

Инструменты оркестра

Многоголовый организм, называемый нами оркестром, несомненно — сложнейший и многограннейший из инструментов, созданных каким-либо искусством. Поэтому дивительно, что точная фиксация звучаний этого большого инструмента — *партитура* — имеет столь сложный и неминуемо сбивающийся с толку начинающего, богатый массой подробностей. Также, как в точно вычерченном плане какого нибудь технического сооружения, строение или чертеже машины должна быть ясно и понятно выражена мельчайшая деталь, в партитуре должно быть предписано и ясно определено — поскольку это, еще, возможно в музыке — каждое движение сотни рук. Рижера же и исполнителя всегда еще остается достаточно тонкостей в области динамики, темпов и всех тех неведомых тонкостей, которые составляют основу живого исполнения, всецело выявляющего всю внутреннюю сущность звенения.

Трудности этой проблемы самой по себе — проблемы, очающейся в удобообозримом представлении таких вещей, как оркестровая музыка — присоединяются известные непрактичные особенности нашей нотации, которые объясняются ходом ее исторического развития.

Вития и которые нельзя просто отбросить, о чем еще речь будет впереди. Отсюда вполне понятно, что настоящее, достигшее совершенства, чтение партитуры — чтение, при котором создается точная звуковая картина прочитанного — принадлежит к числу труднейших задач музыканта-практика, а в отношении произведений современных, новых, предъявляет такие требования к воображению и внутреннему слуху, каким не всегда удовлетворит и иной опытный дирижер.

За исключением таких особых трудностей, преодоление которых требует самостоятельного упражнения в полифоническом и гармоническом мышлении и способности представления, — пониманию партитурной записи, прежде всего, препятствуют два обстоятельства: трудность одновременного зрительного охвата и трудность чтения различных, подчас чрезвычайно неудобных, способов нотации ¹⁾.

Обратимся сначала к распределению партитуры ²⁾. Как расчленяются нагроможденные друг на друга двадцать или тридцать нотных систем?

В основу этого членения кладутся два принципа: а) объединение инструментов одинакового или сходного рода, и б) расположение инструментов внутри каждого из этих семейств по регистрам звуковой высоты.

¹⁾ Под *нотацией* принято понимать изображение звуков нотными знаками и, следовательно, все, что относится к техническим деталям нотной записи, ключей и т. д. (*Прим. автор*).

²⁾ Надо помнить, что каждая самостоятельная оркестровая партия нотируется в партитуре на отдельной строке, за некоторыми лишь исключениями, при которых на одной и той же системе обозначено, в целях экономии места, большее число — две или три — партии. Это последнее чаще всего применяется в отношении однопольных духовых инструментов, например — гобоев или кларнетов, и т. п. (*Прим. ред.*).

Основное подразделение партитуры образует при этом три группы:

I. Струнные инструменты: а) смычковые инструменты (скрипки, альты, виолончели, контрабасы); б) щипковые инструменты (арфы, мандолины, гитары).

II. Медные духовые и ударные инструменты: валторны, трубы, тромбоны, тубы, литавры, таракки, барабаны, тамтам, треугольник, ксилофон, колокольчики (глокеншпиль), кастаньеты, бубен и пр. ¹⁾

III. Деревянные духовые инструменты: флейта, гобой, кларнет, фаготы ²⁾.

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Преобладающий элемент старого, ядро и важнейшую группу нового оркестра составляют смычковые инструменты, которые применяются хорически (это означает, что каждый указанный в партитуре голос исполняется не одним инструментом, но мною ими), в то время как остальные инструменты оркестра выступают, как со-

¹⁾ Объединение медных и ударных инструментов в общую оркестровую группу, впрочем, остается в большей мере условным. К, например, ксилофон и колокольчики обычно выступают вместе с медными, но с деревянными инструментами. (*Прим. ред.*)

²⁾ С этим подразделением оркестра на группы связана одна характерная особенность партитурной записи, на которую начинающему следует непременно обратить внимание. Именно, партитуры инструментов, выступающих в виде совместной группы, всегда объединяются слева общей скобкой—т. е. аккордой. Благодаря этому, достигается значительная внешняя наглядность письма, облегчающая читателю непосредственную ориентировку в партитуре. (*Прим. ред.*)

ные (т. е. каждый голос исполняется лишь одним инструментом ¹⁾).

Струнные инструменты располагаются в самом низу партитуры и, за исчезающими из практики исключениями, подразделяются на следующие пять групп, образуя так называемый смычковый квинтет:

Первые скрипки	} по указанию Рих. Вагнера—по 16.
Вторые скрипки	
Альты	
Виолончели	
Контрабасы	} » » » » — по 8.

Этим примерным числовым соотношением Вагнеровского подразделения принято следовать и в наши дни; обычно только предпочитают несколько усилить состав первых скрипок по сравнению со вторыми. При чтении партитуры следует обыкновенно сосредоточить величайшее внимание на смычковом квинтете, потому что он почти никогда полностью не паузирует: там, где он не играет ведущей роли, он все же участвует, как основная окраска, и во всяком случае является главным участником в общей цепи звучаний. В старинных партитурах виолончели и контрабасы большей частью объединялись на одной системе, что происходило в силу того, что эти две группы часто играли одно и то же и, следовательно, могли нотироваться «унисонно». При этом следует отметить, что контрабасы звучат октавой ниже, чем нотирована их партия, и,

¹⁾ Если понадобится какоенибудь место исполнять унисоном или трем инструментам, нотированным на одном стане (например, двумя или тремя гобоями), то это обозначается знаком «а 2» или «а 3». (*Прим. автор.*)

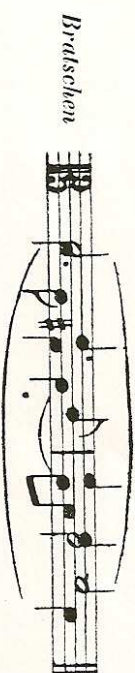
игра с виолончелями в унисон, дают типичные для старинного оркестра октавы в басу¹⁾.

Подразделения внутри какой-либо из смычковых групп попадают уже в старинных произведениях, в новых же они встречаются все чаще и чаще. В соответствующей строке партитуры это обозначается словом «divisi», и в таких случаях каждый из двух исполнителей, сидящих за одним пианином, исполняет своей предписанный голос, причем один играет верхние ноты, а другой—нижние. Благодаря этому, каждый из «разделенных» голосов звучит только с половинной силой²⁾.

Часто бывают деления и более, чем на два голоса, особенно—у скрипок. Если же попадают интервалы или аккорды без обозначения «divisi», то они играют как одним исполнителем соответствующей группы инструментов,

как двойные ноты или аккорды. Часто также, вместо обозначения «divisi», встречается двухголосная нотация (хвостиками вверх и вниз), например:

Прим. 1.



Шуберт, Симфония С-дур, 1 часть, такт 17 сл.

В новых партитурах (хотя бы, у Мадера) двойные ноты и аккорды при случае также отмечаются особым

знаком—выставляемой перед аккордом скобой:



Уже из этих незначительных особенностей можно видеть, как мало согласованности в вопросах нотации. Это—недостаток, возникающий вследствие того, что для подобных вопросов не установлено общесобязательной «музыкальной орфографии», хотя и имеется на этот счет известная согласованность.

Обозначение «solo» в одном из струнных голосов означает, что данное место должно исполняться не всей группой, а одним исполнителем. Подобные сольные места, как правило, принято нотировать на отдельном стане, над партиями всей данной группы.

¹⁾ Встречающиеся в произведениях XVII и XVIII столетий—в частности, везде у Баха и Генделя—обозначение «semplice» для басового голоса в партитурах указывает на употребившуюся *ad libitum*, наряду с басовыми инструментами (виолончелями и контрабасами), партию органа или клавирина, означенную лишь дифрами («дифроуаннй баса»), т. е. только гармонически. То обстоятельство, что инструментальная часть произведения только как бы намечена—(обозначены лишь важнейшие партии, все же побочные и дополнительные голоса оставляются на усмотрение играющего)—является характернейшей особенностью этой музыкальной эпохи. Исполнение *semplice* или *tenore basso*—свободное импровизационное выполнение на клавишных инструментах подобного дифрованного баса—принадлежало к основным познаниям всякого музыканта. Доходившим почти до наших дней пережитком этого обычая является предписанный в церковных и ораториальных произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона и даже еще в «Немецком реквиеме» Брамса орган *ad libitum*, партия которого в партитуре не приведена и предоставлена исполнителю. Впрочем, Брамс сам написал органную партию для «Немецкого реквиема», которая обычно и исполняется при исполнении. (Прим. автору).

²⁾ Окончание подразделения голосов обозначается, в таком случае, терминами «*non divisi*» или «*unisono*». (Прим. реда.).

Звуковой эффект солирующего смычкового инструмента по отношению ко всей группе всегда особенно тонок, покоится на индивидуальном звучании и обыкновенно приносится в прозрачных и мягко инструментованных местах, где такие тонкости могут обратиться на себя надлежащее внимание. В подобном случае солирующий инструмент качеством своего звука выделяется из своего окружения и, в силу этого, воспринимается, как ведущий голос.

Кстати, следует обратить внимание на то, что различие между главными и побочными голосами, т. е. теми, которые участвуют в проведении главных мелодических линий, и теми, что служат лишь гармоническими ритмически связующим элементом, принадлежит к основным требованиям партитурного чтения. Однако, роли отдельных инструментов в оркестровом целом беспрерывно меняются. То один, то другой инструмент, то та, то иная группа занимают центральное положение. Поэтому требуется усиленное внимание, чтобы правильно ориентироваться в каждый данный момент.

Здесь не место останавливаться на специальных приемах техники игры на смычковых инструментах. Любая скрипичная школа дает об этом подробные разъяснения. Следует лишь кратко объяснить смысл встречающихся итальянских обозначений:

rit. z. = пиццикато (щипком, вместо трения смычком);
arco = смычком (снова нормальный метод звуковывлечения; пишется после *rit. z.*);

spiccato = прыгающим смычком (очень легкое, быстрое стаккато);

sul ponticello = у подставки (прием, между прочим, часто употребляющийся при тремоло, что придает последнему своеобразный шуршащий призвук);

con legno = деревом (оборотной стороной смычка шумообразный, трещащий звук);
con sordino = с сурдиной ¹⁾.

Значек ° над нотой:



показывает, что з

вук следует исполнять в качестве фладжолета ²⁾.
называемые искусственные фладжолеты инотигируются в очень неудобочитаемой и запутывающей форме, правда — ныне почти не употребляемой:



Квадратная нота, помещенная над основной нотой является техническим указанием играющему на смычковых инструментах; тот звук, который прозвучит в действительности, будет второй октавой ниже, обыкновенным

способом начертанного звука, т. е.



3).

¹⁾ Само собой разумеется, здесь приведена лишь весьма нечитательная — хотя и наиболее часто встречающаяся — часть терминов применяемых в партитурах и относящихся к технике смычковой игры. (*Прим. ред.*).

²⁾ Фладжолеты суть обертонны, извлекаемые прикосновением к известному месту струны, и имеют чрезвычайно светлый, стекловидный звук. (*Прим. автор.*).

³⁾ Следует оговорить, что указываемая автором неудобочитаемость подобной нотации имеет в виду исключительно читаемость партитуры, но не исполнителя-оркестранта, для которого тем способом, наоборот, облегчается исполнение фладжолета. О других же применяемых в практике типах искусственных фладжолетов см. в любой скрипичной школе или в каждом учебнике инструментовки. (*Прим. ред.*).

Всего нагляднее это можно продемонстрировать на примере:

Прим. 2.

Нотировка:

Асценическая звуковость:

После практической и употребительной нотации:

4 Solo-Violenen

Вагнер, Ветугление к „Лоэнгину“, такт 2.

Об употребляемых при игре на смычковых инструментах (на альте и виолончели) альтовом и теноровом ключах речь будет впереди.

МЕДНЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Обратимся ко второй группе оркестра—к медным и ударным инструментам. В старинных партитурах (большей частью, еще у Ветховена) эта группа состоит, как правило, только из двух валторн, двух труб и литавр, за исключением особых случаев не имеющих точной настройки. Более низкие по регистру валторы помещаются над трубами. Причина этого заключается в том, что валторы—особенно, после введения вентилей—беспрестанно употребляются в ансамбле с деревянными духовыми, и потому их партия легче и удобнее пишется

совместно с последними, будучи помещена непосредственно под ними, нежели если бы она была отведена от них партией труб, употребляемых большей частью в другом сочинении.

Валторы и трубы относятся к так называемым транспонирующим инструментам. Они нотировались различно, в зависимости от данного строя (валторы in F, Es, A и т. д.). Транспозиция, составляющая главную трудность для читающего партитуру, будет дальше исчерпывающим образом разъяснена.

Во французских и итальянских произведениях (у Мейербера, Бизе, Берлиоза, Верди) часто употребляется, вместо труб, корнет-а-пистон, а случается—и по паре труб и корнетов. Корнет лишен полноты и мощности, также и гордой благородности звука трубы, но зато обладает более подвижной и легкой техникой, особенно—в высоком регистре. Довольно распространенный, как бытовой инструмент, он до сих пор не приобрел в достаточной мере прав гражданства в немецких симфонических оркестрах. Немецкие трубачи предпочитают исполнять партию корнета на обыкновенной трубе. Корнет, как и труба пишется и читается во всех строях.

Там, где встречаются тромбоны, они в партитуре обычно обозначаются как низший сочлен медного ансамбля, непосредственно под партией труб, с которыми они образуют тесную группу «тяжелой меди». Как правило, они выступают группой из трех инструментов. В старинных партитурах эти три тромбона (альтовый, теноровый и басовый) часто нотировались на трех отдельных строках в альтовом, теноровом и басовом ключах; обычно же альтовый и теноровый тромбоны объединяются на одной строке при альтовом или теноровом ключе, а басовый тромбон

нотируется отдельно, либо вместе с басовой тубой, если эта последняя присоединяется к группе тромбонов, как четвертый голос.

Встречающийся иногда в прежних партитурах (у Мендельсона, Берлиоза, Мейербергера) офиклада — вышедший ныне из употребления низкий медный инструмент — при исполнении теперь заменяется басовой тубой. В новейшее время для тромбонов применяются исключительно теноровый и басовый ключи, так как альтовый тромбон, вообще, больше не употребляется, в силу скверных особенностей звучания и техники игры ¹⁾.

В Вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунга» (а впоследствии также и у Брукнера и др.) ансамбль медных духовых подкрепляется новой группой: туб (называемых «Вагнеровскими тубами»; их не следует смешивать с обыкновенной басовой тубой), которые надлежит, в качестве транспонирующих инструментов (обычно теноровые тубы строятся in B, а басовые тубы — in F), читать так же, как и валторны того же строя. Тубы эти, с их торжественным, притом мрачным и тяжелым звуком — представляются Ваггала и мира Нибелунгов — остаются редким исключением в симфонических оркестрах.

Звонкий, металлический, величественно-помпезный звук медного ансамбля у каждого из членов этой группы в отдельности весьма своеобразно окрашен. Звук альторны много и выразителен, трубы — твердый и блестящий.

¹⁾ Собственно говоря, все три применимых в современном оркестре тромбонов — теноровые, а даваемые двум из них в повседневном обиходе названия «альтового» и «басового» связаны не с действительным объемом инструмента, но только с исполняемой на нем партией. Что же касается нотации, то в русских партитурах употреблен также альтовый ключ. (*Искл. ред.*)

Торжественное, величие и благородство звука тромбонов так же характерны, как и неповоротливость и густота звука басовой тубы, употребляющейся, в соответствии с этими свойствами, даже в качестве солирующего инструмента (Фафнер у Вагнера)

Обозначение «*son sordino*» у медных духовых (валторн, труб, тромбонов) указывает на введение в расстройку деревянной втулки, смягчающей звук, а в *forte* дедающей его, наоборот, пронзительным и карикатурно-трескучим. У валторн тот же результат достигается при отдаленных звуках путем так называемого «глушения», произвольного музыкантом непосредственно рукой. Такие звуки помечаются в партитуре или словом «*gestorft*» или, по примеру Рихарда Вагнера, крестиком, стоящим над нотой:



Внимательное чтение медной группы, особенно — в современных произведениях, где роль, выпадающая на долю этих инструментов, весьма значительна, является непреложным требованием. Валторна, благодаря своей неисчерпаемой многосторонности, стала одним из существеннейших сольных голосов современного оркестра. Труды и тромбоны приобретают, благодаря характеру своего звука, настолько господствующее положение, что при каждом своем вступлении немедленно же начинают играть ведущую роль и должны потому читаться и рассматриваться как первенствующая группа.

В группе ударных инструментов главнейший элемент — литавры. В старинных произведениях, как правило, предписывалась одна пара литавр, строй которых не изменялся на протяжении всей пьесы, так что в рас-

порижении имелось всего два разных звука (например, литавры in F, B). Впоследствии все чаще требовалась перемена строя («*muta in...*»), и наконец были введены две пары литавр, а у Берлиоза—даже еще больше. Ныне строй обыкновенно совсем не предусматривается, а количество и настройка литавр определяется на усмотрение играющего.

Если строй литавр определен заранее, то знаки альтерации (\sharp \flat) не указываются. Часто же таковые знаки указываются лишь один первый раз и в дальнейшем, как подразумеваемые, опускаются; например, литавры in B, Es.



Глухой звук литавр в рiано легче определить по высоте, нежели в forte. Он звучит мягче, полнее при употреблении коготушек с головкой из губки; суше и резче—при извлечении звука деревянными коготушками. Обычно применяемые коготушки с головками из кожи занимают среднее место.

Под литаврами расположены ударные инструменты, не издающие звуков определенной высоты и имеющие лишь ритмико-тембровое значение: треугольник, тарелки, бубен, большой, маленький и циннарический барабаны, тамтам, кастаньеты и др.¹⁾ В делах экономии места, для этих инструментов часто пи-

¹⁾ Для целей декоративно-звуконеподражательного характера в современном—особенно, театральном—оркестре применяются также ряд разнообразнейших ударных инструментов более случайного назначения. К их числу относятся различные шумящие и звенящие инструменты, имитирующие раскаты грома, шум падающего дождя, стук поезда, щекающие хлыста, звон шпор и т. п. (*Прим. ред.*)

шется не полный нотный стан, а лишь одна линейка, так как определенной высоты ни требовать от них, ни—тем более—предписывать им нельзя. Значек «tr» обозначает для каждого рода ударных биструю, ритмически нерасчленяемую дробь.

Треугольник дает светлый, звенящий звук колокольчика, тарелки—оглушительный металлический звон, покрывающий весь оркестр. Большой барабан звучит совсем глухо, напоминая пушечный выстрел, маленький барабан—очень сухо, без резонанса и приближаясь к шуму. Тамтам обладает жутким, густым, низким звуком, бубен—дребезжащим, звякающим шумом чрезвычайно светлого, бодрого характера.

К ударным относятся также Glockenschinder и ксилофон. В первом приводятся в звучание, с помощью клавишного механизма, колокольчики, во втором звучат различно настроенные деревянные брусочки. Оба звучат октавой выше написанного. Низкие колокола (чаще употребляемые Мадером и другими) заменяются разной длины и в зависимости от этого различно настроенными стальными трубками, приводимыми в колебание ударами молотка¹⁾.

¹⁾ Колокола в оркестре также заменяются не только трубками, но и металлическими пластинами различной величины. В равной мере, и вместо гlockenschinder может применяться простой металлофон, т. е. набор различно настроенных металлических пластинок. И ксилофон и металлофон непосредственно ударяются играющим двумя молоточками. Аналогичный инструмент, в котором только звучащие пластинки сделаны из стекла—кristallofon—в практике неупотребляется. О так называемой чюдесте см. ниже, стр. 22. (*Прим. ред.*)

Пример нотации ударных:

Прим. 3.

Магел, 6 симфония, 1 часть, цифра 17.

Непосредственно над смычковыми инструментами—обычное место арфы, не принадлежащей ни к одной из этих трех групп. Она нотируется, подобно фортепиано, на

двух системах. Как и на смычковых инструментах, на арфе возможны флажолеты (см. стр. 13), обозначаемые

точно таким же образом: При этом звучит не

написанный звук, а его верхняя октава. Обозначение «glissando» указывает на быстрое проведение, как на фортепиано, рукой по всей системе струн, издающее звонкий в высшей степени светлый, сверкающий звук. В подобных случаях часто пишется не весь тот звукоподпись полностью, который должен прозвучать, но лишь первые и последние ноты; лежащие же между ними, как сами собой подразумеваются, обозначаются чертой, например:

Прим. 4.

Рих. Штраус, „Жизнь героя“, цифра 32, такт 4

или также, еще проще, лишь указанием, тональность

Прим. 5.

Магел, „Песнь земли“, 1 часть, цифра 11, так

Благодаря технической конструкции, на арфе возможно гаммасано не только гаммообразное, но и по определенным аккордам.

Сплошь и рядом к арфе присоединяются и другие щипковые инструменты, ограниченные, конечно, как технически, так и в отношении звучности, весьма узким кругом возможностей и, в силу этого, связанные с определенной областью выражений: к ним относятся мандолина и гитара. Оба инструмента нотируются в скрипичном ключе, мандолина—без изменений, а гитара—октавой выше, чем звучит. В оперных оркестрах («Дон-Жуан», «Мейстерзингеры») эти инструменты заменяются, в целях большей звучности, арфой, струны которой, будучи оплетены бумажными лентами, имитируют носовой, слегка трещащий гитарный звук.

В современном оркестре арфа часто дополняется чистейшей (фортепиано со стальными пластинками, вместо струн), серебристо-светлые звуки которой, вместе со звуками, арфы, дают отличную смешанную звучность. Она нотируется подобно фортепиано, но звучит, однако, октавой выше написанного.

Употребляемое все чаще, в качестве оркестрового инструмента, фортепиано, также находится в общей группе с этими наиболее родственными ему по звучности инструментами.

Для полноты звучания, при более слабом камерно-оркестровом составе, со времени «Ариадны» Рихарда Штрауса не раз применялся гармоний.

Сравнительно редко употребляется, в качестве оркестрового инструмента, орган. Его звук настолько молещен и выдается, что орган плохо соподчиняется с другими инструментами. Тем не менее, и для органа современ-

ный оркестр нашел применение, как например—в восьмой симфонии Малера или в «Заратустре» и «Алпийской симфонии» Штрауса. Орган обычно нотируется на трех нотных станах; два верхних аналогичны таковым же в фортепиано и служат для мануалей, в то время как нижний относится к педалям ¹⁾.

ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Группа деревянных духовых инструментов делится на четыре семейства: флейты, гобои, кларнеты и фоготы.

Флейта, со светлыми, равномерно струящимися, собственно лирическими выражения звуками своего верхнего регистра, занимает положение колоратурной певицы оркестра. Этот звук ее весьма характерен и примечателен: именно о нем думают обыкновенно, представляя себе звучание флейты. Однако, она обладает также совсем другими замечательными звуками в среднем и нижнем регистрах, несколько закрытого, глуховатого и визкого характера.

Точное знание регистровых различий звука, свойственных всем деревянным духовым инструментам, требует специального изучения и, по меньшей мере, очень внимательного наблюдения. Всякая словесная характеристика инструмента страдает несовершенством и вынуждена ограничиваться лишь приблизительными намеками.

¹⁾ Орган имеет несколько одна над другой терасообразно расположенных мануалей (клавиятур), дающих с помощью разнообразной регистровки богатейшие звуковые возможности, и, кроме того, педаль—систему клавиш, охватывающую приблизительно две с половиной басовых октавы и приводимую играющим в движение ногами. (Пржм. автора).

Кроме обыкновенно употребляемой большой флейты, часто применяется малая флейта (флейта пикколо). Она звучит октавой выше написанного и является самым высоким и пронзительным инструментом оркестра. Недавно сконструированная альтовая флейта (примененная в «Падестрине» Пфизнера) пока еще малоупотребительна. Ее звук напоминает низкие звуки обыкновенной флейты¹⁾.

В ансамбле флейты, по слабости и невыразительности своего звука, значительно отступает на задний план, прежде всего — по отношению к гораздо более выразительным гобоям и кларнетам.

Примененный Моцартом в «Похищении из серала» фладжолет является высоким, соответствующим пикколо, инструментом из семейства старых и неиспользуемых теперь продольных флейт. Как транспонирующий инструмент, он нотирован в строе G (читается дуодецимой выше) и ныне заменяется флейтой пикколо.

Гобой, при всей нежности и пластичности своего звука, обладает известной остротой, которая — особенно в рiано — ясно выделяет его из остальных деревянных инструментов. В низком регистре его звук — поразительно жесткий и терпкий; наоборот, в высоком — острый и тонкий, легко приобретающий карикатурный оттенок. В качестве мелодического инструмента, он является, вместе с кларнетом, важнейшим элементом ансамбля деревянных. Ему охотно вверяют нежные, сдержанно-выразительные мелодии (см. прим. 9 на стр. 36).

¹⁾ Справедливость требует отметить, что еще до Пфизнера альтовая флейта была применена Н. А. Римским-Корсаковым в «Мадде». (Прим. ред.).

Кроме обыкновенного гобоя, единственно применявшегося в классическом оркестре, имеется еще альтовый гобой (большая частью называемый английским рожком), звучащий квинтой ниже и, как транспонирующий инструмент, нотируемый в строе F. Он попался уже у Баха, под названием *Oboe da caccia*, был потом забыт и вновь стал употребляться со времени Берлиоза и Вагнера.



Тембр английского рожка полнее и мрачнее гобоя и притом несколько неопределенный и томный. «Траурный мотив» пастуха в последнем акте Вагнеровского «Тристана» (английский рожок на сцене) передает, пожалуй, характер этого инструмента всего лучше.

Промежуточным звеном между обыкновенным гобоем и английским рожком является старый, вновь открытый для современного оркестра Рих. Штраусом, *Oboe d'amore*, т. е. очень характерно примененный по своим наивным, детским звукам в его «*Sinfonia domestica*». Он на терцию ниже обыкновенного гобоя и читается, как кларнет *in A*.¹⁾ Кларнеты в современном оркестре обычно бывают представлены шире всего, благодаря своей многообразной звучности и большой подвижности. Они употребляются сплошь в качестве транспонирующих инструментов.

Мягкая полнота звука кларнета там, где он употребляется как мелодически ведущий инструмент, настолько выразительна, что он не может остаться неизвестным внимательным слушателем. С другой стороны, именно благодаря своей мягкости, он является незаменимым связующим гармоническим тоном и наиболее широко применяемым.

¹⁾ К числу гобоев относится также геклафон — самый низкий инструмент этого семейства, транспонирующий на октаву вниз. (Прим. ред.)

менимым духовым инструментом для аккомпанирующих фигураций и т. п. (см. прим. 9 на стр. 36). Звук его низкого регистра имеют пустой, часто жуткий и угрюмо-фантастический характер (Дикий охотник Самсиль в «Фрейшютце» Вебера; Кунари, Ортруда у Вагнера).

Кроме обыкновенных кларнетов *in A* и *in B*¹⁾, современный оркестр располагает высокими кларнетами *in D* и *in Es* (особенно последних, из ряду вон резко и вульгарно звучащий, охотно применяется для карикатурных целей), альтовым кларнетом *in F*, называемым бас-сетгорном (часто употреблялся Моцартом, а в новейшее время — Рих. Штраусом и др.) и уже вошедшим в обычное употребление бас-кларнетом в строях *B* и *A*. Бас-кларнет нотируется обыкновенно в скрипичном ключе, как обыкновенные кларнеты *in B* и *in A*, причем звучит и и ж и я октава написанной ноты. В басовом же ключе бас-кларнет, как правило, пишется октавой ниже, чем в скрипичном, и таким образом ноты  и  обозначают один и тот же звук.

Очень характерное употребление бас-сетгорна, с его мрачными и торжественными звуками, мы находим у Моцарта в «Реквиеме» и в хорах жрецов из «Волшебной флейты». Бас-кларнет, значительно более многосторонний, как мелодический инструмент, производит странно-блуждающее действие. Обладая пустыми звуками низкого ре-

¹⁾ Встречающийся в старых партитурах, а в последнее время — также у Рих. Штрауса, кларнет *in C*, звучащий жестко и пронзительно, употребляется крайне редко и при исполнении обычно заменяется кларнетом *in B*. (Прим. автору).

гистра кларнета, он звучит, однако, мягче (Припомним выразительный бас-кларнет короля Марка из второго акта «Тристана»¹⁾). Особенно применим бас-кларнет в качестве незаметного, но все же опорного баса деревянной группы, именно — фоготов и кларнетов.

Фогот, прежде всего, всем знаком и приходит на память, как комический бас ансамбля. Его плоский, носовой звук благопритвствует комическому впечатлению, особенно — в высоком и наивысшем регистрах. Эта характерная особенность фогота живо вспоминается всякому, кто когда-либо внимательно вслушивался в места, изображающие жалкую беспомощность Бекмессера («Мейстерзингеры», третий акт) или смущенность Миме («Зигфрид», первый акт). Но он может быть и трогательным мелодическим инструментом, впечатляющим своей изумительной выразительностью и робкой нежностью.

Фогот — нетранспонирующий инструмент и нотируется в басовом или теноровом ключе; также нотируется и контрафогот, звучащий, однако, подобно контрабасу, октавой ниже написанной партии. Впрочем, иногда он пишется в том виде, в каком и звучит, что легко приводит к недоразумениям и чего, несомненно, следовало бы непременно избегать. Контрафогот редко употребляется в качестве сольного инструмента и обычно служит для усиления басов, которые, благодаря этому, приобретают полноту и округлость звучания.

Появляющиеся иногда в современных партитурах, по отношению к духовым инструментам, в частности — флейтам, гобоям и кларнетам, обозначение «*Flatterzunge*» подразумевает особую технику исполнения: быстрое повторение звука, несколько напоминающее тремоло смычковых. На нечто близкое указывают и обозначения «*Do r-*

relunge» и «Zungenstoss» («Песнь о земле» Мадера, «Sinfonia domestica» Штрауса).

Чрезвычайно распространенным в Америке и в романских странах, но совсем неупотребляемым в Германии, является семейство саксофонов—медных инструментов с кларнетным мунштуком и клапанным механизмом, которые по характеру звука следует причислить к группе деревянных духовых. Саксофоны изготовляются четырех размеров: сопрановые, альтовые, баритоновые и басовые, в разных строях¹⁾; они являются транспонирующими инструментами и сплошь нотируются в скрипичном ключе, причем баритоновый саксофон читается октавой, а басовый—двумя октавами ниже написанного. Рих. Штраус предписывает в «Sinfonia domestica» четыре саксофона ad libitum; однако, фактически они никогда не употребляются.

Ключи и транспозиция



Если в партитуре встречаются вокальные партии (в операх, хоровых произведениях, ораториях), то они помещаются либо над первыми скрипками, либо—способ более старый, но применявшийся еще Вагнером—посредством смычковых, между альтами и виолончелями. Этот последний способ имеет то достоинство, что при нем вокальные партии, обычно принимающие на себя ведение мелодической линии, расположены непосредственно над басами, служащими гармонической опорой и, таким образом, дополняющими их. Употреблявшиеся прежде для сопрано и альты старые ключи (сопрановый и альтовый ключи) в наши дни повсеместно заменяются скрипичным ключом, однако попадаются еще в большинстве партитур прошлого столетия, например, сплошь и рядом у Брамса. Теноровый ключ, употреблявшийся регулярно еще Вагнером для партий тенора (Зигфрид, Тристан), без которого не ждет обходиться и Рих. Штраус в своих вокальных партитурах («Немецкие мотетты»), также теперь заменяется скрипичным ключом, который в таких случаях следует читать октавой ниже. Итальянцы имеют для этого особого скрипичного ключа для теноровых пар-


¹⁾ В связи с колоссальным распространением саксофонов в джаз-банде, в настоящее время известны еще четыре вида саксофонов: пикиого, теноровый, контрбасовый и субконтрбасовый. (Прим. ред.).

тии обозначение , очень удобное в многоголосных

вокальных партитурах для отличия от обыкновенного скрипичного ключа.

Здесь мы вообще соприкасаемся с проблемой употребления старых ключей, что нуждается в кратком разъяснении, так как они чужды большинству, знакомому лишь с фортепиано или скрипкой.

Сопрановый ключ: , альтовый ключ: 

и теноровый ключ:  являются ключами «до». Это значит, что нотная линейка, на которой

расположен ключ (в сопрановом ключе—первая, в альтовом—третья, в теноровом—четвертая), обозначает так на-

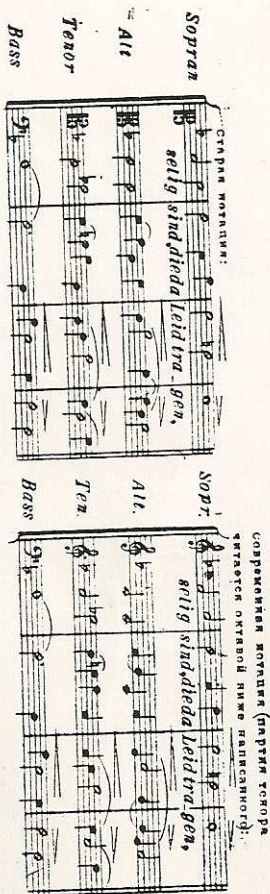
зываемое «одночерточное» до:  . Исходя из этой ключевой ноты, уже не трудно ориентироваться в значении

соответственного ключа. Сперва чтение представит трудности, и нельзя будет обойтись без помощи транспозиции, т. е. читать ноты в сопрановом ключе—терцией, в альтовом—септимой, в теноровом—ноной и т. д. (хотя нот, как если бы они были написаны в скрипичном ключе¹⁾).

¹⁾ Методически правильное с самого начала привывать обходиться без транспозиции, хотя на первых порах это и будет более трудно. Иными словами, необходимо сразу же учиться читать непосредственно ту ноту, которая написана в данном ключе, а не прибегать к гораздо более сложному процессу мысленного перехода от одного ключа к другому, тем более что в последнем случае надолго сохраняется приобретенный вредный навык. (Прим. ред.).

Следующий образец может послужить примером старого и нового способа нотации вокальной партитуры:

Прим. 6.



Бракс, „Немецкий реквием“, часть 1, такт 19 сл.

Помимо вокальных партий, альтовый ключ употребляется еще для альт¹⁾, а теноровый—наряду с басовым—для фалоты, тромбона и виолончели. У последней, сверх того, кроме обычно употребляемого басового ключа, применяется и скрипичный ключ и притом в разных значениях: а) читается нормально и звучит, как написан, б) читается так же, как в партиях тенора (см. выше), т. е., октавой ниже. Во втором значении он применяется все реже, но еще в конце прошлого столетия попадался весьма часто. Старое правило по этому поводу говорит, что скрипичный ключ у виолончели читается октавой ниже, если он следует за басовым, и напротив—нормально, если ему предшествует теноровый ключ. К сожалению, весьма часто это бывало как раз наоборот. Теперь, как уже было сказано, скрипичный ключ у виолончелей применяется в своем обыкновенном значении. Примеры употребления различных ключей у виолончелей:

¹⁾ А в русских партитурах—и для тромбона. (Ср. выше, примечание 1, на стр. 16. (Прим. ред.).

Прим. 7.

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncelli
(Читать октавой ниже)

Бетховен, Струнный квартет с-мол., op. 18 № 4, 1 часть, такт 111 сл.

Прим. 8.

Hörner in C
(Читать октавой ниже)
Solo Violine
Solo Violoncelli
Streicher
(zus. gez.)

Horn in C
S-Viol.
S-Violen.
(Читать нормально)
Str.
(zus. gez.)

Бетховен, Тройной концерт, 1 часть, такт 85 сл.

Значительно больше трудностей, нежели чтение в клау-
чах, представляет собой чтение транспонирующих ин-
струментов. К таковым относятся гобой д'амор, ан-
глийский рожок и все виды кларнетов, вал-
торн, труба и туб. В виде особого исключения (Маер,
четвертая симфония, вторая часть), к транспонирующим
относится и скрипка, когда предписывается строй,
отличный от обычного. (В названном примере скрипку
следует читать, как транспонирующий инструмент in D).

Применение транспозиции возникло в то время, когда
соответствующие инструменты обладали настолько незна-
чительными техническими возможностями, что хроматиче-
ские интервалы частью выходили нечистыми, частью тре-
бовали слишком сложной аппликатуры, частью были вообще
неисполнимы. Особенно неразвитой была техника валторн
и труб, которые, в качестве так называемых натураль-
ных инструментов¹⁾, давали неполные, даже с диа-
тоническими проблемами, звукоряды. Вследствие этого,
изготавливались инструменты с различной длины трубками
(в валторны и трубы вставлялись разной длины отрезки
трубок—т. н. «кronen»), чем достигалось различие в строе.
Удаление от основного строя для кларнетов было сопря-
жено с техническими трудностями, а у валторн со-
всем невозможно. Поэтому приходилось предписывать
строй, отвечающий основной тональности пьесы. Для
валторн и труб, в большинстве случаев, это была главная
тональность; для кларнетов, встречавшихся всего лишь
2) натуральными и назывались духовые инструменты без
всяких клапанов, вентиля и прочих приспособлений, из которых
можно извлечь лишь ограниченное количество звуков (т. наз.
обертонов), в зависимости от различного напряжения губ
играющего. (Ирм. Петерс).

в трех строях: in C, in B и in A—тональность, ближайшая по квинтовому кругу к основной тональности произведения. Часто приходится принимать в соображение и тембровую сторону, так как звучность кларнетов разного строя имеет различный характер: чем ниже строй, тем мягче они звучат, чем он выше—тем резче. Поэтому для кларнетов in D и in Es, издавна известных и употребившихся в военной музыке, но совершенно невысказанных, для годаля пронзительности своего звука, в старом оркестре обладавшем слабой звучностью,—лишь в современных гитантских оркестрах найдены возможности применения.

Трудности игры в иных тональностях, нежели основной строй, давно устаревены применением системы клапанов у кларнетов и введением вентилей у валторн и труб; однако, способ транспонирующего нотного письма остался. Займемся сперва нотацией кларнетов. Написанная

C-dur'ная гамма звучит:

на кларнете in C—без изменений:

на кларнете in B—как B-dur':


на кларнете in A—как A-dur':

на кларнете in D—как D-dur':


на кларнете in Es—как Es-dur':

Таким образом, кларнет in C—единственный из инструментов этого рода, в котором действительная звучность соответствует написанной партии, а потому читается без транспозиции. Кларнет in B читается целым тоном, а кларнет in A—по-


дугора тонами ниже, чем написано; кларнет in D—целым тоном, а кларнет in Es—полугора тонами выше написанного.

Естественно, для кларнетов употребляются другие ключевые знаки, нежели для нормально нотированных инструментов, именно—те, которые соответствуют отношению между основным строем инструмента и тональностью произведения. Если таковая будет, например, B-dur', то кларнет in B не получает в ключе никаких знаков, так как соответствует своим строем этой тональности. Если же тональность, наоборот, была бы C-dur', то кларнету in B должны были бы быть в ключе предписаны ; так как

в ином случае это f и c, звучали бы как es и b, и только поставленные перед f и c ансзы дают требуемые C-dur'ом звуки es и b. Точно также получает кларнет in A, ска-

жем—в D-dur', ключевой знак , в H-dur'—знаки

, кларнет in Es в C-dur'—ключевые знаки ,

в As-dur'—~~знак~~ , и т. д.

При чтении партитуры вышеупомянутое правило транспозиции на соответствующий интервал оказывает большую помощь. Этот интервал всегда равен отношению звука C к основному тону строя инструмента. Сказанное о кларнете относится и к бас-кларнету того же строя. Заметим еще раз, что бас-кларнет, нотированный в скрипичном ключе, читается октавой ниже. Бас-с-торн (альтовый кларнет), как уже было упомянуто, пишется in F и читается квинтой ниже написанного, точно так же как и английский

рожок (альтовый гобой). Гобой d'a m o r e, напротив, читается, как кларнет in A.

Прим. 9.

Mässig langsam und sehr ruhig

1. Hörner
Bass-Klar. in B
Fagott in B

Алгоритмическая запись:

Рих. Штраус, „Ломашняя симфония“, цифра 49.

Прим. 10.

Englisch-Horn
Bass-Klar. in B
Violoncelle
Kontrabaß

Маггер, 4 симфония, 4 часть, цифра 15, такт 10 сл.

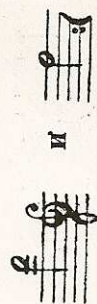
Следует тому же принципу, надлежит читать партии валторн и труб. В отношении этих инструментов, нотирование в разных строях технически утерило в наши дни всякий смысл. Валторнист очень мало интересуется предписанным строем и употребляет тот строй, который ему удобен (обычно in F, а в высоких партиях—также in B или in A) и сам транспонирует, если предписан иной строй. Так как с введением венгигей валторна обдаает вполне исчерпывающим хроматическим звукоорядом, заботы о технике извлечения этих звуков стали излишни. То же относится и к трубе. Ключевые знаки у труб и валторн вообще не применяются, а там, где требуются знаки альтерации (диезы, бемоли и бекары), они выставляются перед соответствующей нотой. В виде единичных исключений (когда у Брукнера), употребление ключевых знаков совпадает с употреблением таковых для кларнетов. До того, даже еще Вагнером, добросовестно предписывались всевозможные строи. Теперь, как правило, пишут валторны in F, а трубы in C или также in F или in B.

Если валторны нотированы в скрипичном ключе, их надлежит транспонировать вниз: валторну in Es—на большую сексту, валторну in D—на малую септиму. Валторны in B пишутся в двух различных строях: in B Alto (высоком B) они читаются целым тоном ниже, in B Basso (низком B)—ноной ниже написанного ¹⁾. При нотации валторн в басовом ключе (гораздо более редкой, только в местах уже неудобонотируемых в скрипичном ключе) следует транспонировать в верх. Это значит, что один и тот же звук в басовом ключе ноти-

¹⁾ Если указания «alto» или «basso» в партитуре отсутствуют следует подразумевать низкий строй («B basso»), который чаще всего и встречается. (Прим. автора).

руется октавой ниже, чем в скрипичном. По-

этому, например, ноты:

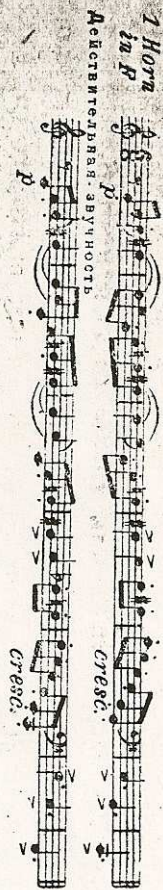


и на валторне

идентичны. Валторна in C, будучи написана в скрипичном ключе, читается октавой ниже написанного, в басовом же, наоборот, остается без изменений ¹⁾).

Труба, за исключением строев in B и in A, читается точно так же, как у кларнетов, всегда транспонирует вверх: труба in F—на кварту, труба in D—на целый тон, труба in Es—на малую терцию, и т. д. Труба in C звучит, подобно кларнету in C, так как написано ²⁾).

Прим. 11.

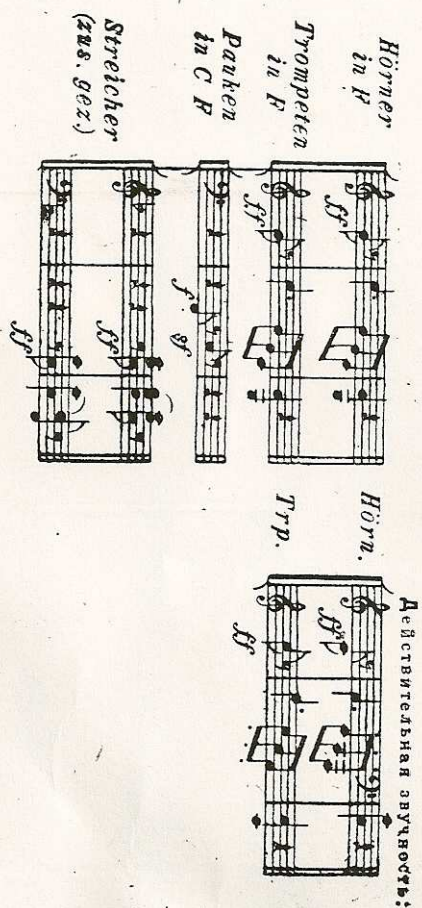


Рих. Штраус, "Тиль Эйгеншпигель", такт 6 сл.

¹⁾ Употребление, при применении двух пар валторн, перекрестного письма, при котором партия третьей валторны лежит выше партии второй (см. прим. 13 и 14), коренится в том, что первый и третий валторнисты («Primarius») технически более изощрены в исполнении высоких партий, в то время как второй и четвертый («Sekundarius») предпочитают низкие регистры. (Прим. автора).

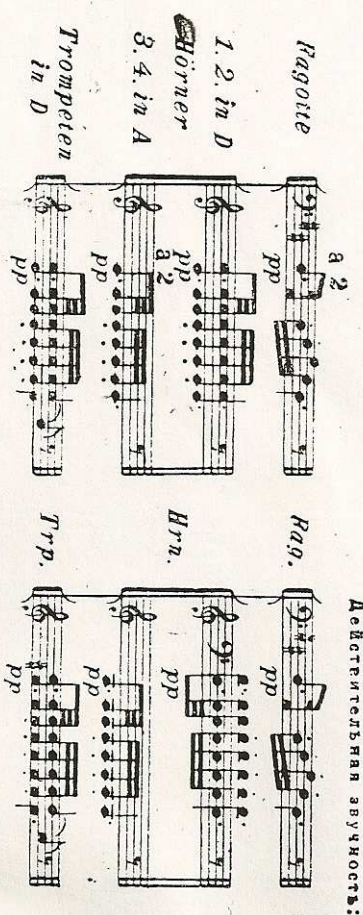
²⁾ Кроме транспонирующей на кварту вверх обыкновенной трубы in F, существует еще альтува in F, строящаяся тоже в F, но транспонирующая на квинту вниз. (Прим. ред.).

Прим. 12.



Бетховен, 8 симфония, 3 часть, такт 37 сл.

Прим. 13.



Вебер, Увертюра к "Оберону", такт 10.

Прим. 14.



Бетховен, 3 симфония, 3 часть, такт 167 сл.

Прим. 15.

Вебер, Увертюра к „Фрейщюцу“, Такт 10 сл.

Прим. 16.

Шуман, 1 симфония, 1-я часть, такт 1 сл.

Прим. 17.

Моцарт, „Волшебная флейта“, 1 акт, квинтет, такт 1 сл.

Прим. 18.

Бетховен, Увертюра „Леонара“ № 2, такт 302 сл.

Употребление старых ключей и всей системы транспозиции вызывает постоянные нарекания, содержащие в себе несомненную истину: к чему вся эта сложная нотация, столь затрудняющая чтение партитур? К чему альтовый и теноровый ключи, когда весь круг звуков можно охватить скрипичным и басовым ключами? К чему транспозиция, когда все употребляемые инструменты можно нотировать in C, т. е. в начертании, совпадающем с их действительной звучностью?

В самом деле, существуют партитуры, считающиеся с этими нареканиями, избегающие транспозиции и употребляющие лишь два ключа («Normal-Partitur» Феликса Вейнгартнера, собрание «Partituren von notatione a suponi reali» издательства Сондхольда).

Что парализует все эти попытки, это — пассивное сопротивление музыкальной практики. Каждый театр, каждая концертная организация, вообще — всякое учреждение, имеющее дело с музыкой, обладает хранилищем нот, собранных десятилетиями. Так, например, в Венской Государственной Опере употребляются для всех опер старинного репертуара старые рукописные партии, по которым и при-

ходить играть музыкантам. При современной дороговизне ни одна театральная дирекция не может позволить себе обновление нотного материала только ради приведения его в более современный, практичный и удобочитаемый вид. Поэтому оркестровые музыканты всегда должны были и будут, как и прежде, уметь читать и играть по старому способу и, с другой стороны, в силу этого настолько к нему привыкают, что не чувствуют никакой потребности в новом, который им пришлось бы изучать и которым овладевать наново.

При расписывании оркестровых партий из «Нормальной партитуры» Вейнгартнера фактически приходится поэтому восстанавливать транспонирующий характер партий кларнетов, английских рожков и др., благодаря чему нотация партий исполнителя будет отличаться от той же партии в партитуре: обстоятельство, которое, помимо неизбежных опшибок при переписке, будет создавать множество недоразумений на репетициях, что является существенно неудобным. Помимо этого, на деле оказывается, что музыкант, однажды преодолевший трудности чтения в ключах и транспозиции (что далеко не так сложно, как это обычно кажется начинающему), легче читает партитуру со всеми ее ключами и транспозициями, создающими характерную нотную картину для каждого инструмента, чем единнообразно нотируемую, а потому менее наглядную «нормальную» партитуру. Возможно, да вероятно так оно и обстоит, что и здесь дело сводится лишь к привычке; но, во всяком случае, в ближайшее время не приходится ожидать в этой области решительной реформы, и — согласны с этим или же нет — каждому приходится приспособляться к некогда введенному и с таким трудом поддающемуся изменению обычаю.

Применение и группировка инструментов.

Оркестр как целое.

С правильным чтением в ключах и транспозицией еще далеко не разрешены все проблемы партитурного чтения. Значительнейшей и сложнейшей из них является умение охватить взглядом, определить и отличить существенное от несущественного, совместное от противопоставляемого, и все это в одно мгновение, в долю секунды, так как в следующую минуту может оказаться уже иное положение; вновь требующее подобной же деятельности интеллект: мгновенного охватывания взглядом, уразумения и переработки. В данном отношении, это краткое руководство ничего не может дать, кроме двух-трех самых общих указаний, да заверения в том, что — к утешению любителей музыки, быть может, потерявшего мужество, столкнувшись с этой проблемой — современная партитура зачастую содержит в себе больше, чем в состоянии в момент восприятия охватить без основательной предварительной подготовки опытный музыкант.

В старинном оркестре существуют известные условности, определенные типичные соотношения между отдельными группами, знание которых облегчает чтение. Каждой эпохе присущи свои особые приемы использования

оркестра¹⁾. Оркестр Гайдна и Моцарта (тог самый, из которого развился наш оркестровый аппарат) по-прежнему, главным образом, на преобладании смычковой группы. Правда, в тематическом развитии принимают участие и деревянные духовые, но в роли солирующих инструментов (т. е. исполняющих фразу или мелодию самостоятельно) выступают редко. Большой частью, они играют — будь то в унисон или же в других, более высоких или низких октавах — вместе со смычковыми. Редко, когда в ведении мелодии участвует валторна и совсем в качестве исключения — труба. Валторны, трубы и литавры, с немногими имеющимися в их распоряжении звуками, связаны с главной тональностью пьесы и, как правило, выступают лишь в подчеркнутых *forte* местах. В *tutti*, т. е. звучании всего оркестра, почти всегда все гармонически и мелодически значительное поручается струнному оркестру. Деревянные духовые и медь употребляются, как усиливающий и обогащающий звучность органнй регистр, а также для гармонической полноты или ритмической живости. Там, где духовые инструменты конкурируют со смычковыми, последние всегда перевешивают динамически, особенно — при нынешнем количественном преобладании смычковых инструментов. В качестве примера можно остановиться на следующем образце:

¹⁾ На это указание автора следует обратить самое серьезное внимание. Как и все другие области музыки, искусство инструментовки непрестанно изменяется, стремясь в каждый данный исторический момент добиться максимальной выразительности и впечатлительности. Поэтому ни в каком случае нельзя брать приемы оркестровки в статическом, застывшем состоянии, а не необходимо рассматривать их в функциональной зависимости от всей музыкальной практики соответствующей эпохи в целом. (Прим. ред.)

Прим. 19.

Flöte
2 Oboen
2 Fagotte
2 Klarinetten in C
2 Trompeten in C
Hörner in C
Violinen 1.
Violinen 2.
Viola
Violoncelle und Kontrabässe

Моцарт. Симфония „Юпитер“, 1 часть,

Ритмически выступающая масса духовых образует здесь, главным образом, подчиненного фон. Ведущая мелодия создается энергично срывающимися первыми скрипками, постоянно прерывая вертящимися ходами тридцать-вторыми вторых и альтинов. Первая скрипка является введением у Бетховена и еще в большей степени Берта и Вебера все сильнее выступают на план деревянные духовые и валторны. Постепенно флейта, гобой и кларнет превращаются в важнейшие тематического развития. Они противопоставляются первому скрипкам, дополняют их, чередуют с ними

так что мелодия развивается до мажорной линией, переходя от инструмента к инструменту.

Прим. 20.

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in B.
2 Hörner in Es
Violinen 1
Violinen 2
Viola
Violoncelle und Kontrabass

Бетховен, 3 симфония, 1 часть, такт 45.

Также и валторны эмансипируются от tutti, в котором они до того преимущественно были заняты, и принимают участие в тематическом развитии. Читая партитуру должен поэтому иметь все эти голоса перед глазами, должен, прежде всего, научиться тотчас же отличать побочные гармонические голоса, чтобы сосредоточить свое внимание на остальных голосах, тематически существенных. Также гармонически дополняющие голоса выступают у духовых обыкновенно в виде выдержанных нот (см. валторны в последнем примере), а у смычковых — в виде определенных ритмически однообразных фигураций (вторые скрипки и альты в последнем примере, вторые скрипки в примере 7, смычковые в примерах 8, 15 и 22). Чрезвычайно характерна у Бетховена трактовка tutti, основной принцип которого надолго остался и в произ-

ведениях романтиков — Шумана, Менделя даже Брамса: мелодические голоса (тема и иногда ственные дополнительные голоса) и гармоническое вождение выступают самостоятельно во всех пределах — деревянных духовых, меди (поскольку это во и смычковых, так что уже каждая группа сама даст полную картину композиции. В этом нии достаточно присмотреться к следующему приме

Прим. 21.

Fl.
picc.
Ob.
Cl.
Fg.
Cf.
Cor.
Tr.
Tb.
Timp.
Vl. I.
Vl. II.
Vla.
Vlc.
Cb.

Бетховен, 5 симфония, финал, такт 207.

С растущим увеличением оркестрового аппарата и техническим развитием отдельных инструментов, прежде всего — медных, естественно, дифференцируется использование оркестра. С другой стороны, произведения сами по себе становятся полифонически сложнее. Промежуточные и побочные голоса постепенно выигрывают в значении, и вследствие этого проявляется стремление выделить и пластично противопоставить эти различные, соперничающие мелодические голоса. Одинокий солирующий инструмент для этого уже недостаточно впечатляет. Его место занимают симфония и инструменты — характерные отдельные узоры и все многомелодических голосов, как это, например, мы видим в Вагнеровском оркестре, и что свойственно современному оркестру вообще. Приводимый ниже отрывок из вступления к

Флейты и клареты, а также смычковые служат для выполнения основной гармонии (презвучие *As-dur*), которав находится в волнообразном состоянии, благодаря фигурации тридцать-вторыми у заурядных смычковых, с одной стороны, и неопределенной, перемешивающей восьмушки и триолы, ритмике флейт и кларетов—с другой. Из этого окружения пластично и религиозно подымается пение в унисон трех гобоев, совместно с трубой и половинной первых и вторых скрипок. Жесткий тембр трубы, выходящейся, в качестве наиболее звучного инструмента в этом сочетании, смягчается гобоями и заурядными скрипками, одновременно усиливающимися, однако, его выразительность и интенсивность. Бас—основа и опора гармонии, в сильном мелодическом порыве контрапунктирующий с главной мелодией, заверен выходящим и первой валторне—также отлично звучащему солтаню, которое, начиная с четвертого такта, где *crescendo*

достигает своей кульминации, еще усиливается и покрывается присоединяющимся флатом. Следует обратить внимание на тонкий эффект десцендо в последнем такте, где заключительная нота мелодии—G, после того, как одним за другим уходят труба и два гобоя, остается в конце звучать только у скрипок и одного из гобоев.

Прим. 22.

Sehr langsam

3 Flöten
3 Hoboen
Altsaxophon
(Englischhorn)
3 Klarinetten
in B
3 Fagotte
1 Horn
in C
2-3-4 Horn
in B
1 Trompete
in C
Pauken
Sehr langsam
7. Hälfte
mit Dämpfer
pp
2. Hälfte
pausendruckvoll
1. Violinen
(geviert)
2. Violinen
(geviert)
Bratschen
Violoncelle
pp mit Dämpfer
pp pausendruckvoll

Musical score for page 50, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various dynamic markings such as *crusc.*, *poco f*, *dim.*, *pp*, and *dim.*. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some specific performance instructions like *crusc.* and *poco f*.

Musical score for page 51, continuing the complex rhythmic patterns and dynamic markings from page 50. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *plup*, and *dim.*. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some specific performance instructions like *pp* and *plup*.

Барьер, Ветруenne к „Паренпаио“, такт 8 с.л.

Комбинации звуков, которые могут получиться при подобной трактовке оркестра, путем использования всех технических возможностей инструментов, несовместимы в своей многогранности. В силу этого, и чтение современной партитуры несравненно труднее чтения партитуры классической или после-классической. Поэтому хорошо следуют те, кто не отказывается на столь трудное задание, не напугавшись и не развивши своей способности восприятия на более легко осиливаемом материале. К достижению известной законченности в чтении партитуры ведет, прежде всего, конечно, способность,—но также и много прилежания и упорства.

Для более или менее подготовленного пианиста кратчайший путь к этой цели—проигрывание партитур в прогрессивном порядке, начиная хотя бы с наиболее легких струнных квартетов и симфоний Гайдна¹⁾. В этом случае необходим корректив в виде внимательного, следящего за каждой деталью, изучения партитуры, так как во время игры неизбежно приходится опускать менее существенные подробности. Чем больше встречается ново-

¹⁾ Весьма большую роль при овладении техникой партитурного чтения может сыграть, наряду с проигрыванием на фортепиано, также слушание оркестрового исполнения с партитурой в руках. Однако, ни в каком случае не следует забывать, что подобное слушание весьма сильно влияет на непосредственность художественного воздействия, и при нем легко утрачивается ощущение целостности воспринимаемого произведения, поскольку все внимание слушателя без остатка сконцентрировано на деталях внешнего звучания. Поэтому правы те методы (в том числе, и автор этого руководства), которые рекомендуют в первый раз слушать знакомое еще произведение непременно без всяких партитур, клавиров и т. п. прибегая к таковым лишь при дальнейших, повторных слушаниях.

Прим. ред.

дов к практическому музицированию, чем полнее усваивается знание инструмента, его техники, звучности, тайны его регистров—для этого необходимо изучение хорошего учебника инструментовки—тем быстрее окажутся успехи в этом направлении, и каждое великое произведение симфонической литературы, изученное и понятое на этом пути, будет очередным ценным завоеванием.





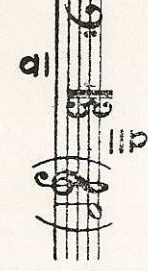
ТАБЛИЦА

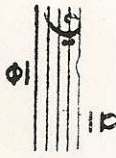




наиболее употребительных в современном симфоническом оркестре инструментов, с указанием их объема и способа нотации, в порядке расположения их в партитуре (сверху вниз).





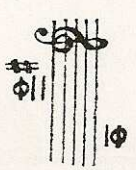
Название инструмента	Объем в обычной нотации ¹⁾	Действительная звучность	Примечания
Малая флейта (пикколо)		Октавой выше, чем написано	Семейство флейт
Большая флейта		Как написано	
Гобой		Как написано	Семейство гобоев
Гобой д'амур		Малой терцией ниже, чем написано	
Английский рожок		Квинтой ниже, чем написано	



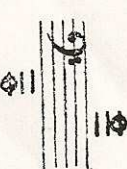


¹⁾ Указанный здесь объем соответствует нормальному оркестровому употреблению и у отдельных инструментов может быть несколько расширен, в зависимости от техники исполнителя.

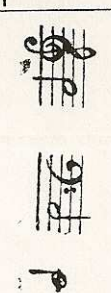
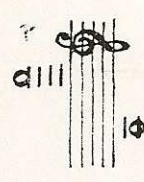

Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания
Третьяк		Октавой ниже, чем написано	Семейство гобоев
Кларнет in B \flat		Малой терцией выше, чем написано	
Кларнет in D		Целым тоном выше, чем написано	Семейство кларнетов
Кларнет in C		Как написано	
Кларнет in B		Целым тоном ниже, чем написано	


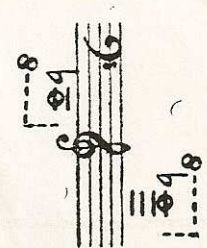


Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания
Кларнет in A		Малой терцией ниже, чем написано	
Басетторн (альтовый кларнет)		Квинтой ниже, чем написано	
Баскларнет in B		В скрипичном ключе большой нотой, в басовом — целым нотом ниже, чем написано	Семейство кларнетов
Баскларнет in A		В скрипичном ключе — малой децимой, в басовом — малой терцией ниже, чем написано	При исполнении, за неупотребительностью, заменяется баскларнетом in B
Фалот		Как написано	Семейство фалотов


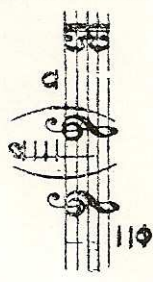


Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания
Контрафалот		Октавой ниже, чем написано	Семейство фалотов
Валторна in F (хроматическая)		В басовом ключе — квинтой выше, в скрипичном — квинтой ниже, чем написано	Пишутся во всех строках (следовательно, могут также быть валторны in C, in B, in E, и т. д. Труб — in B in F и т. д.). Все они транспонируются на интервал, образующий расстояние от ноты C до основной ноты строя инструмента, при чем валторны обычно транспонируются <i>вниз</i> , а трубы — <i>вверх</i> .
Труба in C (хроматическая)		Как написано	
Басовая труба in C		Октавой ниже, чем написано	
Корнет		Целым тоном ниже, чем написано	

Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания
Теноровый-тромбон		Как написано	Семейство тромбонов
Басовый-тромбон		Как написано	
Контрабасовый-тромбон		Как написано	
Флюгель-горн		Целым тоном ниже, чем написано	Принадлежат к семейству саксаторнов. Употребительны в во-спных оркестрах, в симфонических же лишь в качестве исключения (Магел—III и VII симфонии)
Теноргорн in B		Большой нотой ниже, чем написано	

Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания
Теноровая-труба in B		Целым тоном ниже, чем написано	"Вагнеровские трубы"
Басовая-труба in F		Квинтой ниже, чем написано	
Труба in C (Басовая-труба)		Как написано	
Контрабасовая-труба		Как написано	Группа ударных инструментов
Литавры		Как написано	

Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания	
Треугольник Малый бара- бан, Кастаньеты, Бубен, Тарелки, Циганари- ческий бара- бан, Тамтам, Большой ба- рабан		Неопреде- лен- ной вы- со- ты звук	Группа ударных ин- струментов	
Ксилофон		Октавой выше, чем написано		
Колоколь- чики				

Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания
Челеста		Октавой выше чем написано,	Группа ударных инструментов
Арфа		Как написано	
Мандолина		Как написано	
Гитара		Октавой ниже, чем написано	Шиповые инструменты

Название инструмента	Объем в обычной нотации	Действительная звучность	Примечания
Скрипка		Как написано	Смычковые инструмен- ты
Альт		Как написано	
Виолончель		Как написано. В скрипичном ключе—часто октавой ниже, чем написано	
Контрабас		Октавой ниже, чем написано	

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр
Предисловие редактора	3.
Инструменты оркестра	6
Смычковые инструменты	8
Медные и ударные инструменты	14
Деревянные духовые инструменты	23
Ключи и транспозиция	29
Применение и группировка инструментов. Оркестр как целое *	43
Таблица объемов инструментов	54

211