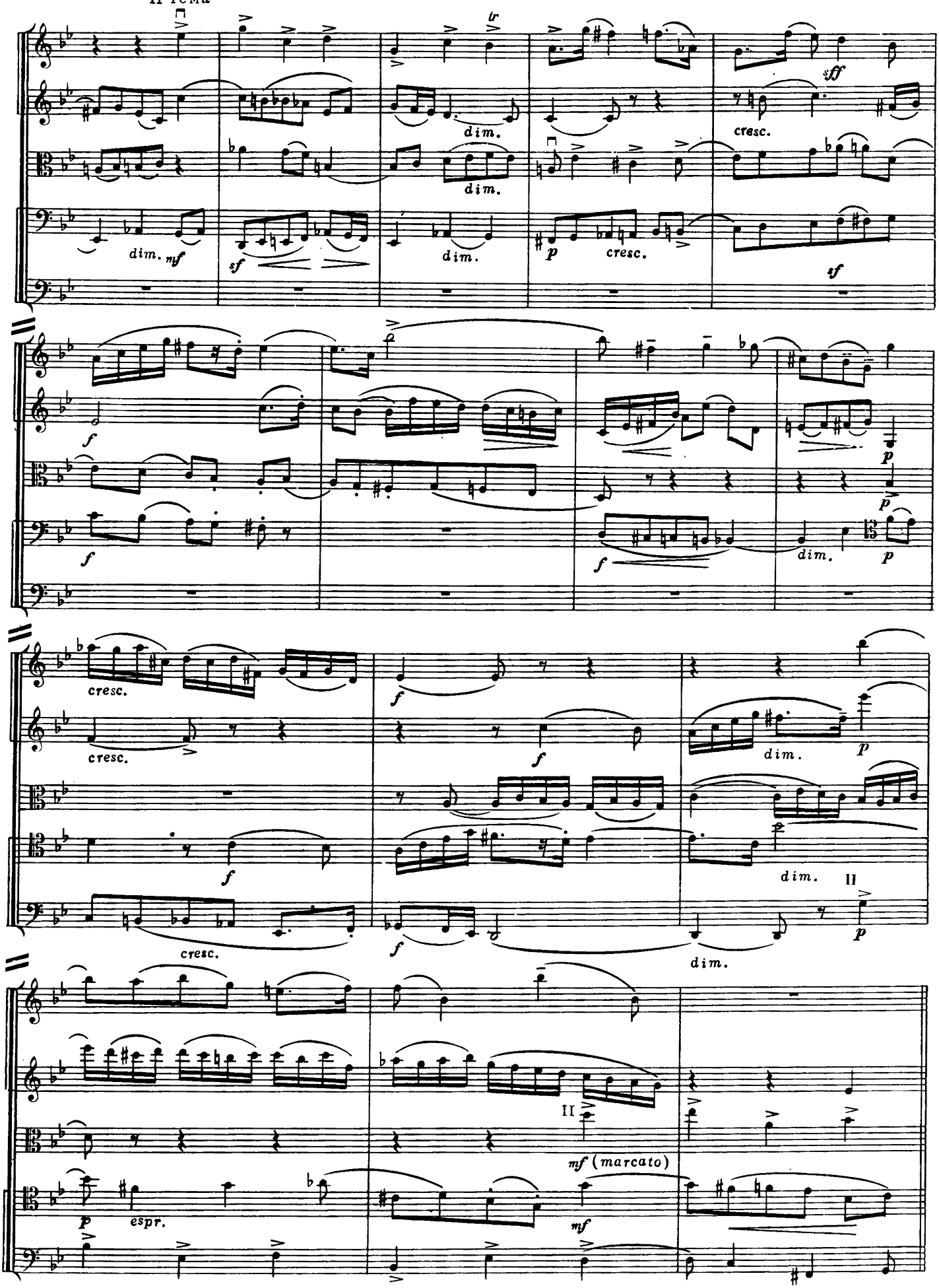
Рисунок духовых (Fl,Ob.) удваивается в партитуре кларнетами.

175 Introdutione. Allegro ma non troppo cresc. ed accelerando




Fuga
L'istesso tempo ♩= 92
G.P
ff
sf
espr.
mf
dim.
(II тема)
cresc.
f

II тема


dim.
mf
sf
dim.
dim.
p
cresc.
sff
cresc.
sf
f
f
f
p
p
dim.
p
cresc.
cresc.
f
f
dim.
p
f
dim.
II
cresc.
f
dim.
p
II
mf (marcato)
p
espr.
mf

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 3

Введение 4

Глава 1. СКРИПИЧНЫЙ И БАСОВЫЙ КЛЮЧИ 6

Домашние задания 14

Глава 2. АЛЬТОВЫЙ КЛЮЧ 18

Домашние задания 29

Глава 3. ТЕНОРОВЫЙ КЛЮЧ 39

Домашние задания 50

Глава 4. СОЕДИНЕНИЕ АЛЬТОВОГО И ТЕНОРОВОГО КЛЮЧЕЙ 61

Домашние задания 73

Глава 5. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ НОТАЦИИ ВИОЛОНЧЕЛИ В СКРИПИЧНОМ КЛЮЧЕ 81

Глава 6. ФЛАЖОЛЕТЫ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ 86

Флажолеты арфы 89

Глава 7. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТКАНЬ ГОМОФОННОГО СТРОЕНИЯ 101

Гомофонная ткань хорального строения 102

Тема с аккомпанементом 106

Многозвучная ткань с удвоениями 112

Домашние задания 122

Глава 8. ОРКЕСТРОВАЯ ФИГУРАЦИЯ 156

Ритмическая фигурация 157

Гармоническая фигурация 161

Мелодическая фигурация 173

Многоэлементная фигурация 180

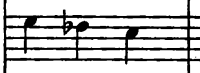
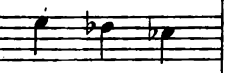
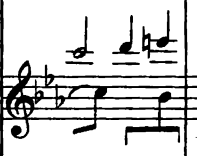
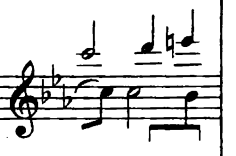
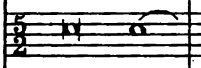
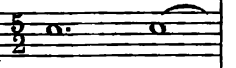
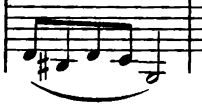
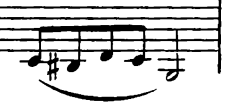
Глава 9. ПОЛИФОНИЯ 190

Полифонизированная гомофонная ткань 192

Чисто полифонические формы 201

Домашние задания 207

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Такт	Напечатано	Следует читать
20	2		Violoncello	Violoncelli
55	2	7		
82	2 снизу	1		
148	7 снизу	4		
178	2	2		
210	2	3