

Дм. Рогов-Левицкий

СОВРЕМЕННЫЙ ОРКЕСТР



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
Музыкальное Издательство
МОСКВА • 1953

ПРЕДИСЛОВИЕ

Весь свод знаний, возникший за последнее столетие вокруг понятия «оркестр» и «оркестровка», настолько многообразен и велик, что положительно нет возможности исчерпать его в одном томе. В современных условиях «учение об оркестре» можно разделить на несколько вполне самостоятельных и достаточно обособленных областей, непосредственно следующих друг за другом в порядке всё возрастающей сложности. Вследствие этого, нет ничего удивительного, что вопросам оркестра посвящено очень много отдельных трудов и, надо думать, в будущем его изучению будет уделено ничуть не меньше внимания и забот. Поэтому, приступая к какой-либо новой работе в избранном направлении, чрезвычайно трудно удержать себя от соблазна переступить известные границы, в пределах которых намечен тот или иной научный труд.

В связи с этим следует, тем не менее, внести некоторую ясность в порядок данного изложения. Эта книга, в основном, предназначена для учащейся молодёжи консерваторий и музыкальных училищ, стремящейся не только как можно больше познать, но и как можно глубже проникнуть в существо предмета. По этой причине возникла необходимость сочетать в одном труде всё то, что в какой-либо степени может привлечь внимание учащегося, удовлетворить его вполне естественную любознательность и, следовательно, помочь ему в изучении основ современного оркестра.

Но поскольку предмет, предлагаемый вниманию читателя, сложен и достаточно труден, автор приложил все усилия к тому, чтобы представить в распоряжение читателя книгу, написанную простым, ясным и вполне доступным

языком. Как правило, иностранные слова изгнаны из текста и лишь в тех случаях, когда они оказываются безусловно «незаменимыми», — они сохранены. Сохранены также и все общепринятые понятия, которым в оркестре присвоено особое значение.

В полном соответствии с поставленной задачей, все оркестровые образцы заимствованы из лучших и наиболее известных произведений русских и зарубежных классиков. Мерилом для всех остальных оркестровых образцов было принято или идейно-художественное *содержание* музыки или только *качество* оркестровки в смысле узко-технического выполнения её. Наряду со всеми положительными образцами даны и отрицательные примеры для того, чтобы удержать читателя от ложных и опасных шагов, в «коварные сети» которых он легко может быть вовлечён по неопытности. Все композиторские вольности в начертании оркестровой партитуры сведены к общепринятому сейчас в оркестре положению. Таким образом, все перестановки инструментов, если не предусмотрено особое по этому поводу рассуждение, устранены. Так называемая «белая партитура», — то-есть партитура, написанная без каких-либо «транспозиций», заменена обычной, как более удобной и простой. Теноровый ключ восстановлен в своих правах там, где его присутствие безусловно необходимо, а альтовый, если он противоречит изложению или объёму звукоряда — устранён. В основном это сделано в отношении тромбонов и отчасти контрабасов. Из таких-же побуждений теноровым ключём заменён и скрипичный, когда применение этого последнего, — как например, в фаготах и, особенно, виолончелях, — пропитано

янным формализмом. Короче говоря, учащемуся дано начертание партитурных выписок в наиболее ясном, доступном и простом виде. Из тех же точно побуждений, для большей сжатости и подчеркнутой наглядности отдельных партитурных образцов, в некоторых случаях сведены на одном и том-же нотном стане совершенно различные инструменты, объединённые в данном случае только безусловной общностью партии. Из вполне сходных соображений опущены и все голоса, которые при начале или завершении изобразительного проведения только осложняли внешний вид оркестровой выписки, ничего не добавляя для её большей выразительности. Как правило, подобная вольность допущена только в отношении «оркестровых стыков», где в корне меняется вся оркестровая ткань, а ведущий голос оказывается лишь естественным завершением начатого проведения.

Все партитурные примеры приведены с точным указанием наименования произведения и имени композитора. Напротив, в тех немногих случаях, когда оркестровая выписка принадлежит автору настоящих строк и даётся только в качестве «оркестрового образца», — имя автора музыки везде опущено и заменено одним лишь названием сочинения.

Руководящей нитью всего повествования служит безграничная любовь автора к *вдохновенной* музыке вообще и к *убедительности* её оркестрового воплощения в частности. Каждый музыкальный инструмент, — пусть даже второстепенный и самый незначительный в оркестре, — представлен в наиболее выгодном для него свете. Автор всеми силами стремился внушить читателю мысль, что каждый голос оркестра есть прежде всего и в полном смысле слова *живая* частица целого, способная своими качествами содействовать общему музыкальному впечатлению — глубине содержания, его выразительности, красоте и вдохновенности. Вне этих понятий не может быть истинно великого произведения для оркестра, ибо музыкальное уродство в худшем понимании этого определения способно только затмить сознание слушателя и вызвать в нём глубоко отрицательные ощущения, мало вяжущиеся, конечно, с искусством, как представлением о прекрасном, содержательном, высоко-художественном и *народном* в самом глубоком значении этого определения.

В соответствии с только что сказанным, чрезвычайно своевременно напомнить выступление А. А. Жданова (1896—1948) на совещании деятелей советской музыки по поводу натуралистических извращений в новейшей музыке. Затрагивая этот чрезвычайно важный вопрос, А. А. Жданов напомнил меткое суждение А. Н. Серова (1820—1871), высказанное им в связи с увлечением некоторых его современников грубым натурализмом. Здесь, разумеется, нет необходимости полностью приводить слова Серова, — они общеизвестны, — а уместно привести только высказывание Андрея Александровича Жданова.

«Разве это не верно, разве не правильно, что звон тарелок и звук барабанов должен быть исключением, а не правилом в музыкальном произведении?! Разве не ясно, что не всякий натуральный звук должен быть перенесён в музыкальное произведение?! А сколько у нас беспардонного увлечения вульгарным натурализмом, представляющим безусловный шаг назад!...

Что-же получилось в результате забвения законов и норм, по которым идёт музыкальное творчество? Музыка отомстила тем, кто попытался уродовать её природу. Если музыка перестаёт быть содержательной, высоко-художественной, если она становится неизящной, некрасивой, вульгарной, она перестаёт удовлетворять тем требованиям, ради которых она существует, она перестаёт быть сама собой».

Именно под таким углом зрения автор настоящих строк оценивал и оценивает значение и смысл музыкального искусства вообще, а оркестрового искусства в особенности, и не боится заявить, что своё преклонение перед лучшими образцами *искусства звуков* он не считает и никогда не считал «отсталостью». Больше того, он всегда был убеждён, что подлинное произведение искусства тем и отличается от произведения надуманного и «искусственного», что всегда оказывается доступным эстетическому пониманию слушателя, глубоко проникая в его художественное самосознание. Ещё Лев Толстой (1828—1910), говоря об искусстве вообще, сказал, что «всякое произведение искусства — только тогда произведение искусства, когда оно понятно». Глубоко был прав и Серов, когда говорил — «Над истинно-прекрасным в искусстве время бессильно!» Остаётся только присоединиться к этим глубоко прочувствованным словам.

В заключение ещё лишь два замечания о некоторых особенностях изложения. Вся «терминологическая» сторона дела дана на тех языках, на каких сейчас это принято по преимуществу. Однако, в ряде технических определений, не считая русских понятий, предпочтение отдано французскому языку. От итальянских обозначений автор воздержался потому, что, во-первых, ряд новейших оркестровых инструментов не получил ещё своего выражения на этом языке, а во-вторых, потому, что в русских изданиях установилась чудовищная смесь итальянского с немецким, к величайшей досаде перекочевавшая в своё время на русскую почву вместе с выходцами из Германии. Стремление же печатать сейчас оркестровые сочинения на родных авторам языках привело к необходимости, — особенно в заголовках, — дать все наименования ещё и на английском языке в дополнение к общепринятым французскому, итальянскому и немецкому.

Наконец, последний вопрос касается начертания всех иностранных имён собственных. Здесь царит удивительный беспорядок, устранить который пытались уже не один раз, но почему-то никогда не удавалось довести дело полностью до конца. Коль скоро нет положительно никаких разумных оснований утверждать, что то или иное имя должно быть изображено в грубейшем искажении в том даже случае, когда в русском языке есть все возможности к тому, чтобы приблизить его к действительному звучанию, то автор принял за непреложную истину следовать только тому начертанию имён собственных, которое *звучит* в произношении такового на родном языке. Само собою разумеется, многое остаётся лишь приблизительным решением задачи, но тогда пусть такая «приблизительность» окажется ближе к подлиннику, чем сознательно будет отдаляться от него. Без всяких изменений в начертании оставлены лишь те имена собственные, которые в несколько искажённом виде вошли в русский язык с давних пор и остаются в речевом обиходе языка, так сказать, по традиции.

Мысль приблизить произношение к начертанию отнюдь не нова, но именно теперь она упорно проводится в жизнь.

Оставляя в стороне все тонкости затронутого вопроса, здесь полезно остановиться только на основном. Все имена собственные, в начертании которых имеется произносимое или неслы-

шимое французское «*h*», неизменно написаны без начального русского «*Г*», — буквы, уродующей имя до его полной неузнаваемости. Напротив, когда в начертании имён собственных оказывается произносимая буква «*h*» или германское сочетание «*ei*», — они звучат, как «*х*» и «*ай*», а не «*г*» и «*ей*». Равноценное немецкому «*ei*» звучит как «*ай*», и голландское «*ij*» в словах с подобным сочетанием букв. Сюда же должно отнести и сочетание «*la*», во всех романских языках звучащее, как «*ля*», а не как чисто русское «*ла*», и английское «*l*» или «*ll*» во всех без исключения случаях подразумевающее присутствие «мягкого знака» даже при наиболее жёстком его произношении. Твёрдое русское «*л*» в данном случае представляется никому ненужной нарочитостью и даже нелепостью. В таком-же, примерно, положении оказывается и отсутствующий, но постоянно применяемый в речи и, особенно, в пении звук «*ö*» — средний между русскими «*о*» и «*ё*». За последнее время им начинают пользоваться всё настойчивее во всех трудах с преобладающим количеством восточных или вообще не-русских имён и названий. В данном случае этот новый знак применён везде, где того требует наибольшая точность произношения. Наконец, самым сложным и, если угодно, неприятным оказывается начертание звука «*e*», в подавляющем большинстве случаев звучащее, как «*э*» в ряде имён, названий и слов немецкого, французского, английского, итальянского, персидского, грузинского и особенно румынского происхождения. В тех случаях, где замена русского «*e*» на более близкое к подлиннику русское же «*э*» не слишком режет глаз — она осуществлена. Там, где такая перемена в начертании слишком резко противоречит установившемуся обычаю, — она устранена.

Во всех случаях, где сочетание двух слов образует одно общее понятие или облегчает смысловое восприятие изложенного — введён дефис. Это касается не только составных определений, как «древне-греческий», «старо-русский», «нон-аккорд», но и всех прочих сочетаний, как «было-бы», «всё-же», «так-ли», «то-есть», «так-как» и других подобных им. Такое отступление от действующего сейчас обычая казалось автору более удобным и лёгким в чтении, где каждая подробность направлена на большую остроту и ясность восприятия. Из та-

ких-же точно побуждений, автор ввёл звук «ё» и ударения на всех словах, требующих подчёркнутого синтаксического ударения, и на буквах тех слов, какие получают без такого ударения иной смысл—«большой» и «бóльший», «должно» и «дóлжно». Ударения введены также и в тех немногих случаях, где имена собственные и фамилии могут быть прочитаны не совсем точно. Например—«Сезàр», «Эктóр», «Глиèр» и некоторые другие.

На всём протяжении книги нет ни одного,— за исключением имён собственных,—условного или общепринятого сокращения. Поэтому, в годах жизни ныне здравствующих деятелей справа от даты везде введена черта. Такое обозначение, решительно завоёвывающее уже право на признание, представляется наиболее простым, наглядным и безусловно исключаящим малоудачное обозначение «род.» или «р.».

В заключение, автор считает долгом выразить глубокую благодарность всем своим друзьям, — профессорам и артистам, — любезно согласившимся прочесть в рукописи все главы, посвящённые их инструментам—М. И. Каревичу (*скрипка*), В. В. Борисовскому (*альт*), А. Я. Ге-

органу (*виолончель*), И. Ф. Гертовичу (*контрабас*), Н. И. Платонову (*флейта*), М. А. Иванову (*гобой*), Ф. О. Николаевскому (*кларнет*), Н. С. Бурову (*саксофон*), И. И. Костляну (*фагот*), В. Н. Солодугину (*валторна*), В. В. Плахоцкому (*труба*), В. А. Щербинину (*тромбон и туба*), Ю. А. Фортунатову (*семейство рожков*), В. П. Штейману (*ударные*), В. Д. Канищеву (*арфа*), П. С. Агафшину (*гитара*), П. И. Алексееву (*народные инструменты*), Б. Л. Жилинскому (*клавишные*), Г. Т. Тышкевичу (*гармоника и баян*), А. Ф. Гедике (*оргán*) и И. Д. Симонову (*электро-инструменты*). Кроме перечисленных имён, автор счастлив выразить свою признательность также и тем советским учёным, которые любезно согласились сверить точные начертания древних наименований музыкальных инструментов. Среди них особенно приятно назвать имена В. М. Алексеева, Ф. А. Петровского, Б. Н. Заходэра, М. М. Смирин, А. Е. Глушкиной и Л. З. Эйшлина. Особую признательность автор выражает всем сотрудникам нотных и театральных библиотек Москвы и Ленинграда, любезно помогавшим ему в розысках особенно редких и ценных оркестровых партитур.

Дм. Р.—Л.

1948 год, Декабрь



ВВЕДЕНИЕ

Во времена весьма отдалённые в древне-греческом театре ближайшая к зрителю часть сцены, на которой располагался хор, называлась *орхистра* — «место для хора». Иной раз это «место» определялось не только как «место для хора», но и «для танцев», что не совсем точно. Много позднее, когда возродилось увлечение древне-греческой трагедией, обусловившее, как известно, возникновение художественной формы оперы и балета, название это перешло к месту, расположенному между зрителем и сценой. Оно занималось музыкантами, сопровождавшими пение и танцы, и спустя некоторое время также стало называться «оркестром». В современном оперном театре оно обычно находится в некотором углублении, а самое понятие получило уже двойное значение — собирательное и определяющее местонахождение оркестра. Другими словами, все музыканты, играющие в оркестре и составляющие данный оркестр, стали называться тоже «оркестром», если о них шла речь, как о единой музыкально-художественной единице. Участники оркестра называются теперь «оркестрантами», «оркестровыми музыкантами» или проще — артистами оркестра.

Что-же представляет теперь слово «оркестр» и «оркестровка» в современном его понимании? Родоначальницей искусства оркестровки долгое время считали Италию. Это верно и в отношении истории возникновения оркестра, который зародился в самом конце XVI столетия. Но чтобы вполне понять обстоятельства, предшествовавшие созданию первого оркестра, следует припомнить условия музыкальной жизни, в круговороте которой жили и действовали музыканты. Музыка «Эпохи Возрождения» знаменует собою разрыв между церковной и светской музыкой в первую очередь. Светская музыка, отнюдь не предназначавшаяся её авторами для «церковного потребления», с самого начала этого разрыва проявила явное стремление самоопределиться и найти свободный путь к дальнейшему самостоятельному развитию и совершенствованию. Это обстоятельство чрезвычайно существенно, ибо

«церковная догматика» того времени и в области музыки накладывала запрет на всё, что так или иначе отклонялось от веками установленных порядков, признанных и утверждённых «церковным канонам».

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

Этому новому виду музыкального искусства суждено было пройти путь широкого развития и, с началом постепенного отмирания старинных струнных и щипковых инструментов, утвердить преобладающее значение за скрипкой, тогда только ещё робко заявившей о своих правах. В учении об оркестре история этого развития делится, обычно, на два «периода». Первый — начинается со времени появления современных смычковых инструментов, постепенно слагающихся в «струнный оркестр», а второй — определяет

ся изгнанием «непрерывного баса» — *basso continuo* и постепенным возникновением уравнивающего объединения деревянных духовых инструментов с добавочными валторнами, трубами и литаврами. Образовавшийся, таким образом, оркестр из двух вполне обособленных единиц — струнных и деревянных духовых, в начале XIX столетия обогатился третьей — медными с ударными, и превратился в один целый организм из струнных, деревянных и медных духовых инструментов. В этом оркестре каждая инструментальная единица была вполне независима по своей природе, а совместно с ударными, и ещё позднее — с украшающими инструментами — образовала обычный теперь «большой симфонический оркестр».

Таким образом, образование оркестра со дня его зарождения до полного завершения его развития заняло почти два с половиной столетия. За это время оркестр непрерывно совершенствовался и, в сущности говоря, это совершенствование закончилось, вернее — почти закончилось, только в самом конце XIX и даже самом начале XX века.

Теперь полезно вернуться чуть назад и напомнить значение понятия *basso continuo*, против которого так ополчился формировавшийся тогда оркестр. В переводе на русский язык понятие «*basso continuo*» значит *непрерывный бас*. Это название возникло около 1600 года в Италии и им обычно обозначался «цифрованный бас» инструментального сопровождения в любом произведении, предназначенном для исполнения объединением различных инструментов, либо только органом или клавесином. К тому времени, когда возник первый оркестр понятие *continuo* — «сопровождение», объединяло в себе ряд всевозможных инструментов — как струнных, так и клавишных. Это собрание сопровождающих инструментов вносило в тогдашний оркестр большое единообразие красок и сильно обесцвечивало общую звучность. Вполне естественно поэтому, что рано или поздно, должна была наступить пора, когда подобное сопровождение потеряло бы своё значение и было бы признано излишним. Но прежде, чем сознание музыкантов дошло до этого важного открытия, оркестр долгое время был только *случайным* объединением инструментов, или лучше сказать — случайным набором разнородных и плохо сочетавшихся друг с другом инструментов. Таким образом, вполне справедливым будет допущение, что оркестра в современном значении слова до начала XVII столетия вообще не существовало. На первых порах возникла, так сказать, только *идея оркестра*, которая в дальнейшем и привела к возникновению подлинного оркестра.

Современный оркестр в своём строении прошёл долгий, сложный путь, и составы оркестров

эпохи, предшествовавшей XVII столетию, содержали в себе уже все инструменты, известные в то время. Здесь были не только виолы, скрипки, лютни, лиры и арфы, но здесь были также и басовые виолы, двойные арфы, флейты, свирели, тромбоны, гобой, органы и барабаны, и помимо всего — арпсихорды или клавесины. Словом, в этих первых, к сожалению, не сохранившихся попытках применения видимости оркестра, участвовала вся наличность тогдашнего «инструментария», и не трудно себе представить, как звучало столь пёстрое и разнообразное сочетание инструментов, применённое к тому же то полным объединением, то вполне обособленными частями, а то и каждым семейством в отдельности.

Не вдаваясь в дальнейший ход развития оркестра, нельзя всё же не упомянуть имя величайшего преобразователя современного ему оркестра — Кляудио Монтеверде (Monteverde, 1567—1643). Он был первым выдающимся композитором «нового» направления, и основная заслуга его в том и заключается, что ему принадлежит честь создания оркестра в современном его понимании.

Это не значит, однако, что он создал оркестр в полном значении этого определения. Его оркестр всё ещё представлял такую же странную и разнородную инструментальную единицу, которой пользовались музыканты его времени. Но его несомненная заслуга заключалась в том, что он был первым правильно понявшим обязанности и художественные возможности отдельных инструментов и их объединений, и стремившимся применить их на деле. Однако, последователям Монтеверде, постепенно овладевавшим новой техникой оркестровки, понадобился не один десяток лет для того, чтобы воспроизвести то, что сам он создавал на страницах двух своих наиболее знаменитых опер. К сожалению, сейчас не представляется уже возможным исполнять в звучании старинных инструментов эти давно забытые произведения, но упомянуть о деятельности одного из творцов современного оркестра было совершенно необходимо.

Дальнейшее развитие оркестра в Италии пошло в несколько неожиданном направлении. Началась эпоха бурного развития смычковых инструментов и их объединения в струнный оркестр — «concerto grosso». Здесь им суждено было выполнить наиболее почётную задачу «концертирующих» и «сопровождающих» инструментов и создать особый «музыкальный стиль», просуществовавший вплоть до времён Георга-Фридриха Хэнделя (Händel, 1685—1759).

Чтобы не углубляться в историю оркестровки, свое временно остановиться и посмотреть — что же случилось с оркестром в эпоху, непосредственно примыкающую к эпохе великих симфонистов. Прежде всего, необходимо покинуть Италию, где развитие оркестра достигло к тому

времени значительных высот в руках главы неаполитанской школы — Алессандро Скарлатти (Scarlatti, 1659—1725). Он был смелым преобразователем оркестра своего времени и был, очевидно, одним из первых, воспользовавшихся одной парой валторн. Ему же суждено было обогатить партии смычковых инструментов значительным блеском и виртуозностью и приблизить их к мелодико-фигурационному стилю последующих композиторов. Кроме того, Скарлатти одним из первых предугадал грядущее значение виолончелей и впервые стал пользоваться «разделённой партией» басов. Наконец, в применении деревянных духовых инструментов он также произвёл существенный переворот, сочиняя для них самостоятельные партии, в известной мере совершенно отличные от струнных. Правда, этому обстоятельству сильно способствовал бурный рост технических возможностей смычковых инструментов, но так или иначе, деятельность Скарлатти в оркестре сильно способствовала установлению *правильного* взгляда на обособленность обязанностей оркестровых единиц — смычковой и духовой. В частности, именно он упразднил в своих сочинениях «парное письмо» для духовых инструментов и возбудил стремление к выделению солирующего голоса, что впоследствии привело к возникновению сопровождения в более тесном смысле слова.

На этом первая пора заслуги Италии в области развития оркестра и оркестровки прекратилась. В первые ряды выступила Франция, где в ту отдалённую эпоху жил и творил Жан-Батист де-Люлли, известный в истории музыки под именем Lully le Grand (1639—1687). Основы его оркестрового письма не могут считаться ни достаточно совершенными, ни, тем более, — передовыми. Люлли на протяжении всей своей долгой деятельности с неизменным упорством разрабатывал одни и те же приёмы оркестровки, избегая при этом всякого движения вперёд в виде открытия новых путей в изложении оркестровых голосов. Тем не менее, громкая слава, сопутствовавшая имени Люлли, отдаёт должное его заслугам, ценность которых заключается, главным образом, в последовательном утверждении существовавших при нём оркестровых правил.

В отличие от своих предшественников, Люлли ввёл новые правила оркестрового письма и, несмотря на крайнее однообразие приёмов, он всё же правильно почувствовал обязанности отдельных инструментов и, в особенности, их объединений. Правда, повседневное приложение этого важнейшего условия современной оркестровки в руках Люлли было ещё очень убого и подчас даже уродливо, но, тем не менее, свои взгляды в инструментовке он проводил в жизнь чрезвычайно упорно. Благодаря такой настойчивости, партии Люлли установили новый способ оркестровки, который во многом предвосхитил ма-

стерство последующих композиторов. Дальнейшее развитие оркестрового мастерства сосредоточилось в руках трёх гениальных композиторов — Жана-Филиппа Рамо (Rameau, 1683—1764), Иохана-Себастьяна Баха (Bach, 1685—1750) и Георга-Фридриха Хэнделя, период зрелого творчества которых полностью приходится на первую половину XVIII века.

Начала «французской школы оркестровки», прочно установленные Люлли, на протяжении трёх четвертей столетия настойчиво применялись его ближайшими последователями, и почти на пятьдесят лет отстали от общего развития. На долю Рамо выпала почётная задача подвергнуть коренному пересмотру все устаревшие и застывшие положения французской оркестровки, стать смелым и решительным преобразователем её и установить тот новый оркестровый стиль, последующее развитие которого вылилось в совершенно обособленную школу. Эта последняя, известная под именем французской школы оркестровки, характеризуется изяществом изложения, изысканностью и свежестью звучаний и необыкновенной утончённостью оркестровой выразительности. Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, достаточно только заметить, что первый шаг в оркестровом преобразовании Рамо заключался в отказе от устаревшего стиля Люлли и в установлении новых соотношений в составе струнного оркестра — старинное пятиголосное сложение «квинтета» уступило место новому, четырёхголосному, в котором основные голоса распределились между «dessus de violons», «haute-contres», «tailles» и «basse continue», что соответствовало современному первым и вторым скрипкам, альтам и виолончелям с контрабасами. Деревянные духовые инструменты были представлены флейтами, гобоями и фаготами, а медные — трубами и валторнами. Отсутствовавшие тромбоны лишили это объединение надлежащей полноты и устойчивости, а следовательно, — в какой-то мере задержали его дальнейшее развитие.

Напротив, устои и взгляды на оркестр Баха всецело покоились на многоголосии и в своём полифоническом сложении были единственной основой его инструментально-вокального творчества. Некоторые исключения в этом направлении, конечно, имели место, но они в творчестве Баха являлись бесспорным меньшинством. Каждый голос или оркестровая партия в произведениях Баха в мелодическом отношении была вполне независима, самодовлеющая и основана, по преимуществу, на таких мелодических оборотах, которые могли быть задуманными *вообще*, вне зависимости от средств и возможностей того или иного инструмента оркестра. Не надо только ошибочно предполагать, что оркестровая выразительность была чужда Баху. Это не так. Бах иной раз резко менял своё отношение к инстру-

менту, особенно в том случае, когда поручал ему проникновенное *solo*. Но основной облик оркестровки Баха именно таков. Изложение деревянных духовых инструментов, струнных и отчасти даже медных, не говоря уже о клавесине и органе, в какой-то мере имеет вполне одинаковый, чрезвычайно похожий друг на друга, вид. Здесь каждый оркестровый голос не имеет ещё той самостоятельности и свободы в своём развитии, которое определяет особенности новейшего оркестрового письма. В оркестре Баха все инструменты были настойчиво подчинены единому мелодическому замыслу в движении отдельных голосов и потому их выразительные возможности, если только не имелось в виду выступление данного инструмента в качестве инструмента-*solo*, обычно беспощадно приносилось в жертву целому. Но даже и при таком отношении к оркестру свобода действий автора во многом была мало стеснена. В его руках оставалось право вполне произвольно сочетать отдельные объединения инструментов в одно целое и противопоставлять их между собою в любом порядке и самой причудливой последовательности. Иной раз, за счёт увеличения количества звучащих голосов, они слагались в одно целое, образуя так называемое «оркестровое *tutti*». Иной раз, наоборот, свободно чередуясь и произвольно сочетаясь между собою, они создавали ощущение большого разнообразия в звучании оркестра и тем самым заменяли то понятие, которое в новейшей оркестровке получило значение «оркестровой красочности» или «оркестрового колорита». Словом, общее звучание такого оркестра, независимо от особенностей его строения и толкования, резко отличается от того, что принято теперь называть «оркестром классиков», «оркестром романтиков» или современным оркестром.

Однако, при всём богатстве и разнообразии своего творчества, Бах не был в узком смысле слова основоположником новой школы. Его творчество венчало длинный путь, начатый в конце XVI века итальянцем Джованни Габриэли (Gabrieli, 1557—1612) и занесённый в Германию его учеником и последователем Хайнрихом Шютцем (Schütz, 1585—1672). Оркестровый стиль Баха устарел уже при жизни композитора и, не начертав новых заветов для развития искусства оркестровки будущего, застыл в своей величественной монументальности. В противоположность Баху, Хендель оказался завершителем «светского стиля» оркестровки XVII века. В своих произведениях, рассчитанных на иное применение, он достиг крайних пределов мастерства во всех основных приёмах оркестровки, получивших только относительное разрешение в произведениях его наиболее выдающихся предшественников — Алессандро Скарлатти, Хэнри Пёрселля (Purcell, 1658?—1695) и Агостино Стеффани (Steffani, 1654—1728). Однако, новые проблески инструментальной прояснившиеся уже на основе постепенного

изменения сущности музыкального письма, оказались им незамеченными, и до конца своей деятельности Хендель оставался верен контрапунктическому способу изложения оркестровых голосов.

В сущности говоря, Хендель создал вполне своеобразный оркестровый стиль, во многом обусловленный характером его могучего дарования и, в особенности, вкусами и требованиями его слушателей. Более чуткий к настроениям массы, Хендель очень удачно нащупывал те острые оркестровые краски, которые при создавшемся положении вещей могли наилучшим образом воздействовать на музыкальное сознание его поклонников. Поэтому, несмотря на контрапунктический склад его музыки, её строение и, особенно, оркестровые приёмы, его инструментовка была более современна, а более естественное изложение оркестровых голосов ближе отвечало свойствам и особенностям тех инструментов, для которых они были задуманы. Наряду с этим, Хендель использовал все наиболее ценные приобретения техники оркестровки конца XVII и начала XVIII века, постоянно совершенствуя и дополняя их новейшими открытиями. Чрезвычайная разносторонность творчества Хенделя и сочинение многочисленных произведений «к случаю» сильно видоизменили первоначальный состав оркестра и часто требовали постоянного пополнения его различными «редкими» инструментами, из которых некоторые уже устарели к тому времени, а другие только ещё начинали пробивать себе путь в оркестр. К первым относились тейблы, лютии, виолы да гамба, а ко вторым — арфы и мандолина. Наконец, не был чуждым Хенделю и чрезмерно расширенный состав оркестра, вкус к которому развился значительно позже и, пожалуй, только к середине и второй половине XIX столетия достиг своего наивысшего расцвета.

Постоянный оркестр Хенделя состоял из обычной в то время четырёхголосной струнной основы, деревянных духовых — излюбленных гобоев и одного или двух фаготов, и медных — двух или трёх труб при таком же количестве валторн, предназначавшихся для усиления или замены первых. Литавры, сопутствовавшие трубам, завершали полный состав оркестра, а все прочие инструменты — одна или две флейты, тромбоны и перечисленные уже «редкие» инструменты, применялись только в некоторых частях данного произведения и постоянного значения не имели. В основном, оркестр Хенделя был уже довольно близок тому, что получило своё наиболее полное выражение в руках «великих симфонистов».

В России оркестровое искусство развивалось в ином, совершенно отличном направлении. Известны случаи, когда музыкальная мысль России, опережая Западную Европу, создавала нечто вполне самобытное. Так например, на основании некото-

рых данных можно предположительно установить, что «вентильные» медные духовые инструменты, в виде полных оркестровых хоров, были введены в войсковых оркестрах до 1830 года, то-есть за несколько лет до того, когда во Франции впервые было объявлено об изобретении «корнета с пистонами».

Как известно, Пётр I (1672—1682—1725) допускал участие музыки не только в войсках для поддержания воинского духа, но и очень охотно вводил её в качестве сопровождения придворных развлечений и забав. Ближайшие преемники Петра, в музыкальном отношении следовавшие его заветам, не уделяли, тем не менее, этой области должного внимания. Лишь с воцарением Анны Иоанновны (1693—1730—1740) оркестровая музыка приобретает настолько заметное влияние в русской общественной жизни, что только с этой поры можно о ней говорить, как о самостоятельном художественном явлении. Правда, на первых порах ничего *самостоятельного* в данном направлении создано не было, но были безусловно заложены те *основы*, благодаря которым стало возможным не только дальнейшее развитие, но и возникновение того могучего искусства, которому суждено было меньше чем за одно столетие выйти на мировую арену.

Около этого времени в Петербурге был создан первый придворный оркестр, составленный из приглашённых из-за границы музыкантов и русских людей, успевших уже выучиться игре на тех или иных музыкальных инструментах. Надо отдать справедливость дальновидности некоторых представителей русской знати. Выписывая из-за границы музыкантов, они выбирали людей, способных обучить своему искусству наиболее одарённых представителей русской крепостной молодёжи. И действительно, наиболее способные из крепостных попали в обучение не только к опытным учителям, но и получили возможность учиться и совершенствоваться непосредственно под наблюдением лучших музыкантов Саксонии, Богемии, Италии и некоторых других стран Западной Европы. Как и следовало ожидать, русская музыкально одарённая крепостная молодёжь настолько быстро воспринимала «музыкальную премудрость», что вскоре сама начала занимать положение учителей, освобождаясь, таким образом, и от опеки иностранцев, и от их участия в музыкальной жизни страны.

К этому времени увлечение музыкой вообще, а оркестровой в частности, достигло такого развития, что передовые деятели тогдашнего императорского двора, подражая ему, начали создавать свои собственные домашние оркестры. Это новое увлечение быстро получило настолько бурное развитие, что из вотчин Нарышкиных и графов Шереметевых, — это именно они были зачинателями нового дела, — распространилось по име-

ниям почти всех наиболее обеспеченных дворян и помещиков. Таким образом, придворная забава стала подлинной «кузницей» оркестрового дела в России, и благодаря заботам своих владельцев быстро превратилась из развлекательной в подлинно-народное течение, оставившее глубочайший след на воспитании некоторых выдающихся русских композиторов конца XVIII и начала XIX столетия.

Нет возможности в двух словах осветить весь путь этого развития. Достаточно только сказать, что не прошло и нескольких десятилетий, как домашние оркестры выросли в своём искусстве настолько, что затмили своим мастерством придворные, а оркестры роговой музыки прославились не только в России, но и своим безупречным исполнением привели в восхищение всю Западную Европу. Короче говоря, музыка при дворе, при всех своих относительных качествах, оставалась всё время на уровне придворной потехи, а музыка в домашней обстановке или лучше сказать, — музыка в быту, благодаря присутствию истинных талантов, которыми столь богат русский народ, очень скоро переросла в подлинное искусство. Даже М. И. Глинка (1804—1857) своим великолепным мастерством оркестратора обязан домашнему оркестру своего дядюшки, где он играл сам и которым несколько позднее руководил. Именно такая школа только и смогла развить в Глинке то подлинное оркестровое чутьё, превратившееся в зрелые годы его жизни в нечто столь самобытное и великое, что смогло стать краеугольным камнем того искусства, которому вскоре присвоили наименование «русской школы оркестровки».

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

Теперь любопытно посмотреть, что дал оркестру Запад конца XVIII и начала XIX столетия. В конце XVIII века оркестр вступил в новую полосу своего развития. В это же, примерно, время произошло и окончательное утверждение «классического оркестра», которое в области оперного искусства было выполнено Кристофом-Виллибальдом Глюком (Glück, 1714—1787), а в области симфонии — Францем-Иозефом Гайдном (Haydn, 1732—1809) и Вольфгангом-Амадеем Моцартом (Mozart, 1756—1791).

Один из самых выдающихся оперных преобразователей, Глюк впервые обратил глубокое внимание на драматическое содержание сюжета, долженствующего быть отражённым в музыке.

Поэтому, оперный оркестр его, руководимый этими новыми художественными задачами, сразу расширил свои возможности и к обычному «парному составу» флейт, гобоев и фаготов добавил два кларнета, а в особых случаях — и малую флейту. Три тромбона обогатили «медную группу» и в основных чертах, — при двух валторнах и двух трубах, — завершили её развитие. Ударные инструменты пополнились барабанами, тарелками и треугольником, появившимися в классической музыке, вероятно, впервые. Наконец, в иных случаях, требовавших особых оркестровых красок, встречалась арфа. Цифрованный бас или *basso continuo*, проявивший первые признаки своего отмирания в произведениях немецких композиторов Георга-Каспара Шюрмана (Schürmann, 1672—1751) и Иохана-Адольфа Хассе (Hase, 1699—1783), в большинстве случаев совершенно отсутствовал. Вследствие этого, сочинения Глюка вполне освободились от пагубного влияния клавишинной и вокальной полифонии, столь длительно сковывавшей развитие подлинно-оркестрового стиля. А этот последний, в свою очередь, основывался на свободном выявлении особенностей, свойственных только ему одному.

Пышная оркестровая звучность и, в особенности, впечатляющая драматичность красок, роднят оперное творчество Глюка с наиболее значительными произведениями первой половины XIX столетия. Его оркестровку, так же как и оркестровку уже забытых современников его — Франсуа-Жозефа Госсэка (Gossec, 1734—1829) — выдающегося композитора и музыкального деятеля времён французской революции, и Никколя Пиччини (Piccini, 1728—1800) — известнейшего соперника Глюка и зазорного вожака «партии пиччинистов», можно смело считать предвестниками современной оркестровки. Многие оркестровые приёмы, спустя много лет использованные представителями «романтического» и «программного» направления в музыке — Вебером (Weber, 1786—1826) и Бэрлиозом (Berlioz, 1803—1869), в основном были уже намечены Глюком, Госсэком и Пиччини, в силу различных художественных побуждений неустанно стремившихся к новизне и оригинальности.

Деятельность Хайдна и Моцарта совпала с расцветом оркестрового исполнительского искусства, когда в наиболее крупных городах Австрии и Южной Германии возникли придворные или городские оркестры. Состав оркестра к этому времени также достаточно определился. Правда, многие инструменты — кларнеты, тромбоны, ударные и некоторые другие, получившие уже признание в оперном оркестре, не были ещё введены в состав «концертного» или «симфонического» оркестра. Но исчезновение «цифрованного баса» с исполнявшими его клавишными инструментами, исчезновение струнных инструментов семейства лютень и старинных корнетов-цинков было во

всяком случае вне сомнения. Теперь, очевидно, предстояла задача установить окончательный вид «концертного оркестра» и довести его строение до надлежащего уровня совершенства. Отдельные разновидности духовых инструментов, как малая флейта, английский рожок, бассэт-хорн и контрафагот и некоторые ударные, как треугольник, большой барабан и тарелки появлялись в оркестре только изредка и, в сущности, не оказывали никакого действительного влияния на окончательное образование «классического оркестра».

Как известно, в 1777 году Моцарт провёл некоторое время в Манхайме, где имел случай познакомиться с рядом классических произведений в исполнении знаменитого в то время оркестра курфюрста. Он, по собственному признанию, был чрезвычайно восхищён сыгранностью, мощью, блеском и разнообразием красок этого оркестра, состав которого был тогда ещё несколько необычным. Манхаймский оркестр в своём составе имел четыре фагота при парном количестве флейт, гобоев, кларнетов, валторн и труб. Моцарт установил «парное отношение» духовых инструментов и определил так называемый «классический оркестр». Именно для этого оркестрового состава и Хайдн и Моцарт написали все свои наиболее прославленные симфонии и положили тем самым начало новой эры в области концертно-симфонической музыки.

Вся последующая жизнь оркестра, в сущности, менялась только в подробностях. Сначала классический оркестр обогатился квартетом валторн, а несколько позже — и трио тромбонов. Таким увеличенным составом оркестра воспользовался уже Бетховен (Beethoven, 1770—1827), установив, таким образом, новое понятие «большого симфонического оркестра» классического состава. Время «большой оперы» во Франции дало повод воспользоваться всеми «видовыми инструментами» — малой флейтой, английским рожком и бас-кларнетом, ставшими тотчас же постоянными участниками оперного оркестра первой половины XIX века. Контрафагот не принимал ещё достаточно деятельного участия в оркестре, так как в оркестре той поры установился странный обычай пользоваться четырьмя фаготами при любом количестве прочих духовых инструментов. Медные инструменты, если не считать трубы, в те времена представленной ещё сначала серпантом и затем — офиклейдом, достигли уже обычного современного строения с той только разницей, что две натуральных трубы усиливались двумя хроматическими корнетами — *cornets-à-pistons*. Ударные инструменты охватывали тогда весь круг известных в то время инструментов вплоть до колокольчиков и колоколов, а одна или несколько арф при огромном составе струнных довершали этот большой оперный оркестр.

С деятельностью оперных композиторов — Майербэра (Meyerbeer, 1791—1864) и Спонтини

(Spontini, 1774—1851), совпала деятельность Бэрлиоза, который не только использовал большой оперный оркестр в качестве «симфонического», но, руководимый своими грандиозными замыслами, довёл его состав до невероятных и до сих пор ещё не превзойдённых размеров. При всех достоинствах музыки Бэрлиоза и при полном сочувствии его музыкальным идеям нельзя, тем не менее, не согласиться, что подобная чрезмерность в оркестровом составе явилась не только существенной помехой при исполнении его произведений в концертах, но и не достигала надлежащей цели. Вполне естественно, поэтому, что оркестр Бэрлиоза, — в своём составе по крайней мере, — не встретил сочувствия среди всех последующих композиторов, которые ограничивались, по преимуществу, установлением так называемого «большого симфонического оркестра», предусматривающего три или четыре степени своего состава. Но так или иначе, оркестровые замыслы Бэрлиоза не прошли даром, и, в сущности, оказали могучее давление на всю оркестровую музыку второй половины XIX и самого начала XX столетия, когда состав оркестра перестал уже кого-либо удивлять.

Известную дань увлечению чрезмерным оркестровым составом отдал и Рихард Вагнер (Wagner, 1813—1883), особенно в первых своих операх, как например, в *Риенци*. Напротив, в *Кольце Нибелунга* у него установился уже твёрдый усиленный оркестр с явным преобладанием «меди» за счёт добавочных — басовой трубы, контрабасового тромбона и четырёх валторновых труб. По стопам Вагнера в дальнейшем пошли его прямые, но менее даровитые последователи — Антон Брукнер (Bruckner, 1824—1896) и Густав Малер (Mahler, 1860—1911) и, в особенности, Рихард Штраус (Strauss, 1864—1949). Впрочем, для Штрауса в этом отношении никогда не существовало никаких преград, и даже при всей оркестровой расточительности, которой многие годы поклонялся этот композитор, ему так и не удалось превзойти оркестр «Tuba minor» Бэрлиоза.

Русские композиторы, начиная с Глинки, никогда не ставили размеры оркестра своей целью. Сам Глинка, чаще всего пользовался «классическим оркестром» парного состава, иной раз с добавочными тромбонами, ударными и некоторыми видовыми — малой флейтой, английским рожком и контрафаготом. Оркестровая скромность П. И. Чайковского (1840—1893) — общеизвестна. Он всегда стремился к уменьшению своих и без того уже скромных оркестровых средств и однажды даже впал в крайность, послужившую поводом к достаточно грубым и нелепым нападкам французских музыкантов, обвинивших Чайковского в «недостаточной оркестровой чуткости». Эти люди не могли понять всей красоты «артистической скромности» Чайковского, постеснявшегося за-

нять бас-кларнет на те несколько нот, которые он должен был исполнить в середине первой части *Патетической симфонии*. Тем не менее, увлечение чрезмерно большим оркестром нашло своё отражение в творчестве некоторых других наиболее прославленных русских композиторов. Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908), как известно, постепенно увеличивал состав своего оркестра, пока не достиг его вершин в опере-балете *Млада*. После этой «переломной точки» он вернулся к обычному «троечному составу» большого оперного оркестра. Впрочем, в своих симфонических произведениях Римский-Корсаков никогда не отступал от несколько расширенного «классического состава». Известное внимание «чрезмерному» оркестру уделит А. Н. Скрябин (1872—1915) особенно в ту пору, когда его художественные замыслы стали требовать «титанических» средств музыкального выражения. Под несомненное влияние «духа времени» или вернее, — «оркестровой моды», подпал однажды и С. В. Рахманинов (1873—1943). Ему, правда, «чрезмерный оркестровый состав» был менее близок, чем обычный большой симфонический оркестр и потому этот случай не может идти в счёт. Наоборот, И. Ф. Стравинский (1882—) в этом отношении шёл «на поводу» у Западной Европы и в начале своей творческой деятельности весьма упорно проводил «идею гомерического оркестрового состава». Но как всякое «увлечение» и эта порочная склонность скоро выродилась у него в другую крайность, достигшую полного оскудения *идейного* содержания музыки, — в оркестр почти *jazz-band'a*, разлагающему влиянию которого он стал предаваться во второй половине своей композиторской, уже «не русской», жизни. Из советских композиторов особенной расточительностью отличается иной раз оркестр С. С. Прокофьева (1891—1953) и Д. Д. Шостаковича (1906—) и то лишь в тех немногих произведениях, которые явно отошли от присущей русской музыке «классической традиции».

Итак, как ясно уже из всего сказанного, к концу XIX века в оркестре установился твёрдый порядок, который дал возможность с точностью определять состав «большого симфонического оркестра». Единственным показателем для определения этого состава были приняты деревянные духовые инструменты. Музыканты согласились считать, что два представителя на каждый вид этого объединения дают «парный состав» большого симфонического оркестра, три — «троечный», четыре — «четверной» и пять — «пятерной состав». Само собою разумеется, чем больше было число голосов данного содружества инструментов, тем больше было оснований пользоваться «видовыми» инструментами — малой флейтой, английским рожком, бас-кларнетом, альтовой флейтой, гобоем д'амур, малым кларнетом, хэккельфоном, бассэт-хорном, контрабасовым кларнетом и одним

или двумя контрафэгготибами при двух или трёх фэгготибах. В этом огромном составе оркестра композитор был вправе пользоваться всевозможными отступлениями и если они принимали достаточно устойчивый характер, то инструменты получали наименование «добавочных», а оркестр — «смешанного» или «переходного состава». Если же все подробности касались лишь отдельных частей произведения, то оркестр спокойно переносил их и они никакого влияния на его основной состав, конечно, не оказывали.

В полном соответствии с составом «дерева» возрастала, естественно, и «медь», но её количество никогда не достигало столь преувеличенных пределов, если не считать единичных, из ряда выходящих случаев. При обычных условиях «большой симфонический оркестр» требует четырёх валторн, двух, трёх или в новейшее время четырёх труб и трёх тромбонов с тубой. Чрезмерное увеличение количества медных инструментов обычно приводило лишь к усилению валторн до шести или восьми, труб — до пяти, тромбонов — до четырёх и туб — до двух. Впрочем, такое увеличение «меди» сейчас не поощряется, так как считается не очень выгодным с точки зрения оркестровой звучности в целом. Некоторые композиторы иной раз забывали эту важную особенность в составе «меди» и неизменно затем раскаивались в своей оплошности. Ничто так не опасно в звучании симфонического оркестра, как нарочитое и почти всегда мало оправданное увеличение медных инструментов. Именно «медь», больше, чем что-либо другое, способна нарушить правильное соотношение сил оркестра. Впрочем, «духовой оркестр», о котором речь будет в своё время, никакого влияния на основной состав «меди» не оказывает, так как принимает участие лишь в редких случаях и то в виде исключения. При таких обстоятельствах он исполняет обязанности либо «добавочного»

оркестра, либо принимается в расчёт уже при оркестровке произведения. Других возможностей, кажется, в симфоническом оркестре для него нет.

Что же касается ударных инструментов, — а их набор в современном оркестре огромен, — и украшающих инструментов — арфы, челесты, фортепиано, органа и некоторых представителей народных инструментов, то ими пользуются при любых обстоятельствах, так как они никакого влияния на состав оркестра не оказывают. Количество струнных инструментов обычно соответственно возрастает, и в оркестре с давних пор установилось мнение, что чем полнее и мощнее звучит «квинтет» — тем лучше и красивее звучит оркестр в целом. Это верно по существу, но против такого положения можно возразить лишь в одном. Чрезмерная насыщенность струнного квинтета плохо отзовется на общем состоянии оркестра только в том случае, когда состав «дерева» и «меди» будет ничтожен и слаб. Такое положение вещей, так же как и всякое иное нарушение установленного порядка, неизменно приведёт к разрыву правильных соотношений сил, а, следовательно, и породит дурную звучность оркестра, которую ни при каких условиях нельзя приветствовать.

В заключение остаётся только сказать, что при определении состава оркестра никогда не следует забывать о присутствии тромбонов. Они коренным образом меняют «вид оркестра» и превращают его из одного состава в другой. Таким образом, любой состав оркестра без тромбонов называется «малым симфоническим оркестром» в противоположность «большому», когда в оркестре принимает участие «трио» тромбонов с одной или двумя тубами. Один тромбон на вид оркестра не влияет, а все прочие отклонения в составе оркестра, — их, строго говоря, может быть великое множество, — легко могут быть приведены к одному из основных видов оркестра.

*

До сих пор существовало много способов распределения музыкальных инструментов по их происхождению, природным свойствам и приёмам звукообразования и извлечения. Этот путь или, как его принято иной раз называть — «классификация», ни к чему хорошему обычно не ведёт. Чаще всего, такое распределение инструментов по «родам», «классам» и «видам» приводит к сухому, чисто схоластическому перечню, важному для историков и теоретиков, но решительно ничего не дающему оркестратору, связанному не с «абсолютной догмой», может быть очень верной, точной и строго обоснованной, а с живой музыкой. Музыка эта, звучащая в оркестре на инструментах, принятых в нём в настоящее время, ничего не выигрывает от подобного *форма-*

листического деления её участников. Для современного музыканта важен распорядок, установленный в оркестре, и способ звукообразования, как признак, на основании которого эти инструменты образуют те или иные оркестровые объединения.

Таким образом, при изучении оркестрового мастерства, можно говорить об инструментах оркестра в порядке их начертания в партитуре, то-есть в нотах, предназначенных для дирижёра, и в порядке их важности в современном симфоническом оркестре, то-есть в зависимости от тех художественных задач, которые они призваны выполнять. Здесь эти два направления будут объединены с тем, чтобы наиболее полно ввести читателя не только в ощущение оркестра,

с которым ему теперь придётся иметь дело, но и с самого начала заставить его погрузиться в новую для него область представлений, понятий и определений.

Итак, современный симфонический оркестр составлен из тех музыкальных инструментов, которые так или иначе проявили способность развиваться и совершенствоваться. Те инструменты, которым это качество оказалось не по силам, так и заглохли, оставшись на первобытной ступени своего развития, и получили право служить образцами при изучении истории музыкальных инструментов вообще. В этом последнем случае, они разместились в просторных залах музеев, где и служат предметом всеобщего обозрения. Те инструменты, которые не проникли в оркестр в качестве его постоянных участников, но которые, тем не менее, остались на высокой ступени развития, вошли в оркестр на правах «украшающих» инструментов, способных сообщить музыке тот звуковой оттенок, которого ей не удалось бы достигнуть без их непосредственного участия. Наконец, те инструменты, которые образовали вполне обособленные инструментальные объединения и, таким образом, завоевали всеобщее признание, вступили в оркестр в последнюю очередь. Такое слияние средств внесло в оркестр большую свежесть и новизну красок, создав то своеобразное звучание, которое не было свойственно оркестру ни времён классиков, ни, тем более, — романтиков. Некоторая предубежденность, к сожалению, всё ещё удерживает музыкантов от желания обогащать оркестр звучанием народных инструментов. При таких условиях нельзя найти новую оркестровую краску, которую так упорно искали и часто находили музыканты-формалисты в «звучании» пищащих машинок, листов кровельного железа, стука клапанов и всевозможных шумовых приспособлений. Поэтому, для достижения звуковой новизны часто бывает достаточным обратиться именно к тем музыкальным инструментам, которым доступ в симфонический оркестр оказался почему-то закрыт.

Несколько в стороне стоят старинные инструменты. Одни из них отслужили свой век и след от них остался лишь в партитурах тех времён. Другие, — благодаря применённым усовершенствованиям, возродились вновь и не без труда пы-

таются обрести то значение, которое было ими утрачено когда-то. Эти попытки сопряжены с большими хлопотами и для оркестра, и для музыкантов, но плоды, приносимые ими, вероятно, скоро будут оценены по достоинству. Третьи, наконец, всё время удерживали на себе внимание отдельных любителей старины, и, не принимая в оркестре никакого участия, изредка всё-же в нём появлялись. Из этих соображений, всем этим «забытым» представителям оркестра так же будет уделено внимание, хотя-бы в тех пределах в каких это будет необходимо для правильного их прочтения в партитурах старых мастеров.

В порядке своего начертания в оркестровой партитуре все инструменты современного оркестра могут быть разделены на пять вполне самостоятельных объединений. Каждому объединению, в свою очередь, свойственны некоторые особенности, имеющие, так сказать, «внутреннее» и «внешнее» значение, о которых должно знать всякому, имеющему дело с оркестром. В соответствии с сказанным, первое объединение составляют *деревянные духовые инструменты*. Они были названы так потому, что в основном были сделаны из *дерева*, и даже в иных случаях, когда дерево заменялось *металлом* или *стеклом*, они продолжали удерживать за собою то же наименование «деревянных духовых инструментов» или «дерева». Эта кажущаяся странность имеет, разумеется, более глубокие корни, лежащие не столько во внешних качествах инструмента, сколько в их устройстве или, точнее, — в их звукообразовании. Инструменты с «боковым отверстием» носят название *губных* или «лабиальных инструментов» — от латинского *labia* — «губа», а инструменты с «язычком» или «пищиком» называются *язычковыми* или «лингвальными» — от латинского *lingua* — «язык». Кроме того, в образовании звука и его окраске ничуть не меньшее значение имеет способ сверления трубки — цилиндрическое, коническое или то и другое вместе, и язычок — простой и двойной. Боковое или «губное» отверстие иной раз бывает «гранёным» и тогда инструмент носит название инструмента «с наконечником».

Все эти качества дают возможность расположить деревянные духовые инструменты в определённом, постоянном и в партитуре редко изменяемом порядке.

ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

С губным отверстием
(лабиальные инструменты)

- а) боковым Флейта поперечная или «косая», Малая флейта, Альта флейта, Басовая флейта или альбизифон
- б) гранёным Флейта с наконечником или флажолет

С язычком
(лингвальные инструменты)

- а) простым при цилиндрическом сверлении Кларнет обыкновенный, Малый кларнет, Кларнет д'амур, Альтовый кларнет или бассэт-хорн, Бас-кларнет, Контрабасовый кларнет
- б) простым при коническом, вернее—„параболическом“ сверлении Саксофон—сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас
- в) двойным при коническом сверлении Гобой обыкновенный, Малый гобой или piccolo-хэккельфон, Гобой д'амур, Английский рожок, Баритоновый гобой или хэккельфон
Фагот, Контрафагот
Сарюзифон—сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас

Второе объединение составляют *медные духовые инструменты*, сделанные из хорошо выделанной латуни, или, как их обычно называют в оркестре — «медь». Впрочем, этот признак некоторыми учёными оспаривается и они считают, что название «медные духовые инструменты» вообще неправильно. По их мнению, все духовые инструменты образуют одно семейство, в котором различается только три «ветви» — инструменты губные с обыкновенным отверстием, инструменты язычковые с простым или двойным язычком и инструменты с устьем или «амбушюром». Если же идти ещё дальше, то придётся согласиться и с ошибочностью названия «амбушюрные инструменты» по той причине, что у многих теоретиков сложилось не верное представление о существе определения понятия «амбушюр». Но об этом подробнее чуть дальше.

Самой важной принадлежностью этих инструментов является металлическая воронка или «мундштук», вставляемый к устью главной трубки. Этот «мундштук» или «чашечка», как его иной раз ещё называют, представляет собою особым образом выточенную воронку, внутреннее очертание которой оказывает чрезвычайно существенное влияние на образование звука, и, в особенности, на его окраску. По этой причине «медные инструменты» иной раз называются «амбушюрными инструментами», где под определением «амбушюр» понимается сочетание губ играющего с приложенным к ним мундштуком инструмента. На самом деле всё это несколько сложнее. Во время игры губы исполнителя, будучи прижатыми к круглому краю воронки, при подаче струи воздуха, сотрясаются, и степенью их нажатия обуславливается частота колебаний. Высота звука, в свою очередь, зависит не только от скорости этих колебаний, но и от длины и ширины главной трубки инструмента. Чем трубка инструмента длиннее и уже, тем легче столб воз-

духа делится на большее число частей. Такой инструмент называется «узко-мензурным», где понятие «мензура» определяет отношение поперечника к длине. Напротив, чем трубка инструмента короче и шире, тем, очевидно, труднее столб воздуха делится на равное число долей. Такой инструмент, в отличие от первого вида, носит название «широко-мензурного». Из сказанного ясно, что звуки «гармонического звукоряда» или «натуральной гаммы» оказываются единственными, обуславливающими действительные средства всех «медных инструментов» с устьем или «амбушюром». Чем длиннее трубка этих инструментов, тем больше и натуральных призвуков и потому длина главной трубки в значительной мере влияет на объём инструмента. При этом «узость мензуры» способствует образованию высоких гармонических ступеней в ущерб низким, тогда как «ширина мензуры», напротив, вызывает обратное явление, когда удаются самые низкие звуки натурального звукоряда за счёт недополучающихся высоких.

В прошлом, медные духовые инструменты были *натуральными*, когда в основе их звукоряда лежала «натуральная гамма». К этой разновидности инструментов принадлежали собственно натуральные инструменты — валторна и труба, и «инструменты с кулисой» — наиболее совершенные натуральные инструменты прошлого, сохранившие своё устройство до настоящих дней. К этим последним относятся тромбоны с кулисой, где «кулиса» выполняет обязанности подвижной части главной трубки, неизменно превращающей инструмент в подлинно «хроматический». Однако, это наименование никогда не применяется к «инструментам с кулисой», которая, как известно, и оказывается самым существенным отличием этих инструментов от всех прочих представителей «семейства» медных духовых инструментов.

С изобретением «пистонов» или «вентильного механизма» все медные духовые инструменты получили название «хроматических инструментов», так-как с той поры им представилась возможность *перемещать* основной натуральный звукоряд на соответствующее количество ступеней вниз. Наконец, в прошлом были, так называемые, инструменты «с клапанами», где каждый клапан, соответствуя известной ступени хроматической окта-

вы, давал возможность перемещать основной натуральный звукоряд вверх. Ясно, что все «инструменты с клапанами» требовали их одиннадцать — по количеству ступеней, заключённых в одной октаве.

В целом, медные духовые инструменты могут быть также расположены в известном порядке, хотя в партитуре он соблюдается в совершенно ином виде.

МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Натуральные инструменты

- а) узкомензурные
чашечка коническая, трубка узкая, длинная и также коническая Валторна
- б) чашечка кривоколенная, трубка узкая, длинная и в двух первых третях цилиндрическая . . . Труба

Хроматические инструменты

- а) широкомензурные
с кулисой, чашечка криволинейная, трубка широкая, длинная и в первых двух третях цилиндрическая Тромбон тенор-басовый. В прошлом—альтовый, теноровый, басовый и контрабасовый
- б) широкомензурные с клапанами
чашечка коническая (менее глубокая, чем у валторны), трубка широкая, короткая и коническая Бюгельхорн, Офicleид
- в) с вентилями или пистонами!
узкомензурные Хроматическая валторна, Хроматическая труба, Корнет-а-пистон
широкомензурные Тромбон с пистонами, Саксофоны—высокое сопрано, сопрано, альт, тенор, баритон, бас и контрабас

Третье объединение образуют *ударные инструменты*. В основном, они распадаются на «инструменты перепончатые» или *барабаны* в самом общем и широком значении слова, и «инструменты самозвучащие» или «аутофоны». Впрочем, название это в русском обиходе не привилось так-же, как и «идиофоны», предложенное Куртом Заксом (Sachs, 1881—). К этому роду инструментов относятся все те, в образовании звука которых не участвует кожа. Кроме того, каждый вид ударных инструментов — перепончатых и самозвучащих, в свою очередь, распадается на «инструменты с определённым звуком» и на «инструменты без определённого звука». Для точности из объединения «инструментов без определённого звука» выделяются иной раз «инструменты с относительно определённым звуком», к которым относятся только церковные колокола. В современном оркестре количество ударных инструмен-

тов огромно и ими обычно пользуются по мере необходимости для поддержания большей остроты ритмической стороны произведения или для большей красоты и разнообразия его звучания.

Подобно всем прочим и ударные инструменты можно расположить в известном порядке, никогда, правда, не соблюдаемом в оркестре. Впрочем, представляется наиболее разумным располагать ударные инструменты в партитуре по признаку *определённости* звука. В соответствии с этим теперь «инструменты с определённым звуком» пишут обычно выше «инструментов без определённого звука», и в каждом объединении их придерживаются более или менее твёрдого порядка. Так, инструменты с относительно высоким звуком располагаются выше инструментов с относительно низким звуком, и для некоторых из них установилось уже вполне определённое место в оркестровой партитуре.

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Инструменты перепончатые

а) с определённым звуком . Литавры

б) с неопределённым звуком Малый или военный барабан, Французский или цилиндрический барабан, Тамбурин, Бубен, Дайра, Тимплипито, Нагар, Том-том, Большой барабан

Инструменты самозвучащие

а) с определённым звуком . Колокольчики, Ксилофон, Тубафон, Вибрафон, Марimba

б) с неопределённым звуком, сделанные из металла Треугольник, Тарелки, Гонг, Там-там, Колокола-тубы из дерева Кастаньеты, Деревянный барабанчик, Кнут-хлопушка из стекла Стекло-гармоника, Бутылки

с) с относительно определённым звуком Церковные колокола

Четвёртое объединение инструментов образуют *инструменты струнно-щипковые и плекторные* или *медиаторные*, и *клавишные инструменты*, которые теперь иной раз образуют вполне самостоятельное объединение. В настоящее время, такое подразделение делается потому, что все представители этого объединения участвуют в оркестре в качестве «случайных» или «украшающих» инструментов, и только одни арфы заняли в нём более или менее прочное место. Сюда же должно отнести и все народные инструменты, которым теперь с каждым годом уделяется всё больше и больше внимания.

С точки зрения строго научной, такое распределение инструментов может быть и не совсем верно, но в отношении оркестра и его особенностей, оно значительно удобнее. Так, по старому делению, под именем «струнных инструментов» понимались все виды струнных инструментов — смычковые, щипковые и клавишные, а к духовым причислялся орган вместе с фисгармонией и всеми видами гармоник только по тому признаку, что звук этих инструментов извлекается при помощи струн воздуха, нагнетаемой мехами. Не вдаваясь здесь в подробности, достаточно лишь заметить, что подлинно *духовыми* инструментами называются только те, звук которых извлекается при помощи *человеческого* дыхания. По этому весьма важному признаку к «духовым инструментам» не можно причислить «инструменты механические», где, как было только что сказано, воздух нагнетается мехами, а звук извлекается при помощи клавиатуры или клапанов. На этом основании из объединения духовых инструментов выведены орган, фисгармония, аккордеон, баян и все про-

чие представители гармоник. Из таких-же точно соображений представляется более удобным выделить фортепиано и клавишин от объединения собственно струнных инструментов и соединить их в новом содружестве «клавишных инструментов», где «клавишный механизм» или *клавиатура* является отличительным и наиболее характерным признаком всех этих инструментов. Наконец, нелепое стремление присоединять челесту к ударным инструментам столь же ошибочно и странно, хотя бы по одному тому, что устройство челесты требует участия пианиста, а не барабанщика, и «клавишный механизм», так же как и у прочих *клавишных инструментов* является её наиболее важной и отличительной чертой.

На основании всех высказанных соображений содружество «струнно-щипковых и клавишных инструментов» может быть представлено так же в известном порядке, который в оркестре соблюдается далеко не так строго и точно. Нельзя забывать, что все эти инструменты участвуют в оркестре чаще всего на правах «редких гостей» и потому их место в партитуре определяется не столько их природными свойствами и особенностями, сколько степенью их загруженности в оркестре и даже важностью их партии. Словом, никакой ошибки не будет в том, если арфы окажутся написанными выше челесты и фортепиано, а челеста выше арфы при отсутствии фортепиано.

Единственным исключением в этом отношении являлся долгое время орган, когда ему отводилось место *ниже* инструментов «смычкового квинтета». Теперь такой способ письма оставлен, как не очень удобный.

СТРУННО-ЩИПКОВЫЕ И КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Инструменты щипковые

а) со струнами, за которые задевают пальцами без грифа Арфа
с грифом Балалайка, Гитара

Инструменты плекторные

с грифом Домра, Мандолина, Банджо

Инструменты клавишные

а) со струнами, за которые задевают «механизмом с клавиатурой» Клавесин

б) со струнами, по которым ударяют
а) непосредственно молоточком играющего Цимбалы
б) механизмом с клавиатурой Фортепиано
с) плектром-при клавишном устройстве . Гусли

с) с трубами Орган

а) без труб, но с голосниками с клавиатурой Фисгармония
с клапанами Аккордеон, Баян, Концертино

д) с металлическими пластинками, по которым ударяют молоточковым устройством клавиатуры Челеста
[Клавишные колокольчики] *

* Они относятся к ударным инструментам и представляют собою только разновидность «молоточковых» или «ударных» колокольчиков. Для исполнения участие пианиста не обязательно и чаще всего дело обходится средствами самих ударников. Куранты или «колокольное фортепиано», снабжённое клавиатурой, так же как и стеклянная гармоника сейчас вышли из употребления и в настоящем повествовании им будет уделено самое скромное внимание.

Наконец, пятое объединение составляют *смычковые инструменты* — инструменты со струнами, издающими звук при помощи трения о них смычка. В настоящее время, смычковые инструменты представлены только семейством скрипок, тогда как в прошлом их основой оказывались виолы. Все новейшие смычковые инструменты — скрипка, альт, виолончель, контрабас и некоторые другие имеют четыре струны. Напротив, все старинные представители этого семейства располагали большим числом их, и чаще всего шестью, с соответствующим количеством «струн-подголосков», «созвучных» или «резонансовых струн».

В современном симфоническом оркестре смычковые инструменты занимают главенствующее положение, являясь подлинной и, пожалуй, единственной основой его. Общее число исполнителей на этих инструментах обычно составляет половину всех участников оркестра и чрезмерное их уменьшение, а иной раз и крайнее увеличение, — вызывает нарушение равновесия сил, о чём уже вскользь упоминалось выше. Напротив, в собственном «струнном оркестре», где нет места духовым инструментам, количество исполнителей может возрасти вполне произвольно, лишь бы только не было нарушено правильное соотношение между голосами «квинтета».

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Со струнами, издающими звук посредством трения о них

а) с четырьмя струнами Скрипка, Альт, Виолончель, Контрабас, Тенор-виола и некоторые другие

б) с большим числом струн Виола, Виола да гамба, Виоль д'амур и другие виолы, ныне не применяемые в оркестре

В оркестре все эти пять объединений инструментов имеют иное значение. Самой важной оркестровой единицей оказываются смычковые ин-

струменты. Они наиболее многочисленны, их средства безграничны и выразительные возможности необъятны в полном смысле слова. Инстру-

менты смычкового квинтета могут на долгое время привлечь внимание слушателя своим необычайным многообразием красок и красотой звучания. Они могут вполне свободно обходиться без помощи прочих инструментов оркестра, так как способны не только вести мелодию, но и сопровождать её своими же собственными средствами. Короче говоря, оркестр без струнных — «оркестр без головы». Поэтому, знание возможностей «смычкового квинтета» или, как его иногда ещё называют — «струнного квартета», является важнейшей задачей всех, посвящающих себя изучению оркестра. Задача эта отнюдь не легка и поэтому обычно всякое изучение оркестра начинается с изучения именно смычковых инструментов.

Вторым по значению объединением является содружество деревянных духовых инструментов. Исполнительские возможности их не столь богаты и разнообразны, как средства смычкового квинтета. Они не способны удержать внимание слушателя на очень большой промежуток времени и, оставаясь иной раз в полном одиночестве, вызывают ощущение некоторой бледности и даже робости звучания. Тем не менее, в техническом отношении деревянные духовые инструменты достаточно богаты и разнообразны и, в сочетании с прочими объединениями оркестра, они оказывают своим участием незаменимые услуги. Пользуясь деревянными духовыми инструментами трудно, так-как надо в совершенстве знать не только средства всех отдельных представителей этого объединения, но и уметь угадывать лучшие их стороны при многообразном сочетании как самых голосов, так и их «регистров».

Третьей по значению оркестровой единицей оказывается объединение «медных духовых инструментов». В обиходе утвердилось мнение, что в своих художественных средствах «медь» беднее не только струнных инструментов, но и деревянных духовых. В основном это так. Но при умелом применении медных инструментов можно рассчитывать на удивительные красоты, заложенные в валторнах, трубах, тромбонах и их самых причудливых сочетаниях. Правда, чистая виртуозность в оркестре свойственна медным инструментам меньше всего. Они любят выступать в проникновенном пении или в мощном звучании оркестра, но при случае никогда не уклоняются и от подвижных рисунков, особенно в тех случаях, когда они служат на пользу дела.

Но так или иначе, по положению медные ду-

ховые инструменты занимают в оркестре третье место и в прошлом чаще всего объединялись с «ударными инструментами», образуя с ними одно целое. При современных условиях, такое сочетание медных с ударными не совсем удобно, так как известны случаи выступления ударных инструментов вполне обособленно. Споры нет, для таких целей ударные инструменты располагают ничтожными возможностями, но, вследствие не-вероятно разросшейся «номенклатуры», ими не всегда можно пренебрегать. Тем не менее, незыблемым остаётся положение, в соответствии с которым в художественной музыке ударными инструментами пользуются либо для поддержания остроты ритмического узора и придания ему большей стремительности и устойчивости, либо — для сообщения общей звучности оркестра большего блеска, разнообразия и великолепия. В тех немногих случаях, когда ударным инструментам, в качестве единственной звучащей оркестровой единицы, уделялось преобладающее значение, должно усматривать лишь «композиторское чудо» или стремление добиться какой-либо особой звучности, отвечающей запросам данного музыкального замысла. В симфонической, оперно-балетной и драматической музыке известны случаи использования только одних ударных инструментов, но все эти образцы принадлежат к редким исключениям.

Итак, если ударные инструменты, в качестве «четвёртого» объединения оркестра, всецело подчинены содружеству струнных, деревянных духовых и медных инструментов, то в ещё большей степени зависимости оказываются все «украшающие инструменты». Инструментами этого объединения пользуются обычно по мере надобности и они никогда не получают преобладающего значения. Более того, инструментами «украшающими» можно пользоваться в любых сочетаниях с основными оркестровыми объединениями и в каждом отдельном случае следует только заботиться о музыкально-художественной убедительности замысла и о красоте звучания. Если звучащие «украшающих инструментов» по каким-либо причинам окажется противоречивым, то, очевидно, нет ничего проще от них отказаться. Но так, нет ничего проще, встречаясь довольно редко, и автору ничего не стоит, проявив некоторую жёсткость, устранить неудачно задуманное или плохо осуществлённое сочетание представителей этих инструментов с прочим оркестром.

✱

Полный оркестровый звуко-ряд, которым в совокупности располагают все инструменты современного оркестра, охватывает восемь октав. В действительности, всем этим огромным объёмом располагает только один орган. Вслед за ним наибольшим объёмом обладает фортепиано, затем —

арфа, смычковые инструменты, деревянные духовые, медные и, наконец, некоторые ударные с определённым звуком. Чтобы иметь, поэтому, возможность точно и с наименьшей потерей времени определить к какой октаве принадлежит данный звук, не прибегая к постоянному,

глядному нотописанию, принято обозначать все эти октавы условными знаками или определениями. Так, долгое время приравнивали низкое *do* виолончели к восьми-футовой трубе органа и со-

ответственно с этим определяли все прочие октавы, расположенные ниже и выше его по «футовой системе».

При этих условиях —

органная труба в 32 фута	соответствует звуку <i>do</i>	суб-контр-октавы
в 16 футов	контр-октавы	
в 8 футов	большой октавы	
в 4 фута	малой октавы	
в 2 фута	первой октавы	
в 1 фут	второй октавы	
в 6 дюймов	третьей октавы	
в 3 дюйма	четвёртой октавы	
в 1 1/2 дюйма	пятой октавы	

На новейших современных органах есть ещё наиболее низкий звук, производимый трубой в шестьдесят четыре фута и соответствующий шестнадцати простыми или восемью двойным колебаниям. Надо полагать, что в числовое определение этой трубы вкралась досадная неточность и в действительности она является открытой лабиальной трубой, в точности соответствующей закрытой трубе в тридцать два фута. Тем не менее, этот тон оказывается самой низкой ступенью, которую в состоянии различить «нормальное» человеческое ухо. Напротив, наиболее высокими звуками, улавливаемыми человеческим ухом, оказываются звуки, достигающие тридцати, сорока, пятидесяти и более тысяч простых колебаний. При исчислении их в «двойных колебаниях» все указанные данные будут соответственно сокращены вдвое.

органная труба в 32 фута	будет соответствовать 10 метрам
в 16 футов	5 метров
в 8 футов	2 1/2 метра
в 4 фута	1 1/4 метра
в 2 фута	5/8 метра

Применение десятичных дробей в данном случае непрактично, так-как подобное обозначение скрывает подлинное отношение гармонических призвуков или обертонов.

В теоретической литературе «футовой системы» при определении высоты звука всех оркестровых инструментов пользовался Шарль-Мари Видор (Widor, 1845—1937), вероятно, потому, что сам был превосходным органистом, предлагавшим такой способ определения наиболее ясным и простым. Иные учёные, отклонившие «футовую систему», ввели свою собственную, крайне неудобную и лишённую всякого практического смысла. Её, в своё время, предложил Франсуа-Огюст Ге-

варт (Gevaert, 1828—1908), автор известных трудов по инструментовке и оркестровке. Автор приравнивал «восьми-футовую октаву», соответствующую самой низкой открытой струне виолончели и самой низкой ступени старинных инструментов с клавиатурой, первой октаве, обозначаемой им цифрой «1». В соответствии с этим, все октавы в восходящем порядке получали порядковую и «положительную» нумерацию, а в нисходящем порядке — «отрицательную». Таким образом, по непривившейся «системе Геварта», общий оркестровый звуко-ряд принимал довольно странный облик, что легко заметить из приводимой ниже таблицы.

Октава	соответствовала	суб-контр-октаве
Октава —2	контр-октаве	
Октава —1	большой октаве	
Октава 1	малой октаве	
Октава 2	первой октаве	
Октава 3		

Октава 4	соответствовала	второй октаве
Октава 5	"	третьей октаве
Октава 6	"	четвёртой октаве
Октава 7	"	пятой октаве

Легко согласиться с несомненным неудобством такого определения, обычно возникающим при необходимости быстро найти искомый звук. И если в данном направлении никто не последовал за Гевартом, то книга его—*Новый курс инструментовки*, оказывается именно по этой причине довольно затруднительной для изучения начинающими.

Наконец, в «элементарной теории» принят не очень практичный с внешней стороны начертания способ буквенного обозначения, в соответствии с которым каждая октава, получая ту или иную строчную или прописную букву, приобретает соответствующее количество чёрточек или порядковую цифру.

Таким образом,—

суб-контр-октава	изображается	буквой	C	или	C ₂
контр-октава	"	"	C	"	C ₁
большая октава	"	"	C	"	C
малая октава	"	"	c	"	c
первая октава	"	"	c	"	c ₁
вторая октава	"	"	c	"	c ₂
третья октава	"	"	c	"	c ₃
четвёртая октава	"	"	c	"	c ₄
пятая октава	"	"	c	"	c ₅

Подобный способ в обозначении октав не очень удобен. Он требует много места и не всегда достаточно нагляден. Поэтому, в настоящем изложении будет принят простейший путь, когда каждый звук, изображаемый «слововым наименованием», сопровождается словесным определением октавы.

Это удобно ещё и в том отношении, что исключает всякие кривотолки там, где нужна без-

Низший регистр	охватывает	две крайние октавы внизу
Низкий регистр	"	одну большую октаву
Средний регистр	"	две средние октавы
Высокий регистр	"	одну вторую октаву
Высший регистр	"	две крайние октавы вверх

Три средние области объединяют в общей сложности четыре октавы или половину всего объёма общего оркестрового звукоряда. Это есть древнейшая и наиболее существенная часть всех музы-

кальные звуки, которая охватывает не только полный объём всех разновидностей человеческих голосов, но и наиболее употребительных в оркестре музыкальных инструментов.

Итак, общий оркестровый звукоряд охватывает восемь октав. Иной раз их делят на регистры и присваивают им наименования низшего, низкого, среднего, высокого и высшего. При таких условиях —



Оркестровые инструменты с «низшей» или «высшей» областью звукоряда применяются в оркестре для усиления соответствующих областей «низкого» или «высокого» регистра. К первым относятся контрабасы, контрафагот, сарюзофон, туба и контрабасовый саксхорн, а ко вторым —

малая флейта, отчасти малый кларнет и инструменты «сопранино».

Развивая эту мысль дальше, должно отметить, что в действительном объёме каждого оркестрового инструмента обычно различаются три регистра — низкий, средний и высокий с добавоч-

ными — низшим или высшим. Границы всех этих «звуковых областей» чаще всего оказываются довольно относительными и каждый музыкант определяет их по собственному вкусу. Однако, приблизительно они всегда совпадают и разница в один-два звука в ту или иную сторону никакого значения не имеет. Как правило, в *среднем регистре* у большинства голосов и оркестровых инструментов лежат самые красивые звуки, способные наилучшим образом ответить тончайшим требованиям композитора и исполнителя. Это, так называемая, *область выразительной игры*, «абсолютные» пределы которой у каждого певца и исполнителя бывают различны. Чаще всего, эта область охватывает не только *средний регистр*, как таковой, но и ближайшие ступени

смежных регистров. Чем развитее голос певца и чем совершеннее владеет своим инструментом исполнитель, тем, очевидно, «область выразительной игры» у него обширнее. В оркестре «область выразительной игры» у каждого инструмента есть наиболее драгоценная сторона его «оркестровой жизни», и обычно она выше всего ценится в данном исполнителе. В обиходе эта сторона музыкальной выразительности чаще всего определяется понятием «красоты» и «благородства» звука. В качестве научного понятия определение «область выразительной игры» обязано своим происхождением Н. А. Римскому-Корсакову, впервые предложившему его на страницах своего известного труда — *Основы Оркестровки*.

✱

В современной музыке принят, так называемый, *темперированный строй*, при котором каждая октава делится на двенадцать ступеней, отстоящих друг от друга на расстоянии *хроматического* полутона. При этих условиях, все «энгармонические» ступени или «секунды» превращаются в *унисоны*, что позволяет фортепианной клавиатуре выражать с помощью двенадцати звуков каждой октавы тридцать одну ступень, различаемую врождённым гармоническим чувством и современным общепринятым музыкальным письмом. Таким образом, каждая чёрная клавиша клавиатуры подразумевает два «энгармонически-равных» звука, а каждая белая — три, принимая в расчёт знаки двойного бемоля и двойного диеза. Следовательно, ничтожная казалась-бы разница в одну девятую тона между «диатоническим» полутонном и полутонном «хроматическим» утрачивается для слуха и существует лишь для музыкального чувства и нотописания.

На этом основании принято все инструменты оркестра делить на три вида в зависимости от точности их «интонации» и различать инструменты «с неизменяемой» или *точной интонацией*, инструменты «с изменяемой» или *свободной интонацией* и инструменты «с слегка изменяемой» или *относительно точной интонацией*.

К первому виду инструментов с «точной» или «неизменяемой интонацией» относятся те инструменты, в которых предварительной *настройкой* каждого звука, устанавливается строго-определённая высота. Исполнитель лишён возможности влиять по собственному желанию на объём интервала и он не может проявить никакого вмешательства в этом направлении. Другими словами, он имеет дело с так называемыми «темперированными» инструментами, строй которых основан на последовательности двенадцати квинт, из которых каждая уменьшена на одну двенадцатую часть пифагоровой коммы или на

одну сто восьмую тона. Чтобы представить себе эти величины в слуховом ощущении, достаточно припомнить, что чистая квинта натурального строя в любой точке оркестрового звукоряда не даёт никаких биений, тогда как «темперированная», в пределах первой октавы вызывает приблизительно одно биение в секунду.

Ко второму виду инструментов со «свободной» или «изменяемой интонацией» относятся те инструменты, в которых музыкальное чувство исполнителя мгновенно определяет надлежащую высоту звука. У этих инструментов открытые струны настраиваются не «темперированными», чуть *искажёнными* квинтами, а *чистыми*, то-есть такими, которые образуются в последовательности натурального звукоряда и требуются «врождённым чувством консонанса». Исполнитель имеет полную возможность определять величину интервала по собственному желанию. Он может в *любой* тональности придать каждой ступени звукоряда её подлинную высоту, установить действительное различие между диатоническим и хроматическим полутонном и добиться безупречного «интонирования», требуемого самым тонким и прихотливым ухом. Само собою разумеется, такая безупречная точность в оркестре совершенно нетерпима и может иметь место лишь в «абсолютном» *solo* или, в лучшем случае, в объединении одних смычковых, играющих без всякого участия духовых или клавишных инструментов. В действительности, все исполнители на смычковых инструментах при игре в оркестре вполне *непроизвольно* согласуются со всеми прочими инструментами и как-бы превращаются в «темперированные инструменты», к которым, как известно, относятся все инструменты с клавиатурой, арфа и некоторые другие.

Наконец, к третьему виду инструментов с относительно-точной или слегка изменяемой интонацией относятся почти все деревянные и

медные духовые инструменты, где действительная высота каждой ступени звукоряда зависит не только от устройства, но и от вмешательства самого исполнителя. В данном случае, его губы могут, в известной мере, влиять на безупречную точность звука, но эти изменения ограничиваются простым выравниванием интонаций и потому в оркестре не могут быть приняты в расчёт. В основном-же, все деревянные духовые инструменты строятся в полном соответствии с «темперированным строем», где расстояния между дырочками рассчитаны так, чтобы образовать полутоны безупречной точности. Некоторые недочёты в звучании отдельных ступеней касаются лишь исполнителей, которым свойства их инструмента должны быть известны досконально. Их искусство в том и заключается, чтобы обойти все шероховатости и представить звучание инструмента с наилучшей стороны. Несколько сложнее дело обстоит с медными духовыми инструментами, где «дополнительные трубки» крон, вентилей или пистонов с безупречной точностью рассчитаны лишь на основное перемещение. Таким образом, сумма двух или нескольких «дополнительных трубок» обычно влечёт к некоторой неточности «интонации», исправляемой, впрочем, губами исполнителя. В меньшей степени влияние исполнителя может быть проявлено в натуральной гамме, где одни звуки согласуются с соответствующими ступенями темперированного строя, а иные — более или менее сильно отличаются от них. Однако, эта погрешность в устройстве современных медных духовых инструментов в значительной мере преодолевается искусством исполнителя. Тромбон с кулисой в этом смысле служит особенно хорошим примером, так-как с полным основанием может быть причислен к инструментам с относительно свободной интонацией.

В заключение остаётся только заметить, что все вопросы, связанные с «натуральной гаммой» и действием «вентильного механизма» у медных духовых инструментов отнесены в соответствующую главу, поскольку в меньшей степени являются *общим вопросом* и, несомненно, в большей — относятся к узкой стороне дела. Здесь же полезно упомянуть о «зонности» в звучании живых голосов и всех без исключения смычковых и деревянных и медных духовых инструментов, о которой подробно говорит Н. А. Гарбузов (1880—) в своей работе *Зонная природа звуковысотного слуха*. При воспроизведении звука на любом музыкальном инструменте существует *зона*, в объёме которой данная, отмеченная нотным знаком ступень уклоняется от абсолютного значения её в темперированном строе в ту или иную сторону более или менее чувствительно. Известно, что эти отклонения можно

определить, как вибрацию звука, — у духовых инструментов наряду с вибрацией имеет место и случайное изменение высоты звука, — обычно воспринимаемую, как его *выразительность*. В звучании отдельных инструментов или оркестра подобные отклонения обычно не производят неприятного впечатления, так-как оказываются не только достаточно ничтожными, но и неизменно исправляемыми обладающим «зональностью» восприятия человеческим ухом. Другими словами, человеческий слух, так-же как и музыкальный строй в равной мере наделены в одном случае *зонным слухом*, а в другом — *зонным строем*. Благодаря такому свойству человеческого уха, «зонная природа звуковысотного слуха» сделала возможным ансамблевое исполнение, так-как она обуславливает интонационное единство ансамбля. В свою очередь и «зонный строй» заключает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в зонном строе певческими голосами или на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звуков представляет собой *неповторимый* интонационный вариант этого строя — *интонационный вариант данного исполнения*. Отсюда ясно, что любое музыкальное сочинение, воспроизводимое совокупностью различных инструментов или в оркестре, в каких-то тончайших подробностях звучит отлично друг от друга. Это *различие* воспринимается на слух, как *некое качество*, присущее данному исполнителю, ансамблю или оркестру.

Познать в подробностях все тонкости современных оркестровых инструментов можно только тщательным изучением не только книги, посвящённой оркестру, но и самых инструментов. Это желание очень легко осуществить. Изучающий оркестр должен как можно ближе присматриваться к инструментам, прислушиваться к ним и стремиться проникнуть в самое существо их качеств и природных особенностей. Только при таких условиях учащийся осознаёт, что можно писать для данного инструмента и чего не следует делать, чтобы не противоречить свойствам инструмента. В оркестре, как ещё сказал Римский-Корсаков, *нет дурных звучностей*, но в оркестре может возникнуть *сомнительное* по красоте звучание, если оно оказывается следствием допущенных погрешностей, оплошности или простой неряшливости.

Этой «особенности» в звучании оркестра пишущий для него должен страшиться больше всего, ибо нет ничего прискорбнее для автора испытать глубокое огорчение при первом-же соприкосновении с оркестром — самым многообразным, самым красивым и самым выразительным средством воплощения его музыкальных замыслов.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Первым или основным объединением современного симфонического оркестра, способным к наибольшему разнообразию и богатству звучности, является содружество *смычковых* инструментов. Обычно их количество составляет две трети общего числа исполнителей, занятых в оркестре, и некоторое, но не чрезмерное их увеличение дела, разумеется, не портит, хотя обратное положение, — когда количество струнных инструментов слишком ничтожно, — дурно влияет на общее звучание оркестра. Это происходит от того, что при таких условиях резко нарушается равновесие звучности, что, естественно, ни в каком случае не может быть желательным. В современных условиях состав струнных инструментов, в основном, зависит от действительного наличия деревянных духовых, медных и ударных инструментов. Чем больше состав этих инструментов, тем больше, очевидно, и состав струнных. Безусловно отрицательным явлением должно признать всякое стремление увеличить количество исполнителей одной какой-нибудь партии или голоса за счёт другой. Такое решение задачи неизменно приведёт к посредственному качеству звучания оркестра в целом, что не может быть также допущено даже и в том случае, когда оркестр превращается в собственно струнный оркестр, где участием духовых инструментов нет места. Напротив, равномерное увеличение голосов струнного оркестра будет способствовать полноте звучания, и это обстоятельство доставит несомненное удовольствие слушателям и ответит лучшим чаяниям композитора. Чайковский в своём предисловии к партитуре *Струнной серенады* по этому поводу говорит буквально следующее — «Чем многочисленнее будет состав струнного оркестра, тем более это будет соответствовать желаниям автора».

В совокупности все смычковые инструменты смело могут быть названы «душою инструментальной музыки». Их звучность обладает удивительной искренностью, проникновенностью и трогательностью, а средства выражения — бо-

гатством, не поддающимся никакому учёту. Их природные качества способны к передаче любого художественного намерения композитора, и их устройство — простое, но совершенное, — обуславливает ту свободу действий, какой не располагает ни одно другое объединение оркестра. Лёгкость и быстрота в смене звуков, недоступная ни одному другому роду инструментов, за исключением разве только клавишных инструментов, позволяет выдерживать его неограниченное время. Наконец, охватывая почти полный объём оркестрового звукоряда от самых низких его ступеней до самых высоких, струнные инструменты обладают преимуществом обходиться без посторонней помощи и исполнять не только все виды мелодических построений, но и сопровождать их своими-же средствами. Если-же при этом во внимание действительно богатейшие возможности смычкового квинтета, то станет понятным — почему композиторы относятся к нему, как к подлинной основе любого вида оркестра и почему они загружают его отдельные голоса до предела возможного. Количество пауз у струнных инструментов в целом ничтожно и потому, после более или менее продолжительного молчания, их новое вступление производит чаще всего неотразимое впечатление. Могущее возникнуть несоответствие в силе звука или случайно нарушившееся равновесие в оркестре мгновенно восстанавливается вступлением струнных инструментов. Звучание смычковых инструментов никогда не утомляет, не надоедает и, что особенно важно, — никогда не приводит к ощущению наступившей бедности или бесцветности. Неиссякаемые художественно-выразительные средства этого объединения бездонны, и никому, даже самому выдающемуся композитору, никогда ещё не удавалось исчерпать их вполне. Всё это вместе взятое приводит к несомненно бесспорному положению, что смычковые инструменты, в качестве вполне стройной оркестровой единицы, приобрели в оркестре *первенствующее* положение и что *подлинно хорошая* звучность оркестра вообще во мно-

гом зависит от умения пользоваться именно смычковым квинтетом. В этом смысле, правильное владение объединением струнных инструментов является самой сложной и трудной стороной дела, и тем, кому не удастся преодолеть это препятствие, все пути в оркестре оказываются особенно далёкими и тернистыми.

Возвращаясь ещё раз к художественным средствам струнного квинтета, следует заметить, что объединение смычковых инструментов наиболее богато и разнообразно именно в своём звучании. Способы искусственного изменения звука и приёмы исполнения на смычковых инструментах чрезвычайно многообразны. Их свободное чередование и сочетание, так же как и способность с удивительной лёгкостью изменять силу звука и обогащать её многозвучными сочетаниями без применения *divisi*, ставит струнный квинтет в положение полной независимости, когда это объединение инструментов в самом себе находит все доступные ему средства выразительности. Развивая эту мысль дальше, легко согласиться, что и в отношении гибкости и подвижности смычковые инструменты занимают также первое положение. Самой дорогой стороной в их звучании оказывается благородство, теплота и мягкость окраски, и ровность звучания на всём протяжении объёма каждого представителя объединения. Правда, каждая отдельная струна скрипки, альты, виолончели и контрабаса обладает своей собственной окраской, но в звучании всего «смычкового квинтета» в целом, это качество способствует наибольшему единству звучания, особенно ценному в передаче рисунка от одного голоса к другому. Вместе-же с «драгоценной» способностью к связанному последованию звуков и вибрации зажатых струн», о которой говорит Римский-Корсаков, всё это делает объединение струнных инструментов самой певучей, самой выразительной единицей оркестра вообще и, как было уже сказано, ставит его в преимущественное перед всеми прочими оркестровыми объединениями инструментов положение.

История возникновения «смычковых» или струнных инструментов уходит в самое отдалённое прошлое. На заре возникновения оркестра, ещё в XVI столетии, струнные инструменты входили в состав тогдашних инструментальных объединений, но отнюдь не имели ещё преобладающего значения. Одно из объединений подобного «первобытного» оркестра, в то время — основное, было известно под общим наименованием цифрованного баса или *basso continuo*. В данном случае, это определение должно понимать в узкооркестровом смысле, как совокупность сопровождавших «вокальное solo» первых опер и ораторий инструментов. В состав такого *basso continuo* обычно входили лютни, её ближайший родич теорба, архилютня или *chitarrone*, клавесин и орган. Для этих инструментов, игравших то

вместе, то поочередно, около 1600 года была изобретена «партия цифрованного баса» или *basso continuo*. Оно-то и оказалось наименованием всего этого лёгкого собрания инструментов, которое держалось много времени после того, как струнный оркестр стал достаточно самостоятельным объединением, способным взять на себя исполнение его обязанностей. Спустя некоторое время, в составе этого *basso continuo* произошли существенные перемены. Струнные инструменты, точнее — собственно смычковые, в своей природе способные к дальнейшему совершенствованию, вскоре объединились в более самостоятельное и обособленное целое. Когда-же их объединение не только в своей собственной среде, но и с участием некоторых духовых, почувствовало настолько много силы, что могло уже действовать более или менее независимо, тогда они незаметно завладели основной обязанностью сопровождения и довели дело до того, что ядро, первоначально главенствовавшее, оказалось теперь совершенно лишним. И вскоре, как уже ненужный придаток, это сопровождение было попросту отброшено. Так кончилось существование *basso continuo*, а струнные, в итоге прошедшей перемены, сосредоточили на себе самое пристальное внимание тогдашних музыкантов. В то время смычковые инструменты были представлены двумя разновидностями — виолами и скрипками. Именно они, — то-есть виолы и скрипки, — и составили первые «струнные оркестры», превратившиеся к концу XVII столетия в чисто скрипичное объединение из четырёх партий — первых и вторых скрипок, теноровых скрипок и басов.

В инструментальных сочетаниях XVI века преобладали, как известно, виолы. Это семейство было к тому времени распространено в трёх видах — сопрановой или «дискантовой» виолы, теноровой или «ручной» виолы, но, вероятно, не *viola da braccio* или *da braccio*, в прямом значении слова, и *басовой* или «ножной» виолы — собственно *viola da gamba*. Все эти инструменты в подавляющем большинстве случаев располагали шестью струнами без всяких «подголосков» или созвучных «резонансовых» струн, помещаемых под грифом. Струны на виолах были размещены очень близко друг от друга, гриф был разделён ладами, а подставка имела ничтожную выпуклость. Вследствие этого, на средних струнах, не задевая соседних, играть было довольно трудно, что давало взамен право широко пользоваться многозвучными сочетаниями. Известные помехи во время игры создавали также и незначительные по глубине боковые вырезы, затруднявшие пользование крайними струнами. Струны-подголоски, настроенные созвучно с основными, появлялись только на некоторых позднейших разновидностях виолы и никакого отношения к собственно виолам семейства гамбы не имели.

В современном смычковом оркестре всем перечисленным представителям виол соответствуют приблизительно скрипки, альты и виолончели. Четвёртая разновидность семейства — контрабасовая виола, одно время известная в Италии под именем, *violone*, не подверглась превращению из виолы в скрипку, как о том ошибочно принято думать, хотя в современном контрабасе всё-же и сохранила наиболее существенные признаки этого исчезнувшего уже вида инструментов.

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

Музыкальная наука не может с точностью установить происхождение смычковых инструментов. Учёные высказывают мнение или, точнее — допущение, что смычковые инструменты ведут свою историю не из Европы, а из Азии, и, в частности, из Индии и Китая. Подтверждением такой точки зрения служит великое множество всевозможных смычковых инструментов, известных до сих пор во всех странах Ближнего и Дальнего Востока и сохранивших в основном свой первобытный облик.

Не менее значительное число учёных придерживается иной точки зрения и предполагает, что «прародителем» скрипки, а, следовательно, и всех родственных ей инструментов является арабский «рэбаб» или «рэбэб» — رباب, который у итальянцев превратился в «рибеку», а у французов — в «рёбэк». По их мнению этот древнеарабский инструмент был занесён в Испанию маврами, которые, в свою очередь, позаимствовали его у египтян, персов и индусов. Наконец, было ещё одно предположение, в соответствии с которым смычковые инструменты зародились не на Востоке, а на Севере и, в частности, в Скандинавии. Считается, что в Испании смычковых инструментов вплоть до XII столетия не было, но они уже примерно около этого времени были в ходу в Германии и Англии. Такое предположение дало повод утверждать, что смычковые инструменты вообще не были известны Европе до начала V века. В доказательство своих выкладок они приводят существующее ещё и по сей день старо-немецкое название скрипки — *geige*, которое в соответствии с мнением других, происходит от провансальского и является простым изменением слова *gigue*.

Легко согласиться, что ни одно из высказан-

ных допущений не является достоверным и безусловным. Каждый избирает себе тот путь в развитии инструмента, который ему нравится больше других и каждый оказывается по-своему прав. Не правы все эти учёные были, тем не менее, только в одном. Они вполне сознательно обходили стороной участие в создании скрипки славянские народы восточной части Западной Европы, где скрипка с незапамятных времён почиталась подлинно народным инструментом. В настоящее время можно считать уже точно установленным, что не только скрипка зародилась именно в этих краях, но и получила своё дальнейшее развитие под непосредственным влиянием отечественных мастеров. Ряд выходцев из Богемии и Силезии занёс скрипку в Италию, где она быстро осела также в качестве подлинно «народного инструмента» и, получив на первых порах прозвище *lira da braccio*, завоевала внимание великих кремонских мастеров, приведших её спустя некоторое время к своему совершенству. И именно в качестве народного инструмента скрипка вызвала к жизни то раздражение современников, которое возникло тотчас-же при её проникновении в оркестр. Её прозвали «лакейским инструментом» и всячески противодействовали её продвижению вперёд, полагая её присутствие в руках «избранных» оскорбительным. По мнению современников, скрипка, в сравнении с виолой, обладала резким, грубым звуком, действовавшим раздражающе на изнеженный слух посетителей великосветских салонов, где царила в то время «сладкозвучная виола». Однако, в действительности оказалось так, что сила звука виолы, при её терцово-квартовой настройке и плоской подставке, не была в состоянии преодолеть пространства больших концертных зал, возникших уже к тому времени, и противопоставить свою «хилую звучность» увеличенному за счёт деревянных и медных духовых инструментов составу оркестра. Короче говоря, басня, выдуманная рядом западно-европейских учёных, о превращении виолы в скрипку лишена всякого основания. Если верно, что виола, являясь последышем индо-арабских смычковых инструментов, сохранила в себе черты именно этого рода инструментов, — терцово-квартовую настройку и положение во время игры *da gamba*, — то скрипка, с первых-же дней своего существования, располагала четырьмя струнами и квинтовой настройкой, чего не было ни в одном, известном в то время восточном инструменте.

Итак, вполне справедливым будет признать, что скрипка никогда не была «изобретена» — она зародилась в недрах славянских народов и её дальнейшее развитие и совершенствование или, как ошибочно думают иные, — превращение из «виолы» или «лиры да брачъо», происходило весьма последовательно и постепенно и, вероятнее всего, на протяжении полустолетия между

1480 и 1530 годом. Другими словами, весь период времени, в течение которого зародился, развился и утвердился новый вид вполне совершенного смычкового инструмента, охватывает время от тридцати до пятидесяти лет, а начало периода, когда скрипка и родственные ей инструменты постепенно вытеснили виолу, относится только ко второй половине XVI столетия. Первые оркестровые попытки, благодаря которым они заняли столь прочное положение в ансамбле, начались, несомненно, позднее и лишь через столетие привели к умению разумно пользоваться средствами, скрытыми в недрах этого замечательного оркестрового содружества инструментов.

К концу XVIII века, постепенно возраставшая техника смычковых инструментов и упорное стремление к более полному, сочному звуку заставило исполнителей несколько удлинить шейку старой скрипки и приподнять гриф сообразно с увеличенным размером подставки. Таким образом, конструктивное усовершенствование инструмента произошло много раньше того времени, когда виртуозы-скрипачи вывели технику скрипичной игры за пределы убожества, не имевшего ничего общего с тем, что легко могло быть спетым средним человеческим голосом.

Попутно с совершенствованием скрипки, происходило и постепенное совершенствование неуклюжего смычка, бывшего в употреблении в XVI столетии. Этот бесконечно длинный путь пришёл, наконец, к своему завершению, повидимому, только ко времени знаменитого скрипичного мастера Франсуа Турта (Tourte, 1747—1835), которому и приписывается честь этого усовершенствования.

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

Не вдаваясь здесь в подробности истории дальнейшего развития струнного оркестра, полезно лишь напомнить, что низкие голоса струнных

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

Около 1640 года в оркестр начали постепенно проникать виолончели и контрабасы. Вытесняя старинные виолы и завоёвывая себе более прочное место, они впервые определили ныне принятое построение объединения смычковых инструментов по признаку квинтета. В произведениях некоторых композиторов того времени смычковый квинтет был представлен первыми и вторыми жигами, альтами, виолончелями и контрабасами, хотя использован был ещё в полном соответствии со старинными приёмами письма. Как известно, в XVI столетии *жигами* назывались скрипки, напоминавшие своим видом окорок. Но так или иначе, наибольшее внимание композиторов привлекали к себе именно смычковые инструменты и, особенно, их объединение в струнный оркестр. Этому вниманию в значительной мере способствовало то обстоятельство, что французский король Люи XIV (1638—1643—1715) создал под руководством своего придворного музыканта — знаменитого Жана-Батиста Люлли свои «*Les vingt-quatre violons du Roy*». Это нововведение незамедлительно вызвало подражание при дворе английского короля Чарльза II Стюарта (1630—1660—1685) и его «*twenty-four violins*» оказали неотразимое влияние на творчество Хэнри Пёрселля, который поспешил обогатить свои партитуры более смелыми и выразительными партиями смычковых инструментов. Однако, наибольший сдвиг в развитии смычковых инструментов произошёл лишь тогда, когда один эльзасский композитор, которого немцы именуют Георгом Мюффатом, а французы Жоржем Мюффом (Muffat, 1645—1704), обратил в конце XVII столетия свои взоры на объединение смычковых инструментов и создал ряд примечательных произведений, предназначенных только для одних струнных инструментов с «цифрованным басом» или без него. Ещё больший расцвет для смычковых инструментов наступил при современнике Мюффата — скрипаче-виртуозе Джозеппе Торелли (Torrelli, 1685—1708). Он почитается творцом «*concerti grossi*», написанных в большинстве случаев для двух или трёх концертирующих инструментов с сопровождением некоторого количества «рипиенных» инструментов. Однако, подлинным классиком в области инструментальной музыки явился после-

дователь Торелли — Арканджело Корелли (Corelli, 1653—1713). Он значительно развил оркестровый стиль *concerto grosso*, поднятый впоследствии на недостижимую высоту Георгом-Фридрихом Хенделем, и, что особенно существенно, установил вполне твёрдый оркестровый состав. Оркестр Корелли делился на инструменты — *solì* и сопровождение — *ripieno*, понимаемое в качестве подлинно-оркестровых инструментов. Это оркестровое образование, породившее новый концертный стиль, удержалось до начала второй половины XVIII века и в последний раз встретилось в нескольких ранних симфониях Иозефа Хайдна.

В данном случае нет необходимости углубляться в дальнейшие подробности истории развития смычкового оркестра, — это уже область истории оркестровки, но именно здесь полезно только напомнить об одной особенности в звучании смыч-

ковых инструментов, о которой раньше не было повода заговорить в подробностях. Надо с полной убеждённостью согласиться, что совсем в стороне стоит довольно нелепый, — чтобы только не сказать большего, — способ «превращения» струнного квинтета в объединение «ударных инструментов», когда автор заставляет стучать смычком по деревянной поверхности инструмента, требуя от него лишь «ритмического» узора. Полоса подобного толкования смычковых инструментов, вероятно, уже в прошлом, и сейчас можно с уверенностью сказать, что выразительные возможности этого замечательного объединения отнюдь не нуждаются в обогащении средствами такого рода.

Подобный случай использования струнного квинтета известен по партитуре *Симфонии в Ми* Александра Черепнина (1899—).

5 *Vivace*

Triangle

Tambour Militaire avec Timbre

Instruments à Cordes (Violons, Altos, Violoncelles et Contrebasses)

10 Cymbales

pp touchant par le bois d'archet le bois de l'instrument

pp par un bâton des Timbales

ppp

Симфония в Ми

Полной противоположностью «ударности» смычкового квинтета является игра «за подставкой». Этим редким приёмом исполнения пользуются только в самых крайних случаях, когда хотят вызвать необычное слуховое ощущение или создать напряжение, граничащее с некой

«экстатичностью» и «потусторонностью» звучания вообще.

Очень удачный по своей новизне пример использования игры «за подставкой» встречается в балете *Метаморфозы* Максимилиана Штейнберга (1883—1946).

Poco sostenuto (♩ = 72)

(Метаморфозы)

Наконец, значительным преимуществом в звучании смычковых инструментов является их поразительная способность сочетаться и сливаться с человеческими голосами. Этой удивительной наклонности способствуют, несомненно, качества в окраске звука струнных, которые, при желании, легко можно было-бы сблизить с голосами хора. Не вдаваясь здесь в дальнейшие подробности, полезно только заметить, что все пять голосов «смычкового квинтета» оказываются, примерно, в равных условиях и обычно представляются голосами почти равной силы. Это обстоятельство не мешает, тем не менее, первым скрипкам сохранять за собою преобладающее значение, которое, вследствие гармонического положения их в оркестре, количества и «тона», заставляет слышать их

сильнее остальных. Вторые скрипки и альты, за исключением отдельных случаев изложения, обычно исполняют средние голоса, звучащие несколько слабее, и только виолончели и контрабасы, исполняющие по преимуществу нижний голос гармонии в двух октавах, слышатся яснее средних голосов.

В итоге, в лице «объединения смычковых инструментов», пишущий для оркестра имеет содружество инструментов, способное в равной мере к мелодическому и гармоническому изложению. Но принимая в расчёт все неисчерпаемые художественные средства «квинтета», в его распоряжении оказывается такое средство музыкальной выразительности, которое способно на долго удержать на себе всё внимание слушателей.

СКРИПКА

(по-фр. *Violon*,—s, по-ит. *Violino*,—ni, по-нем. *Violine*,—en, *Geige*,—en, по-анг. *Violin*,—s)

Как уже известно из предыдущего, история музыки считает, что *скрипка* в своём наиболее совершенном виде возникла в XVI столетии. К тому времени все смычковые инструменты, действовавшие на протяжении Средних Веков, были уже известны. Они были расположены в определённом порядке и учёные той поры знали с большей или меньшей вероятностью всю их родословную. Количество их было огромно и сейчас нет уже необходимости вникать в глубины этого дела.

Новейшие исследователи пришли к заключению, что *скрипка* ни в какой степени не является уменьшенной «виолой да гамба». Более того, с достаточной точностью установлено, что оба эти вида инструментов в своём устройстве имеют резко отличные друг от друга черты. Все инструменты, родственные «виоле да гамба», имели плоскую спинку, плоские края, разделённый ладами гриф, головку реже в виде трилистника и чаще с изображением зверя или головы человека, вырезы на верхней поверхности инструмента в очертаниях латинской буквы «С», и, наконец, настройку струн по квартам и терциям. Напротив, «виола да браччю», в качестве непосредственного предшественника современной скрипки, имела квинтовую настройку струн, выпуклую спинку, края несколько приподнятые, гриф без всяких ладов, головку в виде завитка и вырезы или «эфы», в очертании обращённых друг к другу строчных латинских *f*, исполненных курсивом.

Это обстоятельство привело к тому, что семейство *собственно* виол сложилось из последовательного уменьшения гамбы. Таким образом, возник полный состав старинного «квартета» или «квинтета», составленный только из одних виол различного размера. Но, наряду с возникновением полного семейства виол, развивался и совершенствовался инструмент, имевший все отличительные и наиболее характерные черты современной скрипки. И этот инструмент, по сути дела, не есть даже «ручная виола» в прямом значении слова, а так называемая «ручная лира», которая,

в качестве народного инструмента славянских земель и легла в основу современного семейства скрипок. Великий Рафаэль (Raffaello Santi, 1483—1520) на одной из своих картин, относящихся к 1503 году, даёт превосходное изображение этого инструмента. Созерцая его, не остаётся ни малейшего сомнения в том, что для полного превращения «ручной лиры» в совершенную скрипку современности, остаётся очень немного. Единственная разница, которая отличает изображение Рафаэля от современной скрипки, заключается лишь в количестве струн,— их пять при наличии двух басовых,— и в очертании колков, сильно напоминающих ещё своим видом колки старинной виолы.

Начиная с этой поры, свидетельства преумножаются с невероятной быстротой. Ничтожные исправления, которые можно было-бы внести в изображение старинной «лиры да браччю», дали бы самое безупречное сходство её с современной скрипкой. Эти свидетельства в виде изображения старой скрипки, относятся уже к 1516 году и к 1530, когда один базельский книготорговец избрал старую скрипку своим торговым знаком. В это же время, слово «скрипка», во французском его начертании *violon*, впервые появилось во французских словарях начала XVI столетия. Анри Прюньер (Prunières, 1886—1942) утверждает, что уже в 1529 году это слово содержится в некоторых тогдашних деловых бумагах. Все же указания на то, что понятие «*violon*» появлялось около 1490 года, следует признать сомнительными. В Италии слово *violonista* в значении исполнителя на виоле начало появляться с 1462 года, тогда как самое слово *violino* в значении «скрипки» вошло в употребление лишь спустя сто лет, когда и получило всеобщее распространение. Англичане только в 1555 году приняли французское начертание слова, которое, впрочем, через три года заменили вполне английским «*violin*».

На Руси, по свидетельству древнейших памятников, смычковые инструменты были известны очень давно, но ни один из них не развивался на

столько, чтобы впоследствии стать инструментом симфонического оркестра.

Наиболее старым древне-русским смычковым инструментом является *гудок*. В своём наиболее чистом виде он располагал овальным, несколько грушевидным деревянным кузовом, с натянутыми поверх его тремя струнами. Играли на гудке дугообразным смычком, ничего общего с современным не имевшим. Время, когда зародился гудок, в точности не известно, но существует предположение, что «гудок» появился на Руси вместе с проникновением «восточных» инструментов — домры, сурны и смыков. Эта пора обычно определяется второй половиной XIV и началом XV столетия. Когда-же появились «скрипки» в прямом значении слова — сказать трудно. С достоверностью только известно, что первые упоминания о *скрипиче* в азбуковниках XVI—XVII столетия «одинаково показывают, что толкователи не имели о ней никакого понятия». Во всяком случае, по мнению Н. Ф. Финдейзена (1868—1928), инструмент этот не был ещё известен в домашнем и общественном быту Московской Руси, и первые *скрипки* в своём вполне завершённом виде появились в Москве, повидимому, лишь в начале XVIII века. Однако, составители азбуковников, в своё время никогда не выдавшие подлинной скрипки, поняли только, что этот инструмент должен был быть струнным, и потому ошибочно уподобляли его «гуслям» и «малороссийской лире», что, конечно, решительно не соответствовало действительности.

Более или менее обстоятельные описания новой скрипки на Западе начинают появляться лишь с середины XVI столетия. Так, Филибер Жамб де Фер (Jambe de Fer, 1526—1572), излагая особенности и отличительные черты современной ему скрипки, приводит ряд наименований, из которых можно заключить, что «семейство скрипок» было построено по образцу и подобию виол. Именно с этого времени, с 1556 года, скрипка существует до конца XVII столетия в нескольких разновидностях, известных под французскими названиями *dessus*, *quinte*, *haute-contre*, *taille* и *basse*. В таком виде состав семейства скрипок установился к тому времени, когда о нём стал писать пэр Мэрсенн (Mersenne, 1588—1648). «Банда двадцати четырёх» — так одно время назывались *Les vingt-quatre* короля, — состояла из тех-же самых инструментов, но с перемещёнными уже названиями. Вслед за *dessus* шла *haute-contre*, а *quinte* располагалась между *taille* и *basse*, но объёмы их в точности соответствовали более ранним данным, о которых было только что упомянуто. В дальнейшем произошло ещё одно изменение этого состава скрипок, в силу которого *haute-contre* исчезли совершенно, уступив место *dessus*, а *taille* объединились с *quinte*, приняв строй этой последней. Таким образом, установился новый вид четырёхголосного смычкового об-

единения, в котором *dessus* соответствовали первым и вторым скрипкам, *taille* или *quinte* — альтам и *basse* — виолончелям.

Сейчас трудно уже с точностью установить, когда произошло окончательное завершение того инструмента, который известен теперь под именем «скрипки». Вернее всего это совершенствование шло непрерывной чередой, и каждый мастер вносил нечто своё. Тем не менее, с полной очевидностью можно утверждать, что XVII столетие явилось для скрипки тем «золотым веком», когда произошло окончательное завершение соотношений в строении инструмента и когда он достиг того совершенства, которого уже не смогла перешагнуть ни одна попытка его «усовершенствовать». История в своей памяти удержала имена великих преобразователей скрипки и связала развитие этого инструмента с именами трёх семейств скрипичных мастеров. Это прежде всего семейство кременских мастеров Амати, ставших учителями Андреа Гварнери (Guarneri, 1626?—1698) и Антонио Страдивари (Stradivari, 1644—1736). Однако, своим окончательным завершением скрипка обязана больше всего Джозеппе-Антонио Гварнери (1687—1745) и, в особенности, Антонио Страдивари, который и почитается величайшим творцом современной скрипки.

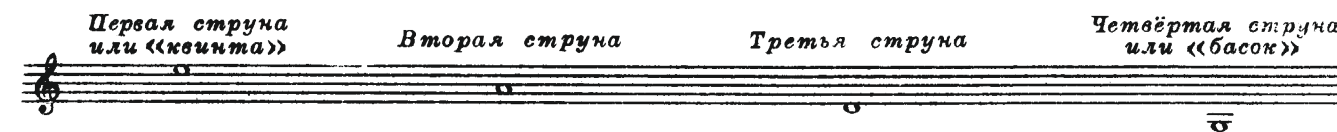
Но не всем нравилось в скрипке всё то, что было уже установлено к тому времени великими кременцами. Многие пытались изменить соотношения, принятые Страдивари, и никто, конечно, в этом не успел. Любопытнее всего, однако, было стремление некоторых наиболее отсталых мастеров вернуть скрипку к недавнему прошлому и навязать ей устаревшие особенности виолы. Как известно, скрипка не имела ладов. Это давало возможность расширить её звуковой объём и довести до совершенства технику скрипичной игры. Тем не менее, в Англии эти качества скрипки показались «сомнительными», а «интонация» инструмента — недостаточно точной. Поэтому, там были введены лады на грифе скрипки с тем, чтобы устранить возможную «неточность» в извлечении звука, и издательство, руководимое Джоном Плэйфордом (Playford, 1623—1686?), в 1654 году вплоть до 1730 переиздавало руководство, составленное по «ладовой табулатуре». Справедливость, впрочем, требует сказать, что это был вообще единственный случай, известный в истории скрипичной игры. Другие попытки улучшить и облегчить игру на этом инструменте свелись к перестройке струн или, так называемой, «скордатуре». Это имело смысл и многие выдающиеся скрипачи, как Тартини (Tartini, 1692—1770), Лёлли (Lolli, 1730—1802), Паганини (Paganini, 1784—1840) и некоторые другие, каждый по-своему настраивал свой инструмент. Иной раз такой способ перестройки струн применяется ещё и теперь, преследуя особые, художественные цели.

Итак, скрипка получила своё наиболее совершенное воплощение к концу XVII столетия. Антонио Страдивари был последним, кто довёл её до современного состояния, а Франсуа Турт — мастер XVIII века — почитается создателем современного смычка. Но в развитии скрипки и внедрении её в действительной жизни дело обстояло менее благополучно. Очень сложно в нескольких словах передать всю длинную и многообразную историю этого развития и совершенствования скрипичной техники. Достаточно только заметить, что появление скрипки вызвало немало противников. Многие просто сожалели об утраченных красотах виолы, а иные выступали с целыми «трактатами», направленными против незванного пришельца. Только благодаря великим скрипачам, двинувшим технику скрипичной игры решительно вперёд, скрипка заняла то место, которое она заслужила по праву. В XVII столетии этими скрипачами-виртуозами были Джозеппе Торелли и Арканджело Корелли. В дальнейшем на благо скрипки много положил труда Антонио Вивальди (Vivaldi, 1675—1743) и, наконец, целая плеяда замечательных скрипачей с Никколò Паганини во главе.

Современная скрипка располагает четырьмя струнами, настроенными по квинтам. Верхняя струна иной раз называется «квинтой», а нижняя — «баском». Все струны скрипки — жилые или кишечные, и только «басок» для большей полно-

ты и красоты звучания обвит тонкой серебряной нитью или «канителью». В настоящее время все скрипачи пользуются металлической струной для «квинты» и точно такой-же, но только обвитой для мягкости тонкой алюминиевой нитью, струной *La*, хотя некоторые музыканты пользуются также и чисто алюминиевой струной *La* без всякой «канители». В связи с этим, металлическая струна для *Mi* и алюминиевая для *La*, вызвала необходимость усилить звучность и струны *Ré*, остававшейся тогда ещё жилой, что и удалось осуществить с помощью алюминиевой «канители», обвившей, подобно «баску», и эту последнюю и, кстати сказать, послужившей ей на пользу. Тем не менее, все эти мероприятия весьма огорчили истинных ценителей, ибо звонкость и резкость звучания металлических струн в иных случаях бывает очень заметна и неприятна, но делать нечего и приходится мириться с обстоятельствами.

Струны скрипки, настроенные в соответствии с требованием инструмента, называются *открытыми* или *пустыми*, и звучат в порядке нисходящих чистых квинт от *Mi* второй октавы до *Sol* малой. Порядок струн считается всегда от верхней к нижней, и обычай этот сохранился с древнейших времён в отношении всех смычковых и струнных инструментов «с ручкой» или «грифом». Ноты для скрипки пишутся только в «скрипичном ключе» или ключе *Sol*.



Понятие «открытая» или в оркестровом обиходе — *пустая струна* от французского — *corde à vide*, подразумевает звучание струны на всём её протяжении от подставки до порожка, то-есть — между теми двумя точками, которые определяют её действительную высоту при настройке. Этими же точками определяется обычно и *длина* стру-

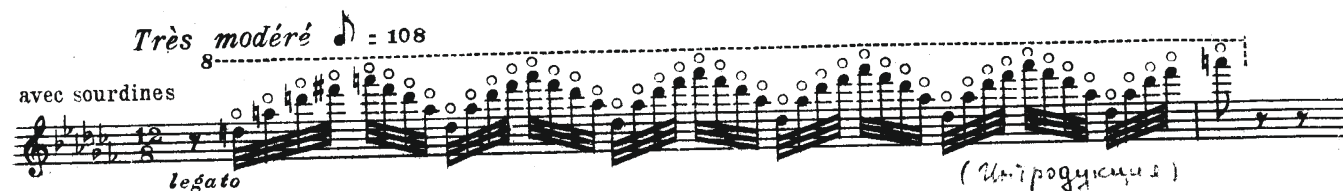
ны, поскольку в оркестре принята в расчёт именно *звучащая часть* струны, а не её «абсолютная величина», заключённая между подгрифом и колками.

В нотах открытая струна обозначается маленьким кружком или ноликом, помещённым над нотой или под ней.



В некоторых случаях, когда того требует музыкальная ткань произведения, можно перестраивать струну на полутон вниз с тем, чтобы получить *fa#* малой октавы для «баска» или *ré#* второй — для «квинты». Впрочем, Стравинский в балете *Жар-Птица*, перестраивает «квинту»

не на полутон, а на целый тон, заставляя звучать её, как *ré* второй октавы. Как будет ясно из последующего, такая перестройка даёт ему возможность воспроизвести всю последовательность натуральных призвуков в требуемой тональности в виде *glissando*.



Перестройка струн или *скордатура* вполне возможна и в отношении средних струн и не только на полутон вниз, но и на один, два и даже три полтона вверх. Нечто подобное,—а это возможно в отношении одной, двух или всех четырёх струн одновременно,—чаще всего встречается в произведениях для скрипки-*solo*, где требуется особая красота и напряжённость звука. В оркестре «скордатура» применяется довольно редко, пользоваться ею не очень желательно и все такие случаи, обычно, известны на перелёт. В одном из *Брандэнбургских концертов* Баха есть случаи, когда автор требует «маленькую скрипку» — *violino piccolo*, настроенную чистой квинтой выше обыкновенной скрипки. Такая предосторожность имела свой смысл, поскольку маленькая скрипка с самого начала была рассчитана на высокий строй и отнюдь не требовала перестройки, как таковой. В более позднее время, когда маленькая скрипка отслужила свой век, композиторы стали пользоваться обыкновенной скрипкой, настроенной выше обычного строя. Благодаря слишком сильному натяжению всех подтянутых струн, «перестроенная» скрипка звучала не только звонко, но и крайне резко и крикливо, и именно такая *вульгаризованная* звуч-

ность понадобилась однажды Густаву Малеру в его наименее привлекательной *Четвёртой симфонии*, когда он пожелал подражать деревенскому музыканту, поскрипывающему чуть-ли не на самодельной скрипочке. Правда, Малер не решился настраивать свой инструмент квинтой выше. Он удовольствовался только целым тоном, но из предосторожности потребовал вторую скрипку, которой по мере надобности пользуется исполнитель, играющий также и на обыкновенной скрипке. Впрочем, здесь же уместно заметить, что перестройка струны *вверх* в звуковом отношении выгоднее, чем перестройка *вниз*. В первом случае струна звучит более звонко и насыщенно, тогда как во втором — несколько глухо и расслабленно. Это качество тем более заметно, чем струна настроена ниже. Чрезвычайно любопытный случай в таком роде встречается в *Болгарской рапсодии* Панчо Владигерова (Wladigerow, 1899—), когда автор, не давая паузы, требует перестроить струну *Sol* на *mi* малой октавы с соблюдением неизменного *glissando*. Использованное в довольно большом отрывке музыки, это *mi* звучит как «органый пункт» волынки и, по замыслу автора, должно, очевидно, подражать какому-то местному народному инструменту.

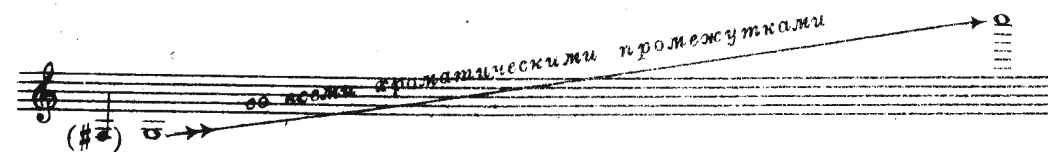
Vivace
Violon
Piano
mf *dim* *mp*
ritard. *Vivacissimo*
moito ritard. *ff* *marcato la melodia*
p *dim.* *ppp*
ritard.

КОНЕЦ ПРОВЕДЕНИЯ *ritard.*
p *cresc.* *f*
pp *cresc.* *f*

Современный объём скрипки определяется довольно условно. Самой низкой её ступенью является звук *sol* малой октавы на четвёртой струне, если эта последняя не перестроена в *fa#* — полтоном ниже открытой струны. Кстати, своевременно предостеречь особенно увлекающихся оркестраторов. Скрипачи не очень любят перестройку струн в оркестре, когда эта перестройка имеет случайное и вполне проходящее значение. Имеет смысл пользоваться «скордатурой» в чисто-художественных целях, либо на более или менее значительный промежуток времени. При всех иных

обстоятельствах, исполнители постараются обойти требования автора и сохранить инструмент в обычной настройке.

В верхней части своего объёма, пределы скрипки различны и в значительной мере зависят уже от искусства самих исполнителей. Из этих соображений и принимая в расчёт современный уровень виртуозной игры подавляющего большинства скрипачей лучших симфонических оркестров, можно определить верхний предел объёма звуком *mi* четвёртой октавы без участия искусственных или натуральных флажолетов.



В иных случаях, правда ещё довольно редких, современные авторы требуют ещё большего расширения возможностей скрипки вверх. Их уже не удовлетворяет и это *mi*, и они пишут иногда *fa*, *fa#* и даже *sol* выше седьмой добавочной. Одна-

ко, для большей полноты и уверенности звучания, полезно столь высокие ступени звукоряда подкреплять октавой ниже вторыми скрипками или альтами. Вот, заимствованный из *Листьяны* любопытный пример в этом роде.

Plus animé, avec passion
10 Violons *f* 100

Пользуясь самыми высокими позициями на «квинте», композитор никогда не должен забывать, что они всё-таки очень трудны. Это и есть та причина, почему они встречаются в оркестре чрезвычайно редко. Поэтому, случаи, когда могла бы возникнуть необходимость прибегнуть к услугам самых высоких позиций на трёх нижних струнах, совершенно исключены. Ни один исполнитель, за исключением сказанного о струне Sol, никогда не станет утруждать себя игрой в высокой позиции, когда есть малейшая возможность или основание играть в более низкой. При таких обстоятельствах он неизменно перейдёт на соседнюю струну и окажется в более удобной для себя позиции. Исключение может быть только в Solo или в таких мелодических рисунках, где переход с одной струны на другую был-бы с художественной точки зрения сушей бессмыслицей. Но



Положение пальцев в пределах «полупозиции» ничем не отличается от положения пальцев в любой другой позиции и, следовательно, допускает как «расширение», так и «уплотнение» пальцев, или на языке скрипачей — «аппликатурную хватку». Это значит, что при обычном положении четырёх пальцев левой руки, ограниченного интервалом чистой кварты, «расширение» допускает *растяжку* до пределов увеличенной кварты, а «уплотнение» — *сжатие* до объёма уменьшенной кварты и даже малой терции, энгармонически равной дважды уменьшенной кварте. Само собою подразумевается, что на двух соседних струнах интервалу чистой кварты будет соответствовать интервал чистой октавы, а их

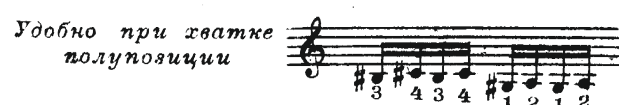


Другими словами, в *полупозиции* всё положение пальцев смещается подобно тому, как это происходит при всякой иной перемене соседней позиции, и обязанности третьего пальца переходят к четвертому, второго — к третьему и первого — ко второму. Освободившийся первый палец даёт возможность «захватить» одну лишнюю ступень вниз и тем самым водворить обычное положение руки и пальцев в новой позиции. Что же касается *основной позиции*, то она всегда будет оставаться одной и той-же независимо от

такие «случайности» очень редки и обычно в оркестре пользуются указанными пределами.

Кроме приведённых *основных* позиций, существуют ещё так называемые «полупозиции». Сущность *полупозиции* заключается в том, что каждая ступень *основной* позиции оказывается пониженной или повышенной на один полутон, а ноты, видоизменённые таким образом, берутся теми-же пальцами какими они брались при обычных условиях. Строго говоря, полупозиция может быть образована во всех местах, где имеется возможность ввести хроматический полутон, но на самом деле *полупозиция* на скрипке встречается лишь один раз — *ниже первой*, и такое наименование её она получила только для того, чтобы дать возможность исполнителю обрести вполне естественное, обычное для себя положение пальцев левой руки на грифе инструмента.

видоизменениям — надлежащее увеличение или уменьшение. Переход на полупозицию, чаще всего, обуславливается «техническими условиями», требующими выполнения тех обязательств, которые ставятся скрипичной игрой вообще. Это значит, что если естественное положение руки при первой позиции нарушается, то исполнитель неизменно должен будет воспользоваться полупозицией для установления для себя более удобного и привычного положения пальцев. Вот пример. Приведённая последовательность нот, сыгранная в первой позиции, была-бы неудобна из-за неловкого положения пальцев, тогда как в полупозиции она-же стала-бы вполне обычной и естественной.



участия в ней видоизменённых знаками повышения и понижения одной или всех составляющих её ступеней. Всякое *хроматическое* видоизменение ступеней достигается простым *смещением* пальца вверх или вниз, тем более, что расстояния между полутонами не настолько велики, чтобы требовать от исполнителя чрезмерного растяжения пальцев или даже *перемены* позиции. Таким образом, любая позиция на любой струне может претерпеть ряд изменений, не подвергаящихся никакому учёту.



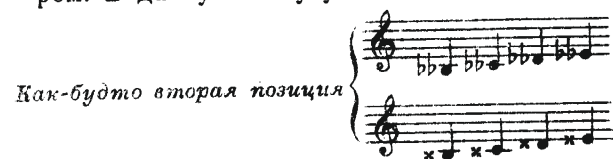
На этой основе построена, так называемая, *независимая аппликатура* хроматической гаммы, сущность которой заключается в устранении, бывших ранее в употреблении обязательных скольжений пальцев. Этот способ исполнения предпочтительнее прежнего, так-как даёт безупречную

чёткость звучания, невозможную при иных обстоятельствах.

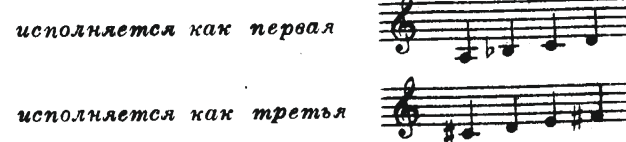
Впрочем, ни один из указанных приёмов не исключает друг друга и ими пользуются с одинаковым успехом там, где это проще, выгоднее или удобнее.



Двойные повышения и понижения — «дубль-диезы» и «дубль-бемоли», — возможны. Композиторы часто их пишут, но пользоваться ими в угоду ясности и простоте не следует — они, при современной сложности и запутанности изложения, слишком обременяют восприятие «партии», особенно, при быстром её чтении с листа, и ничего толкового теперь не дают. В создавшемся положении вещей, различия между простым звуком и его «энгармонизмом» в оркестре не существует и потому все разглагольствования о разнице в двух таких ступенях следует признать чистейшим вздором. В данную минуту подобная «изошрённость»



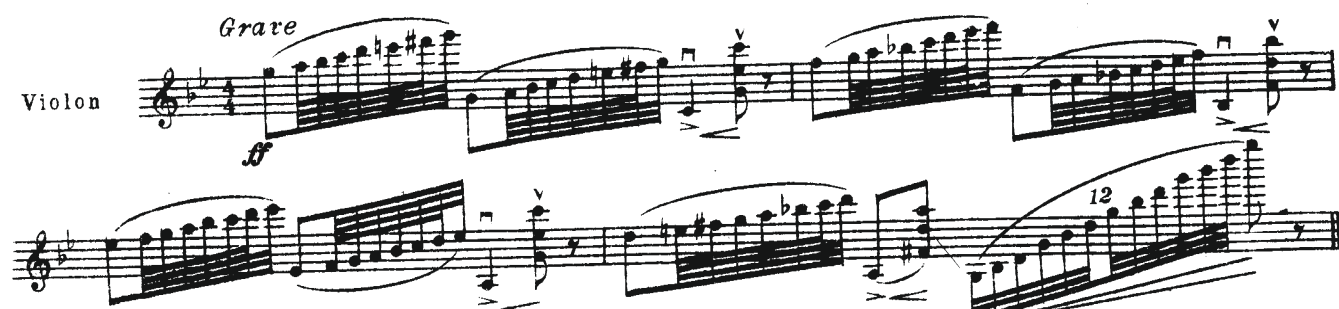
не может принести пользы оркестру и служит только досадной помехой. Но помимо всего, двойные повышения и понижения имеют ещё одну особенность. Своим участием они легко могут заменить одну позицию другой и создать тем самым никому не нужные затруднения. Так, например, звукоряд, расположенный в пределах второй позиции, при наличии дубль-бемоля у каждой ноты, в действительности переносит его в первую позицию, а при всех дубль-диезах — он же оказывается в третьей. И в том и другом случае возможны «случайные знаки» изменения, как это имеет место в приводимом ниже отрывке.



Теперь для полной ясности этого вопроса — несколько слов по поводу *растяжки*. Со времён Паганини «техника скрипичной игры» резко шагнула вперёд и ввела в обиход такие приёмы, о которых прежде не имели никакого понятия. К одним из них относится, так называемая, «растяжка», сущность которой заключается в том, что исполнитель из одной позиции путём некоторого *дополнительного* растяжения пальцев, не покидая пределов первоначальной позиции, достаёт ноты другой. В первых позициях ему легко удаётся «дотянуться» до одной или много двух ступеней следующей позиции, а в более высоких позициях, — обычно начиная с третьей, — даже до ступеней, принадлежащих к двум соседним. Таким образом, современный скрипач в одном и том же положении руки иногда с лёгкостью объединяет две позиции, а иной раз и более, и, в сущности, не всегда уже отдаёт себе отчёт — в какой-же именно позиции он в данную минуту играет. Он уже только «чувствует» позицию, вернее, — *ощущает* её благодаря естественному по-

ложению руки. Само собою разумеется, этот приём встречается в более виртуозной игре и в оркестре применяется несколько реже. На этом основано исполнение ряда особенно трудных технических оборотов и, в частности, — исполнение децим на двух соседних струнах. Здесь только «растяжка» чаще всего осуществляется не от первого пальца к четвёртому, а наоборот — от четвёртого к первому, что в данном случае значительно удобнее.

В особенно быстром движении переход с одной позиции на другую довольно труден, и спускаться всё-таки значительно труднее, чем подниматься. Наименьшие затруднения представляют те случаи, когда «спуск» осуществляется постепенными шагами вперёд, а скачки не превышают чистой кварты, если не считать открытых струн. В современных условиях эти правила чаще всего не соблюдаются и композиторы заставляют «прыгать» смычок как попало, не задумываясь над теми действительными трудностями, которые приходится преодолевать исполнителю.



(Пассакалья Хэнделя — «23е Variation»)

Как уже известно из предыдущего, звук на скрипке извлекается трением смычка о струну. Чистота тона, — только в смысле высоты звука,

всецело зависит от положения пальцев левой руки на грифе инструмента. Все-же остальные качества тона, — его мягкость, выразительность,

красота, сила, и в особенности *вибрация*, — зависят от *смычка* или, точнее, — от его движений по струне. В соответствии с этим принято два основных движения или «удара смычка». Движение смычка от колодочки вниз называется *смычком вниз* или *tiré*, и в нотах обозначается «воротцами» — ▽. Напротив, движение смычка от его кончика вверх называется *смычком вверх* или *poussé* и в нотах обозначается «галочкой» — ▴. Иные обозначения в движении смычка применять не следует, как менее ясные и наглядные. Смы-

чек вниз может в любых условиях начинать игру с большей силой и напряжением, граничащим с резкостью и даже грубостью. Напротив, смычек вверх обладает меньшей силой, по мере приближения к колодочке заметно возрастающей. Благодаря такому свойству этого движения смычка или *штриха* можно получить чрезвычайно выразительное *crescendo*, особенно уместное в заключительных тактах произведения, когда пользуются совместным участием обоих обозначений.



Эта возможность неизменно остаётся в природе инструмента, но в действительности, и за исключением только что указанного случая, она всегда преодолевается техникой скрипичной игры, требующей безусловной ровности звука при любом движении смычка. В противном случае, — то-есть при непрерывных *crescendo* и *diminuendo*, — не было-бы никакой возможности слушать столь неровную звучность инструмента.

В иных случаях, исполнитель пользуется только одним каким-нибудь движением смычка — чаще *только вниз*, реже *только вверх*, что придаёт особую окраску исполняемому отрывку му-

зыки. Кто не помнит чудесного заключительного оборота мелодической линии в конце первой части *Второй симфонии* А. П. Бородина (1834—1887) или чрезвычайно насыщенного, крайне возбуждённого проведения в середине третьей части *Шестой симфонии* Чайковского? Сколько подлинной силы и мощи скрыто в этих крохотных, но глубоко выразительных отрывках! В нотах такой приём сопровождается иногда словами *au talon* или *du talon*, что значит «у колодочки», или условным знаком «смычка вниз». Для большей убедительности возможно сочетание этих обозначений, в данном случае равнозначных.



(Бородин — Вторая симфония)



(Чайковский — Шестая симфония)

Обратное движение смычка *только вверх* вызывает противоположное ощущение лёгкости, изящества и подвижности. В оркестре оно встре-

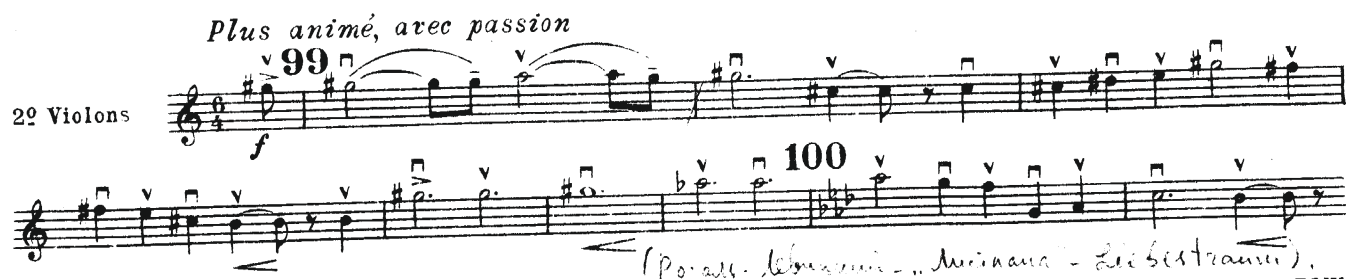
чается значительно реже, звучит менее ярко и, являясь скорее исключением, служит более узким художественным целям.



Итак, в качестве основного правила можно установить, что движение смычка *вниз* должно иметь место на сильных долях такта, а движение *вверх* — на слабых или относительно слабых частях его. Это не значит, впрочем, что обратное явление недопустимо. Напротив, оно возможно и встречается довольно часто, но в качестве *основного* не может быть всё-же принято. Кстати, полезно напомнить, что понятие *движения смычка* вверх или вниз равноценно и вполне тождественно определению *штриха вверх* или *вниз*. В современных условиях для указания движений смычка этим последним определением пользуются по преимуществу.

Положение, установленное как некое правило, что *штрих вниз* должен быть применён на сильной доле такта, тогда как *штрих вверх* начинает любое музыкальное построение с лёгкой или относительно слабой доли его, остаётся в силе в подавляющем большинстве случаев. При наличии *затакта* иной раз советуют начинать ис-

полнение штрихом *вверх* при *нечётном* количестве нот и штрихом *вниз* — при *чётном*. Это — слишком условно. В действительности дело обстоит не так просто и отнюдь не сводится к *чётности* или *нечётности* построения. Порядок штрихов, как правило, определяется строением и художественным содержанием данного проведения, и чаще всего зависит от необходимости *подойти* смычком вниз или вверх к наиболее значительной в музыкальном отношении вершине данного рисунка. Вследствие этого, *смычок вверх* может оказаться не только на сильной доле такта, но и в самом начале данного музыкального построения, тогда как *смычок вниз* может прийти там, где он, казалось-бы, меньше всего у места. Другими словами, распределение *штрихов* в основном зависит только от *динамического* строения данной музыкальной фразы. После паузы перемена смычка не обязательна, — она может быть, но может и не быть. Это всецело определяется особенностями исполняемого рисунка.



Тем не менее, бывают случаи, встречающиеся иной раз в некоторых концертных произведениях, когда *смычок вверх* не только приобретает значение *смычка вниз*, но и в своём действии предусматривает наибольшую силу и устойчивость звука.

В оркестре такое положение штрихов встречается реже, и композиторы считают его либо не очень подходящим для выражения своих музыкальных замыслов, либо негласно относят его к разделу «*виртуозных штрихов*». В действительности, однако, ничего *виртуозного* здесь нет. Это соотношение штрихов, хотя и не представляет существенных трудностей, но неизменно утом-

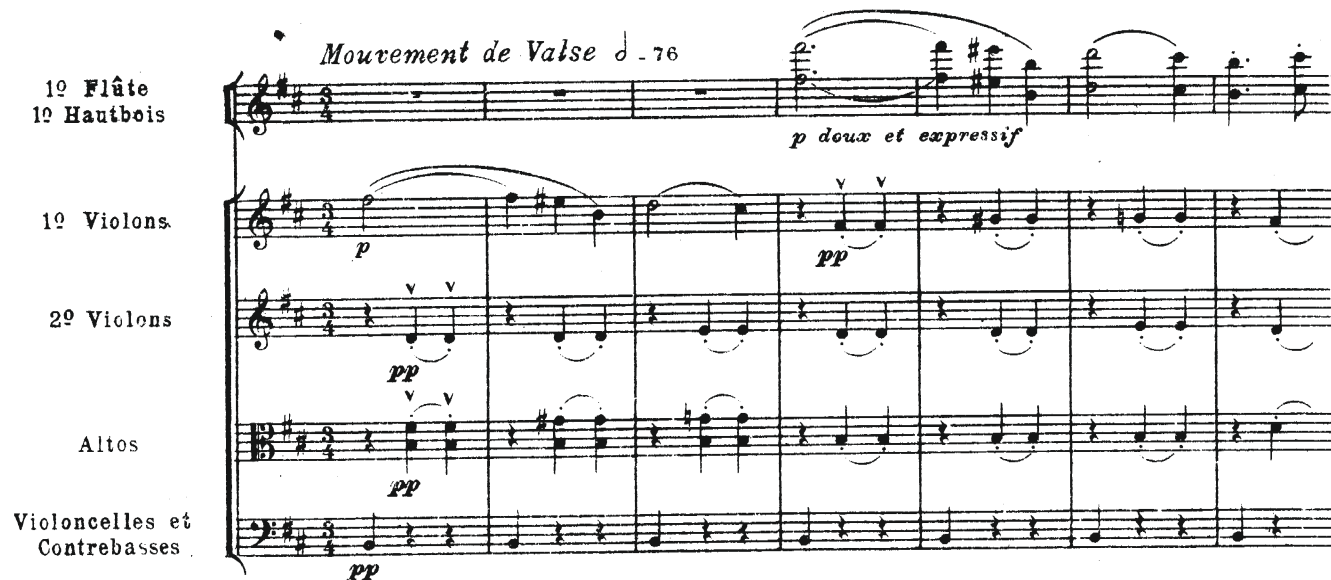
ляет исполнителя своею нарочитостью и даже некоторой противоестественностью. Нечто подобное имеет место в последней части *Сонаты d-moll* Роберта Шумана (Schumann, 1810—1856), где на большом протяжении музыки все *sforzando* неизменно приходится смычком *вверх*. По этой причине исполнители обходят это произведение, и для того, чтобы сделать его более доступным, знаменитый венгерский скрипач Карль Флэш (Flesch, 1873—1944) предложил поменять местами все штрихи и начинать изложение не *смычком вниз*, что казалось-бы наиболее простым, а именно *штрихом вверх*, дабы ко всем *sforzato* подойти смычком *вниз*.



В оркестре очень любят пользоваться *штрихами вверх* в рисунках лёгкого, изящного сопро-

вождения, где все ноты равной длительности должны звучать ровно и одинаково прозрачно.

Разные смычки или смычки только *вниз* представляются теперь недостаточно гибкими и красивыми. Вот один такой пример из *Вальса-фантазии* Глинки.



Теперь уже остаётся только один шаг до изложения «*учения о штрихах*», — наитруднейшей и, несомненно, наиболее важной области игры на смычковых инструментах вообще. Движение смычка или *штрих*, если не считать окраски звука и различных способов его изменения, есть, в сущности, единственное *средство* музыкальной выразительности, которым в полном объёме располагает исполнитель. Не забегая здесь вперёд, можно только с уверенностью сказать, что от применения того или иного штриха зависит *характер* и художественная *впечатляемость* исполняемого произведения, и неправильно поставленным штрихом можно исказить данную музыку до полной её неузнаваемости. Штрих, как средство *декламационной* выразительности, имеет много общего с произносимыми певцом словами, где каждому слогу придаётся то или иное *смысловое* значение. Поэтому, композитору, не играющему ни на одном смычковом инструменте, полезно посоветоваться на этот счёт с опытным скрипачём или виолончелистом и с его помощью расставить надлежащим образом «*штрихи*». Тем не менее, бывают случаи, когда на первой-же репетиции приходится изменять очень удачно поставленные штрихи, ставшие менее удобными вследствие изменения скорости движения, силы звука или общего исполнительского замысла произведения.

Если-бы теперь возник вопрос, каким *приёмом* или каким «*штрихом*» следует воспользоваться при воспроизведении какого-нибудь музыкального отрывка, то ответить на него «за глаза» было-бы очень мудрено. В каждом отдельном случае, надо иметь в виду данный музыкальный оборот, или более или менее значительное

музыкальное построение, дабы иметь право судить о пригодности того или иного штриха. К величайшему сожалению, в области определения точного *понятия штриха* существует невероятный разнобой и в конечном итоге каждый музыкант понимает под тем или иным штрихом не только нечто отличное, но часто даже и вполне противоположное. Правда, попытки привести *понятие о штрихах* в какую-то ясность делались не раз. Точно такие-же усилия делаются и теперь, но в каждом отдельном случае авторы настолько увлекаются мелочами и подробностями, что создают мало пригодные для дела «теории штрихов», в которых даже очень опытные исполнители путаются, теряются и не знают о чём-же, собственно, идёт речь. Здесь нет, конечно, необходимости останавливаться на не очень удачном или чрезмерно запутанном. Достаточно только упомянуть один «классический» пример в этом роде. Известный учитель скрипичной игры Отакар Шевчик (Ševčík, 1852—1934) написал большую школу, где привёл четыре тысячи различных штрихов. Даже не искушённый в тонкостях «теории штрихов» музыкант может без малейшего опасения впасть в заблуждение сказать, что пользы от такого собрания штрихов нет никакой или, в лучшем случае, её слишком мало для того, чтобы составить себе ясное представление о существе предмета. В связи с этим скрипачи любят рассказывать один случай, имевший место в классе Ив. В. Гржимали (Hřimalý, 1844—1915), когда прославленный профессор выгнал своего ученика, тайно изучившего все четыре тысячи штрихов Шевчика, за то, что тот не нашёл первого из пятой тысячи для воспроизведения одного места из *Скрипичного концерта* Чайковского. Отсюда

ясно, что дело вовсе не в количестве штрихов, а в твёрдом представлении основного, от чего уже каждый исполнитель может отталкиваться в сторону всевозможных разновидностей, подробностей и особенностей, которых на самом деле существует бесчисленное множество.

В основе скрипичной техники лежит штрих *détaché*, где французское понятие «*détaché*» значит «отдельный» или «отделённый». Следовательно, при штрихе *détaché* каждый звук воспроизводится *раздельно* — отдельным движением смычка. В современном понимании *détaché* делится на «простое деташэ» — *détaché simple* и «подчёркнутое» или «ударяемое деташэ» — *détaché accentué*. Каждый вид указанного *détaché* порождает ряд побочных штрихов, образующих совокупность всех наиболее важных штрихов, принятых сейчас на всех смычковых инструментах.

По своей артистичности первая разновидность *détaché* требует значительного искусства. Она должна исполняться непрерывным движением смычка вверх и вниз и эта непрерывность в звучании, незаметная при перемене смычка, и делает его наиболее трудным для исполнения. Простое

détaché содержит в себе три вида *détaché*. Каждый из этих трёх видов определяется обычно действующей частью смычка, а самый штрих получает соответствующее наименование «большого», «среднего» и «малого» *détaché*.

В том случае, когда звук извлекается при помощи всей длины смычка — от самой его колодки до кончика или наоборот, — штрих получает название «большого деташэ» или *grand détaché*. Смычок при этом отнюдь не покидает струны, несмотря даже на то, что при перемене направления в движении всегда остаётся какая-то ничтожная доля мгновения, когда звук прекращается. Но как было уже замечено, искусство исполнителя именно в том и заключается, чтобы сделать все эти «точки молчания» совершенно незаметными на слух. С помощью такого штриха достигается относительная, не чрезмерная скорость и наибольшая сила звука. Применённое всей наличностью скрипок, такое *détaché* с оттенком *fortissimo* способно произвести неотразимое впечатление, подобное тому, которое неизменно оставляет начало вступления к *Струнной серенаде* Чайковского.

Lent, mais pas trop (Andante non troppo) ♩ = 126

1^{re} Violons
2^e Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

f toujours très marqué sf ff

(12-16-е в. в. при исполнении)

Напротив, применённое в *piano*, большое *détaché* порождает ощущение исключительной полноты и поэтичности звука тем более таинственной, чем ближе смычок окажется к грифу. Такой способ и оттенок исполнения — отнюдь,

впрочем, не требующий всей длины смычка, — широко использован «импрессионистами», и его нередко можно встретить в произведениях не только этих композиторов, но и некоторых других.

Andante ♩ = 58

glissez avec tout l'archet

1^{re} Violon

p calme et grave sans cresc. jusqu'au bout

Разновидностью «большого *détaché*» является *среднее détaché* или *détaché moyen*, осуществляемое средней половиной смычка. Таким штрихом пользуются обычно в более подвижных построениях, когда требуется сохранить всю полноту и силу звучания. В полном и сочном *forte* оно производит более нарядное впечатление, чем в *pia-*

no, где оно оказывается несколько вялым. Исключение в этом последнем случае может представить игра на грифе, при которой среднее *détaché*, не теряя своей полноты, становится только более прозрачным. Небольшая выписка из *Царской невесты* Римского-Корсакова достаточно ясно поясняет сказанное.

Vif (Allegro) ♩ = 108

1^{re} Violons
2^e Violons

p pp poco cresc. (Увертюра)

Наконец, «малое деташэ» или *petit détaché* достигается игрой между концом и серединой смычка и скорее, — лучше ощущаемой средней частью его. Эта разновидность *détaché* чаще все-

го применяется в исключительных скоростях, не требующих чрезмерной силы звука, но рассчитанных на изящество, тонкость и красоту исполняемой музыки.

Vivacissimo

2^e Violons

p subito

(Сметана - Проданная невеста)

В качестве более утончённой разновидности *короткого détaché* можно указать на игру самым кончиком смычка, когда звук получается особенно воздушным, а исполнение приобретает крайнюю лёгкость и стремительность.

В нотах такой способ исполнения требует дополнительного определения *de la pointé* или

a punta d'arco — «концом смычка», и оттенка *piano* или *pianissimo*. Подобный случай исполнения чаще всего встречается на относительно коротком протяжении музыки и, если судить по небольшому отрывку из *Фантастической симфонии* Бэрлиоза, то не больше одного-двух тактов в умеренном движении.

Largo ♩ = 56

plus animé

1^{re} Violons

p a punta d'arco

(12-16-е в. в. при исполнении)

Точно таким-же приёмом исполнения принято иногда пользоваться и во вступлении к музыке Мендельсона (Mendelssohn, 1809—1847) *Сон в летнюю ночь*, хотя именно этот штрих самим автором отнюдь не предусмотрен. В русских орке-

страх установился иной взгляд, и обычно это-же место исполняется легчайшим *spiccatissimo* или даже столь-же воздушным *sautillé*, о котором речь будет чуть ниже. В нотах ни тот, ни другой способ исполнения не обозначен.



Тонкий и приятный «штрих *sautillé*» получается вследствие лёгкого подсакивания на струне середины смычка или части, расположенной немного выше середины, после каждой только что воспроизведённой ноты. Особенно хорош этот приём в рисунках, требующих большой лёгкости, и он тем лучше, чем скорость их значительнее. Повторяющиеся ноты удаются ему превосходно, а чрезмерно большая сила звука для

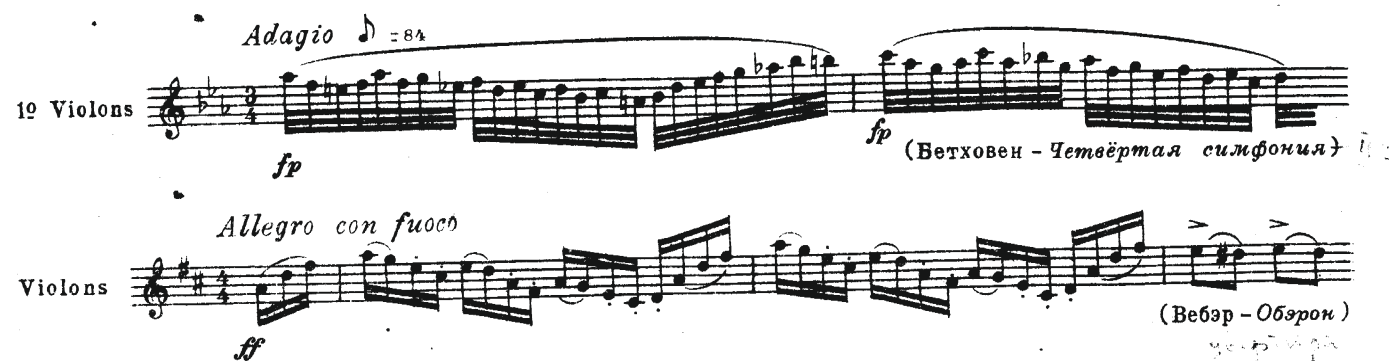
sautillé совершенно не допустима. В нотах *штрих sautillé* обозначается различно — чаще точками, реже клинушками с лигой или без лиги. Ввиду такой разноречивости представляется разумным пользоваться словесным определением, исключаям всякие кривотолки. Штрихом *sautillé* пользуются всегда при исполнении чудесного «scherzando» Восьмой симфонии Бетховена или его же «presto» в трио скерцо Девятой симфонии.



Огромное значение в игре на смычковых инструментах имеет *лига*. Этот условный знак предписывает *связность* исполнения и лигами можно пользоваться в любых условиях при любом движении смычка. Это значит, что автор может лиговать любую последовательность нот в каком угодно сочетании, лишь бы написанное им было правильно понято исполнителем и соответствовало бы действительным возможностям инструмента. При этом никогда не следует забывать, что, чем продолжительнее движение смычка, тем слабее сила звука и, наоборот, — чем короче смычок, тем сила звука устойчивее. Поэтому, никогда, даже в самом нежном, проникновенном *pianissimo*, не следует злоупотреблять длиной лиги, дабы не впасть в ошибку, иной раз свойственную Рихарду Вагнеру и некоторым классикам.

Впрочем, эта кажущаяся ошибка заключалась лишь в непомерной и, следовательно, нео-

существимой протяжённости лиги, явно указывавшей на желание автора получить не только безупречное *legato*, но и заставить исполнителей сделать каждую смену смычка совершенно незаметной. Это же замечание относится и к выдержанным нотам, продолжительность которых также не должна быть чрезмерной. Но в качестве более или менее твёрдого положения можно установить, что в *piano* протяжённость лиги легко может быть искуплена особенно тонкой сменой смычка, тогда как в *fortissimo*, дабы звучность выдержанных нот всё время оставалась одинаково полной и сочной, смычки следует менять значительно чаще. Видор благоразумно предлагает ограничить пределы действия лиги четырьмя четырёх-четвертовыми тактами для выдержанных нот, и двумя точно такими же тактами — для рисунков, исполненных мелкими длительностями в умеренном движении.



Всё сказанное о лиге есть, в сущности, *legato*, которое может быть определено, как воспроизведение нескольких нот в простом *détaché* на одном смычке. «Совершенство *legato*, — говорит Ауэр (Auer, 1845—1930), — зависит от предельной гибкости кисти и является необходимым искусством связывания большего или меньшего количества нот на одном смычке или перехода смычка с одной струны на другую». Посредством *legato* достигается *идеальность* скрипичного тона — его непрерывность, певучесть и выразительность, недоступная никакому другому инструменту. Наиболее совершенное *legato* «в действительности есть ничто иное, как уничтожение углов в скрипичной игре» и, вместе с выдержанным звуком — *sons filés*, «оно является сущностью игры *cantabile*». Поэтому, штрих *lega-*

to — «штрих, производящий мелодию» — остаётся одним из наиболее важных и употребительных штрихов, к полному овладению которым должен стремиться исполнитель.

В руках композитора *legato*, вместе с выдержанным звуком — *sons filés*, оказывается могучим средством музыкальной выразительности, никогда не утомляющей и, тем более, никогда не надоедающей.

Вторая разновидность *détaché* есть «подчёркнутое» или «ударяемое деташэ» — *détaché accentué*, в котором каждый звук воспроизводится с более или менее значительным ударением. В зависимости от силы звука и скорости движения оно производит достаточно острое впечатление, и при всех обстоятельствах остаётся чрезвычайно выразительным.



Разновидностью *подчёркнутого détaché* является *штрих martelé*, в своём звучании имеющий нечто общее с ударами маленького молоточка.

Блестящий и красивый штрих *martelé* «в своей наиболее характерной форме лучше всего звучит у кончика смычка», но ничто не мешает исполнять его и в середине смычка или даже у колодочки. Разница лишь заключается в том, что эти последние места чаще используются в *смешанных штрихах*. У колодочки *martelé* обычно служит средством перехода к *staccato*. Штрих *martelé* достигается внезапной остановкой смычка у каждой ноты и на слух все такие остановки производят впечатление крохотных пауз, разде-

ляющих между собою всю последовательность звучащих нот. Чаще всего *martelé* применяется в музыкальных построениях с равными по длительности нотами, которым стремятся придать отчётливость и резкость. В нотах *martelé* обозначается клинушками или чуть удлиненными «асирийскими» точками, а иной раз паузами, поставленными между всеми звуками. Оно звучит одинаково красиво как в *forte*, так и в *piano*, но в своей стремительности требует умеренного движения.

Понятие *martellato* значит «облегчённое *martelé*», и в оркестре применяется тогда, когда автор хочет более тонкого и свободного исполнения этого штриха.



Штрих *spiccato* в представлении одних является непосредственным развитием штриха *martelé*,

а в представлении других — рождается из лёгкого *détaché*. Но так или иначе, штрих *spiccato*, как

говорит Ауэр, оказывается «наиболее очаровательным из всех более лёгких разновидностей штрихов». В буквальном переводе *spiccato* значит — «отчётливо выделяя», а в звучании оно представляет разновидность отскакивающих или прыгающих ударов. Оно достигается лёгким прикосновением смычка к струне и корот-

ким кистевым движением руки, применяемым при малом *détaché*. В этом случае смычок начнёт отскакивать от струны и будет отрываться от неё подпрыгивающим движением. Скорость *spiccato* может быть доведена до невероятных пределов, но звучать оно будет тем красивее, чем меньше будет сила звука.

Plus animé

Violon Solo *p spiccato*

(Чайковский - Скрипичный концерт) 12

Allegretto $\text{♩} = 69$

10 Violons *p spiccato assai*

(Римский-Корсаков - Испанское каприччо) 17. Сцена и лесная пастухи

Воспроизведение *spiccato* движением смычка только вниз или только вверх создаёт новую разновидность — *штрих броском*. Этот штрих является основанием прыгающего штриха *saltando* или *jeté-ricochet*. Штрих *saltando* достигается падением смычка на струну, когда он, благодаря собственной ему упругости, отскакивает от струны настолько, насколько хочет того сам исполнитель. В нотах *saltando* обозначается только точками,

но не редки случаи, когда автор ошибочно сопровождает их ещё и лигой. Лучше поэтому пользоваться дополнительным словесным определением, всегда способствующим большей точности и ясности требуемого.

Вот два хорошо известных примера на *saltando*, заимствованные из *Испанского каприччо* Римского-Корсакова и из *Шестой симфонии* Чайковского.

$\text{♩} = 66$ *saltando*

10 et 20 Violons *mf saltando*

Altos *mf saltando*

Violoncelles et Contrebasses *mf saltando*

p pizz.

(12 - Zandango)

Moderato mosso $\text{♩} = 100$

10 Flûte

Cors *p*

10 Basson *p*

Violons et Altos *p*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *arco*

(12)

Наиболее сильное впечатление производит разновидность *saltando* — «свободный бросок смычка» на струну — *jeté* или *ricochet*. Также, как и в первом случае, вследствие своей упругости, он легко подпрыгивает на струне столько раз, сколько того требует необходимость. Разница лишь заключается в том, что *saltando* исполняется почти неподвижным смычком, а штрих *jeté* или *ricochet* требует неизменного ведения смычка вверх или вниз. В этом приёме есть доля сходства с плоским камушком, брошенным на поверхность воды, где он успевает до своего погружения подпрыгнуть несколько раз. На этом движении основаны своеобразные ритмические построения, широко применяемые как в сопровождении, так и в основной линии музыкального

изложения. Такие построения могут быть образованы из любого количества многократно повторённых нот — двух, трёх, четырёх и более, но благодаря своей лёгкости и большого изящества этот штрих не может быть использован слишком широко. Он применяется, главным образом, в *piano* или в крайнем случае — в *mezzo-forte*, и в рисунке сопровождения никогда не заглушает голоса. В нотах «штрих *jeté* или *ricochet*» сопровождается точками над каждой нотой и лигой, не всегда, правда, обязательной. Иной раз авторы предпосылают этому обаятельному по красоте штриху слова *jeté* или *ricochet*, и тем самым исключают всякие сомнения в его понимании. Впрочем, явная очевидность штриха часто обходится и без всяких обозначений.

Quasi presto *div.*

20 Violons *pp jeté*

(Рахманинов - Умёс)

Agilement gracieux

10 et 20 Violons *ppp ricochet*

Altos *pp*

(Листiana - «La Chasse») 12

Наиболее сложным и трудным штрихом является *staccato*, и это есть именно тот штрих, о способе воспроизведения которого мнения долгое время разделялись. Многие прославленные исполнители при выполнении *staccato* пользовались различными приёмами ведения смычка, достигая при этом почти противоположного оттенка в звучании его. История сохранила в памяти имена наиболее прославленных мастеров-исполнителей

staccato, но сейчас, когда «техника штриха» достигла совершенства, а легенда о врождённом *staccato* в значительной мере рассеялась, музыканты стали различать два вида *staccato* — *сухое staccato* и *летучее staccato*.

Вне зависимости от разновидности, штрих *staccato* настолько труден, что в оркестре им почти не пользуются. В сущности, это есть последовательность медленных или быстрых ударов

martelé на одном смычке вверх или вниз. Другими словами, подлинное *staccato*, в основном достигаемое непрерывным подталкиванием смычка от кончика к его середине, требует острых уколов каждой ноты и сухого, иногда чуть судорожного движения руки исполнителя. Сухое *staccato*, строго говоря, содержит в себе две разновидности, происходящие только от скорости его воспроизведения. Первая из этих разновидностей является крупным, тяжёлым *staccato*, исполняемым по преимуществу кистью. Предание сохранило за ним прозвище «шпоровского *staccato*», по имени выдающегося скрипача и композитора Людвиг Шпора (Spohr, 1784—1859). Вторая разновидность сухого *staccato* — есть быстрое, лёгкое, «нервное», немного судорожное и необычайно блестящее *staccato*, которым обычно пользовался знаменитый польский скрипач Хэнрик Венявский (Wieniawski, 1835—1880). При исполнении этого *staccato* он пользовался только верхней частью руки, напрягая кисть до полной её неподвижности или, лучше сказать, — её «одевянолости». Напротив, летучее *staccato*, известное сейчас под французским определением *staccato vo-*

lant, исполняется сочетанием игры плечом и игры кистью. Таким образом, разница между *твёрдым* и *летучим staccato* заключается лишь в том, что при «твёрдом» или *сухом staccato*, смычок не отделяется от струны и как-бы «вонзается» в неё, тогда как при *летучем staccato* смычок легко отскакивает от струны после каждой только что воспроизведённой ноты. Только этим видом *staccato*, — не слишком быстрым, но бесконечно грациозным, — пользовался знаменитый испанский скрипач Пабло дё Сарасате (Sarasate y Navasquez, 1844—1908).

Штрих *staccato*, долгое время сохранявшийся по преимуществу за солистами, исполняется как *вверх*, так и *вниз* при неперменном условии сохранения одного и того-же смычка. Как уже известно, *сухое staccato* сводится к последовательности *маленьких martelé*, исполняемых на одном смычке в одну и ту-же сторону, а *летучее staccato*, образующее, в сущности, точно такую-же последовательность нот, воспроизводится уже приёмом *spiccato*, но также на одном смычке и также в одну и ту-же сторону. Вот, в пояснение сказанному, соответствующие образцы.

Vif modérément

Violon-Solo *p*

(Венявский - Второй концерт)

Vif majestueux

Violon-Solo *p*

(Венявский - Полонез)

stacc. volant

Violon-Solo

Наконец, третья разновидность *staccato*, о которой иной раз упоминают скрипачи, есть *нервное staccato* в более тесном значении этого определения. Оно возникает при крайне напряжённой руке, когда смычок, подчиняясь этому почти су-

дорожному напряжению, начинает равномерно вздрагивать и как-бы подёргиваться. Именно эта разновидность *staccato* применяется при воспроизведении приводимого ниже пассажа из Первого скрипичного концерта Венявского.

Poco ritenuto

Violon-Solo (*mf*)

très serré et au milieu de l'archet

Чтобы больше не возвращаться к разновидностям *штриха staccato*, своевременно заметить, что исполнители далеко не всегда различают все эти тонкости и обычно пользуются тем видом *staccato*, которым лучше владеют или который в данном случае почитают для себя более удобным. Именно по этой причине в нотах *staccato* чаще всего только обозначается условным знаком точки и лиги, а все тонкости в его конечном воспроизведении остаются на полное благоусмотрение самого исполнителя.

В оркестре штрих *staccato* долгое время совершенно не применялся и когда встречалось такое обозначение, его чаще всего никогда не исполняли предписанным способом. Тем не менее, в современных условиях представляется уже возможным внести некоторую ясность в основу этого дела. Всё, что было сказано по поводу *staccato* — верно по существу. К этому можно только ещё добавить, что штрихом *staccato* бывает одарён от природы далеко не каждый, даже и весьма выдающийся скрипач-виртуоз. Для изучения штриха *staccato* труден, но не невозможен. Имен-

но по этой причине, в оркестре при всех удобных случаях заменяли предписанное автором *staccato* штрихом *spiccato*. Такой порядок установился с давних пор, и он держится ещё в тех оркестрах, где не располагают достаточно опытными и подвинутыми скрипачами. Напротив, в хороших и прославленных оркестрах можно иной раз требовать от исполнителей в умеренном движении подлинного *staccato*, особенно в тех случаях, когда сама музыка явно на него указывает. Это может случиться при отсутствии каких-либо дополнительных указаний, но при наличии точек. Например, в увертюре к опере Глинки Иван Су-санин есть очаровательное место, всегда исполнявшееся штрихом *spiccato* и звучавшее, благодаря этому, несколько поверхностно и рыхло. Достаточно было изменить штрих и добиться применения подлинного *staccato*, чтобы этот отрывок зазвучал решительно, очень упруго и крайне выразительно. Впервые таким приёмом, добившись при этом блестящих успехов, воспользовался А. М. Пазовский (1887—1953). Вот тот отрывок, о котором идёт речь.

Vif $\text{♩} = 104$

Bassons

en Si b

Cors

en Sol

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pizz.

Timbales

В соответствии с новейшей точкой зрения, из существа *подчёркнутого détaché* непосредственно вытекает *подчёркнутое legato*, подобно тому, как из *простого détaché* рождалось обыкновенное *legato*. Этой разновидности *legato* стали сейчас присваивать новое понятие *ударяемого legato* — *legato accentué*, хотя здравый смысл подсказывает сохранить за ним старое определение *отяжелённого legato* — *louré* или *portamento*. Этот крайне

выразительный штрих достигается лёгким подчёркиванием каждой, заключённой под лигой одного и того же смычка, ноты, и в записи чаще всего обозначается маленькими чёрточками или точками с чёрточками или ударениями, выставляемыми у каждой ноты. Композиторы весьма ценят штрих *louré* и он пользуется у них особым благоволением. Вот, как он выглядит в нотах.

Andante ♩ = 60

A

1^o Violon

p bien chanté et expressif

dim.

(Бородин — Второй квартет)

В дополнение ко всему сказанному о штрихах, остаётся упомянуть ещё только о двух, имеющих, пожалуй, более узкое приложение. Первый из них является простой разновидностью *martelé* и носит название его изобретателя Жана-Батиста Виотти (Viotti, 1753—1824). Сущность «штриха Виотти» заключается в чередовании *martelé* с лёгким отрывистым штрихом *staccato*,

выполняемым в этом случае самым коротким движением смычка в *piano*. В нотах он выглядит непрерывной цепью из двух заливанных нот, из которых первая исполняется *piano*, а вторая *forte*.

Две выписки из Этюдов Родольфа Крейцера (Kreutzer, 1766—1831) дадут ясное представление о существе этого штриха.

Allegro moderato

Violon

fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz (Этюд № 2)

Allegretto

Violon

fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz (Этюд № 36)

Второй штрих является особой разновидностью *trémolo* и достигается двумя движениями смычка, производимыми непосредственно один за другим, подобно тому, как это имело место в *saltando*, сближаемом иногда с понятием «рикошет-сальтато». При таком способе игры на каждое движение смычка вниз и вверх приходится по

две ноты и создаётся впечатление, точно струна, будучи мысленно «расщеплённой» вдоль длины на две части, образует как-бы две струны, а смычок, касаясь поочередно обеих «воображаемых» сторон, делает поперечные движения подобные тем, которые возникают при игре на двух соседних струнах.

Впервые этим штрихом воспользовался Шарль-Огюст дё-Бэрио (de Bériot, 1802—1870), откуда он и получил известность в качестве «штриха Бэрио». В оркестре этим чрезвычай-

но звучным и стремительным штрихом чуть-ли не однажды—воспользовался Римский-Корсаков в *Младе* для воспроизведения в звуках «семи цветов радуги»—третьего и пятого.

Andante tranquillo

1^o Violons divisi

p (Tremolo alla Bériot) poco cresc.

При концертном исполнении нет необходимости пользоваться одним каким-нибудь штрихом. Штрих, как таковой, наделён не только поразительной гибкостью, но и способностью сочетаться в самой причудливой и разнообразной последовательности. Другими словами, совокупность всех упомянутых выше штрихов, использованных вполне произвольно и определяет в полной мере понятие *выразительной* и «артистической» игры в самом широком и прекрасном значении его. Познать всю тайну художественного применения штрихов можно только путём тщательного изучения наиболее выдающихся произведений великих мастеров, а научиться разумно и со вкусом пользоваться ими в оркестре можно только путём тщательного изучения данного музыкального произведения.

Одним из положительных качеств смычковых инструментов вообще, а скрипки — в частности, была отмечена способность «сопровождать» себя

своими-же собственными средствами. В данном случае эта способность может быть понята несколько уже и в том смысле, что любой смычковый инструмент наделён способностью играть двухголосно, а в иных случаях и многоголосно. Это значит, что скрипке доступны не только отдельные интервалы, которые могут быть сыграны в известной последовательности и связно, но и многозвучные сочетания, образованные на трёх и четырёх струнах.

Само собою разумеется, созвучие из двух звуков, или «интервал», не может быть воспроизведён на скрипке в *одновременном* звучании на одной струне. В этом случае возможна лишь последовательность звуков, «растяжка» которых возможна в пределах *увеличенной кварты* или *уменьшенной квинты*. Интервал *чистой квинты* на одной струне, возможный в руках солистов, в оркестре нежелателен, а в низких позициях невозможен.

Возможно в любых скоростях

На струне Sol

Превосходно

Невозможно в оркестре

Напротив, на двух соседних струнах можно получить последующую цепь интервалов от *чистой квинты* до *малой ноты* включительно. В оркестре, не считая участия в образовании интервала открытых струн, этот интервал *малой ноты* следует признать крайним пределом растяжения пальцев. Для солистов, указанный объём соответственно увеличивается и достигает *малой децимы*. Любопытно заметить, что интервал *малой ноты* приходится на грифе как раз против *уменьшенной квинты*, — малая децима соответ-

ственно располагается против *чистой квинты*, — и растяжение, необходимое для него на двух соседних струнах, почти соответствует таковому же, требуемому на одной струне указанной *уменьшенной квинтой*. При *trémolo* равномерные покачивания смычка делаются, естественно, менее гибкими и подвижными. В оркестре этот приём имеет весьма ограниченное применение, поскольку есть путь сделать его лёгким, удобным и блестящим. В этом смысле простое *divisi* мгновенно разрешает любые сомнения.

Невозможно в быстром движении

На двух соседних струнах

Все приведённые данные безусловно верны в отношении подавляющего большинства рядовых оркестров. В тех-же оркестрах, где скрипачи вполне осведомлены о новейших технических приёмах, можно спокойно пользоваться «запрещёнными» интервалами в низких позициях. Так, *trémolo* на одной струне в интервале чистой квин-

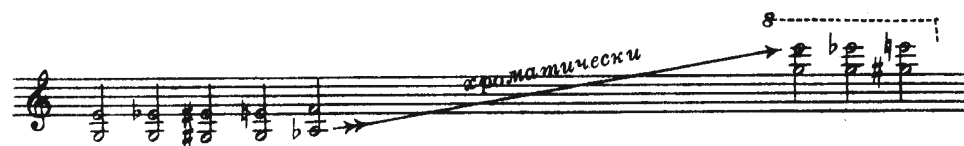
ты и, соответственно, на двух струнах в интервале *большой ноты* вполне возможны. Но уже дальнейшее растяжение пальцев в низких позициях на *малую сексту* или *малую дециму* в оркестре не желательно. Впрочем, и тем, что теперь стало доступным, композиторы пользуются мало.



Двойные струны в оркестре имеют довольно большое приложение. Ими можно пользоваться вполне свободно, но самыми простыми и лёгкими из них окажутся, несомненно, те, в состав которых входит одна открытая струна. Таким обра-

зом, безусловно лёгкими следует признать все *большие* и *малые сексты* и все *септимы* — *большие*, *малые* и *уменьшенные*, заключённые в пределах *sol* малой октавы в качестве нижнего звука и *mi* четвёртой — в качестве верхнего.

СЕКСТЫ большие и малые



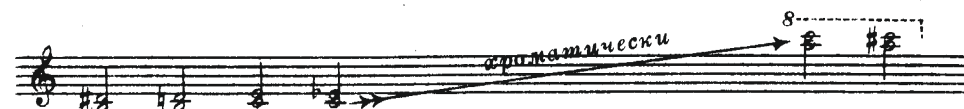
СЕПТИМЫ большие, малые и уменьшенные



Легки все *терции* — *большие* и *малые*, заключённые в пределах *si* малой октавы в качестве

нижнего звука и *do#* четвёртой октавы в качестве верхнего.

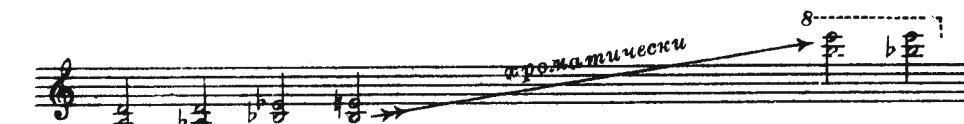
ТЕРЦИИ большие и малые



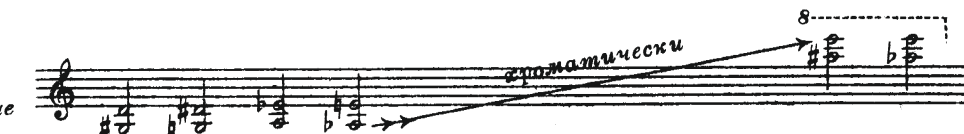
Возможны все *чистые* и *увеличенные* *кварты* и все *уменьшенные* и *увеличенные* *квинты*,

верхним звуком которых внизу будет открытая струна *Ré*, а вверху — звук *mi* четвёртой октавы.

КВАРТЫ чистые и увеличенные



КВИНТЫ уменьшенные и увеличенные

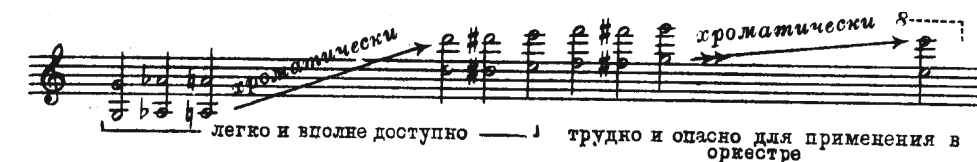


Уменьшенные *кварты* соответствуют «энгармонически» *большим терциям* и потому в нотах требуют *искажённой* записи, как более ясной и удобной. Если-же автор во что-бы то ни стало хочет быть верен *чистоте правописания*, то исполнитель всё равно поставит палец, соответствующий интервалу *большой терции*, или заменит смущающий его «знак альтерации» более простым «энгармоническим изображением» его. Что-же касается *чистой квинты*, то в соответствии с «темперированным строем» она звучит скорее *фальшиво*, чем точно, и потому в оркестре не очень советуют применять её в качестве «интервала *non divisi*». Исполнитель, — при наличии безусловно чистых струн, — пользуется для воспроизведения *квинты* обычно одним пальцем и в

этом смысле она никаких трудностей для извлечения не представляет. Тем не менее, в многозвучных сочетаниях благоразумнее избегать *квинты* на двух верхних струнах, расположенной выше *квинты sol-ré* или *la-mi* — октавой выше открытых струн.

Чистые *октавы* возможны все в пределах полутора октав, считая от открытого *sol* четвёртой струны. Октава, верхним звуком которой является *mi* — в четвёртой позиции октавой выше открытой струны, оказывается последней лёгкой и вполне доступной. Все следующие октавы, заключённые в пределах хроматической *большой ноты*, становятся значительно труднее и опаснее для извлечения. В оркестре ими никогда не пользуются *non divisi*.

ОКТАВЫ чистые



Наконец, возможны все *большие секунды* и *малые*, верхним звуком которых внизу оказывается открытая струна, а вверху — звук *si* на пятой добавочной линейке.

которых внизу оказывается открытая струна, а вверху — звук *si* на пятой добавочной линейке.

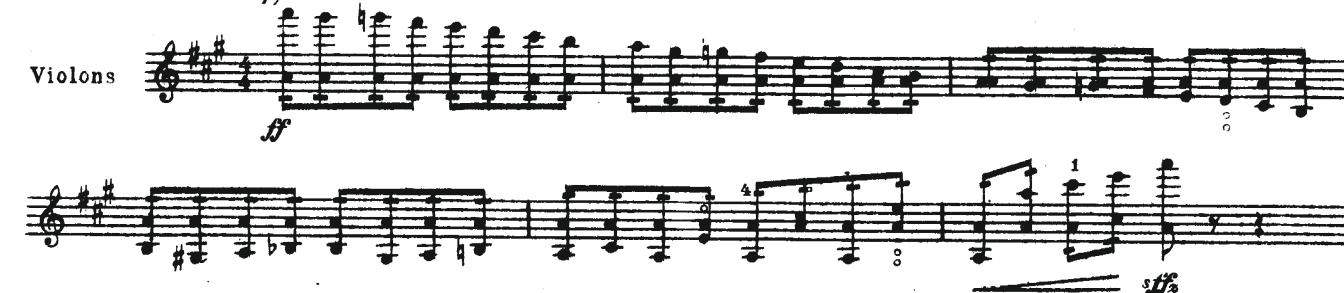
СЕКУНДЫ большие и малые



Пользоваться «интервалами» через струну нельзя. Напротив, «интервалы» с одной открытой струной звучат превосходно и всегда производят очень хорошее впечатление своей стремительно-

стью и в особенности, силой звука. Жаль только, что в оркестре ими пользуются относительно очень мало. Вот, как нечто подобное выглядит в нотной записи.

Vif, brillant



Теперь остаётся сказать только несколько слов по поводу применения «двойных струн» в оркестре. Любой «интервал», воспроизведённый на двух струнах одного и того-же инструмента, звучит всегда тяжелее, менее изящно и не столь гибко, как тот-же интервал, исполненный *divisi*, — то-есть двумя инструментами, партия которых делится между двумя исполнителями. Из этих соображений, всегда предпочтительнее пользоваться «разделённой партией» между двумя, тремя или большим числом исполнителей. Ника-

ких трудностей, разумеется, не представляют простейшие интервалы с преобладающим количеством открытых струн. В этом случае, автор сделает хорошо, если предположит определение *non divisi*, или *uniti*, подразумевающее исполнение данной партии одним и тем-же исполнителем. Указание «*non divisi*» или «*uniti*» ставится иной раз и в тех случаях, когда у исполнителя может возникнуть сомнение в истинных намерениях композитора. Ясно, что всякое *divisi* несколько понижает силу звука, делая его более мягким и

выразительным, тогда как предписание *non divisi*, напротив, рассчитывает на большую полноту и сочность звучания, что также имеет свои положительные качества. В тех случаях, когда в изложении данного голоса двойные струны встречаются только в виде исключения, нет необходимости снабжать их столь громоздким указанием. Тогда прямая скобочка, поставленная у нот слева, вполне заменяет понятие *non divisi*, с которым она тождественна. Но, чтобы вполне исчерпать этот вопрос, уместно высказать ещё одно соображение. Если все интервалы в любых позициях вполне сходственны с таковыми же на слух, то для исполнения они отнюдь не равновелики. Таким образом, интервалы в низких позициях требуют большего растяжения пальцев, чем они потребуют его в высоких. Другими словами, по мере того, как звуки, образующие данный интервал, будут повышаться в зависимости от продвижения пальцев исполнителя вверх по струне, расстояния между ними будут соответственно сокращаться. Это значит, что интервал, относительно лёгкий в низких позициях, может оказаться весьма неудобным в высоких. Поэтому, при крайней необходимости воспользоваться многоголосным изложением вверху, всегда выгоднее воспользоваться «разделением» голосов — *divisi*, чем заставлять исполнителей бороться с трудностями, легко к тому же устранимыми.

Allegro con brio
a2

Trombones a2

Trompettes

Violons

f toujours sans divisi

(12)

Полный перечень всех многозвучных сочетаний на скрипке неисчерпаем. Поэтому, чтобы понять основное в их построении, достаточно запомнить простой совет. Во-первых, все трёхструнные сочетания, как правило, легче четырёхструнных. Во-вторых, присутствие открытых струн не только облегчает воспроизведение данного звучания, но и делает его более звучным и звонким. В-третьих, широкое расположение многозвучного сочетания всегда предпочтительнее более тесному. Тесное расположение в трёхструнных сочетаниях имеет особое назначение, о котором было уже достаточно сказано выше. Тесное расположение в четырёхструнных сочетаниях в прямом значении почти невозможно, за исключением некоторых простейших построений. Исходя из этого соображения, можно установить, что наиболее удобными многозвучными сочетаниями

Одновременное применение трёхструнных сочетаний требует большого напряжения в смычке и грубого, насыщенного звучания, возможного только в *forte* или *fortissimo*. Всё это напряжение происходит только из-за подставки, имеющей значительную выпуклость, которая, собственно, и препятствует лёгкости «захвата» трёх струн одновременно. При этом должно быть ясным, что самый большой нажим смычка, естественно, приходится на среднюю струну. И чтобы получить одну и ту же плоскость, в которой смог бы действовать смычок, исполнитель оказывается вынужденным сдвинуть его вверх по струне ближе к грифу.

Но, забегая немного вперёд, можно только заметить, что исполнитель, при наибольшей затрате сил со своей стороны, вынужден довольствоваться наименьшей силой звука, ибо «у грифа» струна имеет наименьшую силу напряжения.

Классики старшего поколения подобным приёмом никогда не пользовались, но некоторым более поздним мастерам удалось добиться поразительных красот в звучании таких сочетаний. Наиболее показательным образцом в данном смысле служит оркестровая обработка *La*-мажорного «Полонеза» Шопена, введённая А. К. Глазуновым (1865—1936) в свою *Шопениану*. Вот, как это выглядит в нотной записи.

окажутся те, в состав которых входят *сексты* и *квинты*. Из этого, разумеется, не следует, что нельзя пользоваться и всеми прочими интервалами. Пользоваться ими можно, но тогда пишущий для скрипки должен знать «технику инструмента» настолько, чтобы уметь объяснить себе любое положение пальцев, либо должен в каждом отдельном случае «докапываться» до самого корня дела и решать, — вправе ли он воспользоваться тем или иным *необычным* и *сложным* построением.

В случае действительного затруднения вопрос может быть разрешён применением *divisi* или непосредственным советом исполнителя. Во всяком случае, все простейшие сочетания возможны в пределах первых пяти-шести позиций. Сочетания с открытой струной, как наиболее лёгкие, в счёт не идут. Вот, некоторые из них.

Трёхструнные сочетания

с двумя открытыми струнами

4-я струна открыта

с одной открытой струной

3-я струна открыта

2-я струна открыта

1-я струна открыта

ВЕС ОТКРЫТЫХ СТРУН (в объёме нижних ступеней на трёх нижних струнах, далее — на трёх верхних)

Некоторые септ-аккорды

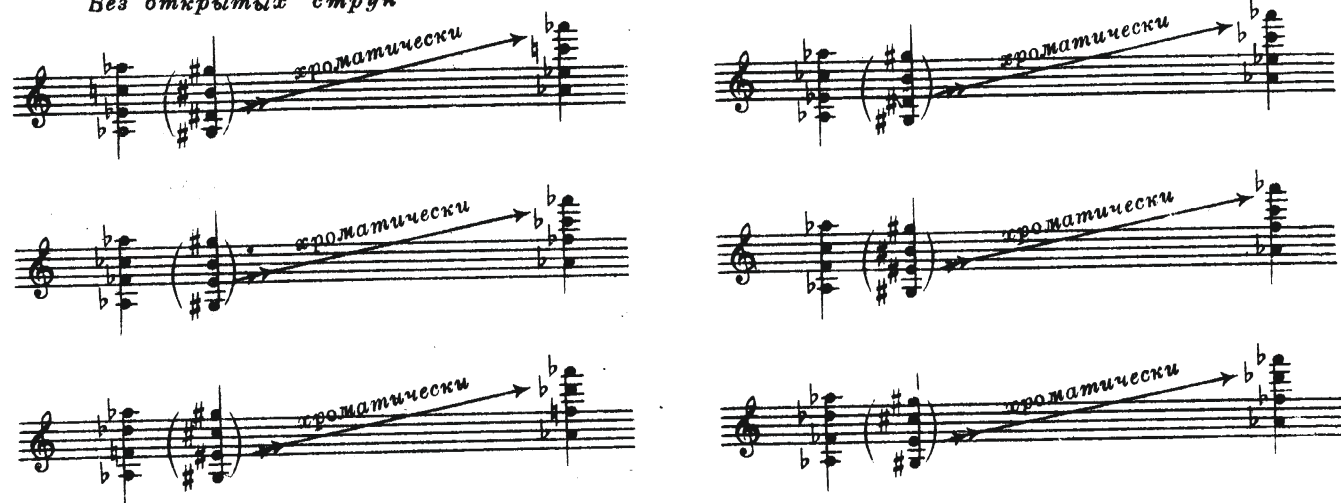
и так далее

Неполные трезвучья

ЧЕТЫРЁХСТРУННЫЕ СОЧЕТАНИЯ

С одной или двумя
открытыми струнами

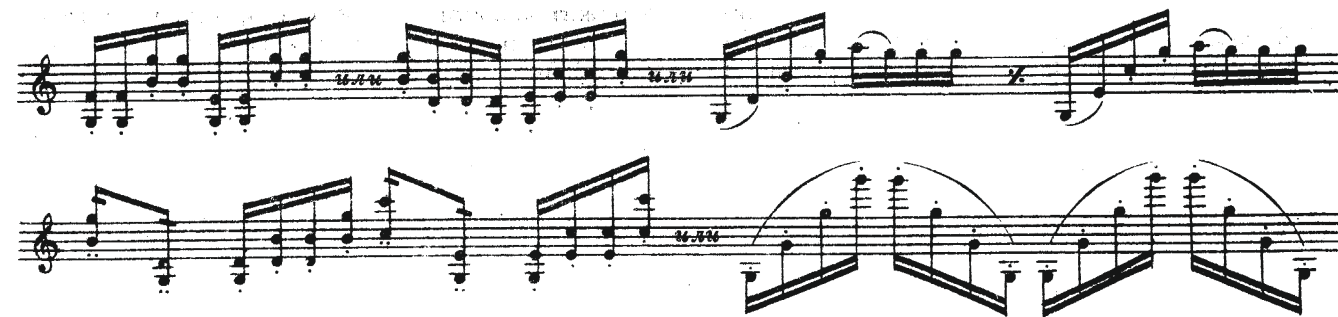
Без открытых струн



В оркестре многозвучными сочетаниями пользуются достаточно широко. До сих пор было твердо установлено, что все подобные созвучия должны исполняться *смычком вниз*. Это верно по существу, так как при таком способе исполнения все они звучат очень устойчиво и напряженно. Но, тем не менее, бывают случаи, когда возникает необходимость применить и *смычек вверх*. В новейшей музыке подобный способ исполнения встречается довольно часто, особенно в тех случаях, когда многозвучные сочетания следуют друг за другом с некоторой поспешностью, не оставляющей времени для перенесения смычка

каждый раз вниз. Такой способ исполнения звучит ничуть не хуже обычного и иной раз оказывается совершенно незаменимым.

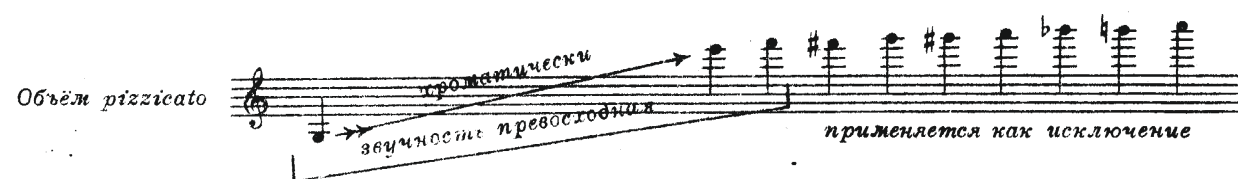
Но совершенно необычайного успеха исполнитель достигает при игре многозвучных сочетаний, разложенных на свои составные части. Такой приём исполнения возможно воспроизвести в любой последовательности, любой скорости и любым видом «фигурации». В этом случае степень силы звука никакого значения не имеет. Все такие рисунки возможны как в *pianissimo*, так и в самом мощном *fortissimo*, не говоря уже о промежуточных степенях силы звука.



Игра смычком отнюдь не является единственным и исключительным средством извлечения звука на скрипке и всех вообще струнно-смычковых инструментах. Звук можно получить также и путём «ущемления» струны мягкой частью кончика пальца, подобно тому, как это делается на арфе, гитаре или балалайке. Этот изумительный по красоте приём обозначается словом *pizzicato*, производным от глагола «*pizzicare*» — «ущипнуть», и в нотах всегда указывается сокращённо — *pizz.* Обычно *pizzicato* исполняется одним или двумя пальцами правой руки в относительно умеренном движении. В слишком быстрых и продолжительных последовательностях *pizzicato* утомительно и звучит не очень красиво, поскольку не даёт возможности струне отзываться надлежащим образом. Поэтому, дирижёр, стремящийся блеснуть скоростью исполнения *pizzicato*, чаще всего оказывает «медвежью услугу» автору, исполнителю и слушателю, так как своей ненужной ретивостью лишь портит звучание всей его прелести. Приём *pizzicato* имеет свои пределы и в скорости исполнения, и в объёме. Скорость исполнения не должна быть

слишком поспешной и суетливой. Чрезмерная стремительность в ущемлении струны мешает её естественному звучанию. Это «звучание» начинается тогда смахивать на очень неприятные пощёлкивания, ничего общего с подлинным *pizzicato* не имеющими. Красиво звучит *pizzicato* только тогда, когда звук его распространяется свободно и естественно. Всякая-же «сдавленность» его и «глухость» не может служить художественным целям. Из этих причин должно ограничить и объём *pizzicato* в оркестре. Лучше всего *pizzicato* звучит на низких ступенях звукоряда. По мере продвижения вверх оно начинает звучать суше, слабее и острее в худшем значении слова, и уже в середине третьей октавы теряет всю свою прелесть. Поэтому, обычным и наиболее употребительным объёмом *pizzicato* принято считать объём, заключённый между *sol* малой октавы и *mi-fa* третьей.

Впрочем, нередко случаи, когда *pizzicato* достигает чуть-ли не самого высокого *do* и звучит прекрасно. Но это возможно лишь при условии плотного расположения голосов или октавного удвоения верхнего голоса.



Переход от *pizzicato* к *arco* и наоборот — от *arco* к *pizzicato* не представляет затруднений в умеренном движении. В больших скоростях подобный переход без наличия достаточного количества пауз долгое время считался в оркестре невозможным. При современном состоянии техники часто уже не делается пауз между *pizzicato* и *arco*, и такое положение вещей никого уже не смущает. Чаще всего при переходе на *pizzicato* исполнитель совершенно не изменяет положения смычка и потому легко подчиняется всем требованиям своей «партии», если в ней нет явно «заумных вещей». Такое исполнение *pizzicato* со смычком в руке возможно только при рисунке не очень сложном и продолжительном. В противном

случае, исполнитель, удерживая в руках смычок, должен всё-же изменить положение руки и при переходе к *arco* затратить известное время на восстановление естественного положения его. Само собою разумеется, о скорости смены *arco* и *pizzicato* не может быть и речи, если исполнитель окажется вынужденным отказаться от смычка и отложить его в сторону.

Как было уже сказано, наибольшая скорость *pizzicato* не должна быть чрезмерной, а действие его — слишком продолжительным. Тем не менее, в качестве границы, часто, впрочем, нарушаемой, можно было бы установить предел в сто четыре удара метронома на четверть в шестнадцатых. Всякое излишество в сторону ускорения лишит

возможности осуществить предписанное с наилучшей точностью и совершенством. В качестве художественного образца предела скорости и продолжительности *pizzicato* в оркестре может служить знаменитое «Scherzo» из Четвёртой симфонии Чайковского.

Allegro
pizz.

1^o Violons
2^o Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Однако, в противоположность сказанному, скорость *pizzicato* может быть доведена до значительно больших степеней в двух случаях — когда *pizzicato* на какой-либо многозвучной основе исполняется не «рывком», как обычно, а нарочитым *arpeggiato* — *quasi chitarra*, и — «вверх-вниз», подобно обычному приёму игры на балалайке или гитаре. В первом случае, скользящее *pizzicato arpeggiato* или *quasi chitarra* при обыч-

ном положении инструмента осуществимо только вверх. В обратном направлении, подобное *pizzicato* будет оставаться неисполнимым до тех пор, пока скрипка не примет положения виолончели или гитары.

В нотах первый способ исполнения *pizzicato* может быть обозначен понятием *arpeggiato* или «змейкой», а второй словами «скрипку под локоть» — *Violon sous le bras*.

A tempo ♩ = 63

Violons

Mouvement de marche
pizz.

Violons

Во втором случае, *pizzicato* «вверх-вниз» принято сопровождать знаками соответствующих смычков, и его исполнение возможно уже при любом положении инструмента — обычном или изменённом. При всех условиях эта разновидность *pizzicato* звучит превосходно. Некоторая

трудность в исполнении возникает только при естественном положении скрипки, когда палец скрипача, находясь под прямым углом к струнам, может проскользнуть в промежутки между ними и вызвать болезненное ощущение. Опытность исполнителя, впрочем, освобождает его от этой

досадной неприятности. Вот, как этот приём выглядит в записи Римского-Корсакова — в *Испанском каприччо* и Глазунова — в *Скрипичном концерте*.

Allegretto ♩ = 69

Violons

Plus animé, vif ♩ = 138

Violon - Solo

Чтобы подражать балалайке или домре, отнюдь не обязательно пользоваться указанными выше способами исполнения.

Русские музыканты довольствовались в таком случае «звукоподражательными» способностями *pizzicato* не только скрипок, но и всего «квинтета» в целом. Наиболее прославленными образцами в этом роде остаются «балалайки» А. К. Лядова (1855—1914), применённые им в «Плясо-

вой» из *Восьми русских народных песен* и «балалайки с домрами» М. И. Глинки, звучащие у всех струнных *pizzicato* в «Хоре гребцов» в первом действии оперы *Иван Сусанин*. Именно об этом последнем случае с восторгом отзывался Вл. Ф. Одоевский (1804—1869), сказав — «В инструментации здесь особенно замечательно *pizzicato*, резко отделяющееся от пения, — это возвышенная до искусства балалайка».

Vif ♩ = 108

1^o Violons
2^o Violons
Altos
Violoncelles

1

Plus modéré ♩ = 138 (на сцене)

Clarinettes en La

ХОР ГРЕВЦОВ

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Алто

Тенор

Лод - ке во - ля по

Во - ля воль - на

я

нам!

В самое последнее время, ближе к 1949 году, скрипки, вместе со своими соседями по «струнному квинтету», так-же были использованы в качестве «звукоподражательных голосов» оркестра, но только в значительно более сложном преломлении. В связи с только что сказанным, именно здесь полезно привести небольшой отрывок из мало известного произведения Алексея Козловского (1905—) — *Праздник урожая*, где в самом начале четвертой части имеет место любопытное проведение, подражающее звучанию восточного *танбура*. Для достижения поставленной задачи, автор прибегает к довольно необычному приёму. Он отделяет два пюльта первых скрипок и предла-

гает исполнителям поставить второй палец левой руки на струну *Ré* таким образом, чтобы *ноготь* его слегка касался струны *Sol*, на которой и требуется воспроизведение ритмического узора *ostinato* в *pizzicato*, означенного в нотах крестиками. В итоге вся звучность оркестрового изложения пронизывается чрезвычайно тонким и характерным призвуком *танбура*, как-бы незримо присутствующим в оркестре.

В данном случае, как легко можно догадаться, кроме «европейских» инструментов, в оркестре нет ни одного местного—ни узбекского, ни, тем более, восточного в более широком толковании этого понятия.

5 *Plus tranquille (Modéré, alla breve)*

Grandes Flûtes

Cors en Fa

Harpes

1^{re} et 2^e Pupitres

1^{re} Violons

les autres

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

8² et 4²

ppp

près de la table

pizzicato

forte

pizz. (sur le chevalet)

mf

pizz. (sur le chevalet)

mf

pizz. (sur le chevalet)

mf

pizz. (sur le chevalet)

mf

pizz.

mf

Из всего уже сказанного ясно, что нелепость в изложении *pizzicato* может возникнуть только при требовании невозможного, — когда *arco* и *pizzicato* следуют в такой последовательности, которую ни один, даже самый прославленный скрипач, не в состоянии осуществить. На этой подробности нет необходимости останавливаться—всё это достаточно ясно. Бóльшее значение имеет другое обстоятельство. В низких позициях *pizzicato* может быть *сухим*, когда оно исполняется недостаточно внимательно и бережно или воспроизводится нарочито-острым рывком, и *несущимся*, когда исполнитель чуть отпускает струну тотчас-же после её ущемления. Эти оттенки в звучании *pizzicato* могут быть с пользой применены в музыке,

требующей известной утончённости в исполнении. Сюда-же должно отнести и некоторые иные тонкости в воспроизведении *pizzicato*. Многие утверждают, что не имеет никакого смысла говорить о *точках* и *лигах* в начертании *pizzicato*, коль-скоро нет никаких иных способов его осуществления. В действительности, однако, такие знаки встречаются довольно часто, но имеют уже иное—«иносказательное» значение. Пользуясь точками и лигами, автор вовсе не хочет сказать, что не знает или не понимает в чём заключается суть *pizzicato*. Здесь преследуется другая цель. В одном случае точки обращают внимание исполнителя на нарочитую остроту *pizzicato*, тогда как в другом — на его нарочитую-же плавность и за-

круглённость, сходную с размеренным движением красивого и сочного *arpeggiato* арфы. Хорошо-ли это или дурно—вопрос другой, но утончённый вкус некоторых композиторов не может иной раз примириться с установившимся во многих оркестрах обычаем исполнять *pizzicato* рывком так, чтобы оно не звучало, а трещало или скрежетало.

Нет необходимости повторять, что при исполнении *pizzicato* в оркестре обычно пользуются правой рукой. В современных условиях, однако, нередко уже прибегают к приёму исполнения *pizzicato* левой рукой, — способу, бывшему долгое время уделом скрипачей-виртуозов. Такой способ исполнения требует последовательного рывка пальцами тех звуков, которые он воспроизвёл-бы

обычным путём. Подобное *pizzicato*, применённое к стати, необычайно блестяще несмотря даже на то, что оно всегда звучит коротко и сухо. Тем не менее, в оркестре злоупотреблять им не следует.

В нотах *pizzicato* левой рукой принято обозначать крестиком или хвостиками врозь, если оно исполняется обеими руками попеременно. В оркестре оно чаще всего применяется на открытых струнах, но им пользуются также и при сложном изложении голоса, когда у исполнителя оказывается слишком мало времени или ему не очень удобно отвлекать своё внимание от последующего, более ответственного рисунка. Вот, два примера, поясняющие с достаточной ясностью сказанное.

Vif et strepitueux ♩ = 128
pizz.
19 et 20 Violons *p* *toujours pizz.* (Испанское каприччо)
Иль-Диборага

Vif passionné
pizz.
19 Violons *p* *arco v* *div.* *unis.* (Торжественное шествие)
Рашинский - Шлег - картина

Приёмом *pizzicato* композиторы пользуются очень часто как в сопровождении, так и в мелодическом изложении. Очень живописно звучит частая смена *arco* и *pizzicato*, злоупотреблять которой, конечно, не следует. Поскольку в дальнейшем приём *pizzicato* будет встречаться далеко

не раз, то здесь достаточно привести лишь два отрывка — изумительный образец *pizzicato* в мелодической линии, заимствованный из Пятой симфонии Бетховена, и превосходно звучащее сопровождение из Испанского каприччо Римского-Корсакова.

Allegro ♩ = 96
pizz.
10 Violons *sempre pp*

Иль-Сирно

Andante con moto ♩ = 112

Flûtes et Hautbois
Clarinettes en La
Violons
Cours en Fa et Violoncelles div.
Altos et 1^{er} Basson
2^{er} Basson et Contrebasses

(Vc.)
(Иль-Франклин)

Однажды поставленное обозначение *pizzicato* обозначение *arco*, которое, в свою очередь, указывает на отказ от *pizzicato*. В противоположность сказанному, при особенно частом и быст-

Lent, mais pas trop $\text{♩} = 60$

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Ré

Trombones et Timbales

Sopranos Altos

Ténors Basses

19 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pp *sempré*

pp *(sur le chevalet)*

pp *(sur le chevalet)*

pp *(sur le chevalet)*

pp *(sur le chevalet)*

Ü - ber Ster - nen muss er woh - nen.
B ne - be - cax e - to u - щи - те.

Ü - ber Ster - nen muss er woh - nen.
B ne - be - cax e - to u - щи - те.

(172)

Обратный приём, «игра у грифа» — *sur la touche* или по-итальянски — *sul tasto* или *flautando* заключается в смещении смычка вверх по струне и игре почти над грифом, в том месте, где струна имеет наименьшую силу напряжения. В этом случае звук получается особенно мягким, расплывчатым, вялым и блёклым. Являясь полной противоположностью приёму *sul ponticello*, он перестаёт «звучать» и, приобретая «флейтовый оттенок», начинает как-бы «шуршать». Именно это

обстоятельство и создаёт ощущение таинственности и некоторой неопределённости. Художественные достоинства *sul tasto* ярче всего проявляются в *trémolo*, но продолжительность его, так же как и *sul ponticello*, не должна быть чрезмерной — их необычное, немного вычурное звучание, быстро утомляет внимание слушателя, способно надоесть и потерять всю свою прелесть и несомненную остроту. Как правило, нигде, впрочем, не записанное, *sur la touche* встречается в оркестре реже

Им пользуются обычно в тех случаях, когда хотят придать звучанию струнных явную приглушённость и «фантастичность».

В нотах приём «у грифа» так же требует дополнительного словесного определения — *sur la touche* или *sul tasto*. Его продолжительность, подобно приёму *sul ponticello*, устанавливается теми признаками, о которых было уже сказано,

и в оркестре она менее желательна. Чрезмерная таинственность звучания *sul tasto* способна иной раз вызвать неприятное ощущение у слушателя. В *forte* игра «у грифа» даёт крайне неустойчивую, скверную по качеству звучность. Пользоваться ею не имеет смысла, и потому этот своеобразный приём удерживается обычно в музыке мягкой, нежной, вдохновенной и таинственной.

Sans mesure
sur la touche

19 Violons divisi

p avec charme

sur la touche

p avec charme

(Дебюсси-Images №3)

Одним из наиболее распространённых способов «искусственного» изменения в оттенке звука оказывается *сурдина*. Это маленькое приспособление, выточенное из дерева или не очень твёрдого металла в очертаниях «трезубца Нептуна», одевается на подставку инструмента с тем, чтобы несколько приглушить его звук и придать ему чуть звенящую, «носовую» окраску. В прошлом, по свидетельству некоторых учёных, сурдину вытачивали из слоновой кости, а в отдельных случаях делали из обыкновенной кости, рога или эбонита, что, впрочем, нередко встречается ещё и теперь. Она приглушает звук скрипки не слишком сильно и не очень искажает его.

Препятствуя свободному распространению колебаний, сурдина несколько смягчает силу звука и в то же время преумножает его выразительность. Особенно заметно сурдина влияет на крайние струны скрипки, придавая им ту своеобразную

разную прелесть, которая так характерна для звучания сурдины вообще. При большом количестве скрипок, сурдина придаёт их звучанию чрезвычайную выразительность и теплоту. Особенно красиво «звучит сурдина» в *piano*, когда невольно возникает ощущение таинственности, сосредоточенной проникновенности, даже сдержанной взволнованности. В *forte*, напротив, сурдина способна вызвать глубоко-волнующие ощущения и создать прямо-таки захватывающее впечатление, граничащее с потрясающей строгостью, почти скорбностью. Именно в таком преломлении чрезвычайной тонко пользовались сурдиной такие композиторы, как Чайковский и Григ (Grieg, 1843—1907).

Вот два отрывка — из *Пэр-Гюнта* Грига и *Шестой симфонии* Чайковского. Они вполне противоположны друг другу и именно поэтому столь показательны.

Andante dolcissimo $\text{♩} = 50$

19 Violons avec sourdines

20 Violons avec sourdines

Altos avec sourdines

Violoncelles avec sourdines

Contrebasses

p

p

p

p

p

(Чайковский)

M^o Andante giusto ♩ = 76

Flûtes et Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Trombones

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

N

Как ни странно, в симфонических произведениях «великих классиков», сурдина почти не име-

ла приложения. Такие композиторы, как Хайден, Моцарт и Бетховен пользовались ею весьма уме-

ренно, главным образом потому, что действие сурдины связывалось по преимуществу с театральной музыкой. В более позднее время сурдина получила значительное распространение и сейчас нет уже препятствий к тому, чтобы пользоваться ею там, где того требует музыкальный замысел данного произведения.

Скорость движения не имеет никакого значения и сурдина бывает одинаково уместна как в медленном движении, так и в умеренном и достаточно подвижном. Даже в стремительном движении сурдина способна вызвать поразительные ощущения и нарисовать удивительные картины необычайно порывистого, лёгкого полёта, вихря или танца, овеянного подлинной сказочностью и таинственностью.

При пользовании сурдиной в распоряжении композитора оказывается достаточно много воз-

можностей, чтобы придать своему художественному замыслу наибольшую выразительность. Говоря в данном случае только о скрипках, автор может «разделить» их на две равные части и заставить вступать по очереди. Он может снимать сурдину по пультам и столь же последовательно одевать её. Наконец, он может чередовать «звуки открытые» со «звуками засурдиненными». Само собою разумеется в смычковом квинтете все эти возможности соответственно преумножаются и всё дело будет зависеть не столько от изобретательности, — ибо «изобретать» здесь уже нечего, — сколько от художественного вкуса композитора.

Вот, один редкий пример последовательного звучания «открытых» и «засурдиненных» смычковых, заимствованный из оркестровой партитуры Емельян Пугачёв.

Presque lent 880 SOLO

1^{re} Harpe

ПУГАЧЁВ

Где Ус - ти - нья?...

1^{re} Violons divisi

2^e Violons divisi

Altos divisi

Violoncelles

Contrebasses

В нотах применение сурдины должно быть предписано словами — *avec sourdines* или *con sordini*. Отказ от сурдины требует указания — *sans sourdines* или *senza sordini* — «без сурдин». Иной раз автор обращается к исполнителям «с просьбой» одеть сурдины или снять их, и тогда пишут то же самое в более изысканных выражениях — *mettez les sourdines* или *ôtez les sourdines*. По-итальянски такая любезность сохраняется ча-

ще всего при «снятии сурдины» — *alzate sordini* или *via sordini*, что имеет в действительности некоторое оправдание. Чтобы *надеть сурдину* надо дать исполнителю только время. Он делает это очень осторожно и без шума.

Напротив, *снять сурдину* можно различным путём. При достаточном количестве пауз, когда надо быстро «снять сурдину», исполнитель не думает о предосторожности и быстро срывает её

с подставки В большом *forte*, при мощном звучании «меди» или зычном грохоте литавр, этот дополнительный шум проходит обычно незамеченным. Но в нежнейшем *pianissimo*, при мгновенном снятии сурдины всем оркестром или хотя-бы одними скрипками, создаётся такой треск, с которым приходится не только считаться, но от которого иной раз приходится даже освободиться «особыми средствами». Здесь нет большой необходимости углубляться в суть этого вопроса и останавливаться на подробностях—до них, несомненно, сможет доискаться и сам композитор, когда окажется в подобном затруднении. Пора уже перейти к более сложной области, известной под именем «натуральных и искусственных флажолетов».

Так называемые «гармонические призвуки» или *флажолеты* обладают совершенно исключительными качествами. Эти звуки наделены восхитительной окраской, они отличаются удивительной чистотой и нежностью, если их извлекают с осторожностью и вниманием. Флажолеты лишены обычных «колебаний», понимаемых в качестве «вибрации звука», и представляются иной раз возникающими на инструменте «воздушным», вполне невесомым. В звучании натуральных флажолетов в особенности есть что-то таинственное и сказочное.

Натуральные флажолеты возможны на всех четырёх струнах скрипки. Они извлекаются только на *открытой струне* и дают одну и ту-же последовательность первых шести натуральных призвуков, считая первый «не-флажолетный» звук основным. Все натуральные флажолеты получаются двойным способом—либо от лёгкого прикосновения в месте, тождественном тому, где эти-же звуки прозвучали-бы и прижатым пальцем, то-есть в точках, соответствующих половине струны, двум третям её, трём четвертям, четырём пятым и пяти шестым. Либо—в обратном движении слегка прикасающегося пальца по струне в тех точках, которые соответствуют интервалам чистой октавы, квинты, кварты и большой и малой терции. В переводе на цифры эти точки в точности совпадут с половиной струны, её третью, четверть, одной пятой и одной шестой. В тех случаях, когда струна сможет дать ещё одно или два дополнительных деления, то, очевидно, натуральный флажолет окажется воз-



Третий «натуральный призвук», или *квинтовый флажолет*, получается двумя способами. Во-первых, он возникает от лёгкого прикосновения пальца в первой трети действительной длины открытой струны, или в том месте, где при-

можным и в этих «дополнительных» точках. Таким образом, пятый «натуральный звук» может прозвучать ещё в двух или трёх пятых струны, что в записи будет соответствовать интервалам большой сексты и большой децимы. Шестой натуральный призвук очень опасен, звучит неточно и пользоваться им в оркестре безусловно не следует. В нотах первый ряд натуральных флажолетов обозначается маленькими ноликами или кружками, а второй—белыми ромбами, выставленными в тех местах, где требуется лёгкое прикосновение пальца. Чаще всего для точности и большей ясности указывается изображаемая чёрной ноткой и самая струна, на которой предписывается извлечение флажолетов. В новейшей музыке и произведениях, предназначенных для исполнителей-виртуозов, такая подробность часто не соблюдается, и тогда для читающего ноты быстрое определение флажолетов, изображённых: только ромбами, может представить некоторые затруднения.

Итак, чтобы пояснить всё сказанное, должно представить себе в качестве основного тона *открытую струну*. От лёгкого прикосновения пальца в местах уже указанных, получится ряд первых шести натуральных флажолетов, звучащих не очень ровно—звуки пятый и шестой звучат обычно не столь ясно и чисто, как звуки второй, третий и четвёртый. По этой причине, а также из-за трудности их извлечения, ими не очень любят пользоваться в оркестре. К их услугам прибегают лишь в самых крайних случаях. Здесь-же полезно ещё раз напомнить, что «длинной струны» называется только звучащая её часть, заключённая между порожком и подставкой, и когда речь идёт о струне или её долях, то всегда имеется в виду только эта её величина.

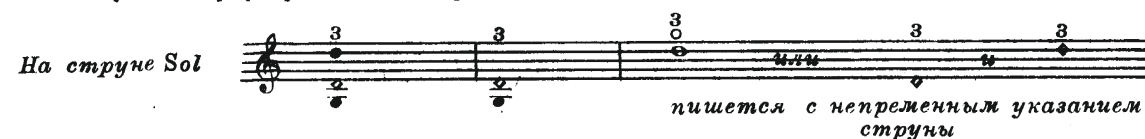
Основной тон, как известно, не может дать флажолетного звука. Он «теоретически» совпадает с открытой струной и существует, так сказать, в воображении.

Второй «натуральный призвук» или *октавный флажолет* получается от лёгкого прикосновения пальца в середине действительной длины открытой струны, или в том месте, где прижатым пальцем получают ноту, соответствующую тому-же флажолету. В нотах он обозначается ноликом над нотой или только ромбом, поставленным в точке прикосновения пальца.

Жатым пальцем получают чистую квинту. Во-вторых, он получается от соприкосновения со струной в двух третях её длины, или в том месте, где прижатым пальцем получается звук, соответствующий тому-же флажолету дуодеци-

мы. В нотах он обозначается ромбом с чёрными нотками внизу и вверху, ромбом с чёрной нот-

кой внизу и только ноликом над нотой или, наконец, одним ромбом.



Обозначать этот флажолет одним ромбом на месте звучащей ноты не очень удобно по той причине, что он может быть получен ещё и на соседней более высокой струне в качестве второго призвука. В данном случае необходимо, следовательно, указывать струну—*sur la 4-e Corde* или *sul G* и *sur la 3-e Corde* или *sul D*,—на которой его воспроизведение было-бы желательным. В противном случае ромб, поставленный на месте *ré* второй октавы, всегда будет исполнен на третьей струне.

Четвёртый «натуральный призвук» или *квартный флажолет* достигается также двумя спо-



Пятый «натуральный призвук» или *терцовый флажолет* получается четырьмя способами. Во-первых, он получается от лёгкого прикосновения к струне в первой пятой её длины, или в том месте, где прижатым палец даёт большую терцию. Во-вторых,—он получается во второй пятой, или в том месте, где прижатым палец извлекает большую сексту. В-третьих,—он получается в третьей пятой длины струны или, другими словами, в том месте, где звучит большая

децима. Наконец, в-четвёртых, он получается от лёгкого прикосновения к струне в четырёх пятых её длины или в том месте, где прижатым пальцем получается тот звук, который соответствует тому-же флажолету большой терции выше двойной октавы.

В нотах терцовый флажолет обозначается ромбами при двух или одной чёрной нотке ниже его, только одними ромбами или, наконец, ноликом над нотой.

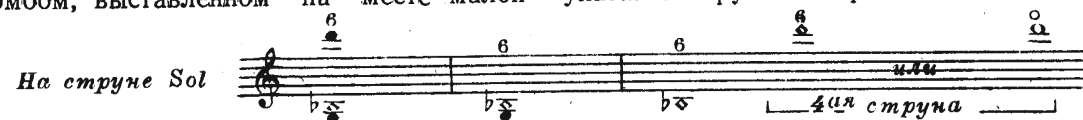


В последнем случае один ромб не ставится без указания струны, на которой должен прозвучать этот флажолет, так-как в противном случае он может быть понят, как «квинтовый флажолет» на струне *Mi—sul E*. Но и помимо этого обстоятельства следует иметь в виду, что в оркестре приняты только два первых способа извлечения *пятого* натурального флажолета. Два других—трудны и даже опасны для извлечения. При третьем способе звук флажолета оказывается несколько сдавленным, не- всегда точным и не сразу получается из-за расстояния децимы, которую исполнитель должен найти на грифе. Напротив, четвёртый способ даёт флажолет безупречной чистоты, но его извлечение сопряжено с ещё большими неудобствами—его ещё труднее быстро отыскать на грифе, коль-

скоро расстояние становится ещё более значительным. Впрочем, в медленном движении и при удобном изложении музыкального рисунка этот вид «терцового флажолета» может быть иной раз полезен.

Наконец, шестой «натуральный призвук» или *натуральный флажолет малой терции* получается так-же, как и некоторые другие—двумя способами. В одном случае он получается от лёгкого прикосновения к струне в одной шестой её длины, в том месте, где прижатым пальцем образуется *si^b*—малая терция по отношению к открытой струне. В другом—он получается в пяти шестых длины струны, в том месте, где прижатым палец даёт ноту, совпадающую с этим-же флажолетом квинты выше двойной октавы. В нотах он обозначается ромбом при

чёрной головке, ноликом над нотой или только терции. Ромб на месте звучащей ноты *ré* без указания струны не применяется.



Обозначение шестого флажолета только одним ноликом над нотой или ромбом на месте звучащей ноты не очень убедительно, если оно не сопровождается указанием струны, на которой должен быть получен данный флажолет. Звук *ré*, в качестве шестого натурального призвука, получается на открытой струне *Sol*, и в то же время, оказываясь четвёртым натуральным тоном, может быть в качестве такового получен на открытой струне *Ré*. В этом последнем случае он значительно легче для извлечения и, при отсутствии надлежащего указания, всегда будет извлечён как *квартовый* флажолет или флажолет *двойной октавы*. Поэтому, для устранения возможных недоразумений, необходима полная ясность, и автор сделает хорошо, если укажет словами, на какой-же именно струне желательно воспроизведение его — на струне *Sol* или *Ré*. Условное обозначение *sur la 4-e Corde* или *Sul G* с полной неоспоримостью определит и место флажолета, и подлинные намерения автора. Всякое-же отсутствие наименования струны, как было уже замечено, даст полное право исполнителю воспользоваться наипростейшим способом его воспроизведения, что он охотно и осуществит на третьей струне. Указание *sur la 3-e Corde* или *Sul D* может иметь место только в том случае, когда последовательность флажолетов такова, что может возникнуть поползновение воспользоваться, — вопреки простоте и лёгкости, — струной *Sol*.

В подавляющем большинстве случаев шестым натуральным флажолетом вообще не пользуются. При первом способе извлечение *шестого призвука* сопряжено с некоторыми трудностями и

звучание его лишено надлежащей полноты и очарования. При втором способе — этот звук требует слишком утомительного растяжения, что также не служит ему на пользу. Из этих соображений исполнители всегда отказываются от применения шестого натурального флажолета не только на четвёртой струне, но и на двух соседних, где он всегда может быть заменён более лёгким и удобным флажолетом *двойной октавы*. Что же касается струны *Mi*, то шестой флажолет на «квинте» обычно заменяется *искусственным* флажолетом, о чём речь ещё впереди. Единственное исключение, которое может быть допущено в отношении «шестого обертона» в оркестре, — есть *glissando*. В этом случае его извлечение не представляет большого труда. Рука исполнителя уже подготовлена в своём положении к извлечению всей последовательности натуральных флажолетов. В заключение остаётся только ещё раз напомнить, что сомнительные качества шестого натурального призвука равноценны его полному изгнанию из оркестра.

Из всего сказанного о «натуральных флажолетах» применительно к *открытой струне Sol* с полной очевидностью вытекает, что все высказанные уже рассуждения и замечания в полной мере приложимы и ко всем прочим струнам. Поэтому, дабы не утруждать внимание повторением, достаточно привести полную таблицу натуральных флажолетов на всех четырёх струнах скрипки. Здесь следует только напомнить, что «маленькие нотки», указывающие на действительное звучание флажолета, в оркестровой партитуре необязательны, если соблюдены все требования точной записи.



Применение двойных флажолетов возможно только на *открытых* струнах, причём нет никакой необходимости ограничивать их только *октавными* флажолетами. Столь-же просты для извлечения и *квинтовые*, и *квартовые*, и даже

терцовые. Только круг их применения в оркестре очень ограничен — это и есть та «помеха», благодаря которой ими почти не пользуются *non divisi*. Вот, как всё сказанное о двойных флажолетах может быть изложено в нотах.



Чтобы покончить с вопросом о «натуральных флажолетах», любопытно привести ещё одно соображение по этому поводу, высказанное ровно сто лет тому назад одним из самых выдающихся оркестраторов своего времени. Эктор Бэрлиоз указывает ряд натуральных флажолетов «*октавы Паганини*», полагая возможным растянуть пальцы на расстоянии *чистой октавы*

в пределах чистой кварты *la^b—ré^b* на струне *Sol*. Как правило, ни один рядовой скрипач оркестра не в состоянии осуществить такой ряд флажолетов. Тем не менее, в них иной раз ощущается настоятельная необходимость. В обиходе установилось мнение, что флажолетами «*октавы Паганини*» могут пользоваться те исполнители первого пульта, у которых рука наделена особы-

ми качествами *растяжки*. Авторы, пользуясь октавными флажолетами, несомненно, имели в виду вполне определённых исполнителей, способных воспроизвести тот или иной низкий флажолет.

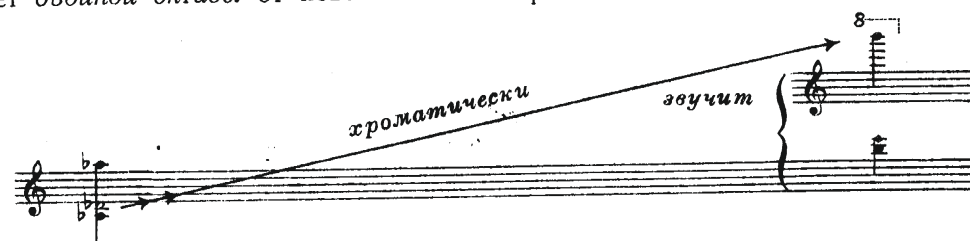


Все флажолеты, называемые «искусственными», отличаются от «натуральных» тем, что исполнение их связано с установлением *нового* основного тона, отнюдь не совпадающего со звуками открытых струн. Для своего воспроизведения все *искусственные флажолеты* требуют участия двух пальцев, из которых первый устанавливает ту или иную *основную* ступень, а другой, — четвёртый или третий, — слегка прикасается к струне в соответствующей точке.

Строго говоря, «искусственные флажолеты» возможны в тех-же объёмах, в каких применяются и «натуральные флажолеты». Это значит, что возможны не только простейшие флажолеты «чистой кварты» или *квартовые*, но и *квинтовые* и флажолеты *большой и малой терции*. Однако, в оркестре область применения всех этих флажолетов значительно менее обширна и, за ничтожными исключениями, все требования композитора вполне исчерпываются одними *квартовыми флажолетами*, как самыми лёгкими и удобными для извлечения.

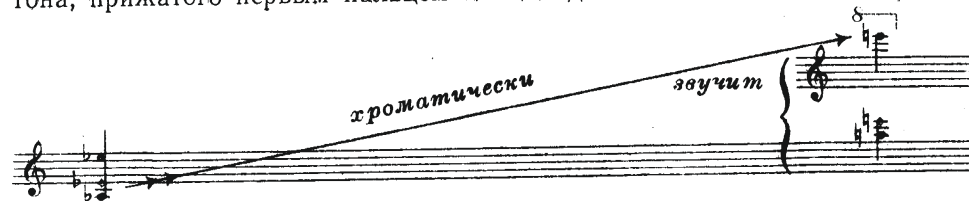
Итак, *квартовый «искусственный» флажолет* или флажолет *двойной октавы* от нового основ-

ного тона получается в полном соответствии с теми рассуждениями, которые имели уже место в отношении *первого* способа четвёртого *натурального* призвука. В этом случае, первый палец, — в данных условиях, указательный, — устанавливает новый основной тон, тогда как четвёртый палец или мизинец *слегка прикасается* к струне на расстоянии чистой кварты от нового основного тона или в одной четверти её новой длины, заключённой между прижатым пальцем и подставкой. В нотах точка, где устанавливается «прижатый палец», обозначается обыкновенной нотой, — белой или чёрной, а место, в котором прикасается к струне другой палец, — ромбом. Действительно звучащая нота может в записи отсутствовать, как усложняющая внешнее начертание искусственного флажолета, но может и быть, если автор желает проявить наибольшую точность. Объём искусственных *квартовых* флажолетов возможен в хроматической последовательности от *la*♭ малой октавы до *si*♯ второй. Звуки, расположенные выше, звучат слишком слабо и потому в оркестре имеют ничтожное приложение.



Наряду с *квартовым флажолетом*, некоторое распространение в оркестре имеет и *квинтовый*. Он получается в полном согласии с третьим *натуральным флажолетом* квинты или флажолетом *дуодецимы*, когда четвёртый палец слегка прикасается к струне в том месте, где прозвучит *чистая квинта*, расположенная в одной трети новой длины струны или на расстоянии *квинты* от нового основного тона, прижатого первым пальцем. В

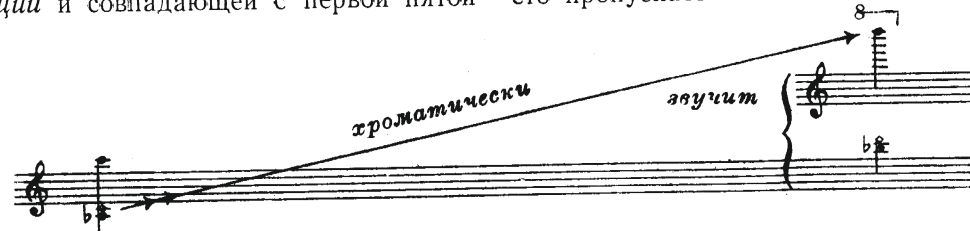
оркестре *квинтовыми флажолетами* пользуются значительно меньше и, в основном, в тех случаях, когда необходимо получить флажолеты, расположенные *ниже* звука *la*♭ второй октавы или когда в техническом отношении удобнее сдвигать четвёртый палец на ступень вверх, чем менять всё положение руки. Вот, полный объём искусственных флажолетов квинты. Они записаны обычными для них способами начертания.



Наконец, *терцовый флажолет* имеет ничтожное применение в оркестре.

Он может быть получен от прикосновения третьим пальцем в точке, соответствующей *большой терции* и совпадающей с первой пятой

новой длины струны, образованной прижатым пальцем. В нотах он изображается так-же, как и соответствующий *натуральный флажолет*. Чёрная нота над ромбом для удобства записи часто пропускается.



Особенно красиво звучит в умеренном движении последовательность, основанная на одних флажолетах. Однако, это обстоятельство не исключает и некоторых других возможностей. Никакого труда не представляет для исполнения применение флажолетов в *выдержанных нотах*, подобно тому, как это сделал Вагнер в самом начале вступления к *Лоэнгрину*, а Чайковский — в заключительной части *Иоланты*, или *отдельными нотами*, как то встречается в «Марше Черномора» у Глинки.

Очаровательно звучит *trémolando* в одних флажолетах. Оно возможно как в *pianissimo*, так и в *fortissimo*. Первый случай встречается в *Младце* Римского-Корсакова, а второй — в *Индусской сюите* Василенко (1872—).

В новейшей музыке, композиторы находят флажолетам довольно значительное применение. Но не все авторы пишут флажолеты с достаточной ясностью. В одном случае, они довольствуются одними ромбами, полагая, что изучающий их

партитуры достаточно хорошо осведомлен в чтении *натуральных флажолетов*. В другом, — автор сам не очень твёрд в «теории флажолетов» и, указывая их в действительном звучании — нотами с ноликами, вполне полагается на опытность исполнителей. При такой записи небрежный автор обычно не отдаёт себе отчёта в принадлежности одних флажолетов к «натуральным», а других к «искусственным», и чаще всего довольствуется полным произволом исполнителей.

Достаточно знающий композитор должен понимать, что «искусственные флажолеты» при их совпадении с «натуральными», звучат хуже этих последних, и в среде самих «натуральных флажолетов» не все звуки равноценны.

Объём флажолетов, на который может рассчитывать автор, охватывает две полных октавы — от *sol* второй до *sol* четвёртой. Ниже этого *sol* он может располагать только «натуральными» флажолетами или частично — «искусственными» флажолетами квинты.



Теперь остаётся только сказать несколько слов о *trémolo* и *glissando* в более тесном значении этого определения. Приём *trémolo*, как последовательность быстро повторяющейся ноты без строго определённого ритмического деления, есть замечательное средство оркестровой выразительности, особенно часто применяемое в «драматической» музыке. Этим превосходным приёмом очень широко пользуются все композиторы, начиная с его изобретателя — Кляудио Монтэвердэ. Но «классики» установили особый

вид его начертания. Они ставили *trémolo* в прямую зависимость от скорости движения и считали, что в особо стремительной музыке достаточно подчёркивать ноту один раз. В соответствии с этим, *trémolo* могло встретиться у них с двойной чертой шестнадцатых, тройной — тридцать вторых, четверной — шестьдесят четвёртых и пятерной — сто двадцать восьмых. Такой способ записи иногда очень осложнял восприятие, порождая в некоторых случаях достаточные сомнения. В нотах всё это выглядело так —



В современной музыке простейший вид *trémolo* на одной или двух нотах в записи изобра-

жается только одним способом — тридцать вторыми вне зависимости от действительной скоро-

сти движения. В оркестре продолжительное *trémolo* сопряжено с быстрым утомлением руки исполнителя, вследствие чего, при злоупотреблении этим приёмом, нельзя требовать большой тщательности в его воспроизведении. Тем не менее, *trémolo* всегда производит чарующее впечатление своею взволнованностью в *forte* и *fortissi-*

mo, и таинственной причудливостью — в *piano*. Ясно, конечно, что *trémolo*, как острый и сильно действующий на воображение слушателя приём, не должно быть слишком частым.

Вот, один небольшой отрывок из *Евгения Онегина* с достаточной красноречивостью подтверждающий всё сказанное о *trémolo*.

Modéré ♩ = 96
(обнимая няню, с увлечением и страстью)

Andante ♩ = 72

ТАТЬЯНА

Ах, ня-ня, ня-ня, я стра-да-ю, я то-ску-ю, мне тош-но,
Ach Gu-te, Liebste, wie ich lei-de, wie das Fie-ber durch al-le

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles
Contrebasses

ff *p cresc.* *f*

ff *p cresc.* *f*

ff *p cresc.* *f*

ff *p cresc.* *f*

ff *p cresc.* *f*

1^o Clarinette en Si b

ми-ла-я мо-я, я пла-кать, и ры-дать го-то-ва!...
Pul-se glü-hend jagt, die Thrä-nen kommen im-mer wie-der.

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

p *mf* *p*

При многоголосном изложении *trémolo* и при несомненном стремлении создать более изысканную звучность в оркестре, современные композиторы часто пользуются «перемежающимся» *trémolo*, заключающемся в качании обеих образующих его нот. Такой вид *trémolo* на одной струне возможен в пределах обычной теперь «растяжки» чистой квинты, а на двух соседних

струнах в пределах *малой* или *большой* ноты. При желании добиться наибольшей скорости такого *trémolo*, композитор должен всегда оставаться в пределах одной струны, так-как на двух соседних струнах оно возможно лишь в достаточно умеренном движении.

В нотах «перемежающееся» *trémolo* выглядит несколько иначе.

Andantino quasi Allegretto

fp

Cors en Mi b

РÉCITATIF

БЭРТРАМ

Ton œil a pé-né-tré ce mys-tère ef-froy-a-ble
Твой взор про-ник-нуть смел в глу-би-ну тайн у-жа-сных,

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

p

Наконец, существует ещё третья разновидность *trémolo* — *trémolo* «размеренное», когда автор, не взирая на скорость движения, требует сохранить безупречную отчётливость в ритмиче-

ском делении рисунка. Этот вид *trémolo* чаще всего встречается в сложных построениях, где ступени его образующие чередуются с относительной поспешностью.

Presto ♩ = 116

Violons

ff

(Бетховен - Третья симфония)
(1^o - Финал)

Allegro giusto

1^o Violons

ff *fff*

(Чайковский - Ромео и Джульетта)

Allegro non troppo

Violons

(Бетховен - Девятая симфония) 12

Если-же автор хочет добиться наибольшей силы звука и, вопреки установившемуся мнению доказать, что при всей своей «банальности» *trémolo* всё ещё способно производить внушительное впечатление, то он будет прав, избрав простейшую его разновидность. Именно таким образом пользовались приёмом *trémolo* все наиболее прославленные знатоки оркестра от Бетховена и Вебера до Глинки, Чайковского и Римского-Корсакова включительно. Впрочем, никаких правил, в соответствии с которыми автор должен был-бы пользоваться той или иной разновидностью *trémolo*, конечно, не существует. Обычно он избирает ту или другую разновидность его в полном согласии со своим желанием и вкусом, и руководствуется тогда исключительно «характером» своей музыки, подсказывающей ему наиболее верный путь в достижении намеренной цели. Только от его умения и мастерства зависит выбор, и его дело заставить зазвучать одну разновидность *trémolo* там, где другому почудилась-бы другая. Каждое решение будет одинаково удачным, лишь было-бы способным убедить слушателя в невозможности воспользоваться иным. Поэтому, ограничивать свободу действий одной возможностью за счёт другой столь-же неосновательно, как и утверждать, что «качающееся» или «перемежающееся» *trémolo*, как удачное и не лишённое прелести изобретение современного искусства, предпочтительнее «размеренного» или обыкновенного *trémolo*.

Чтобы не возвращаться к *trémolo* в дальнейшем, остаётся только напомнить, что любая разновидность этого приёма возможна в пределах полного объёма скрипки, в любом движении,

с любой силой звука и в любом положении — без сурдины, с сурдиной, у подставки, у грифа и на флажолетах. Обычное *trémolo* не применяется только при игре древком смычка и в *pizzicato*. Подобие *trémolo* в *pizzicato* достигается иным путём — сочетанием обеих рук или приёмом *pizzicato* «вверх-вниз». Оба вида *trémolo-pizzicato* очень ограничены в своей скорости и ими следует пользоваться весьма осмотрительно.

Приём *glissando* в оркестре долгое время совершенно не применялся, и в правилах скрипичной игры не так ещё давно допускался только в движении вниз. Сейчас все эти ограничения утратили свой смысл, и *glissando*, как приём скольжения пальца по струне, доступно в достаточно широком объёме. В обычных условиях, *glissando* возможно на хроматической основе в любых направлениях, и тогда оно применяется в качестве своеобразного «украшающего» оркестрового приёма. В этом случае оно должно быть исполнено в относительно умеренном движении, дабы дать возможность слушателю вполне почувствовать его своеобразные качества. При других обстоятельствах *glissando* равнозначит *portamento* в лении. Здесь скольжение осуществляется с предельной стремительностью и толкуется скорее не как оркестровый «звучно-украшающий приём», долженствующий произвести известное впечатление, а как «технический» способ исполнения определённых музыкальных последовательностей. В действии такое *glissando* очень красиво и изысканно, но им отнюдь не следует слишком злоупотреблять.

Вот три образца из сочинений русских классиков.

Mouvement de Valse $\text{♩} = 78$

1^o Violons

(Глинка - Вальс-фантазия)

Allegro con grazia $\text{♩} = 144$

1^o Violons

(Чайковский - Шестая симфония) 12

Allegro moderato $\text{♩} = 120$

1^o Violons

(Чайковский - Итальянское каприччио)

Наконец, в последовательности «натуральных флажолетов», *glissando* преследует определённую оркестровую краску, сходную с «фантастическим» посвистыванием, если только это определение можно применить в данном случае. Приёмом «скользящих флажолетов» пользуются теперь довольно часто, но впервые ими воспользовался, кажется, Римский-Корсаков, применив их на виолончели в *Ночи перед Рождеством*. Их последовательность в данном случае доведена до двенадцатого обертона включительно, и седьмой «нестройный» призвук вместе с одиннадцатым, которыми пользоваться в оркестре нельзя, в *glissando* «проскальзывают» обычно незаметно.

На скрипке возможны все трели в объёме целого тона или полутона. Они звучат прекрасно на всех ступенях звукоряда и делаются лишь менее точными на самых высоких. Напротив, в самом низу, на открытой струне *Sol*, должно исключить трель *sol-la*, как скверно звучащую и не имеющую завершения. Во всяком случае по своему качеству и удобству выполнения она резко выпадает из общего ряда и потому, при крайней необходимости ею воспользоваться, её лучше передать альтам или виолончелям, где она прозвучит безупречно.

Здесь, однако, гонению должны быть подвергнуты оба вида этой трели.

Все трели, исполненные полутонном выше открытой струны, в своём окончании имеют ту-

же открытую струну. Вот, как они должны быть тогда записаны в нотах.

Наконец, чтобы не слишком сильно обременять всевозможными дополнительными знаками изложение оркестровой партии в партитуре, принято пользоваться условным обозначением сокращения. В таком случае, если вполне тождественный приём повторяется многократно, можно его не повторять из такта в такт, а ограничиться словом *simile*, что значит в переводе *точно также* или *подобно предыдущему*. Вот как это делается в нотах.

Lent, un peu plus animé $\text{♩} = 76$

Violons

(Евгений Онегин - «Сцена дуэли»)

Но чтобы раз и навсегда покончить с «условными знаками», должно ещё раз напомнить, что слово *arco* при всех условиях восстанавливает обычный способ игры, нарушенный игрой *pizzicato*, «у подставки» или «у грифа». В двух последних случаях обозначение *arco* часто не выставляется и заменяется особым определением — *modo ordinario* или *position naturelle*, что значит — «обычным способом» или «в естественном положении», то-есть — смычком. Сокращённое слово «*unis.*» — от итальянского *unissono*, — ставится при отказе от *divisi* после того, как это последнее прекратило своё действие. В нотах слово *di-*

visi также применяется в сокращённом виде — «*div.*» и иной раз сопровождается цифрами — «а 2», «а 3», «а 4» или «а 5», что указывает на количество голосов, долженствующих быть образованными при *divisi*. Слово *tutti* — «все» или по-французски *tous*, применяется после выступления одного или нескольких инструментов *solo*. Оно требует объединения всех скрипачей в одной партии, нарушенного *divisi* на *soli* и *altri* — «остальные».

В заключение, несколько слов о звучании струн, как средстве художественной выразительности скрипки в оркестре. В самом начале было

упомянуто о качестве струн вообще и материале, из которого они сделаны, но не было ничего сказано об их звучании. Каждая струна скрипки имеет совершенно особую окраску, отнюдь не похожую друг на друга. Это удивительное свойство даёт композитору возможность *выбирать* струну, на которой он хотел-бы услышать задуманную им музыку.

Четвёртая струна, или «басок», в значительной мере обязана той доле металлической нити, которая её обвивает, располагает большой полнотой и сочностью звучания. Её звучность, особенно при большом количестве скрипачей, сильна и могущественна в *forte* и сурова — в *piano*. Она способна вызвать ощущение большой широты,

пышности и великолепия. В оркестре четвёртой струной пользуются очень охотно.

При действии сурдины, «басок» приобретает некоторую мягкость за счёт большей выразительности, лишённой уже той насыщенности и возбуждённости, которая так свойственна этой струне вообще. Её звучность приобретает оттенок некоторой «гнусавости», она начинает чуть-чуть звенеть и ощущение ею воспроизводимое, становится крайне напряжённым и впечатляющим. Игра «у колодочки» — *au talon*, способна довести звучание «баска» до грубости и резкости, полезной иной раз в оркестре при желании вызвать особые ощущения стремительности, большой силы или «драматичности».

Moderato assai
Violon-Solo *Sur la 4^e Corde*
p
(Чайковский - Скрипичный концерт) 12

Allegretto alla marcia
1^{re} et 2^e Violons *sur Sol*
mf
(Римский-Корсаков - Млада)

10 *Andante* = 56
Violon-Solo *sul G*
bien chanté, expressif
(Глазунов - Скрипичный концерт) 12

1^{re} Violons 152
ff sur la 4^e Corde
p sf
Шехеразада 12

Andantino quasi Allegretto = 52
1^{re} et 2^e Violons *Sul G*
p
poco cresc. mf dim.
(Римский-Корсаков - Шехеразада) 12

Третья струна обладает меньшей выразительностью и остротой. Взамен этого она приобретает большую долю мягкости, нежности и поэтичности. Её выразительность сдержанна, немного бесцветна и даже холодна. Если струна *Ré* лишена той

страстности, которая в таком изобилии присуща крайним струнам, то в её звучании есть что-то застенчивое, неопределённое, непреодолимо скромное и чарующее своей простотой и искренностью. Все эти качества отнюдь не лишают третью стру-

ну права принимать на себя обязанности мелодического узора, вполне самостоятельного и самодовлеющего. Для больших проведений струной *Ré* пользуются в оркестре довольно редко.

Andantino quasi Allegretto = 52
1^{re} et 2^e Violons *Sul D*
p
(Римский-Корсаков - Шехеразада) 12

Avec mouvement = 138
1^{re} Violons *sur la 3^e Corde*
p
(Глинка - Иван Сусанин)
Vg - хор полков

Вторая струна в своём звучании очень сходна с третьей. Она совершенно лишена резкости «квинты» и звучит менее ярко и изысканно. Но именно в этом её качестве скрывается свойственная ей прелесть и задушевность. Струна *La* особенно хороша в мелодиях нежных, трогательных и задумчивых, и в сравнении со струной *Ré* звучит несколько ярче и острее.

Allegro con fuoco
1^{re} Violons *2^e Corde*
bien chanté
(Вебер - Оберон)
Увертюра

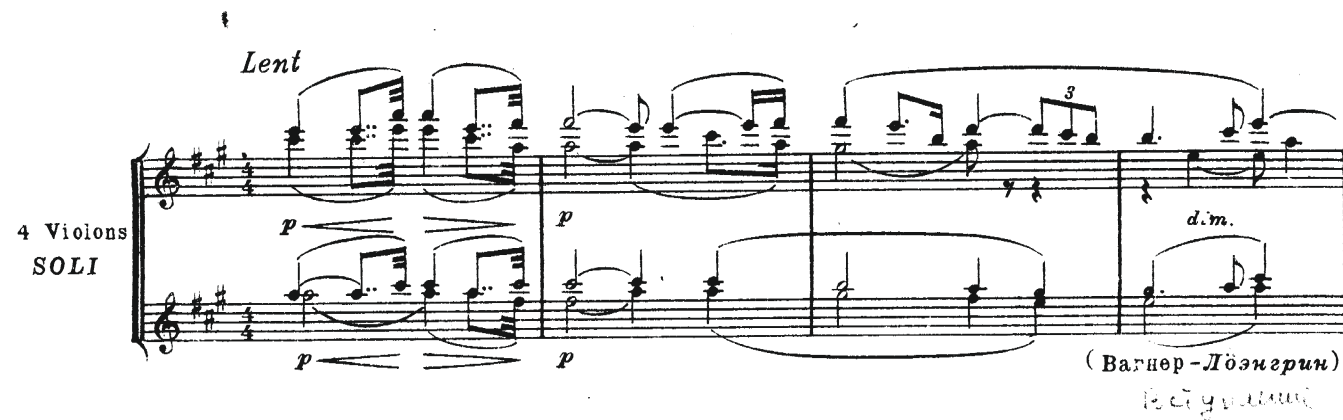
Наконец, «квинта» обладает необычайным блеском, яркостью, ясностью, пронзительной звонкостью, даже резкостью в большой силе и при большом количестве исполнителей. Напротив, в *piano* её звучность окрашивается в «мягкие тона». Она звучит тогда с трогательным, волнующим очарованием и проникновенностью. Пожалуй, только в звучании «квинты» можно добиться подлинной силы выразительности, убеждённости и страстности, на какую только способна какая-либо струна скрипки. Вот два великолепно звучащих в оркестре примера «на квинту».

Allegro giusto
1^{re} Violons *f*
cre scen do

sf ff
(Чайковский - Ромео и Джульетта)

Lent

4 Violons
SOLI



(Вагнер-Лёвенгрин)

Сурдина действует на «квинту» в такой-же степени, в какой она воздействует и на «басок». За счёт свойственного «квинте» блеска и звучности, она приобретает долю какой-то скорбности, болезненности, иной раз — сдавленности, отнюдь не умаляющей при этом её выразительности. И только средние струны скрипки в наименьшей степени подвергаются влиянию сурдины, действующей к тому-же не в отрицательном, а скорее в положительном смысле. Свойственные этим струнам «недостатки», — в сравнении с качествами крайних струн, разумеется, — как-бы утрачиваются и сурдина делает их менее заметными и ощутимыми.

Как-же теперь применяется скрипка в оркестре? Из всего сказанного стало уже, несомненно, ясным, что в лице скрипки автор имеет могучего спутника и чуткого истолкователя своих художественных замыслов. Не надо только увлекаться крайностями и впадать в ошибки, которыми иной раз платили непомерную дань композиторы-импрессионисты. Известный случай в этом роде встречается у Мориса Равеля (Ravel, 1875—1937) в его *Цыганке*, где сосредоточены такие трудности, которые в первую минуту легко могут ошеломить начинающего автора. В действительности, однако, за всей этой нарочитой

технической сложностью скрывается полнейшая музыкальная пустота, лишённая не только какого-либо творчески-смыслового замысла, но и всякой музыкально-художественной идеи. К таким «высотам» молодой композитор никогда не должен стремиться в оркестре, особенно в тех случаях, когда он хочет показать скрипку во всём её звуковом блеске. Если-же он действительно хочет найти в скрипке-*solo* голос, способный пленить музыкальное чувство слушателя, то он должен воспользоваться заветами Глинки, Чайковского и Глазунова, писавших для скрипки очень сложно и трудно, но никогда не забывавших художественной значимости своей музыки и её глубокого музыкального содержания. В этом смысле техническая сложность их партий никогда не становилась самоцелью и, всегда оставаясь на высоком уровне идейной содержательности замысла, служила им только подспорьем к наиболее полному решению поставленной перед собой художественной задачи.

В качестве примера достаточно напомнить *solo* скрипки из *Руслана и Людмилы* Глинки или из балетов Чайковского и Глазунова — *Лебединое озеро*, *Спящая красавица* и *Раймонда*. Оркестровые выписки приведены здесь из двух последних сочинений.

Moderément soutenu

Violon-Solo



(Спящая красавица)



(Спящая красавица)

102 Adagio

Violon-Solo

bien chanté

103 a tempo

poco

mf

à volonté

104 *a tempo*

à volonté

f

105 1

p

mf

ritenu *a tempo* 106 2

f *p*

107

f *mf* *p*

f *p cresc.* *mf* *f*

108

p

f *tr* *slentando* *p*

(Раймоноа)

АЛЬТ

(по-фр. *Alto*, —os, *Viola*, —es, по-ит. *Viola*, —le, по-нем. *Bratsche*, —en, по-анг. *Viola*, —as, *Tenor Violin*, *Alto*)

Самым незадачливым инструментом современного оркестра был долгое время, несомненно, альт. В основном, он предназначался для исполнения средних голосов гармонии и потому удерживался обычно на уровне наименее развитого инструмента. Причиной такому, казалось-бы, странному явлению, послужило то обстоятельство, что с одной стороны — сами композиторы ни в какой мере не стремились к развитию средних голосов, а с другой, — они упорно не хотели замечать тех природных качеств альты, какими он обладал. Даже Бетховен, так много сделавший на пути раскрытия оркестровых возможностей отдельных инструментов и действительно развивший средства их художественной выразительности, в своих квартетах, — если не считать чуть-ли не единичного случая, — удерживал альт на уровне соподчинённого голоса. Вполне естественно, что такое отношение композиторов к альту, как равноправному сочлену симфонического оркестра, породило отнюдь не менее безразличное отношение к нему и со стороны самих музыкантов. Игре на альте никто не хотел учиться, считая этот инструмент обездоленным, и в оркестре альтистами становились те неудачливые и в достаточной мере бездарные скрипачи, которые не могли даже преодолеть партию вторых скрипок. Словом, на альтистов смотрели как на скрипачей-неудачников, решительно неспособных преодолеть свои и без того уже простые партии, а самый инструмент в глазах просвещённых музыкантов не пользовался никаким уважением.

Но было-ли столь пренебрежительное отношение к альту заслужено им? Конечно, нет. Альт обладал настолько богатыми возможностями, в нём заложенными, что нужен был только смелый и решительный шаг, чтобы вывести этот инструмент из охватившего его искусственного оцепенения. И первым таким необычным сдвигом в данном направлении был, повидимому, дерзкий опыт Этьена Мёюля (Méhul, 1763—1817), написавшего целую оперу *Uthal* без первых и вторых скрипок и поручившего альтам основную и наибо-

лее высокую партию струнных. Спустя двадцать восемь лет, в 1834 году, Эктор Бэрлиоз, — страстный поклонник альты и несомненно большой его ценитель, — написал большую симфонию *Гарольд в Италии*, где поручил альту-*solo* главную партию. Предание рассказывает, что Бэрлиоз, восхищённый игрой Паганини, предназначал это выдающееся *solo* именно для него, но самому Паганини так и не удалось сыграть его в концерте. Как известно, впервые его сыграл в «Концертах Падёлю» Эрнесто-Камилло Сивори (Sivori, 1815—1894), а в «Концертах Консерватории» — Жозеф-Лямбэр Массар (Massart, 1811—1892).

Альт занимает промежуточное место между скрипкой и виолончелью, но он ближе примыкает к скрипке, чем к виолончели. Глубоко поэтому ошибаются все те, кто думает, что альт по свойствам своего звучания больше походит на виолончель только потому, что строится октавой выше виолончели. Альт по своему устройству, настройке струн и приёмам игры прилежит, конечно, к скрипке больше, чем к какому-либо иному смычковому инструменту. Прежде всего, альт немногим больше скрипки, держится во время игры точно так-же, и четыре струны его, расположенные чистой квинтой ниже скрипичных, имеют с ними три общих струны, совершенно тождественно с ними звучащих. Однако, в обиходе установилось твёрдое мнение, что альт звучит немного гнусаво и чуть тускло. Если альт действительно является *подобием* скрипки, то откуда-же он приобрёл те «качества», которыми скрипка отнюдь не располагала?

Всё дело в том, что *подлинный* альт, построенный в правильных и соответствующих точным расчётам величинах, в те времена не был применён в оркестре только потому, что оказался-бы совершенно недоступным инструментом для тех «неудавшихся» скрипачей, которым в силу необходимости ещё в недавнем прошлом приходилось менять свою скрипку на альт. Вполне естественно поэтому, что все эти «скрипачи», изгнанные из вторых скрипок, вовсе не были склонны тратить

время и силы на овладение новым достаточно сложным инструментом, и они предпочитали вообще «кое-как» выполнять свои обязанности, лишь бы не вдавляться в глубины дела. Вследствие создавшегося положения, скрипичные мастера быстро применились к «новым обстоятельствам» и решили по собственному почину уменьшить размеры альта настолько, насколько того требовала малоприспособная для альта рука «неудавшегося скрипача». Отсюда прежде всего возник разноразмерность в размерах инструмента, которых до самого последнего времени существовало чуть ли не семь разновидностей. Таким образом, скрипичные мастера очень просто решили задачу, но и столь же просто «испортили» инструмент, лишив его тех, свойственных ему качеств, которыми не располагал уже ни один альт-недомерок. Напротив, искаженный таким путём инструмент, приобрёл новые качества, которыми отнюдь не был наделён подлинный альт. Но эти «новые», благоприобретенные качества очень приглянулись музыкантам, которые и слушать не хотели о настоящих попытках возродить настоящий размер альта. Это несогласие возникло потому, что альт-недомерок давал возможность пользоваться им всем без исключения скрипачам, которых судьба превратила в альтистов «по принуждению». Другими словами, перемена инструмента не влекла за собой никаких последствий для исполнителя, тем более, что звучность альта-недомерка приобрела столь характерную «гнусавость», приглушенность и суровость, что с нею уже не захотели расстаться ни композиторы, ни сами музыканты. Насколько эти настроения оказались прочными, можно судить хотя бы по одному тому, что Парижская Консерватория не только приняла в своих классах альт-недомерок, но даже признала, что средний из семи разновидностей, о которых было уже сказано, является вообще лучшим инструментом. Тем не менее, справедливость требует признать, что альт-недомерок неизменно продолжает действовать в качестве «обязательного альта» в руках скрипачей, изучающих его в порядке расширения своего музыкально-исполнительского кругозора. Что же касается «подлинного альта», то им пользуются только те альтисты, которые посвящают себя этому инструменту вполне, как своей прямой и единственной «профессии». Именно в данном смысле «класс альта» в качестве самостоятельного инструмента действует в русских консерваториях с 1920 года, способствуя тем самым значительной приверженности молодых музыкантов к этому удивительному голосу современного оркестра.

Но такая «точка зрения» далеко не удовлетворяла истинных ценителей искусства игры на альте. Уже в первой половине XIX столетия, знаменитый французский скрипичный мастер Жан-Батист Вильом (Vuillaume, 1798—1875) — «придумал», как говорили современники, новый вид

альта, обладавший необыкновенно сильным и полным тоном. Он дал ему имя *contralto* и, не встретив должного признания, кончил тем, что передал свой инструмент в музей. Однако, такая неудача не очень огорчила рьяных защитников подлинного альта. Больше посчастливилось немцу Хэрману Риттеру (Ritter, 1849—1926), который восстановил правильные размеры альта, назвав его *viola alta* — «альтовой виолой». Этот инструмент, подобно вильомовскому контральту, звучит полно, сочно и без всякого нарочито «гнусавого» призвука. Именно эта «правильная разновидность» альта давно уже вошла во всеобщее употребление, и её особенность заключается в том, что учащийся на нём должен обладать достаточно большой и сильной рукой. Посвящая себя альту, он вовсе не должен сожалеть о скрипке, которая оказалась для него почему-либо недостижимой. Эти мысли пора уже забыть и чем скорее они будут преданы забвению, тем будет лучше. Современный альт требует от исполнителя подлинных физических данных, рассчитывая на то, что альтист, избравший альт своим инструментом, вполне овладеет им и будет вполне достойным альтистом-виртуозом. Браться же за альт с негодными средствами, с маленькой и слабой рукой, нет никакого смысла, как и нет смысла воскрешать те «худшие времена» в истории альта, которые, по крайней мере для России, давно уже канули в вечность.

Как же относились к альту наиболее прославленные скрипачи в те времена, когда альт был «пасынком» или лучше сказать — «парием» оркестра? Известно, что такие скрипачи, как Паганини, Сиеори, Вьётан (Vieuxtemps, 1820—1881) и Аляр (Alard, 1815—1888) очень любили исполнять партию альта в квартетах и ничуть не стыдились это делать. Больше того, Вьётан обладал чудесным альтом работы Паоло Маджини (Maggini, 1581—1628?) и нередко выступал на нём в своих больших концертах. Одна современная хроника рассказывает даже, что старый учитель Паганини, скрипач Алессандро Ролла (Rolla, 1757—1841) с таким искусством владел альтом, что неизменно приводил в восхищение своих слушателей.

В оркестре альт давно уже занял весьма прочное место, не раз, впрочем, подвергавшееся известному ущемлению. Если в светской музыке времён «зарождения оркестра» альт выполнял весьма скромные обязанности и в полном значении слова был незаметен, то в полифонической музыке Баха и Хенделя альт был уравнен в правах со второй скрипкой, исполняя обязанности вполне с ней равноценные. К середине XVIII столетия, под влиянием композиторов «неаполитанской школы», значение альта в оркестре постепенно падает и он переходит на поддержку средних голосов, в основном исполняемых вторыми скрипками. При таких обстоятельствах альт часто

оказывается «не у дел» и композиторы всё чаще и чаще поручают ему усиление басового голоса. Одно время, авторы давали себе труд указывать действительные обязанности альта словами *viola col basso*, а иной раз полагались «на обычай», считая, что действия альта уже подразумеваются сами собою. В этом последнем случае альт всегда удваивал виолончель и нижний голос оказывался звучащим сразу в трёх октавах. Такие случаи в изложении альтов можно встретить не только у Глюка, но и у Хайдна и даже у Моцарта. У некоторых русских композиторов, как например у Глинки и Чайковского, можно найти образцы ведения альтов совместно с контрабасами в качестве самого низкого голоса гармонии, изложенного в октаву. Но такое применение альтов вызывалось стремлением отделить виолончели для проведения ими какого-нибудь ответственного *solo*, а вовсе не желанием «приткнуть» альты, которые на какое-то мгновение могли бы оказаться не занятыми. В таком случае альты с честью выполняли обязанности нижнего голоса, но из-за большой разницы в звучании с контрабасом чаще всего довольствовались лишь несколькими тактами.

Начиная с Бетховена альт приобрёл в оркестре то значение, которое он, собственно, должен был занимать по праву. С той поры, партия альтов часто делилась на два голоса, что давало возможность пользоваться и подлинным многоголосием. Первый случай указанного толкования альтов легко встретить в самом начале *Sol-минорной симфонии* Моцарта, а второй — в «*Adagio*» та же *третей* финала *Девятой симфонии* Бетховена. При желании поручить альту *solo* наиболее ответственный голос, возникла естественная необходимость все прочие альты присоединять в качестве сопровождения к скрипкам. Именно такой случай встречается в «Песенке Анхэн» в третьем действии *Волшебного стрелка* Вебэра. Однако, в современном оркестре и за исключением уже упомянутого, альт до Рихарда Вагнера пребывал всё же на довольно низкой ступени развития. Впервые именно он поручил альту партии большой сложности и один из таких случаев встречается у него в «Увертюре» к опере *Танхейзер*, в том месте, где автор воспроизводит музыку, сопутствующую сцене, известной под именем «Грот Венеры».

С этого времени сложность и наполненность альтовых партий в оркестре непрерывно возрастала и сейчас «техника» альта стоит на одном уровне со всеми прочими инструментами оркестра. Альтам нередко стали поручать достаточно ответственные партии *solo*, которые они исполняют с поразительной проникновенностью. Иной раз, «партия альта» исполняется одним инструментом, — тогда остальные альты его сопровождают. Иной раз, всё содружество альтов исполняет порученный им мелодический узор и тогда они звучат

поразительно красиво. Иной раз, наконец, альтам поручают ведение «средних голосов», изложенных многоголосно. Мягкость и задушевность альта нередко усиливается применением сурдины, которая, приглушая немного звучность инструмента, придаёт ему много прелести и подлинного обаяния.

Особенно хорошо альт сочетается со своими ближайшими соседями по струнному оркестру. Иногда альты присоединяются к виолончелям и тогда звучность такого сочетания приобретает необычайную выразительность. Именно таким приёмом Чайковский воспользовался дважды, когда поручил объединению этих инструментов исполнение многоголосного церковного песнопения в самом начале увертюры *1812 год* и, наоборот, — заупокойного пения монахинь в начале пятой картины *Пиковой дамы*, где сквозь звуки зимней непогоды Герману мерещится погребальное шествие. Но совершенно невероятной, гнетущей, сверлящей и леденящей кровью звучности альтов достигает этот композитор, когда поручает альтам однообразный, невыносимый своей упрямой настойчивостью узор первых страниц четвёртой картины той же оперы. Таинственного ужаса пренеполнена звучность разделённых струнных с сурдиной, которым Чайковский поручает музыку «Комнаты графини».

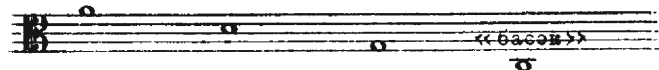
Однако, на долю альта не всегда выпадают столь «мрачные» задачи. Напротив, альты звучат очень прозрачно, когда они призваны выполнять обязанности низких голосов гармонии, при безмолвствующих виолончелях и контрабасах. Какой удивительной свежестью проникнуто восхитительное «Вступление» к балету *Щелкунчик*, где альтам поручена вся основная линия басов.

В современном оркестре обязанности альты уже не исчерпаемы. Несколько иначе звучит он в камерной музыке, где ему поручаются задачи значительно более сложные. В качестве инструмента «камерного ансамбля», если не считать струнного квартета и квинтета, альтом пользовались довольно мало, но зато проникновенно. Здесь нет большой необходимости перечислять все эти произведения. Достаточно только напомнить, что среди композиторов, уделивших особое внимание альту, встречаются такие имена, как Моцарт, Бетховен и Шуман. Из более поздних композиторов справедливо упомянуть Антона Рубинштейна (1829—1894), Клода Дебюсси (Debussy, 1862—1918) и А. К. Глазунова, а из современных и ныне здравствующих — Сергея Василенко и Владимира Крюкова (1902—), произведения которых для альты получили большую известность благодаря частому исполнению их Вадимом Борисовским (1900—).

Итак, современный альт есть увеличенная в своих размерах скрипка. В прошлом, как было уже сказано, эти соотношения были не настолько больше, на сколько то требовалось безусловным

расчётом. Старый альт, благодаря несколько уменьшенной выпуклости «резонансового ящика» и этой неточности в размерах, отличался свойственной только ему одному своеобразной гнусавостью и приглушённостью звука. Напротив, современный альт, восстановленный в своих «объёмных правах», звучит полно, величественно, сочно, ярко и отнюдь «не гнусаво». Именно в этом случае, он не только утратил все особенности своего несколько сурового, затуманенного звука, свойственного альту «недомерку», но и ни один исполнитель с маленькой рукой не был бы в состоянии пользоваться им. Старый «уменьшенный» альт ушёл в прошлое, а восстановленный «обыкновенный» альт упорно стремится занять более прочное место в симфоническом оркестре нового времени. Справедливость, тем не менее, требует сказать, что и этот «возрождённый» альт существует также в нескольких размерах. Они довольно

«КВИНТА»



Перестройка струн на альте в оркестре применяется очень редко и то только в отношении «баска», когда струна *Do* настраивается в *Si* большой октавы. Любопытный случай в этом роде встречается в третьем действии оперы Эрольда (Hérolde, 1791—1833) — *Лужайка писцов*. Классики не пользовались «скордатурой» в оркестре, а современные композиторы не очень верят в

сильно отличаются лишь в своих крайних величинах, хотя по качеству звучания, характерному для «идеального» альта, весьма близки друг другу. Именно это, более чем удачное, свойство «разности размеров» даёт возможность исполнителям пользоваться в оркестре той разновидностью альта, которая больше всего отвечает их данным.

Так же, как и скрипка, альт располагает четырьмя струнами, настроенными по квинтам и звучащими квинтой ниже скрипичных. Три высокие струны альта в точности совпадают с тремя низкими струнами скрипки, и названия, присвоенные крайним струнам скрипки, в точности сохраняются и на альте. Ноты для альта пишутся в альтовом ключе или ключе *Do* на третьей линейке, а в иных случаях, чтобы избежать чрезмерного количества добавочных линеек вверху — в ключе *Sol*.

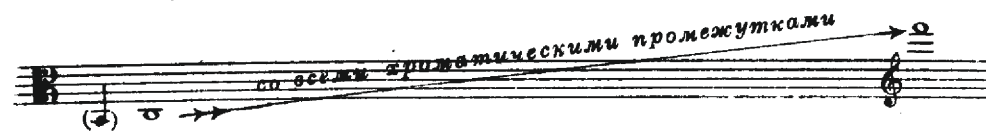
действительное осуществление своих намерений и потому не очень настаивают на открытом *si*. Впрочем, это последнее замечание не относится к альту-*solo*, которым иной раз приходится пользоваться в оркестре.

Именно такой, незначительный по объёму случай встречается у Рихарда Штрауса в «третьей вариации» его *Дон-Кихота*.



Современный объём альта не так ещё давно определялся тремя полными октавами — от *do* малой до *do* третьей. Сейчас он несколько расширился и, если не считать флажолетов, то его мож-

но довести до *fa* третьей октавы — звуку трудному для извлечения, но вполне удовлетворительно звучащему. В оркестре эта ступень появляется теперь всё более настойчиво и чаще.



В симфоническом оркестре этими «крайними ступенями» объёма альта пользуются очень редко. К их услугам прибегают обычно в тех случаях, когда автор хочет удержать звучность альта на самых верхах или когда он оказывается вынуж-

денным прибегнуть именно к такой мере. Как известно, особенно высокие партии альтов встречаются у Глазунова в *Торжественной увертюре* и у Штрауса в поэмах — *Смерть и Просветление* и *Так сказал Заратустра*.



Как уже известно из предыдущего, звучность альта значительно отличается от скрипки. Она — сочнее, полнее, более сурова и на слух не очень склонна к воспроизведению рисунков лёгких, стремительных и блестящих. По своим звуковым качествам, альт склонен к выразительному пению, выдержанным нотам или однообразным узорам сопровождения, впечатляющая сила которых в руках прославленных мастеров доходит до крайних пределов музыкальной выразительности и художественного воздействия. Тем не менее, в современных условиях нельзя уже ограничивать права альта, как виртуозного инструмента в прямом значении слова. Альту доступно всё, что было доступно скрипке, и представление, что альт не столь гибкий и подвижный голос оркестра, — лишено оснований.

Если бы представилась необходимость построить весь ряд позиций на альте, то было бы достаточно переместить скрипичные на квинту вниз. Это только доказывает лишний раз, что техника альта ничем не отличается от скрипичной. У альта она чуть труднее и сложнее, вследствие большего растяжения пальцев. В этом, собственно, и скрыта та причина, почему «техника» альта представляется несколько усечённой. Впрочем, все такие недостатки настолько уже незначительны, что легко преодолеваются современными приёмами игры, принятыми в среде русских альтистов и не очень, повидимому, известными в среде зарубежных.

Вот, достаточно красноречивый пример. В странах Западной Европы всё ещё считают, что из всех действительно возможных позиций на альте, единственно применяемыми на деле, оказываются только нечётные — первая, третья, пятая и седьмая. При этом, переход от одной позиции к другой, как подлинное перемещение, влекущее за собой существенные изменения в положении руки играющего, начинается лишь

с пятой позиции. Вследствие этого, по мнению зарубежных альтистов, как восхождение, так и нисхождение может осуществляться с необычайной стремительностью в двух низких позициях — от первой к третьей и наоборот, — от третьей к первой. Подлинным же перемещением, начинающимся с пятой позиции, можно легко пользоваться на «квинте», особенно в тех случаях, когда данная последовательность нот не требует слишком стремительного движения. Такое положение вполне соответствует взглядам «старой школы». В русской школе, для технического облегчения задачи, давно уже начали пользоваться при переходе к более высоким позициям постепенно скользящим движением руки. Это положение руки в значительной мере облегчает исполнение больших технических трудностей и освобождает альтиста от необходимости пользоваться лишним и достаточно неловким и неудобным движением руки, вытекающим из условий постановки прежней школы. Именно благодаря такому преимуществу изменению в движении руки, чётными позициями русские исполнители пользуются на равных основаниях и никакого различия между нечётными и чётными позициями не делают. Этот существенный сдвиг в техническом освоении альта происходил сразу в двух направлениях — в совершенствовании исполнительской техники, и в значительном увеличении технических трудностей альтовых партий в камерной и оперно-симфонической музыке, в особенности.

Вот для примера два отрывка. Они совершенно тождественны по звучанию, но если первый из них будет воспроизведён в первой, «нечётной» позиции, то в нём примут участие все три верхних струны — *Sol*, *Ré* и *La*. При неравномерном использовании их, — это легко заметить из приведённого примера, — они создадут неприятную неустойчивость в звучании, что, естественно, будет вызвано лишним движением для второго пальца.

Относительно звучания *чистой квинты*, здесь можно повторить только то, что было уже сказано по поводу её относительной точности у скрипки. По этой причине в многозвучных сочетаниях не следует переходить за пределы квинты *si—fa#* или *do—sol* второй октавы в качестве двух высших ступеней данного созвучья. Всё, что расположено выше, в оркестре окажется трудным и даже опасным.

Многозвучные сочетания, построенные на трёх или четырёх струнах, в основном вполне доступны альту, хотя круг их действия менее обширен, чем на скрипке. Растяжка пальцев на альте требует несколько больших усилий, а аккордовые сочетания становятся труднее для извлечения. Впрочем, пишущий для альта может пользоваться многозвучными сочетаниями при соблюдении тех-же пожеланий, о которых было достаточно подробно сказано применительно к скрипке. Их может-быть полезно напомнить и здесь. Все трёхструнные сочетания легче четырёхструнных. Присутствие открытых струн способствует лучшему звучанию многозвучного сочетания. Интервалы сексты и квинты в образовании данного сочетания всегда сделают его предпочтительнее тех, в которых участвуют более сложные или трудные интервалы. Созвучия, требующие значительной «растяжки» пальцев, труднее в низких позициях, чем в более высоких. В этом последнем случае полезно напомнить о применении *большого пальца* на альте.

Подавляющее большинство альтистов полагает, что *большой палец* на альте есть признак «дурной школы». Это не совсем так. Большое количество особенно сложных и трудных многозвучных сочетаний совершенно не выполнимо на альте без участия *большого пальца*. К

сожалению, это нововведение признаётся далеко не всегда и не всеми. Чтобы пояснить сказанное, достаточно предложить вниманию альтистов столь любимые ими *Скрипичные сонаты* Баха. Альтисты очень любят совершенствовать своё мастерство именно на исполнении этих произведений в переложении для альта, но довольно часто они сталкиваются с такими трудностями в многострунных сочетаниях, которые следует облегчать весьма значительным упрощением или согласиться на применение пресловутого *большого пальца*. Правда, никто альтистов не неволит во что-бы то ни стало играть скрипичные произведения Баха—всё это в какой-то мере роскошь. Но дело принимает совсем иной оборот, когда нечто подобное встречается в альтовой партии произведения, где альтисту не представляется уже возможным уклоняться от предписанного автором.

Вот известный случай, встречающийся у альты в *Смычковом квартете* Равэля. При применении *большого пальца* сочетание, о котором идёт речь, становится лёгким и удобным, а главное—великолепно звучащим. При обычных пальцах оно очень неудобно, «шероховато», и звучит крайне плохо благодаря явной фальши, заложенной в самом сочетании. В соответствии с этим, при обычных пальцах, узор, порученный альту, порождает при перемещении первого пальца достаточно сомнительное звучание ноты *do#* с открытым *do#* в то мгновение, когда этот палец, оставив струну *Do*, переходит на верхнее *la#*. При применении же *большого пальца* такой неприятности не получается и при безупречно-чистой гармонии весь рисунок звучит отлично.

В оркестре, при всей своей необычности, *большой палец* никогда не применяется.

Modérément animé (♩-72)



обычные пальцы 1 2 3 1 1 3 2 1 1 2 3 1 1 3 2 1
то-же с большим пальцем 1 2 3 2 2 3 2 1 1 2 3 2 2 3 2 1

С оркестровой точки зрения не имеет большого смысла перегружать партию альтов многозвучными сочетаниями, даже облегченными участием *большого пальца*. Сочетание первых и вторых скрипок с виолончелями может вполне искупить этот пробел. Альты следует приберегать на тот случай, когда им придётся поручить то, что не может быть доверено скрипкам. Это относится, прежде всего, к самой низкой квинте, поразительное по красоте звучание которой не может быть возмещено ни одним другим смычковым инструментом. Тем не менее, при применении многозвучных сочетаний,— в них иной раз может всё-же встретиться настоящая необходимость,—пи-

шущий для альта не должен забывать, что *третья* позиция или в крайнем случае—*четвёртая*, должна быть тем пределом, выше которого не следует продвигаться в оркестре.

Все возможные ритмические и мелодические узоры, образованные на основе многозвучных сочетаний, доступны альту в такой-же мере, в какой они исполнимы и на скрипке.

Подобные построения нашли уже достаточно большое приложение в современной музыке и всегда производят превосходное впечатление. Только круг их действия в оркестре менее обширен, чем в камерной музыке. Да это и понятно. Ведь на долю альта в камерном ансамбле

выпадает часто более ответственная задача, чем в оркестре, где у него оказывается достаточное количество верных помощников.

Вот небольшая табличка наиболее доступных и простых многозвучных сочетаний, которыми композитор может пользоваться без малейшего опасения попасть в затруднительное положение. В том случае, когда автору понадо-

бится какое-нибудь иное, менее обычное или более сложное сочетание, то ему ничто не мешает посоветоваться с исполнителем.

Ниже приводится ряд простейших построений, изложенных на трёх нижних и трёх верхних струнах отдельно, и на всех четырёх. Все они исполняются *arpeggiato* или в оркестре—часто *divisi*.

На трёх нижних струнах



На трёх верхних струнах





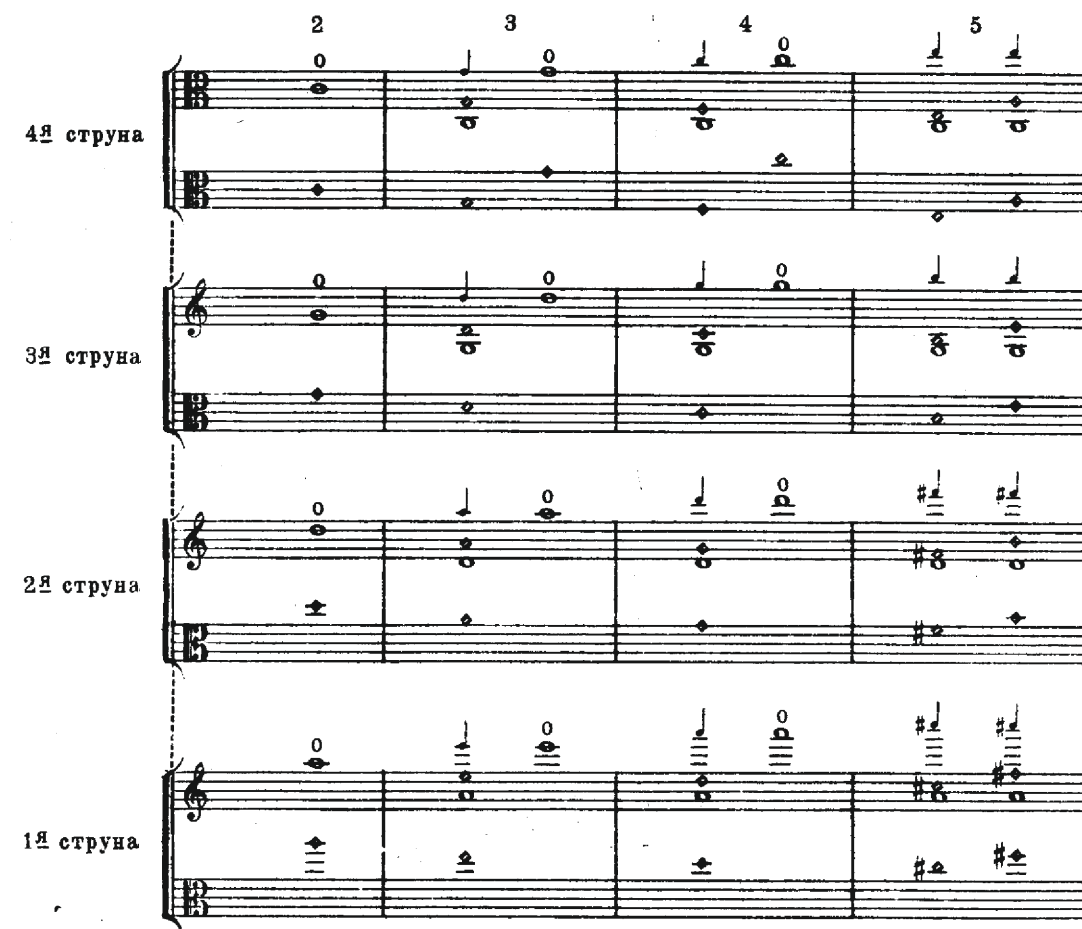
Всё, что было сказано относительно штрихов на скрипке, может быть в полном объёме приложено и к альту. Даже бывшее опасение, что на альте всё это звучит несколько отяжелённым и чуть неуклюжим, может быть раз и навсегда оставлено. На альте в современных условиях все известные штрихи — три разновидности *détaché*, *staccato*, *spiccato*, *martelé*, *sautillé*, *jeté* и всевозможные виды *liées*, *coulées* и *lourées*, — не только возможны, но и удаются превосходно. При этом, альтист не испытывает никакого затруднения ни в воспроизведении всех перечисленных штрихов, ни, тем более, в лёгкости их сочетания со скрипкой. В данном случае, размеры альта и его более глубокая, суровая звучность не служат тому помехой.

Искусственное изменение звука, — сурдина, игра «у подставки» и «на грифе» и приём *col legno* применимы на альте в полном объёме. Только в отношении *pizzicato* должно сказать несколько слов. Обаятельная звучность его, как уже известно, связана с более низкими ступенями объёма, и чем *pizzicato* выше, тем оно звучит суше и бледнее. Это качество в окраске *pizzicato* вообще особенно заметно на альте и потому, именно здесь, не следует слишком злоупотреблять «верхами». Если композитор примет в качестве верхнего предела звук *la* — октавой выше открытой струны, то он решительно ничего не потеряет.



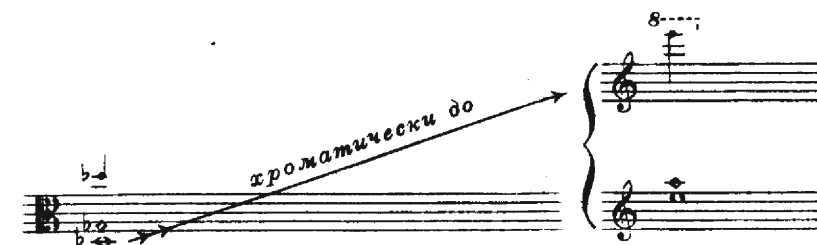
Его стремления, при всех обстоятельствах, должны сходиться на хорошей звучности оркестра, а те изъяны, которые всё-же имеются в отдельных «уголках оркестра», — вовсе не должны привлекать его внимание. При столь неисчерпаемых богатствах оркестра нет необходимости обращать внимание на крайности.

Всё сказанное о натуральных и искусственных флажолетах применительно к скрипке, в полной мере относится и к альту, но только располагается на грифе, — а следовательно и звучит, — чистой квинтой ниже. Тем не менее, из полной последовательности натуральных флажолетов следует исключить шестой натуральный призвук. Этим флажолетом не пользуются даже солисты, и в оркестре он не нужен. На таких же основаниях можно отказаться и от двух последних способов извлечения пятого призвука или терцового флажолета. Они трудны для извлечения и в оркестре смело можно обойтись также без них. Вот, как будет выглядеть тогда полная последовательность натуральных флажолетов, которыми можно беспрепятственно пользоваться в оркестре. Некоторые из них, для большей ясности, изложены в ключе *Sol*, и на дополнительных строчках даны начертания тех же флажолетов одними ромбами — способом, получившим достаточно широкое распространение за последнее время.



Так же, как и на скрипке, на альте возможны все применяемые виды искусственных флажолетов, но оркестровый обиход показал, что лучшими из них и наиболее удобными оказываются лишь квартовые флажолеты двойной октавы. По-

следовательность искусственных квартовых флажолетов укладывается в объём двух октав с небольшим, и вместе с натуральными флажолетами исчерпывает все возможности альта в данном направлении.



Не вдаваясь здесь в излишние подробности и стремясь покончить, как можно скорее, с флажолетами, можно только любознательному автору напомнить о чудесной звучности *pizzicato*, *trémolo* и *glissando* на флажолетах. Такой способ исполнения может принести свою пользу в музыке, требующей особой изысканности, изящества и красоты. Не следует только злоупотреблять тем, что менее обычно. В оркестре такое положение вещей может столкнуться с известными затруднениями.

В заключение остаётся только сказать несколько слов о звучании струн.

Струны альта наделены теми же качествами, о которых шла речь в отношении скрипки. Однако, альт лишён свойственной скрипичной «квинте» звонкости и блеска, что искупается, впрочем, обаятельнейшим звучанием «баска» — выразительным и глубоко-впечатляющим. Звучность альта в нижнем регистре сурова, мужественна и достаточно терпка. Напротив, — в верхнем отрезке

инструмента её выразительность становится несколько более возбуждённой, иной раз с оттенком некоторой напряжённости. Эту удивительную звучность альты можно сравнить только с английским рожком, с которым он, кстати сказать, сочетается изумительно.

Ничуть не меньшей прелестью звучания отличается также и последовательное противопоставление альтов с английским рожком, чрезвычайно удачно использованное Ипполитовым-Ивановым (1859—1935) в той части *Кавказских эскизов*, которой предпослано название «В ауле».

Larghetto
Cadenza *accelerando e rall.*

Cor Anglais

Con Anglais

Alto SOLO avec sourdine *accelerando f e rall.*

rall.

A M.M. ♩ = 66

Надо отдать должное русским композиторам в их умении пользоваться альтом. Подлинные красоты альты всегда для них стояли на первом месте и во имя этих красот они не стремились перегружать партию альтов «техническими трудностями». Уже в произведениях Глинки альт потерял в значительной мере свою «тяжёлую долю»

быть чаще лишним, чем в действительности полезным, и именно у него альту поручались весьма ответственные обязанности как в *solo*, так и в *divisi* для пополнения гармонии средних голосов. Вот один такой случай из *Руслана и Людмилы*, где звучность альты предшествует и, вместе с басами, сопровождает «Рассказ Головы».

Moderato ♩ = 116
SOLO
Alto *p legato e dolce*

Ténors *mf*
Basses *mf*

ГОЛОВА (Der Kopf) Нас бы ло дво е, брат мой и я.
Ich und mein Bru der theil ten uns drein.

TUTTI div.

Vc. et Cb. *p*

Развивая эту мысль дальше, нельзя не вспомнить об альтых в *Пиковой даме*, где они, приглушённые сурдиной, производят совершенно неотразимое впечатление. По этому поводу был уже случай высказаться раньше и сейчас можно

только ещё раз напомнить о том поистине потрясающем звучании однообразного узора на баске, которым Чайковский вызывает ощущение роковой таинственности музыки четвёртой картины.

Andante mosso (♩ = 76)
2 Pult. avec sourdines 42

1^{re} Violons 4 Pult. avec sourdines

2^{de} Violons div. avec sourdines

Altos div. *pp* avec sourdines

Violoncelles div. *p*

Contrebasses div. *pp*

Однако, из всего только что сказанного никак не следует, что альтами нельзя пользоваться и в более скромных условиях. Многообразные способы использования альтов в *Шестой симфонии* Чайковского общеизвестны. Они дают наиболее верное представление о правильном толковании этого голоса в оркестре, когда автор, отнюдь не

стремясь к виртуозно-техническим крайностям в духе Рихарда Штрауса, применяет, тем не менее, альты на уровне их современных художественно-выразительных возможностей. Именно под таким «скромным», глубоко-проникновенным углом зрения воспользовался альтами в «Элегии» своей *Струнной серенады* Чайковский.

Larghetto elegiaco (♩ = 69) *p espressivo* *più f*

1^o Violons
2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

p molto espressivo *pizz.* *3* *poco cresc.* *mf* *più f*

Характерная и весьма выразительная звучность альта даёт повод композитору пользоваться этим инструментом достаточно смело. Замечательный пример альтового *solo* — проникновенный и чарующий своей красотой, — известен по самому началу «Рассвета на Москве-реке» М. П. Му-

соргского (1839—1881), а случай совершенно поразительный по своей необычности, когда мелодическую линию альтов — стремительную и взволнованную, сопровождают тромбоны, встречается у Чайковского в первом действии его балета *Щелкунчик*.

Andante tranquillo (♩ = 72) *SOLO pp*

Flûtes

1^o Violons

Altos

avec sourdines *div* *pp*

Andantino (♩ = 88) 1^o 2^o

Trombones

Altos

Trombones

mf *mf* *3* *3* *3*

1^{re} 2^e Cors en Fa *cuiuré (gestopft)*
 Trombones et Tuba *f ff marcatisimo*

Немного глуховатая, но вместе с тем очень терпкая звучность альта ничуть не менее удачно вяжется и с ощущением «пространства в музыке», когда автор хочет вызвать в звуках представление о безбрежных песках знойной пустыни. Именно в таком преломлении использовал альти

А. А. Спендиаров (*Սփենդիարյան*, 1871—1928), поручив им в своей симфонической картине *Три пальмы* окружённую скрипками и виолончелями мелодическую линию, преисполненную безмятежного покоя. Холодный узор флейты, подобно журчанью ручейка, только усиливает это впечатление.

Andante (♩ = 66)
 1^{re} Flûte *pp div*
 2^e Violons *p div*
 Altos *p tranquille div*
 Violoncelles *fp*

Но прежде, чем перейти к рассмотрению участия альта в произведениях русских классиков, действовавших уже после Глинки, полезно прервать последовательность повествования и высказать ряд соображений, относящихся к несколько иной стороне дела.

Было время, когда композиторы не знали, что делать с альтом. Они часто удваивали им басы и получали довольно несуразное звучание их в трёх октавах. Более тонкое использование альтов нередко появлялось у Глинки и Чайков-

ского, когда альтам доверялся верхний голос октавы баса с тем, чтобы освободить для какого-нибудь *solo* виолончели.

Но наиболее изысканным оказывается звучание струнных без басов. Их обязанности тогда переходят только к одним альтам, а общее звучание струнных озаряется удивительной свежестью и красотой.

Замечательный образец в таком роде встречается в начале «Вступления» к балету *Шелкунчик*.

Allegro giusto
 1^{re} Violons divisi *pp*
 2^e Violons divisi *pp*
 Altos divisi *pp*

В верхнем отрезке своего звукоряда альт, вследствие своих природных качеств, звучит достаточно остро и напряжённо и вероятно только по этой причине композиторы не очень любят оставлять его в одиночестве. Чаще всего в сочетании с высокими альтами действуют скрипки, в значительной мере скрадывающие их чрезмерную

напряжённость. Однако, Глазунов в своём *Концертном вальсе* нашёл иное решение задачи и, удвоив альти кларнетами, достиг необычайной выразительности и свежести их звучания.

Вот, самое начало этого проведения, данного здесь в несколько сокращённом партитурном изложении.

Tempo di Valse (Allegretto)

1 *a2*

Clarinettes en La *p dolce*

Altos *p dolce*

Cors, Harpe, 1^{re} et 2^{de} Viol. pizz. *p*

Viol. arco *pp*

Orchestre *p*

Harpe, Vc. et Cb. pizz. *pp*

Bons *pp*

Vc. arco *pp*

Cb. pizz. *pp*

2

mf *p*

Viol. pizz. Harpe *mf*

Cors, Harpe et Viol. pizz. *p*

3^{re} Clar. *mp*

Vc. et Cb. pizz. *mf*

Ничуть не менее красиво звучат и некоторые тонкости в игре на флажолетах.

Особенно трудно встретить *pizzicato* на флажолетах. Римский-Корсаков в опере *Садко* применил эту звучность в сочетании с отдалённым уда-

ром вечернего колокола в той картине, где Любава с нетерпением ожидает возвращения Садка. Этот же приём использован и в оркестровой обработке *Пульчинеллы*, сюиты на темы Джьовани-Батиста Перголэзи (Pergolesi, 1710—1736).

Vif $\text{♩} = 182$ *un poco staccato*

Clarinettes en Si b *pp*

Bassons *pp*

1^{re} Cor en Fa *pp*

Clochettes Cloche (за сценой в отдалении) *p*

Harpe *p*

САДКО (прислушивается) *pp*

Altos (В отдалении слышится трезвон) *pizz. o*

Violoncelles *pp*

Contrebasses *pp*

legato 140

звон!... Уж о - бед - ни от - бы - ли.

(III к)

Larghetto

10 Flûtes *ppp* (En harmonique en se servant du doité du fa grave)

20 Flûtes *ppp* avec sourdine

10 Violon-Solo *pp*

20 Violon-Solo *pizz.* *(p)*

Алто-Solo *pizz.* *(p)*

Виолончелле-Solo *pizz.* *(p)*

Контрабасе-Solo *p*

10 Violons *flautando* *ppp*

20 Violons *flautando* *ppp*

Алто *pizz.* *ppp*

Виолончеллы *pizz.* *ppp*

Контрабасы *ppp*

Несколько обособленное положение занимает *trémolo* на флажолетах.

Оно может встретиться или только в среде разделенных альтиков, когда автор стремится вызвать какое-нибудь особое звуковое ощущение, подобно тому, как это иной раз встречается у Рихарда Штрауса, или в сочетании с *trémolo* скрипок, когда все струнные воспроизводят на флажолетах прозрачный и высоко поставленный звуковой фон.

В оркестре примеры на *trémolo* альтиковых флажолетов встречаются очень редко.

Наконец, *glissando* на натуральных флажолетах в оркестре встречается ещё реже и чаще всего в сочетании со скрипками или виолончелями, подобно тому, как это использовано, например, у Мориса Равеля. В камерной музыке такой приём можно встретить чаще. Вот такой случай, находящийся в *Пяти пьесах* для квартета Альфредо Казеллы (Casella, 1883—1947).

TRIO. Suavemente

10 Violon *ppp* *leggierissimo e sempre ben misurato, senza espressione*

20 Violon *pp* *staccato e leggierissimo*

Алто *pp* *sempre pizz.*

Виолончелле *pp*

(gliss sul Do)

(«Valse ridicule»)

Напротив, *glissando* на прижатых обычным путём струнах встречается чаще и в современной музыке применяется как «исключительный» звуковой приём, долженствующий передать в звуках некий вид простого завывания. В этом смысле он не имеет ничего общего с *glissando*,

применяемым в значении певческого *portamento*, когда скольжение пальца является технической закономерностью и осуществляется без излишней нарочитости. Вот, в пояснение к сказанному, несколько отрывков из сюит Прокофьева *Ромео и Джульетта*.

7 Moderato tranquillo
avec sourdines

Алто *pp*

(«Монтеки и Капулетти»)

Presto (♩ = 168)

10 Violons *ff*

20 Violons *ff*

Алто *ff*

(«Губернатор Туманова»)

1
Lento. Grave. Funebre Un poco più mosso

1^o Violon
2^o Violon
Alto
Violoncelle

avec sourdine con espressione
lunga
espressivo
p
sul SOL
sul DO
gliss. (p)
p come un gemito
sempre pp
sempre molto piano e tranquillo
intensa, amara
mf
gliss. (p)
gliss. (p)

(«Notturmo»)

Чайковский в толковании художественно-выразительных средств альта ушёл, несомненно, дальше и именно ему принадлежит «пальма первенства» в умении особенно свободно и широко пользоваться альтами в оркестре. Прежде всего, он никогда не относился к альтам, как к «пасынкам оркестра». Он смотрел на них, как на равноправных сочленов его и требовал от них не только обычного оркестрового опыта, но и подлинных знаний своего инструмента. О многом было уже сказано раньше, кое-что было приведено в образцах и теперь остаётся только показать ещё

несколько таких примеров, которые среди альтистов известны в качестве трудных, неловких или технически замысловатых. Впрочем, все эти качества ни в какой мере не являются «самоцелью» композитора. Они возникли, так сказать, «стихийно» и потому вполне закономерно вытекают из самого существа его несравненной музыки. Все они очень хорошо известны, но именно здесь о них полезно напомнить для того, чтобы возбудить творческую мысль начинающих оркестраторов, часто забывающих о средствах и обязанностях альта в оркестре.

poco a poco stringendo al

Altos

Moderato con anima (Tempo del comincio)
f
cres
cen
do
ff

Moderato con anima (♩ = In movimento di Valse)

Altos

A Allegro con fuoco

Altos

Tempo I Più mosso (♩ = 96)

Altos

stringendo
sempre ff
Vivace unis.
(Четвёртая симфония)
(Шестая симфония)

В руках Римского-Корсакова альт приобретает несколько иное значение. Его партия технически становится более сложной, а требования, предъявленные к нему автором, — более виртуозными. Поэтому, в партии альтов часто встречаются узоры мелодико-гармонической фигурации и

построения, иной раз основанные на хроматической канве, точное воспроизведение которых представляет известные трудности. Вот, несколько таких случаев, заимствованных из Сказания о граде Китеже, Сказки о царе Салтане и Золотого Петушка.

Allegro (♩ = 138)

pp avec sourdines

165

Allegro (♩ = 138)

pp cresc.

189 10

mf p
pp cresc.

(Сказание о граде Китеже)

Moderato
228 *ff*

Allegro $\text{♩} = 126$
229 (Сказка о царе Салтане)
3 чуга.

Moderato assai ($\text{♩} = 80$)
40 *pp* *p dolce e cantabile* *pp*

(Adagio) Pochissimo più animato
p cresc.

ff (Золотой петушок)

Глазунов, как один из наиболее своеобразных и самобытных русских оркестраторов, толкует альт на вполне тождественной основе со скрипкой. Его партии, ещё более сложные и смелые, никогда не превращаются, тем не менее, в пустую «игру звуков», лишённую всякого содержания и глубины. Напротив, его партии альтов, даже когда в них преобладает только техника,

представляются весьма значительными, и исполнителям приходится уделять много внимания, дабы их преодолеть вполне. Вот два таких случая, заимствованных из балета Раймонда и редко исполняемой Восьмой симфонии.

Здесь партия альты изложена с несомненным пониманием подлинно-оркестровых задач инструмента.

Andante Marciale
43 *f*

mf cresc.

Allegro
169 *div. unis. tr* *p cresc.* *f p cresc.*

170 *f mf cresc.* (Раймонда)

Moderato maestoso
156 *f* *dim.*

157 *p mp*

158 *dim. p f*

159 (Восьмая симфония)

В творчестве советских композиторов очень выразительный пример использования альтов встречается у Шостаковича в третьей части его Седьмой симфонии. Здесь в звучании альтов сосредоточена вся основная линия мелодического проведения, охватывающая почти полный объём инструмента и расположенная выше всех прочих голосов оркестра. Этот любопытный образец

весьма обширен в своих размерах и потому есть все основания привести его полностью, чтобы иметь возможность прочувствовать глубоко-проникновенное звучание голоса, бывшего не так ещё давно в столь странном пренебрежении.

Однако, в данном случае дано только начало проведения, дальнейшее изложение которого легко просмотреть уже в партитуре.

137 M.M. ♩ = 120

Harpes *a2*

2^e Violons *pizz.* *p*

Altos *div. pizz.* *p* *Pe expressif*

Violoncelles *pizz.* *p*

Contrebasses *p*

Но не всегда альтам приходится исполнять только певучие партии достаточно большой протяжённости. Бывают случаи, когда именно альтам поручаются не очень удобные рисунки побочных голосов, доставляющие тогда и альтистам и дирижёрам не мало хлопот. Вот один такой образец из заключительной части той-же *Седьмой симфонии* Шостаковича.

176 *Allegro non troppo* (♩ = 132)

Altos *ff* *dim.*

Allegro non troppo (♩ = 132) *arco* *ff* *cresc.*

179 *Moderato* (♩ = 100) *tenuto* *f*

Тем не менее, альт вполне способен преодолеть значительные препятствия, могущие встретиться на его пути. Одним из первых в этом отношении, как уже известно, был Вагнер, поручив-

ший альтам невероятную по тому времени партию, и, говоря об альте, нельзя не упомянуть *Танхейзера*, где этот отрывок встречается дважды, так-же как и о *Валкирии*, где партия альта

иной раз становится особенно неудобной. Но значительно дальше Вагнера ушёл Рихард Штраус. На страницах его симфонической поэмы *Дон-Кихот* и оперы *Электра* встречаются такие трудности, которые в прошлом столетии едва-ли су-

мели найти себе достойное истолкование. В первом случае альт применён *solo*, а во втором — *tutti*, и вот два небольших отрывка из этих партий альта, с которыми есть все основания познакомиться в подробностях.

(♩ = 96) *solo* *ff* *f* *ff* *mf* *p*

Allegro molto appassionato *ff* *sfz*

Molto allegro *pp*

Советские композиторы никогда не избегали трудностей в партии альта, но они никогда и не стремились к изысканию этих трудностей во имя их самих. О деятельности альта в оркестровой музыке было достаточно много сказано в своё время. Теперь остаётся только привести несколь-

ко примеров из камерных произведений для альта. Один отрывок, заимствованный из *Альтовой сонаты* Василенко, даёт представление об использовании альта в певучем изложении и в наиболее благодарном его объёме — от самого низкого *si#* до высокого *fa#*.

Andante amorevole *dolente* *mp*

Alto avec sourdine *p* *p* *a tempo* *poco rit.*

Другой — принадлежит перу Владимира Крюкова, раньше других откликнувшегося «на зов альтистов», и посвятившего этому инструменту не очень большую по объёму, но достаточно выра-

зительную Сонату. Приводимый ниже отрывок даёт представление об использовании альтя в музыке страстной, взволнованной и очень напряжённой.

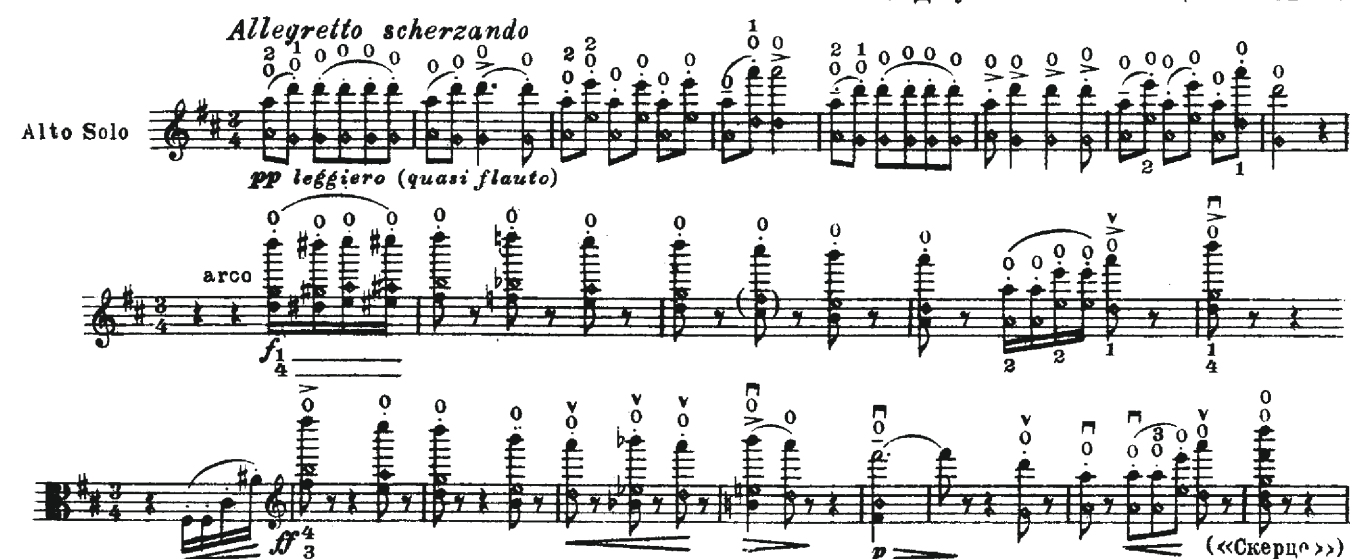
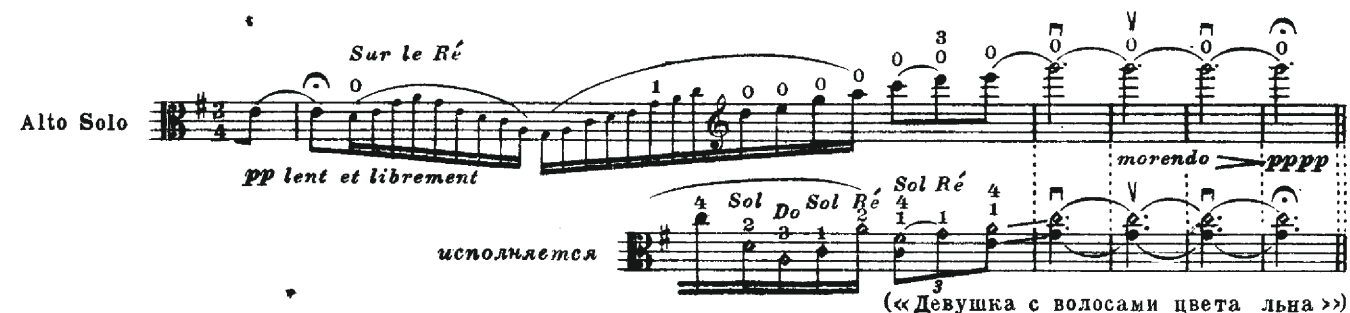
Allegro appassionato



Наконец, третий является рядом крохотных выписок из переложений Вадима Борисовского, предназначенных для альтистов-виртуозов.

Займствованные из Прелюдии Дебюсси — «Девушка с волосами цвета льна» и Скерцо

Россини, они дают известное понятие о применении флажолетов в труднейшем их истолковании. Для облегчения восприятия этих флажолетов здесь дана полная расшифровка их действительного звучания.



ВИОЛЬ Д'АМУР

(по-фр. *Viole d'Amour*, по-ит. *Viola d'amore*, по-нем. *Liebesgeige*, по-анг. *Viola d'Amore*)

Одной из любимых разновидностей семейства «ножной» виолы, применявшейся в позитуре «да брачье» была *Viola d'Amore*, которой суждено было не только пережить всех своих родичей и современников, но и удержаться до самых последних дней в качестве «любительского» инструмента некоторых виртуозов-альтистов. Виоль д'амур вполне сходен с прочими представителями семейства виол, но отличается от них лишь количеством струн и их настройкой. Франсуа-Огюст Геварт считает, что подлинный виоль д'амур есть простое видоизменение *haute-contre* или *la taille de viole*, входившей в состав тогдашнего струнного оркестра.

С тех пор, как собственно виола вышла из употребления и уступила место семейству скрипок, виоль д'амур лишь изредка появлялся в оркестровых партитурах XIX и первой половины XX века. Одним из самых преданных старинным инструментам музыкантов, положивших много труда в деле возрождения виоли д'амура был Кретьэн Юран (Ughan, 1790—1845), который выдвинул забытый виоль д'амур и убедил Майербэра написать для него своё знаменитое *solo* в *Гугенотах*. Подобно

большому чудачу и известному скрипачу Мишэлю Вольдемару (Woldemar, 1750—1816), Юран также прибавил к скрипке пятую струну *do* малой октавы и, соединив в одном инструменте скрипку и альт, удержал за ним то-же наименование — *violon-alto*. Позднее, когда в конце XIX столетия во Франции возродился интерес к виолам, там, усилиями семейства блестящих музыкантов, руководимого Анри-Гюставом Казадэзюсом (Casadesus, 1879—), возникло «Общество старинных инструментов», быстро прославившееся своими высокохудожественными выступлениями.

Среди русских музыкантов, виоль д'амур пользовался особым вниманием Вадима Борисовского, уделявшего ему много забот и посвятившего ему не мало своих концертных выступлений.

Классический виоль д'амур имеет семь кишечных струн, из которых три наиболее низкие обвиты серебряной канителью. Строй *виолы d'amore* не всегда строго выдерживался, но наиболее распространённым следует признать соответствующий *Ré*-мажорному трезвучию. Вот, как он выглядел в нотах.



Гриф виоли д'амура, подобно всем прочим представителям семейства виол, разделён ладами, и под ним натянуты семь «созвучных» или «резонансовых» струн. Исполнитель их никогда не касался, но во время игры они начинали звучать сами, будучи вызванными к тому звучанием основных струн. С этими последними «созвучные» струны настраивались не «в унисон», как о том говорит Геварт, имея в виду, очевидно, только Фландрию и Брабант, а чаще всего *диатонически*, начиная с октавы от нижней «пустой» стру-

ны и, не очень усиливая звучность инструмента, придавали ему удивительно приятную нежность, поэтичность и даже таинственность. Именно это своеобразное качество в звучании виоли д'амура очень нравилось современникам и было, пожалуй, его наиболее привлекательной чертой.

Довольно низкая и плоская подставка, а также слабо натянутый смычок создавали совсем особые условия для исполнения, которому было чрезвычайно трудно играть на средних струнах, не задевая соседних. В противоположность этому

многозвучные сочетания, исполненные лёгким *arpeggiato*, становились очень простыми и доступными. В настоящее время нет необходимости останавливаться на технических особенностях виоли д'амура, поскольку инструмент ушёл всё-таки в прошлое.

В симфоническом оркестре новейшего времени виоль д'амур появлялся чрезвычайно редко.

В середине 1897 года, к поэтической звучности виоли д'амура обратился Шарль-Мартин Лёфлер

(Loeffler, 1861—1935). Первоначально в своей поэме *Смерть Тэнгажиля* он использовал два виоли д'амура, но затем, спустя три года, отказался от одного из них. Просмотренная и исправленная автором, окончательная партитура располагает уже одним виоль д'амуром, изложенным весьма смело и выразительно. Небольшой отрывок из этой редко встречающейся партитуры даст представление о толковании виоли д'амура более поздними композиторами.

Andante con moto *tranquillo (colla parte)*

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en La

Cors en Fa

Harpe

Viole d'Amour

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

a tempo

Flûtes

Clar. basse en Sib

Bassons

Trompettes en Ré

Violoncelles

Trp *ettes* en Ré

Timbales

no f

fa b, do b

tr. (colla parte)

div.

unis.

pp

p

pp

pp

pp

[illegible]

Как уже известно, в опере, одним из первых воспользовался виоль д'амуром Майерсбэр. Однако в напечатанной оркестровой партитуре первого действия *Гугенотов* партия виоль д'амура

помечена просто словами—*alto solo* и никакого указания на виоль д'амур уже нет.

Вот, самое начало этого весьма любопытного отрывка.

Andante

p a piacere

PAУЛІЙ (в восторге)

Ah, quel spec - tacle en - chan -
O, что вы чудо - е вы -

- teur
- denbe

vint s'of -
глаз и пред -

frir à mes yeux. стави-лось мо-е!

cresc. *f*

rall. *p* Vc. et Cb. pizz.

В прославленном балете Адольфа-Шарля Адама (Adam, 1803—1856) — *Жизель*, есть превосходное *solo* для альты, всегда вызывавшее сомнения музыкантов, не без оснований полагавших, что в действительности оно было предназначено автором для виоли д'амура. Многие дирижёры, при исполнении балета на сцене, неизменно требовали участия виолы *d'amore* и, надо отдать должное, достигали благодаря этому удивительного очарования в звучании всего отрывка. Однако, любопытнее всего то, что поразительная кра-

сота виоли д'амура и чрезвычайно поэтичное звучание его больше, чем что-либо иное идёт к общему музыкальному настроению этого балета, тогда как альт со свойственной ему немного суровой, жёсткой и терпкой звучностью оказывается в данном случае как-то не совсем на месте. Вполне вероятно, что по обычаю того времени Адам, предназначая своё *solo* для виоли д'амура, обозначил его альтом, допуская таким образом, — на случай возможных затруднений, — двойное решение задачи.

Andante

Alto Solo *pp*

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Larghetto

Harpe *p*

retenu

pp

pizz. pp

pp

p Vc. et Cb. pizz.

p Vc. et Cb. pizz.

p Vc. et Cb. pizz.



В совершенно ином роде использовал виоль д'амур Джьякомо Пуччини (Puccini, 1858—1924) в заключительном хоре первой половины второго действия оперы *Чуо-Чуо-Сан*.

Он не доверил ему ни виртуозной партии, ни сколько-нибудь развитого голоса, но, помещая виоль д'амур в ближайшей кулисе, удвоил им

пение сопран и теноров, размещённых глубоко за сценой и поющих с закрытым ртом. Получается чрезвычайно любопытное ощущение «металлической звучности», немного напоминающей звучание очень нежного, но сильно удалённого гобоя. Вот небольшой отрывок из этой «таинственной» музыки.

Moderatamente mosso (♩ = 100)

Flûtes *ppp*

1^{re} Clarinette en Sib *pp*

Harpe *laissez vibrer* *pp*

Viole d'Amour (sur la scène)

VOCI INTERNE

Sopranos (interno ma vicino) (E notte; i raggi lunari illuminano dall'esterno lo shosi) *à bouche fermée*

Ténors (interno lontano) *p* *à bouche fermée*

1^{re} et 2^e Violons *avec sourdines pizz. ppp*

Altos *pizz. ppp*

Violoncelles *ppp*



1^{re} et 2^e a due *ppp*

1^{re} Cor en Fa avec sourdine *pp*

1^{re} et 2^e Violons *avec sourdines pizz. ppp*

Altos *pizz. ppp*

Violoncelles *ppp*

Среди советских композиторов один раз воспользовался виоль д'амуром только Прокофьев в той части балета *Ромео и Джульетта*, которой присвоено название «Ромео у Джульетты перед разлукой». Трудности, с какими сейчас со-

пряжено участие виоль д'амура в оркестре, побудили автора сделать оговорку, что «партия виолы d'amore может быть исполнена альтом solo, в партию которого она вписана». Вот этот небольшой отрывок в полной партитуре.

[illegible]

В заключение остаётся только привести небольшую выписку из *Концерта для виолы d'alto* Антонио Вивальди в новой оркестровой обработке Борисовского. Кстати, во избежание каких-

бы то ни было недоразумений, полезно напомнить, что партия виолы *d'amore*, принадлежащая перу самого Вивальди, сохранена Борисовским в полной неприкосновенности, а переработке подверг-

нута только одно оркестровое сопровождение, которое, кстати сказать, строго выдержано в духе того времени. Этому обстоятельству больше всего способствует звучание оркестра, ограниченного струнным квинтетом и органом без «ме-

ди» и «дерева». Что-же касается «гармонизации» концерта, то здесь она приведена в известное соответствие с «современностью» и ей предоставлена та свобода, которой автор в те годы не мог ещё располагать.

Moins vite
SOLO

Viole d'Amour

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

1^{er} Violons

2^e Violons

Contrebasses

Orgue

p

pp

pp

pp

pizz.

arco

pp

pp

pp

p

pizz.

p

pp

sans Ped.

Из композиторов-классиков, кажется только один Бах оказывал внимание виоль д'амуру, которым он пользовался, главным образом, в сопровождении пения в некоторых частях своих кантат. Один такой случай встречается в теноровой арии «Ergäge, erwäge» его *Страстей по Ио-*

анну, где использованы две виолы *d'amore*. Не надо думать, однако, что виоль д'амур у Баха — явление редкое. Напротив, Бах очень ценил нежную и певучую звучность этого голоса своего оркестра и, наряду с охотничьими гобоями, уделял ему большое внимание.

ARIA

1^o Violes d'Amour

2^o

Orgue et Basse Continue

Есть предположение, что для виоль д'амура писал также и Эктор Бэрлиоз, но в музыкальных кругах об этом имеют весьма смутное представление. Однако, действительными «классиками» виоль д'амура, написавшими для своего инструмента ряд выдающихся произведений, были Ати-

льё Арности (Ariosti, 1666—1740), Георг-Филипп Телеманн (Telemann, 1681—1767) и Фридрих-Вильхельм Руст (Rust, 1739—1796). Их произведения, из которых многие уже забыты, неизменно всё-же появляются в концертных выступлениях наиболее известных виртуозов-исполнителей.

ВИОЛОНЧЕЛЬ

(по-фр. *Violoncelle*,—es, по-ит. *Violoncello*,—li, *Cello*,—li, по-нем. *Violoncell*,—le, *Cello*,—li, по-анг. *Viloncello*,—os, *Cello*,—os)

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

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

Возникла-ли современная виолончель вполне самостоятельно или она явилась следствием длительного совершенствования баса виолы или *гамбы* — сказать теперь невозможно. Так обычно принято думать сейчас. Но так это или нет, — истиной остаётся длительная вражда между виолой да *гамба* и подлинной виолончелью. Очевидно, это соперничество между старым и новым инструментом приобретало временами очень острый оттенок и приводило к тому, что некоторые приверженцы «недавнего прошлого» высту-

пали в защиту прав старинной *гамбы*. Но время судило иначе и удержало в памяти два имени, особенно прославившихся производством виолончелей. Это — Гаспаро да Салё (da Salo, 1542?—1609) и Паоло Маджини. Они жили на рубеже XVI—XVII столетия и первому из них народная молва приписывает честь «изобретения» современной скрипки с четырьмя струнами, настроенными квинтами, усовершенствование *violone* и «контрабаса виолы», и, наконец, создание виолончели. В этом последнем случае с Гаспаро да Салё сотрудничали, повидимому, Паоло Маджини и быть-может даже Андреа Амати (Amati, 1535—1612 или 1520?—1580?), — глава выдающегося семейства скрипичных мастеров, тогда ещё подвизавшегося на славном поприще изготовления превосходных виол и лютей. Первые мастера, строившие виолончели, не совсем ещё ясно представляли себе правильные соотношения величин инструмента, но они начертали тот верный путь в развитии современной виолончели, который был завершён вполне лишь Антонио Страдивари. Он уменьшил немного виолончель своих предшественников, нашёл правильные отношения величин и установил тот её вид, который существует и по сей день. Все-же дальнейшие попытки «усовершенствовать» виолончель Страдивари, так ни к чему и не привели.

Однако, с первых дней появления виолончели в оркестре и на протяжении целых столетий положение её там было незавидно. Никто из современников тогда даже и не догадывался о богатейших художественно-исполнительских способностях виолончели, и они довольствовались в лучшем случае удвоением низких голосов церковных хоров или неотступно следовали за контрабасом в воспроизведении басового голоса в симфонической музыке. Изредка композиторы предписывали виолончелям играть одним, без контрабасов, но чаще всего эти инструменты были обречены на совместное выступление и их «партии» в партитурах и голосах излагались даже на одной общей нотной строке. Больше того,

музыканты той нерадостной для виолончели поры додумались даже до того, что, просверливая спинку инструмента, прикрепляли его деревянными болтами к своей одежде. Такое «мероприятие» давало по крайней мере возможность тогдашним виолончелистам принять участие в «церковных процессиях» и играть на виолончели во время шествия, на ходу.

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

Бетховен был, несомненно, первым композитором-классиком, угадавшим истинные достоинства виолончели и поставившим её на то место в оркестре, какое ей подобает по праву. Бетховен, подобно открытому им кладу, овладел виолончелью вполне. Он вывел её на первое место и полностью раскрыл её художественно-выразительные способности. Несколько позднее, романтики — Вебэр и Мендельсон, — ещё больше углубили выразительные средства виолончели в оркестре.

Шуман в «Увертюре» к *Манфреду* обрёл возможность воспользоваться волнующими звуками виолончели, расположенными в относительных высотах её звукоряда, а Берлиоз в *Осуждении Фауста* нашёл путь к самым «низам», которые он и истолковал в качестве «регистров» певучего и выразительного. Вагнер в «Прелюдии» к *Тристану и Изольде* избрал виолончель, чтобы поручить ей музыку, преисполненную глубокой страсти и волнения.

Чайковский, как и многие другие русские композиторы, особенно часто прибегал к выразительной звучности виолончели и пользовался ею с большим искусством. В этом смысле чрезвычайно ярко использована виолончель в *Пиковой даме*, где все наиболее страстные и выразительные страницы, связанные с переживаниями Германа, посвящены звучности именно этого инструмента. Глинка в увертюре к *Руслану и Людмиле* поручил виолончелям вдохновенную тему «побочной партии», а Римский-Корсаков не забыл чудесную звучность виолончели в своих

«восточных» симфониях и многих операх, поручив этому проникновенному голосу достаточно ответственные *solo*.

Но совершенно поразительно звучит виолончель в своём же собственном ансамбле. М. И. Глинка уделил такому сочетанию виолончелей большое внимание в опере *Иван Сусанин*, а Чайковский — в самом начале кантаты *Москва*. Выразительная звучность «квинтета» виолончелей звучит в самом начале увертюры к *Вильхельму Тэллу* Россини (Rossini, 1792—1868), а Верди (Verdi, 1813—1901), заставляя вступать четыре голоса виолончелей последовательно один вслед за другим, усиливает тем самым общую выразительность и страстность музыки дуэта Отелло и Дездемоны.

В творчестве ряда современных композиторов виолончель давно уже превратилась в концертный инструмент по преимуществу. Другими словами, некоторые молодые авторы предпочитают пользоваться виолончелью в качестве инструментального *solo*, в произведениях, рассчитанных на исполнителей-виртуозов. Напротив, в оркестре они довольствуются обычными обязанностями виолончели, и часто забывают о её способности удерживать внимание слушателя на более продолжительное время. В связи с этим чрезвычайно любопытно вспомнить вдохновенные слова Максима Горького (1868—1936), посвящённые проникновенному звучанию этого инструмента. Горький не был музыкантом в прямом значении слова, но он был тонким наблюдателем, чрезвычайно верно уловившим достоинства в звучании виолончели.

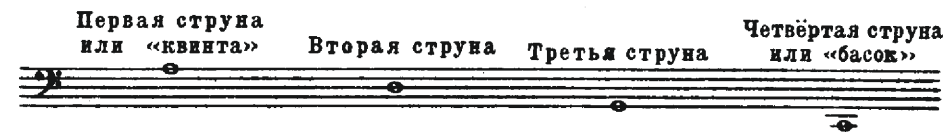
Вспоминая о днях своей юности, Горький рассказывает, как однажды, бродя по улицам, он услышал особенную, неведомую ему дотоле музыку. «Из квадратной форточки окна, пишет он, вместе с тёплым паром, струился на улицу необыкновенный звук, точно кто-то очень сильный и добрый пел, закрыв рот. Слов не слышно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

Вполне справедливо будет заметить, что в настоящее время все композиторы глубоко ценят виолончель — её теплоту, искренность и глубину звучания, а её исполнительские средства давно уже покорили сердца как самих музыкантов, так и их восторженных слушателей.

Итак, в современном оркестре, виолончель заменила старинную гамбу, а по своим обязанностям — *basse de viole*. Благодаря своему об-

ширному объёму и блестящим данным виолончель с равным успехом играет то басовый голос, то теноровый, и иной раз достигает даже тех пределов, в которых себя особенно удобно чувствуют альты и скрипки.

Виолончель, подобно своим предшественникам, — скрипке и альту, — также располагает четырьмя струнами, настроенными по квинтам. Они звучат октавой ниже альтовых и располагаются в том же порядке — сверху вниз.



Ноты для виолончели пишутся в басовом ключе — ключе *Fa*, и теноровом — ключе *Do* на четвёртой линейке. Скрипичным ключом или ключом *Sol* пользуются только для самых высоких нот объёма и к его услугам отнюдь не следует прибегать в качестве «заменителя» тенорового ключа. Встречающийся иногда нарочитый отказ от тенорового ключа есть несомненное заблуждение. Никаких трудностей ни для письма, ни, тем более, для чтения он не представляет. Напротив, виолончелистам он очень удобен. Они его очень любят и пользуются им чрезвычайно охотно. Более того, мелодический рисунок, изложенный в скрипичном ключе без всякой на то острой необходимости, «не звучит» и на сердце виолончелистов никак не воздействует. Но он приобретает всю свойственную ему выразительность, как только окажется изложенным в теноровом ключе. В данном случае, присутствие тенорового ключа имеет *иносказательное* и скорее «психологическое» значение, и в известной степени отражается на художественном восприятии исполнителя. Многие композиторы напрасно поэтому пренебрегают этой особенностью.

В этом смысле не следует итти вразрез с оркестровыми привычками и повадками исполнителей, которым обычно приходится отвечать за качество воспроизведения предложенной их вниманию музыки. То, что иной раз композитору

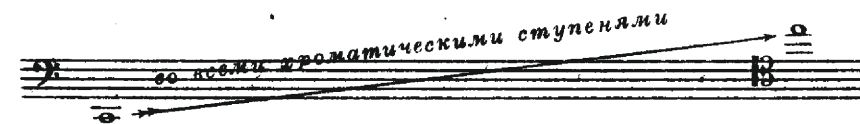
представляется бесспорным, то ещё не всегда оказывается вполне оправданным для исполнителей.

Кстати, затрагивая вопрос о ключах, отнюдь не бесполезно напомнить, что «классики», пользуясь скрипичным ключом в своих камерных произведениях применительно к виолончели, излагали его *октавой выше* действительного звучания. В этом случае, скрипичный ключ всегда следовал за теноровым и, при таком его начертании, оставался с ним в одной плоскости. Надо отдать должное и признать, что подобное применение ключа *Sol* имело своё основание, особенно в быстром чтении нот с листа — *à livre ouvert*. В настоящее время, такой способ письма совершенно оставлен и в любых условиях скрипичный ключ пишется в своём действительном значении. Не следует только пользоваться скрипичным ключом сразу после басового — это может вызвать некоторое замешательство в оркестре, тем более, что виолончелисты, при переходе в более высокие объёмы звукоряда, привыкли видеть *сначала* теноровый, а уже после него — скрипичный. В обратной последовательности это пожелание может не соблюдаться. Вот, как пользовался ключом *Sol* Бетховен на страницах своего *Квартета в Mi♭ мажор*. Оправданность изложения становится ясной при сопоставлении начертания обоих ключей.



Оркестровый объём виолончели со всеми промежуточными диатоническими и хроматическими ступенями простирается от *do* большой октавы до *mi* второй. Выше этого *mi* без участия флаж-

летов ни одним звуком пользоваться в оркестре не следует, так как более высокие ступени, слишком трудные для извлечения, звучат не столь ярко и сочно.



В концертно-виртуозной музыке обычный оркестровый объём виолончели без применения флажолетов может быть расширен за счёт двух

самых высоких октав, — до *mi* четвёртой октавы. Такой случай встречается у Чайковского в *Вариациях на тему рококо*.



Впрочем, и этот «баснословный» по высоте объём не является уже окончательным. В своём *Каприччо* для виолончели Юлиус Клэнгель (Klengel, 1859—1933) требует *la* четвёртой октавы — чистой квинтой выше только что указанного *mi*.

Этот звук, расположенный у самой подставки и воспроизводимый обычно флажолетом, оставляет лишь место для смычка, что и даёт очевидное право признать его действительно последней ступенью виолончели.



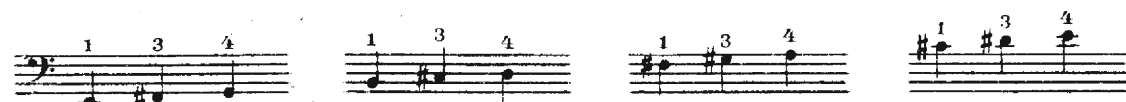
Постановка пальцев на виолончели значительно отличается от постановки на скрипке или альте. Всё дело в том, что струны виолончели вдвое длиннее альтовых и, следовательно, расстояния между соседними ступенями, следующими одна за другой в порядке диатонической гаммы, настолько велики, что четыре пальца левой руки, — без применения большого пальца, — не в состоянии охватить более трёх звуков, образующих интервал большой терции. Поэтому, в состав каждой позиции в пределах объёма, заключённого между низким *do* и средним *la* — октавой выше открытой струны, — входят уже только три звука, а не четыре, как это имеет место на скрипке или на альте. Незначительное перемещение паль-

цев, допустимое в данном случае, даёт исполнителю право получать хроматические видоизменения двух последующих ступеней данной позиции, и, в зависимости от необходимости, пользоваться одним из трёх возможных сочетаний. Одно из них — *основное*, не имеет особого названия. Другие два, в соответствии с положением изменённой знаком понижения или повышения ступени, будут называться — *узким* и *широким* расположением позиции. Присутствие увеличенной секунды или понижение бемолем последней ступени позиции дела не меняет и относится к указанным уже двум наклонениям основной позиции. Понижение начальной ступени позиции относится уже к современному состоянию техники.



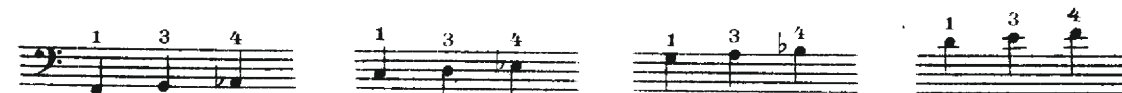
Таким образом, вторая позиция в своём наиболее совершенном виде, охватит звукоряд, за-

ключённый между *mi* большой октавы и *mi* первой, —



а третья — расположится в объёме звукоряда, заключённого между низким и высоким *fa*. Не углубляясь в дальнейшее, следует напомнить,

что построение основных позиций всегда производится по ступеням *диатонической* последовательности звуков.



Все следующие позиции, вплоть до седьмой, строятся подобно первой и располагают всеми, свойственными ей изменениями. Однако, особенной «устойчивостью» отличается *четвёртая* позиция благодаря тому, что при применении этой позиции большой палец левой руки упирается в выемку шейки и удерживает виолончель с наибольшей уверенностью. Это обстоятельство придаёт исполнению необычайную чёткость и уверенность звучания, а самого исполнителя ставит в наиболее выгодные для него условия. Виолон-

челисты очень любят находиться в четвёртой позиции и потому, по возможности, стараются использовать её наиболее полно. Особенно естественно, красиво, ярко и хорошо, — часто в сочетании с другими позициями, — она звучит на струне *La*, чему блистательным примером может служить приводимый ниже отрывок из *Руслана и Людмилы* Глинки.

Выразительность этого проведения виолончелей не может быть заглушена никакими удвоениями её партии.



Последовательность основных позиций по ступеням диатонического звукоряда, в некоторых случаях даёт право воспользоваться хроматическими полутонами и от них образовать обычную позицию. Эти «промежуточные» позиции но-

сят название *половинных позиций* или *полупозиций*, и допускают, как сказано, любое расположение.

Вот, как выглядит во всех наклонениях полупозиция ниже первой.



Все остальные полупозиции, строящиеся подобно первой, встречаются на всех промежуточных ступенях и возможны, следовательно, между

первой и второй, третьей и четвёртой, четвёртой и пятой, пятой и шестой. Других мест для полупозиций в этом ряду нет.



Благодаря подобному построению позиций, исполнение хроматической гаммы становится чрезвычайно простым. Обычно столь неловкая на скрипке и альти, если она не воспроизведена способом, тождественным с расположением пальцев

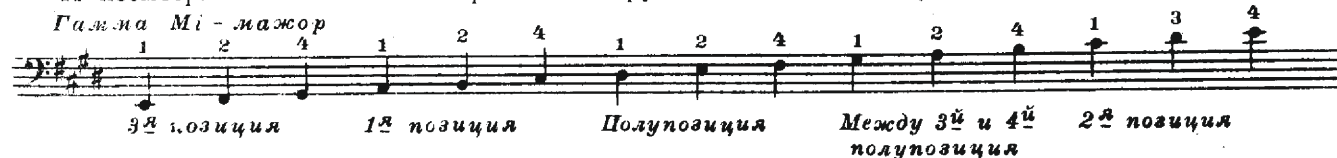
на виолончели, именно здесь — в пределах указанного уже объёма от низкого *do* до среднего *la*, — она оказывается необычайно естественной и удобной. Причиной этого обстоятельства служит присутствие образующих её «троек».



Не трудно заметить, что такое расположение пальцев — обычное на виолончели, — даёт шесть хроматических ступеней, разделяющих между собою две соседних открытых струны и, в точности повторяясь на каждой последующей струне, одинаково хорошо приспособливается ко всем звукам.

И несмотря на неизбежное перемещение ру-

ки после каждых четырёх смежных полутонов, гамма эта на всём своём протяжении выполняется очень ровно и без малейших помех. Но взамен этого, исполнение какой-нибудь диатонической последовательности требует довольно частой перемены позиций, что легко установить, если разложить такой звукоряд на его составные части в виде терций.



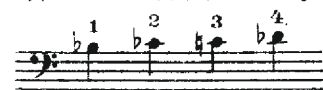
Здесь полезно дополнить сказанное некоторыми подробностями, принадлежащими К. Ю. Давыдову (1838—1889). Как известно, Давыдов явился основоположником новейшей школы виолончельной игры и современная техника всё ещё пользуется высказанными им положениями. Они ни в чём не утратили своего значения и по сей день служат ещё тем «краеугольным камнем», на устойчивой основе которого современная техника движется вперёд. Тем не менее, Давыдов полагал возможным все полупозиции, а иной раз и

некоторые основные рассматривать, как *энгармонически* пониженные или повышенные *соседние* позиции, отнюдь не считаясь с укоренившимся положением, что позиция определяется *твёрдым* и *неизменным* положением первого или четвёртого пальца левой руки. В соответствии с этим приобретает, естественно, иное значение и самое понятие «растяжка», в равной мере осуществляемая как *вверх* от нижней основной ноты данной позиции, так и *вниз* от верхней ступени её, принимаемой за исходную точку построения.

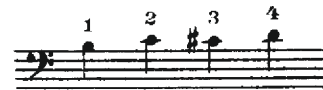


Таким образом, при «широком» расположении пальцев неизменно происходит как-бы *объединение* двух смежных позиций, что, несомненно, и дало повод Давыдову развить это свойство

в построении позиции и воспользоваться определением «энгармонически повышенной» и «энгармонически пониженной» позиции при сохранении её основного и первоначального наименования.



Энгармонически эту позицию надо рассматривать, как пониженную первую позицию



Первая позиция



Энгармонически эту позицию надо рассматривать, как повышенную первую позицию

Впрочем, все эти тонкости имеют большее значение для исполнителей-виолончелистов, чем для пишущих в оркестре, но, тем не менее, о них следует иметь некоторое представление так-же,

как и полезно знать, что любая диатоническая позиция из трёх ступеней в любую минуту может быть превращена в *четырёхступенную* путём введения в неё одной хроматической ступени.



При переходе на более высокие позиции, виолончелисты пользуются расположением пальцев, сходным с их положением на скрипке, или вводят в действие *большой палец*.

Начиная с седьмой позиции, это обстоятель-

ство даёт одну лишнюю ноту и в своём строении вполне согласуется с расположением позиций на скрипке.

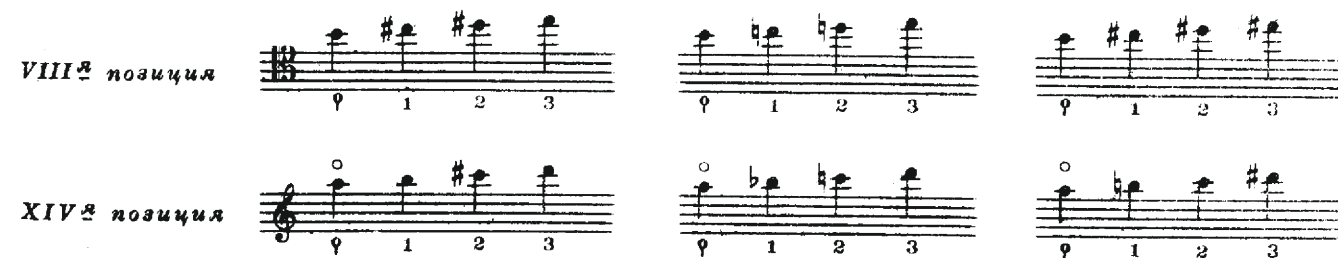
Участие большого пальца указывается ноликом с чёрточкой.



В данном случае, под «высокими позициями» на виолончели подразумеваются обычно все позиции, заключённые в пределах между седьмой и пятнадцатой включительно. Но и их применение

ограничивается, главным образом, только «квинтой» или струной *La*.

Вот, как выглядят эти высокие позиции во всех трёх расположениях.

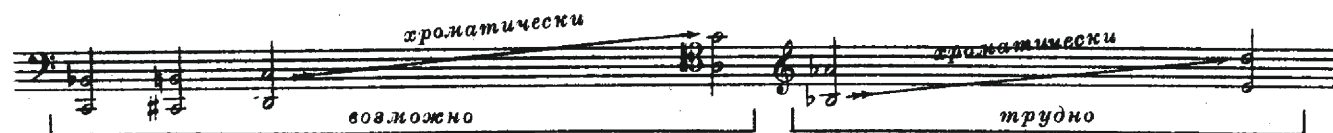


Чтобы исчерпать вопрос о позициях, полезно напомнить, что в некоторых книгах, посвящённых вопросам оркестра, счёт позиций на виолончели заменён порядковой последовательностью их, начиная с полупозиции ниже первой. По этой «системе» первая позиция начинается с *do#*, — первого полутона после открытой струны, вторая — с *ré*, третья — с *mi*, четвёртая — с *mi#*, пятая — с *fa* и так далее до конца. Трудно понять, чем вызвана необходимость так усложнять дело и, отказываясь от удобного счёта полупозиций, вводить новую последовательность, способную сбить с толку не только читателя, но и в первую очередь — самого виолончелиста.

Как было уже замечено, виолончелисты пользуются большим пальцем, начиная с седьмой позиции. Этот приём называется «переходом на ставку» или *ставкой* и заключается в том, что исполнитель оказывается вынужденным изменить

всё положение левой руки в ту самую минуту, когда возникает необходимость подняться выше звука *si* первой октавы. На виолончели именно эта ступень считается последним звуком, извлечённым *обычным путём*, и положение большого пальца, в качестве точки опоры на струне, под видом «порожка», даёт возможность действовать подобно скрипачам, — то-есть извлекать в одной и той-же позиции уже не три, а четыре соседних звука. Следовательно, в высоких позициях с переходом на ставку в распоряжении виолончелиста оказывается уже два способа построения позиции — с применением большого пальца и без него. Но из всего сказанного, тем не менее, отнюдь не вытекает, что переход на ставку или участие большого пальца обусловлено только седьмой позицией. Напротив, его участие возможно и в самых низких позициях, но тогда они, приобретая одну лишнюю ступень, совпадают в своём строении с так называемыми «высокими

а область их применения — меньше. Впрочем, и зуются чрезвычайно слабо. Чаще всего их стара- доступный теперь объём их в оркестре испол- ются не употреблять.



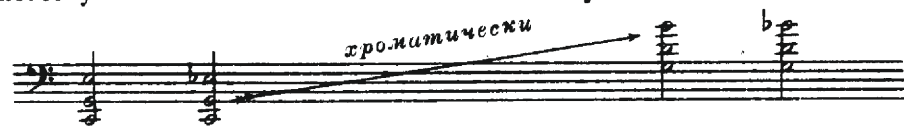
Само собою разумеется, все перечисленные выше интервалы не представляют никаких затруднений, если окажутся разделёнными на два голоса и исполненными двумя исполнителями *divisi*. Это замечание в равной мере приложимо и ко всем многозвучным сочетаниям, когда дирижёр по каким-либо соображениям «боится» бесконечных *arpeggiato*. Правда, при таком исполнении теряется много своеобразной прелести и мощи, но при *divisi* достигается больше чёткости и стройности. И то, и другое, имеет свою цену, может быть применено в зависимости от содержания данной музыки или из чисто «технических» соображений.

По твёрдо установившемуся мнению принято считать, что многозвучные сочетания на виолон-

чели в оркестре имеют ничтожное приложение. Это не совсем так. Прежде всего, следует различать сочетания простые и хорошо звучащие, и сочетания более трудные, менее обычные, а потому и реже появляющиеся в партиях виолончели.

Первые — представляют собою простейшие обращения наиболее употребительных сочетаний. Они очень удобны для извлечения, звучат тем лучше, чем ниже расположены, и почти не зависят от количества участвующих струн — трёх или четырёх.

Очень легки и удобны все *большие* и *малые* трезвучия в пределах нижней дуодецимы — от открытого *do* до среднего *sol* в качестве основного звука.



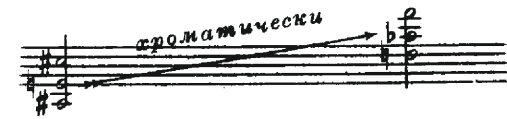
Превосходны все *первые* обращения тех же трезвучий в пределах ундецимы для основного звука — от открытого *do* до среднего *fa#* для мажора и *fa* для минора. Столь же хороши и все

вторые обращения в объёме большой децимы для нижней ступени — от открытого *do* до среднего *mi*. В оркестре ими пользуются довольно широко, хотя и предпочитают *divisi*.



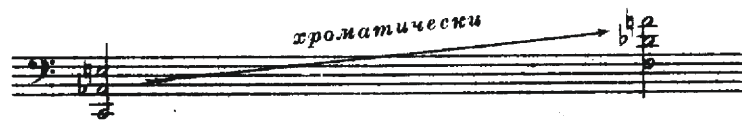
Вполне приемлемы все совершенные трезвучия с *повышенной* или *пониженной* квинтой. Их объём вверху, в качестве верхней ступени созву-

чья, определяется обычно звуком *la* — октавой выше открытой струны. В оркестре ими избегают пользоваться *non divisi*.



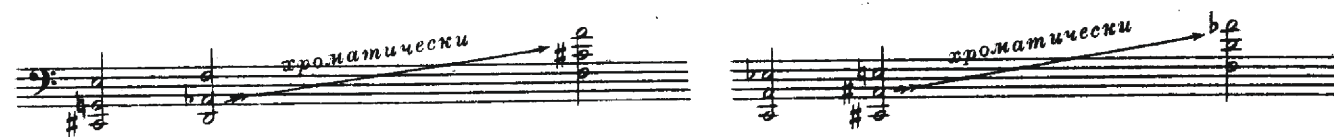
Не представляет также больших затруднений и извлечение *первых* обращений трезвучий с *увеличенной* квинтой. Их объём достигает только что

указанных пределов — октавы выше открытой струны *La*. Эти созвучия находятся в таком же техническом положении, как и предыдущие.



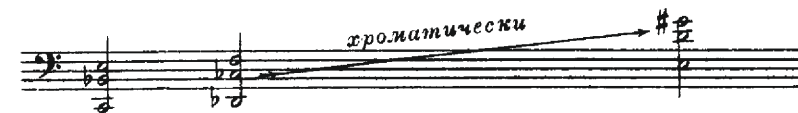
Вполне удовлетворительны все *малые* трезвучия с *пониженной* квинтой.

Употребительны в оркестре также и их *пер- вые* обращения.



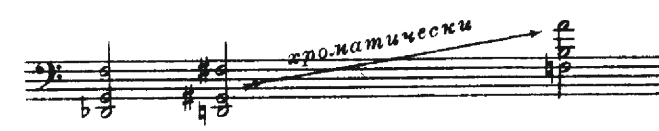
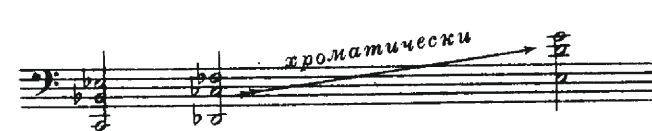
Кроме всех перечисленных трезвучий, вполне возможны и некоторые *септ-аккорды*, изложенные только в строго определённой последователь-

ности ступеней. Вполне возможны *доминант-септ-аккорды*, исполненные в умеренном движении. В оркестре ими лучше пользоваться *divisi*.



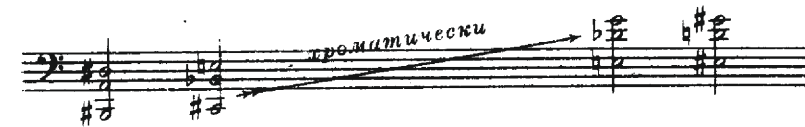
Только возможны *малые септ-аккорды*, и встречаются реже, хотя и вполне удобны их *вто-*

рые обращения. В оркестре они звучат лучше в *divisi*.



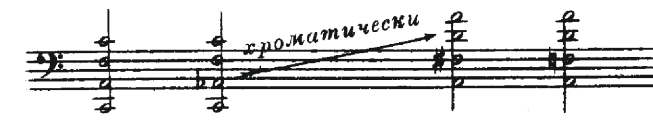
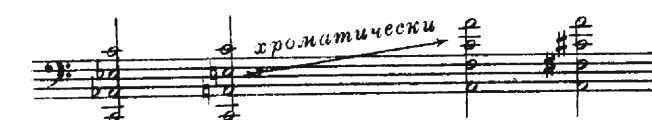
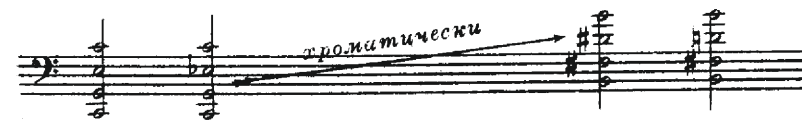
Наконец, применимы сочетания с *уменьшен- ной септимой*. В оркестре они имеют, правда,

ничтожное приложение и если встречаются, то их также стараются играть *divisi*.



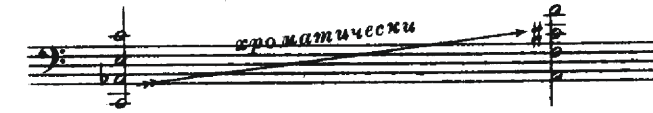
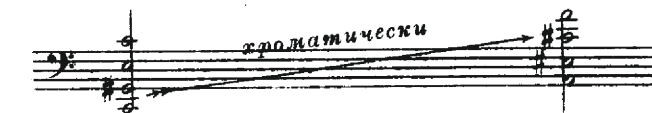
Очень легки и звучат превосходно все *четырёхструнные* сочетания, расположенные в объёме большой септимы или сексты для нижней ступени.

Вполне удобны все *большие* и *малые* трезвучия с их *первыми* и *вторыми* обращениями. В оркестре они имеют, пожалуй, большее приложение в *pizzicato*, чем в *arco*.



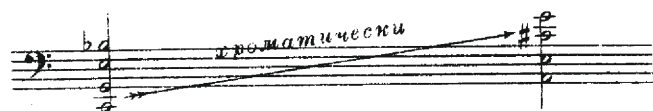
Возможны и достаточно удобны все трезвучия с *увеличенной* квинтой, но из их обращений при-

меняются только *первые*. В оркестре ими пользуются *divisi* по преимуществу.

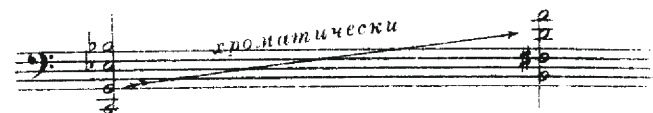


Столь же удобны *доминант-септ-аккорды* в положении септимы. Все прочие обращения

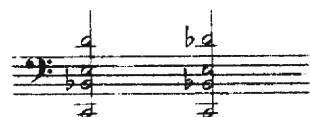
трудны для извлечения и применяются лишь с открытым *Do*.



Вполне возможны созвучия с *малой терцией* очень употребительны. Наиболее удобными из них оказываются те, в состав которых входит открытое *Do*. Их обращения, хотя и возможны, — так же не



Наконец, из *нон-аккордов*, образованных на одной ноне, построенный на зажатой струне *Do*, возможны только два. Ни один нон-аккорд, построенный на зажатой струне, не возможен без участия *divisi*.



Нет большой необходимости напоминать, что на гармонической основе только что приведённых сочетаний возможны самые разнообразные ритмические и фигурационные построения. Объём их настолько велик, что нет возможности их перечислить, но чтобы дать известное представление о них — вот некоторые из них в наипростейшем изложении.

На трёх струнах



На четырёх струнах



В заключение можно ещё упомянуть об одном приёме, чрезвычайно звучном и красивом на виолончели. Решительно ничто не мешает пользоваться им и на всех прочих представителях объединения, но на виолончели он звучит особенно красиво. Суть этого приёма заключается в извлечении построенного на трёх или четырёх струнах трезвучия смычком вверх или вниз,

после твёрдо поставленной основной ступени его. В этом случае можно воспользоваться не только двумя смычками, но и одним, и весь смысл такого приёма в основном скрыт в невероятном *crescendo*, мгновенно возникающем между двумя обрзающими его точками.

Вот, как всё это выглядит в записи при всех четырёх решениях задачи.



Как правило, все многозвучные сочетания исполняются *смычком вниз*, но в современных условиях можно уже встретить случаи применения *смычка вверх*. Чаще всего, «смычки вверх»

предписываются на слабых и относительно слабых долях такта, когда автор по каким-либо соображениям хочет устранить возможные разрывы в последовательности двух или несколь-

ких следующих друг за другом сочетаний. Игра «разными смычками» сообщает музыке больше силы и напряжения.

Смычок у виолончели несколько короче скрипичного и альтового. Это обстоятельство долгое время служило оправданием тому, что на виолончели, так же впрочем, как и на контрабасе, все *штрихи* не столь гибки и удобны, как на скрипке. На этих основаниях считали, что штрих, возможный на скрипке или альте, должен быть соответственно короче на виолончели и контрабасе. В современных условиях это опасение не имеет уже цены и в оркестре можно пользоваться вполне тождественными штрихами для всех четырёх представителей объединения. Больше того, виолончелисты считают, что любой штрих, исполнимый на скрипке, вполне возможен и на виолончели, и никаких ограничений в этом смысле делать уже не следует. Известная предусмотрительность, разумеется, может иметь место, но виолончелисты относятся к ней вполне равнодушно. Короче говоря, всё, что было сказано по поводу штрихов на скрипке, может быть слово в слово повторено и в отношении виолончели. И даже более того, некоторые штрихи, благодаря природным свойствам инструмента, оказываются на виолончели более звучными и выразительными.

Итак, все основные штрихи — *détaché*, *staccato*, *spiccato*, *martelé*, *sautillé* и *jeté* удаются на виолончели прекрасно. Хороши и все *вязки*, ис-

пользованные в любых соотношениях и произвольном количестве нот. Неисполнимым *legato* на одном смычке станет только в том случае, когда скорость движения смычка или его чрезмерная замедленность окажется в противоречии с предписанным автором. Но и такой недосмотр легко устраняется искусством исполнителя, способным *сменить* смычок с удивительной «пластичностью» и вполне незаметно. Нечто подобное особенно часто встречается на выдержанных нотах, когда автор, залиговывая десятки тактов подряд, не даёт себе труда указать точки, где должны произойти смены смычка. К чести виолончелистов и контрабасистов надо сказать, что эти перемены они осуществляют с таким неподражаемым мастерством, что даже самое прихотливое ухо не в силах определить место этих перемен. В таком случае принято указывать смычки при наличии лиги, что ничуть не противоречит значению этой последней.

Искусственное изменение звука на виолончели — *pizzicato*, сурдина, игра «у подставки», «у грифа» и «древком смычка» — не только вполне возможно, но во многом выгоднее, чем на скрипке или альте. Так например, благодаря особенно длинным струнам, *pizzicato* на виолончели звучит обаятельно красиво. Оно возможно в значительных объёмах, но в оркестре обычно не советуют переходить за пределы звука *la* — октавой выше открытой струны. Кстати, это *la* есть великолепно звучащий в *pizzicato* флажолет.



Это предостережение делалось в своё время из тех соображений, что *pizzicato* становится резче и суше по мере своего повышения, а качество его соответственно падает из-за недостаточно бережного к нему отношения со стороны исполнителей. Нельзя не заметить, что подобное опасение имело место несколько десятилетий тому назад и сейчас действует только применительно к слабым оркестрам, не располагающим достаточно хорошими музыкантами. В действительности объём *pizzicato* можно уже расширить до самых высоких ступеней звукоряда, где его чёткость и острота производят прекрасное впечатление. Не

надо только увлекаться скоростью движения и сложностью построения — эти качества отнюдь не способствуют красоте звучания. Напротив, в умеренном движении, когда виолончелист успевает без всякой суеты подготовить себя к воспроизведению требуемого от него рисунка, *pizzicato* на самых верхах звучит отлично. При таких условиях, Римский-Корсаков не побоялся довести линию *pizzicato* до *mi* второй октавы — двенадцимой выше открытой струны. Этот случай встречается в *Золотом Петушке* и, благодаря умеренности в движении, неизменно оставляет самое хорошее впечатление.



Итак, чтобы *pizzicato* на виолончели звучало хорошо, не следует злоупотреблять ни сложностью изложения, ни, тем более, его скоростью. В звучании такого *pizzicato* должно быть нечто

общее с *arpeggiato* арфы, красивая, переливающая последовательность которого не терпит нарочитой поспешности. Кроме того, рисунок *pizzicato* должен быть изложен так, чтобы каждая сту-

чень его могла-бы надлежащим образом прозвучать. Прерванное *pizzicato*, подобно быстро переключенной струне арфы, звучит сдавленно, очень сухо и некрасиво. Чайковский, в *Струнной сере-*

наде, с большим вниманием предусмотрел эту особенность в звучании *pizzicato*, благодаря чему и добился необычайной его красоты. Вот самое начало этого проведения.

Larghetto élégiaque $\text{♩} = 69$

1^{re} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

p expressif

p bien chanté et expressif

pizz. 3

pizz.

p

poco cresc.

più f

f

mf

ff

poco dim.

f

mf

Напротив, *pizzicato*, сыгранное неряшливо и «оторванное» с силой, не может быть принято в оркестре. Оно порождает неприятное пощёлкивание, чрезвычайно неприятно своею резкостью и лишено всякого обаяния, свойственного этому приёму вообще. Однако, в иных случаях, когда автор хочет вызвать особое ощущение и создать «новую звучность», он может применить такую разновидность *pizzicato*. Ясно, что подобная «звуковая пряность» не должна быть слишком продолжительной. Она способна быстро утомить внимание слушателя, а исполнителю может принести немало досадных хлопот. Суть такого *pizzicato* заключается в очень сильной оттяжке струны вверх и крайне резком «шлепке» её

по грифу в ту минуту, когда исполнитель, оставляя её, даёт ей возможность занять обычное положение. Впервые подобным «щёлкающим» или лучше сказать — «стучащим» *pizzicato* воспользовался Шостакович в четвёртой части своей *Седьмой симфонии*. Для обозначения его он не нашёл тогда особого условного знака и ограничился соответствующим примечанием — «все *pizz.* следует исполнять так сильно, чтобы струна ударила в гриф». Кроме виолончелей и контрабасов, он предписывает подобное *pizzicato* альтам и вторым скрипкам, у которых оно звучит менее остро из-за относительной — сравнительно с виолончельными — длины и плотности струн. Вот то место, о котором идёт речь.

177 Vite mais pas trop $\text{♩} = 132$

1^{re} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

ff

pizz.

ff

pizz.

ff

pizz.

ff

Особенно красиво звучит *pizzicato* в многозвучных сочетаниях. Это преимущество даёт право пользоваться им не только по способу «вниз-вверх», или *quasi chitarra*, но и *arpeggiato* — снизу вверх и, особенно, сверху вниз. В последнем случае, *pizzicato* исполняется быстрым скольжением пальца и в нотах требует соответствующего указания. Чаще всего, такое *pizzicato*

обозначается одной «стрелкой» или «змейкой» со стрелкой, указывающей на направление в его исполнении. Но ничто, конечно, не мешает пользоваться и обычным обозначением «направления», подобно тому, как это встречается в испанской песне *Гранадина* Хоакина Нина (Nin у Castellano, 1879—) или в оркестре — у Римско-Корсакова в *Испанском каприччо*.

$\text{♩} = 66$ *pizz. quasi Guitara*

Violoncelles

p cresc. poco a poco

(Испанское каприччо)

(V. Корсаков)

Vif (come chitarra) $\text{♩} = 63$

Vc. Solo

pizz.

p sempre pizzicato

cresc.

ff

(Гранадина)

Иной раз исполнители применяют вполне виртуозную разновидность *pizzicato*, в более тесном смысле известную, как собственно *quasi chitarra*. В оркестре, из-за трудности своего воспроизведения, такой приём совершенно непригоден, но применённый удачно, он производит неотразимое впечатление. Его исполнение связано не только с большой скоростью, но и с положением пальцев под прямым углом по отношению к

струнам. В эту минуту, быстрым, скользящим движением руки исполнитель поочерёдно ударяет всеми пальцами по струнам и производит последовательность звуков, очень напоминающую барабанную дробь. В подвижных, лёгких сочинениях в духе «испанских танцев» Морица Мошковского (Moszkowski, 1854—1925) этот приём создаёт впечатление большой живости и остроты и встречается в его *Гитаре*. Вот этот отрывок.

Vif aisé
pizz.
mf
и далее
pp
breve

Теперь, чтобы покончить с *pizzicato*, остаётся только заметить, что применение *pizzicato* в оркестре далеко не простая вещь. Многие исполнители думают, что достаточно «отыграть» щипком струну, дабы *pizzicato* вполне удалось. Это не так. Небрежное исполнение *pizzicato* создаёт крайне неприятное ощущение резкого щелчка. Такое *pizzicato* быстро затухает. Оно звучит остро и некрасиво, и в каком-нибудь выразительном проведении оказывается весьма не к стати. Для получения подлинно художественного *pizzicato* исполнитель должен пользоваться приёмом *vibrato*. В этом последнем случае *pizzicato* несётся в даль, звучит сочно и обаятельно красиво. Только при таких условиях оно может удовлетворить наиболее требовательный музыкальный вкус и только к такому *pizzicato* следует стремиться в оркестре.

Сурдина действует на струны виолончели не столь ровно, как на скрипке. Нижняя струна приобретает оттенок затаённой суровости, а две средние — звучат немного глухо. Напротив, «квинта» звучит с сурдиной особенно выразительно и напряжённо и её несколько «носовой при-

звук» придаёт ей удивительную прелесть. Геварт утверждает, что сурдиной на виолончели пользуются очень редко и в качестве образца приводит отрывок из *Пасторальной симфонии* Бетховена. С мнением Геварта можно согласиться только в отношении музыки классиков. Но начиная со времён романтиков, не говоря уже о музыке современников, сурдина на виолончели стала явлением вполне обычным. Как было уже сказано, она придаёт звучанию виолончелей удивительную прелесть, страстность и задушевность. Даже некоторая глуховатость сурдины отнюдь не портит дела, если эта звучность применена во-время и к стати. Вот пример, заимствованный из *Отелло* Верди, где квартет виолончелей с сурдиной, — сначала *sol*, затем *tutti divisi* на четыре, — использован особенно тонко.

Надо согласиться, что не только в симфонической музыке, но и в оперно-балетной такие красоты в использовании одних виолончелей встречаются далеко не так часто. Поэтому, есть все основания к тому, чтобы обратить внимание изучающего оркестровые возможности виолончели на особую звуковую прелесть этого отрывка.

Un peu plus animé ♩ = 132
12 SOLO avec sourdine
Violoncelles
pp
p
Même mouvement ♩ = 66
avec expression
Les autres trois SOLI avec sourdines
pp

OTELLO *Un peu plus animé* ♩ = 72
p
Già nel - la not - te den - sa s'e - stin - gue ogni cla - mor,
На тём - ном ло - не но - чи сти - ха - ет шум дав - но...
p morendo
pp legatissimo
TUTTI avec sourdines divisi a 4
pp legatissimo

già il mio cor fre - me - bon - do s'am - mansa in ques - t'am - ples - soe si rin -
в э - тот час воз - де - лен - ный ду - ша обз - я - тий жажд - дет, как от -

sen - sa. Tuo - ni la guer - ra s'i - na - bis - si il mon - do
па - ды. Пусть лёт - ся кровь и пусть весь мир по - ги - ба - ет,
f
dim.
f
dim.

dolce
se do - po l'i - ra im - men - sa vien quest'im men - so a - mor!
лишь - бы судь - бой в нас - па - ду мне бы - ла да - на лю - бовь!
pp
ppp
morendo SS
ppp

Здесь же любопытно заметить, что виолончели, применённые в полном одиночестве, почти всегда несут в своём звучании нечто от сурдины, несмотря даже на то, что сурдина, как таковая, и не назначена автором. Именно такое ощущение

неизменно вызывает чудесная «Протяжная» из *Восьми русских народных песен* Анатолия Лядова. Чарующая, вдохновенная звучность сурдины в обоих случаях оставляет неизгладимое впечатление.

Andante ♩ = 63

Violoncelles divisi a 4

1

Такие приёмы, как игра «у подставки», «у грифа» и «древком смычка» встречаются на виолончели несколько реже, чем на двух предыдущих представителях семейства. Звучность виолончели сама по себе настолько хороша, богата и разнообразна, что нет существенной необходимости прибегать к «искусственному» её изменению. Тем не менее, можно сказать, что все перечисленные способы исполнения на виолончели получаются в несколько преувеличенном виде. Вероятно, именно это обстоятельство и удерживает авторов пользоваться ими более, чем умеренно. Так, *sul ponticello*, как способ игры «у подставки» — *près le chevalet*, на виолончели приобретает особенную напряжённость, граничащую со скрипом. Несколько резче и острее этот приём звучит на «квинте», тогда как на всех прочих струнах он не производит приятного впечатления. При его воспроизведении всеми виолончелями одновременно желательно, чтобы исполнитель не слишком «нажимал» смычком на струну. Чрезмерная сила лишает приём «у подставки» всей его художественной остроты и делает его непригодным в оркестре. В нежнейшем *pianissimo* этот приём использован Вагнером в *Нюрнбергских мастерах пения*.

Напротив, *sul tasto*, в качестве обратного способа исполнения предыдущего, заставляет звучать струны очень глухо и вяло. На виолончели можно добиться удивительного *pianissimo* в *trémolo* и потому прямой необходимости в игре «у грифа» не оказывается. Надо думать, что эта особенность в его звучании и не даёт повода пользоваться приёмом *sur la touche* более или менее свободно. Во всяком случае, с уверенностью можно сказать, что игра «у грифа» на виолончели встречается в оркестре очень редко.

В новейшей музыке, особенно у «импрессионистов», игра *sur la touche* встречается не только в качестве обычного приёма исполнения, но и служит средством «художественного воздействия».

В этом последнем случае, приём *sur la touche* чаще всего используется в *trémolo*, когда автор хочет создать ощущение какой-то неясности или туманности звучания, и — на флажолетах, когда он стремится придать оркестровому звучанию, — обычно прозрачному и тонкому, — фантастичность и таинственность. Пример из *Весеннего хоровода* Дебюсси даст представление об этом малораспространённом способе искусственного изменения звука.

Très modéré

Cors en Mi

XANC ЗAKC

29 Violons

Altos

Violoncelles

pp très doux

très doux

Was duf - tet doch
Как за - на - ро - сел

Près de chevalet

pp

div. *Près de chevalet*

pp

div. *Près de chevalet*

pp

Modérément animé ♩ = 96

Bassons

19 Harpe

29 Harpe

19 et 29 Violons

Altos

Violoncelles

p marqué

pp près du chevalet

pp

div.

pp sur la touche

(Дебюсси - Весенний хоровод)

В более выгодных условиях оказывается приём *col legno*. Как правило, красота звучания игры «древком смычка» в значительной мере обу-

словлена количеством исполнителей и «широтой» изложения. По этой причине, одни виолончели, без поддержки басов, альтов и даже скрипок,

редко выступают с приёмом *col legno* вполне обособленно. Тем не менее, следует признать безусловную красоту такого способа исполнения, хотя сами виолончелисты и не очень любят им пользоваться. Короче говоря, все перечисленные приёмы исполнения, располагая известными художественными достоинствами, в оркестре применяются не так часто, как то можно было бы предвидеть, а одни виолончели выступают с ними в

буквальном смысле слова в единичных случаях. Нельзя забывать, что звучание приёмов игры «у подставки», «у грифа» и «древком смычка», приобретают особую прелесть только в полном объединении всех смычковых. Разрозненные — они не производят должного впечатления.

Вот пример из *Туонэльского лебедя* Яна Сибелиуса (Sibelius, 1865—), где приём *col legno* применён в *trémolo* с сурдинами.

H Assez lent, très soutenu

Cor Anglais *très doux*

Timbales *ppp*

Grosse Caisse *ppp avec les baguettes de Timbales*

1^{re} Violons div. a 4 (avec sourdines) *ppp*

2^{de} Violons div. a 4 (avec sourdines) *ppp col legno*

Altos div. a 2 (avec sourdines) *ppp col legno*

Виолончеллы div. (avec sourdines) *ppp col legno*

Контрабасы div. *ppp col legno*

В противоположность всему сказанному, в значительно более выгодном положении оказываются натуральные флажолеты. Струны виолончели — не очень толстые и отнюдь не грубые, — настолько длинные, что дают возможность пользоваться большим числом натуральных призвуков. Правда, в учении об оркестре о такой способности виолончели почти не упоминается, а если и говорится несколько слов по существу, то самые флажолеты обычно не приводятся. В таких случаях авторы довольствуются изложением общепринятых флажолетов, объём которых в настоящее время, хотя бы в отношении «квинты» может быть расширен. Два следующих призвука — седьмой и одиннадцатый, — следует исключить. Они звучат не очень чисто и нет необходимости добиваться этой точности. Зато восьмой, девятый, десятый и, в особенности, двенадцатый звучат отлично. Ими можно пользоваться вполне свободно, но извлекать их легче и удобнее при движении руки вверх. В нотах они пишутся ромбами или обычными нотными знаками с ноликом, подразумевая то место, в котором исполнитель должен прикоснуться пальцем к струне. В действительности, все эти высокие флажолеты, подобно всем основным, могут быть извлечены и при дви-

жении руки вниз по струне, то-есть в направлении от середины к порожку. Но такое движение руки не очень удобно, хотя никакой трудности оно и не вызывает. Поскольку в музыке последовательность флажолетов возникает обычно, как продолжение какого-нибудь *восходящего* рисунка, то виолончелисту удобнее оставаться в пределах высоких позиций. Обратное положение менее естественно, но при изложении рисунка по направлению вниз и с участием первых флажолетов, их удобнее удерживать в низких позициях. Однако, пишущий для виолончели должен знать, что все точки, в которых возможны натуральные флажолеты в восходящем движении, окажутся в точности отражёнными и в нисходящем. Таков закон деления струны на равные части.

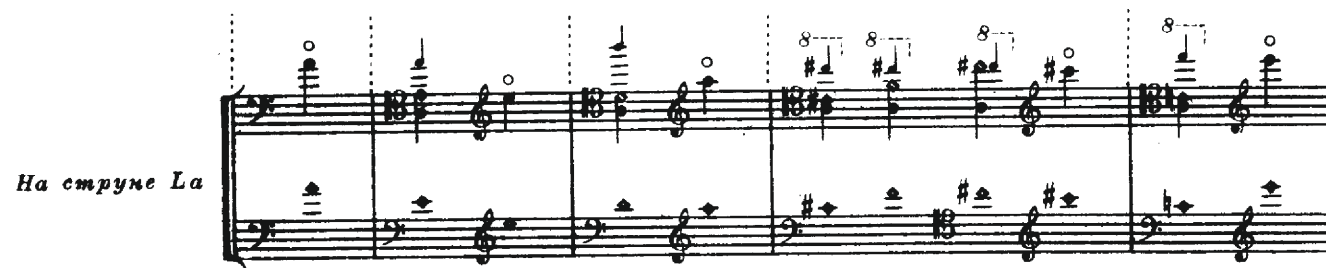
Итак, оставляя в стороне все рассуждения по поводу извлечения натуральных флажолетов — вот полный ряд первых шести натуральных призвуков. На дополнительных строчках указаны начертания всех этих флажолетов одними ромбами — способом, приобретающим сейчас всё большее распространение в оркестре, что отнюдь не является большим достижением. Начертание флажолетов в партитуре только ромбами существенно затрудняет их восприятие.

2 3 4 5 6

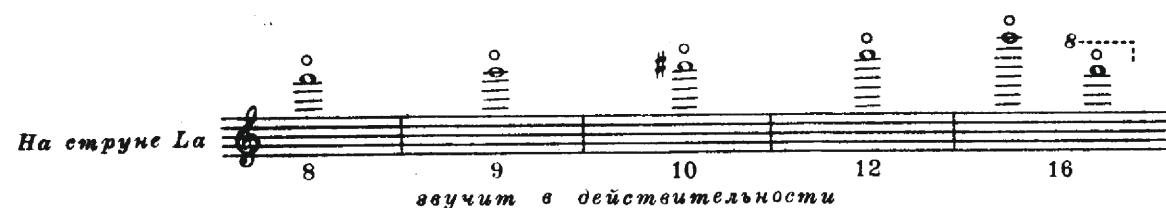
На струне До

На струне Sol

На струне Ré



Что касается *высоких* флажолетов, то *восьмой* гармонический призвук образуется в том месте, где прижатый палец получается «тройная октава» выше открытой струны. В качестве *большой* ноты выше двойной октавы получается *девятый* гармонический призвук, звучащий *большой секундой* выше предыдущего. Он находится в том месте, где под прижатым пальцем прозвучит тот-же звук, взятый обычным путём. Для извлечения он труднее и звучит не всегда чисто, что исключает необходимость пользоваться им слишком часто. Десятый гармонический призвук образуется в том месте, где прижатым пальцем получается октава по отношению к звучащему *пятому* флажолету. Это место в точности соответствует *большой* дециме выше двойной октавы. Наконец, *двенадцатый* натуральный призвук получается октавой выше шестого или в том месте, где прижатым пальцем получается тот-же флажолет — *дуодецимой* выше двойной октавы.



Искусственные флажолеты на виолончели применяются в крайне ограниченном объёме. Из всех возможных искусственных флажолетов *квинты*, *кварты* и *терции*, в оркестре применяются только *квартовые* флажолеты или флажолеты *двойной октавы*. Искусственные *квинтовые* флажолеты не могут быть извлечены обычным способом в пределах низких позиций — они требуют неизменного участия *большого* пальца, что очень затрудняет дело, а в высоких позициях, где интервал *квинты* вполне доступен естествен-



По той-же причине должно исключить и все *терцовые* флажолеты. В низких позициях они удобны, но их действительный объём вполне ис-

Самый последний натуральный призвук, применяемый по преимуществу в *solo*, в качестве *шестнадцатого* обертона, образуется октавой выше *восьмого* или четырьмя октавами выше открытой струны *La*.

В заключение остаётся только ещё раз напомнить, что всеми указанными флажолетами можно пользоваться и в нисходящем движении — от середины струны к порожку, — но в оркестре такой способ их извлечения следует безусловно исключить, как мало удобный. Из всего сказанного ясно, что высокими флажолетами есть прямой смысл пользоваться только на «квинте». На всех прочих струнах они удаются вполне, но звучат значительно хуже, и трудно себе представить случай, когда-бы они действительно понадобились.

В нотах, как уже сказано, высокие флажолеты пишутся только на том месте, где они прозвучали-бы прижатым пальцем.

ному положению пальцев, в *квинтовых* флажолетах вообще теряется всякий смысл. Все они с большей лёгкостью и удобством извлекаются в качестве *квартовых* флажолетов за исключением, разве только самых низких пяти флажолетов — *la*, *la*, *si*, *si* и *do*. Но поскольку в их извлечении неизменно должен принять участие *большой* палец, композитор обязан предоставить время исполнителю на соответствующее *приготовление* требуемого флажолета. Вот тот ряд *квинтовых* флажолетов, о которых идёт здесь речь.

черпывается теми-же *квартовыми* флажолетами. Кроме того, звучат *терцовые* флажолеты не очень ясно и чисто, и при своём извлечении

требуют известной сноровки. В изложении какого-нибудь мелодического оборота они могут встретиться в сочинении для виолончели-*solo*, но в оркестре можно от них отказаться.



Итак, вот современный объём искусственных *квартовых* флажолетов, вполне допустимый в оркестре. В сочинениях для виолончели-*solo*, он может быть несколько расширен и доведён до звука *fa* четвёртой октавы — чистой *кварты* вы-

ше указанного объёма. Именно этот флажолет встречается в *Виолончельном* концерте Сэн-Санса (Saint-Saëns, 1835—1921), и, как известно, звучит вполне удовлетворительно. В новейшей музыке столь высокие ступени — уже не редкость.



В современных условиях флажолетами виолончели пользуются очень широко. Отнюдь не стремясь исчерпать всё известное в этом направлении достаточно лишь привести несколько слу-

чаев. Флажолеты *arco* очень удачно использованы у Бородина в *Третьей симфонии*, а флажолеты *pizzicato* встречаются в самом начале *Концертного вальса* Глазунова.

Soutenu et tranquille

1^{re} Flûte

1^{re} Clarinette en La

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles

Vif $\text{♩} = 80$ *Grande Flûte 1^{re}*

Petite Flûte

Cors en Fa

Jeu de Timbres

Triangle

Harpe

1^{re} et 2^e Violons
Altos

Violoncelles

В отношении флажолетов на виолончели можно сделать то же предостережение, о котором шла уже речь раньше. Неопытный автор может вполне исчерпать полную последовательность искусственных флажолетов, записанных любой

хроматически

и так далее

При желании установить окончательный объём виолончели в оркестре, то при участии флажолетов, его можно довести до *fa* четвёртой октавы, выше которого подниматься уже не следует. В самом низу, можно допустить перестройку четвёртой струны на один или два полутона вниз. В оркестре перестройка «баска» встречается редко, но в тех случаях, когда ею приходится пользоваться, автор должен избрать один из двух возможных способов записи. В одном случае, менее желательном, ноты пишутся на своей действительной высоте, что в быстром чтении нот с листа часто оказывается затруднительным. В другом, более удобном, ноты пишутся на своём обычном месте, но звучат тогда соответственно ниже — полутон или тоном ниже. Следовательно, партия виолончели читается подобно «транспонирующему инструменту» и звучит как бы в кроне *si* или *si*. Автор не должен забы-

в нужной ему нотой с маленьким ноликом поверх её.

В этом случае, он должен только помнить, что ниже указанного *do* он может пользоваться только натуральными флажолетами.

Такой способ изложения может иметь место только в том случае, когда партия виолончели, предназначенная для перестроенной струны, достаточно содержательна, продолжительна и сложна. При необходимости воспользоваться отдельными нотами, звучащими ниже открытого *Do*, пользоваться перестройкой не следует. В оркестре, особенно, во время исполнения, очень трудно добиться безукоризненной точности, и потому лучше прибегать к «скордатуре» либо в самом

начале данного произведения, либо в его более или менее значительной части, когда исполнители могут спокойно выверить точность настройки. Как известно, перестройка виолончельного «баска» встречается в первой сцене оперы *Самсон и Далила* Сэн-Санса и в *Фортепианном квартете* Шумана. В первом случае струна *Do* перестроена в *Si*, а во втором — в *Si*, в качестве основы для выдержанной октавы, тоном ниже первой октавы *do—do*. Перестройка трёх верхних струн в оркестре не нужна. Объём виолончели настоль-

ко велик и окраска её звука столь разнообразна, что в подобной мере едва ли может возникнуть необходимость. За исключением произведений, предназначенных для виолончели-*solo*, — случаев перестройки верхних струн в оркестре, по крайней мере до сих пор, не известно. Итак, современный объём виолончели в оркестре простирается от *do* большой октавы или при перестройке нижней струны — от *si* — *si* контр-октавы, до *mi-fa* третьей.

хроматически

Каковы же возможности виолончели в современном оперно-симфоническом оркестре? Из всех участников струнного квартета, виолончель, пожалуй, больше всего приближается к человеческому голосу. Это свойство даёт ей возможность особенно остро затрагивать сокровеннейшие чувства и проникать в самые глубины человеческого сердца. Разнообразие звуковых красот виолончели ни в чём не уступает скрипке и в какой-то мере даже превосходит её. Верхней струне виолончели приличествуют свойства «юношеского пыла» тенора, средним — мужественность баритона, а низкой струне — суровая сосредоточенность баса. В соответствии с этим, четвёртая струна или «басок» обладает наибольшей силой звука, доходящей иной раз даже до грубости. Строгой звучности этой струны почти никогда не поручается пение в тесном значении этого понятия. Ей это совершенно не свойственно. Напротив, всё что связано с ощущением

мужественности, суровости, возбуждённости, страстной взволнованности, доходящей до степени раздражения, — всё это более свойственно басу, чем какой-либо иной струне. В гармонии, особенно в сочетании со струной *Sol*, четвёртая струна оказывается совершенно незаменимой — такой силы, такой полноты звука и мощи не даёт ни одна струна квинтета. Именно благодаря такой особенности виолончели, ей часто поручают бас оркестра, когда хотят избежать чрезмерной гулкости контрабасов. И к чести виолончелей будь сказано, они с блеском выходят из такого соревнования, оставляя иной раз позади себя «подлинных басов» оркестра — фаготы, тубу и контрабасы. Впрочем, бас виолончелей весьма пригоден для передачи мелодических построений мрачного, таинственного характера, подобно тому, как им воспользовался Вагнер в ночной сцене Фредерика с Ортрудой во втором действии *Лёэнгрина*.

Lent et soutenu

Timbales

Violoncelles

Третья струна *Sol*, может уже превосходно петь и занимать исключительное положение в руках солиста, но в оркестре ею пользуются не очень широко. Тем не менее, этой струне можно поручать мелодии, задушевность которых должна быть их отличительной чертой. Некоторая вкрадчивость и относительная мягкость звучания

струны *Sol* делает её полезной в тех случаях, когда автор хочет придать своей музыке окраску некоторой сдержанности, скромности и проникновенной выразительности. Впрочем, ничто не мешает ему заставить зазвучать струну *Sol* полным звуком, мощью которого, правда, уступит суровости «баска».

Vif modéré ♩ = 168

Violoncelles

(Балакирев - Первая симфония)

Вторая струна — струна *Ré*, лишена блеска и выразительности «квинты». Однако, некоторая приглушенность её звука ничуть не менее драгоценна. Звучность этой струны очень хороша в музыке проникновенной и спокойной, когда воз-

никает необходимость поручить виолончели напевы повествовательного, уравновешенного, даже мечтательного содержания. К сожалению, выступления струны *Ré* в оркестре, в качестве самостоятельного голоса, встречаются довольно редко.

Assez lent

Violoncelles

(Лист - Фауст - Симфония)

Наконец, «квинта» или струна *La* обладает наибольшим блеском, силой звука и выразительностью.

Ей чаще всего доверяются самые певучие мелодические построения и именно ей прихо-

дится преодолевать наибольшие технические трудности. Звучность этой струны способна вызывать наиболее сильные впечатления. Именно поэтому все ответственные *sol*, встречающиеся в оркестре, доверены струне *La*.

Andante ♩ = 54

Violoncelles

(Балакирев - Первая симфония)

Affectueux (Poco Andante)

3 Violoncelles Soli

(Лист - Фауст - Симфония)

Но в совершенно особом положении оказываются высшие ступени звукоряда. Они не очень красивы, когда ими пользуются без всякой под-

держки, и обаятельно-прекрасны в сочетании со скрипками или флейтами. Кроме того, пользоваться крайними ступенями объёма виолончели

трудно ещё и потому, что доверять эти звуки всем виолончелистам оркестра довольно опасно. Тем не менее, в заключительной части *Колоколов* Рахманинов поручил высоким виолончелям

вдохновеннейший мелодический оборот, который, в содружестве с некоторыми другими высокими голосами оркестра, производит поистине чарующее впечатление.

Lent lugubre

Violoncelles (1^{re} et 2^e Pupitres)

12^e Pupitre 122

(Рахманинов - Колокола)

Обязанности виолончели в современном оперно-симфоническом оркестре чрезвычайно многообразны. Чаще всего виолончелям совместно с контрабасами приходится исполнять нижний голос гармонии, звучащий в октаву или унисон.

от контрабасов и в сочетании с альтами или факготами часто исполняют ответственную мелодическую партию. Вот три таких случая из его симфоний. Первый находится в «*Andante*» *Пятой симфонии*, второй — в «Сцене у ручья» в *Шестой симфонии* и третий — в *Седьмой симфонии*.

Andante con moto ♩ = 92

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(Шопен - Пятая симфония)

Andante molto mosso ♩ = 50

1^{re} Basson

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

(Бетховен - Шестая симфония)

A Allegretto ♩ = 76

2^e Violons *ten.*
p

Altos *p*

1^{re} Violoncelles *p*

2^e Violoncelles et Contrebasses *pp*

Подлинный расцвет в оркестровой деятельности виолончели, как было уже сказано, начался со времён «романтиков», когда виолончель, отделённая от контрабасов, получила не только вполне самостоятельный нотаносец, но и приобрела значение «тенорового голоса», быстро завоевавшего себе выдающееся положение в струнном квинтете. С тех пор, виолончель стала наиболее ярким и могучим средством музыкальной выра-

зительности, достигшей к концу XIX столетия своего расцвета.

Особенно ярко это качество в звучании виолончелей сказалось у Чайковского, у которого виолончели звучат особенно тепло и проникновенно.

Для примера достаточно привести три *solo* виолончели — из Первой симфонии, Пиковой дамы и из Шестой симфонии.

C 1^{er} Mouvement ♩ = 63

Violoncelles *mf*

D

(Чайковский - Первая симфония) 117

Andante ♩ = 66
très expressif, tristement

Violoncelles *p* *mp* *mf* *f* *mf*

bien vibré

cre *scen*

p *en pressant*

(Чайковский - Пиковая дама)

Allegro con grazia ♩ = 144

Violoncelles *mf* *mf* *f*

gliss.

ff *mf*

(Чайковский - Шестая симфония) 112

В ином роде пользовался виолончелями Бэдржих Сметана (Smetana, 1824—1884). В подавляющем большинстве случаев он предпочитал делить всю наличность виолончелей на две самостоятельных партии, причём первую, — в качестве мелодического голоса, — присоединял к скрипкам и альтам, а вторую, — в качестве баса, — удерживал с партией контрабасов. Благодаря такому толкованию этой богатой звучности квинтета, он приобретал один лишний голос, — достаточно выразительный и сочный для того, чтобы удержать

на нём внимание слушателя. В том случае, когда бас оказывался слишком облегчённым, композитор подкреплял его фаготами или поддерживал какими-либо иными голосами оркестра. Само собою разумеется, ничто не мешало автору и отказываться от установленного им деления виолончелей в тех случаях, когда ему надо было иметь в своём распоряжении мощную звучность объединённых виолончелей.

Вот один такой образец из симфонической поэмы *Моя родина*.

Même mouvement modéré

1^{re} Violons (avec sourdines) *pp* *dim.*

2^e Violons (avec sourdines) *pp*

Altos (avec sourdines) *pp*

1^{re} Violoncelles (avec sourdines) *pp*

2^e Violoncelles *pp*

Но прежде, чем закончить это повествование, нельзя не напомнить ещё раз об удивительном свойстве виолончелей, звучащих в собственном ансамбле. Можно смело сказать, что в оркестре нет более чарующей звучности, которая была-бы способна потрясти сознание слушателя своей глубиной, проникновенностью и красотой,

как квартет «разделённых» виолончелей. Об этом уже шла речь в самом начале и невольно эта-же звучность заставляет обратить на себя внимание и в конце. Один из наиболее прославленных образцов в таком роде встречается в самом начале увертюры к опере Россини — *Вильгельм Тель*. Менее известный пример встречается в *Ромео и*

Джульетте Шарля Гуно (Gounod, 1818—1893). В этом случае автор разделил все виолончели на четыре части и достиг тем самым поразительной

звучности, преисполненной удивительной теплоты и проникновенности. Вот эти отрывки.

Andante ♩ = 54
SOLO

1^o Violoncelle
2^o Violoncelle
3^o Violoncelle
4^o Violoncelle
5^o Violoncelle

SOLI
pp

Pas trop vite (Andantino) ♩ = 66

p expressif
f
p

Violoncelles divisi a 4

Весьма любопытный образец разделённых виолончелей встречается также и у Дебюсси в первой части его симфонии *Море*. Этот отрывок чрезвычайно труден для исполнения и не всегда поэтому оказывается на должной ступени «совер-

шенства». Между прочим, автор придаёт исключительное значение ударам смычка вверх, напряжённость и страстная выразительность которых вообще не поддаётся обсуждению. Вот, как он выглядит в нотной записи.

Un peu plus mouvementé ♩ = 69 *Très rythmé* ♩ = 104

1. 2.
3. 4.
5. 6. 7. 8.
9. 10. 11. 12.
13. 14. 15. 16.

16 Violoncelles

p *sfz* *p* *mf* *f* *p*

mf *f* *ff*

(разговор виолончелей)

Необыкновенное по красоте сочетание разделённых на четыре виолончелей и гобоя в качестве солиста во вступлении к опере Глинки *Иван Сусанин* — общеизвестно. Чайковский воспользовался квинтетом разделённых виолончелей в кан-

тате *Москва*. Благодаря такому объединению он достиг звучности, наиболее верно передающей природные качества ансамбля виолончелей.

В данном случае, указанные здесь выписки — переставлены.

Assez lent, religieux

p expressif
più f *f*

Violoncelles divisi a 4

Plus animé

Adagio ma non tanto ♩ = 88
1^o SOLO

Hautbois
p con anima

Violoncelles divisi a 4
p

Contrebasses
p

4^o Vc. et Cb. unis.

Русские композиторы никогда не увлекались чисто виртуозными трудностями в оркестре и обычно предпочитали пользоваться виолончелью в качестве певучего голоса. Чтобы в этом убе-

диться, достаточно напомнить чрезвычайно простой, но необыкновенно выразительный оборот виолончелей в «Каватине Берендея» Римского-Корсакова.

Pas trop vite (Poco Allegretto)

Flûtes et Hautbois
p

Bassons
pp

ЦАРЬ
gracieux, doux et tendre
Полна, полна чудес мо.

1^o et 2^o Violons, Altos
avec sourdines
pp

Violoncelle - Solo
p

Violoncelles et Contrebasses
pp pizz.

гу - ча - я при - ро - да, да - ры свои обиль - норас - сы - па - я;

В мелодическом проведении особенно убедительно звучат виолончели у Чайковского в «Рассказе Франчески» и у Рахманинова — во

Втором фортепианном концерте, где виолончели, в качестве мелодического подголоска, вплетают свой голос в узоры фортепианной партии.

Andante contabile non troppo

Andante con moto non troppo

19
Flûtes
2^e et 3^e
19 et 2^e Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

p sempre
p sempre pizz.
pp pizz.
pp
p bien chanté pizz.
pp

cresc.
mf
mf
p
p
mf
p

simile
simile
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

This musical score is for the piece "The Swan" (Le Cygne) by Camille Saint-Saëns, from his Suite for Piano. The score is written for a piano (P) and a cello (C). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score is divided into three systems, each containing staves for the piano and the cello. The piano part features rapid, flowing sixteenth-note passages, while the cello part provides a more melodic and harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *dim.* (diminuendo). The piece concludes with a final cadence in the piano part.

(Чайковский — Франческа да Римини)

Modéré (♩ = 69)

Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Fa

Piano

Violoncelles

Contrebasses

rit 15

(Рахманинов — Второй фортепианный концерт)

Тем не менее, известны случаи, когда виолончели поручались партии чрезвычайной трудности. Один такой случай встречается во втором действии оперы Верди *Риголетто*. Верди не побоялся, — правда, что в *solo*, — поручить виолонче-

ли такую партию сопровождения в *arpeggio*, которая обычно приводит в ужас исполнителей не только трудностью своего изложения, но и весьма неуклюжей для виолончели и даже опасной тональности *Ré♯*-мажор.

Moins vite ♩ = 56

Vc. Solo

Другой, — в несколько ином роде, хотя также в виде *arpeggio*, встречается в опере *Манон Лёско* Джьякомо Пуччини.

Этот отрывок считается виолончелистами столь же трудным и неловким, как и приведённое уже *solo* из *Риголетто*.

Allegro moderato

Violoncelles



Пределов ненужной трудности достиг Андре Каплэ (Caplet, 1878—1925) в одном своём произведении, где наряду с оркестром выступает виолончель-*solo*. Её *cadenza* с полной несомненностью показывает—до каких пределов технического нагромождения может дойти современный композитор-формалист, ставящий своей художественной задачей только одну технику, лишённую подлинного вдохновения.

Преднамеренная и малооправданная совокупность непомерных технических трудностей лишает любое *solo* всякого художественного смысла, и подобные партии могут предостеречь молодого композитора от того, чего безусловно не следует делать в оркестре. Более того, они должны быть совершенно изъяты из оркестровых сочинений, даже и в тех случаях, когда их ис-

полнителями являются подлинные виртуозы. Виртуозные произведения предназначены для иных целей, а излишняя и неоправданная «виртуозность» в оркестре служит ему только ненужной помехой.

Чтобы пояснить сказанное, достаточно привести одну вариацию Чайковского, где высокий технический уровень мастерства служит лишь средством художественного воплощения музыкального замысла автора и где большие трудности партии нигде не превращаются в самоцель. К таким трудностям в концертном *solo* и отчасти в оркестре молодой композитор может и должен стремиться, так как именно они двигают вперёд и развивают исполнительское мастерство музыканта, воспитывая в нём лучшие стороны подлинной артистичности.

Vif (Allegro vivo)

Violoncelle - Solo

pp

cresc.

f

cre

scen

do

ff

f

dim.

p

и далее

ff

ff

ff

p

cresc.

ff

rit.

a tempo

f

p

f

f

p

cresc.

ff

(Чайковский-Вариации на тему Рококо)

КОНТРАБАС

(по-фр. *Contrebasse*, —es, по-ит. *Contrabasso*, —si, по-нем. *Kontrabass*, —bässe, по-англ. *Double bass*, —es, *Contrabass*, —es)

В своём современном виде *контрабас* — по твёрдому убеждению Михаэля Преториуса (Praetorius, 1571—1621) — явился наследником старинного *violone* или «контрабасовой виолы» и возник в 1620 году.

Подлинная «басовая» или «контрабасовая виола» располагала шестью струнами и, по свидетельству Мишэля Корэтта (Corrette, 170?—17??) — автора известной в своё время «Школы для контрабаса», напечатанной им во второй половине XVIII столетия, — называлась итальянцами «*violone*». Этот инструмент звучал октавой ниже старинной виолончели и вполне созвучно с шестнадцатифутовым «бурдоном» органа. Первые контрабасы, появившиеся в первой половине XVII века, имели уже пять струн, настроенных квинтами. А уже в середине XVIII столетия появились трёхструнные контрабасы, построенные для Антверпенского собора Пьером Борлоном (Borlon, 159?—166?) в 1647 году. Впрочем, производство контрабасов, переделанных из *basse de viole*, возникло значительно раньше и есть указание, что уже в конце XVI столетия Гаспаро да Салё и Джовани-Паоло Маджини строили свои контрабасы для применения их в церквях. Как известно, монахи Собора святого Марка в Венеции подарили один такой контрабас знаменитому контрабасисту Доменико Драгонетти (Dragonetti, 1763—1846). Он владел этим гигантским инструментом с беспримерным мастерством, исполняя на нём партии виолончели и свои собственные сочинения, трудности которых до сих пор почитаются непреодолимыми — они были доступны только его собственной виртуозности.

Но как ни странно, эти старинные контрабасы не обладали достаточной силой и блеском звука. Поэтому, когда музыка настойчиво потребовала усовершенствования инструмента именно в этом направлении, то уже в самом начале XVIII столетия в Италии и Германии, появились контрабасы с четырьмя струнами, настроенными квинтами. Три таких контрабаса вскоре были приняты в Вёрсале и ими пользовались музыканты коро-

левского оркестра. Около того же времени контрабасы проникли и в оркестр «Большой Оперы» в Париже, хотя точного года их появления там до сих пор установить не удалось. Есть, однако, предположение, что уже с 1706 года контрабасы принимали участие в оркестре и ими пользовались в опере *Alcyone* Марэна Марэ (Maraïs, 1656—1728), которая к тому времени была поставлена в Париже. Впрочем, тогда контрабас был всё ещё настолько большой редкостью, что даже в 1750 году Парижская опера располагала только одним инструментом, на котором играли выдающиеся музыканты лишь по пятницам, когда в театре давался особенно пышный спектакль.

Современный оркестровый контрабас, единственный из всего семейства смычковых инструментов, в своём внешнем виде, особенно в верхней части корпуса, сохранил черты старинных виол. Его размеры почти в два раза превышают рост современной виолончели, но из этого ещё не следует, что внешние очертания контрабаса были всегда одни и те же. В зависимости от назначения, контрабасы делают разных размеров и дело исполнителя избрать более удобную для себя разновидность. Чаще всего это касается солистов, — они оказываются особенно прихотливыми в выборе своего инструмента, — но в оркестре предпочитается один общий размер инструмента и никаких отступлений от этого правила обычно не допускается. Строй современного контрабаса и количество его струн также вполне установилось. Обычный оркестровый контрабас располагает четырьмя струнами, настроенными квинтами и звучащими в обратном скрипичном направлении. В больших оркестрах последнего времени принят ещё пятиструнный контрабас, пятая струна которого чаще всего настраивается большой терцией ниже четвёртой струны. Контрабасисты-виртуозы ещё в недавнем прошлом пользовались трёхструнным контрабасом, который теперь также уступил место «перестроенному» четырёхструнному. Впрочем, ещё не так давно некоторые выдающиеся знатоки оркестра настоятельно тре-

бовали возрождения трёхструнного контрабаса. Они считали, что участие в оркестре контрабаса обеих разновидностей облегчит исполнение труднейших партий, иной раз встречающихся в современных сочинениях. Насколько известно, этот поход в защиту трёхструнного контрабаса успехом не увенчался.

Современный оркестровый контрабас, подобно всем прочим смычковым инструментам, имеет четыре струны. В нотах они только записываются

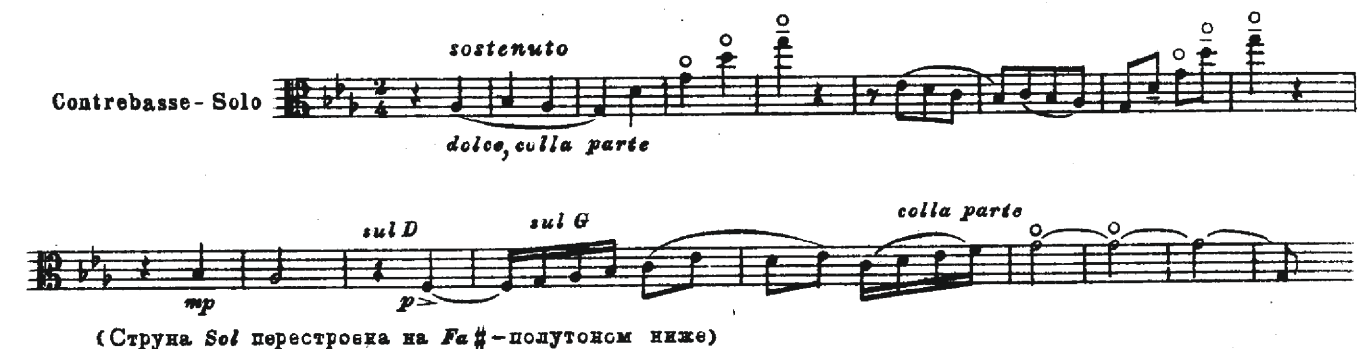
для удобства чтения *октавой выше* действительного звучания. Пятая струна *Do*, как дополнительная, существует далеко не на каждом контрабасе и в оркестре имеет особое назначение для извлечения наиболее глубоких ступеней звукоряда. Вот, как выглядит сейчас настройка четырёхструнного контрабаса с добавочной пятой струной.

В больших оркестрах этой последней располагают обычно только два контрабаса.



Ноты для контрабаса пишутся в ключе *Fa* и в оркестре долгое время не пользовались услугами других ключей. Но с развитием техники контрабаса и с расширением его художественных возможностей нередко стали прибегать к содействию других ключей и в первую очередь тенорового или ключа *Do* на четвёртой линейке. Скрипичным ключом стали пользоваться для самых

высоких ступеней звукоряда и флажолетов, изложение которых в других ключах менее удобно. Римский-Корсаков впервые воспользовался альтернативным ключом, вероятно, в целях устранения тенорового и скрипичного. Но в приложении к контрабасу альтернативный ключ немного необычен и труден при чтении высоких нот. Его во всяком случае следует отвергнуть.



Но в противоположность всему сказанному, совершенно необходимо помнить об особенностях в записи контрабасовой партии в концертно-виртуозных сочинениях старинных мастеров. Так например, у Моцарта ключ *Sol*, записанный октавой выше его теперешнего значения, звучал в действительности двумя октавами ниже, а у Боттезини (Bottesini, 1823—1889), наобо-

рот, ключ *Fa*, имея действительное значение, предписывал чтение нот октавой выше написанного. Этот последний способ записи не очень удобен, тогда как первый — значительно проще и контрабасисты в своих сочинениях сугубо виртуозного направления нередко пользуются им ещё и сейчас. Вот, как всё это выглядит в нотах.



Andante mosso

Запись Боттэззани



(исполняется октавой выше)

Как было уже замечено, контрабасы *трёх-струнные*, настроенные квинтами, давно уже вышли из употребления и только некоторыми исполнителями удерживались для концертных нужд. Одним из самых упорных защитников этой разновидности контрабаса был, несомненно, Джьовани Боттезини, твёрдо веривший в безусловные технические и звуковые преимущества её. «Не вдаваясь в бесплодное перечисление преимуществ и недостатков контрабасов с тремя или четырьмя струнами и не вникая в обсуждение вопроса их действительного объёма», Боттезини повествует о *подлинном*, как он говорит, контрабасе, «который в интересах более простой постановки пальцев, так-же как и в отношении большей чёткости и полноты звука, *располагает только тремя* струнами. Этот контрабас от трёх струнах, продолжает он, был прежде всего именно тем инструментом, которым пользовались ещё во времена Бетховена. Прославленный композитор мог уже пользоваться низким *ti*, которым располагают сейчас все исполнители, но он ничего не знал о шестнадцати-футовом *do*, которым начинают теперь только овладеть современные контрабасисты. В то время композитор писал одну единственную партию только для *виолончели*, которую контрабасисты, исполняя кое-как, старательно упрощали во всех тех случаях, когда оказывались пред лицом слишком больших трудностей».

В настоящее время партия виолончели и кон-

Prestissimo ($\text{♩} = 132$)



В современных оркестрах, как правило, принято пользоваться четырёхструнными контрабасами. И только особенно большие симфонические оркестры располагают пятиструнными контрабасами обычно в количестве одного или двух инструментов, но никак не более. Из этих соображений контрабасисты перестраивают иной раз струну *Mi* в *mi♭*, *ré*, *rê* и *do*, но подобная перестройка не способна удовлетворить замыслы автора. Если звуки *mi♭* и *rê* удаются «перестроенной струне» вполне, то звуки *rê* и *do* звучат настолько вяло и слабо, что в *forte* становятся уже малопригодными. Из этих весьма важных соображений контрабасисты избегают перестраи-

трабаса пишется на разных нотонаосах, хотя из-ложение её довольно часто в точности совпадает. Тем не менее, контрабасисты, твёрдо исповедующие старые приёмы игры, во что-бы то ни стало стремятся её упростить, ссылаясь на непомерную техническую трудность или дурную звучность. С таким злом бороться очень трудно, так-как иной раз нет возможности установить, действительно-ли данное изложение звучит дурно от того, что оно изложено слишком сложно или от того, что его скверно исполняют. Поэтому, верным придётся считать то обстоятельство, что в современных оркестрах далеко не все контрабасисты вполне осведомлены о всех новейших технических преимуществах и потому оркестровая партия контрабаса должна быть рассчитана на нечто среднее. Такая предосторожность отнюдь не испортит дела, но и не должна быть понята вместе с тем, как стремление *упрощать* партию контрабаса в соответствии с пониженными требованиями остальных контрабасистов. В настоящее время школа контрабасовой игры неизменно движется вперёд и то, что ещё лет шестьдесят тому назад считалось почти неисполнимым, сейчас исполняется с поразительной лёгкостью. В качестве особенно убедительного примера, вот небольшой отрывок из *Девятой симфонии* Бетховена, неизменно упрощавшийся контрабасистами «старой школы» и, при содействии указанной «пальцовки», с полной непринуждённостью воспроизводимый исполнителями «новой».

вать четвёртую струну на самые низкие ступени звукоряда и по мере сил стараются играть их октавой выше. Кроме того, перестроенная струна неизменно вызывает смещение руки, заметно осложняющее дело. В таких случаях, предусмотрительный автор довольствуется только *указанием* на необходимость перестроить струну в требуемый звук, а все ноты, предназначенные для перестроенной струны, продолжает писать так, как их полагается писать для струны, настроенной обычно. Другими словами, контрабас с перестроенной струной частично превращается в «транспонирующий инструмент», что создаёт лишь некоторые затруднения для читающего партитуру, но зато

освобождает исполнителя от возможных помех.

Именно такой способ записи «перестроенной» четвёртой струны можно встретить в некоторых произведениях А. К. Глазунова, когда подобная перестройка удерживается на значительный промежуток времени. В данном случае, «режет» только глаз несоответствие строя, когда автор, удерживая действующее в оркестре клю-

ческое обозначение, создаёт, тем самым, ощущение какой-то «фальши». Однако, контрабасисты не очень любят этот способ записи и считают, что им не надо указывать путь, как должно поступить в подобном случае. Они сами разбираются с достаточной лёгкостью в таких «затруднениях» и находят наиболее для себя удобное решение задачи. Вот, как нечто подобное выглядит в нотах.

passionato

Partie

15

ritardando



2^e Partie Mi changez en Mi \flat *mf dim*

(Пятая симфония) - III 2

Lento maestoso

и далее

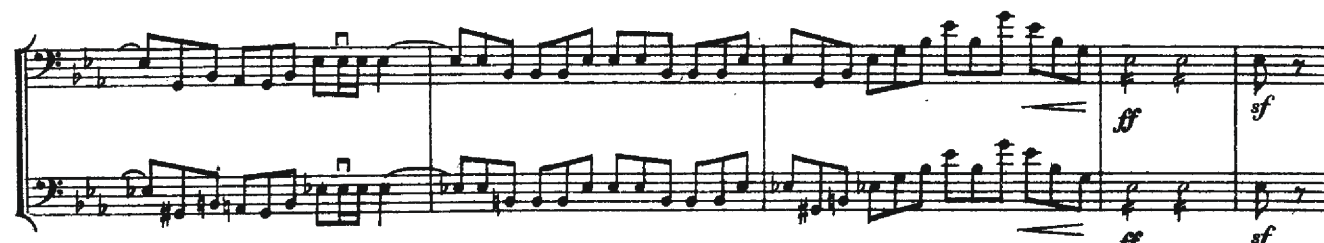


**Contrebasses
divisi**

Mi changé en Mi

inf cresc.

inf cresc.

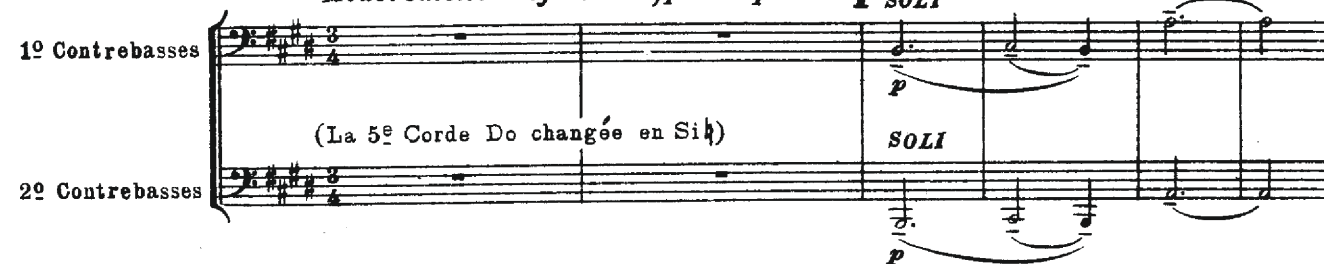


(Раймонда)

Само собою разумеется, перестроенные звуки не требуют такой предосторожности в записи, если они встречаются, как «проходящие», и, при отсутствии перестроенной струны или пятиструнного контрабаса, автор ничего не имеет против исполнения их октавой выше. Кстати, чтобы закончить с вопросом о перестройке нижней стру-

ны, пусть любознательный оркестратор знает, что пятая струна *Do* может быть перестроена только в *si*; суб-контр-октавы в действительном звучании и этот звук есть *последняя* хорошо звучащая ступень контрабаса. Ниже этого *si* ни одна нота уже не звучит удовлетворительно. Вот пример из первой части *Листианы*.

Modérément majestueux, pas trop lent **1 SOLI**



(La 5^e Corde Do changée en Si)

SOLD**SOLD**

Здесь уместно напомнить, что одно время существовало на контрабасе маленькое дополнительное приспособление, прилаженное к струне *Mi*. Оно было сделано в виде «порожка», и исполнитель, не прибегая каждый раз к перестройке струны, только откидывал его и получал необходимую ему ступень—*mi*, *ré*, *ré* или *do*. Вскоре, однако, признали это дополнительное устройство не только маложелательным, но даже вредным для свободного звучания контрабаса. В этом новом увлечении была, несомненно, доля правды, коль скоро перестройка сама по себе встречалась довольно редко и в каждом отдельном случае требовала лишь одной какой-нибудь самой низкой ступени, что, в сущности, не вызывало ещё такой заботы. В то же время, когда пятая струна стала более или менее обычным явлением, а число «перестроенных» ступеней возросло до своего предела, тогда только пятиструнный контрабас вошёл в оркестровый обиход и утвердился там достаточно прочно.

Несколько слов о «скордатуре». Несомненно, поход в защиту трёхструнного контрабаса был вызван стремлением придать контрабасу большую напряжённость и выразительность звучания. Вполне понятно поэтому, что исполнители предпочли воспользоваться «скордатурой» и

тем самым *сохранить неизменной* всю постановку пальцев, чем переходить для своих *solo* на трёхструнный контрабас и сталкиваться с необычными для себя *новыми* условиями. Не надо быть слишком проницательным знатоком дела, чтобы не понять, что расстояния между ступенями при квартовой настройке требуют отнюдь не тождественной постановки пальцев при таковой же на трёхструнном контрабасе, настроенном квинтами. Отсюда ясно, что качество в звучании инструмента выгоднее осуществить любым иным путём, лишь бы не менять *постановки* пальцев, что значительно, конечно, сложнее всякой перестройки струн. Поэтому, в произведениях виртуозного характера контрабас настраивается на один или несколько полутонов *выше* и пишется тогда соответственно *ниже*, дабы сохранить для исполнителя обычное и наиболее лёгкое для него положение пальцев. В оркестре такие вещи встречаются много реже, но чтобы показать, как это делается, вот пример и на такой случай. В данном образце перестроена, правда, только струна *Sol*, которая в записи звучит тоном выше.

В приводимом ниже отрывке, заимствованном из седьмой части *Листианы*, альтовый саксофон и контрабасы-*soli* звучат в полном согласии друг с другом.

Un peu animé, affectueux
SOLO

Saxophone alto en Mi♭ *ppressif*

2 Contrebasses Soli *mfpressif*

93

più f

(Vinc. Liscestrani)

Итак, оркестровый объём современного пятиструнного контрабаса простирается от низкого *do* до *la-si* второй октавы по письму. Как уже известно из предыдущего, ноты для контрабаса, записанные в одном из четырёх возможных ключей, звучат всегда октавой ниже. Способы иной нотации, о которой также было упомянуто выше, в оркестре *никогда* не применяются. Таким образом, если бы понадобилось записать на одном и

том же нотоносце партии виолончелей и контрабасов в одной общей партии, то в действительном звучании всегда окажется октава. Напротив, при записи двух различных партий, предназначенных для виолончелей и контрабасов и случайно оказавшихся сведёнными на одном и том же нотоносце, — партия контрабаса чаще всего окажется написанной выше виолончелей. Вот, как оба случая будут выглядеть в нотной записи.

Presto

Violoncelles et Contrebasses *pp*

Звучит в действительности *pp*

Adagio
Ch. Vc. *p*

Violoncelles et Contrebasses

Звучит в действительности

Постановка пальцев на контрабасе значительно сложнее, чем на виолончели, и она существенно отличается от неё на всём протяжении доступного контрабасу звукоряда. Струны контрабаса, как известно, настолько длинные, что наиболее естественное положение пальцев в самом верху шейки инструмента охватывает лишь две соседних ступени в объёме большой секунды. Другими словами, обычное положение пальцев или «естественная растяжка» предоставляет в распоряжение исполнителя только две диатонических или три хроматических ступени на одну позицию. Таким образом, все основные позиции располагаются в порядке диатонической гаммы и, подобно позициям на виолончели, различают *узкое* и *широкое* расположение позиции в зависимости от положения тона или полутона. Основными позициями, подобно всем прочим смычковым инструментам, признаётся семь первых и самых низких позиций, охватывающих объём чистой октавы от открытой струны. Впрочем, седьмая «основная» позиция на контрабасе обычно не применяется, так как в постановке руки на этом инструменте она оказывается именно той гранью, с которой контрабасисты начинают пользоваться большим пальцем. В действительности, эта позиция заменяется уже первой позицией «большого пальца» и тогда в действие вместо четвертого пальца вводится третий. С этой минуты постановка руки приобретает полное соответствие с постановкой пальцев на виолончели.

Но возвращаясь немного назад, следует ещё напомнить, что наряду с *основными* позициями существуют ещё «полупозиции» и позиции «виртуозные» или «позиции большого пальца», о которых было только что упомянуто. Эти «виртуозные» позиции требуют для своего воспроизведе-

ния участия большого пальца, облегчающего в известной мере не только исполнение, но и увеличивающего количество ступеней в позиции до четырёх.

Подобно положению *полупозиций* на виолончели, все «полупозиции» на контрабасе также располагаются в тех точках, где может быть введён хроматический полутоном между двумя соседними диатоническими ступенями. Поэтому, первой основной позицией на контрабасе условились считать не звук *fa* — полутоном выше открытой струны *Mi*, а звук *fa* — целым тоном выше.

Такое изменение возникло вследствие того, что *первая диатоническая ступень* после открытой струны *Mi* оказывается не целым тоном, как на струне *Do* у виолончели, а полутоном, что, естественно, и нарушало весь порядок построения.

Благодаря этому изменению всё расположение позиций на контрабасе приводится не только к полному *единообразию* с первой позицией на всех прочих струнах, но и к общему с виолончелью размещению полупозиций. Таким образом, полупозиции окажутся ниже первой и между второй и третьей, третьей и четвертой, пятой и шестой, шестой и седьмой. Эта последняя, впрочем, часто называется полупозицией ниже первой позиции большого пальца и входит уже в счёт этих последних. Кстати, здесь же полезно напомнить, что для настройки контрабаса в оркестре пользуются обычно нотой *ré* на струне *Sol* в третьей позиции и её же октавным натуральным флажолетом на струне *Ré*. Вот, как будут выглядеть в нотной записи все основные позиции со своими полупозициями на всех четырёх струнах контрабаса.

Полупозиция

Первая позиция

Вторая позиция

Между второй и третьей полупозиция

Третья позиция

Между третьей и четвёртой полупозиция

Четвёртая позиция

Пятая позиция

Между пятой и шестой полупозиция

Шестая позиция

Между шестой и седьмой полупозиция

Седьмая позиция

Все пять позиций большого пальца лежат в пределах самых высоких грани инструмента и в своём строении вполне тождественны скрипичным. Как и в основных, между «позициями боль-

шого пальца» существуют полупозиции на тех ступенях, которые оказываются хроматическим полутоном между двумя соседними диатоническими. Высокие позиции на двух нижних стру-

нах в оркестре не применяются, а практическое приложение имеют, пожалуй, только первые две. Вот, как выглядят «виртуозные позиции» на контрабасе со своими полупозициями.

Первая позиция большого пальца

Полупозиция между первой и второй

Вторая позиция большого пальца

Третья позиция большого пальца

Четвёртая позиция большого пальца

Пятая позиция большого пальца

В последнее время в «школах контрабасовой игры» стали пользоваться несколько иным изложением «виртуозных» позиций большого пальца. Их начали строить не по общезвестным правилам диатонической последовательности, а по порядку хроматических полутонов и насчитывают в количестве восьми позиций. В этом виде пози-

ции большого пальца считаются позициями «высшего мастерства» и, согласно записи, введённой известным контрабасистом Фридрихом Варнеке (Warnecke, 1856—1931) и принятой сейчас повсеместно, выглядят несколько необычно, хотя и вполне убедительно для исполнителей-контрабасистов.

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

Пятая струна *Do* обычно в общий счёт не идёт, так как является «дополнительной» струной и в оркестре далеко не всегда обязательной. Тем не менее, полезно знать построение позиций и на этой струне. Их, разумеется, меньше и ими имеет смысл пользоваться только в том случае, когда мелодический узор задуман так, что нет смысла переходить на струну *Mi*. Как и в основных пози-

циях, на струне *Do* первая позиция начнётся тоном выше — с ноты *ré*, ниже которой окажется «полупозиция ниже первой». Между первой и второй позицией разместится полупозиция, а третья позиция будет следовать непосредственно за второй. Эти изменения происходят только от того, что пятая струна настроена не чистой квартой ниже струны *Mi*, а только большой терцией.

Пятая струна *Do*

Полупозиция

Первая позиция

Между первой и второй полупозиция

Вторая позиция

Третья позиция

В оркестре позиции большого пальца встречаются довольно редко. Тем не менее, можно найти случаи использования не только первой позиции, но даже и второй. Более высокие позиции большого пальца могут быть применены только в кон-

цертных сочинениях, предназначенных для контрабаса-*solo*, что к данному положению не имеет уже прямого отношения. Вот, несколько образцов из произведений русских, советских и зарубежных композиторов.

Andante

Contrebasse

pp

3 (Римский-Корсаков — Ночь перед Рождеством)

Vif modérément $\text{♩} = 120$

2 Contrebasses

mf

(Бородин — Князь Игорь)

Allegro moderato

Contrebasses

f

(Калинников — Первая симфония)

Tempo I (Energico e bruscamente) $\text{♩} = 104$

Contrebasses

ff

183

184

(Василенко — Иосиф Прекрасный)

8 *L'istesso tempo (Moderato)*

Contrebasse

mp espressif

(Прокофьев — Квинтет)

Vivace

Contrebasse

f

17

4

(Прокофьев — Квинтет)

Mouvement de Valse

Contrebasses

I $\text{♩} \text{ 2 1}$ $\text{♩} \text{ 2 1}$

(Гуно — Фауст)

poco a poco più vivente

Contrebasses

mf

f

cresc.

molto appassionato e sempre un poco stringendo

(Штраус — Дон-Жуан)

Molto vivace

Contrebasses

II

(Штраус — Альпийская симфония)

Переходя к дальнейшему изложению особенностей в постановке пальцев на контрабасе, своевременно напомнить, что все наиболее осведомленные в возможностях своего инструмента контрабасисты широко пользуются так называемой *растяжкой*. Суть этого приёма заключается в том, что палец исполнителя, вытягиваясь несколько вперёд, легко достигает следующей хроматической ступени, принадлежащей уже соседней позиции. Пользуясь «растяжкой», — а она применима теперь во всех даже самых низких позициях, — исполнитель получает возможность удерживать в одной и той же позиции те мелодиче-

ские узоры, которые при иных обстоятельствах требуют неизменной смены позиции. Само собою разумеется, подобный, — устаревший уже, — способ исполнения, особенно в быстром движении, приводит к совершенно ненужной и крайне вредной суетливости и, что существенно важно, — к полной потере чёткости в звучании инструмента. Вот один такой образец, встречающийся в «Хоре цыган» во втором действии оперы Верди *Травиата*. В данном случае он приведён с обемни «пальцевыми хватками» — современной и уже устаревшей, и простое сравнение их оставляет очевидное преимущество за первой.

Allegro moderato

Современная хватка **pp**

IV позиция 4 1 2 4 1 2 2 4 1 2 4 1

Прежняя пальцовка 4 1 1 4 1 1 2 4 1 4 4(1) 1

без применения растяжки I и 1/2 позиция Sul G - - - -

Оставляя пока в стороне применение «растяжки» в интервалах, можно заметить, что все *trémolo* или попросту все *трели* в объёме большой и малой секунды возможны на всём протяжении звукоряда. Они находятся в постоянном применении, звучат отлично и могут быть использованы

в пределах от *fa* большой октавы до *mi* второй по письму. Эту ступень должно признать последней хорошо звучащей трелью, выше которой ни одна уже невозможна. Вот, полный объём всех доступных контрабасу трелей, применительно к современной оркестровой практике.

хроматически

(Трели, расположенные выше, доступны только солистам)

Все интервалы малых терций рука исполнителя способна охватить без применения «растяжки», начиная лишь со второй ступени каждой открытой струны. Именно с этого места каждый интервал, постепенно продвигаясь вверх, соответственно уменьшается, и, делаясь более тесным, оказывается менее трудным и утомительным. Пользуясь «растяжкой», исполнитель окажется в состоянии захватить ещё одну ступень вниз и начать, следовательно, воспроизведение терций со второй позиции. Эта ступень по

отношению к открытой струне окажется на расстоянии малой терции. Ниже второй позиции терциями пользоваться не следует — они трудны и почти не удаются. Напротив, вверх малые терции возможны в значительных пределах, которые для трёх нижних струн могут быть определены как *дуодецима* выше открытой струны для верхнего звука интервала, и для «квинты» — как *двойная октава* для той же верхней ступени малой терции. Вот, как всё сказанное может быть изложено в нотах.

На 1-й струне

На 2-й струне

На 3-й струне

На 4-й струне

легко трудно из-за растяжки хорошо хроматически

В современных условиях, возможности подобных *trémolo* отнюдь не исчерпываются малыми терциями. Контрабасу вполне доступны и все большие терции, заключённые в расположенном

квинтой выше открытой струны интервале сексты для трёх нижних струн, и интервале септимы для первой струны. Сравнительно с первым рядом ими пользуются в оркестре значительно реже.

На 1-й струне

На 2-й струне

На 3-й струне

На 4-й струне

хроматически

На пятой струне *Do* всё изложенное применяется чрезвычайно редко. Вот, единственное на

что может рассчитывать композитор в этих крайних позициях контрабаса.

На струне *Do*

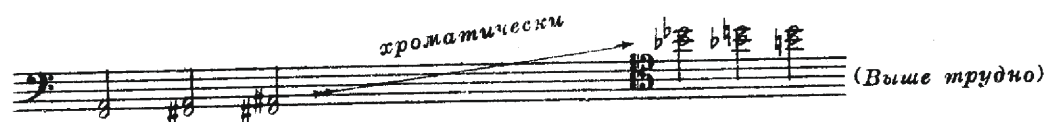
очень удобно!

Все прочие интервалы в виде *trémolo* не применяются. Некоторые из них, возможные в более высоких позициях, звучат вполне удовлетворительно, но пользоваться ими не следует. Для своего воспроизведения они требуют чрезвычайной растяжки, едва ли терпимой в оркестре. Впрочем, по поводу только что изложенного, можно сделать ещё одно весьма существенное замечание. Все *trémolo*, о которых только что шла речь, требуют для своего воспроизведения одной единственной струны. Но исполнители, склонные обычно облегчать поставленные перед ними задачи, нередко заменяют предписанное автором упрощённым способом воспроизведения.

В таком случае, они пользуются двумя соседними струнами и играют на них все доступные контрабасу интервалы. Правда, такое *trémolo* звучит значительно грубее, хотя в оркестре и не лишено известных преимуществ. Само собою разумеется, «разбитое» *trémolo* вполне возможно и на всех прочих интервалах, воспроизведение которых связано с двойными струнами.

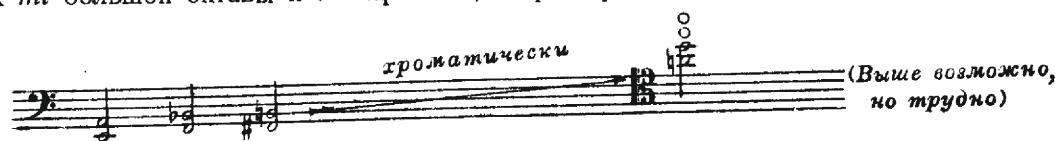
Итак, «двойные струны», изредка применяемые в оркестре, довольно легки и удобны. Так, звучат превосходно все большие и малые терции, заключённые между *fa* большой октавы по письму и *si* первой в качестве нижней ступени интервала.

ТЕРЦИИ большие и малые



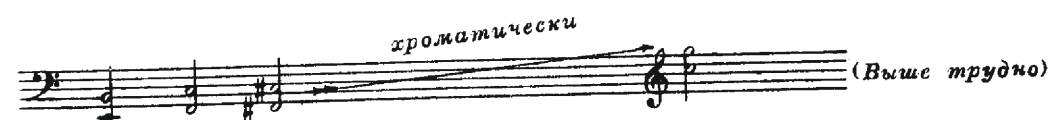
Вполне исполнимы все чистые кварты, заключённые в пределах *ti* большой октавы и *la* первой в качестве нижней ступени интервала. Однако, в оркестре ими почти не пользуются.

КВАРТЫ чистые



Наконец, вполне доступны и все чистые квинты, расположенные в пределах *ti* большой октавы и *do* второй для нижней ступени интервала. Их применение *non divisi* — ничтожно.

КВИНТЫ чистые

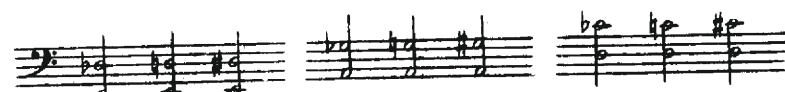


Все прочие интервалы — сексты, септимы и октавы, — в низких позициях неисполнимы. Единственным исключением окажутся те из них, в состав которых входит открытая струна. Таким образом, шесть секст — три малых, три больших, девять септим — три уменьшенных, три малых, три больших, и три октавы окажутся не только исполнимыми, но и чрезвычайно лёгкими и удобными для применения их в оркестре. Вот, все возможные интервалы из этого ряда.

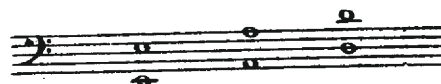
СЕКСТЫ малые и большие



СЕПТИМЫ уменьшенные, малые и большие

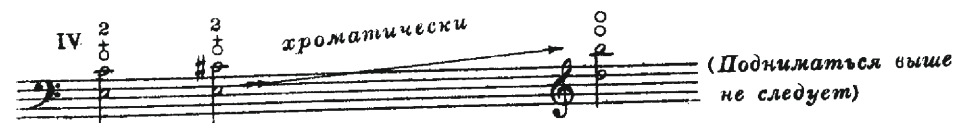


ОКТАВЫ



В противоположность сказанному, некоторые сексты, септимы и октавы, расположенные в высоких позициях, возможны. Пользоваться ими в оркестре довольно опасно, но знать, на всякий случай, о них, — полезно. Вот, наиболее удачные из них.

СЕКСТЫ малые и большие



СЕПТИМЫ малые и большие



ОКТАВЫ



Многозвучные сочетания на трёх или четырёх струнах контрабаса звучат очень вязко и тяжело. Ими нет большого смысла пользоваться в оркестре и потому лучше их признать просто непригодными для применения там. Тем не менее, автор, особенно склонный к мрачной звучности басов, должен знать, что в трёхструнных сочетаниях обязательно присутствие одной открытой струны, а в четырёхструнных — двух. Сами по себе многозвучные сочетания из-за чрезмерной

выпуклости подставки звучат на контрабасе всегда в нарочитом *arpeggio*. Но вследствие крайне ограниченного круга доступных контрабасу интервалов все многозвучные сочетания неизменно вертятся вокруг одних и тех же построений. Впрочем, в виртуозной музыке многозвучные сочетания применяются без значительного опасения, и вот несколько подобных построений, заимствованных у Боттезини и некоторых других знатоков своего инструмента.



Многозвучные сочетания на контрабасе применяются чрезвычайно редко. Тем не менее, Н. Я. Мясковский (1881—1950), нашёл удачный повод

воспользоваться этим своеобразным средством оркестровой выразительности. Вот, такой случай из его *Симфонизтты*.

8 Presto (♩=160)

19 et 20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses



Одной из мало разработанных областей на контрабасе оказываются, несомненно, флажолеты. Долгое время считали, что на контрабасе возможны только натуральные флажолеты, которые, благодаря достаточно длинным и толстым струнам, удаются ему превосходно. Что же касается искусственных флажолетов, то их воспроизведение связано с растяжкой довольно трудной и не всегда удобной в оркестре. Из этих соображений, долгое время считали, что «искусствен-

ными» флажолетами вообще нельзя пользоваться и потому о них избегали даже и упоминать. Между прочим, точно такой же точки зрения держатся и все наиболее передовые контрабасисты современных оркестров, но из этого ещё отнюдь не следует, что в них вообще не встретится нужда.

Итак, натуральные флажолеты возможны в достаточно внушительных объёмах и звучат они тем лучше, чем их извлечение проще. Собственно,

воспроизведение натуральных флажолетов не представляет большого труда, но одни из них звучат лучше, другие — несколько хуже. Качество звучания флажолета в смысле окраски его звука зависит от качества и чистоты струны и определяется его чистотой, ясностью и прозрачностью. Тусклость флажолета, его хриповатость или сипловатость, может быть воспринята, как не очень удачное звучание флажолета, которое зависит только от способа деления струны. В этом последнем случае исполнитель совершенно бессилен повлиять на окраску и звучность флажолета и потому их приходится принимать такими, какими они есть на самом деле.

Как правило, все *натуральные флажолеты* получаются на контрабасе двумя способами. В одном случае, палец исполнителя, продвигаясь *вверх* по струне от её середины, образует последовательность частичных тонов от второго до двенадцатого включительно. Такой способ удобен, прост и достаточно лёгок. В другом, — палец исполнителя, продвигаясь *вниз* по струне от её середины, образует, в сущности, ту же последовательность флажолетов, но звучат они несколько слабее, а извлечение их менее удобно. Основная трудность в извлечении натуральных флажолетов на контрабасе заключается в неудобстве быстро определить то место, в котором должен прозвучать искомый флажолет. Правда, место, в котором должен прикоснуться палец исполнителя, всегда указывается автором, но его тем легче найти, чем ниже расположен самый флажолет. Напротив, флажолеты, расположенные в пределах высоких октав, — другими словами, у самой подставки, всегда несколько затруднительны для извлечения. Благоразумный автор должен поэтому предоставить достаточно времени, чтобы исполнитель мог спокойно отыскать на грифе требуемую точку. Кроме того, в сравнении со скрипкой, все флажолеты *при движении руки вверх* у контрабаса удобнее, чем у скрипки, тогда как *при движении руки вниз*, напротив, они легче на скрипке и труднее на контрабасе. Это затруднение происходит от того, что при движении руки вниз, — то-есть по направлению к голов-

ке, — контрабасист теряет в известной мере ощущение инструмента, и его связь в положении левой руки по отношению к смычку становится менее тесной и устойчивой. Только в медленном движении и не очень сложных мелодических построениях рука исполнителя, оставаясь в пределах первых трёх позиций, где расположены наиболее лёгкие и простые флажолеты, может пользоваться ими вполне беспрепятственно.

Итак, все когда-либо высказанные ограничения касательно натуральных флажолетов, теперь можно считать утратившими силу. В приводимой ниже последовательности все флажолеты расположены *в порядке* их возникновения — второй, третий, четвёртый и так далее до двенадцатого, минуя одиннадцатый. Пятый натуральный призыв при движении руки вверх получается двумя способами — в четырёх и пяти пятых струны, и в первом случае требует особого начертания — ноты, определяющей место прикосновения к струне с указанием пальца. В данном случае эту точку удобнее определять не обычной нотой, а ромбом, который, в качестве условного знака начертания, даст ясное представление об искомом флажолете.

Все *седьмые* натуральные призывы звучат всегда немного низко и в оркестре едва-ли могут иметь достаточно свободное применение, а *девятые* не совсем точны — обычно они чуть выше соответствующей «темперированной» ступени. Впрочем, эта помеха не столь существенна. Напротив, все высокие флажолеты — *восьмой, десятый и двенадцатый*, звучат вполне удовлетворительно, но на больших контрабасах трудны для извлечения. Все натуральные флажолеты, образуемые движением руки вверх, за исключением уже оговорённого, могут быть записаны только *нотой с ноликом*. Эта точка в точности соответствует тому месту, в котором прижатый палец получил бы тот же «не флажолетный» звук. Ясно, что в действительном звучании все эти флажолеты будут звучать *чистой октавой ниже* написанного. Вот, как выглядит весь этот ряд флажолетов на всех четырёх струнах. На дополнительной строке дано действительное звучание их в соответствующих случаях ключах.

На четвёртой струне Mi

(Звучит в действительности)

(Пишется)

2 3 4 5 6 7

всегда низко

На третьей струне La

(Звучит в действительности)

(Пишется)

2 3 4 5 6 7 8

всегда низко

На второй струне Re'

(Звучит в действительности)

(Пишется)

2 3 4 5 6 7 8 9 10

всегда низко

На первой струне Sol

(Звучит в действительности)

(Пишется)

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

всегда низко

трудно на больших контрабасах

Ряд флажолетов, образуемых движением руки *вниз*, менее удобен для исполнителя и менее прост для прочтения в том случае, если читающий партитуру не отдаёт себе отчёт, к какому «частичному тону» принадлежит данный флажолет. Единственной подлинной трудностью для чтения могут оказаться, собственно, только два флажолета — седьмой и восьмой, извлекаемые одним и тем же способом — на расстоянии *малой терции* от открытой струны. Но, если седьмой натуральный призыв, как всегда немного низкий, обычно исключается из обихода, то, очевидно, можно считать, что интервал *малой терции* даст флажолет «тройной октавы» от от-

крытой струны. Здесь только надо помнить, что интервал *малой терции* по письму не совсем точно соответствует данному расстоянию, а чуть ниже его, что и даёт возможность получить восьмой флажолет или флажолет «тройной октавы».

В таком же положении оказываются и два более низких флажолета — пятый и шестой. В нотах они требуют записи в виде *большой терции*, но для шестого натурального призыва этот интервал чуть ниже *большой терции*, принятой для обозначения пятого флажолета. По этой причине автор, пользуясь интервалом *большой терции*, в качестве основы для своего флажолета должен знать, что он не будет прочтён точно до

тех пор, пока не будет указан либо палец, которым его должно извлечь, либо—действительно звучащая нота—большая терция или чистая квинта выше двойной октавы. В нотах все натуральные флажолеты, образуемые движением руки вниз, должны обозначаться белыми ромбами с маленькими нотками поверх их в тех случаях,

когда может возникнуть сомнение на счёт их действительного звучания, и струны—в том случае, когда данный флажолет может быть получен двумя способами на двух соседних струнах.

Вот, полная последовательность и этого ряда флажолетов.

(Звучит в действительности)

На четвёртой струне Mi

(Пишется)

2 3 4 5 6 7 8

всегда низко

(Звучит в действительности)

На третьей струне La

(Пишется)

2 3 4 5 6 7 8

всегда низко

(Звучит в действительности)

На второй струне Ré

(Пишется)

2 3 4 5 6 7 8

всегда низко

(Звучит в действительности)

На первой струне Sol

(Пишется)

2 3 4 5 6 7 8

всегда низко

До сих пор натуральными флажолетами контрабасов пользуются ещё мало и с большой опаской. Потому-ли, что авторы плохо осведомлены в этой области исполнительских возможностей инструмента, или потому, что сама музыка, порученная контрабасам, даёт ничтожный повод к

использованию флажолетов, или, наконец, потому, что сами композиторы уделяют им недостаточное внимание—сказать в конце-концов трудно, но так или иначе появление флажолетов в оркестре всё ещё почитается большою редкостью. В качестве примера широкого использования

натуральных флажолетов контрабаса можно привести несколько выписок из *Квинтета* Прокофьева. В данном случае, автор не ставил перед

собой слишком сложных задач и, подразумевая действительно звучащий звук, писал их наипростейшим способом.

3 *Moderato*

Contrebasses *p sul A*

18 *Vivace*

Contrebasse *f* (Запись ошибочная—должно быть октавой выше)

41 *Allegro sostenuto, ma con brio*

Contrebasse *f sul G sul D sul G f (sul D) sul D*

Andantino

Contrebasse *ff* (Звучит всегда низко)

Напротив, Альбер Руссель (Roussel, 1869—1937) в «Жиге» — третьей части своей *Сюиты в Fa*, а Морис Равель в *Альборада дэль Грасиозо*, в *Испанской рапсодии* и в сказке *Ma Mère l'Oye* пользовались в обозначении своих флажолетов по преимуществу ромбами с соответствующим указанием способа извлечения или без него, если флажолет не представлял существенных затруд-

нений при его прочтении. Тем не менее, этот способ нотной записи иногда приводил их к ошибочному или недостаточно точному определению того или иного флажолета, что в сочетании с затруднительным их прочтением ещё больше осложняло дело. Вот несколько случаев применения контрабасовых флажолетов в упомянутых выше произведениях.

47 *Allegro giocoso* $\text{♩} = 160$

12 et 29 Violons *p dolcissimo*

Altos *p dolcissimo*

Violoncelles *p dolcissimo* (harm. sur Ré)

Contrebasses (divisi) *p dolcissimo* (harm. sur Ré)

p dolcissimo

(Suite en Fa)

(Запись ошибочная! Чтобы получить звук la- надо написать fa # со знаком f , а не fa#, что даёт do# или ré.)

Plus lent **20 Au Mouv!**

Sur La arco *p* Sur Ré *pp*

Contrebasses (divisi)

arco *p* Sur Ré *pp*

(Альборада дэль Грасиозо)

8 div. *pp* sur la touche

Ошибочная запись верящего флажолета. Должно быть так —

8 1 или 8

(Испанская рапсодия)

Lent (♩=58) pizz. *pp*

Contrebasses (avec sourdines)

pp (подразумевается 8^й натуральный призывок на струне Mi)

Mouv! de Marche (♩=116) *ppp*

Contrebasses (avec sourdines)

(Запись недостаточно совершенная, так как приведенные флажолеты могут быть прочитаны несколькими способами на разных струнах)

Mouv! de Valse modéré (♩=50)

Contrebasses (avec sourdines)

(исполняется на 5^й струне) (Ma Mère l'Oye)

Именно здесь полезно напомнить, что приводимый обычно в качестве образца отрывок из *Аиды*, в действительности не существует. Как известно, Верди не предусмотрел контрабасы в исполнении натуральных флажолетов, порученных виолончелям, и этот случай принадлежит либо самим контрабасистам, исполнившим не предназначенную для них партию, либо кому-нибудь из дирижёров, чутко угадавшим новую оркестровую краску и подсказавшим её музыкантам. Очень возможно, что честь этого «изобретения», — речь идёт о самом начале «Сцены у Нила», — принадлежит «счастливой случайности», согласно которой, по старому обычаю, партии

виолончелей и контрабасов сводились в одной и той же тетрадке часто даже без пометки — *Celli soli* или *Contrabasso tacet*. Так родился чудесный оркестровый образец, исполняемый, впрочем, и виолончелями и контрабасами октавой выше того, что в действительности написано у Верди. Сам Верди, будучи весьма тонким и чутким оркестратором, в свои годы не отважился ещё воспользоваться «натуральными звуками» контрабасов. Достоянием всех они стали лишь в самое последнее время.

Вот, как выглядят в нотах эти флажолеты контрабасов, возникшие случайно много лет тому назад.

Andante mosso ♩=76

Flûte

1^{re} Violons avec sourdines *ppp*

2^{de} Violons avec sourdines

Altos

Violoncelles div.

Contrebasses

SOLO *pp*

ppp pizz.

Возвращаясь ещё раз к флажолетам, прежде всего следует опровергнуть высказывания некоторых учёных, сделанные ими по поводу *искусственных* флажолетов. Сами исполнители также далеко не единодушны в этом вопросе и одни считают возможным пользоваться ими, тогда как другие вообще не допускают мысли об их существовании. Оставляя этот спор на благоусмотрение самих контрабасистов, должно всё-же заметить, что некоторые, особенно высоко распо-

ложенные флажолеты *квинты, кварты и большой терции* вполне возможны. Они извлекаются при помощи большого пальца, которым плотно прижимается к струне нижняя нота, а второй — слегка прикасается к ней в надлежащей точке. Композитор, пожелавший воспользоваться этими флажолетами, должен в точности указывать способ их воспроизведения. Вот, полный ряд возможных «искусственных» флажолетов квинты, кварты и большой терции.



В оркестре флажолетами контрабаса пользуются ещё очень мало. При таких условиях имеет смысл применять только *натуральные* флажолеты, как звучащие хорошо и значительно более удобные для извлечения. Искусственные флажолеты трудны для воспроизведения и в сравнении с натуральными звучат несколько тусклее. Можно смело сказать, что применение их в оркестре ничтожно.

Всё, что было в своё время сказано по поводу *штрихов* применительно к виолончели, скрипке и альту, в полной мере относится и к контрабасу. Более того, все эти замечания не имеют уже никакой силы в отношении смычка, который, как известно, теперь в точности соответствует виолончельному. Не так ещё давно это предупреждение имело свой смысл, коль-скоро было твёрдое убеждение, что контрабас не в состоянии овладеть всеми доступными виолончели штрихами. В то время, когда смычок контрабаса был действительно короче, считали, что он значительно грубее смычка виолончели и потому все штрихи, предписанные этой последней, на контрабасе должны быть облегчены и непременно сокращены. В современных условиях все эти предостережения не имеют значения, и подлинный мастер своего дела пользуется всеми штрихами, предписанными не только для виолончелей и альтов, но и для скрипок. Но из этого, тем не менее, не следует, что

все такие штрихи столь-же воздушны и игривы. Контрабас охватывает самые глубины оркестрового звукояра и потому все штрихи у него получаются в несколько «отяжелённом» виде. Технически они вполне осуществимы и теперь нет необходимости упрощать то, что доступно даже среднему контрабасисту любого хорошего оркестра. Он должен только сообразоваться с истинными намерениями автора и, в особенности, — с общим ансамблем оркестра.

Итак, в современных условиях можно считать, что все виды *détaché, spiccato, martelé, sautillé* и даже *staccato* вполне доступны контрабасу. В точно таком-же положении оказываются и все *лигатуры*, которыми можно пользоваться в полном соответствии с виолончельными. Теперь уже контрабасисты обижаются, когда автор из предосторожности облегчает смычки и соответственно сокращает их, полагая, что на контрабасе лига должна быть короче, чем на виолончели. Сейчас такая предосторожность не нужна. Но тут-же полезно заметить, что при игре отдельными смычками, значительно красивее звучат на контрабасе смычки *только вниз*. В соответствии с этим обстоятельством, все ударения и любые ритмические построения, требующие значительной силы звука, исполняются преимущественно нижним концом смычка или «у колодочки». И такое положение вещей стало уже настолько обычным и

естественным, что если автор почему-либо позабыл воспользоваться всеми принятыми в таких случаях условными обозначениями, то исполнитель решает задачу сам, вполне согласуясь лишь с авторским указанием силы звука. Контрабасист воспользуется тогда наипростейшим приёмом исполнения и, в зависимости от общего содержания музыки, предпочтёт либо однородный смычок, либо переменит его на всех относительно слабых долях такта. Словом, он поступит так, как ему подскажет его художественное чутьё или как потребуют того природные свойства контрабаса, обязанные во всём, как было уже сказано, подчиниться «общему ансамблю», то-есть тому испол-

нительскому совершенству, без которого нет понятия о «хорошем оркестре» в самом тесном значении этого определения.

Но было-бы досадным упущением не упомянуть об одном построении, чрезвычайно звучном и красивом на контрабасе в сочетании с виолончелями или фаготами. В оркестровом обиходе оно известно под именем *тираты* или *groupes fusées* и представляет собою последовательность из нескольких нот, изложенных поступенно. Они одинаково звучны как вверх, так и вниз, и обычно исполняются на одном смычке. Композиторы очень любят пользоваться подобными сочетаниями и всегда с успехом их применяют.



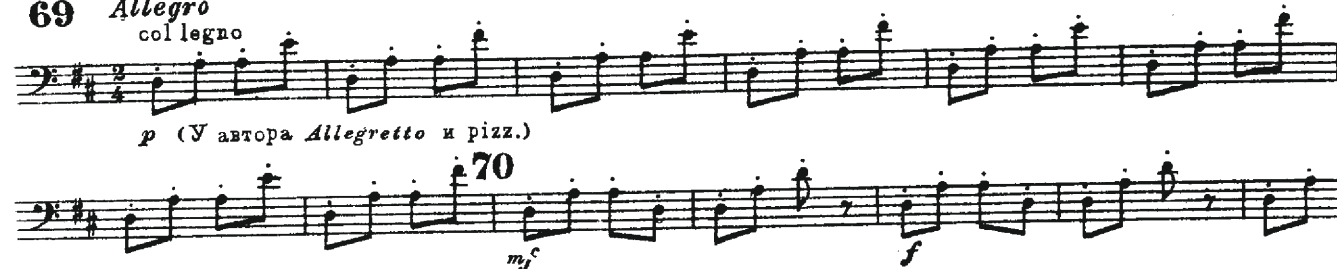
По этому поводу Видор замечает, что «виолончели, объединённые с контрабасами, сочетаются с ними в одно целое столь-же совершенно, как и два смежных гармонических призвука, порождённые подобно унисону и октаве от одного и того-же основного тона. Применённые поврозь, виолончели показались-бы слишком слабыми, что было-бы особенно ощутительным в объёме двух средних струн Ré и Sol. Наоборот, контрабасы, оставленные в одиночестве, утратили-бы чёткость и остроту, и их звуки, постепенно углубляясь, становились-бы всё более блёклыми и тусклыми и как это ни странно — менее гибкими. Но связанные вместе и как-бы скованные друг с другом оба эти голоса образуют мощный бас, наделённый совершенно удивительными качествами. Именно в этом случае он приобретает в оркестре поразительную ясность и, делаясь необычайно подвижным, становится особенно могучим и полным. Нечто вполне подобное, продолжает Видор, имеет место на органе, когда к шестнадцати-футовому *бурдону*, обычно вялому и глухому, присоединяется любой и хотя-бы даже самый слабый восьми-футовый регистр. Такое сочетание способно поразить ошеломляющей устойчивостью и изумительной определёностью своего звучания». И это тонкое замечание глубоко справедливо не только в отношении виолон-

челей и контрабасов, но и фаготов, которые в подобных случаях очень часто к ним присоединяются.

В области *искусственного* изменения звука на первом месте, несомненно, окажется *pizzicato*. Строго говоря, оно возможно на всём протяжении объёма контрабаса вплоть до самых крайних его пределов. Справедливость, однако, требует сказать, что самая низкая *увеличенная квинта* при пятой струне или *большая терция* при обычно настроенной четвёртой, то-есть звуки, заключённые в пределах *do-sol#* или *mi-sol#* большой октавы по письму хорошо звучат только в *piano* или *pianissimo*. Чем сила звука больше, тем звучность этих ступеней глуше и менее привлекательна. Напротив, в верхних просторах, только три крайних ступени — *la, siб* и *si* слишком трудны для извлечения и утомительны для исполнителя. Верно, однако, что чем выше продвигается вперёд *pizzicato*, тем суще становится его звучность, но не настолько, чтобы его отвергать, как безусловно непригодное в оркестре. Тем не менее, лучшим объёмом *pizzicato* всё-же следует признать объём, заключённый в пределах двух средних октав. Вот, с надлежащими оговорками современный оркестровый объём *pizzicato* на контрабасе, которым композитор может пользоваться в оркестре вполне свободно.

пользоваться умеренно—не слишком продолжительно и часто, и помнить, что удары, особенно в *forte* вызывают шлёпающий призвук струны о гриф. При соблюдении известной предосторожности, *col legno* способно произвести чарующее впечатление. Чаще всего *col legno* или по-французски — *avec le bois* или *le dos de l'archet*, применяется в полном составе «квинтета», но бывают случаи, когда контрабасы объединяются только с виолончелями.

69 Allegro col legno

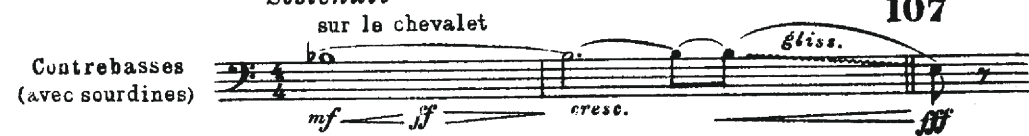


Художественных преимуществ *glissando* не даёт и обычно используется в оркестре в самой крайней необходимости, когда автор хочет

Иной раз в больших скоростях *col legno* вводится дирижёром или самими контрабасистами взамен не очень удобного *pizzicato*. Именно такой случай имеет место в *Волшебном зеркале* Арсения Корещенка (1870—1918), где указанное автором *Allegretto* превращается в чисто-балетное *Allegro*, а предписанное им *pizzicato*—в *col legno*.

Приводимая ниже выписка даёт представление о только что сказанном.

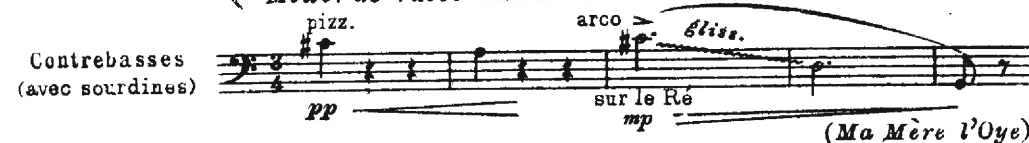
Sostenuto



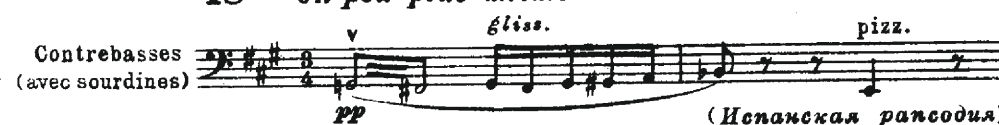
Allegro (♩=152)



Mouv. de Valse modéré (♩=50)



18 Un peu plus animé



До сих пор, в повествовании о смычковых инструментах ни разу не было сказано по поводу игры «за подставкой»—*derrière le chevalet*. Исполнителями этот приём признаётся чуть-ли не «цирковым номером» и звучит он весьма сомнительно. Тем не менее, в произведениях для оркестра известны случаи, когда авторы, в целях особой «художественной» выразительности предписывали игру *за подставкой*. При таких условиях, нот-

ные головки заменяются косыми крестиками, что и служит условным обозначением этого приёма. Конечно, известная предосторожность ничуть не испортит дела, если автор воспользуется и словесным определением своего намерения, и совокупность обоих знаков исключит, во всяком случае, любые кривотолки. А кривотолки неизбежно возникнут. Исполнители будут всячески отлынивать от игры «за подставкой», а дирижёр-

ры не всегда окажутся в силах заставить их подчиниться требованиям автора. Впрочем, в оркестре игра «за подставкой» может иметь свой *raison d'être* и отказываться от неё только потому, что она необычна—не следует. Насколько известно в отношении скрипки этим приёмом очень удачно воспользовался впервые М. О. Штейнберг в балете *Метаморфозы*, выписка откуда была уже приведена раньше. Случаев игры «за подставкой» применительно к альту и виолончели неизвестно, а в отношении контрабаса этот способ исполнения применил Рихард Штраус, которому понадобилась резко-искажённая, в данном положении подлинно «натуралистическая»—звучность этого инструмента. Этот композитор не раз требовал от оркестра или отдельных его представителей таких «звуковых картин», основная цель которых лежала в плоскости явного звукоподражания. Именно в таком смысле использованы контрабасы в *Саломее* в том месте оперы, где автор пожелал вызвать игрой контрабасов «за подставкой» странное и крайне неприятное звуковое ощущение свистящего взмаха меча.

В заключение остаётся сказать несколько слов о сурдине. Сурдина редко предписывается контрабасу и ею обычно не пользуются. Однако, к этому обозначению многие композиторы прибегали не раз, но едва-ли они видели сурдину у контрабасов в действии. Всё это происходит, очевидно, из тех причин, что контрабасовая сурдина представляет собою довольно внушительный прибор, который контрабасисты предпочитают оставлять у себя дома и не обременять себя присутствием столь большого и неудобного предмета.

Тем не менее, сурдина достаточно заметно влияет на звуковую окраску струн и удивительно поэтому, почему музыканты избегают ею пользоваться. Надо полагать, что это странное явление вызвано особенностью контрабаса достигать поразительной мягкости в *pianissimo*, одинаково хорошо сочетающейся с остальными представителями квинтета как с сурдиной, так и без неё. При такой точке зрения становится ясным, почему контрабасисты отказались от сурдины, объявив её ненужным для себя приспособлением, а музыканты молчаливо признали такое положение вещей чем-то определившимся и неизбежным. Однако, всё только что изложенное никак нельзя признать вполне удачным решением задачи и, если некоторые композиторы упорно предписывают сурдину контрабасам, зная заранее, что контрабасисты пользоваться ею не будут, то они делают это из чисто художественных побуждений. В их представлении сурдина имеет «условное» и как-бы «иносказательное» значение, предписывающее исполнению данного отрывка музыки особенную тщательность и мягкость звука. Те-же композиторы, которые думают иначе, пусть знают, что отказ от сурдины для контрабаса лишает их известных звуковых преимуществ, которыми многие выдающиеся мастера звука пользовались не раз и всегда с большим успехом. Достаточно напомнить о контрабасовой сурдине, использованной Верди в *Риголетто*, *Аиде* или *Отелло*, чтобы согласиться, что пренебрегать ею отнюдь не следует. Из русских музыкантов с особым вкусом пользовались сурдиной Лядов. Вот, как это выглядит в его чрезвычайно тонко оркестрованных партитурах *Кикимора* и *Волшебное озеро*.

Adagio (♩=54)

1 20 2

Clarinettes en La

Clar. basse en La

Bassons

Timbales

Violoncelles div. (seconde partie)

Contrebasses

Andante (♩ = 56) **1**

Timbales

Harpe

1^{re} Violons div.

2^{es} Violons div.

Altos div.

2 Vc. Soli

Violoncelles div.

Contrebasses

«В лице контрабаса современный оркестр имеет дело не столько с певучим инструментом, сколько с основой, действительно способной поддержать всю его тяжесть». Таково мнение большинства об обязанностях контрабаса в оркестре. В те времена, когда оркестровая музыка только ещё готовилась выступить на более широкие просторы, звучность контрабаса как-то не очень замечалась и об окраске его струн никогда не упоминалось. Обычно говорили, что «звуки, издаваемые его различными струнами, мало отличаются друг от друга», а характер его звучания в основном «зависит от большей или меньшей степени высоты». В соответствии с этим низкие ступени звукоряда имеют оттенок суровый, мрачный и глухой, тогда как верхние обладают резкостью, с трудом преодолеваемой. Кроме того, контрабас, как инструмент, обладающий объёмом далеко уходящим за пределы человеческого голоса, не обладает той выразительностью, которая подобно прочим представителям смычкового квинтета, способна к передаче выразительной мелодической линии. Напротив, присоединённый к виолончелям он сообщает им удивительную полноту и красоте звучания.

В большей своей части, подобная оценка контрабаса верна, но не настолько, чтобы теперь считать её безусловной. Контрабас заслуживает гораздо большего, чем быть только голосом, удваивающим в нижнюю октаву виолончели, подобно тому, как это делали в подавляющем большинстве случаев все композиторы. И если все четыре струны контрабаса в своих достоинствах могут быть признаны вполне однородными, то из этого ещё отнюдь не следует, что им нельзя доверять музыку проникновенную, волнующую и глубоко-выразительную.

Четвёртая струна контрабаса *Mi*, — струна *Do* в счёт, конечно, не идёт, поскольку в своём звучании почти сходна с этой последней, — обладает большой полнотой звучания. Она чуть глуховата, но преисполнена мужественности и решимости в *forte*. Напротив, в *piano*, струна *Mi* очень уместна в музыке таинственной, сосредоточенной и даже мрачной.

Первая струна *Sol* представляет полную противоположность струне *Mi*. К сожалению, композиторы редко пользуются её услугами в каком-нибудь мелодическом построении. А в действительности «квинта» контрабаса в характере сво-

его звучания, очень мало чем отличается от виолончели. Звучание «квинты» невольно напрашивается на сравнение с виолончелью огромных размеров и именно в этом сопоставлении скрыты все её достоинства.

Средние струны контрабаса *La* и *Ré*, так же, как и все «средние» струны вообще, в своём звучании прилежат к своим соседним. Если в звучании струны *La* много общих черт со струной *Mi*, то в звучании струны *Ré* столь же много их со струной *Sol*. Но и в том, и другом случае эти струны во многом лишены той остроты и выразительности, которой наделены крайние струны.

В оркестровой музыке контрабасы редко выступают вполне обособленно. Это досадное упу-

щение преодолевается медленно и с трудом, но в тех случаях, когда контрабасам-*soli* доверялась ответственная музыкальная линия, они оказывались способными произвести исключительно сильное впечатление. Непревзойдённым мастером в этом отношении был Джузеппе Верди. Он дважды воспользовался звучностью контрабасов и дважды достиг необычайной силы воздействия. Первый случай встречается в четвёртом действии *Аиды*, в сцене «выхода жрецов».

Эта музыка носит в себе отпечаток злоеющей торжественности, преисполненной непоколебимой, прямо сказать — роковой решимостью. Мертвенная, мучительно-скорбная звучность контрабасов довлеет в этом небольшом, но поистине чудесном отрывке.

К *Andante mosso* (♩ = 84)

Trombones

AMHЭРИС

Contrebasses

sola nella massima desolazione

Oh! - mè!... mo-rir mi

У-вы, я у-ми-

sen - to... pa - ю...

Oh! chi lo sal-ve?

Кто даст спа-се-нь-е?

Второй, ещё более яркий случай, встречается в четвёртом действии оперы *Отелло*, где контрабасам поручен большой отрывок музыки, сопровождающей появление «Венецианского мавра» в спальне Дездемоны... Здесь контрабасы-*soli* создают ощущение необычайной тревоги, душевного смятения, нерешительности, величайшей скорби, словом — всех тех чувств и

переживаний, которыми поглощён крадущийся под покровом ночи обезумевший от ревности Отелло. В последних тактах этого несравненного *solo* музыка приобретает оттенок непреодолимой взволнованности, подчёркивающей резкое, полное решимости движение Отелло, бросающегося к спящей Дездемоне, чтобы её задушить. Вот, эта удивительная оркестровая страница.

Poco più mosso (♩=80)

U (Alla prima nota comparirà Otello sulla soglia di una porta segreta. Si avvanza)
1° SOLO

Contrebasses
avec sourdines

pp (depone una scimitarra sol tavolo) *morendo*

un po' marc. *più marcato* *f* *dim.* *ppp*

V

Grosse Caisse

SOLO *ppp* *ppp*

Altos

(s'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no)

staccato e pp

X

2° Violons

(Guarda Desdemona) *spiccato e pp* (spegne la face) *ppp*

(movimento di furore) (si avvicina al letto)

dim. *p* *un po' marc.* *cresc.*

В лице контрабаса современный оркестр имеет голос, способный в качестве самого глубокого баса, удержать на себе всю тяжесть оркестровой звучности. Другими словами, контрабасу вместе с некоторыми иными низкими инструментами оркестра приходится выполнять обязанности *основы* любого оркестрового произведения. Но поскольку объем контрабаса простирается глубоко вниз, он, естественно, теряет в чёткости своего звучания. По этой причине к нему нередко присоеди-

няются виолончели или фаготы, и такое сочетание сразу придаёт контрабасам большую уверенность в исполнении порученных им мелодических рисунков, а всему оркестру — большую устойчивость и определённость в звучании басов. Кроме поддержки «основы» современного оркестра, объём деятельности контрабаса уже далеко не исчерпывается только этой, достаточно скромной, хотя и необходимой обязанностью. Звучность контрабаса сообщает ритмическому узору произведения

надлежащую устойчивость, выпуклость и чёткость. Его мощные басы поддерживают равновесие в оркестре и способствуют установлению той доли блеска, без которой немисливо теперь звучание оркестра вообще. Словом, контрабасы в известной мере «управляют» оркестром, удерживая в нём тот «порядок», без которого, при столь возросшей сложности современной оркестровой партитуры, немисливо теперь ни одно музыкально-художественное произведение.

В техническом отношении, как ясно из предыдущего, контрабас пора уже признать вполне совершенным инструментом. Ему доступны все ухищрения современного исполнительства, и композитор может вполне положиться на его способность и выносливость. Короче говоря, с тех пор, как контрабас утвердился в оперно-симфоническом оркестре, нет уже ни одного произведения, где его не было бы совсем. Единичные случаи, в которых автор отказывается от услуг контрабаса, должно отнести к исключительным и в музыкальной действительности они представляют собою такое подавляющее меньшинство, что можно о них более подробно и не говорить. Тем не менее, пытливый оркестратор должен знать, что отказ от контрабасов является могучим средством художественной выразительности, когда автор, облегчая бас, сообщает ему лёгкость и изящество.

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

очаровательно своею неожиданностью. Очень выразительно пользовались басами в своих симфониях такие композиторы, как Моцарт и Бетховен. Эти образцы общеизвестны и потому нет большой необходимости распространяться о них более обстоятельно. Но, тем не менее, полезно напомнить о «неистовых потрясениях» Кристофа-Виллибальда Глюка, которых он с таким блеском достиг звуками контрабасов в своих знаменитых операх *Орфей* и *Армида*.

Как известно, контрабас, благодаря исключительному дарованию некоторых виртуозов-контрабасистов, допускался иногда на концертную эстраду в качестве концертирующего инструмента. В связи с этим достаточно напомнить, что Драгонетти, например, играл на своём контрабасе партию виолончели в обыкновенном струнном квартете, а известные контрабасисты-солисты, как И. Ф. Гертович (1887—), С. А. Кусевский (1874—1951), Эдуар Нанни (Nanny, 1872—) были способны удерживать внимание слушателей на протяжении полного вечера. В достоинствах звучания контрабаса-*solo* легко убедиться, если дать себе труд послушать как-нибудь этот инструмент в руках подлинного знатока своего дела. Но коль скоро такой случай может не скоро представиться, вот несколько небольших отрывков из виртуозных произведений для контрабаса. Их изложение может застичнуть врасплох любого контрабасиста, если его вниманию будут предложены эти произведения с листа, но они вполне доступны всем современным контрабасистам — последователям лучших школ игры на контрабасе. Один отрывок принадлежит Моцарту — это знаменитая ария *Per questa bella mano*, где партия контрабаса изложена в таком рисунке, что не верится, что она действительно предназначена для инструмента столь громоздкого и, казалось бы, неуклюжего.

Andante

Contrebasse Solo

Allegro

Другой отрывок, заимствованный из *Большого концертного дуэта* для скрипки и контрабаса Боттезини, представлен четырьмя небольшими проведениями, в которых сосредоточена подлинная виртуозность, доступная далеко не всякому,

даже очень опытному и подвинутому контрабасисту. Помимо всего, они поражают глаз удивительной смелостью своего изложения — в смысле внешнего начертания — так мало, казалось бы, свойственного именно контрабасу.

Molto cantabile

Violon

Contrebasse

Allegro maestoso

Violon

Contrebasse

dolce

mf

Sur le Sol et Ré

Allegro maestoso

SOLO

Contrebasse

p

brillante

Allegro maestoso

Violon

Contrebasse

mf

Третий отрывок является большим проведением *solo*-контрабаса из хорошо известного Концерта для контрабаса Кусевицкого. Он не относится к числу головокружительных образцов Боттезини, но зато содержит в себе достаточно трудную партию, требующую от исполнителя большой техники и превосходного — певучего и выразительного, звука.

Alla breve

Contrebasse Solo

mf

p

и дальше

Andante

Contrebasse Solo

p

mp

p

mf

Наконец, четвертый отрывок принадлежит современному русскому контрабасисту Гертовичу и является выписками из его виртуозных Этюдов для контрабаса. Они дают ясное представление о том, что, собственно, доступно сейчас хорошо подвинутому контрабасисту.

Contrebasse

Modéré *v. expressif* *un peu retenu*

mf *cresc.*

soutenu *a tempo*

f

Pas trop vite (Allegretto) *un peu retenu*

Contrebasse

f

au mouvement *retenu au mouvement*

Само собою разумеется, такими трудностями в оркестре пользоваться не следует. Это было бы более, чем не благоразумно. Однако, зная возможности инструмента — надо, тем более, что об этой стороне искусства игры на контрабасе обычно умалчивалось в трудах, посвященных изучению оркестра и его благородных участников.



ГЛАВА ВТОРАЯ

ДЕРЕВЯННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Вторым объединением современного симфонического оркестра, способным к большому разнообразию и богатству выражения, следует признать объединение *деревянных духовых инструментов*. Значение этих инструментов в современном оркестре бесспорно, и, обладая драгоценной способностью выдерживать звук, они имеют перед струнными даже некоторое преимущество. По мнению знатоков, для сохранения равновесия звучности в оркестре количество струнных инструментов должно относиться к числу деревянных духовых по крайней мере, как три или четыре к одному. Технические и художественные средства деревянных духовых не столь богаты, разнообразны и гибки. Это относится, прежде всего, к их объёму, который далеко не у всех представителей содружества превышает три полных октавы. Они не все могут свободно изменять степень силы звука и часто оказываются даже не в силах управлять качествами своих крайних ступеней внизу или самом верху звукоряда. Кроме того, при относительной силе звука, не все представители этого содружества обладают подлинным *piano* или надлежащим *forte*, и размах степеней силы звука, заключённый между этими понятиями, в сущности, весьма невелик и даже в меру условен. Лишённые полной свободы в изменении силы звука, деревянные духовые инструменты связаны также и с некоторыми особенностями в извлечении самого звука, на произведение которого требуется сравнительно больше времени, чем у смычковых. В своих чисто технических качествах, обладая несомненными достоинствами, они также уступают струнным — относительно они менее подвижны и сложность, поручаемых им построений, менее замысловата. Даже в способе своего звукоизвлечения они существенно отличаются от смычковых. Если все смычковые инструменты в какой-то мере наделены способностью играть «многоголосно» и в этом смысле они *полифоничны*, то ни один деревянный духовой инструмент не в состоянии извлечь более одного звука одновременно, что да-

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

В дополнение ко всему только что сказанному, следует добавить, что если деревянные духовые инструменты способны воспроизвести относительно плавное *crescendo* и *diminuendo*, то они лишены возможности *давать сразу* резкий, сильно ударяемый звук с оттенком *fortissimo* или *sforzando*. В действительности, их *fortissimo* или *sforzan-*

do, долженствующее быть мощным и насыщенным, звучит довольно мягко и как-будто «в вату», и, в сравнении со струнными, не говоря уже с медными, оказывается слишком вялым и иной раз даже вязким. При таких условиях получается простой «самообман», и автор, рассчитывая получить резкое вступление «деревя», оказывается пред лицом чуть-ли не «пустого места» в звуковом отношении. Деревянные духовые инструменты, в каком-бы они сочетании не были применены, никогда не создают ощущения подлинного *fortissimo* подобного тому, какое легко достигается струнными или медными.

Но стоит только подчеркнуть вступление «деревя» валторнами или трубами, или оттенить «сильные времена» их узора струнными, играющими *arco* или *pizzicato*, как вся вялость деревян-

ных духовых мгновенно исчезает. Она приобретает тогда ту чёткость и силу звука, о которой обычно так заботятся композиторы, и вот в подтверждение сказанному несколько примеров. В первом случае, Чайковский поддерживает одной валторной вступление бас-кларнета и трёх фаготов в конце симфонии *Манфрэд*. В другом, — в *Полёте вальса* у Вагнера, резкое созвучье высоких флейт, гобоев и кларнетов подкреплено трубами. И, наконец, в третьем, — Римский-Корсаков подчёркивает общий ритмический узор «деревя» и валторн *pizzicato* струнных с литаврами. Этот последний приём, в данном случае встречающийся в *Шехеразаде*, оказывается особенно действенным в построениях подобного рода.

В порядке оркестровой значимости пример на ударение струнными предшествует двум другим.

Un peu plus animé

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

1^{re} et 2^e Cors en Fa

Timbales

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Andante (♩ = 1/2)

Clarinettes basse en Si b

Bassons

1^{re} Cor en Fa

un peu retenu à tempo

plus animé

Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Si b

Trompettes en Si b

Cymbales

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

ff energico ed espressivo

ff energico ed espressivo

ff

ff

ff

ff

ff

ff

cresc. molto

cresc. molto

cresc. molto

В настоящее время объединение деревянных духовых инструментов представлено шестью видами, отличающимися друг от друга не только чисто природными свойствами, но и присущими каждому из них качествами и особенностями. Художественные и технические средства всех этих инструментов были долгое время далеко не равноценными, но с введением всех новейших усо-

вершенствований ими можно уже пользоваться почти на равных основаниях. В оркестре прошлого, которым композиторы пользовались до самого начала XIX столетия, деревянные духовые инструменты применялись в достаточно ограниченном количестве и не всегда равномерно. С началом развития художественных средств оркестра вообще, сильно возросли возможности и деревянных

духовых. С одной стороны значительно увеличилось их число, что, естественно, повлекло за собой увеличение состава струнного квартета, а с другой — резко изменилось к лучшему их механическое оснащение и оборудование. Блистательное усовершенствование флейты, разработанное и в основном завершённое Теобальдом Бёмом (Böhm, 1794—1881), постепенно было применено и ко всем прочим представителям содружества, вплоть до фагота, а новейшие изыскания Адольфа Сакса (Sax, 1814—1894) породили совершенно новую разновидность, получившую в первой трети XX века невероятное распространение.

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

Итак, содружество деревянных духовых инструментов, как было уже сказано, состоит из шести более или менее обособленных видов. Все эти инструменты принадлежат к широкомензурным инструментам, то-есть таким, в звукообразовании которых участвует ряд первых гармонических призвуков — от второго до пятого при октавировании и до девятого при квинтировании. Оба эти понятия — октавирование и квинтирование — являются отдельными видами простого переудования, когда путём усиления струи воздуха и некоторого сжатия язычка у «язычковых» инструментов получается последовательность частичных тонов от данного основного. У октавирующих этот ряд соответствует порядковой последовательности «частичных тонов», тогда как у квинтирующих — он располагается только в порядке нечётных гармонических призвуков. Как

известно, ко второму роду инструментов принадлежит только семейство кларнетов со всеми своими «родственниками» или «видовыми», а к первому — относятся все остальные — флейты, гобои, саксофоны, фаготы и сарюзофоны. Что же касается количества дырочек и клапанов, принятых теперь для данного инструмента, то знать их в подробностях нет никакого смысла, поскольку каждый мастер, каждая инструментальная фабрика, наконец, каждая система инструмента имеет их в том количестве, в каком это принято для данной разновидности. Каждый музыкант избирает себе обычно ту «систему» инструмента, которая ему представляется лучшей или с которой он больше знаком. Бывали случаи, когда солисты оркестра, достигшие уже весьма преклонного возраста, всё ещё продолжали пользоваться той разновидностью инструмента, которая давно уже оставлена, как устарелая и несовершенная. Иной раз, музыкант, изучивший в совершенстве свой инструмент и пользующийся новейшей его разновидностью, закладывает пробки в те дырочки и клапаны, которые находит лишними или лично для себя не очень удобными.

В современных условиях знать надо по возможности всё самое необходимое, а частности останутся на долю музыканта, связанного в своей повседневной работе со своим инструментом. Его дело предостеречь увлекающегося автора или направить его на более верный путь в том случае, когда такой автор потребует от него невыполнимого.

В нотной записи не все деревянные духовые инструменты пользуются единообразным письмом, когда ноты пишутся так-же, как и звучат в действительности. Эти отступления в записи возникли в ходе развития и совершенствования того или иного инструмента, и в своём существе имеют чрезвычайно глубокие корни, о которых сейчас можно и не вспоминать.

Этот приём «условной» записи, когда инструмент пишется на одной высоте или в одном строе, а читается в другом, носит название *транспонирования*. К «транспонирующим инструментам» не относятся, однако, те из них, у которых чтение на октаву вверх или вниз принято, как средство облегчения только нотной записи. В самом деле, какой смысл пользоваться чрезмерным количеством добавочных линеек, когда можно согласиться писать ноты для данного инструмента выше или ниже их действительного звучания? В этом случае, никакого «транспонирования» не будет. Инструмент остаётся в пределах одной и той же тональности, сохраняет тождественные знаки при ключе и пишется на другой высоте только для облегчения его восприятия. Напротив, подлинно «транспонирующий инструмент» пишется не в той тональности, в которой читается и, вследствие этого имеет при ключе знаки, не совпадающие с общим ключевым обозначением. Среди деревян-

ных духовых инструментов к «транспонирующим» относятся альтовые флейты, малый гобой, гобой д'амур, английский рожок, все разновидности кларнетов и саксофоны. Сарюзифоны, за исключением контрабасового, в симфоническом оркестре не применяются, а потому о них и нет большой необходимости распространяться.

Этот довольно странный на первый взгляд обычай писать ноты не так, как они звучат в действительности, имеет весьма веские основания. В то время, когда некоторые деревянные духовые инструменты только ещё создавались, их устройство было крайне несовершенным. Столь же убогими оказались и их музыкально-исполнительские средства, и в большинстве случаев они располагали либо весьма ограниченным объёмом, либо не могли пользоваться всем кругом принятых в оркестре тональностей. В те отдалённые времена, инструментальные мастера не были ещё настолько хорошо осведомлены в тонкостях производства, чтобы иметь возможность преодолеть наилучшим образом те или иные препятствия. При таких условиях количество и расположение дырочек и клапанов на стенках инструмента всецело подчинялось естественному положению пальцев играющего. Поэтому, в техническом отношении инструмент был способен вполне удовлетворительно воспроизвести лишь основную последовательность звуков, тогда как в остальном был подчинён тем особенностям, которые вытекали из условий, так называемой, «вилочной хватки» или *doigtés fourchus*. Эта последняя, в свою очередь, не способствовала ни чистоте, ни точности звука, и в некоторых случаях, даже после применения простейших клапанов, оставляла ряд важнейших мелодических построений неисполнимыми. Таким образом оказывалось, что данный инструмент оставался способным пользоваться только теми строями, ключевое обозначение которых не переходило за пределы двух или трёх знаков. И до тех пор, пока требования композиторов мирились с подобными условиями, не было большой необходимости менять существующее положение вещей. Но с той минуты, когда требования оркестра возросли настолько, что деревянные духовые инструменты в их тогдашнем состоянии не могли уже удовлетворить их, возникла необходимость создать нечто новое. Самым естественным и простым решением задачи было изменение *размеров* инструмента при полном сохранении существовавшего расположения дырочек и клапанов. Этот своеобразный обычай в устройстве инструментов существовал, как известно, с незапамятных времён, и потому не было ничего удивительного в том, что мастера обратились именно к нему прежде, чем углубились в изучение новых путей. Изменяя размеры инструмента и сохраняя в неприкосновенности всю механическую сторону его устройства, сразу достигалось удовлетворение двух целей — инструмент начинал звучать в тре-

буемой тональности, а исполнитель, не затрачивая никакого труда, получал в своё распоряжение все разновидности его. Другими словами, ноты для всех *видовых* инструментов данного семейства писались подобно *родовому* инструменту, и в своём внешнем начертании сохраняли полное *единообразие*, общее для всех представителей его. Самый-же инструмент, в зависимости от *заданного строя*, звучал ниже или выше родового инструмента, и, чтобы согласовать его изложение с общим звучанием оркестра, его надо было записать соответственно выше или ниже.

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

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

здесь-же необходимо познать лишь основное. Насколько ниже будет звучать инструмент, настолько-же выше должны быть записаны ноты и наоборот — насколько выше звучит инструмент, настолько-же ниже он должен быть записан. Следовательно, если запись данного инструмента предпослан «показатель транспонирования» — в *Sib*, то это значит, что нота *do* первой октавы по *письму соответствует* в действительном звучании звук *sib* — большой секундой ниже написанного. Меняя по собственному усмотрению «показатель транспонирования», нет ничего проще исчерпать весь ряд «транспонирующих инструментов» и убедиться с полной несомненностью в справедливости уже высказанного положения. Ясно, конечно, что «показатель транспонирования», верный в отношении ноты *do*, будет столь-же верен и для всех прочих ступеней хроматической октавы, а соотношение знаков при ключе всегда будет оставаться в одной и той-же зависимости.

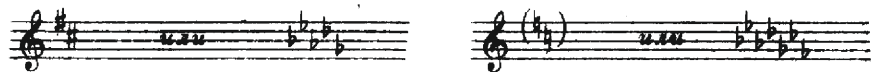
Среди деревянных духовых инструментов современного оркестра «транспонирующих инструментов» сохранилось не так много. Но, чтобы дать точный расчёт величины транспонирования и разности в знаках, имеет смысл вспомнить и те инструменты, которые давно уже вышли из обихода и сейчас не употребляются. При изучении партитур старинных мастеров, эти виды транспонирующих инструментов могут встретиться и читающий партитуру должен знать, как их следует прочесть. Кстати, полезно напомнить, что при одном и том-же *показателе транспонирования*, знаки при ключе сохраняются неизменёнными в любом наклонении данного транспонирования — вниз или вверх. Для того, чтобы раз и навсегда понять сущность ключевого обозначения в оркестре и у транспонирующего инструмента, нужно только произвести *сложение* или *вычитание* знаков и тем самым определить действительное положение вещей. При таких условиях —

ИНСТРУМЕНТ

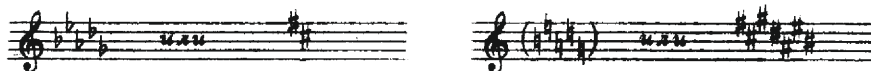
ЗНАКИ ПРИ КЛЮЧЕ

	в оркестре	у транспонирующего инструмента
в <i>Si</i> или <i>Si^b</i> звучит малой секундой ниже или большой септимой выше		
в <i>Si^b</i> звучит большой секундой ниже или малой септимой выше		
в <i>La</i> или <i>La^b</i> звучит малой терцией ниже или большой секстой выше		
в <i>La^b</i> звучит большой терцией ниже или малой секстой выше		
в <i>Sol</i> или <i>Sol^b</i> звучит чистой квартой ниже или чистой квинтой выше		
в <i>Fa</i> звучит чистой квинтой ниже или чистой квартой выше		
в <i>Mi</i> или <i>Mi^b</i> звучит малой секстой ниже или большой терцией выше		
в <i>Mi^b</i> звучит большой секстой ниже или малой терцией выше		

в *Ré* или *Ré^b* звучит
малой септимой ниже или
большой секундой выше



в *Ré^b* звучит
большой септимой ниже или
малой секундой выше

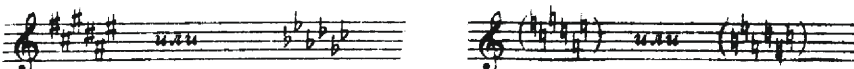


Что-же касается оставшегося строя *Fa[#]* или *Sol^b*, то деревянных духовых инструментов с по-

добным показателем транспонирования, кажется, не было. В действительности, инструмент —

в *Fa[#]* или *Sol^b* звучит

уменьшенной квинтой или увеличенной
квартой ниже или увеличенной квартой
или уменьшенной квинтой выше



В некоторых случаях, когда *модуляционный план* или *тональность* таковы, что не очень удобно пользоваться ключевым обозначением, принято применять случайные знаки. Такой способ записи иной раз сильно облегчает чтение оркестровой партии и может применяться довольно широко. Обратный способ записи — без ключевого обозначения и только со случайными знаками припотах, применяемый некоторыми композиторами, не достигает цели и особенно в простых по изложению партиях только мешает восприятию партии. Более того, для деревянных духовых инструментов не имеет большого смысла удерживать также и «абсолютную» грамотность нотной записи, и потому полезнее придерживаться наимпростейшего начертания нот. По этой причине лучше не пользоваться двойными диезами, двойными бемолями и знаками повышения и понижения при некоторых ступенях гаммы. Безупречная точность правописания может легко превратиться в досадную помеху, так-же как и сочетание двух различных наклонений в одной и той-же партии, предназначенной для двух разных исполнителей. Словом, чем проще и яснее будет изложена данная партия, тем легче она будет воспринята исполнителем и, следовательно, тем лучше будет воспроизведена в действительности. При этом следует воздерживаться и от всяких «ново-

введений», не принятых большинством музыкантов. Всё лучшее, что есть в этом смысле, уже использовано с пользой для дела, а все «новшества», мало к тому-же обоснованные, так и остаются обычно висеть в воздухе в качестве сомнительной попытки изменить к худшему более удобное, разумное и наглядное. Но об этом более подробно — в своё время.

Теперь остаётся только сказать, что решить задачу правильного отношения написанного к действительно звучащему, то-есть установить — звучит-ли данная запись ниже или выше, можно лишь после тщательного изучения каждого «транспонирующего» инструмента в отдельности. Углубляясь немного вперёд, можно ещё раз заметить, что в современном оркестре все «транспонирующие» деревянные духовые инструменты звучат только *вниз*, тогда как *вверх* звучат те из них, которым предпослано наименование «малый» — *piccolo*.

В угоду *единообразному* письму чтение некоторых разновидностей низких транспонирующих инструментов превышает одну и даже две октавы, но это не очень осложняет дело, поскольку эти инструменты встречаются в оркестре чрезвычайно редко. Об инструментах, вышедших уже из употребления, будет сказано в дальнейшем.

ФЛЕЙТА

(по-фр. *Flûte*, — *es Grande Flûte*, — *es* — *es*, по-ит. *Flauto*, — *ti*, по-нем. *Flöte*, — *en*, по-анг. *Flute*, *tes*)

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

преимущества косой флейты были скоро осознаны, так-как иначе нет возможности объяснить её столь решительное наступление и отнюдь не менее бурное распространение.

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

Не так печально сложилась судьба «поперечной флейты». Прежде всего, отнюдь не следует думать, что «поперечная флейта» наследовала флейте с наконечником. Она была известна настолько хорошо тогдашней Европе, что поэты Средневековья, как Гийом де Машо (Machault, 1284?—1377) в конце XIII столетия и Евстафий Дэшамп по прозвищу Морэль (Deschamps, 1320?—1403?) в XIV веке, воспевали её наряду с «дусэной», то-есть флейтой с наконечником. Здесь нет большой необходимости следовать шаг за шагом за историей развития поперечной флейты. Понадобилось не одно столетие прежде, чем современная флейта приобрела необходимое количество дырочек и клапанов и достигла того совершенства в своём устройстве, которым она больше всего обязана Тэобальду Бёму. Впрочем, подлинная «пальма первенства» в этом отношении должна, несомненно, принадлежать англичанину Уильяму Гордону (Gordon, 1792?—18??), который впервые разработал новую основу устройства флейты, но не сумел довести свою мысль до надлежащего завершения. Его положениями воспользовался Бём и не только современная флейта, но и вообще все современные деревянные духовые инструменты обязаны ему своим совершен-

ним механизмом. Правда, это совершенство в механическом устройстве флейты возникло не сразу и прошло немало лет, прежде чем новый вид восторжествовал вполне.

Флейта в XVIII столетии пользовалась такой любовью современников, что одно время стала чем-то вполне неотъемлемым в их повседневной жизни. Играть на флейте вплоть до середины XIX века почиталось признаком «хорошего тона», и флейта, так же как и лютня, арфа или фортепиано вскоре появилась на сцене в качестве достойного участника драматического спектакля. На русской сцене, только у А. С. Грибоедова (1795—1829) в его бессмертном *Горе от ума* флейте суждено было появиться дважды — один раз в действительном звучании, а другой — в беседе старых друзей Чацкого с Платоном Михайловичем.

Теперь, чтобы было вполне ясным дальнейшее, должно остановиться на ближайшей предшественнице «бёмской флейты» — так называемой *старо-немецкой флейте*. По существующему преданию флейта эта появилась в оркестре около 1667 года и по всей видимости впервые была введена Люлли в партитуру оперы *Изида*. В этом последнем обстоятельстве скрывается одна любопытная подробность. По новейшим предположениям, родиной поперечной флейты признана Азия. В Средние Века она через славянские страны проникла на Запад, где, в виде простого отрезка тростника, снабжённого шестью звуковыми отверстиями и одним для вдувания, распространилась повсеместно. С тех пор её «европейской родиной» становится Германия и прямым следствием этого обстоятельства оказывается то, что на всех европейских языках она получает прозвище «немецкой флейты». Но подлинно художественным инструментом она не становится и, продолжая существовать в качестве неотъемлемой спутницы барабана, принимает деятельное участие в войсковых частях того времени. Как известно, этот странный обычай сохранился до начала XX века и исчез, по видимому, только в самое последнее время. В дальнейших судьбах «немецкой флейты» на первое место выходит Франция, где уже во второй половине XVII столетия местные музыканты

возвращают ей коническое сверление, превращают её в подлинно оркестровый инструмент и наряду с прямой флейтой удерживают в качестве «концертирующего» инструмента. В таком «усовершенствованном» виде старо-немецкая флейта вновь переходит в Германию и существует там вплоть до вмешательства Теобальда Бёма. Старо-немецкая флейта располагала довольно внушительным объёмом, охватывавшим со всеми хроматическими промежутками две с половиной октавы — от *ré* первой до *la* третьей. Самый низкий звук этой флейты получался от сотрясения всего воздушного столба, заключённого в трубке инструмента, тогда как все последующие, в пределах нижней хроматической октавы, образовывались путём постепенного укорачивания его. Таким образом, все звуки, входившие в состав диатонической гаммы *Ré*-мажор, соответствовали основным дырочкам или отверстиям старо-немецкой флейты, а все промежуточные «хроматические» ступени получались при помощи так называемой «раздвоенной» или «вилочной хватки» — *doigtés fourchus*.

При таком способе извлечения звука все эти промежуточные ступени выходили не очень чистыми и точными, и вскоре для них сделали отдельные отверстия, прикрытые клапанами, подобно тому, как это уже имело место только в отношении звука *mi* первой октавы. При таком усовершенствовании флейта обрела достаточную точность в извлечении звука, ничуть не утратив свойственную ей красоту звучания.

Полученный таким образом основной хроматический ряд двенадцати звуков есть последовательность *первых звуков* натуральной гаммы, иначе называемый «основным звукорядом». Для получения более высоких ступеней звукоряда достаточно немного усилить напряжение струи воздуха и, соответственно изменив как положение губ, так и направление самой струи, получить путём *предувания* последовательность *вторых звуков* от каждого основного. Другими словами, каждая ступень первоначального звукоряда прозвучит чистой октавой выше и даст последовательность более высоких ступеней, расположенных во второй октаве.



Продолжая таким образом усиливать напряжение струи воздуха и вызывая последовательность *третьих, четвёртых и пятых* звуков от тех же основных, получится полная последовательность дуодецим, двойных октав и больших терций выше двойной октавы.

И здесь надлежащие изменения в положении губ, так же как и неизбежные отступления от первоначальной пальцевой хватки не только облегчат извлечение этих ступеней звукоряда, но придадут им наибольшую точность и чистоту звучания.



Из сличения приведённых последовательно-стей ясно, что некоторые звуки, образуясь различными способами, принадлежат к разным рядам звуков. Это обстоятельство даёт право заключить, что на флейте некоторые ступени самой высокой октавы получаются путём нескольких «хваток» или *грифов*, и в основном подобный способ звукоизвлечения на деле оказывается далеко не столь простым и лёгким, как это может показаться в первую минуту.

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

стов, было использовано только частично и потому флейта ещё до сих пор не освободилась от некоторых весьма досадных изъянов своего устройства. Но из этого, тем не менее, отнюдь не следует, что «флейта Бёма» в какой-то мере инструмент *не совершенный* в полном значении слова. Нисколько. Современной флейте, в сущности, доступно почти всё, но это «почти всё» скрывает в себе лишь настолько своеобразные особенности в технике инструмента, о которых смело можно и не говорить.

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

Попытки сочетать обратно-коническое сверление старо-немецкой флейты с «бёмской системой» расположения клапанов делались в начале XX столетия в Германии и одним из опытов в этом отношении была «комбинированная флейта» Максимилиана Шведлера (Schwedler, 1853—1942), названная им «Schwedler-Flöte». Во Франции, напротив, стремились к наиболее красивому звуку флейты при посредстве сочетания различных видов сверления. Тамашинские «комбинированные флейты» имели цилиндрическое сверление в двух первых коленцах флейты и обратно-коническое — в третьем. Это мероприятие, осуществлённое около 1922 года, приписывалось известному флейтисту Люи-Франсуа Флери (Fleury, 1878—1926), но насколько оно достоверно — сказать теперь трудно. Чаще же всего применяются обыкновенные «бёмские флейты», выточенные из гренадильного или кокосового дерева и составленные из трёх отдельных кусков. Добавочный звук *si*, или в прежнее время — *si^b* и *sol* малой октавы, применяется редко и даже в современных оркестрах рассчитывать на него не всегда удаётся.

Как было только что сказано, современная флейта состоит из трёх частей или, составленных в одно целое, кусков. Верхняя часть флейты носит название «головки», с выточенным *губным*

или «боковым отверстием» для вдувания воздуха. У новейших инструментов это боковое отверстие в нижней своей части имеет некоторые утолщения в очертании губ. Они называются «губками», и, способствуя большей устойчивости во время игры, препятствуют излишней потере воздуха. Верхний конец «головки» завершается пробкой, которая, с помощью насаженного на неё деревянного колпачка, плотно вдавливается внутрь на большую или меньшую глубину с тем, чтобы занять *правильное* положение, при котором безупречно точно звучат все октавы. Ошибочное утверждение зарубежных учёных, что будто-бы это приспособление даёт возможность подстраивать флейту в оркестре, — решительно ни на чём не основано. Если пробка окажется *выдвинутой* против своего установленного положения, то мгновенно сползёт *верхняя* часть звукоряда флейты. Она зазвучит ниже и *расстроит* флейту более или менее заметно. Напротив, чем глубже будет *вдвинута* пробка, тем выше зазвучит верх флейты и приведёт, следовательно, к столь-же неприятным последствиям потери правильного строя. Отсюда вывод — ни при каких условиях не следует крутить пробку, ибо одна нота, подстроенная пробкой, неизменно расстроит все остальные.

Средняя часть флейты часто называется «корпусом», а нижняя — «ножкой» или «лапкой». Русские исполнители называют её просто «коленом» или «коленцем». На этих двух «отрезках» расположены звуковые отверстия и клапаны, различавшиеся на «флейтах переходного времени» — на так называемых «реформ-флейтах» или «полубёмских флейтах», — по своим обязанностям. В узком значении слова, клапаны служат для замыкания звуковых отверстий. Одни из них имели очертания чуть заострённых колпачков. Другие, предназначенные для пальцев и расположенные на соответствующих местах, имели слегка вдавленные крышечки, очень похожие на крохотные тарелочки. Они не имели своих отверстий и только передавали своё действие клапанам, находившимся вне досягаемости самих пальцев. Наконец, третьи имели вид колец и, в качестве «кольцевых клапанов», назывались *очками*. Обычно, они прилаживались к открытым дырочкам и,



На старых флейтах встречались иногда звуки *sol* или *si* малой октавы. У Верди в «Цыганской пляске» оперы *Травиата* встречается это низкое *sol* в рисунке сопровождения, а у Чайковского

оказываясь при полном закрытии отверстия прижатых пальцем, сдвигались чуть вниз, закрывая при этом соседний клапан, исправляющий точность звучания требуемой ступени. Все эти особенности в устройстве старой флейты имели место в те годы, когда музыканты никак не могли отрешиться от пользования «старо-немецкой флейтой», почитавшейся ими «непревзойдённым инструментом», и перейти на собственно *бёмскую* флейту, клапанный механизм которой доведён сейчас до высшей ступени простоты и совершенства. Как известно, теперь все клапаны устроены одинаково и, в зависимости от необходимости, связаны между собою особыми «передачами», позволяющими исполнителю действовать ими с наибольшей пользой для дела. В основном, «клапанный механизм» является общим для всех флейт современного оркестра, но существует, тем не менее, множество мелочей, отличающих одну флейту от другой. Наиболее известное различие заключается в открытом или закрытом *Sol*#, в соответствии с которым действуют и все соседние клапаны. Они сделаны, главным образом, для удобства исполнителя, и на качество флейты не влияют. Опытный флейтист, знающий свой инструмент во всех подробностях, быстро находит выход из затруднительного положения и чаще всего делает это без участия композитора. В трудных или особенно неудобных мелодических оборотах, иной раз бывает полезно отказаться от какой-нибудь вызывающей помеху ноты с тем, чтобы всё последующее построение оказалось бы вполне преодолимым.

Итак, современная флейта располагает объёмом от *do* первой октавы до *do* четвёртой. На некоторых инструментах, — теперь уже в подавляющем большинстве, — есть ещё дополнительный звук *si* малой октавы, почти всегда отсутствовавший у первых исполнителей. В самом верхе можно иной раз писать звуки *do*#, *ré*, *mi* и даже *mi* четвёртой октавы, но они, — чрезвычайно трудные для извлечения, — звучат резко, пронзительно и некрасиво. Ими можно пользоваться только в большом оркестровом *tutti*, когда сила звука является основной целью композитора. Ноты для флейты пишутся только в ключе *Sol* и звучат на действительной высоте.

есть случай применения *si* в мелодическом построении большой красоты и выразительности в третьей части *Третьей симфонии*, названной автором «Andante».

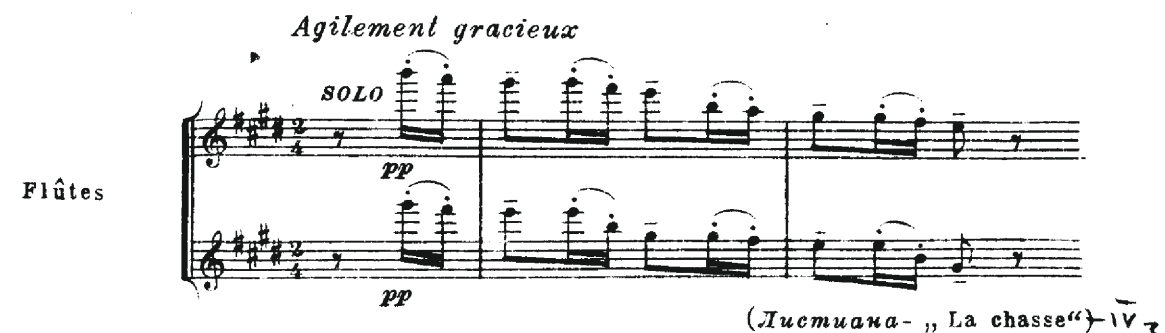


В звуковом отношении флейта является самым гибким инструментом, а в руках тонкого и хорошо слышащего музыканта она может быть к тому же и безупречно «стройной». Напротив, при неряшливом отношении к флейте она становится самым несносным, незадачливым и даже *фальшивым* инструментом в оркестре.

Тем не менее, не так ещё давно считали, что не все ступени флейты безупречны вполне. Так, все три *do* второй, третьей и четвёртой октавы почитались чуть высоковатыми, хотя на новейших флейтах этот недостаток существует ещё только в отношении самого высокого *do*. Эту неприятную неточность теперь удалось преодолеть благодаря тому, что флейтист при полной устойчивости инструмента не теряет точки опоры во время игры. Звук *mi* первой октавы немного низок, а *ré* второй — звучит иной раз чуть высоко, иной раз немного низко, но всегда недостаточно сочно и выразительно. Звук *mi* третьей октавы — в прошлом весьма посредственный, сейчас не вызывает никаких сомнений, если флейта располагает дополнительным приспособлением, известным под именем «механизма *mi*». Кстати сказать,

«механизм *mi*» или на языке флейтистов «*E-механика*», отсутствует на флейтах с *открытым Sol* и применяется только на флейтах с *закрытым Sol*. Напротив, звук *fa*#, расположенный ступенью выше, в прошлом был самой неустойчивой и неудачной ступенью флейты. Этот звук обычно «не стрёбил» и чаще всего просто не удавался. В настоящее время, благодаря более развитому и целесообразному устройству клапанного механизма, он удаётся вполне и звучит очень хорошо.

Однако, значительно больше помех доставляют те звуки, о которых было сказано в самом начале. Принято считать самые высокие ступени — *do* и особенно *si* звуками жёсткими, пронзительными и решительно неудающимися в *piano*. Это уже не совсем так. Самое верхнее *si* вполне удаётся *pianissimo*, а *do* — *piano*, и в последнее время приходится всё чаще и чаще встречать такое обозначение в отношении указанных ступеней. Вот, кстати, и небольшой отрывок, ещё совсем недавно почитавшийся почти неосуществимым из-за нежнейшего *pianissimo*, требуемого для ноты *si* третьей октавы.



Звук *si* малой октавы в недавнем прошлом обычно *отсутствовал* на инструментах солистов, если они не располагали второй головкой и вторым коленцем с низким *si* и *do*. Флейта с нижним *si* значительно облегчает исполнение флажолетов и извлечение верхних звуков, в техническом отношении очень важных, тогда как флейта с низким *do* — за счёт потери флажолета *fa* — несколько усложняет получение самых крайних верхних ступеней. В этом, в сущности, и заключается единственная разница, до которой, впрочем, не всегда удавалось договориться, и поэтому проще бывало согласиться с тем, что звук *si* неизменно *присутствовал* на флейтах вторых и третьих голосов. В современных условиях, когда подобные предрассудки утратили уже всю свою

остроту, этой нотой можно пользоваться в оркестре вполне беспрепятственно, как звуком, *присутствующим* на всех флейтах вне зависимости от исполняемых ими партий. Что же касается четырёх самых высоких ступеней — *do*#, *ré*, *mi* и *mi*, то в дополнение к сказанному необходимо добавить, что они трудны «по пальцовке», требуют больших усилий исполнителя и удаются вполне только на некоторых особенно хороших инструментах. Кроме того, звук *mi* в сравнении с прочими самыми высокими ступенями удаётся легче, чем соседний с ним *mi*, которым не советуют пользоваться по причине его слишком дурного качества и крайне неудобной хватки, применённой в основном положении. Тем не менее, изредка всеми указанными ступенями можно пользоваться

только в крайнем *fortissimo*, когда их пронзительная резкость служит на пользу общему оркестровому звучанию. Такой случай встречается, прав-

да, не так часто и эти крайние ступени флейты особенно уместны, когда возникает необходимость дать стремительный «взлёт» невероятной силы.



Полный объём современной флейты можно по окраске и характеру звучания разделить на четыре более или менее обособленных отрезка или «регистра». Точно установленных границ в этом смысле не существует и обычно каждый музыкант, по-своему определяет те точки, в которых, по его мнению, происходит смена регистров. Наиболее верным в таком случае будет допущение, что звуки, находящиеся на грани двух соседних «регистров» в равной мере принадлежат к тому и другому и, в зависимости от построения мелодического узора, окрашиваются качествами той области, которая в данном изложении преобладает. Поэтому, указанные ниже пределы «регистров» должно принять в качестве условных и в меру относительных, памятуя, что несколько соседних звуков в ту или иную сторону без ущерба могут быть отнесены к обоим «регистрам». Кроме того, каждый «регистр» может быть ещё охарактеризован словесным определением, которое, разумеется, ни в какой степени не является безусловным. В качестве таких «словесных определе-

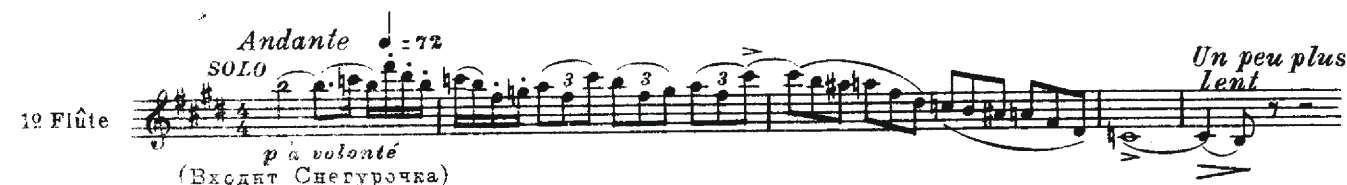
ний» чаще всего берутся за основу те звуковые ощущения, которые оказываются наиболее общими и как-бы несомненными. Но из этого, тем не менее, отнюдь не следует, что объём таких «характеристик» нельзя расширить или углубить. Чем шире будет круг действий данного инструмента в целом или его отдельного «регистра» в частности, тем, очевидно, богаче будет собрание его словесных определений. Ясно, конечно, что многообразие таких определений бесконечно, как и бесконечны средства музыкальной выразительности вообще.

Самый нижний регистр флейты—несколько холодный в мажоре, чуть суровый в миноре, охватывает нижнюю сексту, септиму или октаву звукоряда. Он довольно слаб и в *forte* использован быть не может. В тех случаях, когда, иной раз, встречаются знаки *forte* или *fortissimo*, их следует принять, как желание дать понять, что автор хотел бы получить звучность полную и возможно сильную. Нечто подобное встречается у Рахманинова в симфонической картине *Утёс*.



Напротив, в *piano* низкий регистр звучит подобно отдалённым трубам и в музыке таинственной производит необычное впечатление. Неотъемлемой принадлежностью низкого регистра является его «холодноватость», «стеклянность» и даже некоторая суровость, устранить которую не представляется возможным даже в *pianissimo*. Вследствие только что указанных свойств «низкого регистра», впечатление, вызываемое силой звука

его, достаточно внушительно, и в действительности эту силу можно определить уровнем хорошего, сочного *mezzo-forte*. В музыке сказочной, поэтичной и возвышенной красота низких ступеней флейты ни с чем не сравнима. Очень удачный пример использования этих крайних ступеней объёма флейты встречается в *Снегурочке* Римского-Корсакова. Это *solo* находится в том месте пролога, где из лесу выходит Снегурочка.



Ещё более сильное впечатление производит низкий отрезок звукоряда флейты в большом,

продолжительном проведении, где он противоплагается как среднему, так и высокому ре-

гистру, образуя вместе с ними одну общую мелодическую линию. Такой случай встречается у Римского-Корсакова в *Сказке* и именно по этому

выразительному *solo* легко проследить действительное соотношение силы и окраски звучащих флейты.



Средний регистр флейты заключает в себе, примерно, среднюю септиму или сексту звукоряда—от *la-si* первой октавы до *sol* второй. Его отличительной чертой является нежность, прозрачность и чистота звучания. Он звучит светлее низкого регистра, хотя большой теплоты в нём также нет. Особенно красиво средний регистр звучит в музыке живописующей красоты природы или положения с нею связанные. Чаще всего применение среднего регистра в оркестре

объединяется или с верхней частью низкого или с нижней частью верхнего, что вполне естественно вытекает из его промежуточного положения. Высокое «наклонение» среднего регистра,—великолепно звучащее в оркестре,—встречается у Мусоргского в заключительном проведении фантазии *Ночь на лысой горе*, а низкое «наклонение» того-же регистра начинает первое изложение темы прелюдии Дебюсси—*Послеполуденный отдых Фавна*.

Moins vite. Tranquille
Z SOLO
 1^{re} Flûte *bien chanté* *en perdant*

Très modéré
 1^{re} SOLO
 Flûtes *p doux et expressif*

Высокий регистр, охватывающий последовательность, заключённую между *sol* второй октавы и *sol* третьей, отличается большой свежестью, ясностью, прозрачностью и чистотой звучания. Он очень нежен и проникновенен в *piano*, и чуть резковат в *forte*, особенно в крайних верхних ступенях. В сочетании с нотами среднего регист-

ра, верхняя октава флейты оказывает композитору незаменимые услуги. Гибкость и красота этой части звукоряда ни с чем не сравнима и она чаще всего оказывается кстати в *solo*, изложение которого может быть чрезвычайно разнообразным. Вот, как пользовались этой частью звукоряда Глинка и Россини.

Andantino ♩ = 58
 SOLO
 Flûte *p*

Allegro moderato ♩ = 69
 SOLO
 Flûte *p*

(Руслан и Людмила - „Танцы в садах Наины“ - 111 g)

Allegro moderato ♩ = 72
 Flûte *mf*

29

Andante ♩ = 76
 Flûte solo *pp*

и далее *pp*

(Иван Сушанин - „Тавцы“)
 Балет

(Вильгельм Тэлль „Увертюра“)

Ноты высшего регистра охватывают верхнюю сексту — от *sol* третьей октавы до *do* четвёртой. В *solo* эти звуки используются редко, и чаще

всего они входят в состав всего построения, охватывающего также и более низкие области звукоряда. Как было уже отмечено, в *piano*

удаются только нижние ступени, тогда как самые верхние — чрезвычайно резки и пронзительны. Область применения этих звуков в оркестре — полное *tutti*, требующее большой силы и блеска.

В этом смысле звучность флейты неизменно способствует остроте и яркости звучания.

В подлинном оркестровом *solo*, долженствующем показать не столько красоты отдельных отрезков звукоряда, сколько всю звучность флейты в целом, пользуются полным объемом. Раз-

ница в окраске звука ощущается в таком случае с большей остротой на больших просторах, что вполне закономерно и естественно. Но эти смелые грани в звучании флейты обычно не воспринимаются в отрицательном смысле. Напротив, — чрезвычайно приятно прочувствовать красоты инструмента в целом и убедиться в исключительном разнообразии его возможностей. Вот, в подтверждение сказанному, один пример, встречающийся в *Гугенотах* и представляющий собою довольно развитую *cadenz'u* флейты.

Andante cantabile $\text{♩} = 69$

Flûte solo (p)

В среде содружества деревянных духовых инструментов флейта пользуется славой самого подвижного инструмента. Для флейты не существует трудностей — она преодолевает их с необычайной лёгкостью, непринуждённостью и простотой. Как птичка без умолку щебечет, так и флейта, имея в своём звучании много общего с птичьими голосами, оказывается самым беспокойным оркестровым инструментом, всегда готовым предаться самой затейливой виртуозности. Тем не менее, не всё одинаково доступно флейте. Она предпочитает тональности с незначительным количеством знаков и решительно не любит обороты, особенно в нисходящем движении, основанные на гармонической основе строев *ré*, *mi*, *fa* и *sol*, и расположенные в объёме третьей октавы. Однако, далеко не всем этим исчерпываются *нелюбимые* флейтой обороты. Именно на флейте в объёме её высоких октав существует множество мелодических сочетаний, последовательностей и построений, особенно трудных или крайне неудобных в быстром движении и совершенно неисполнимых при помощи безупречно правильной «пальцевой хватки». В этом случае их осуществление достигается так называемыми «побочными» или «вспомогательными ходами», сущность которых сводится к использо-

(*Гугеноты* — „Прелюдия ко второму действию“) ванию «грифа», дающего в медленном движении приблизительное и не всегда точное звучание в смысле безупречной его чистоты. При таких-же обстоятельствах иногда применяются и трельные клапаны, основное назначение которых облегчить или упростить ту или иную последовательность звуков. В быстром движении эти вполне очевидные изъятия становятся совершенно незаметными, особенно в том случае, когда данный мелодический оборот поддержан на той-же высоте или октавой ниже инструментами, звучащими вполне безупречно. К «вспомогательным ходам» исполнители прибегают обычно в затруднительном положении, но в оркестре иной раз встречаются превосходные флейтисты, пользующиеся очень широко такими «облегчёнными» ходами. При таких условиях их игра обладает не только требуемой чистотой, но и поражает необычайным блеском исполнения. Тем не менее, с полной откровенностью следует осудить чрезмерное пристрастие к «фальшивым ходам», как средству *постоянному*, хотя в иных случаях и единственному.

Вот, несколько музыкальных оборотов, заимствованных из произведений русских и зарубежных классиков и требующих для своего воспроизведения только «побочных ходов».

Allegro vivace $\text{♩} = 144$

Flûte f

Vivace $\text{♩} = 152$

Flûte mf *cre - seen - do* ff

Аа

(Чайковский — *Мазепа*)

Allegro $\text{♩} = 120$

Flûte pp

poco cresc.

(Варди — *Отэлло*)

Само собою разумеется, в пении и умеренном движении все эти затруднения исчезают бесследно и тональности с большим количеством знаков становятся не только вполне доступными, но и особенно красиво звучащими на флейте.

Для извлечения звука флейтисты пользуются двумя видами «удара языком», представляющими вполне тождественными «удару смычка» у смычковых. Основной удар языком носит назва-

ние *простого удара языком* и заключается в отрывистом и достаточно устойчивом произношении буквы «*t*» или слога «*ту*». При таком способе исполнения достигается наибольшая сила звука и его напряжения, но скорость движения при *простом ударе* языка скована в той-же мере, в какой это происходит при *большом détaché* у смычковых. Маленький отрывок из *Лебединого озера* подтвердит сказанное.

Allegro giusto

1 $a2$

Flûtes ff

и далее f

(Чайковский — *Лебединое озеро*)

Большая стремительность в движении достигается двойным ударом языка, когда исполнитель попеременно произносит сочетание букв «l-k» или по-русски—«ту-ку». В противоположность струнным, двойной удар языка у флейты теперь уже не снижает силу звука и доводит скорость исполняемого рисунка до невероятной

лёгкости и подвижности, граничащей со скоростью *détaché* струнных.

Особенно красив этот приём в быстро повторяющихся нотах или в нотах, следующих друг за другом в любой, даже самой затейливой последовательности. Именно такой пример встречается в «Скерцо» из *Сна в летнюю ночь*.

Allegro vivace *sempre staccato*

1^{re} Flûte *p*

1^{er} Basson *p*

Cors et Trompettes en Do *a2 pp*

Timbales *pp*

1^{er} et 2^{es} Violons Altos *pp* *pizz.*

Violoncelles et Contrebasses *pp*

1^{er} Hautbois *pp*

Clar. en Si b *pp*

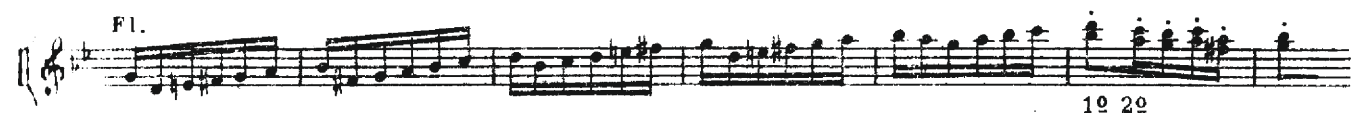
sempre staccato

cresc. *dim.*

dim. *dim.*

dim.

dim.



В прошлом применялся ещё, так называемый, *тройной удар языком*, сущность которого сводилась к повторному произношению трёх букв — «t-k-t» или по-русски трёх слогов — «ту-ку-ту». Иногда, правда, это сочетание немного облегчалось двукратным повторением первой согласной — «t-t-k» или первого слога — «ту-ту-ку». Очевидная нелепость подобных построений долго не замечалась, несмотря на то, что неизменно вызывала ощущение «заплетающегося языка». Именно по этой причине, — из-за необходимости повторять дважды одну и ту-же согласную, — в современных условиях применение *тройного удара языком* русскими флейтистами почитается не очень удобным. Они давно уже заменили его обычным *двойным ударом языка* с соответствующим

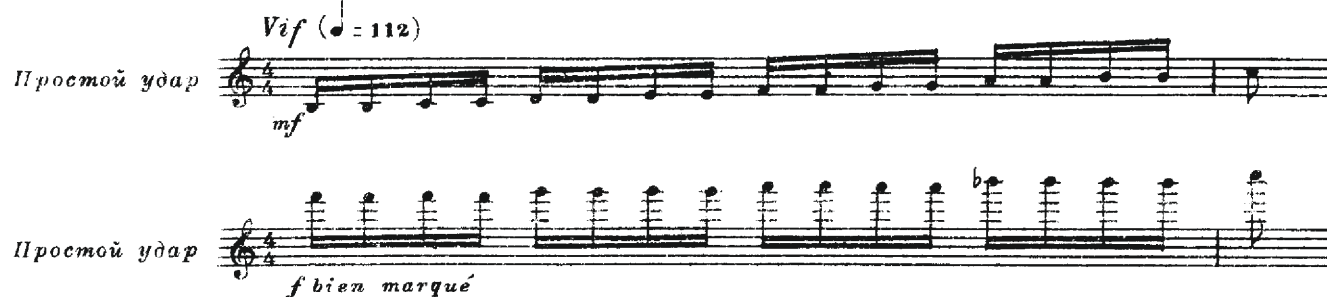
юющим подчёркиванием каждой первой доли триоли. Таким образом, построение «ту-ку-ту — ту-ку-ту» или «ту-ту-ку — ту-ту-ку» заменилось более лёгким и естественным — «ту-ку-ту — ку-ту-ку» с надлежащим ударением первой ноты каждой тройки. Для того, чтобы с полной ясностью понять суть этой замены, достаточно вспомнить небольшой отрывок из *Лээнгрена*, где стремительность исполнения триолей является неотъемлемой особенностью данной музыки. В требуемой автором скорости движения, подлинный «тройной удар языком» был-бы непомерно утомителен для флейтиста, тогда как *двойной*, с соответствующим оттенением каждой триоли, оказывается необычайно лёгким и стремительным. Вот, этот случай в том виде, как он изложен у автора.



В последние годы двойной удар языком с надлежащим размещением ударений заменил *тройной удар* и, будучи введённым в обиход Н. И. Платоновым (1894—), применяется для всех «нечётных» ритмических построений — триолей, квинтолей, септолей и некоторых других.

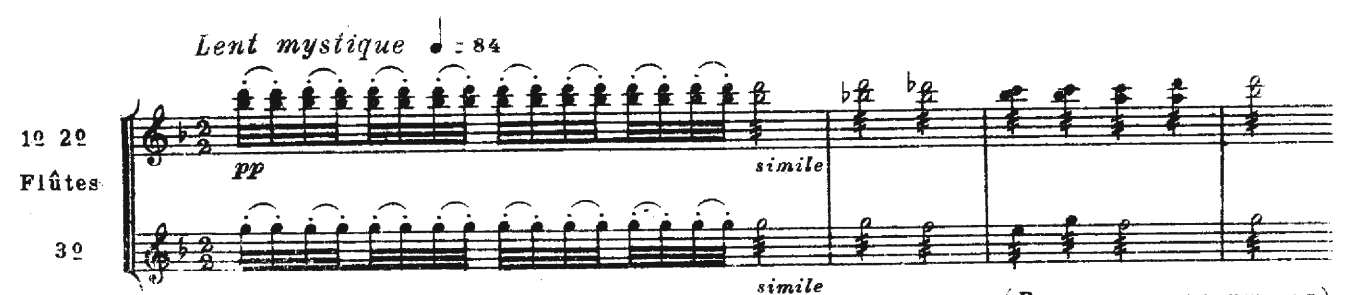
В оркестре применение *простого удара языком* связано с некоторыми особенностями. На самых низких ступенях звукояда этот вид удара языком очень утомителен, вследствие чего его скорость не должна превышать по метроному ста двенадцати на четверть, а его продолжитель-

ность не должна быть чрезмерной. Напротив, по мере продвижения вверх скорость простого удара языком, естественно, может возрастать, но не настолько, чтобы сравняться со скоростью двойного удара. Таким образом, в верхних границах звукояда скорость простого удара языком может достигать по метроному ста двадцати на четверть и иной раз даже больше. В этом последнем случае флейтист должен всё время помнить о полноте и сочности звука, что, как уже было отмечено, больше всего влияет на действительную скорость исполняемого построения.

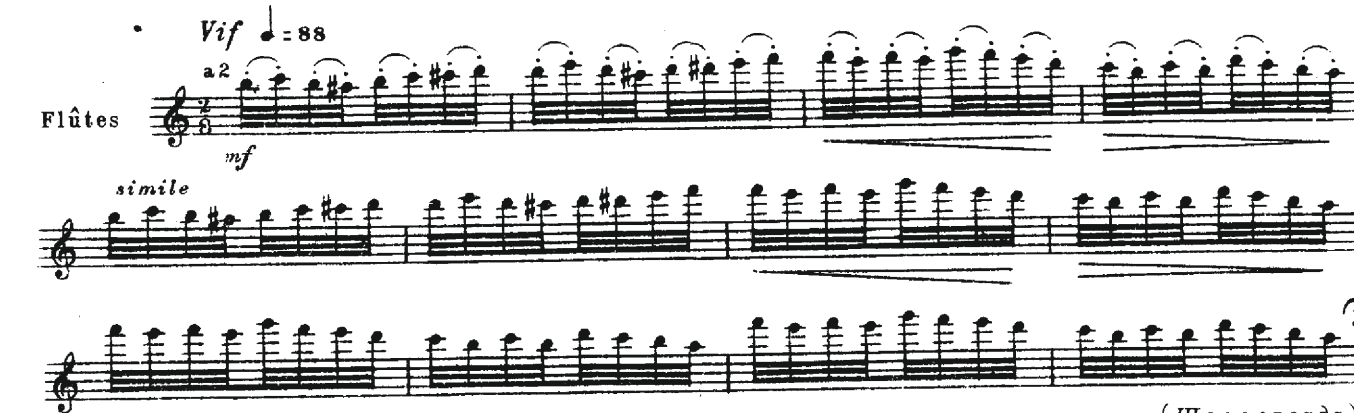


В противоположность сказанному, скорость «двойного удара языком», ничего не теряя в силе звука, может достигать скорости совершенно невероятной. В среднем регистре, где лёгкость извлечения звука оказывается его отличительной

чертой, флейты могут вступить в подлинное соревнование с обыкновенным *trémolo* струнных. Именно такой скорости движения требует от флейты Римский-Корсаков на страницах своей *Воскресной увертюры* и *Шехеразеды*.



(Воскресная увертюра)



(Шехеразада)

Но подлинно неудержимое *trémolo* — лёгкое, воздушное и стремительное, — с которым не в силах соперничать даже и смычковые инструменты, получается только при содействии приёма *frullato*. Приём этот, не особенно любимый флейтистами, не располагающими красивым звуком «rr», достигается *быстрой трелью* или *трещёткой языком* на сочетании согласных — «trr» или «jrr». В этом последнем случае, они заменяют его «двойным ударом языка» и достигают тогда легчайшего «воздушного *staccato*». Обычно *frullato* применяется на всём протяжении звукояда, оно тем менее удобно, чем ближе подходит к

самым низким ступеням звукояда флейты. Для правильного извлечения его именно в этих самых низких объёмах звукояда нужна некоторая сноровка, достигаемая обычным, даже не очень длительным упражнением. Особенно красиво звучит *frullato* у двух или трёх флейт. В этом случае красота трещащего и как-бы повисшего в воздухе сочетания не может сравниться ни с одним другим объединением инструментов. В нотах *frullato* записывается условным знаком *trémolo* или сопровождается словесным определением приёма. Вот два случая применения *frullato* в оркестре.



(Листiana - „Liebestraum“)



(Тарас Бульба - „Лагерь запорожцев под Дубно“)

Французы называют приём *frullato* «зубной» или «губной трелью» — *trémolo dental*, и наивно полагают, что первым, применившим его в оркестре был Морис Равэль. Тем не менее известно, что в 1891 году Пётр Ильич Чайковский уже применил *frullato* трёх флейт в своей чуде-

сной «Сцене» второго действия в балете *Щелкунчик*. Ему напомнил об этом любопытном приёме киевский флейтист А. В. Химиченко (1856—1943?).

Вот этот удивительный пример в записи са-мого Чайковского.

Andante con moto ♩ = 72

Но наиболее требовательные музыканты не удовлетворились звучностью обыкновенного *frullato*, скрывающего в себе известную резкость и остроту. Поэтому, сейчас *frullato* часто заменяется его разновидностью, получившей название *горлового frullato* или по-французски — *trémolo à la gorge*. Суть этого приёма заключается в том, чтобы вызвать биения маленького язычка, подобно тому, как это возникает при полоскании горла. Благодаря такому способу подачи воздуха *горловое frullato* приобретает не только умеренность в скорости движения, но и удивительную лёгкость и «бесплотность». Оно звучит обаятельно, нежно и воздушно. В камерной музыке этот вид *frullato* уже применяется, тогда как в оркестре он, кажется, ещё не проник. Его не так легко воспроизвести сразу и исполнитель, чтобы понять в чём дело, должен изрядно поупражняться. Из русских флейтистов *горловым frullato* раньше других начал пользоваться Платонов.

Как уже известно из предыдущего, старонемецкая флейта пользовалась *передуванием*, чтобы при своих весьма скромных механических средствах получить полный звукоряд. В современных условиях «передувание», как таковое, не применяется, так как на флейте каждая нота имеет свой собственный *гриф* или «особую хватку» и, кроме того, существует уже достаточное количество дополнительных приспособлений, облегчающих этот довольно трудный в верхних октавах приём. К этим усовершенствованиям должно отнести ряд *побочных* и *трельных* клапанов, значительно облегчивших обычные для старой флейты «вилочные грифы». В настоящее время, когда возникает необходимость в передувании, то его уже называют просто *флажолетами* и именно на этот счёт среди учёных и флейтистов

долгое время не было никакой договорённости. Так, французы определяют объём возможных флажолетов увеличенной октавой — от нижнего *do* до среднего *do* и считают, что на флейте возможны только флажолеты дуодецимы. Следовательно, в действительном звучании эти флажолеты расположатся в объёме *sol* второй октавы и *sol* третьей. Немцы, в лице Максимилиана Шведлера, полагают, что флажолеты возможны на шести низших ступенях — *si*, *do*, *do*, *ré*, *mi* и *mi*, и при четырёх совпадающих ступенях, дают двадцать четыре гармонических призвука.

Напротив, русские флейтисты, как например В. Н. Цыбин (1877—1949), считают возможным пользоваться флажолетами значительно шире и определяют их границы одиннадцатую ступенью, заключёнными в объёме хроматической септими — от низкого *do* до среднего *si*. Если же теперь упростить всё сказанное о флажолетах и объединить их по способу звукообразования, то окажется, что в оркестре могут иметь приложение три вида флажолетов — флажолеты *октавы*, *дуодецимы* и *двойной октавы*. Извлечение флажолетов вообще требует большой сноровки и в их осуществлении есть нечто общее с флажолетами струнных. Исполнитель должен так направить струю воздуха, чтобы она только как-бы коснулась острого края звукового отверстия флейты и воспроизвела требуемый флажолет.

Октавные флажолеты, возможные в пределах нижней уменьшенной октавы *si*—*si*, звучат, к сожалению, довольно тускло и слабо, и их применение в оркестре оказывается маложелательным. Кроме того, не всем современным исполнителям удаётся извлечь весь этот звукоряд и чаще всего их возможности ограничиваются только нижним пятизвучьем, заключённым в объёме большой терции.

Звучит в действительности

Основной ряд, действующий под пальцами флейтиста

Флажолеты дуодецимы звучат достаточно хорошо в пределах нижней большой ноты — *si*—*do*. Извлечение этих флажолетов не сопряжено с большими трудностями, и в оркестре они вполне пригодны. Пользуются ими довольно часто, особенно в «побочных грифах».

Звучит в действительности

Основной ряд, действующий под пальцами флейтиста

Флажолеты двойной октавы звучат особенно хорошо и их можно признать лучшими. Они удаются только в пределах нижней большой сек-сты — *si*—*sol*, хотя последний флажолет *la*, возможный в действительности, доступен далеко не всякому, даже очень опытному флейтисту.

Звучит в действительности

Основной ряд, действующий под пальцами флейтиста

Флажолеты *большой децимы через октаву* или, так называемые, «терцовые флажолеты» возможны только в объёме самых низких ступеней флейты. Их извлечение сопряжено не только с некоторыми трудностями, но и с возможностью не получить их именно в нужную минуту. Звучность «терцовых флажолетов» вполне удовлетворительна, однако пользоваться ими следует с большой осторожностью и только в самых крайних случаях. Их применение в оркестре должно быть отнесено к особо редким исключениям, и простое благоразумие подсказывает полное воздержание от их использования в пышном оркестровом окружении. Вот, как они выглядят на самом деле, хотя, насколько известно, в оркестре ими ещё никто не решился воспользоваться.

Звучит в действительности

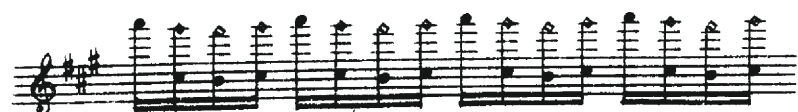
Удаются с трудом

Извлечение последнего флажолета возможно и при закрытом клапане *mi*, управляемом мизинцем правой руки.

Наконец, извлечение нескольких дополнительных флажолетов представляет собою достояние отдельных избранных и рассчитывать на них в полной мере было бы не очень осторожно. Их осуществление требует большого искусства, а самое звучание их — немного произвольное и неустойчивое — требует большой точности от исполнителя.

В оркестре применять их не следует. Впрочем, вот лучшие из них.

В нотах флейтовые флажолеты чаще всего пишутся обычным нотным знаком с маленьким полукругом поверх его. Однако, из всего сказанного с полной очевидностью явствует, что начертание флажолетов только «желаемой нотой, снабжённой маленьким кружочком» отнюдь недостаточно. Автор должен указать уже не только звучащий в действительности флажолет, но и способ его осуществления. Во избежание всяких недоразумений, флейтисты предложили очень ясный и наглядный способ начертания флажолетов.



Впрочем, если автор имеет в виду простейшие флажолеты двойной октавы, — ими-то и пользуются чаще всего, — то маленький кружок

над нотой может быть признан вполне достаточным для установления желаемого. Вот как это записывается в нотах.



В оркестре флажолеты флейты имели до сих пор ничтожное приложение. Ими есть полный смысл пользоваться только в том случае, когда желательно получить совершенно особую звучность, предназначенную произвести необычайное впечатление. Тогда они должны быть изложены вполне открыто или с сопровождением нарочито-нежным и прозрачным. При иных условиях слабые флажолеты флейты могут легко потонуть в общей оркестровой ткани.

Совсем особое место в игре на флейте занимает *дыхание*. Устройство флейты таково, что «амбушюр» её требует значительно большего расхода дыхания, чем трость гобоя или мунштук кларнета. Поэтому следует относиться с большой осторожностью к продолжительным рисункам, заключённым под одну лигу. Естественное дыхание исполнителя, как наиболее лёгкое и удобное, к сожалению, далеко не всегда привлекало внимание композиторов, требовавших иной раз от флейтистов явно непосильных вещей. Доказательством сказанному служит ряд произведений, где в изобилии встречаются *лиги* такой протяжённости, что ни один исполнитель не в состоянии их преодолеть на одном дыхании. Исключительных крайностей в этом направлении требовали многие композиторы. И если верно, что подобные предписания авторов имеют вполне

иносказательное значение и предусматривают возможно большее *legato*, то ещё более верно, что лига в конечном итоге отнюдь не является запретом для смены дыхания там, где исполнителю покажется это наиболее разумным и удобным. В этом последнем случае лига требует только наибольшей связности исполнения, при которой вполне возможно возобновить запас воздуха и продолжать игру без заметных перерывов или слишком грубых ударений.

Но здесь же имеет смысл сказать ещё несколько слов по поводу одной оплошности, имеющей довольно частое приложение. Дело в том, что композиторы часто забывают о быстром утомлении флейтиста, вынужденного исполнять многократно повторяющийся рисунок. Этим своим невниманием авторы создают для исполнителя большие затруднения, о которых дирижёры почему-то никогда не находят нужным позаботиться. Одним из самых убедительных примеров в этом смысле может служить первое проведение в симфонической поэме *Три пальмы* А. А. Спендиарова, порученное автором одной флейте. Не проще ли было бы поделить такую партию между двумя исполнителями и тем самым устранить чрезвычайно неприятное ощущение чрезмерного утомления, наступающее обычно чуть-ли не с восьмой фигуры. Вот этот пример.



Флейте, как инструменту чрезвычайно подвижному и технически совершенному, часто приходится пользоваться всевозможными трелями и *trémolo* в объёме от малой терции до чистой октавы. Чтобы не слишком осложнять дело громоздкими выкладками, полезно запомнить только одни исключения. Как правило, все трели в объёме *малой* и *большой* секунды возможны на всём протяжении звукоряда флейты. На флейтах, не располагающих добавочными клапанами для мизинца левой руки, четыре крайние трели —

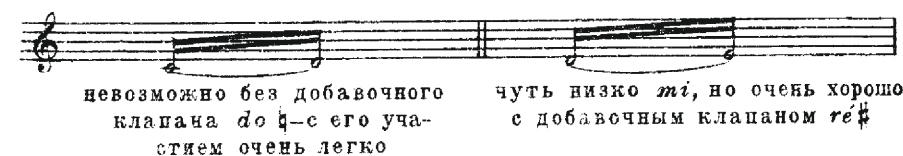
si-do, si-do#, do-ré, do#-ré# — неисполнимы. Но они чрезвычайно легки, удобны и точны при наличии добавочных клапанов — низких *do#* и *ré#*. Эти клапаны были разработаны русским флейтистом В. И. Сафроновым-Глинским (1883—1945) и применены на флейте, построенной по его заказу Морицем-Максом Мёнигом (Mönnig, 1875—). К сожалению, это превосходное усовершенствование не было принято мастерами, и потому должно быть признано *несуществующим* для подавляющего большинства флейт.

НЕИСПОЛНИМО без добавочных клапанов для мизинца левой руки



В прошлом *невозможная* или скверно звучащая трель *do-ré* очень легка с добавочным клапаном *do#*, а трель *ré-mi*, с обычно чуть

низким *mi*, очень хороша с добавочным клапаном *ré#*. Впрочем, сейчас эта трель звучит всегда хорошо на безусловно *хорошей* флейте.



Три трели — *do-ré*, *do#-ré* и *do#-ré#* второй октавы, — в прошлом не всегда удачные, — чрезвычайно легки при исполнении двух первых трельными клапанами *do#-ré* и последней трель-

ными-же клапанами *do#-ré#*. Эти-же трели, расположенные в третьей октаве, исполняются при содействии тех-же трельных клапанов и для флейтиста не представляются трудными.



Трели, расположенные ещё выше, в общем вполне удобны, если при их воспроизведении пользоваться «трельными ходами».

Так например, трель *ré-mi* в третьей октаве звучит особенно хорошо с клапаном *sol#* или трельным клапаном *do#-ré#*. Трель *ré-mi* звучит лучше, если её играть клапаном *sol-la*. Трель *mi-fa* удаётся особенно хорошо с клапаном *si-do*, а трель *fa-sol* — хороша ходом низкого *fa* с закрытым *do-do#*. Если эту трель играть клапаном *fa*, то звук *sol* оказывается безупречно чистым, тогда как в противном случае он слишком низок. В таком-же, примерно, положении оказывается и следующая трель *fa#* —

sol. Чуть низкое *sol* удаётся хорошо, если трель играть ходом низкого *fa#* при закрытом *do#*, а самую трель бить клапаном *fa#*. Трель *sol-la*, в сущности, звучит хорошо, но её лучше избегать из-за слишком сложного грифа. Она в виде «мордентов» встречается в танцах третьего действия *Руслана и Людмилы* и обычно доставляет много хлопот исполнителям. Наконец, трели *sol#-la#* и *si#-do* хороши, если первую играть ходом высокого *sol#* при клапане *si#*, а вторую — ходом высокого *fa#* при исполнении трели тем-же клапаном *si#*.

Вот, как выглядят все эти исключения в нотах.



Все *trémolo* в объёме малых и больших терций — хороши от самого низкого *si* до высокого *do*. К исключениям должно отнести самую низкую большую терцию *si-ré#*. Она невозможна при обычном устройстве флейты и хороша при наличии добавочного клапана *ré#*. По той-же причине невозможна и следующая малая тер-

ция — *do-mi*. Она удаётся вполне только с указанным добавочным клапаном Сафронова-Мёнига, не встречающегося, к сожалению, на большинстве современных флейт. Затруднительна из-за расположения пальцев большая терция *mi-sol#*, причём *sol#* всегда немного низко. По этой причине её не очень любят пользоваться.



Четыре терции — *si b-ré*, *si-ré*, *si-ré#* и *do-mi*, хороши с участием трельных клапанов *do#-ré#* для первой; *do#-ré* для второй и обоих клапанов одновременно для двух последних.

Октавой выше эти-же терции требуют предосторожности только в двух случаях. Терция *si#-ré* довольно трудна, а *si#-ré* — хороша при применении трельных клапанов *do#-ré* и *do#-ré#*.



Терции *do#-mi* и *do#-mi#* — возможны, шесть следующих — *ré-fa*, *ré-fa#*, *mi#-sol*, *mi#-*

sol, *mi-sol* и *mi-sol#* — легки и удаются вполне при исполнении их вспомогательными ходами.



Все-же остальные терции только возможны. Из них трудны терции *fa-la*, *sol#-si*, *si#-ré*, *si#-ré#* и *si-ré*. Очень трудно исполнение послед-

ней терции *do-mi* и вполне удобна терция *sol-si#* ходом низкого *sol* при клапане *si#*. В оркестре ими пользуются весьма осмотрительно.



Все *trémolo* в объёме чистой кварты, увеличенной кварты или её энгармонической замены — уменьшенной квинты, и чистой квинты в основном возможны. Одни удаются очень хорошо,

другие — только возможны, а третьи представляют существенные затруднения или из-за расположения пальцев — тогда они звучат несколько тяжело, или из-за скорости движения — они лег-

не в медленном движении и затруднительны в быстром. Вот, наиболее существенные исключения, с которыми неизменно приходится считаться в оркестре.

только возможно тяжело из-за расположения пальцев трудно в быстром движении возможно возможно

не очень удобно тяжело из-за расположения пальцев трудно возможно, но довольно трудно

неудобно, но с трельным клапаном *do#-ré#* очень хорошо неудобно и звучит не очень хорошо возможно тяжело из-за расположения пальцев хорошо в быстром движении

возможно возможно, но трудно возможно, но звучит не очень хорошо только возможно

возможно возможно в быстром движении трудно, в медленном только возможно тяжело

довольно хорошо трудно возможно, но довольно трудно неудобно возможно

возможно, но довольно трудно возможно, но трудно возможно довольно трудно

возможно возможно возможно, но не всегда удастся возможно, но довольно трудно

очень трудно вполне возможно возможно возможно в медленном движении

очень трудно возможно, не всегда удастся трудно возможно возможно, но трудно

возможно, но необходимы упражнения возможно, но трудно возможно возможно, но трудно очень трудно

возможно, но трудно возможно, но очень трудно возможно, но очень трудно

Всё сказанное о *trémolo* относится только к данному построению, взятому вне всякой связи с предыдущим и последующим течением музыки. Однако, в оркестре все *trémolo* в объёме всех перечисленных *небольших* интервалов — малых и больших терций, чистых кварт и уменьшенных и чистых квинт, представляют подчас значительные трудности и тем большие, чем скорее их движение, продолжительность применения и сложнее последовательность. Чаще всего для их воспроизведения приходится пользоваться *вспомогательными* или «трельными ходами», облег-

чающими их выполнение, но отнюдь не всегда способствующими точности и чистоте их звучания. Поэтому, если есть малейшая возможность обойтись без подобных построений, то благоразумнее ими вообще не пользоваться. Если же, напротив, автор никак не может обойтись без указанных *trémolo*, — он должен быть готов к тому, что его замысел может оказаться не на должной высоте. Нечто подобное встречается у Чайковского в первой части его *Первой симфонии*, и, как правило, ставит флейтистов перед лицом непомерных трудностей.

Allegro tranquillo ♩ = 132

Flûtes *pp* *sf* *pp* *p*

и далее —

pp *sf* *p*

(Гретье и другие)

Большие интервалы — *сексты*, *септимы* и *октавы*, — трудны для исполнения в быстром движении и скорее только возможны, чем хороши — в медленном. В данном случае, нет большой необходимости останавливаться на недостатках — их слишком много, а лучше запомнить только то, что безусловно хорошо, удобно и легко. Их будет

подавляющее меньшинство. Итак, вот полный перечень *малых* и *больших секст*, *малых* и *больших септим* и *чистых октав*, которыми автор может пользоваться в оркестре вполне беспрепятственно, хотя и в относительно очень умеренном движении. От всего остального лучше безусловно отказаться.

хорошо

несколько затруднительно из-за расположения пальцев

хорошо

тяжело из-за расположения пальцев

довольно трудно, но возможно

хорошо

тяжело из-за расположения пальцев

трудно в быстром движении

хорошо

хорошо в умеренном движении

возможно в медленном движении

возможно, но не очень удобно из-за расположения пальцев

возможно в очень медленном движении; особенно трудна большая септима

хорошо

довольно трудно, но в умеренном движении хорошо

хорошо

возможно, но трудно

тяжеловато

возможно, но довольно трудно

возможно в умеренном движении

хорошо

довольно трудно

трудно

возможно, но довольно трудно

хорошо

возможно

возможно

довольно трудно

возможно, но трудно; октава немного легче

возможно

возможно, но довольно трудно

возможно

возможно

возможно

возможно

трудно

возможно

хорошо

трудно

возможно

возможно, но довольно трудно

хорошо

возможно

возможно, но довольно трудно

тяжело

возможно, но трудно

возможно, но довольно трудно

трудно

возможно

трудно

возможно

трудно, но возможно

хорошо

трудно

возможно, но довольно трудно

возможно

трудо́но о́чень трудо́но до́вольно трудо́но возмо́жно

о́чень трудо́но, но
удобно с добавоч-
ным клапаном на
флейтах Отто Мю-
нига возмо́жно, но трудо́но трудо́но возмо́жно

до́вольно трудо́но трудо́но возмо́жно

возмо́жно возмо́жно, но до́вольно трудо́но о́чень трудо́но возмо́жно в уме-
ренном дви́жении

возмо́жно возмо́жно, но
звучит не о́чень
хорошо трудо́но о́чень трудо́но возмо́жно, но
трудо́но

возмо́жно в умеренном дви́жении возмо́жно, но тре-
бует упражне́ний возмо́жно, но о́чень
трудо́но

трудо́но возмо́жно, но о́чень
трудо́но возмо́жно, но трудо́но

возмо́жно, но трудо́но и
требует упражне́ний возмо́жно, но
трудо́но

Каковы-же обязанности и возможности флейты в оркестре? Сравнительно со всеми прочими инструментами современного оркестра, флейта не обладает большой силой звука в нижней части своего звукоряда. Поэтому, объём, заключённый в пределах от *si* малой октавы до *sol* или *la* второй, не может быть использован в грузном изложении оркестра или в *forte*, требующем силы и блеска звучания. Флейта тонет тогда в окружающей её звуковой ткани и в значительной мере утрачивает своё значение. Напротив, в *piano* или проникновенном *solo* «низкие» флейты обаятельно прекрасны. В этом случае флейтам можно поручать даже гармоническое заполнение, особенно в тех случаях, когда не очень желательна его нарочитость. Впрочем, великие классики нередко пользовались удвоением нижнего мелодического голоса флейтой, стремясь, очевидно, не столько усилить силу звука, сколько его озарить свойственной только флейте прелестью, прозрачностью и воздушностью. Если-же принять во внимание чрезвычайно скромные размеры «классического оркестра», то не-

доумения, иной раз высказываемые по этому поводу, едва-ли могут быть достаточно основательными. Более того, Геварт, проявивший за всю свою многолетнюю деятельность особенную склонность к изучению музыки классиков, высказал вполне справедливую мысль, что, когда флейте приходится удваивать женский голос, то её настоящее место окажется октавой выше его. Это относится также и к тем случаям, когда она удваивает партию духового инструмента, расположенного в общих с женским голосом объёмах. Нет ничего проще предположить поэтому, что подобное положение флейты в оркестре вызовет тождественное ощущение и при удвоении струнных инструментов. Это свойство флейты было замечено очень давно.

Известны случаи, когда оркестр звучит необычайно сочно и полно при чрезвычайно скромном количестве занятых в нём голосов. Вот, один такой образец, неизменно удивляющий поразительной полнотой звучания. Он заимствован из балета Василенко *Цыгане* и красотой своего звучания несомненно обязан низким флейтам.

Assez modéré

Flûtes *p* *pp* *a2*

Clarinettes en La *pp* *a2*

Bassons *1^{re} SOLO* *p*

2^e Violons *pizz.* *pp sempre*

Altos *pizz.* *pp sempre*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *pp sempre*

1. a2

1^{re} Violons pizz. 2^{es} Violons unis. div. unis.

p *f marcato* *pp* *sf div.* *pp* *pp* *pp*

В техническом отношении флейта необычайно подвижна. Ей доступно всё, что может только изобрести самое «капризное» воображение композитора, лишь бы написанное не противоречило природным свойствам инструмента. И даже в современных условиях в оркестре найдётся немало представителей, обладающих столь блистательными средствами выражения. В смысле гибкости, подвижности и замысловатости изложения, флейта занимает, конечно, первенствующее положение. Только один кларнет из семейства деревянных духовых инструментов может с нею соперничать и потому музыканты часто объединяют в своих замыслах именно кларнеты с флейтами. В звучании флейты скрыто много нежности, таинственности и поэтичности. Её природные

свойства несут в себе всегда нечто радостное, повествовательное, сказочное и «пасторальное». И все эти замечательные качества флейты последовательно и очень счастливо вдохновляли музыкантов, чему свидетельством может служить множество чудесных образцов, красноречиво подтверждающих только что сказанное. К сожалению, воспроизведение подобных случаев связано с полным изложением партитуры, что слишком обременительно по многим причинам. Изучающий оркестр многое сумеет приметить сам, но вот один случай, где флейты, играя относительно очень мало, переносят слушателя в мир сказки-былины, великим чародеем которой был Римский-Корсаков. Вот этот крохотный отрывок из его оперы *Садко*.

• Andante $\text{♩} = 72$

Flûtes *mf dim.* *p*

Cor Anglais *mf dim.* *p*

САДКО По озеру плывёт стадо белых лебедей и серых утиц.
И плывёт стадо лебедей.

Altos *dolce*

p *f* *pp*

Чтобы закончить настоящее повествование о флейте и вполне исчерпать её блистательные возможности, вот несколько выписок, принадлежащих перу разных музыкантов. Одни использовали флейту в качестве вполне оркестрового инструмента, другие — в объёме инструмента-*solo*. Самое пристальное изучение предложенного, даст возможность составить себе наиболее верное представление о современном состоянии виртуозной техники на флейте.

34 *Con anima*
SOLO

Flûte *p*

p *f* *pp*

Andante con moto

1^{re} Flûte *f* *ad libitum*

30*

(Глинка - *Руслан и Людмила*)
Тамара из III г.

quasi andante *stringendo*

dim. *pp*

(Чайковский - Орлеанская Дева)

Adagio Recit.

Flûte solo *Cadenza a piacere*

Allegretto

Adagio Recit.

81 *Allegretto scherzando*

dolce

brillant

Vif *p cresc.* 82

(Римский - Корсаков - Снегурочка)

6 *Plus animé* *tr* $\text{♩} = 80$

1^{re} SOLO

Grandes Flûtes

mf

mf

mf

Très soutenu *SOLO* *expressif legato* *brillant* *ten.* *à volonté*

1^{re} Flute *mf* *f dim.* *p* *f dim.* *p* *f* *p*

f *p*

en pressant un peu

mf *p* *f tranquillo*

pesant en élargissant *Au 1^{er} Mouvement* *à volonté*

quasi recit. *mf cresc. molto* *ff* *sf* *mf*

retenu *ten.* 13 *Adagio*

expressif *p*

(Черепнин - Нарцис и Эхо)

Vivace

Flûte

ff *dim.*

p *f* *p*

(Цыбин - Этюд - Scherzo As-dur)

Allegretto scherzando $\text{♩} = 84$

Flûte

mp *p*

(Цыбин - Этюд b-moll)

Vif brillant

Flûte

f *dim.*

p *f* *ff*

(Цыбин - Этюд H-dur)

Ноты, обозначенные крестиком — +, следует исполнять вспомогательной или трельной хваткой.

Теперь, в заключение, остаётся только сказать о количестве флейт в оркестре. В «классическом оркестре» установился обычай пользоваться дву-

мя флейтами. Когда возникала необходимость в малой флейте, то обычно она объединялась с партией второй флейты, которая с ней и меня-

лась. Подобная замена производилась изредка и в тех случаях, когда автор требовал две малые флейты. Хайди пользовался иногда третьим голосом в семействе флейт, а три флейты, как нечто постоянное, утвердилось со времён Вагнера и Верди.

В дальнейшем количество больших флейт часто увеличивалось и достигало иной раз четырёх, пяти и даже шести. Участие малой флейты или в новое время — альтовой, в счёт, конечно, не шло. В качестве особой оркестровой звучности, должествовавшей подражать древнегреческим музыкальным инструментам, известен

случай сочетания десяти флейт с арфами. Это — чрезвычайно редко исполнявшийся и ныне совершенно забытый *Гимн пифагорейцев восходящему солнцу* Ипполитова-Иванова. Тем не менее, использование в оркестре трёх флейт является, пожалуй, наиболее обаятельным сочетанием этого рода инструментов.

В подтверждение сказанному, — вот небольшой отрывок из восхитительного «Танца пастушков», принадлежащего перу величайшего поэта звуков П. И. Чайковского. Он встречается в «Дивертисменте» его балета *Щелкунчик* и входит также в сюиту отсюда.

Assez modéré

1^o 2^o Flûtes

p *mf* *sf* *mf*

3^o

p *mf* *sf* *mf*

Altos

pizz. *p*

Violoncelles

pizz. *p*

Contrebasses

pizz. *p*

p *cresc.* *f* *p*

1^o Basson *cresc.* *pp* *mf*

1^o et 2^o Violons

poco cresc. *mf* *p*

poco cresc. *mf* *p*

poco cresc. *mf* *p*

(Танец пастушков)

В качестве же последнего совета или, вернее, — напутствия молодому оркестратору можно высказать положение, остающееся до сих пор непоколебимым. Оно заключается всего лишь в нескольких словах и может быть сведено к весьма точному определению. Присутствие в оркестре флейт способствует ясности и свежести его зву-

чания. Напротив, возможное их отсутствие должно быть отнесено к явлению крайне нежелательному.

В этом своеобразном ощущении пишущий для оркестра легко может убедиться сам, если заставит умолкнуть флейты там, где их присутствие безусловно необходимо и очевидно.



МАЛАЯ ФЛЕЙТА

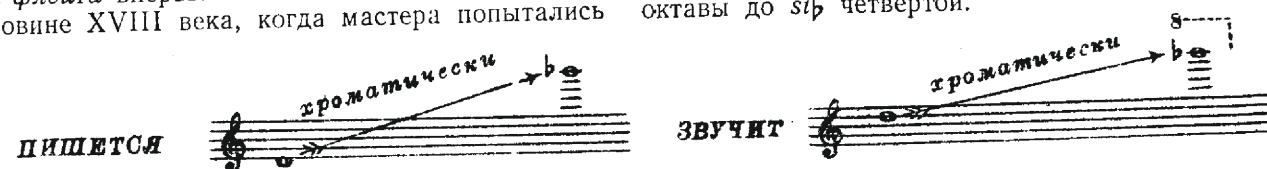
(по-фр. *Petite Flûte*, — *es—es*, по-ит. *Ottavino*, — *ni*, *Flauto piccolo*, — *ti—li*, по-нем. *Kleine Flöte*, — *en—en*, *Pickelflöte*, — *en*, по-анг. *Piccolo*, — *os*)

В те отдалённые времена, когда ещё существовала «флейта с наконечником» или, как её иногда называли современники, — *дусэна, косая*, или «поперечная флейта» — *flûte traversière*, только ещё пробивала себе путь в оркестр. По этой причине флейта, участвовавшая в тогдашнем оркестре, всегда имела в виду ту её разновидность, которая была известна под именем «прямой флейты» или «флейты с наконечником» — *flûte à bec*, и была с ней вполне тождественна. В соответствии с этим, в партитурах того времени, вплоть до 1750 года, название «flauto» принадлежало исключительно флейте с наконечником, а определение *flûte à bec*, как например в сочинениях Баха, применялось в отличие от использованной тут же *flûte traversière* — «флейты поперечной». Это не значит, однако, что композиторы применяли обе разновидности флейты одновременно. Они только стремились быть особенно точными в то время, когда оба инструмента — и прямая и косая флейта, — завладевали, повидимому, равными правами.

С развитием искусства оркестровки, естественно, возникла потребность в голосе, способном звучать выше основного инструмента на октаву или дуодециму против написанного. И с достоверностью известно, что композиторы применяли уже *flauto piccolo*, под названием которой подразумевали старинный *флажолет*, — соответственно уменьшенную и укороченную разновидность прямой флейты *à bec*. Собственно *малая поперечная флейта* впервые появилась лишь во второй половине XVIII века, когда мастера попытались

использовать качества косой флейты на соответственно уменьшенном инструменте. К сожалению, эти условия так и не удались в полной мере даже и тогда, когда косая флейта получила своё бурное развитие в руках Тэобальда Бёма. По этой причине вполне справедливые нарекания на усечённость звукоряда малой флейты не прекращаются ещё и по сей день, и, очевидно, не прекратятся никогда, коль скоро сложный механизм современной «бёмской флейты» не может во всех подробностях уложиться на стенках столь незначительного в своих размерах инструмента. Но так или иначе, старинное и не очень удачное название малой флейты — *flauto piccolo*, вскоре, впрочем, заменённое итальянцами более правильным определением *ottavino*, — перешло именно к этой разновидности флейты и удержалось в оркестре до настоящих дней.

В своём внешнем виде *малая флейта* или *флейточка* много меньше большой флейты и соответственно уже в своём сечении. Ноты для неё пишутся в ключе *Sol*, октавой ниже действительного звучания, что вполне соответствует применяемой на малой флейте «пальцевой хватке». Это последнее обстоятельство облегчает играющему на флейте переход от большой её разновидности к малой и наоборот. Кроме того, такой способ записи устраняет необходимость пользоваться чрезмерным количеством добавочных линеек. Объём малой флейты простирается от ноты *ré* первой октавы до *si* третьей по письму, и, как было уже сказано, звучит октавой выше — от *ré* второй октавы до *si* четвёртой.



Отдельные разновидности малой флейты не так ещё давно располагали звуком *do* и *ré* \flat первой октавы, которыми некоторые композиторы,

как например, В. С. Калинников (1866—1900) в *Первой симфонии* и Римский-Корсаков в *Сказке о царе Салтане*, иной раз пользовались. В со-

временных оркестрах таких флейт уже нет и поэтому писать эти крайние ступени малой флейты

не следует. Чаше всего их будут пропускать или передавать альтовой флейте.

Vif mais pas trop

Petite Flûte *ff*

Assez modéré

Petite Flûte *(mf)*

Но вне зависимости от указанного объема, действительно хорошим «последним» звуком малой флейты должно признать звук *sf* третьей октавы по письму, тогда как две крайних ступени — *si* и *do* четвертой октавы по письму получаются на немногих инструментах и подобны самому обыкновенному свисту. Ими можно пользоваться поэтому только изредка или в тех немногих случаях, когда преследуется какая-нибудь особая художественная цель, требующая крайне резкого, свистяще-пронзительного *fortissimo*. Что же касается самых низких ступеней звукоряда, то они довольно слабы и бесцветны. В связи с

этим иной раз советуют удваивать их второй или третьей большой флейтой, забывая при этом о возникновении неправильного взаимодействия регистров. Если малая флейта в низком регистре звучит слабо, то большая флейта в среднем — достаточно полно. Явное несоответствие в звучании только что отмеченных отрезков звукоряда производит довольно неприятное впечатление, как только эти последние сочетаются вместе. Досадный случай в этом роде, возникший, вероятно, по недосмотру, встречается в Четвертой симфонии Мясковского, где он — из-за своей краткости — обычно проходит незамеченным.

Large, froid et sans expression

Petite Flûte *pp très doux*

1^{re} Flûte *pp*

bien chanté

mp

p

Но чтобы удержать себя от подобного соблазна, надо помнить об одном весьма существенном обстоятельстве. Если инструмент безупречен, — а безупречность в чистоте звучания малой флейты оказывается её самой уязвимой особенностью, — то не только *piano*, но и *forte* удаётся ей с достаточной лёгкостью. Нужно быть только действительно опытным музыкантом, в совершенстве владеющим своим инструментом и знающим все его «повадки» досконально. Это — первое условие. Что же касается замены низких ступеней малой флейты или, что ещё того хуже —

поддержки их звуками большой, то если есть хотя-бы малейшая возможность избежать подобное, следует всегда предпочесть отказ от услуг большой флейты. Не говоря уже о том, что вообще крайне трудно добиться совершенства в звучании обоих этих инструментов, ещё труднее поверить в соответствие их высот, о чём было упомянуто выше. Ведь низкие звуки малой флейты, обладающие качествами, присущими только им одним, отнюдь не тождественны по силе и окраске звука тем-же ступеням, исполненным большой флейтой.

В техническом отношении малая флейта вполне совершенный инструмент и всё, что было сказано по поводу исполнительских особенностей большой флейты, — всё в точности приложимо и к малой. Всё это происходит по той простой причине, что в механическом устройстве малой флейты, если не считать только отсутствия *rép* и *do* первой октавы по письму, нет никаких различий, и все усовершенствования, существующие теперь на большой флейте, в полном объеме применены и на малой. Примерно в таком-же положении оказываются и все *трели*. То, что неисполнимо на большой флейте, то неисполнимо и на малой, а то, что очень трудно на большой флейте, то можно с полной уверенностью считать почти неисполнимым на малой. Точно такое-же замечание можно сделать и в отношении *trémolo* с той только разницей, что их объем применения ещё менее обширен, чем на большой флейте. Во всём-же остальном малая флейта вполне тождественна большой и она так-же склонна к вирту-

озной подвижности, как и большая флейта. В оркестре малая флейта, на первых порах своей деятельности, была предназначена для усиления и продления вверх крайних октав большой флейты. Именно под таким углом зрения о ней и судили композиторы того времени, полагая, что её резкая и грубая звучность пригодна лишь в каких-нибудь военных шествиях, или в таких музыкальных сценах, которые требовали особенно резкой оркестровой звучности. Учёные не советовали пользоваться услугами малой флейты в симфонической музыке, предоставляя ей более благоприятное поле деятельности в опере или балете. Тем не менее, классики находили не раз вполне «благоприятные» поводы пользоваться малой флейтой именно в симфонических произведениях. В этом случае они предпочитали сочетать её с медными и ударными инструментами, подтверждая таким образом её былую славу «военной дудки». Блестящий образец в таком роде даёт Бетховен в самом конце своей увертюры Эгмонт.

Allegro con brío

Petite Flûte *ff*

Flûtes *a2*

Hautbois *ff*

Clarinettes en Si b *ff*

Bassons *ff*

en Fa *ff*

Cors en Mi b *ff*

Trompettes en Fa *ff*

Timbales *ff*

1^{re} et 2^e Violons *ff*

Altos *ff*

Violoncelles et Contrebasses *ff*

В то время, когда малая флейта не была ещё в должной степени усовершенствована, она действительно была лишена той нежности и поэтичности звучания, которая была в таком изобилии свойственна большой флейте. Обладая чрезвычайными верхами и отсутствием гибкости в звучании, она, по мнению мастеров того времени, была решительно неспособна к выразительному пению. Поэтому, самое большее на что она могла иногда рассчитывать, так это — на удвоение октавой выше мелодической линии больших флейт.

Впрочем, это качество малой флейты отнюдь не должно расцениваться, как её отрицательная черта. Напротив, в большом оркестровом *tutti*, рассчитанном на силу и блеск звучания, малая флейта удержала эту свою обязанность и по сей день. Нет ни одного крупного и пышно звучащего произведения, где малой флейте не было бы поручено удвоение в унисон или октаву верхнего мелодического голоса. Вот такой случай, заимствованный из симфонической сюиты Римского-Корсакова *Шехеразада*.

Vif $\text{♩} = 88$

Petite Flûte

Flûtes et Hautbois

Bassons

Trompettes en La

Trombones et Tuba

Triangle

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

f *mf* *sf* *a 4* *a 2* *simile* *(iv z)*

Одной из отличительных черт в звучании малой флейты следует признать её способность очень удачно сочетаться с звенящими ударными инструментами в том случае, когда она подра-

жает какому-нибудь восточному духовому инструменту, и с барабанами, когда автор хочет напомнить о её вековой принадлежности к «военному делу».

Но не всегда малая флейта подражала грубой «военной дудочке». Бывали случаи, когда она, вполне сохраняя своё *военное* прошлое, принимала участие в музыке глубоко взволнованной и драматичной.

Примером такому толкованию флейточки может служить самое начало «Песни Клерхэн» из музыки Людвига Бетховена к *Эгмонту* — прославленной трагедии Иохана-Вольфганга Гёте (Goethe, 1749—1832).

Vivace

Petite Flûte

Clarinettes en Si b

Bassons

Cors en Fa

Timbales

КЛЕРХЭН

p *f* *sf* *a 2* *a 4*

Die Trom-mel ge-rüh-ret,
Гре-мат ба-ра-ба-ны,

Римский-Корсаков воспользовался сочетанием малой флейты с барабаном в *Майской ночи*, когда пожелал придать почти шутовской оттенок носителям местной власти, явно забывшим о своём высоком звании. Р. М. Глиэр (1875—), воспользовавшись точно таким же сочетанием в

балете *Медный всадник*, отнюдь не преследует «комической» стороны его звучания. Здесь малая флейта с барабанами сопровождает прохождение солдат Преображенского полка. Вот эти образцы, приведённые здесь в обратном порядке.

$\text{♩} = 112 (\text{♩} = 120)$

Petites Flûtes

Tambours militaires

Petite Flûte

Tambour militaire

ВИНОКУР

ПИСАРЬ

ГОЛОВА

f *mf* *sf* *a 2* *a 4* *simile* *(iv z)*

Vif modéré et majestueux

SOLO

avec sourdine

pppp

f *energique et majestueux*

Пусть у-зна-ют, что зна-чит власть, у-зна-ют, что

Пусть у - зна - ют, что зна - чит власть, у - зна - ют, зна - чит власть, у - зна - ют, что зна - чит власть, что зна - чит власть; пусть у - зна - ют, пусть у - зна - ют, что

Как было уже сказано, малая флейта появилась в оркестре лишь со второй половины XVIII столетия. Классики пользовались малой флейтой очень умеренно и то только в тех случаях, когда рассчитывали на достижение какой-нибудь особой звучности, предназначенной произвести выдающееся впечатление. Хайдн и Моцарт звучностью малой флейты пользовались иной раз в своих ораториальных и оперных произведениях. Известен очаровательный случай использования малой флейты Хайдном во *Временах года* в той части «Весны», где автор со свойственным ему добродушием подражает насвистыванию песенки пахарем, идущим за своим плугом. Моцарт, напротив, чаще всего присоединял малую флейту к ударным, долженствующим передать в звуках так называемую «турецкую музыку». Правда, в *Похищении из Серая* обязанности малой флейты исполняет у него старинный *флажолет* — ближайший родственник поперечной малой флейты из семейства прямых флейт, но всё это, тем не менее, ничуть не меняет существа дела. Бетховен пользовался малой флейтой очень редко, но зато каж-

дый раз со свойственной ему гениальной простотой и изобретательностью. В опере времён Глюка и Вебэра малая флейта появляется только в глубоко-оправданных сценических положениях, а в музыке классической итальянской оперы с её несколько шумливой оркестровкой в духе Россини и его ближайших последователей, малая флейта в известной мере становится инструментом «банальным» и даже пошлым.

В произведениях русских композиторов малая флейта проявила склонность к более самостоятельной жизни и, если не считать обычного её толкования в оркестре вообще, то явила собою нечто весьма новое и достойное. Прежде всего, русские композиторы никогда не смотрели на малую флейту как на инструмент «дикий», «необузданный» и резко-крикливый.

С подлинным изяществом воспользовался малой флейтой А. К. Лядов в русской песне «Я с комариком плясала». Этот чудесный образец легко найти на страницах его *Восьми русских народных песен* и ощутить всю прелесть сочетания малой флейты с «балалайками» струнных.

• 2 Allegro 138

Petite Flûte
Tambour de Basque
19 Violons
29 Violons
Altos
Violoncelles

3
4
p
mf
f
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
cresc.
sf

Столь же мило использована малая флейта во второй сюите *Крымских эскизов* Спендиарова. В «Песне о мышке» быстрый, суетливый рисунок флейточки воспроизводит в звуках стремитель-

ную беготню мышки. Она юлит вокруг мышеловки и не решается схватить приманку, удерживающую приоткрытую дверку, которая захлопнется, как только мышка проникнет в западню.

28 Allegro non troppo ♩ = 116

Малой флейте нередко поручается затейливая канва мелодического узора, переходящего затем от инструмента к инструменту. В развитии этого положения, особенной изысканностью отличается сочетание малой флейты в октаву с гобоем. Оба эти приёма чрезвычайно удачно использованы А. П. Бородиным во *Второй симфонии*, названной в своё время «Богатырской».

С точки зрения оркестровки, первый случай не вызывает сомнений, поскольку малая флейта чаще всего выступает в качестве самого высокого голоса семейства флейт. Напротив, второй — любопытен тем, что немного противоречивое сочетание выразительного гобоя с чуть резковатой «флейточкой» на самом деле порождает необычайно певучую и нежную октаву.

Vif ♩ = 126

Vif ♩ = 128

Petite Flûte

Flûtes

Hautbois

Clarinettes en La

Bassons

1^{re} et 2^e Cors en Fa

Harpe

В подтверждение «пасторальных» возможностей малой флейты, — а именно эти качества её долгое время оспаривались, либо подвергались сомнению, — вот очаровательный наигрыш пастушка, встречающийся в «Пробуждении Айши» в балете Хачатуряна (*Խաչատրյանի, 1904—*) Гаянэ. Здесь малая флейта подражает наигрышу дудоч-

ки пастушка и в этом смысле создаёт ощущение пробуждающейся природы, озарённой первыми лучами восходящего солнца. В этом небольшом отрывке, приводимом здесь в полной партитуре, любопытно присутствие бас-кларнета, ведущего вполне независимый мелодический узор в самой глубокой октаве своего звукоряда.

Lent ♩ = 50

Petite Flûte

Clarinette basse en Si b

Harpe

1^{re} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

SOLO

mf expressif

div.

vibrato

pp

poco accelerando ritenuto

SOLO

mf

Cors en Fa

sf

mi

f non arpeggiato

mi#

f recitativo

mp

mi

mf

Score for Cors en Fa and other instruments. The Cors en Fa part is marked *mf* and *SOLO*. The other instruments are marked *mf* and *f*. The score is in 2/4 time and features a melody with many triplets.

Итак, «крикливые» и «пронзительные» звуки малой флейты, лишённые, как полагали, достоинств «поэтической нежности» обыкновенной флейты, теперь оказываются в оркестре не столь уже большим бедствием. Правда, применённые некстати и не впопад, они способны придать оркестровому звучанию оттенок какой-то избитости, затасканности и даже пошловатости. Но в руках тонкого оркестратора, как уже легко можно было заметить из предыдущего, малая флейта быстро смиряет свой «пыл» и становится не только вполне «покорной», но и «выразительной». И это её свойство особенно остро сказывается в тех случаях, когда композитор прибегает к услугам двух малых флейт. Он уже не смотрит на неё, как на голос, способный только усиливать верхнюю октаву оркестрового звукояда или удваивать окта-

вой выше большую флейту в рисунках, преисполненных силы и блеска. Её возможности давно уже вышли за пределы этих обязанностей. Теперь уже наравне со всеми прочими инструментами оркестра малая флейта — одна или две — исполняет подлинные *sol*i, способные пленять уже даже самый изысканный и прихотливый слух. Достаточно, для примера, вспомнить два случая — «Песенку Каспара» из *Волшебного стрелка* и «Хор мальчишек» из *Кармен*, чтобы в полном объёме прочувствовать разницу в ощущениях, вызываемых сочетанием двух малых флейт.

Если у Вебера узоры двух флейт проникнуты ощущением какой-то «мрачной фантастики», то у Бизе (Bizet, 1830—1875), напротив, они преисполнены веселья и здоровой шутки. В данном случае эти примеры переставлены.

Score for Petites Flûtes and Trompette en La. The Petites Flûtes part is marked *ppp* and *ten.*. The Trompette en La part is marked *ppp*. The score is in 2/4 time and features a melody with many triplets.

Score for Petites Flûtes, KASPAR, and other instruments. The Petites Flûtes part is marked *ppp* and *ten.*. The KASPAR part is marked *un poco meno pp* and *ten.*. The other instruments are marked *ff* and *ten.*. The score is in 2/4 time and features a melody with many triplets.

В сочетании с флейтами, малая флейта становится особенно визгливой и смешной, когда она изложена октавой выше этих последних. Если же в качестве сопровождения всему проведению предпосланы фаготы, урчащие в противополож-

ном конце оркестрового звукояда, то можно вызвать звучность, которой после Чайковского нашлось немало охотников подражать. Вот, как нечто подобное использовал Чайковский в «Китайском танце» *Щелкунчика*.

Vif modéré

Score for Petite Flûte, 1re Flûte, Bassons, Violons, Altos, and Violoncelles et Contrebasses. The Petite Flûte part is marked *f*. The 1re Flûte part is marked *f*. The Bassons part is marked *mf*. The Violons part is marked *mf* and *pizz.*. The Altos part is marked *mf* and *pizz.*. The Violoncelles et Contrebasses part is marked *mf* and *pizz.*. The score is in 2/4 time and features a melody with many triplets.

Когда автор не преследует явно «шуточных» целей, то сочетание малой флейты с фаготом в музыке сосредоточенной порождает ощущение звучащих где-то вдали «восточных инструментов», а в музыке игривой и лёгкой — непринуж-

дённое веселье. Как известно, первый случай прославился благодаря *Кавказским эскизам* Ипполитова-Иванова, а второй получил большую известность благодаря польке *Perpetuum Mobile* Иохана Штрауса-сына (Strauss, 1825—1899).

Allegro moderato. Tempo marziale ♩ = 12

Как видно из приведённого примера, здесь использовано сочетание малой флейты с фаготом в крайне редком отношении интервала трёх октав. Столь необычное расстояние между мелодическими голосами неизменно вызывает своеобразную остроту звучания, живо на-

поминающую наигрыш двух самодельных дудочек. Напротив, во втором примере, точно такое же изложение голосов, применённое в совершенно ином по содержанию контексте, порождает ощущение известной танцевальности, вполне отвечающей художественному замыслу автора.

Vif
SOLO

Petite Flûte

Bassons

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

1^o SOLO

Совсем в стороне лежит способность малой флейты *подражать* звучанию одного очень распространённого на Востоке местного духового инструмента, не получившего, как известно, права признания в «европейском» симфоническом оркестре. Это — *най* (نی), известный на всём Ближнем Востоке с древнейших времён. В Средней Азии эта камышёвая или тростниковая прямая флейточка считается подлинно-народным инструментом и пользуется самым широким распространением. В большинстве случаев *най* довольствуется только пятью или шестью пальцевыми дырочками, расположенными двумя «секциями» или «группами». Основной звукоряд его

начинается последовательностью октавных призвуков, а «основные звуки» слишком ненадёжны и во время игры удаются не всегда. Вследствие такой особенности исполнитель постоянно «цепляет» то верхний звук, когда пытается играть в нижней октаве, то нижний, — когда стремится удержать мелодический узор вверху.

Именно узбекскому наю весьма удачно подражает малая флейта у Козловского в *Празднике урожая*, где её причудливый напев, со свойственными наю *предыханиями* в виде чрезмерных скачков, сопровождается танбуром — струнными *pizzicato* у подставки.

6 *Plus tranquille (Moderato alla breve)*

SOLO

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Cor Anglais

Harpes

1^o Violons

2^o Violons divisi

Altos

Violoncelles

Contrebasses

pizz.

meno forte

pizz.(sur le chevalet)

pizz.(sur le chevalet)

pizz.(sur le chevalet)

pizz.(sur le chevalet)

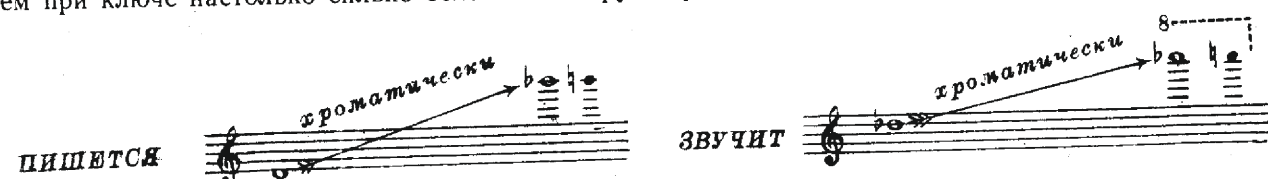
pizz

ff

Из разновидностей малой флейты некоторым распространением пользовалась *малая флейта в Ré♭*. Она была построена применительно к требованиям духового оркестра, где тональности *Sib*-мажор и *Mib*-мажор были преобладающими и где в основном она и применялась. Дело в том, что обыкновенная малая флейта, в то время весьма несовершенный инструмент, была настолько убога, что не могла даже удовлетворить самых скромных требований тогдашней музыки и вполне сносно справлялась лишь с тональностями *Ré*-мажор и *Sol*-мажор. Все прочие тональности с большим количеством диэзов и тональности без всяких знаков или с одним бемолем при ключе настолько сильно осложняли игру

в духовом оркестре, что возник вопрос о создании инструмента, настроенного полутонном выше, с тем, чтобы исполнитель, не переучивая приобретенных уже навыков, мог играть во всех бемолевых строях.

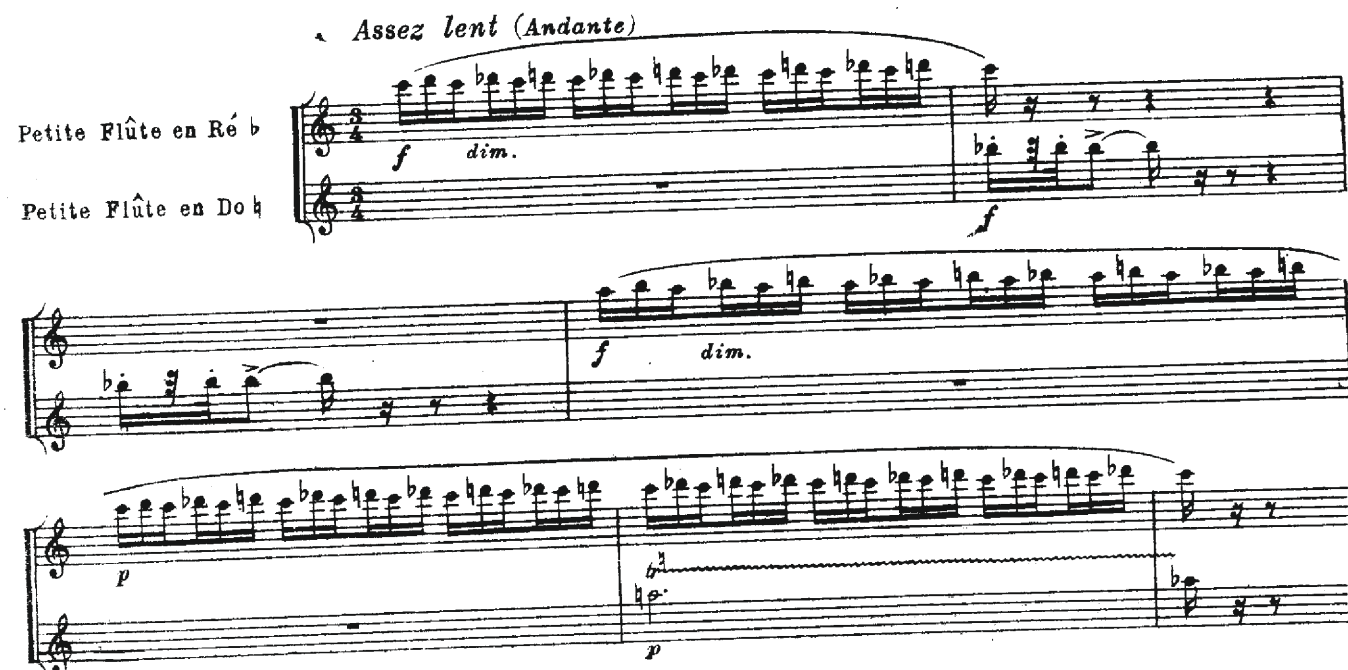
Именно таким инструментом и оказалась «малая флейта в *Ré♭*», неправильно называемая «малой флейтой в *Mib*», поскольку её основным тоном оказывался звук *mib* — малой основной действительно написанного *ré*. Следовательно, её действительный объём простирается от *mib* второй октавы до *sib-si♯* четвёртой. Самые крайние ступени, как *do* и *do♯* пятой октавы, чрезвычайно трудные для извлечения, в оркестре не употреблялись.



В техническом отношении малая флейта в *Ré♭* ничем не отличается от обыкновенной малой флейты в *Do*, и будучи настроенной полутонном выше, она ничуть не приобретает большей резкости в звучании. Напротив, «бемоли», которые являются её основным уделом, влияют на её звучность более чем благотворно. Она звучит достаточно «мягко» и с присущей обыкновенной малой флейте пронзительностью. Словом, этот

инструмент предназначен только для того, чтобы облегчить задачу исполнителя в тональностях с большим количеством бемолей.

В произведениях русских композиторов малая флейта в *Ré♭* была использована только один раз Римским-Корсаковым в *Младце*, когда участвовала в дополнительном оркестре на сцене. Вот этот случай в виде небольшой выписки одной только партии малых флейт.



АЛЬТОВАЯ ФЛЕЙТА

(по-фр. *Flûte alto*, по-ит. *Flauto contralto*, по-нем. *Altflöte*, по-англ. *Bass-flute in G, Alto flute*)

Проникновение альтовой флейты в оперно-симфонический оркестр обычно связывается с именем Н. А. Римского-Корсакова и именно ему приписывается честь первого применения её в оперном оркестре. Автор, вводя альтовую флейту в свой оркестр, как-бы нащупывает её возможности и не решается оставлять её в полном одиночестве, обычно поддерживая то в унисон, то октавой ниже каким-нибудь духовым или струнным инструментом. В тех-же немногих случаях, когда он её оставляет в качестве подлинного инструмента-*solo*, он доверяет ей небольшие узоры, отнюдь не решаясь поручать ей достаточно развитые мелодические построения. В этом смысле более ценный вклад в оркестровую жизнь альтовой флейты внесли его ближайшие ученики и последователи.

Во времена Римского-Корсакова, на заре появления альтовой флейты в оркестре, альтовая флейта строилась в двух объёмах — в строе *Fa* и *Sol*.

Альтовая флейта в *Fa*, звучавшая чистой квинтой ниже написанного, справедливо расценивалась, как более полезная в оркестре, коль скоро она звучала ниже альтовой флейты в *Sol*. Однако, несколько случаев, поддержавших нововведение Римского-Корсакова на том и прекратились, и все последующие авторы, пользовавшиеся альтовой флейтой в оркестре, молчаливо согласились всё-таки на инструменте в *Sol*. Чем было вызвано такое решение задачи — сказать трудно, но можно предположить, что в пользу альтовой флейты в *Sol* высказалась сама флейта, как более лёгкая по весу и удобная по размерам. Это обстоятельство имело отнюдь не второстепенное значение и для исполнителя *удобство во время игры* есть причина более чем существенная. Кроме того, альтовая флейта в *Sol* при своей относительной лёгкости обладала настолько красивым звуком, ничуть не уступавшим в своих «низах» альт-флейте в *Fa*, что не было уже смысла удерживать в оркестре две разновидности одного и того-же инструмента.

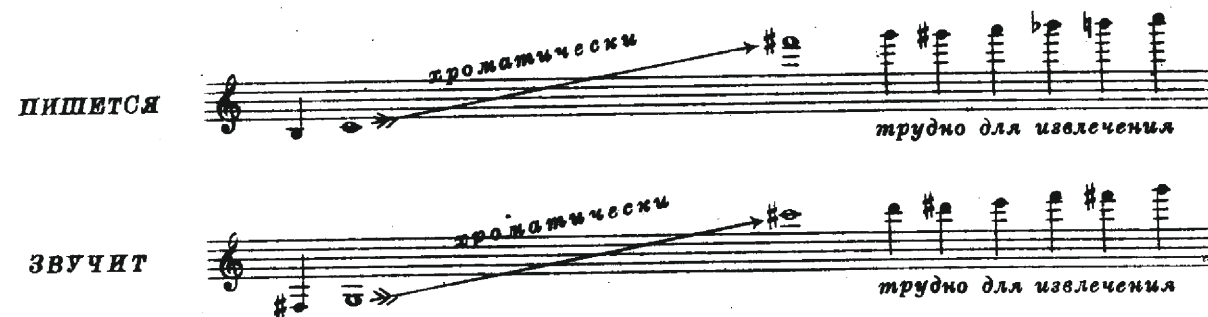
Итак, низкая флейта в *Sol* или как она теперь постоянно называется — *альтовая флейта* в *Sol*, в основном совершенно сходна с обыкновенной «бёмской флейтой» современного оркестра. Всеми основными усовершенствованиями эта флейта располагает вполне. На ней отсутствуют только те мелочи, которые значительно увеличивают вес инструмента, не давая ему существенных преимуществ. Из сказанного однако не следует делать ошибочного заключения, что альтовая флейта не способна к подвижности. Напротив, она вполне свободно подчиняется любым техническим ухищрениям, но они противоречат её природе, примерно в таком-же смысле, в каком альт уступает скрипке. Альтовая флейта склонна петь. Красота её низких ступеней невольно приковывает к себе внимание слушателя, мгновенно проникающего необычайной поэтичностью и выразительностью их. Следовательно, бурные «рулады» в объёме этих наиболее обаятельных ступеней её звукоряда ей совершенно несвойственны. Сила звука её относительно слаба и отнюдь недостаточна для исполнения таких мелодических построений, которые по существу своему требуют блеска и яркости звучания. Напротив, верхние октавы альтовой флейты достаточно бесцветны и звучат несомненно хуже, чем таковые-же на обыкновенной флейте. Флейтисту трудно играть в этих крайних объёмах альтовой флейты, требующих, понятно, значительно больших усилий с его стороны, и потому можно в крайних случаях *только терпеть* участие альтовой флейты в качестве нижнего голоса тогда, когда в ходе естественного развития данной музыкальной ткани у автора не оказывается возможности поменять альтовую флейту на обыкновенную. При всех иных обстоятельствах подобного рода от альтовой флейты следует безусловно отказаться. Она останется незамеченной и ценного ничего не внесёт.

В современном оркестре альтовой флейтой пользуются ещё очень мало. И это тем более прискорбно потому, что её звучность, — особенно

и нижней части звукоряда,—одарена качествами, достойными всяческих похвал. Ноты для альтовой флейты в *Sol* пишутся в скрипичном ключе, звучат чистой квартой ниже и охватывают объём от низкого *do* до высокого *fa*. Дополнительный звук—*si* малой октавы удаётся превосходно, а

самые высокие — *sol*, *sol*#, *la*, *si* и даже *si* и *do* очень трудны для извлечения и звучат не очень приятно.

Ими во всяком случае пользоваться с оркестром не очень желательно,—они лишены обаяния «альтовости» флейты.



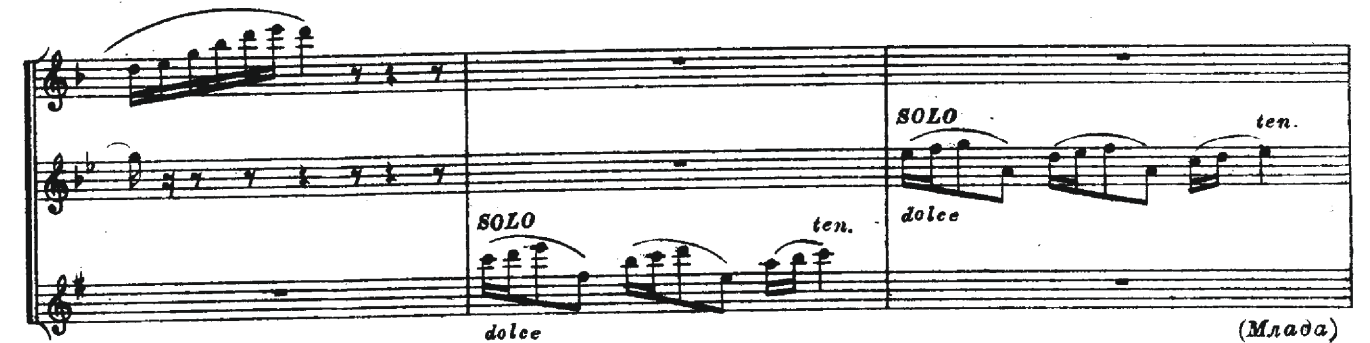
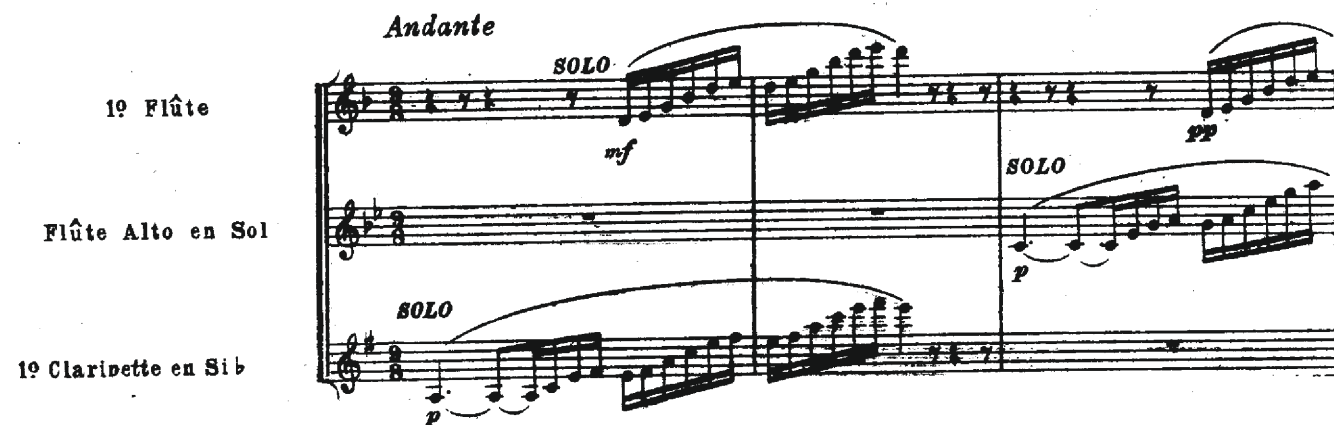
Наилучшая звучность инструмента, как легко можно было уже заметить, зарождается в нижней части её звукоряда. Звучность «низов» альтовой флейты, наиболее удачных и красивых,—несколько холодновата, прозрачно-стеклянна, грустно-задумчива и бесконечно поэтична. Напротив, «верхи» не отличаются ни силой, ни выразительностью, ни даже красотой, и потому в оркестре мало пригодны. Во всяком случае для таких целей нет большой пользы от альтовой флейты и её лучше заменять обыкновенной флейтой. В оркестре на альтовой флейте играет обычно второй исполнитель, а не третий, который чаще объединяет свою партию с малой флейтой. В том-же случае, когда в оркестре использованы четыре флейты, то и тогда лучше поручать второму флейтисту партию альтовой флейты. Его опытность в этом случае может быть только полезна. Однако, в игре на альтовой флейте никогда не следует пользоваться услугами «пикюриста», если он вообще никогда не имел дела с этим редким в оркестре инструментом.

Такая предосторожность может показаться излишней, но, к сожалению, это далеко не так. Даже в том случае, когда на альтовой флейте начинает играть рядовой флейтист,—ему надо

время, чтобы хорошо освоиться с непривычным для него «низким амбушюром» этого инструмента. Легче всего поэтому переход от простой флейты к альтовой удаётся именно второму флейтисту, привыкшему уже с давних пор играть в низкой октаве и чувствовать себя здесь вполне непринуждённо.

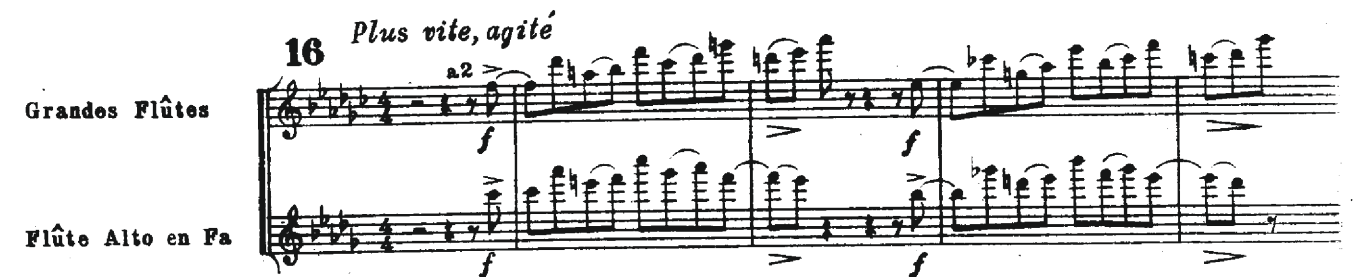
Точно такое-же ощущение флейтист испытывает и в средней октаве альтовой флейты, и только в верхнем отрезке звукоряда, где альтовая флейта совершенно теряет свою «характеристичность», он оказывается в наименее выгодных условиях. На «верхах» альтовой флейты играть очень трудно и, несомненно, значительно труднее, чем в соответствующих границах обыкновенной флейты. Эту особенность в «техническом освоении» альтовой флейты никогда не следует забывать и лучше вообще пожертвовать альтовой флейтой, чем заставлять её действовать в не-свойственных ей просторах.

Русские композиторы довольно широко пользовались альтовой флейтой и Римский-Корсаков, как уже сказано, раньше других обратил своё внимание на удивительную звучность этого инструмента. Ряд случаев применения альт-флейты встречается у него в *Сказании о граде Китеже* и в опере-балете *Млада*.



А. К. Глазунов альтовой флейтой воспользовался не очень удачно на страницах своей *Восьмой симфонии*. Он отнёсся к ней не как к инструменту-*solo* в полном значении слова, а скорее как к третьему голосу семейства флейт, и потому оказался вынужденным пользоваться наименее

удачной верхней частью её звукоряда. И даже в тех случаях, когда он поручал ей подлинные *sol*, то и тогда они оказывались расположенными в пределах верхней части звукоряда, но отнюдь не самой нижней — наиболее красивой и драгоценной.



Известным вниманием пользовалась альтовая флейта у Черепнина-старшего (1873—1945). Она очень кстати пришлась к его тончайшей оркестровке, насквозь пронизанной самыми изы-

сканными инструментальными сочетаниями и звучностями. Вот, один отрывок из его балета *Нарцис и Эхо*, ни разу не исполнявшийся по крайней мере за последние сорок лет.

Pas trop vite, aisé ♩ = 80

Flûte Alto en Sol

SOLO

mp expressif

56

57

SOLO

2 SOLO

un peu retenu

mf *dim.* *p*

В дальнейшем, альтовой флейтой пользовались в оркестре сравнительно мало. Особенно удачно применил альт-флейту Шостакович, поручивший ей совместно с двумя обыкновенными флейтами узор сопровождения, расположенный в относительно низком регистре. Звуковая причудливость такого сочетания становится ещё более «таинственной», когда вступает бас-кларнет. Это удивительное ощущение возникает

мгновенно и, несомненно, оказывается прямым следствием расположения звучащих голосов. Но, пожалуй, в большей мере оно обязано выразительному *solo* бас-кларнета, изложенному в самой низкой октаве своего звукоряда.

Этот любопытный случай встречается в первой части его *Седьмой симфонии* и здесь приводится только в виде крохотной выписки самого начала «флейтового» узора.

97 *Au mouvement (Modéré)* ♩ = 98

Grandes Flûtes

Flûte Alto en Sol

Harpes

p

a2

p

Английские композиторы альтовой флейтой называют промежуточную флейту в *Sib*, настроенную большой секундой ниже обыкновенной флейты и предназначенную для хора флейтистов военных частей. Подлинную альтовую флейту они по не совсем понятным причинам часто на-

зывают—*bass flute in G* и изредка пользуются ею в оркестре.

Один случай в этом роде встречается у Густава Хольста (Holst, 1874—1934) в тех частях его *Планет*, которым присвоены наименования «Сатурн» и «Нептун».

Asser lent, posément

Flûtes

Flûte Alto en Sol

1^{re} Harpe

2^{de} Harpe

Contrebasses

p

simile

simile

p

(«Сатурн»)

Andante

Petite Flûte

Flûtes

Flûte Alto en Sol

Hautbois

Trombones

pp

pp

pp

pp

(«Нептун»)

К сожалению, альтовой флейтой никто ещё не воспользовался *исчерпывающе*. Этот инструмент всё ещё пребывает в своей «девственной неприкосновенности» и очевидно не было ещё случая показать альт-флейту в полном блеске её замечательных звуковых возможностей. Надо

думать, что такая странность проистекает отнюдь не из *нежелания* поручить альтовой флейте какое-нибудь большое ответственное *solo*, а скорее всего из-за боязни не получить в нужную минуту инструмент, на котором берётся играть далеко не каждый флейтист.

БАСОВАЯ ФЛЕЙТА или АЛЬБИЗИФОН

(по-фр. *Flûte Basse, Albisiphone*, по-ит. *Flauto basso, Albisifono*, по-нем. *Bass-Flöte, Albisiphon*, по-англ. *Bass Flute in C*)

По свидетельству Шарля-Мари Видора, на Парижской выставке 1900 года была представлена *басовая флейта*, настроенная октавой ниже обыкновенной, но, к сожалению, мало способная к воспроизведению самых низких звуков. О каком инструменте идёт речь — сейчас установить невозможно, но подлинная *басовая флейта*, построенная миланским флейтистом Абэльардо Альбизи (Albisi, 1872—1937) в 1910 году, представляла собою довольно остроумно устроенный инструмент. Головка этой флейты, насаженная на «корпус» инструмента в виде верхней перекладной буквы «Т», имела замкнутые с обеих сторон срезы и *боковое отверстие*, куда дул исполнитель, устроенное по всем правилам флейтового производства. Трубка инструмента с расположенными на ней дырочками и клапанами, имея в верхней своей части довольно большой завиток, направлялась, подобно *прямой флейте*, вниз, что собственно и давало возможность пользоваться инструментом во время игры.

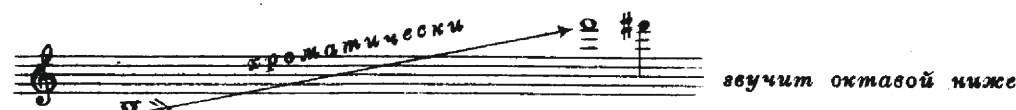
Спустя некоторое время, в Германии, появилась новая разновидность басовой флейты, в своих внешних очертаниях не имевшая уже ничего общего с альбизифоном.

Новая бас-флейта во время игры стремилась сохранить положение обыкновенной флейты, что и достигалось загнутой в виде «крюка» вершиной, с расположенным на ней боковым отверстием для вдувания воздуха. Таким образом, присутствие «крюка» позволяло не только удерживать

косое положение басовой флейты, но и освобождало её от неизбежного завитка, как следствия размеров инструмента.

Более совершенный образец басовой флейты был построен в Англии в 1930 году. Эта флейта вся целиком сделана из металла и так же, как и альбизифон, направлена вниз, но не под прямым углом, а наклонно, что проистекает от иначе устроенной «головки». В данном случае, исполнитель пользуется инструментом подобно обыкновенной флейте со свойственным ей небольшим наклоном вправо и вниз и вдувает воздух, как в поперечную флейту, — то есть в обычно устроенное отверстие. Завиток соответственно укорачивает размер басовой флейты, а весь механизм, в точности сохраняющий «систему Бёма», делает эту флейту доступной любому флейтисту.

Объём басовой флейты или альбизифона простирается от *si* малой октавы до *fa-fa#* третьей по письму и звучит *чистой октавой ниже* написанного. Впрочем, верхний отрезок звукоряда в значительной мере представляется сомнительным по качеству, коль скоро басовая флейта в основном предназначена для продления вниз *самой низкой октавы* обыкновенной флейты. Как известно, особенной прелестью в звучании отличается именно низкая половина обычного звукоряда флейты и потому легко себе представить действительное обаяние этих звуков, расположенных в таких «глубинах» оркестрового объёма. Вот, современный объём басовой флейты.



В техническом отношении басовая флейта вполне совершенный инструмент, но замечание, высказанное по поводу художественных достоинств альтовой флейты, в ещё большей степени

приложимо и к басовой. Басовая флейта по своему своему предназначена *петь*, и стремительная подвижность ей так же мало свойственна, как и бас-кларнету или контрафаготу.

В оркестровой музыке басовая флейта до сих пор себя ещё никак не проявила. Потому-ли, что композиторы о ней ничего не знают или потому, что она, вследствие своей дороговизны, оказалась «не по карману» даже самым видным и мощным оркестрам — сказать трудно. Но так или иначе, чуть-ли не единственным случаем её использования в крохотном камерном ансамбле остаётся, по свидетельству Эгона Вэллеса (Wellesz,

1885—), указание на её применение в *Conversations* Артура Блиса (Bliss, 1891—). Этот сборник из пяти вещей, написанный в 1919 году, предназначен для скрипки, альты, виолончели, флейты и гобоя с заменой последних басовой флейтой и рожком. Ничего другого более крупного или внушительного для басовой флейты написано до сих пор, очевидно, не было.

ГОБОЙ

(по-фр. *Hautbois*, по-ит. *Oboe*,—*oi*, по-нем. *Hoboe*,—*oen*, по-анг. *Oboe*,—*es*)

Второе семейство объединения деревянных духовых инструментов составляет *гобой* со всеми своими многочисленными родичами. В истории музыкальных инструментов гобой известен чуть-ли не с незапамятных времён. В Древней Греции он назывался словом *αὐλός*, и легенда приписывает его изобретение фригийскому музыканту Ягнису.

Вернее-же предположить, что появление *гобоя* — деревянного духового инструмента с двойным язычком обязано праотцам человечества. Известно, какое внимание они уделяли сельскому образу жизни и потому легко допустить, что прообразом современного гобоя явилась самая простая тростниковая дудочка, в которую дули через боковое отверстие, проделанное сбоку или через наконечник с соответствующим пищиком, приложенным к верхнему концу трубочки. Дырочки, которые очень скоро появились, служили для изменения высоты звука.

Однако, в первые века существования этого инструмента он вытачивался отнюдь не всегда из одного куска дерева. Одни делали его из тростника, другие — из ветки бузины, после того, как выскабливали оттуда всю сердцевину. Египтяне пользовались для этой цели ячменным стебельком, а жители Александрии — лотосом. Обитатели Фив предпочитали применять для той-же цели кости мулов или козочек, которые они с большим искусством выдалбливали и просверливали надлежащим количеством дырочек. Фригийцы впервые начали их выделять из бруска и называли их «берэсинтами». Это огромное количество материалов, из которого делались аулосы-тибии, подтверждает с полной несомненностью распространённость инструмента среди греков, римлян и египтян.

Нечто весьма сходное с европейским гобоем существует и в Китае. На Дальнем Востоке «китайский гобой» — *шуан-лаба* (雙喇叭) делался только из металла, а тростниковый язычок был настолько гибким и мягким, что целиком захватывался ртом исполнителя. Звук от этого получался

исключительно резким и пронзительным. На Ближнем Востоке, древний аулос превратился в язычковый инструмент, известный под именем «замр», «занир» или «зурна». Тут-же любопытно заметить, что арабский «замр» или лучше — «зэмп» (زمر) в своём устройстве имеет много общего с европейским гобоем и есть поэтому все основания утверждать, что современный гобой ведёт свою родословную непосредственно от замра. Если-же удалиться ещё дальше в глубь веков, то не трудно установить, что и арабский замр своим происхождением обязан древне-греческому аулосу, проникшему в Элладу из Фригии, которую по справедливости история музыки почитает «колыбелью музыкальных инструментов». Именно отсюда они распространились сначала по всему Средиземноморскому Востоку, а затем проникли дальше на Запад и обосновались в Италии, Испании и Южной Франции.

Итак, гобой в своём первобытном виде появился в Европе очень давно. Некоторые писатели Средневековья очень часто упоминают о нём, называя его различными именами. Но вполне независимо от наименований, гобой долгое время существовал в шести разновидностях и представлял собою полное семейство инструментов. В ту отдалённую пору это семейство пользовалось большою любовью музыкантов и слушателей, и выступления гобоя сопровождалась неслыханным успехом. Эта страсть нашла своё отражение сначала в произведениях Жана-Батиста Люлли, который чрезвычайно перегружал свой оркестр звучанием гобоя. Несколько позднее этому-же увлечению заплатили обильную дань сначала Иохан-Себастьян Бах, а потом и Жан-Филипп Рамо. Но своей вершины искусство игры на гобое достигло во времена Георга-Фридриха Хэнделя, оставившего ряд выдающихся образцов, поражающих своей трудностью даже современных гобоистов. В те времена гобой, как особо чтимый инструмент, звучал не так, как он звучит теперь. Его звук — очень резкий, сильный и сочный, не мог идти в сравнение ни с одним инструментом тогдашнего

оркестра, и он сравнивался только с трубой. Трудно сказать, что так привлекало современников в звучании гобоя, но несомненным остаётся то, что инструмент этот действительно главенствовал в музыке того времени. Свидетельством тому, как музыканты толковали современный им гобой, может служить любой отрывок из виртуозных сочинений Хэнделя, написанных им для этого инструмента.

Как было уже сказано, современный гобой принадлежит к содружеству *деревянных* духовых инструментов. Его устройство несколько проще устройства кларнета, речь о котором будет ниже.

Сверление гобоя имеет коническое сечение, вследствие чего при передувании он образует всю последовательность первых пяти ступеней натуральной гаммы. Гобой новейшей «системы» строится в строе *Do* и устройство его клапанного механизма, известного уже довольно давно под именем «бёмского», ничуть не сложнее, чем у флейты. Гобой заканчивается небольшим раструбом в виде маленькой воронки или цветка лилии. На «корпусе» инструмента просверлены дырочки и укреплены клапаны. Воздух, подаваемый исполнителем, проникает в инструмент при посредстве особого приспособления или «трости», иначе называемой *двойным язычком*. Этот «двойной язычок» состоит из двух точно и плотно приложенных друг к другу камышёвых пластинок, выточенных из одной разновидности южно-европейского тростника. В середине между ними образуется небольшое узкое отверстие или «щель», размеры и очертания которой не превышают поставленного на ребро зерна чечевицы. Своим противоположным концом обе камышёвые пластинки крепко прикручены шёлковым шнурком к внешней стороне металлической трубочки, которая под именем «капсулы» или «штифта» вводится в круглый по сечению канал инструмента, образуя с ним одну общую линию. Таким образом, трость гобоя в своей металлической части имеет также коническое сверление, а верхняя часть её захватывается губами исполнителя с тем, чтобы подать необходимую для извлечения звука струю воздуха. При вдувании щель трости, попеременно закрываясь и открываясь, вызывает равномерное прерывание вдуваемой струи воздуха, причём камышёвые пластинки, испытывая на себе известное воздействие губ исполнителя, являются тем «вибратором», который создаёт соответствующую звуковую окраску инструмента. Другими словами, эти свойства трости гобоя в сочетании с коническим сечением его трубки придают звучанию гобоя некоторую резкость и остроту, легко, впрочем, преодолимую. Отсюда ясно, что искусство владеть губами, а следовательно и камышёвыми пластинками, порождает «качество звука», окраска, полнота и красота которого всецело зависит от исполнителя. Вследствие-же того, что язычок гобоя

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

Возвращаясь немного назад, полезно ещё раз подчеркнуть, что выразительность современного европейского гобоя очень разнообразна, поскольку играющий на нём может в значительной степени влиять на качество звука непосредственным нажатием губ. Именно этот приём игры на гобое является сравнительно поздним изобретением, введённым впервые только в Европе, куда гобой проник с Востока, с тем способом вдувания, который является общим для всех представителей этого многочисленного семейства. Этот «азиатский» способ вдувания заключается в том, что исполнитель, не прикасаясь губами к пластинкам язычка трости, предоставляет им право свободно колебаться у себя во рту. Следовательно, он дышит только через нос и, набирая таким путём в рот нужное ему количество воздуха, оказывается не только вполне свободным от дыхания, как такового, но и способным тянуть звук неограниченное количество времени. При подобном способе вдувания звук инструмента сохраняет одну и ту-же силу и в этом смысле оказывается вполне сходным с обыкновенной волынкой или язычковыми голосами органа, основанными на точно таком-же приёме подачи воздуха. Европейский способ вдувания непосредственно в инструмент, — возникший, конечно, не сразу, — достиг необычайно живой и выразительной игры, совершенно не осуществимой на таких предках гобоя, как зурна, замр и целый ряд подобных им инструментов.

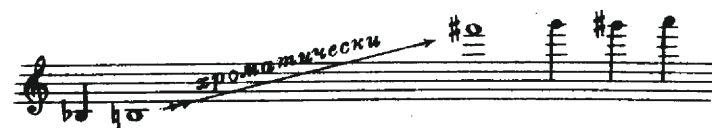
Одновременно с совершенствованием способа вдувания шло, несомненно, и усовершенствование устройства гобоя. Из старинных свирелей, известных в Германии под общим наименованием *Schalmei*, в конце Средних Веков развилась старинная *бомбарда* — длинная, неуклюжая труба с резким звуком и чрезвычайно трудным для исполнителя приёмом игры. И только к концу XVII столетия, благодаря усилиям французских мастеров, эта средневековая бомбарда превратилась в полнинный гобой, который вскоре поменял свой воронкообразный раструб на колоколообразный и тем самым значительно смягчил свой звук.

С той поры французы приняли на себя все дальнейшие заботы о современном им гобое и сейчас так называемый «французский гобой»

обязан именно им своим совершенным устройством. Как известно, этот гобой значительно стройнее «немецкого». Он обладал более тонкими стенками и менее утолщенным раструбом, а звук его значительно тоньше, резче и острее. Расположение дырочек и клапанов на французском гобое сильно отличается от устройства немецкого гобоя, и трость его — более длинная и узкая, не даёт права пользоваться им тем гобоистам, которые привыкли играть на других инструментах. Русские гобоисты, как будет ясно из последующего, предпочитают «немецкие» гобои, но для большей красоты и полноты звучания пользуются тростями собственного производства.

Итак, обе разновидности гобоя имеют почти

равное распространение. Гобой, которым пользовались все великие симфонисты прошлого и принятый сейчас в Советском Союзе располагает объёмом от *si* малой октавы до *fa—fa#* третьей, тогда как «французский» гобой имеет объём от *si#* малой октавы до *sol* третьей. В современных условиях это некогда существенное разграничение потеряло всякий смысл, так-как сейчас почти повсеместно приняты гобои новейшей усовершенствованной системы со всеми дополнительными клапанами и нижним *si#* малой октавы. Искусный исполнитель, при некоторой сноровке, легко может достигать звука *sol*, *sol#* и даже *la* третьей октавы. Ноты для гобоя пишутся только в ключе *Sol* и звучат на действительной высоте.



Однако, вполне своевременно отступить чуть в сторону и разъяснить существо того «спора», который долгое время имел место между так называемыми *немецкими* и *французскими* гобоями. Новейшие гобои, о которых не так ещё давно с величайшим благоговением упоминалось как о «французских гобоях», суть те, где устройство инструмента было доведено до пределов совершенства. Именно эти гобои в России так и не привились из-за существенного различия не в расположении дырочек и клапанов, а в устройстве тростей. Трость «французского» гобоя длиннее, и камыш её в основном обтачивается в меньшей степени, чем самый её конец. Трость русских гобоев, принятых в качестве «немецких», короче и конец её обточен значительно больше. Кроме того, отверстие, образуемое между камышевыми пластинками, у русских гобоев несколько шире, чем во французских, что в значительной мере влияет на окраску звука и лёгкость исполнения вообще. В противоположность русским гобоям, обладающим мужественным, сочным звуком, французские гобои звучат тонко, резко и пронзительно, хотя играть на них также легко и удобно. Применение русских тростей к французским гобоям порождает невыносимо фальшивый строй, поскольку расчёт в расположении дырочек и клапанов у французских гобоев предусматривает более длинную и узкую трость. Никакие ухищрения в этом направлении ни к чему положительному не привели, и русские исполнители вы-

нуждены были отказаться от использования французских гобоев с несвойственными им русскими короткими тростями. Но, чтобы уровнять степень технического совершенства обоих инструментов советские гобоисты ввели ряд дополнительных усовершенствований, оставивших позади себя все новейшие механические достижения Запада. Короче говоря, устройство «клапанного механизма» *русских* гобоев, давно уже переставших быть «немецкими», не только ничем не отличается от устройства зарубежных гобоев, но и в некоторых, особо существенных подробностях, во многом превосходит их.

Русские гобои, за счёт утраченного низкого *si#*, дают возможность легко подниматься до самых крайних высот французского гобоя и в этом отношении от него не отстают. В тех случаях, когда возникает необходимость в отсутствующем низком *si#*, исполнители вводят в раструб гобоя дополнительную трубочку, выточенную из дерева. Гобой даёт тогда чистейшее *si#*, но зато во время действия этого «приспособления», которое, кстати сказать, никакого влияния на основной звукоряд не оказывает, — утрачивает способность производить нижнее *si#*. Такое отступление бывает иной раз очень существенно, как например, в самом начале «Шествия фараона», где Верди, вынужденный воспользоваться отсутствовавшим в его время *si#*, дал повод восполнить этот пробел, только что указанным искусственным способом.



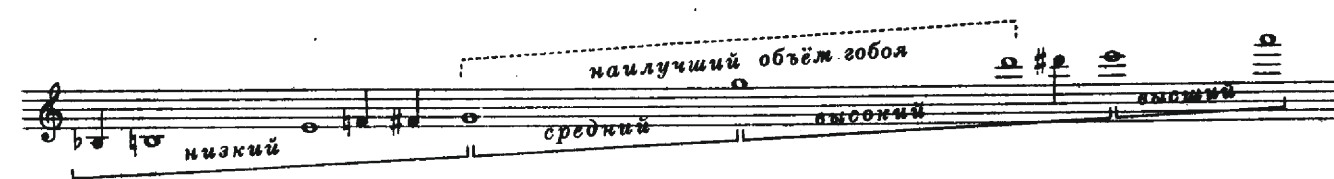
Самые высокие ступени гобоя очень трудны для извлечения. Они не всегда чисты и часто «кикуют».

Тем не менее, современные гобоисты обладают достаточно высокой техникой, дающей возможность преодолевать любые трудности.



Вся последовательность звуков гобоя, обладающих удивительной однородностью окраски, по характеру своего звучания легко может быть, тем не менее, расчленена на четыре вполне обособленных «регистров». Само собою разумеется, каждый из этих «регистров» в своих крайних гра-

ницах вверх и вниз никогда не бывает строго определённым. В оркестре эти «точки соприкосновения» чаще всего оказываются очень условными и даже шаткими, что ничуть, однако, не меняет существа дела. Вот, как сказанное может быть изложено в нотах.



Нижний регистр гобоя, охватывающий нижнюю сексту звукоряда — от *si—si#* малой октавы до *sol* первой, — обладает густым, несколько суровым и грубоватым звуком. Композиторы не очень любят пользоваться этими крайними ступенями, так-как не всегда находят повод применить их удачно.

Особенную силу воздействия низкого регистра превосходно чувствовал Чайковский, который и пользовался им особенно широко — и всегда с большим художественным тактом — в музыке взволнованной, выразительной и драматичной.

Вот один такой случай, заимствованный из *Пиковой дамы*.

Andante ♩ = 60 SOLO expressif

Hautbois

Bassons

ЛИЗА

Вы из-ме-ни-ли мне! / Ach, nim-mer mehr gestillt!

10 Violons / 20 Violons

Altos

Violoncelles / Contrebasses

pizz. pp

И тя же - ло,
Mir ist so bang,

arco
pp arco
pp

Средний регистр охватывает среднюю октаву—от *sol* первой до *sol* второй—и звучит очень нежно, выразительно и сочно. Это — наиболее проникновенный и красивый отрезок звукоряда гобоя, которым композиторы пользуются особенно часто и охотно. С несколькими близлежащими ступенями высокого регистра и отчасти низкого, средний регистр образует тот объем, который по удачному определению Римского-Корсакова является «областью выразительной игры». Другими словами, лучшие звуки гобоя, помещающиеся в

объеме неполных двух октав — от *mi* первой до *ré* третьей, обладают наибольшей силой выразительности, способной ответить мельчайшим художественным намерениям композитора. Вот, несколько образцов, заимствованных из произведений, принадлежащих разным авторам. Один из них является превосходным *solo* из *Ивана Сусанина* Глинки, другой—ничуть не менее проникновенным проведением из *Русалки* и, наконец, третий—«стенанием» гобоя из *Снегурочки* Римского-Корсакова.

Lent, mais pas trop ♩ = 88
Hautbois *SOLO*
p avec expression

(Глинка - Иван Сусанин)

62 *Sans lenteur, soutenu* ♩ = 54
Hautbois *1^o SOLO*
p

(Даргомыжский - Русалка)

50 *Larghetto* ♩ = 80
Hautbois *1^o SOLO*
dolce

(Римский - Корсаков - Снегурочка)

Высокий регистр, охватывающий верхнюю квинту или сексту — от *sol* второй октавы до *ré* третьей немного резковат в *forte* и чуть жидковат в *piano*. Не обладая достаточной проникновенностью и красотой звучания, он редко выступает вполне обособленно. Чаще всего ему приходится действовать совместно с средним регистром,

исполняя обязанности «подчиненного» голоса, когда под влиянием средней октавы его дурные качества теряются и заметно утрачивают свою неприглядность. Напротив, при удвоении мелодической линии, в основном порученной другим инструментам, высокий регистр гобоя способен придать им приятную пряность и остроту.

Posement (Adagio) ♩ = 84
Hautbois *SOLO*
p

24

(Глинка - Руслан и Людмила)

Allegretto
Hautbois *SOLO*
dolce

cresc.

cresc. p cresc.

(Бетховен - Эгмонт)

Наконец, ноты высшего регистра охватывающего крайние ступени гобоя, расположены выше *ré* третьей октавы, но звучат они особенно резко и крикливо. Ими пользуются очень редко и то только в большом *tutti*, когда надо создать ощу-

щение силы и блеска. Впрочем, этим последним качеством крайние ступени гобоя не очень отвечают, хотя в большой оркестровой звучности они иной раз бывают полезны. В мелодическом изложении высший регистр совершенно не годен, так-

как лишён того обаяния, которым гобой наделён в таком изобилии в средней октаве. Именно эту октаву вполне оценил М. И. Глинка, остроумно заметив, что «ниже — крик, выше — гусь».

Если отбросить самое низкое *si* и несколько крайних ступеней вверху, то все ноты гобоя можно признать достаточно ровными, точными и гибкими. Только две ноты — *do* и *ré* третьей октавы на некоторых инструментах бывают недостаточно устойчивыми и выразительными. Поэтому, в быстрых мелодических оборотах они бывают опасными и потому лучше, если пишущий для гобоя будет их избегать. Во всём остальном гобой с удивительной покорностью отзывается на все требования композитора и с одинаковой лёгкостью выдерживает свои ноты, как в *piano*, так и в *forte*. Не надо только забывать, что гобой недоступен крайние пределы силы звука. Если ему не очень удаётся подлинное *pianissimo*, то в такой-же мере от него нельзя требовать и подлинного *fortissimo*. Следовательно, определения «грубый», «резкий» или «нежный» — понятия относительные. Единственно с чем нельзя не считаться, так это с *острой* звучностью гобоя, которая, в иных случаях — особенно в гармонии, — может быть очень заметной. Само собою разумеется, что качество гобоя с наибольшей очевидностью проступает лишь в объединении одних деревянных духовых инструментов и с наименьшей — в сочетании с «медью». В окружении струнных, когда гобой поручена главенствующая линия мелодического узора, эта его особенность часто оказывается весьма приятной и впечатляющей.

Подобно флейте, гобой пользуется передуванием, облегчённым теперь «октавирующим» или «раздваивающим клапаном». В его основе лежит гамма *Ré*-мажор, охватывающая, благодаря трём или четырём низким звукам, последовательность в пятнадцать или шестнадцать основных или *первых* звуков. Ряд *вторых* звуков возникает, следовательно, с ноты *ré* второй октавы и простирается до *do* третьей, а самые высокие звуки гобоя могут быть извлечены, как *третьи*, *четвёртые* и *пятые* звуки натурального звукоря-

да, но исполнители предпочитают им обычные «виолочные ходы», как более лёгкие и простые. Подобно флейте и гобой составлен из нескольких кусков. Верхняя его часть вместе с тростью называется «верхним коленом», средняя — «средним», а нижняя — «раструбом», что, собственно, не совсем точно, так как этим понятием определяется самый «венчик» гобоя, имеющий очертание маленького колокола. На «корпусе» гобоя, так же как и на всяком деревянном духовом инструменте вообще, просверлены дырочки и укреплены клапаны. На наиболее распространённых современных гобоях их бывает от семнадцати до девятнадцати и они расположены теперь по «системе Бёма». Четыре дырочки прикрыты «очками», соединёнными с исправляющими неточность звучания клапанами, а все остальные — обычными клапанами, действующими в зависимости от необходимости или в качестве закрывающих дырочки, или открывающих их.

В противоположность флейте, гобой не может быть назван «техническим» или «виртуозным инструментом» в прямом значении слова. Его трость всегда оказывается более прихотливой и менее проворной, чем боковое отверстие флейты, а звучание его — немного ленивое и терпкое, больше склонно к выразительному пению, чем к блестящим и стремительным построениям. В этом смысле гобой обычно и применяется в оркестре, а чисто виртуозное изложение встречается лишь в концертах или этюдах, предназначенных для совершенствования техники играющего. Но из этого, тем не менее, отнюдь не следует, что гобой вообще недоступна виртуозная музыка. Это не совсем так. Он очень охотно её преодолевает, но в целом она оказывается ему менее свойственной, чем флейте или кларнету. Другими словами, гобой больше любит *петь*, но меньше *двигаться* и это его качество чрезвычайно легко может быть истолковано любым оркестровым *solo*.

Превосходное *solo* гобоя из *Четвёртой симфонии* Чайковского с полной неоспоримостью подтвердит сказанное о нём.

Andantino en mode de canzona

Hautbois

p avec simplicité mais gracieux

10 et 20 Violons

pizz.

Altos

pizz.

Violoncelles

pizz.

p

Звук на гобое извлекается при помощи *простого удара языком*, позволяющим произносить любое слоговое сочетание согласной. Именно при таком способе исполнения быстро повторяющиеся ноты на гобое невозможны и потому скорость простого удара языком не должна превышать ста двадцати на четверть в любой точке его звукоряда. Впрочем, в музыке, предназначенной не для оркестрового потребления, подвижность простого удара языком может быть иной раз доведена и до значительно больших скоростей, но тогда всё изложение музыки должно быть уравновешено присутствием лиг, дающих отдых губам исполнителя. В этом смысле всегда окажется более удобным и лёгким «смешанное» изложение, чем «единообразное», требующее от гобониста большего напряжения сил.

В несколько ином положении оказывается *двойной удар языка*, считавшийся до самого последнего времени совершенно недоступным гобой из-за устройства его трости. Однако, в новейшей музыке уже часто встречаются такие

построения, которые для своего наиболее правильного воспроизведения настоятельно требуют именно «двойного удара языком». Поэтому, современные гобоисты, поставленные пред лицом такой необходимости, преодолели это препятствие и теперь пользуются *двойным staccato* везде, где того требует данный музыкальный рисунок. Тем не менее, должно заметить, что этот довольно трудный приём исполнения удаётся вполне далеко не всем гобоистам, и они пользуются им всё ещё в виде исключения. Те же музыканты, которым «двойное *staccato*» дано от природы, с простым ударом языка справляются плохо и это обстоятельство, естественно, служит для них существенной помехой. При нежелании воспользоваться «двойным *staccato*», его чаще всего заменяют самым обыкновенным *legato*, что сильно изменяет, разумеется, характер исполняемой музыки. Вот такой случай, встречающийся у Даргомыжского (1813—1869) в *Русалке*, в чрезвычайно стремительном «Цыганском танце».

Très vite (Allegro vivace) ♩ 132

Hautbois

a2

f

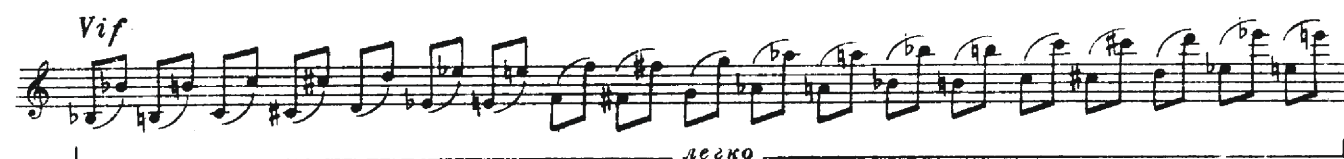
и дальше

10

f

Как было уже замечено, гобой не очень любит двигаться. Это верно по существу, но не совсем точно в отношении свойственных гобою склонностей. Двигаться гобой может довольно ретиво, но ему значительно легче подниматься, чем опускаться. Эта странная, казалось-бы, особенность проистекает от способности губ сжиматься с большей лёгкостью и постепенностью, чем разжиматься, и исполнитель всегда оказывается в зависимости от этого качества своего

«амбушюра». Поэтому, связанные октавы, довольно трудные на флейте и особенно неудобные на кларнете, гобою не только вполне доступны, но и легки в любом движении. Их объём простирается от нижнего *si* до верхнего *mi* в последовательном изложении. Многократное повторение одной и той-же октавы — затруднительно, так-же, впрочем, как и последовательность нисходящих октав. Вот, как всё это выглядит в нотах.



Само собою разумеется, «октавные ходы» далеко не исчерпывают возможности гобоя в данном направлении. Всевозможные виды этих *coulés* вполне осуществимы и в пределах других интервалов, — терций, кварт, квинт и даже септим, но они тем легче, чем интервал меньше, а

скорость движения умереннее. Особенно-же хорошо звучат «вязки» с повторяющейся ноты, когда эта последняя является завершением предыдущего построения и началом последующего. Маленький отрывок в нотах даст представление о чём идёт здесь речь.



Точно такие-же «вязки» или *coulés* в нисходящем движении возможны только в пределах небольших по объёму интервалов. Особенно красиво звучат *секунды* и *терции* и скорость их движения может быть достаточно стремитель-

ной. Интервалы *кварты* и *квинты* значительно труднее, а *сексты*, *септимы* и *октавы* должно признать весьма неудобными в нисходящем направлении. Этими последними сочетаниями отнюдь не следует пользоваться в оркестре.



Что-же касается «нисходящих вязок» от одной ноты, то они очень трудны в быстром движении и вполне осуществимы в умеренном. Вот, о чём, собственно, идёт речь. Как ясно из узо-

ра, подобными построениями не имеет никакого смысла пользоваться в оркестре. Всё это — только хорошее упражнение для домашних занятий подвижного гобоиста.



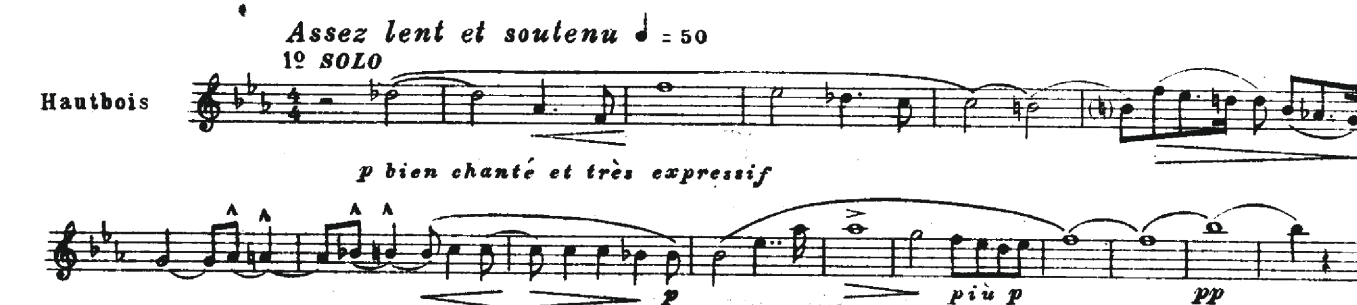
Напротив, скачки удаются гобою очень хорошо и в этом отношении он может проявить достаточное проворство и непринуждённость. Но вне зависимости от способностей гобоя и известной подвижности, не следует злоупотреблять слишком сложными и запутанными построениями. Лучшим для гобоя будет то, что сочетается в себе понемножку всё — гаммы, *arpeggio*, скачки и лигатуры. Чем разнообразнее будет изложение мелодического рисунка, тем меньше будет для исполнителя трудностей в его воспроизведении, и всякая смена в его изложении всегда даст гобоисту желанный отдых губам, утомляемость которых больше всего проистекает от однообразия рисунка.

Свойственная гобою острота звука даёт право утверждать, что именно гобой силой и напряжением своего звучания значительно превосходит звучность флейты, кларнета и фагота, оказавшихся с ним в равных условиях. Именно это обстоятельство в своё время послужило поводом к тому, что гобой был постоянным участником военной музыки и одним из самых любимых голосов оркестра Люлли или Хэнделя. В духовом оркестре он пребывал до тех пор, пока его не вытеснил оттуда кларнет, а в симфоническом оркестре он был очень скоро «урезан» в правах. Сначала перестали удваивать партию гобоя несколькими инструментами, а затем высказали мысль, что вообще не следует увлекаться количеством гобоев в оркестре, как голо- сом, способным не столько освежить и прояснить

общую звучность, сколько её отяжелить и затемнить. И даже тогда, когда гобою поручается теперь выразительное *solo*, то невольно приходится ловить себя на том, что слышится в конце-концов только один гобой. Из этого удивительного качества гобоя, собственно, и проистекает то стремление к сокращению количества гобоев, о котором было только что сказано выше.

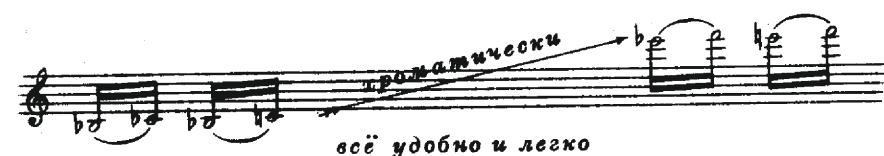
Трость гобоя, захватываемая губами исполнителя, порождает ещё одно свойство, которым никак нельзя пренебрегать. Дело в том, что гобой, вследствие такого своего устройства, оказывается одарённым поразительной способностью сохранять дыхание до крайних пределов возможного и, следовательно, раздувать и преумножать звук по собственному желанию. Расходуя сравнительно мало воздуха, гобой, при любой силе звука, всегда оставляет позади себя своих ближайших соседей. Первой прекратят соревнование, несомненно, флейты. Затем, выйдет из строя, вероятно, фагот. И только кларнет будет дольше других досажать гобою, который в этом смысле может показать подлинные чудеса выносливости. Достаточно только припомнить труднейшую по продолжительности дыхания партию гобоя во «Вступлении» к третьему действию *Танхейзера*, дабы убедиться в справедливости высказанного. Впрочем, требования Вагнера в этом отношении никогда не знали границ и часто доводили утомление гобоиста до изнеможения.

Вот тот случай, о котором идёт речь.



Все трели в объёме *малой* и *большой секунды* возможны на французском гобою в преде-

лах от низкого *si* до самого высокого *fa*. Выше ни одна трель этому гобою не удаётся.



Напротив, на немецком или русском гобое три низких трели затруднительны. Одна — *si^b—do^b* невозможна, а две других — *si—do[#]* и *do—ré^b* очень трудны. Впрочем, эта последняя трель была написана Римским-Корсаковым в *Садко*, в той сцене, которой присвоено название «Подводного царства». Обычно гобоисты преодолевают её, но радости она им не доставляет.



Зато в самом верхнем регистре можно добавить отсутствующую у французских гобоев трель *fa—sol^b* или *mi^b—fa[#]* и две трудных — *mi—fa[#]* и *fa[#]—sol*. Последняя трель — *fa—sol* третьей октавы очень трудна и её должно признать почти неисполнимой, тогда как трели *mi^b—fa[#]* и *mi^b—fa[#]* оказываются только возможными и то в крайне умеренном движении. Ими также лучше совсем не пользоваться в оркестре.

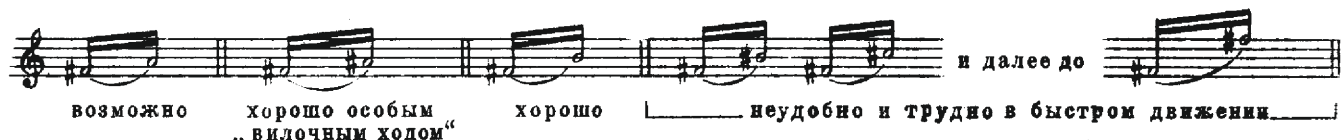
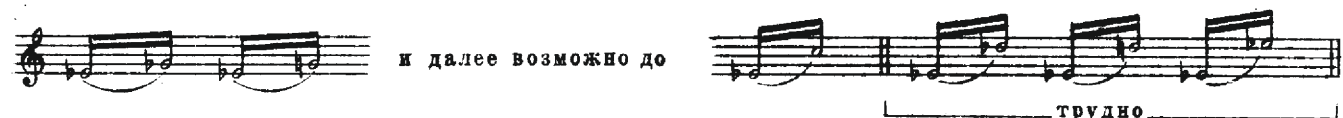
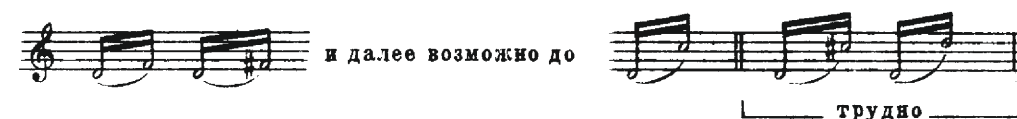


Что-же касается *trémolo*, то в основном они не очень свойственны гобою, хотя в известной части и возможны. На французских гобоях ими можно пользоваться несколько шире, тогда как на русском гобое подавляющая часть их удаётся не очень хорошо. Одни — трудны, другие — вязки, третьи — неудобны и звучат скверно, и только безусловное меньшинство звучит вполне удовлетворительно.

Самой-же большой помехой является то, что

все эти *trémolo* лежат скорее вне свойственных гобою оборотов, чем в области безупречно звучащих «технических» построений. Если есть какая-нибудь возможность не пользоваться ими, то всегда лучше передать их флейтам или кларнетам. На гобое они не производят приятного впечатления.

Вот, как всё это выглядит в порядке интервалов — от малой терции до чистой октавы включительно.



возможно и далее до **всё трудно**

и далее возможно до за исключением **неудобно**

и далее возможно до **неудобно** **довольно трудно**

и далее возможно до

и далее возможно до за исключением **(do # требует известной предосторожности).**

возможно неудобно трудно неудобно трудно

возможно и далее до **всё очень трудно**

возможно и далее до **всё очень неудобно и трудно**

возможно неудобно трудно очень трудно

и **ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ОЧЕНЬ ТРУДНЫ**

трудно неудобно

возможно трудно **ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ОЧЕНЬ ТРУДНЫ**

трудно **ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ ОЧЕНЬ ТРУДНЫ**

возможно трудно трудно, но возможно очень трудно и звучит скверно

возможно **И ВЫШЕ ВСЁ ОЧЕНЬ ТРУДНО И НЕУДОБНО**

довольно трудно трудно очень трудно **НЕВОЗМОЖНО**

трудно очень трудно **НЕВОЗМОЖНО**

весьма трудно очень трудно **НЕВОЗМОЖНО**

очень трудно, хотя в крайне умеренном движении - возможно **НЕВОЗМОЖНО**

В более тесном смысле слова, «техника» гобоя достаточно совершенна. Так, гаммы, *arpeggio* и всевозможные скачки, но только не «ломанные» нисходящие ходы, удаются ему легко. В былые времена, когда существовало различие между «французскими» и «немецкими» гобоями, многое в смысле доступности сильно расходилось, и французские гобои, усовершенствован-

ные Аполлоном Баррэ (Barret, 1804—1879) и Фредериком Трьебэром (Triebert, 1813—1878), были избавлены от тех недостатков, которые всё ещё свойственны «немецким» гобоям. Как известно, на «немецких» гобоях сейчас за-границей играют только в духовых оркестрах, и именно эти гобои, как более полные и сочные по звучанию, были приняты во всех русских орке-

страх и именно к ним были приложены все новейшие усовершенствования, уничтожившие уже все различия между ними. Это, прежде всего, относится к значительно более удобному расположению клапанов и многим другим дополнительным приспособлениям, сильно облегчившим исполнение неловких и корявых ходов. В частности, в самое последнее время один советский гобоист Н. А. Мешков (1914—) усовершенствовал существующее расположение клапанов введением отдельных клапанов — *Sol*♯, *Fa*, *Mib* первой и второй октавы и *Si*♯, *Si* малой, — находящихся на всех новейших гобоях под мизинцем левой руки. Заменяв их одним клапаном с той же левой стороны инструмента, он дал возможность пальцу действовать в одном и том же месте и без труда осуществлять то, что раньше вызывало не мало затруднений и лишних движений.

На что же теперь может рассчитывать композитор, пользующийся гобоем в оркестре? Выразительные способности гобоя, сохранившего в себе черты деревенской дудочки-свирели, — по-

разительны, но круг их действия в общем довольно ограничен. Как ни странно, гобой со своим несколько *носовым* оттенком всегда дышит свежестью, юностью и непосредственностью. Его отличительной чертой можно признать *откровенность*, с которой он излагает порученные ему проникновенные мелодии. Ещё Грётри (Grétry, 1741—1813), сказал, что «гобой блещет лучём надежды среди туч скорби!», и композиторы во многом подтверждают его мнение. Прежде всего, ясная, свежая и острая звучность гобоя точно сама предназначила себя для воспроизведения в звуках ощущений деревенской жизни, наигрышей волынки и пастушеских напевов, нежное обаяние которых обычно глубоко западает в душу слушателя. Вот, несколько чудесных образцов в этом роде. Один принадлежит Бетховену и заимствован из *Пасторальной симфонии*. Другой — встречается в *Норвежских танцах* Эдварда Грига и, наконец, третий очарователен своей безыскусственностью и простотой. Он заимствован из *Евгения Онегина* Чайковского.

• *Vif* $\text{♩} = 108$

1^o SOLO

Hautbois *p*

Bassons *p*

1^o et 2^o Violons *pp*

cresc. *bien chanté*

• *Pas trop vite, tranquille et gracieux* $\text{♩} = 76$ *bien chanté*

1^o SOLO

Hautbois *p*

Bassons *pp*

Cors en Fa *pp*

Harpe *pp*

1^o et 2^o Violons *pizz.* *pp*

Altos *pizz.* *pp*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *pp*

un peu retenu *toujours p* *pp*

Assez modéré ♩ = 92
un peu retenu

Vif modéré ♩ = 116

Hautbois

Cors en Fa

ТАТЬЯНА

про-снулось всё, и сол-нышко вста-ёт.
ist längst die Nacht, der junge Tag er - wacht.

10 Violons

Altos

Violoncelles

pp

mp

p

dim.

pp

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

Viola

Но было-бы большим заблуждением думать, что только «сельские настроения» больше всего свойственны гобою. В сущности, эта его сторона является лишь внешним проявлением его достоинств. Гобой изумительно передаёт в звуках человеческие чувства, особенно женские,

и в этом смысле является наиболее красноречивым истолкователем их. Такие ощущения, как томная нежность и глубокая, проникновенная кротость, мягкость и ласковость, трогательные вздохи стенания,— всё это находит глубочайший отклик в звуках гобоя. Сколько трогательной, глубоко волнующей выразительности в этом крохотном отрывке «Мечтаний Сэнты» из *Лету чего Голландца* Вагнера или в этом нежном, почти томном *solo* из *Дон-Жуана* Рихарда Штрауса. Этот последний отрывок, приведённый

здесь первым, из-за слишком обширных *divisi* струнных не может быть воспроизведён в полной партитуре. Тем не менее, столь досадная помеха отнюдь не мешает почувствовать его в его подлинном оркестровом окружении—действительно красивом и изысканном. Рихарду Штраусу, с его «ходульностью» и «пошловатостью» в музыкальных образах, редко удавалось подниматься до высот—хотя-бы относительных—художественного вдохновения. Именно это *solo* гобоя является исключением.

Au mouvement, mais plus tranquille $\text{♩} = 76$

Hautbois

p très soutenu et expressif

avec expression

cresc. *dim.*

Plus lent $\text{♩} = 100$

1^{re} SOLO

Hautbois

ppp

Clarinettes en La

ppp

Bassons

p *ppp*

Senta singt leise für sich
Сента тихо поёт про себя

en La

Cors

en Mi

p

ppp

Вот ещё два небольших отрывка, непосредственно связанных с душевными переживаниями. Бетховен, в пятом действии *Эгмонта* написал чудесную страницу, в которой поручил гобую выражение последних стонов нежной, любящей Клары, а Майербэр, ничуть не менее вдохновенно, заставляет в конце четвёртого акта *Гугенотов* говорить гобой за лишившуюся чувств Валенти-

ну. Крохотными музыкальными фразками он напоминает её полную страсти мольбу. Любопытно, что область выражаемых этими отрывками музыкальных переживаний довольно близка, но оркестровое окружение их противоположно. Так, Майербэр—его образец дан первым—ограничился самой нежной поддержкой струнных под сурдину, порождая «романтическое» звучание своего

solo. А Бетховен, преследуя, в сущности, ту-же цель, в своём проведении достигает более суровыми оркестровыми красками сопровождения большей «драматической» напряжённости.

Larghetto

SOLO

Eurydice SOLO

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Ré

sempre pp

Assez lent ♩ = 112

ASSEZ VENT 112

Hautbois *pp* (long silence) *poco sf* (silence)

PAULINE *pp* (presque parlé) *pp*

Re- viens à toi! Que fai- re!
 Что де- лать мне! Что де- лать!

19 Violons *pp* avec sourdines

20 Violons *pp* avec sourdines

Altos *pp*

o moment re.dou.ta ble Hé.las!
 ах, у-жаc-но . ежгно.вель-е, у.вы!

pourrai-je en - cor ré - sis - ter à ses pleurs?
не в си - лах я у - сто - ять не - ред ней!

Гобой способен с удивительным изяществом воспроизвести любой мелодический узор, если он только не проникнут подлинным драматизмом. Но нельзя не признать, что именно гобой, благодаря особым качествам своего звучания, не способен удержать внимание слушателя и надолго приковать его к себе. Вероятно только по

этой причине композиторы не поручали гобой слишком продолжительных *solì*. Тем не менее, гобой, являясь постоянным участником оркестра, всегда оказывается на должной высоте и даже в тех случаях, когда ему приходится пропеть хотя-бы несколько нот, он не теряет искренности и привлекательности.

$Vif \bullet = 104$

[illegible]

(Бетховен - Седьмая симфония) 2

Pas trop vite (Allegretto)
SOLO

Hautbois

Bassons

Cors en Do

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

(Вебер - Волшебный стрелок)

В дополнение к сказанному, можно ещё напомнить об удивительной способности гобоя исполнять мелодические построения, составленные из отдельных и многократно повторяющихся нот. Чаще всего такие обороты встречаются в танцевальной музыке и гобой с поразительной непринуждённостью подвергает их столь тонкой художественной отделке, на которую едва ли

окажется способным какой-либо иной духовой инструмент. Вот, три таких случая. Один встречается в «Pas de cinq» во втором действии Роберта-Дьявола Майербэра, другой — в «Pas de six» первого действия Вильгельма Тэля Россини, и, наконец, третий — в Лебедином озере Чайковского, где гобой звучит особенно привлекательно.

Vif

Hautbois

(Роберт - Дьявол)

Pas trop vite ♩ = 80

Hautbois

(Вильгельм - Тэль)

Allegro semplice
1^{re} SOLO

Hautbois

Harpe



(Лебединое озеро)

Острая немного «носовая» звучность гобоя имеет в себе нечто общее с звучанием трубы с сурдиной, играющей не очень резко. Именно эту особенность гобоя удачно использовал Рихард Штраус в своей поэме *Так сказал Заратустра*. Здесь два гобоя, переключаясь, воспроизводят в несколько более сложном мелодическом узоре более чем простой рисунок трубы, составленный

из четырёх ступеней простого трезвучья. Звучность этих инструментов настолько близка одна другой, что в первую минуту не сразу удаётся обнаружить происшедшую замену. В данном случае гобой выдаёт себя тем, что он, при всей своей нежности, оказывается сочнее и выразительнее трубы, звучащей как-то пусто и очень далеко.

26 au 1^{er} Mauvement, legerement

[illegible]

Подобно превосходно звучащему сочетанию двух флейт или двух кларнетов, столь-же очаровательно звучит и сочетание двух гобоев, объединённых в терциях и секстах.

Один такой образец,—особенно выразительный и проникновенный,—встречается у Чайков-

ского в *Лебедином озере*. Этот удивительный отрывок находится между двумя первыми вариациями «Pas de six» и, занимая место «мимической сцены», служит связующим звеном между ними. Звучит он в оркестре совершенно изумительно.

33 *Sans lenteur, avec mouvement*

Hautbois
 Bassons
 Cors en Fa
 12 Violons
 22 Violons
 Alto
 Violoncelles et
 Contrebasses

p bien chanté
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on five systems of staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system consists of two staves (treble and bass clef). The third system consists of four staves (two treble and two bass clefs). The music is written in a simple, handwritten style with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the bass clef. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staves, aligned with the melody. The score is a single page of music.

Altos

38 *Modéré*

Hautbois *p espressif*

Harpe *mf*

10 et 20 Violons

Altos *sf*

Violoncelles et Contrebasses *p pizz.*

arco

Andante *Andantino* $\text{♩} = 76$

19 Hautbois

20 Clarinette en La

19 Basson

ЛИЗА

Я сго ва сго бой!

auf e wig ver eint!

ГЕРМАН

Я сго ва сго бой!

auf e wig ver eint!

19 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pizz. *arco*

pp *pp*

mf *mf*

19

Но, ми - ла - я,

Dach hol - des Lieb',

mf *mf* *p* *pp*

mp *mp* *pp* *pp*

mp *mp* *pp* *pp*

mp *mp* *pp* *pp*

Совершенно очаровательно звучат на двух гобоях, подкреплённых кларнетами, «жёсткие последовательности» параллельных кварт. Такое причудливое сочетание создаёт представление о волынке или старинных дудочках, долгое время пользовавшихся большим успехом среди народ-

ных музыкантов. В подобном звучании нельзя не заметить и оттенка некоторой «восточности», явно напоминающей зурну, замр или им подобные восточные свирели. Этот удивительный пример встречается в трио «Персидского марша» оперы Спендиарова *Алмаст*.

TRIO

Hautbois

Clarinettes en La

Altos

Violoncelles

Contrebasses

div. pizz.

На этом, собственно, можно было бы закончить обзор деятельности гобоя в оркестре, но есть ещё одна сторона в его художественных средствах, о которой как-то нигде не упоминается. Как-будто в разрез со свойственными гобою качествами проникновенного и глубоко-выразительно-

го голоса оркестра лежит его способность быть шутливым и даже смешным.

Кто не помнит «необычайного» гобоя в *Борисе Годунове*, в той сцене оперы, где подгулявший Варлаам поёт свою песенку «Как едет ён! Едет ён!»?

69 Allegretto ♩ = 92

Hautbois

ВАРЛААМ

1^o SOLO

Как е - дет ён, — Е - дет ён ён, —

70

Да по - го - ня - ет ён. Шап - ка на

2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

ХОЗЯЙКА

ГРИГОРИЙ

(Подходя к хозяйке)

А в Лит - ву, кор - ми - лег.

Хо - зяй - ка! Ку - да ве - дёт э - та до - ро - га?

ём тор - чит как ро - жон,

Нет, ро - ди - мый,

А да - ле - че до Лит - вы?

Весь, ах, весь то гря - зён.

Ещё забавнее звучит гобой у Чайковского в очаровательном танце «Кота и Кошечки» в «параде сказок» заключительного дивертисмента *Спящей красавицы*. Здесь гобой подражает нежному мяуканью Кота, стремящегося обратить на себя внимание строптивой Кошечки.

Vif modéré (Allegro moderato) ♩ = 92

Hautbois
Bassons
Pistons en Sib
Trompettes en Sib
12 Violons
22 Violons
Altos
Violoncelles

Moderé ♩ = 92

12 Hautbois
Bassons
12 Violons
22 Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

В оркестре с давних пор установился обычай пользоваться двумя гобоями. Для каждого из них чаще всего пишут вполне обособленные партии, но бывают случаи, когда они сочетаются в одной единственной партии для того, чтобы образовать голос необычайной полноты и силы. В более позднее время Вагнером был введен в оркестр третий гобой, который чаще всего заменялся английским рожком. Рихард Штраус и некоторые его последователи довели состав семейства гобоев до четырех и даже пяти представителей, из которых три голоса сохранялись за собственно гобоями, один—за английским рожком и один—

за хэккельфоном,—инструментом вполне случайным и почти не применяемым в оркестре. Другие сочетания в семействе гобоев—возможны, но они встречаются ещё реже, поскольку малый гобой вообще не получил признания в оркестре, а гобой д'амур появляется теперь только на правах крайне редкого, хотя и желанного гостя. То же самое можно сказать и о двух английских рожках, участвующих в оркестре более чем случайно. В этом последнем случае, при наличии трёх партий для гобоев, партия второго рожка обычно сочетается с партией второго гобоя. Перемены в партии первого гобоя не допускаются.



МАЛЫЙ ГОБОЙ

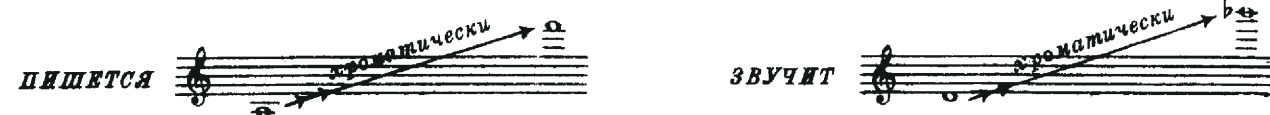
(по-фр. *Hautbois-Soprano*, по-ит. *Oboe piccolo*, *Oboe soprano*, по-нем. *Pikkolo-Heckelphon*, по-англ. *Piccolo Heckelphone*)

Самым редким инструментом современного оркестра является, несомненно, *малый гобой*, неправильно именуемый французами — «гобой сопрано».

Он был построен Вильхельмом Хэккелем (Hekel, 1856—1909) взамен альпийского рожка, введенного Вагнером в первой сцене третьего действия *Тристана и Изольды* и звучащего октавой выше английского рожка. Малый гобой, известный также под именем *малого хэккельфона* или *Pikkolo-Heckelphon'a*, настраивается в *Fa* и звучит чистой квартой выше обыкновенного

гобая. Он звучит превосходно и удивительно, что никто из новейших композиторов им не пользуется.

Внешний вид малого гобоя вполне сходен с обыкновенным хэккельфоном и имеет с ним совершенно тождественное устройство «клапанного механизма» и раструб, напоминающий чуть сплюснутое яблоко. Кроме того, он имеет с ним общий по письму объем от *la* малой октавы до *fa* третьей, звучащий в действительности чистой квартой выше — от *ré* первой октавы до *si^b* третьей.



В партитуре *Тристана и Изольды* партия альпийского рожка названа английским рожком и должна звучать октавой выше. Именно этому

намерению автора малый гобой вполне удовлетворяет и обычно применяется теперь при исполнении оперы в театре.



Французские музыканты несколько иначе судят об этом инструменте. Они часто смешивают его с двумя родственными друг другу дудочками — *мюзетом* и *пастушеской свирелью*, имеющими между собою различие лишь в устройстве тростей. Ни *musette*, ни, тем более, *hautbois pastoral* в *La^b* в оркестре никогда не применялись и, в сущности говоря, ничего общего с малым гобоем не имеют.



Его устройство вполне соответствует обыкновенному гобою, от которого он ничем не отличается. По свидетельству Видора, малым гобоем один единственный раз воспользовался Поль Видаль (Vidal, 1863—1931) в своей опере *La Burgonde*, шедшей в свое время на сцене *Grand Opéra*. Среди сочинений русских композиторов известен только один случай применения малого

гобая в *Sol* — четной квинтой выше написанного. Этот отрывок сохранился в рукописной партитуре «Танца рикшей», входящем в балет-пантомиму *Нойя* Сергея Василенко. В напечатанной партитуре, получившей к тому времени наименование *Индусской сюиты*, малый гобой в *Sol* заменен малым кларнетом в *Mi^b*, что, конечно, менее тонко и самобытно.

Très vite (Presto)

Petit Hautbois en Sol

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

Cymbales

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Jou de Timbres

Triangle

Harpe

Vc.

Ch.

arco *b^a*

pizz.

p

Petit Hautbois
 Jou de Timbres
 Triangle
 Cb.
 Tambour de Basque
 Triangle
 Cymbales

ГОВОЙ Д'АМУР

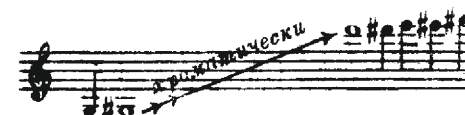
(по-фр. *Hautbois d'Amour*, по-ит. *Oboe d'amore*, по-нем. *Liebesoboe*, по-анг. *Oboe d'Amore*)

Одна из наиболее прославленных разновидностей обыкновенного гобоя известна под именем *гобая д'амур* или *гобая меццо-сопрано* в *La*. Он немного больше обыкновенного гобоя и благодаря несколько закруглённому раструбу, известному под общим определением *Liebesfuss'a*, звучит значительно мягче и глуше. Особенно большим распространением гобой д'амур пользовался во времена Баха, но к середине XVIII столетия исчез совершенно и возродился лишь к концу XIX века, когда возникло стремление в точности восстановить оркестровое звучание баховских творений.

ПИШЕТСЯ



ЗВУЧИТ



Самые высокие ступени звукоряда—*fa*, *fa#*, *sol*, *sol#* и *la* третьей октавы по письму удаются гобой д'амур не очень хорошо. Они звучат тшдушно и недостаточно выразительно, и ничего особенно ценного в звучание инструмента не вносят. Напротив, весь звукоряд гобоя д'амур, заключённый в объёме двух низких октав,—до до третьей октавы по письму, звучит необыкновенно красиво и выразительно. Именно этим объёмом инструмента чаще всего пользовался Бах, когда доверял гобой д'амур наиболее вдохновенные страницы своих кантат и ораторий.

Ноты для гобоя д'амур сейчас пишутся обычным для «транспонирующих инструментов» способом *единообразного* письма—то-есть в скрипичном ключе или ключе *Sol* на второй линейке с последующим транспонированием написанного на малую терцию вниз. Бах, как известно, пользовался различными способами. Иногда он излагал гобой д'амур в действительном звучании и в старо-французском ключе *Sol* на первой линейке или в сопрановом ключе—ключе *Do* на той-же первой линейке. Иной раз, напротив, он пользовался принятым теперь способом нотации—ма-

лой терцией выше действительного звучания. Впрочем, всё это чрезвычайно просто установить по партитуре, и различный способ письма современного читателя уже не смущает.

Самое ценное, что есть у гобоя д'амур, это его звучность—очень изысканная, немного изнеженная, даже чуть женственная, но всегда глубоко проникновенная и выразительная. Удивительно поэтому, что современные композиторы чрезвычайно равнодушно относятся к гобой д'амур и как-бы не замечают его поразительных качеств, которыми они могли-бы с успехом воспользоваться в оркестре. Не исключено в этом случае и некоторое противодействие самих исполнителей, не располагающих ни соответствующими инструментами, ни большим стремлением посвящать свой досуг упражнениям на гобое д'амур, трость которого несколько больше трости гобоя. Тем не менее, некоторые композиторы решались вводить гобой д'амур в оркестр, посвящая ему достаточно выразительные *solo*. Несомненно, первым после исчезновения гобоя д'амур из оркестра старых мастеров воспользовался им Клод Дебюсси в своём небольшом

симфоническом произведении *Весенний хоровод*. Он пишет для него, кстати сказать, низкое *si^b*, часто отсутствующее на современных инструмен-

тах, но легко вознаградимое лишней дырочкой с прикрывающим её дополнительным клапаном.
Вот тот отрывок, о котором идёт речь.

Un peu plus «allant»

This page of a musical score is for a symphony, featuring various instruments and dynamic markings. The instruments listed include Hautbois d'Amour, Célesta, Flûtes, Trompettes en Do, Cymbales, 10 Violons avec sourdines, 2 pupitres, les autres, 20 Violons avec sourdines, Altos avec sourdines, Fl. (Flute), Cor Anglais, Cl. basse en Sib (Bass Clarinet), Tambour (Drum), and Violoncelles avec sourdines (Cello). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *ppp* (pianissimissimo), and *ppp* (pianissimissimo). The tempo is marked *Modéré* and the mood is *p doux et mélancolique*. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Несколько позднее очень тонко и разнообразно воспользовался гобоем д'амур в своём *Антаре* Габриэль Дюпон (Dupont, 1878—1914).

Иной раз он заставляет его беседовать с флейтой в музыке полной изысканных ощущений и чувствований. Иной раз, напротив, он из-

лагает его двумя октавами выше бас-кларнета в певучем узоре «восточного оттенка». Наконец, он пользуется им в качестве подлинно солирующего инструмента.

Вот небольшой отрывок из этого мало известного произведения.

Flûte
 Hautbois d'Amour

Наконец, позднее всех гобоем д'амур воспользовался Равель, поручивший ему в *Болэро* не очень удачное *solo*. Оно решительно тонет в пышном звуковом разнообразии его партитуры и проходит обычно незамеченным. При отсутствии гобоя д'амур, его партию перепоручают гобую или английскому рожку. Но ни та, ни другая замена не восполняет утрату, — гобой д'амур звучит настолько по-иному, что не может быть «заменён» в буквальном смысле.

Modéré
SOLO
p espressif
SOLO
mf espressif
p

Mouvement de Bolero très modéré ♩ : 76
SOLO
 Hautbois d'Amour
 Bassons
 Tambour Militaire
 2^e Violons
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

Из немцев для гобоя д'амур писал, кажется, только Рихард Штраус.

Этот нежный оркестровый голос понадобился ему в *Домашней симфонии* для воспроизведения в звуках «образа мечтательного и весело играющего ребёнка».

Но едва-ли такое «ощущение» действительно возникает в сознании слушателя. Всё это произведение в целом настолько проникнуто фальшью, дешёвой рисовкой и пустой позой, граничащей с пошлостью, что трудно поверить, чтобы гобой д'амур мог спасти положение.

Plus tranquille
14

Hautbois d'Amour
2^e Violons
(3 Pupitres)

Gr^e Flûte
1^{re} Flûte
Bassons
Corns en Fa
4 Violons
Alton

Au mouvement ♩ = 102
un peu marqué et toujours expressif

1^{re} Viol.
2^e Violons
Alton
Violoncelles

div.
pp très doux
ppp
ppp
avec sourdines
ppp
avec sourdines
ppp
4 SOLI avec sourdines
ppp
ôtez les sourdines
ppp
SOLO avec sourdine
ppp
ôtez la sourdine
ppp
sans sourdine
ppp
très retenu
dim.
pp
SOLO
pp
dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp

Из русских композиторов двумя гобоями д'амур понадеялся украсить свою партитуру балета *Лола* С. Н. Василенко. К сожалению только, его произведению очень не повезло и гобой д'амур так и не прозвучал в очаровательном медленном танце, где им назначено действовать. В концертном исполнении автор предпочитает

заменять гобой д'амур двумя английскими рожками, звучащими также очень красиво, но значительно сочнее и плотнее.

Задуманность и мягкость гобоя д'амур не может быть вознаграждена ни звучностью резкого гобоя-сопрано, ни томной повествовательностью рожка.

Lent
1^{re} SOLO
à volonté (sans mesure)
mf expressif

Hautbois d'Amour
Corns en Fa
1^{re} et 2^e Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Modéré
SOLI
a2
p expressif
f

Clarinettes en Sib
Bassons
Tambour de Basque
Grosse Caisse
1^{re} et 2^e Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

pizz. (non div.)
arco
pizz.
pizz.
arco div.
poco sf

Всеми приведёнными образцами, в сущности, вполне исчерпывается деятельность гобоя д'амур в современном оркестре. Очень может быть, что в будущем композиторы больше оценят достоинства этого инструмента и чаще будут пользоваться им, находя в его звучании те красоты, которыми в своё время так дорожил Иохан-Себастьян Бах.

Пользуясь гобоем д'амур,—одним или двумя,—Бах преследовал в основном две цели. В одном случае, он стремился преодолеть технические трудности, свойственные простому

гобою, передачей его партии гобоем д'амур, а в другом—доверял свои художественные замыслы гибкому и выразительному голосу своего многокрасочного, но не всегда вполне уравновешенного оркестра.

Чтобы дать самое приблизительное понятие о разнообразном использовании гобоя д'амур Бахом, достаточно привести небольшой отрывок из его *Magnificat*, где гобой д'амур вместе с сопрано выступает в качестве единственных солистов. Орган с голосами «непрерывного баса» сопровождает этот вдохновенный дуэт.

Adagio
SOLO

Hautbois d'Amour

Orgue et Basse Continue

SOPRANO

Qui . a . re . spe . xit

hu . mi . li . ta . tem, hu . mi . li . ta . tem an . cil . lae su . ae,

АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК

(по-фр. *Cor Anglais*,—*rs*—*ais*, по-ит. *Corno Inglese*,—*ni*—*si*, *Oboe contralto*, по-нем. *Englisches Horn*,—*sche Hörner*, по-англ. *English Horn*,—*sh*—*ns*)

Из всех сохранившихся в современном оркестре разновидностей гобоя наибольшим распространением пользуется *английский рожок*. Он завоевал себе особенно пылкую любовь музыкантов и слушателей, и именно он пользуется сейчас тем вниманием, каким два столетия тому назад обладал гобой д'амур.

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

Курт Закс считает, что определение *английский* «пристало к рожку неизвестно откуда». Это не совсем так. Точно установлено, что этот инструмент не «английский» по происхождению и тем более не «рожок» в прямом значении слова. Название рожка, так же как и в отношении бас-

сэт-хорна, возникло только благодаря изогнутому очертанию, первоначально применённому к этому инструменту. В его названии произошла забавная игра слов, которая и укоренилась в оркестре в качестве понятия, определяющего *альтовый* гобой. Старинный тупоугольный альт-поммер французы называли *cor anglé*—«угловатый рожок», где слово *anglé* случайно оказалось созвучным слову *anglais*—«английский». Разница в начертании этих слов для слуха была почти равнозначущей, и вскоре слово *anglé*—«угловатый», оказалось заменённым словом *anglais*—«английский». Кто был тем грамотеем, кому пришла в голову столь счастливая мысль, установить, конечно, нет никакой возможности, но современники единодушно согласились признать, что «серповидный рожок», получивший во времена Баха большое распространение под именем *oboe da caccia* или *di caccia*, должен называться «английским рожком».

Позднее, когда требования к отдельным инструментам оркестра значительно возросли, дошла очередь и до «серповидного рожка». Известный французский гобоист и инструментальный мастер Фредерик Трьебэр «выгладил» старинный охотничий гобой «да качья», придал ему современные очертания и снабдил его всеми усовершенствованиями, применёнными уже к обыкновенному гобое. Но от обыкновенного гобоя английский рожок отличается внешним видом. Он значительно длиннее гобоя, а его трость, подобно трости гобоя д'амур, насажена на слегка изогнутую металлическую трубочку, неправильно называемую «эс»'ом. Некоторая изогнутость этой трубочки позволяет, несмотря на относительную длину инструмента, держать его прямо вниз. Раструб рожка вместо цветка лилии имеет грушевидную форму и это последнее обстоятельство, сближая его с гобоем д'амур, придаёт его звучанию ту прелесть, о которой так поэтично выразился Бэрлиоз. «Окраска его звучания, говорит он, не столь остра, как звучность гобоя. Он не поддаётся, подобно го-

бою, весёлой подвижности деревенских напевов. Он точно так же не смог бы передать в звуках душераздирающих жалоб, и выражения жгучей боли ему почти недоступны. Это голос—задумчивый, немного грустный, мечтательный и достаточно возвышенный для того, чтобы обратить на себя должное внимание. Его звучность таит в себе нечто вполне поддающееся забвению, неясное, *отдалённое*, что делает её особенно предпочтительной пред всеми другими, когда возникает необходимость растрогать, пробуждая в душе образы и чувства минувшего, или когда композитор хочет задеть сокровенную струнку нежных воспоминаний.

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

В оперно-симфонический оркестр английский рожок проник далеко не сразу. Впервые он появился в «итальянской редакции» *Альцесты* Глюка в 1769 году, хотя есть предположение, что уже в 1762 году Венский оперный театр, не располагавший кларнетами, уже пользовался английскими рожками в итальянской партитуре



Как явствует из существа «транспонирующих инструментов» вообще, устройство английского рожка, способ извлечения звука и приёмы игры вполне тождественны таковым же обыкновенного гобоя. К тому же на рожке всегда играет *гобоист*, и было время, когда один из исполнителей располагал обоими инструментами — гобоем и английским рожком, которыми он, в зависимости от необходимости, пользовался попеременно. Однако теперь, когда сложность ор-

того же автора *Орфей*. Во Франции с английским рожком познакомились, вероятно, не ранее 1779 года, а в оркестре *Grand Opéra* он зазвучал впервые лишь в 1808 году, когда на нём заиграл Огюст-Гюстав Форт (Vogt, 1781—1870) в опере Шарля-Симона Катэля (Catel, 1773—1830) — *Alexandre chez Apelle*. В то время английский рожок был ещё серповидного вида, возможности его были весьма ограничены, а звучность — особенно поэтичной и проникновенной. Именно эту старинную разновидность английского рожка имел в виду Глинка, когда создавал свою прославленную впоследствии арию Ратмира в третьем действии оперы *Руслан и Людмила*.

В руках некоторых старых музыкантов серповидный рожок дожил до середины тридцатых годов текущего столетия и неизменно звучал в этом изумительном *solo*.

Итак, ноты для английского рожка или как его теперь часто называют — «альтового гобоя» или «гобоя контральто» — пишутся только в ключе *Sol*, и звучат чистой квинтой ниже написанного. Нелепая затея возродить былой способ письма для английского рожка, когда он именовался «гобоем да качья», и излагался в альтовом ключе в действительном звучании, а у французских в меццо-сопрановом ключе и у итальянцев в басовом октавой ниже, — должна быть осуждена. Такой путь, встречающийся, правда, только в партитурах Сергея Прокофьева, только осложняет его восприятие двойным изложением — действительным звучанием в ключах *Sol* и *Do* в партитуре и единообразным письмом с последующим транспонированием на квинту вниз в голосах.

Его объём простирается от *si* малой октавы до *fa* третьей по письму и звучит, как было уже сказано, чистой квинтой ниже — от *mi* малой до *si* второй. Дополнительный звук *si*♭ обычно отсутствует, хотя на инструментах новейших выпусков, появлявшихся ещё не так давно в Германии, он применялся довольно часто. В оркестре на низкое *si*♭ рассчитывать во всяком случае не следует.



кестровой партитуры возросла до крайних пределов, музыканты, обычно очень охотно соглашавшиеся играть и на английском рожке, часто оказываются лишёнными всякой возможности чередоваться подобным образом. Поэтому, сейчас на английском рожке играет отдельный исполнитель, который в иных условиях нередко подвизается и на гобое. Всё дело в том, что при совмещении двух этих инструментов, исполнителю часто приходится очень волноваться

из-за тростей. Трость английского рожка шире, больше и плотнее, и при быстром переходе от рожка к гобою исполнитель теряет способность «ощущать» узкую, маленькую и очень чувствительную к тончайшим намерениям гобоиста трость гобоя. Именно это обстоятельство мешает исполнителю пользоваться обоими инструментами непосредственно одним вслед за другим, и, так называемый, «каприз» музыканта здесь не при чём.

Нечто подобное долгое время имело место в *Руслане и Людмиле*. В большой арии истомлённого долгим путём Ратмира, английский рожок выносит на своих плечах труднейшее *Solo*, в котором полновзвучное, выразительное пение чередуется с самыми высокими нотами, достигающими предела даже современного инструмента. И вот, после продолжительной игры английского рожка, автор требует перемены инструмента, предоставляя исполнителю только три такта паузы в достаточно оживлённом движении. Вполне понятно, что такое требование оказывается



Вследствие своих несколько увеличенных размеров и грушевидного раструба, звучность английского рожка несёт в себе нечто приглушённое, лениво-повествовательное, что-то общее с «восточными инструментами» и вместе с тем ощущение необычайной скромности. Все эти качества невольно накладывают свой отпечаток на способ использования английского рожка в оркестре. Он не очень любит предаваться пустой виртуозности и чрезмерной подвижности и потому композиторы весьма заблуждаются, когда, обманывая себя простой подменой наименований, заставляют английский рожок под именем «альтового гобоя» предаваться «музыкальной эквилибристике». Английский рожок тем лучше, тем благороднее звучит в оркестре, чем ближе истолкован в свойственных ему природных качествах. Тем не менее, в узком значении он уже вполне совершенный инструмент. Ему только не очень удобны рисунки, вращающиеся вокруг высокого *do* по письму. Все подобные построения оказываются для него достаточно затруднительными и, вероятно, в скором времени возникнет вопрос об усовершенствовании рожка каким-нибудь дополнительным клапаном. Все трели вполне ему удаются, за исключением тех, которые невозможны и на гобое. Напротив, *trémolo* решительно противоречат природе инструмента и терпимы лишь в крайне умеренном движении. Впрочем, изредка и в исключительном случае можно доверять рожку то, что ему не очень по душе, но при таких условиях автор должен

не только очень затруднительным, но подчас даже и невозможным для весьма опытного исполнителя. Его «амбушюр» не успевает пригнаться к новым условиям и в должной мере «освоиться» с особенностями гобойной трости.

Несмотря на относительную ровность в звучании английского рожка, он довольно резко разграничивает три вполне обособленных друг от друга «регистра». Низкий — мужественный и чрезвычайно выразительный, охватывает нижнюю сексту от *si* до *sol* по письму. Верхний, заключённый в объёме высокой септимы — от *sol* второй октавы до *fa* третьей, звучит с некоторым напряжением и оттенком болезненности. Напротив, средний, расширенный за счёт нескольких звуков вниз и вверх, оказывается лучшим по выразительности, красоте и ровности звучания. Он охватывает объём в полторы октавы — от низкого *mi*♭ до *la*♭ высокого и звучит в пределах самых проникновенных ступеней сочного, грудного меццо-сопрано.

быть всегда готов к тому, что ему придётся освободить рожок от несвойственного ему изложения.

Классики пользовались рожком очень мало и в симфонической музыке он совершенно не привился. После первых, единичных случаев его применения в оркестре, английский рожок исчезает по меньшей мере лет на шестьдесят из сочинений немецких композиторов и возрождается лишь во Франции в первой половине XIX столетия. Ни Хайдн, ни Моцарт, ни Бетховен, ни даже Вебер им никогда не пользовались, но зато Керубини (Cherubini, 1760—1842), Россини, Майербэр и Аляви (Halévy, 1799—1862) вновь предоставили ему большое поле деятельности, главным образом, в музыке оперно-драматической. Новейшие композиторы, начиная с Бэрлиоза, чрезвычайно расширили круг художественных возможностей рожка и с тех пор он стал постоянным сочленом так называемого большого симфонического оркестра «трёхного состава».

Вот несколько особенно хорошо известных образцов.

Эктор Бэрлиоз нашёл весьма выразительное и глубоко-проникновенное применение английскому рожку в своей увертюре *Роб-Рой*, доверив ему *solo* неслыханной по тому времени технической ответственности. Трудность этого отрывка заключается в использовании чрезвычайно высоких ступеней, которыми даже на современном инструменте пользоваться не так легко.

- Larghetto espressivo assai

Cor Anglais

Harpe

Майербэр сопровождает звуками рожка, обращённое к Роберту горестное признание Изабеллы. Его поддерживают только арфы и потону рожок оказывается особенно заметным.

Poco andantino

Cor Anglais

Harpe

ИЗАБЭЛЛА

bert, Ro - bert toi que j'ai - - mé Et qui re - çus, qui re -
- бя, Ро - бэрт, так лю - би - ла я, me - бе всю ду - шу

re ma foi, Tu vois mon ef-froi Tu vois mon ef-froi
от-да-ла; взгля-ни на ме-ня, стра-да-ю я

Общеизвестны случаи толкования английского рожка в качестве «пастушеской свирели» или «альпийского рожка». Именно в таком роде воспользовались английским рожком многие композиторы прошлого.

Особенно смело и, по своему времени, — необычно, использовал рожок Рихард Вагнер в

первом действии *Танхейзера* и в третьем — *Тристана и Изольды*. В одном случае, подражая игре на свирели, Вагнер пользуется рожком довольно умеренно. В другом — он удерживает всё внимание на непомерно длинном *solo* рожка без сопровождения, заставляя слушателя ждать скорейшего его конца.

• *Moderé* ♩ = 84

Clarinetten en Si b

Cor Anglais (Sur le theatre)

(Der Hirt spielt auf der Schalmei) *en pressant*

en retenant en pressant retenu

Lent modéré

Cor Anglais (sur la scène)

1^{re} et 2^e Violons

più p *morendo*

p cresc. f dim. p f dim. p f dim.

cresc. dim. p molto cresc. ff dim.

p cresc. f dim. p

en serrant en retenant au mouvement

cresc. f dim. p

un peu retenu en retenant beaucoup plus au mouvement

f dim. p

Шуман в *Манфреде* поручает рожку проникновенное сопровождение декламации главного героя, а Россини в *Вильгельме Тэле* доверяет

ему наигрыш пастушка. Здесь рожок записан по старой итальянской нотации — в ключе *Fa*, октавой ниже действительного звучания.

Pas trop vite

Cor Anglais

(Echo)

MANFRED. Horch, der Ton!- Des Alpenrohrs natürli-

(Echo)

che Musik- denn hier ward nicht zu blosser Hirtendichtung die Patriarchenzeit- in freien

Lüften vermählt dem Klinggeläute muntre Heerden die Töne trinkt mein Geist.-

Joyeux

O wär'ich doch solch'sanften le-bend'ge Stimme, athmende Harmonie, leiblose Kluges ungeseh'ner Geist,

Wonne, — sterbend wie ge - boren im sel'gen Tone, *p* der mich zeugte!

Gemsenjäger.

1er Mouvement

mf Hier entsprang die Gemse: ange - führt hat mich ihr flinker Fuss; mein

pp (Echo) heutiger Ge - winn lohnt kaum die Halsarbeit.

Andante ♩ = 76

Flûte *SOLO*

Cor Anglais *(p)*

Clarinets en La *pp*

Bassons *pp*

Cors en Sol *pp*

1^o Violons *pizz.* *(p)*

2^o Violons *pizz.* *(p)*

Altos *pizz.* *(p)*

Violoncelles et Contrebasses *pizz.* *(p)*

SOLO

(p)

pp

Cors en Mi *10* *(p)*

1^o SOLO (en Sol)

(p)

Cors en Sol

Triangle

В совершенно ином роде звучит английский рожок в руках русских музыкантов. Они высоко оценили его способность подражать восточным духовым инструментам и в этом смысле раскрыли его художественные качества больше, чем кто-либо другой. Иной раз он стонет и вздыхает или поёт лениво-томную песню, преисполненную жгучей негой Востока. Иной раз он преисполнен пленительно-нежным томлением любовной страсти или просто рассказывает о минувших «славных делах». Но что бы он ни делал у них в оркестре—он всегда остро запечатлевается в

памяти и с трудом выветривается только по истечении многих лет.

Тем не менее, отнюдь не следует думать, что русские композиторы были только сильны в передаче звуками английского рожка «напевов Востока». Она действительно оказалась как-то особенно близкой их творческому кругозору, но они ни в какой мере не ставили себе её целью. Итак, в подтверждение сказанному, несколько примеров.

Первый,—упоминавшийся уже не раз, отрывок из *Руслана и Людмилы*.

Adagio comodo assai ♩ = 54

SOLO

Cor Anglais

à pleine voix

Clarinettes en La

avec sourdines

en Si b

avec sourdines

Cors

en Mi b

РЯТМИР

(Входит Ратмир, усталый от долгого пути)

И жар, и зной сме - ни - ла но - чи тень, сме -
 Auf Ta - ges gluth folgt schattig - kühle Nacht, folgt

12

- ни - ла но - чи тень.
 schat - tig kühl die Nacht!

Vc. et Ob.

Другой отрывок встречается в *Испанском капричо* Римского-Корсакова. Третий—памятен всем по «Половецкому стану» из *Князя Игоря* Бородина. Четвёртый—основная тема симфонической картины Бородина *В Средней Азии* и,

наконец, пятый—очень незначительный по объёму, но крайне выразительный по производимому им впечатлению, принадлежит Чайковскому и встречается в «Арабском танце» второго действия *Щелкунчика*.

E *Un peu moins vite* ♩ = 88

SOLO
bien chanté

Cor Anglais

Clarinettes en La

Cors en Fa

1^{re} SOLO
mf (ouvert) *p* (bouché)

10 et 20 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Pas trop vite (Andantino)

p bien chanté, expressif

Cor Anglais

Clarinettes en La

Bassons

Harpe

Altos

ПОЛОВЕЦКИЕ ДЕВУШКИ

p expressif

Там под зной - ным не - бом негой воз - дух

Sur La

10 et 20 Violons

pizz. *pp*

Violoncelles

по - лон, там под го - вор мо - ря дремлют го - ры вобла - ках;

A *Assez vite mouvementé* ♩ = 92
bien chanté et expressif

Cor Anglais

Clarinettes en La

Cors en Fa

10 Violons divisi

Altos

Violoncelles

D *Allegretto*

Cor Anglais

10 Violons (avec sourdines)

20 Violons (avec sourdines)

Altos (avec sourdines)

Violoncelles (avec sourdines)

Contrebasses (avec sourdines)

В «восточных напевах», как уже известно, английский рожок звучит особенно привлекательно. Из предыдущих примеров можно было в этом вполне убедиться. Но вот ещё один очаровательный напев, служащий основой для «Пляски персидок» в *Хованищине* Мусоргского.

Он поразителен в своей «пластичности», и если-бы понадобилось показать на что, собственно, способен английский рожок, то именно этот образец послужил-бы тому особен-

но ярким примером. Более того, в этом небольшом *solo* английского рожка—во втором проведении, уже в «репризе», звучит труба,—сосредоточено всё наиболее *характерное*, что есть в его звучании. Тут и «восточная» изнеженность, и вкрадчивость, и даже лень.

Словом, всё сосредоточено в этом скромном голосе оркестра, наделённом от природы столь могучими чарами музыкально-художественного воздействия.

Adagio $\text{♩} = 58$
SOLO
dolce

Cor Anglais

Cors en Fa

Timbales

Violoncelles div.

4^e *SOLO*
pp

4 *SOLI*
p

A

но всё это случаи, так сказать, «традиционные». В более изысканном преломлении использован рожок Лядовым. Здесь, на нежной основе засурдиненных струнных возникает выразитель-

ный, чисто-русский напев рожка—безхитростной свирельки.

Вот это маленькое проведение, в котором по замыслу сказки—«Кикимора спит».

2 Adagio $\text{♩} = 54$

Cor Anglais

19 Violons (avec sourdines)

29 Violons (avec sourdines)

Altos (avec sourdines)

Violoncelles divisi (avec sourdines)

bien chanté
dim.

div.
pp

6 Violons
pp

div.
pp

div.
pp

Но поистине несравненной выразительности, совершенно потрясающей своей проникновенностью, достигает Чайковский. Ему действительно достаточно только «нескольких нот», чтобы

извлечь в звуках нечто такое, что никогда не забывается.

Кто не помнит этих потрясающих вздохов рожка в *Ромео и Джульетте*?

Vif et précis

Cor Anglais

2^e Basson

Harpe

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Как уже известно из предыдущего, более или менее продолжительные *sol* английского рожка не раз привлекали внимание композиторов. В некоторых случаях они сопровождали пение рожка звучанием смычковых, — чаще

arco, реже *pizzicato*. В этом последнем случае спутником *pizzicato* иной раз оказывалась арфа. Именно так использован английский рожок у Сезара Франка (Frank, 1822—1890) в проникновенном *solo* медленной части его *Симфонии*.

Allegretto

Cor Anglais

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Harpe

1^{re} et 2^e Viol.

unis. arco

bien chanté et très expressif

div.

Напротив, в полном одиночестве — без всякого сопровождения, английский рожок, как поющий голос, давно уже стяжал себе вполне заслуженную славу. Таких образцов довольно много, все они хорошо известны и именно здесь нет необходимости о них говорить.

Но, чтобы напомнить об английском рожке,

применённом именно под таким углом зрения, — вот *solo* рожка, встречающееся в балете болгарского композитора Марина Големинова (Golimov, 1908—) *Нестинарка*. Этим именем в Болгарии называются танцовщицы на раскалённых углях, а их танцы отличаются необычайной стремительностью и красотой.

Lent à volonté

Cor Anglais

mp expressif

cresc.

en pressant un peu un peu retenu

1^{re} et 2^e Viol. Clar. a 2

Orchestre

Altos et Vc.

Однако, не только всем изложенным исчерпываются возможности рожка. Авторы слишком часто забывают, что в лице английского рожка они имеют дело с инструментом очень нежным, немного робким и всегда глубоко проникновенным. Они подменяют его не очень удачным, родившимся уже в самое последнее время названием «альтового гобоя» и пишут для него всё, что по смыслу данной музыки должно было бы быть исполнено *третьим* низким обыкновенным гобоем.

Теперь поступает так подавляющее большинство новейших композиторов, включая и самого Рихарда Штрауса, не стесняющегося сохранять

за «альтовым гобоем» его прежнее наименование. Но бывали и счастливые дни в жизни английского рожка.

Так, Ян Сибелиус написал довольно объёмистую симфоническую картину *Туоннельский лебедь*, где всю основную мелодическую линию поручил английскому рожку *solo*. Всё это очень красиво, но звучность рожка, слишком пряная и немного назойливая, скоро начинает немного утомлять, а любопытный замысел автора, обращаясь скоро самому себе во вред, из положительного превращается в отрицательный. Вот небольшой отрывок из этого чрезвычайно редко исполняемого произведения.

D *Assez lent, très soutenu*

Cor Anglais

P bien chanté

1^{re} Violons div. à 4 (avec sourdines)

2^e Violons div. à 4 (avec sourdines)

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Peu a peu moins modéré

Hautbois

Cors en Fa avec sourdines

ff

dim.

pp

dim.

ff

dim.

ff

dim.

ff

dim.

ff

dim.

Когда намерения автора скромнее и он — в количестве нескольких тактов — ограничивается лишь изложением главной партии, тогда звучание английского рожка, теряя присущую ему нарочитость, приобретает удивительную теплоту и выразительность.

Очень удачный пример в таком роде встречается у Антонина Дворжака (Dvořák, 1841—

1904) в начале медленной части его Пятой симфонии «Из Нового Света». Именно здесь английский рожок, заключённый в объёме средней октавы, звучит как-то особенно мягко и проникновенно, тогда как некоторая напряжённость, возникающая с переходом в более высокий отрезок звукоряда, неизменно сглаживается то низким подголоском кларнетов, то мело-

лической поддержкой фаготов. Струнные с сурдиной, сопровождающие это проведение, придают всему отрывку спокойную сосредоточенность, напоминающую отдалённое звучание вдохновенной песни или немного грустной колыбельной.

Large M.M. 52
SOLO

Cor Anglais

1^{re} et 2^e Violons (avec sourdines)

Altos (avec sourdines)

Violoncelles (avec sourdines)

ppp

div.

ppp

div.

ppp

Clarinettes en Sib a2

p

pp

pp

pp

pp

Contrebasses

avec sourdines

ppp

Bassons

p

f

pp

pp

molto cresc.

f dim. p

f dim. p

f dim. p

f dim. p

Необычайной прелестью звучания отличается сочетание двух английских рожков, к сожалению, только крайне редко применяемое.

В оркестре такое сочетание обычно производит неотразимое впечатление не только своею новизною, но и действительно обаятельным звучанием. Свойственная рожку «лень» куда-то мгновенно исчезает и на её место выступает новое

качество—объединение двух рожков в терциях и секстах в своём звучании приобретает удивительную теплоту, искренность и всепокоряющую проникновенность.

Итак, двумя английскими рожками раньше других воспользовался Алэви в ритурнели в арии Элеазара в четвёртом действии оперы *Дочь кардинала*.

Andantino espressif

Cor Anglais

p espressif

Bassons

pp

Cors en Fa

p

1^{re} et 2^e Violons

pizz.

p

pizz.

Altos

pizz.

Violoncelles et Contrebasses

p

После Алэви двумя английскими рожками пользовались мало, полагая, очевидно, этот способ изложения не очень «практичным». Из новейших композиторов, воспользовавшихся двумя английскими рожками, можно упомянуть имя грузинского музыканта Григория Киладзэ (კილაძე, 1905—), применившего в своей поэ-

ме *Отшельник* именно это сочетание. Этот отрывок, правда, слишком продолжителен и в виде оркестровой выписки не очень годится. Но, чтобы дать о нём известное представление, полезно привести хотя-бы его начало, несмотря даже на то, что оба рожка не успевают ещё полностью вступить в свои права.

31 *Pas trop lent, animé*
1^{re} SOLO

Cors Anglais *ppp bien chanté très fin, expressif avec amour pp bien*

1^{re} Violons *avec sourdines Sur la 4^e Corde pp bien*

Altos *avec sourdines ppp bien chanté très fin, expressif avec amour*

Violoncelles et Contrebasses *ppp*

Однако, не всегда бывает удобно воспользоваться двумя рожками. Чаще композиторы сочетают английский рожок с каким-нибудь другим близким ему по звучанию голосом оркестра и такими голосами бывают обычно альты или гобой. Тем не менее, Спендиарову в *Эриванских этюдах* представился случай сочетать английский рожок с кларнетом, воспроизводящим мелодический узор рожка в виде чуть отдалённого

эхо. Звучит такое сочетание, разумеется, превосходно и в действительности напоминает наигрыш двух восточных дудочек — нежной зурны и какого-то другого духового инструмента, если и не совсем близкого зурне, то во всяком случае родственного ей голоса. Оставленное без сопровождения, содружество рожка с кларнетом способно полностью приковать к себе всё внимание слушателя.

Adagio con moto ♩ = 58
SOLO

Cor Anglais *mf expressif p mf*

Clarinettes en Si b *1^{re} SOLO p*



В старину, когда английский рожок назывался ещё *лесным* или *охотничьим* гобоем — *oboe da caccia* — он чаще всего применялся в содружестве с гобоем д'амур. В этом случае он исполнял обязанности не только третьего голоса, но и в качестве двух *oboi da caccia* иной раз присоединялся к двум гобоям д'амур. Как известно, один из самых проникновенных случаев

в этом роде встречается в начале «Второго дня» *Рождественской оратории* Баха. Воспользовавшись двумя гобоями д'амур и двумя старинными английскими рожками, он достиг удивительного слияния тембров, близкого к звучанию виолы. Вот этот небольшой отрывок, о котором идёт здесь речь. Он приведён с точным сохранением особенностей баховского письма.

Andante pastorale

Hautbois d'Amour (mf)

Cors de Chasse (Cors Anglais) (mf)

10 Violons et Flûtes 20 Violons (p)

Altos (p)

Violoncelles Contrebasses et Basse continue (p)

В современных условиях английский рожок прочно утвердился в оркестре в качестве третьего голоса семейства гобоев. Этот состав оркестра вполне точно определяется понятием большого симфонического оркестра «троечного состава». Но из этого отнюдь не следует, что английским рожком нельзя пользоваться и при иных обстоятельствах. Напротив, в качестве «добавочного» голоса на него можно рассчитывать в любых условиях, особенно когда автору понадобится применить эту выразительную и чрезвычайно убедительную звучность. Классики «до-вагнеровского периода» английским рожком совершенно не пользовались в симфонической музыке. На театре английский рожок, вскоре после Глюка, завоевал себе вполне прочное место и дал такие образцы своего применения, о которых сейчас можно говорить уже только как о смелых и весьма поучительных. Со времён Майербэра, Вагнера и Бэрлиоза английский рожок становится постоянным сочленом оркестра как оперно-драматического, так и симфонического в более тесном значении слова. Русские классики, начиная с Глинки, удерживали за рожком право участвовать лишь в музыке, предназначенной для сцены. В симфонических произведениях «программного содержания» английским рожком пользовались все предше-

ственники Скрябина, как Чайковский, Римский-Корсаков, Бородин и Лядов. В оркестре симфонии, как таковой, английский рожок вошёл, пожалуй, только со Скрябина, которому понадобился оркестр особенно пышный и красочный. С этих пор английский рожок потерял преимущество быть только голосом «театрального оркестра» и теперь уже трудно встретить такое произведение, где в оркестре не действовал бы английский рожок. Непосредственной причиной такого явления послужило стремление к увеличению оркестрового состава и к обогащению его острыми, выразительными красками. Отсюда, естественно, и один шаг до применения двух английских рожков, о чём было уже сказано несколько выше.

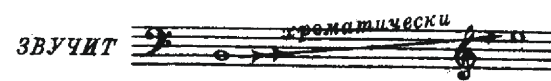
Концертного применения английский рожок не имеет. Изредка он появлялся в произведениях камерной музыки и примером тому служат два известных *Трио* Бетховена, написанных им для двух гобоев и английского рожка. Иной раз английский рожок появляется и теперь, но надо с полной откровенностью признать, что новейшие композиторы уделяют сравнительно мало внимания участию деревянных духовых инструментов в камерных сочинениях, и английский рожок, вследствие этого, появляется там особенно редко.

БАРИТОНОВЫЙ ГОБОЙ или ХЭККЕЛЬФОН

(по-фр. *Hautbois baryton*, *Heckelphone*, по-ит. *Oboe baritono*, по-нем. *Basshobo*, *Heckelphon*, по-англ. *Baritone Oboe*, *Basset Oboe*)

Баритоновый гобой, или как его ещё иногда называют — *басовый гобой*, был воссоздан в самом начале XX столетия. Он строится октавой ниже обыкновенного гобоя, в оркестре применяется чрезвычайно редко и, располагая весьма

внушительным размером, имеет в качестве трости прямой «эс». Ноты для баритонового гобоя пишутся в ключе *Sol*, звучат октавой ниже написанного и охватывают объём от *si* малой октавы до *mi* третьей по письму.

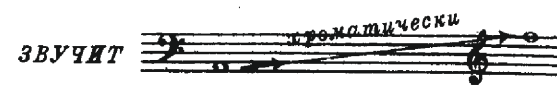


Когда инструментальные мастера строили ещё баритоновый гобой, то музыканты справедливо предсказывали ему обязанности стать прочным басом, — ровным и устойчивым, для семейства гобоев и рожков. При таких условиях он мог-бы стать «связующим звеном» в объединении язычковых инструментов и, казалось-бы, мог более прочно связать гобой с фаготами. Однако, в действительности, ничего подобного не произошло. Баритоновый гобой не получил

никакого распространения даже и тогда, когда был в 1904 году усовершенствован Вильхельмом Хэккелем и переименован им в *хэккельфон*.

В этом новом виде баритоновый гобой приобрёл две лишние ступени внизу и одну вверх, и в действительном звучании зазвучал от *la* большой октавы до *fa* второй.

Ноты для хэккельфона, подобно баритоновому гобою, пишутся в ключе *Sol* с последующим транспонированием на чистую октаву вниз.

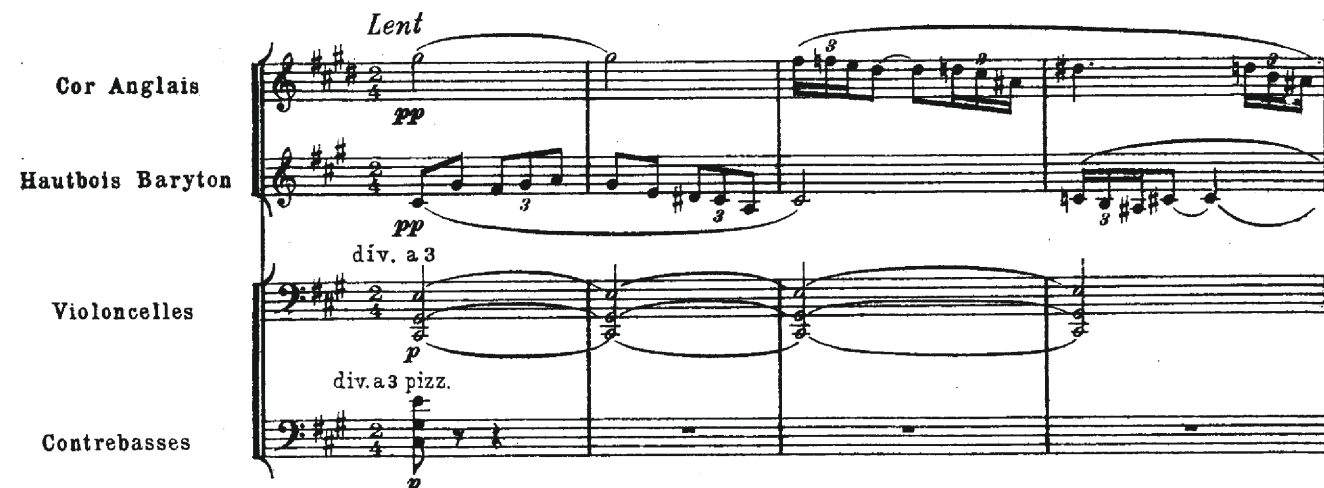


Устройство этого инструмента вполне соответствует обыкновенному гобою, но внешний вид его скорее походит на сильно увеличенный гобой д'амур или вернее, — малый хэккельфон с шарообразным, немного напоминающим чуть сплюснутое яблоко, раструбом. Этим существенным изменением смягчение звучности, более богатой и выразительной, чем у баритонового гобоя.

Впервые баритоновым гобоем воспользовался, повидимому, английский композитор Фредерик Дилиэс (*Delius*, 1862—1934) в написанной

им в 1908 году *Танцевальной рапсодии*. Именно здесь он отошёл от принятого теперь способа нотной записи и изложил баритоновый гобой в действительном звучании, воспользовавшись двумя ключами — ключём *Sol* для более высоких ступеней звукоряда и ключём *Fa* — для более низких.

Чтобы дать известное представление об использовании баритонового гобоя в оркестре, вот два отрывка из этого произведения. Судя по всему, Дилиэс рассматривает баритоновый гобой как певучий голос оркестра, которому доверяет достаточно сложную и развитую партию.



25 Très lent

Hautbois baryton *pp*

Clarinettes en Sib *pp*

Cors en Fa *pp*

1^{re} et 2^{de} Violons *ppp*

Altos *ppp*

Violoncelles *ppp* div.

Contrebasses *ppp*

Значительно позднее Габриэль Дюпон воспользовался баритоновым гобоем в танцах своего *Антара*, чем способствовал усилению живописной стороны их оркестровки.

Vif (Allegro)

Hautbois Baryton *f*

Наконец, баритоновым гобоем под именем *хэккельфона* воспользовался в *Саломе* Рихард Штраус. После него этим же инструментом пользовались его ближайшие последователи и подражатели в роде, например, Шиллинга (Schillings, 1868—1933) с его *Молохом*.

В данном случае есть возможность показать лишь небольшие отрывки из *Саломеи* и *Электры*,

где хэккельфон исполняет довольно скромные обязанности, всё время появляясь то в сочетании с рожком, фаготом или валторнами, то с виолончелями или альтами. Пользуясь этим новым голосом оркестра, по собственному почину и в меру беспорядочно, Штраус, тем не менее, нигде не решился показать его в качестве подлинного *solo*.

Ziemlich langsam

Heckelphone *p*

mf plus expressif

Sehr fließend (molto scioltamente)

Heckelphone *p*

6^a *f* *p cresc.* **7^a sempre stringendo** *f*

8^a *dim. - - - p cresc. - - - f p*

(Саломея)

(Электра)

Как известно, Видор предсказывал баритоновому гобою будущее, полагая, что ему «суждено будет стать превосходным басом, когда пожелают соединить в одно целое все инструменты этого семейства и составить в самой середине оркестра, совсем по соседству с валторнами, ядро большой, почти вызывающей звучности». Эту обязанность в значительной мере удалось осуществить не семейству гобоев с хэккельфоном, а семейству саксофонов, возрождённых *jazz*'ом и получивших благодаря ему чрезвычайно бурное распространение и разви-

тие. Ничуть не стремясь умалить достоинства хэккельфона, следует всё-таки заметить, что саксофон, сочетавший в себе звучность рожка, кларнета и виолончели, оказался в этом смысле более ценным голосом оркестра. Его сила, гибкость и способность легко и вполне непринуждённо сочетаться с «медью», не говоря уже о «дереве» и струнных, снискала ему громкую славу и распространение, которым он всецело обязан своим необыкновенным художественно-выразительным качествам. Но об этом более подробно в своё время.

КЛАРНЕТ

(по-фр. *Clarinette*,—es, по-ит. *Clarinetto*,—ti, *Clarino*,—ni, по-нем. *Klarinette*,—en, по-англ. *Clarinet*,—s)

Третий представитель семейства деревянных духовых инструментов — *кларнет*, принадлежит к числу наиболее молодых участников этого объединения. Он возник в Германии около 1700 года, когда Иохан-Кристоф Дэннэр (Denner, 1655—1707) усовершенствовал старинную французскую свирель *chalmieu*.

Эта старинная свирель, известная в глубокой древности в качестве «двойного кларнета», имела *простой язычок*. Её родиной почитался Египет, откуда она, распространившись на Запад, получила ряд новых «местных» названий — в Италии *ciaramella*, во Франции *chalmieu*, а в Германии *schalmei*. Именно в Европе, вероятно к середине XVII столетия произошло уже разделение свирели на «свирели с простым язычком», получившие преимущественное наименование *chalmieu*, и «свирели с двойным язычком», — *schalmei*.

Таким образом, кларнет, в своём первобытном виде существовал с давних пор в качестве «народной дудочки» в очертании короткой, цилиндрической трубочки. Эти простые дудочки были известны или с быющим язычком, вырезанным из камыша, или с подвязанным к клюву отдельным язычком. Заслуга Дэннэра свелась, следовательно, к превращению старинной свирели — *chalmieu* в кларнет, который сначала строился из цельного куска дерева и обычно вытачивался из бруска или самшита. Сверление этой старинной свирели было по преимуществу *цилиндрическим*, а самый инструмент заканчивался своеобразным «клювом», на косом срезе которого укреплялась тонкая камышковая пластинка или «язычок». Этот «язычок» в отличие от язычка свирели-*shalmei* был не двойным, а простым. Корпус «шалюм» заканчивался прямым срезом, подобно флейтам с наконечником, и первые кларнеты в противоположность более поздним не имели ещё раструба. Эти старинные свирели были в большом ходу в оркестрах Франции вплоть до конца XVIII столетия и они обычно строились в виде целого семейства. Самая вы-

сокая по объёму свирель-сопрано называлась «дискантом». Следующая, альтовая свирель была известна под именем «кварты» или *haute-contre*, а теноровая и басовая — под именем *taille* и *basse-taille*. Этот состав семейства свирелей в дальнейшем в точности был приложен к семейству кларнетов, которое составилось в то время из обыкновенного кларнета-сопрано, кларнета д'амур, альт-кларнета, бассет-хорна и бас-кларнета.

Теперь, естественно, возникает вопрос — откуда возникло самое название этого замечательного инструмента? Как уже известно, сверление кларнета было цилиндрическим. Это обстоятельство послужило основанием к тому, чтобы основной звукоряд кларнета охватывал не чистую октаву с её двенадцатью хроматическими промежутками, а чистую дуодециму, заключающую в своём объёме девятнадцать хроматических ступеней. Другими словами, кларнет принадлежит не к «октавирующим» инструментам, а к «квинтирующим», и в этом отношении представляет собою единственное исключение в семействе деревянных духовых. Вследствие такой акустической особенности в устройстве кларнета оказалось то, что основной его звукоряд в своём звучании резко отличается от того, который возникает, как перемещение основного при передувании. Но коль скоро основной звукоряд кларнета очень напоминает звучность старинной свирели — *chalmieu*, то в память этого обстоятельства за ним и удержали это старинное наименование. Напротив, ряд звуков, перемещённых дуодецимой выше, отличался удивительной резкостью и даже пронзительностью, и своей окраской очень напоминал звучность старинной трубы, называвшейся в то время *clairon* или *clarino*. Как известно, понятием *clarini* в смысле «светлые», «высокие» в узком значении слова определялись в прежнее время самые высокие трубы, а в более широком — вообще всякие трубы тогдашнего оркестра. К тому времени, — точнее к 1701 году, — новый инструмент был уже снаб-

жён небольшим раструбом, вполне сходным с раструбом тогдашней трубы — *clarino*. Допуская вполне вероятную тождественность или просто сходственность в звучании трубы-*clarino* и новым духовым деревянным инструментом, надо думать, современники были так восхищены, а быть-может и удивлены звучанием этого инструмента, что сразу присвоили ему наименование «маленькой трубы» или *кларнета*, где слово «кларнет» или итальянское *clarinetto* явилось уменьшительным от *clarino*. Так возник кларнет, который в будущем получил столь блистательное развитие и приобрёл исключительную любовь музыкантов-исполнителей и, в особенности, композиторов.

Но прежде, чем перейти к дальнейшему, полезно здесь-же задержаться на устройстве современного кларнета и объяснить то явление, о котором было упомянуто чуть выше. Дело в том, что в отличие от флейты и гобоя, при игре на кларнете воздух вдвигается не непосредственной струей воздуха, направленной в боковое отверстие, и не через узкую щель двойного язычка, а через «клюв» — особым образом устроенный мундштук. Во время игры кларнет держится подобно гобою или флейте с наконечником прямо раструбом вниз. На верхний конец его насажен, особым образом устроенный, «мундштук-клюв», который и принимает непосредственное участие в образовании звука. На верхнем конце этого мундштука сделан косой срез, к боковым краям отверстия которого плотно приложена кольцевым винтом замыкающая его тонкая и очень гибкая тростниковая пластинка. Это устройство мундштука, — откуда, собственно, и произошло его название, — своим внешним видом действительно напоминает «клюв», который во время игры берётся играющим в рот и легко прикладывается к нижней губе и зубам. Когда кларнетист во время игры начинает дуть, то струя воздуха, стремясь найти выход, отгибает тростниковую пластинку-«язычок» чуть-чуть в сторону и таким образом пробивает себе путь в трубку инструмента. Но вследствие своей податливости и упругости «язычок»-пластинка тотчас-же отскакивает назад и, занимая исходное положение, закрывает отверстие с тем, чтобы в следующее мгновение снова отойти от него и повторить то движение, которое только что имело место. Такие колебания «язычка» повторяются бесчисленное количество раз в секунду, и благодаря ему, заключённый в трубке столб воздуха, претерпевая последовательные толчки, приходит в надлежащее колебание. При этом возникает взаимное противодействие между «вибрирующим» столбом воздуха и колеблющимся язычком, которые оба издают свой собственный звук. Но равномерно прерываемая действие язычка вдвигаемая струя воздуха также колеблется и звучит, хотя по силе звука значительно уступает звучанию язычка и,

особенно, столба воздуха. Перевес остаётся за колебаниями более сильного столба воздуха, заключённого в трубке инструмента, длина которой и определяет высоту звука. Тем не менее, тростниковый язычок и прерываемая им струя воздуха, лишённые силы произвести свой собственный звук, оказывают известное влияние на звучность инструмента, делая её более звонкой, светлой и резкой. Эта резкость в окраске инструмента становится тем более острой, чем ближе звук воздушного столба приближается к звуку язычка и вдвигаемой струи. Именно это обстоятельство и определяет причину того, что кларнет по характеру своего звучания больше походит на звук трубы, чем флейты, и в семье деревянных духовых инструментов оказывается звеном, связывающим гобою с флейтами. Из сказанного несомненной ясностью вытекает, что кларнет является инструментом, богатым «высокими призвуками» или *обертонами*, сообщающими ему блеск. Этот последний, в свою очередь, происходит от соответствующих колебаний язычка и вдвигаемой струи воздуха. Но не только эти два качества определяют в полной мере «окраску» кларнета. Его сверление имеет строго цилиндрическое сечение и расширяется лишь к концу, когда переходит в раструб. Благодаря этому свойству, все чётные гармонические тоны, хотя и не выпадают полностью, как это иной раз утверждают, но оказываются, особенно в низкой части звукоряда, чрезмерно слабыми, а потому и не слышными. Как следствие такого явления, вся низкая дуодецима приобретает некоторую «пустоту» звучания, тогда как следующий ряд, возникающий при передувании, оказывается наделённым полнотой и блеском, а самые верхние ступени звукоряда звучат резко, пронзительно и даже не очень приятно. Вследствие-же особых условий передувания — не «октавирования», а «квинтирования», — в устройстве кларнета возникает одно весьма важное обстоятельство. Как известно, все «октавирующие инструменты» должны в своей основе иметь лишь столько отверстий, сколько требуется их для восполнения промежутка октавы. На кларнете, как «инструменте квинтирующем», приходится заполнить чистую дуодециму, что, естественно, порождает более сложное расположение дырочек и клапанов и создаёт более трудную «пальцевую хватку». Именно по этой причине на заре истории механического развития кларнета к нему пришлось применить то средство, о котором было уже сказано в своё время. Дабы вполне освободить исполнителя от всех «апликатурных» затруднений при пользовании строями с большим количеством знаков при ключе, простейшим выходом из положения оказалось создание кларнетов в разных строях или *размерах*, соответствовавших заданной высоте основного тона. Таким образом, каждый *строй* кларнета отличался от своего со-

седнего на один полутон и был, следовательно, больше «родового инструмента» на соответствующую величину понижения. Отсюда ясно, что кларнет в *Do*, как *родовой инструмент*, был наименьшим в семье «обыкновенных» кларнетов или кларнетов-сопрано, а все последующие — в *Si*, *Si♭* и *La* — соответственно большими. Их стали называть «транспонирующими» и их устройство в точности совпадало с кларнетом в *Do*. Другими словами, исполнитель имел дело только с *механикой* кларнета и, ничуть не заботясь о действительной высоте звука, всегда имел под пальцами одно и то же расположение дырочек и клапанов. Это важное обстоятельство исключало необходимость пользоваться сложными тональностями, и кларнет при всех обстоятельствах мог всегда оказаться в простейших условиях. Дело сводилось лишь к перемене инструмента.

Но в действительности дело было не так просто и «слава» кларнета пришла далеко не сразу. У первых кларнетов разница в звучании его «регистров» — *châlumeau* и *clairon*, была настолько разительной, что мастера, прежде всего, направили все свои усилия к устранению многочисленных технических неудобств и одновременно пытались освободить кларнет от только что упомянутого досадного изъяна. Этому последнему обстоятельству сильно способствовало введение клапанов, и, по мере их увеличения, кларнет начинал звучать ровнее и мягче. Таким образом, вместе с совершенствованием устройства кларнета улучшалось и качество его звучания, и, наконец, когда количество клапанов достигло тринадцати, старый кларнет зазвучал вполне удовлетворительно. Между тем, не надо думать, что это развитие в устройстве инструмента шло быстро. Напротив, оно продвигалось настолько медленно, что история кларнета сохранила в памяти имена всех, кто так или иначе потрудился над его усовершенствованием, и на первых порах не было ни одного инструмента, который бы в точности соответствовал таковому-же, построенному одним и тем-же мастером.

Тем не менее, кларнет, созданный Дэннэром, очень медленно распространялся по Европе. По всей вероятности раньше всего он появился в Бельгии. Геварт указывает на одну партитуру, сочинённую в 1720 году, в которой автор воспользовался только что появившимся к тому времени кларнетом. Во Франции кларнет впервые был использован Рамо в опере *Acanthe et Céphise*, поставленной в Париже в 1751 году, а несколькими годами позже — в 1755 году, — в качестве добавочных или удваивающих гобой инструментов ими пользовались уже при исполнении симфоний Яна-Вацлава-Антониона Стамца (Stamitz, 1717—1757) в *Concerts spirituels*.

С той поры инструмент этот начал появляться в оркестре всё чаще и чаще, и Глюк, посетивший к тому времени Париж, впервые познакомился с

ним именно во Франции. Точно также поступил и Моцарт. Он ввёл кларнеты в оркестр той симфонии, которую сочинил в Париже и исполнил там-же в 1778 году. Но кларнет обязательным участником оркестра стал лишь с начала XIX столетия, хотя в хорах военной музыки он был принят уже в середине XVIII столетия, где служил связующим звеном между гобоями и фаготами. Если-же не считать некоторых добавочных усовершенствований в механике кларнета, появившихся в самое последнее время, и системы Бёма, введённой во второй половине XIX века, то история развития кларнета на этом в основном закончилась. Сейчас уже кларнет представляет собою великолепный инструмент, располагающий огромным объёмом в четыре неполных октавы и одарённый удивительными техническими и художественно-виртуозными качествами.

Но, чтобы с большей полнотой исчерпать первые шаги кларнета в современном ему оркестре, уместно напомнить, что четыре строя кларнета, действовавшие в то время, вскоре подверглись существенному преобразованию. Прежде всего, и очень скоро, исчез кларнет в *Si♯*, которым кажется только дважды успел воспользоваться Моцарт — в хоре и арии *Идоменэя* и в одной арии *Così fan tutte*, — когда общая оркестровая тональность требовала четырёх дзезов при ключе. Затем подвергся гонению кларнет в *Do*. Он был слишком резок и криклив и пока кларнетом пользовались вместо гобоя, а не наряду с ним, с этим качеством его мирились почти на всём протяжении XVIII века. С тех-же пор, когда кларнетом стали пользоваться вместе с гобоем, и в кларнете увидели соединительное звено между флейтами и гобоями, тогда резкость кларнета в *Do* показалась недостаточно уместной. Поэтому, в начале XIX столетия, музыканты и мастера обратили свои взоры на две оставшиеся разновидности — кларнеты в *Si♭* и *La*, звучавшие значительно мягче, выразительнее и красивее, и все дальнейшие механические усовершенствования имели в виду уже только эти два строя, а кларнет в *Do* был быстро оставлен и забыт. Некоторым толчком в этом направлении послужило также и то обстоятельство, что исполнитель должен был неизменно располагать всеми тремя кларнетами — в *Do*, *Si♭* и *La*, и менять их в соответствии с требованиями данного произведения. Довольно прочно укоренившееся мнение, что музыкант оказывался обременённым тройной тяжестью ноши, угроенным размером ящика для переноски кларнетов, значительным увеличением расходов на приобретение инструментов и уход за ними, не имело, конечно, решающего значения. Значительно более существенным оказывалось неудобство в пользовании тремя различными инструментами во время исполнения. В этом случае приходилось не один раз мириться с существенной неприятностью, проистекавшей от не-

обходимости играть на необогретом инструменте, строй которого всегда оказывался значительно ниже требуемого. Но в ещё большей степени в судьбе кларнета в *Do* имело то обстоятельство, что новейшие усовершенствования кларнета в *Si♭* и *La* исключили надобность в каждом отдельном случае считаться с «апликатурными» особенностями исполняемой партии и свели вопрос перемены инструмента только к его окраске. Впрочем, такое решение задачи к началу XX века выродилось в другую крайность, когда исполнитель, отказываясь от перемены инструмента, предпочитал пользоваться вообще только кларнетом в *Si♭*, забывая или, вернее, не замечая достоинств кларнета в *La*. Однако, забегаю немного вперёд, здесь-же полезно заметить, что в иных случаях авторы, руководствуясь своим личным вкусом, не всегда в должной мере оценивают преимущества того или иного строя. Блестящим подтверждением только что сказанному может послужить

чудесное *solo* кларнета в «дивертисменте» третьего действия *Спящей красавицы*. Как известно, Чайковский предназначил своё *solo* для кларнета в *La*. Именно на этом инструменте оно оказывается не очень сподручным в отношении «пальцевой хватки» и звучит слишком мягко и изысканно, что не совсем вяжется с той яркостью, которая требуется таким тонким и нарядным «Танцем Голубой птицы». Исполнители, по примеру солиста оркестра Большого театра Ф. О. Николаевского (1880—1951), нарушили предписанное Чайковским и перевели это *solo* в строй *Si♭*, получив несравненную выгоду не только в техническом отношении, но и в качестве звучания. Теперь на кларнете в *Si♭* оно приобрело ту звонкость и искристость, которая, несомненно, больше отвечает утонченному содержанию всего танца.

Вот этот случай в записи для обоих кларнетов — в *La* и *Si♭*.

Adagio
SOLO
Clar. en La

mf f

più f

Так у Чайковского

Adagio
SOLO
Clar. en Si♭

mf f

più f

Так обычно играют

Наконец, в самое последнее время попытались применить все новейшие механические усовершенствования кларнетов в *Si♭* и *La*, к кларнету в *Do* и тем самым возродить его в современном оркестре. Оказалось, что при таком решении задачи кларнет в *Do*, когда-то резкий и в меру грубый, обрёл такие качества, которыми не имело уже смысла пренебрегать. Честь возрождения этого инструмента принадлежит Рихарду Штраусу, а его светлый, яркий и немного открытый звук в руках новейших композиторов может сослужить им свою службу. Как известно,

он воспользовался им в *Кавалере Роз*, чтобы придать музыке подходящий к случаю оттенок некоторой крикливости и нарочитости звучания. Само собою разумеется, такое толкование кларнета в *Do* является крайностью, но, очевидно, не далёк тот день, когда композиторы оценят этот инструмент по достоинству и пожелают иметь его в качестве третьей звуковой окраски семейства кларнетов.

Вот, небольшой отрывок из только что упомянутого произведения Рихарда Штрауса — *Кавалер Роз*.

Prestissimo (♩ = 80)
Clarinetten en Do

f p



Объём современного кларнета охватывает звукоряд в три с половиной октавы — от *mi* малой до *la* третьей, со всеми диатоническими и хроматическими промежуточными ступенями.

Ноты для кларнета пишутся только в ключе *Sol* и даже единственный случай изложения его в ключе *Fa*, должно признать более чем досадной оплошностью.



В зависимости от строя все ступени звукоряда звучат ниже. Следовательно, кларнет в *Si*б звучит *большой секундой ниже* написанного, а кларнет в *La* — *малой терцией ниже* написан-

ного, и только кларнет в *Do* звучит так, как пишется.

Вот, как всё сказанное о кларнете может быть записано в нотах.



Только что указанный объём кларнета в действительности оказывается далеко не окончательным. Долгое время считали, что самые высокие ступени звукоряда доступны некоторым

исполнителям-виртуозам, тогда как большинство кларнетистов почитает их для себя непреодолимыми. В современных условиях это опасение представляется уже недостаточно убедительным.

Верно, что все звуки, расположенные выше указанного *la* третьей октавы, по мере своего продвижения вверх становятся значительно труднее и резче. Тем не менее, для подавляющего большинства кларнетистов две крайние ступени *sol* и *la* — вполне доступные в оркестре, звучат несколько шероховато только в *piano*. В *forte* и при большом *tutti* оркестра с этим недостатком можно уже смело не считаться. Что же касается

трёх последних ступеней — *si*б, *si* и *do* четвёртой октавы, то все современные исполнители полагают их не только вполне пригодными в оркестре, но и обязательными для всякого кларнетиста, удовлетворительно владеющего своим инструментом.

Само собою разумеется, в *piano* все эти звуки становятся опасными, а в *forte* — более резкими и крикливыми.



Всё, что лежит за пределами указанного *do* четвёртой октавы должно признать неисполнимым даже в том случае, если какой-нибудь отдельный исполнитель оказывается в состоянии их извлечь. Все звуки, расположенные в пределах четвёртой октавы по письму, звучат на кларнете настолько резко и неприятно, что с ними уже нельзя считаться ни как с удовлетворительными, ни, тем более, как с художественно ценными. Что же касается нижней границы кларнета, то в двадцатых годах XX столетия прошёл слух об изобретении кларнета с нижним *mi*б по письму. Этот кларнет был построен известной в своё время инструментальной фабрикой «Эдуард Круспэ» и на первых порах встретил ряд подражаний, выполненных другими мастерами. Он имел на несколько удлинённом раструбе дополнительную дырочку с клапаном, ножка которого частично прикрывала клапан *mi*б, предназначенный для мизинца правой руки внизу. Благодаря такому сближению обоих клапанов, исполнитель часто задевал его весьма не к стати и это обстоятельство в основном послужило первым поводом к отказу от нового инструмента. Напротив, другая передача, долженствовавшая устранить указанный недостаток, приводилась в действие большим пальцем той-же правой руки и, находясь под кларнетной подставкой, вынуждала исполнителя опираться раструбом инструмента о колено. В конечном итоге, качество этой новой ступени оказалось сомнительным и дурно повлиявшим на общее звучание инструмента, а самое нововведение не получило никакого признания в среде исполнителей и было быстро и прочно забыто. Попытка же ввести во всеобщее употребление кларнет д'амур в *Sol*, построенный и искусственно прославленный Хэккелем, так же успеха не имела. Музыканты не сочли нужным к нему даже присмотреться и он, не удостоенный внимания, так и остался в полном забвении.

Как уже известно, кларнет в *Do*, широко применявшийся музыкантами начала XIX столетия, в более позднее время подвергся на долгие

годы крайней немилости, заставившей его совершенно исчезнуть из оркестра. Музыканты прошлого очень ценили именно эту разновидность кларнета и прибегали к её услугам в тех случаях, когда хотели подчеркнуть свежесть и ясность звучания. Этот инструмент можно встретить не только в произведениях великих симфонистов, но и в оперно-драматических сочинениях таких композиторов, как Этьен Мёюль или Люи-Жозеф Эрольд, написавших для него не мало прославленных *sol*и. Из русских композиторов кларнетом в *Do* изредка пользовался только Глинка и некоторые его ближайшие современники. В новейшее время, когда к нему применили все достижения современного клапанного устройства и тем самым устранили его бывшие недостатки, он снова пытается проникнуть в оркестр. В сущности, это кларнет блестящий в полном значении слова, огромное «драматическое сопрано», полное большой силы и выразительности.

Как было уже сказано, Рихард Штраус воспользовался им с большим размахом в *Кавалере Роз*, откуда был уже приведён небольшой отрывок.

Кларнет в *Si*б в силу различных причин оказался инструментом особенно любимым исполнителями. Он обладает горячей, страстной, выразительной, яркой и блестяще-искрящейся звучностью. Его применение было долгое время неизбежным в «бемольных тональностях». Напротив, кларнет в *La* с его нежной, бархатистой звучностью, приберегался, главным образом, к тональностям «с диезами» и он с особенной охотой использовался композиторами в произведениях камерной музыки. В настоящее время это разграничение кларнетов на удобные и неудобные в значительной мере потеряло свой смысл. Огромное количество оперно-драматических произведений новейшего времени написано только для одних кларнетов в *La*, и появление в них кларнетов в *Si*б является уже своеобразной редкостью.

В современных условиях, когда уровень механического усовершенствования кларнета доведён уже до крайних пределов возможного, нет существенной необходимости слепо следовать именно такому положению, когда кларнет в *Sib* связывается с бемольными тональностями, а кларнет в *La* — с дьезными. Бывают случаи, когда оказывается выгоднее в бемольной тональности воспользоваться кларнетом в *La*, а в дьезной — кларнетом в *Sib*. Такая замена с исполнительской точки зрения не представляет уже затруднений и ею всегда следует пользоваться, если она может принести существенное облегчение самому кларнетисту или дать заметное преимущество в красоте звучания инструмента. Крайность, наблюдаемую среди некоторых исполнителей, играющих на кларнете в *Sib* вообще всё, что предназначено для кларнета в *La*, следует жестоко преследовать, как явление безусловно

вредное. Такое отношение к делу лишает оркестр существенного различия, которое заложено в природе самих инструментов, и не дело исполнителей менять замыслы автора особенно, когда они вполне разумны и обоснованы.

Другое дело, если автор плохо разбирается в особенностях инструмента и не знает всех тонкостей его «повадок» — тогда исполнитель должен обратить его внимание на возможное облегчение, а, следовательно, и на улучшение написанного.

Случаев, при которых может возникнуть подобное несоответствие, — три. Во-первых, если требуется большая выразительность, теплота и мягкость звука или, наоборот, — его большая свежесть, острота и яркость особенно «на верхах», — предпочтительнее прибегнуть к замене одного кларнета другим. Вот, как нечто подобное выглядит в нотах.

Lent paisible

1^{re} Clarinette en *La* *SOLO* *p expressif*

2^{de} Clarinette en *Sib* *pp*

Retenu *Serré* *Retenu*

(Рота Аб. Лебланка - Шопениана - н.р. Утешения)

Во-вторых, если модуляционный план таков, что он вызывает непомерные трудности для исполнителя и легче на кларнете другого строя, — следует всегда предпочесть замену одного ин-

струмента другим. Вот случай, дающий кларнетисту возможность воспроизвести лёгкое, но крайне неудобное на кларнете в *Sib* *solo*. Он встречается в последней части Шопенианы.

Un peu moins vite *en La* *SOLO*

Clarinette en *Sib* *più f* *sf*

156 *Plus calme* *p expressif*

157 *p* *pp*

158 *pp* *en Si b* *pp*

(187 - балетный номер)

Наконец, в третьем и наиболее обычном случае, перемена инструмента производится или, наоборот, — не производится при переходе всего оркестра в новую тональность. Если этот новый строй утверждается на значительный промежуток времени и неизбежно требует смены инструмента, бывает выгоднее «подготовить» эту перемену заранее. Поэтому, при наличии большого количества пауз, вполне уместно изменить строй инструмента, пожертвовав для этой цели несколь-

кими тактами не соответствующей его природе тональности. Обратное явление может иметь место тогда, когда смена общей тональности оказывается мимолётной и быстро проходящей. В этом случае нет никакого смысла обременять исполнителя переменной инструментов и большим количеством знаков при ключе. Опытные авторы заменяют их тогда случайными «проходящими» знаками, выставленными около каждой видоизменённой ноты.

Poco più mosso (♩ = 112)

Clarinettes en *Sib* *a2* *f* *sf*

Orchestre *Altos, Bassons et Vc.* *f* *sf* *Viol. et Hb.* *sf*

dim. *p* *dim.* *p cresc.*

9 *a2* *p* *f* *p* *f* *Viol.* *f* *Alt., Bons et Vc.*

Как правило, строй кларнета указывается при начале каждого нового и вполне самостоятельного музыкального отрывка. При этом, можно довольно скоро переходить от одного строя к другому, но при обозначении такой перемены необходимо представлять кларнетисту время осуществить её. Время в данном случае необходимо только для того, чтобы исполнитель, взяв новый инструмент, успел его немного обогреть. Такая предосторожность необходима для сохранения чистоты строя, поскольку уже известно, что не обогретый инструмент звучит всегда ниже нагретого. Для подобной перемены вполне достаточно предоставить исполнителю четыре-пять тактов в весьма умеренном движении.

Что же касается *правописания*, то при очень сложной оркестровой партии часто бывает предпочтительнее заменить знаки энгармонически, если они способны облегчить восприятие написан-

ного. Напротив, при простом изложении голоса не следует его обременять случайными знаками, если они без ущерба могут быть вынесены в ключевое обозначение.

В тех случаях, когда автору необходимо воспользоваться отсутствующим на кларнете в *Sib* звуком *do#* или *réb* малой октавы, он должен обратиться к кларнету в *La*, избрав при этом наименее сложную запись, или согласиться на одновременное сочетание двух кларнетов разных строев. Но не только это условие ведёт к необходимости использовать оба строя в одновременном или последовательном звучании. Чаще всего, такая необходимость возникает при желании *противопоставить* друг другу звуковую окраску обоих голосов. Именно так нередко поступали некоторые русские композиторы, — Римский-Корсаков, Лядов, Скрябин и другие.

Assez animé (♩ = 144)

SOLO

en Sib

Clarinettes

en La

f *dim.* *SOLO* *f*

(Римский-Корсаков — Золотой петушок)

Addolorato (♩ = 63)

1 2

1^o en La

Clarinettes

2^o en Sib

pp *mp dim.* *pp* *mp dim.* *pp*

(Лядов — Скорбный песнь)

Andante (♩ = 72)

serioso

1^o en La

Clarinettes

2^o 3^o en Sib

p *2^o* *p*

(Скрябин — Вторая симфония)

Если же автор допустил по каким-либо причинам оплошность и изложил партию кларнета

так, что её легче воспроизвести на инструменте другого строя, то он должен счи-

таться с возможностью услышать её в ином преломлении. Обычно, исполнители не задумываясь заменяют один кларнет другим и, получая значительное облегчение в исполнении, легко избегают опасных и неудобных мест.

Весь огромный звукоярд кларнета в качественном отношении может быть признан достаточно хорошим, но по своей окраске отдельные звуки его довольно сильно отличаются друг от друга. Эта особенность кларнета настолько заметна, что позволяет разделить всю последовательность его ступеней на четыре вполне обособленных «регистров», причём каждый музыкант обычно по-своему определяет эти границы. Не очень разборчивый в тонкостях звуковых возможностей кларнета «музыкальный дилетант» к ре-

шению такой задачи подходит значительно проще и видит в кларнете вообще только *две окраски* — одну «низкую» и другую «высокую». В действительности дело обстоит иначе. Низкий регистр кларнета охватывает низкую октаву — от *ti* до *ti*, и обладает сочной и закруглённой, достаточно напряжённой и немного драматичной звучностью. Не совсем понятно поэтому, почему Римский-Корсаков, в определении «области выразительной игры», отказался от самой низкой диатонической сексты. Подлинная красота и драматичность звучания самых «низов» кларнета была впервые особенно остро подчеркнута Вебэром в самом начале *Волшебного стрелка* и с ещё большей силой — Чайковским в *Пятой симфонии*. Вот эти образцы, о которых идёт здесь речь.

Adagio

Clarinettes en Sib

Bassons

en Fa

Cors

en Do

Timbales

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

pp *mf* *p* *cresc.* *ff* *pp*

pp *mf* *p* *cresc.* *ff* *pp*

div. *pp* *mf* *p* *cresc.* *ff* *pp*

pizz. *arco* *pp* *mf* *p* *ff* *pp*

Andante (♩ = 80)

Clarinettes en La *a2* *p* *piùf* *mf* *tenuto*

2^e Violons *pesante e tenuto sempre* *p* *piùf* *mf*

Altos *pesante e tenuto sempre* *p* *piùf* *mf*

Violoncelles *pesante e tenuto sempre* *p* *piùf* *mf*

Contrebasses *p* *piùf* *mf*

Средний регистр кларнета определяется различно — иной раз в объёме децимы от *fa* до *la*, иной раз в объёме септимы — от *ré* до *do*. Надо согласиться, что, по причине квинтирования, такое членение не очень удачно, так как именно эта особенность в природе кларнета вносит резкое различие в звучание *chalmereau* и *clairon*. Было бы вернее поэтому средний регистр определять всего лишь несколькими ступенями, лежащими на верхней грани низкого регистра и являющимися, в качестве переходных, наиболее уязвимыми ступенями звукоряда, звучащими не всегда ровно и устойчиво. Их желательно избегать только в качестве основы для мелодических построений или узоров, но во всех прочих случаях к ним можно относиться вполне равнодушно. В качестве «проходящих нот» ноты среднего регистра не представляют затруднений и в общем

мелодическом потоке звучат вполне удовлетворительно.

С ними приходится только считаться в том случае, когда всё построение «вертится» именно вокруг них или когда они оказываются оставленными «без всякого прикрытия». Напротив, когда мелодический узор кларнета поддержан октавой ниже или выше каким-нибудь другим деревянным духовым инструментом или удвоен струнными, тогда «переходные ноты» кларнета звучат вполне удовлетворительно и никакого опасения не вызывают. Итак, средний регистр охватывает объём чистой кварты — от *fa* до *si^b* первой октавы, а звуки, наиболее «уязвимые» — *sol[#]*, *la* и *si^b*.

Несколько примеров из сочинений Чайковского дадут полное представление о способах «сглаживания» переходных ступеней кларнета.

Allegro con anima (♩ = 104)

SOLO

Clarinette en La *pp* (флаг октавой ниже) (Чайковский — Пятая симфония)

Moderato in modo di marcia funebre

2^e Clarinette en Si^b (с альтами) *f* *cresc.* (Чайковский — Славянский марш)

L *Allegro molto vivace* (♩ = 160)

Clarinettes en La *a2* *f* (с альтами и виолончеллами) (Чайковский — Антракт и Пьеса из оперы «Воевода»)

Allegro moderato

SOLO

Clarinette en Si^b *f* *dim.* *p grazioso* (Чайковский — Первая сюита)

Высокий регистр резко отличается от низкого. Если низкий регистр, немного напоминая звуки низкого, грудного женского голоса, звучит глуховато, то высокий регистр наделён блеском звонкого сопрано. Он охватывает среднюю октаву и простирается от *si^b* первой октавы до *do — do[#]* третьей. Одна или две соседних ступени вверх охватывают именно тот объём, которым композиторы особенно охотно пользуются в своих *solo*. Вот несколько образцов, заимствованных из произведений Глинки, Чайковского, Рахманинова и Мясковского.

Vif modéré ♩ = 116

Clar. en Si^b *mf* *f* (Глинка — Камеринская)

Moderato con anima (♩ = 100)

SOLO

Clarinette en La *mf* (Чайковский — Пятая симфония)

Adagio (♩ = 50)
SOLO

Clarinette en La

mf *expressif et bien chanté* *poco cresc.* *dim.*

46

dim. *p* *poco cresc.*

p *cresc.* *f* *dim.* *pp*

p *poco cresc.* *dim.* *p* *dim.*

(Рахманинов — Вторая симфония)

Allegretto amabile ♩ = 48-54

Clar. en Sib

p *bien chanté*

(Мяковский — Пятая симфония)

Высший регистр на кларнете наименее приятен. Он лишён обаяния высокого и низкого, он криклив и резок, и больше всего пригоден в большом оркестровом *tutti*, где автор преследует силу звука по преимуществу. Несколько более низких ступеней, как *ré*, *mi*, *mi*, *fa*, *fa* и даже *sol* с большой пользой присоединяются иной раз к нотам высокого регистра, образуя с ним как-бы одно целое. В этом случае их острота и звонкость сильно украшает *solo* кларнета, особенно, если автор не очень настаивает на нежном *piano* или *pianissimo*. В противоположность сказанному, самые крайние звуки объёма мало пригодны в оркестре и ими пользуются чрезвычайно редко. Они настолько резки и пронзительны, что утрачивают уже окраску «выразительного» звука и потому не могут служить для художественных целей.

В произведениях великих мастеров кларнет использован чрезвычайно широко. Музыканты обычно не стремились ограничивать себя какими-нибудь определёнными границами звукояда и чаще сочетали в одно целое несколько смежных регистров. При таких условиях звучность кларнета, ещё больше обогащаясь красотами, достигала предела музыкальной выразительности. Именно так нередко пользовались кларнетом русские классики — Чайковский и Римский-Корсаков. Вот два примера в этом роде. Один — знаменитое *solo* кларнета из *Франчески да Римини*, а другой — очаровательный отыгрыш кларнета, встречающийся в медленной части *Шехеразады*.

Они достаточно свободно используют всю наиболее ценную часть звукояда, отнюдь не считаясь с условными «границами регистров».

(Allegro vivo)
1^o SOLO

Clarinette en La

p *cresc.* *dim. e ritenuto ad libitum*

Andante cantabile non troppo

p *cantabile* *più f* *dim.* *p* *pp*

1^o Viol. *avec sourdines* *pizz.* *arco*

2^o Viol. *avec sourdines* *pizz.* *arco*

Altos *avec sourdines* *pizz.*

Vc. et Cb. *avec sourdines* *pizz.*

Bons p
et Timb. trémolo
(Франческа да Римини)

Andantino quasi allegretto (♩ = 52)

SOLO

Clarinette en Si b

p

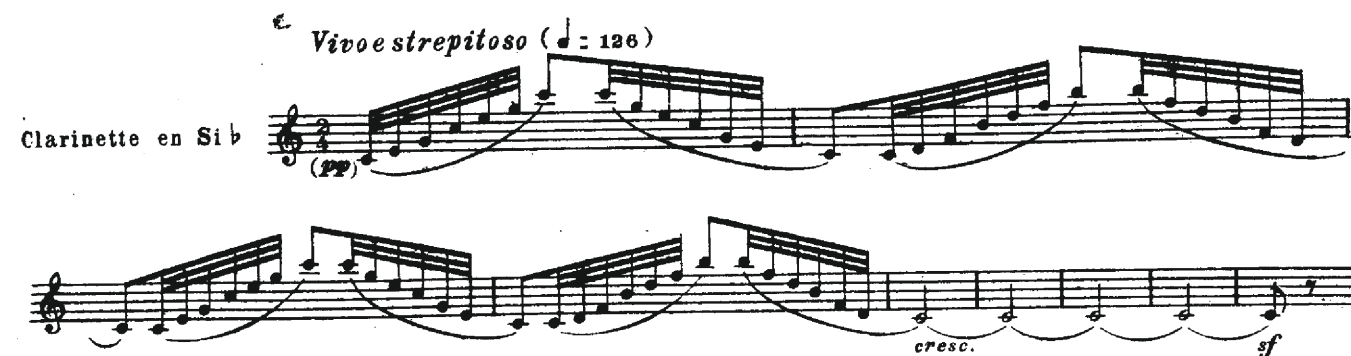
(Шехеразада)

После флейты кларнет, несомненно, наиболее подвижный инструмент семейства духовых. Его можно считать вполне «виртуозным» и ему доступны любые построения, основанные на гаммах, диатонических и, особенно, хроматических, *arpeggio*, построенных на любых презвучиях, доминант-аккордах или малых и уменьшённых септ-аккордах, и даже скачках иной раз на достаточно значительные интервалы. В этом смысле кларнет положительно творит чудеса и его техника ничуть не отстаёт от флейты. Если же принять во внимание тональности, в которых кларнет чувствует себя особенно удобно, то композитор может требовать от кларнета, поистине, невероятных по сложности вещей. Однако, в сравнении с флейтой, кларнет не всегда обладает точно такой-же лёгкостью и стремительностью исполнения. И это ощущение возникает вовсе не от то-

го, что кларнет *менее подвижен*. Он столь-же подвижен, как и флейта, но вследствие своего устройства, он только порождает *впечатление* некоторой скованности в движении. Не надо забывать, что кларнет принадлежит к «язычковым инструментам», не способным с безупречной лёгкостью и свободой пользоваться двойным ударом языка. Ему, так-же как и гобою, в основном свойственен только *простой удар*, и нужно поэтому только удивляться на что, собственно, способен кларнет. Правда, сами кларнетисты любят пожаловаться на свои «несовершенства», но в действительности кларнет занимает выдающееся положение в оркестре, и именно рядом с флейтами, с которыми он обычно точно соревнуется, любясь своим мастерством, производит неотразимое впечатление. Феликс Мендельсон-Бартольди заставляет его «задохнуться» в «Scherzo» из *Сна в*

К сказанному надо только добавить, что особенно заметно это «захлёбывание» в верхнем отрезке звукоряда, когда кларнетист оказывается вынужденным прекратить игру из-за невозможности её осуществить. Опытные композиторы отказываются тогда от многократного повторения одного и того-же оборота и стараются заставить кларнет «пробежать» весь свой объём с надле-

жащими остановками на верхних ступенях. При исполнении приводимого ниже отрывка из *Испанского капричо* в особенно ускоренном движении, часто допускаемом дирижёрами с плохим вкусом, отмеченное неприятное ощущение «захлёбывания» проступает с полной несомненностью. Это легко проверить с любым, даже наиболее испытанным кларнетистом.



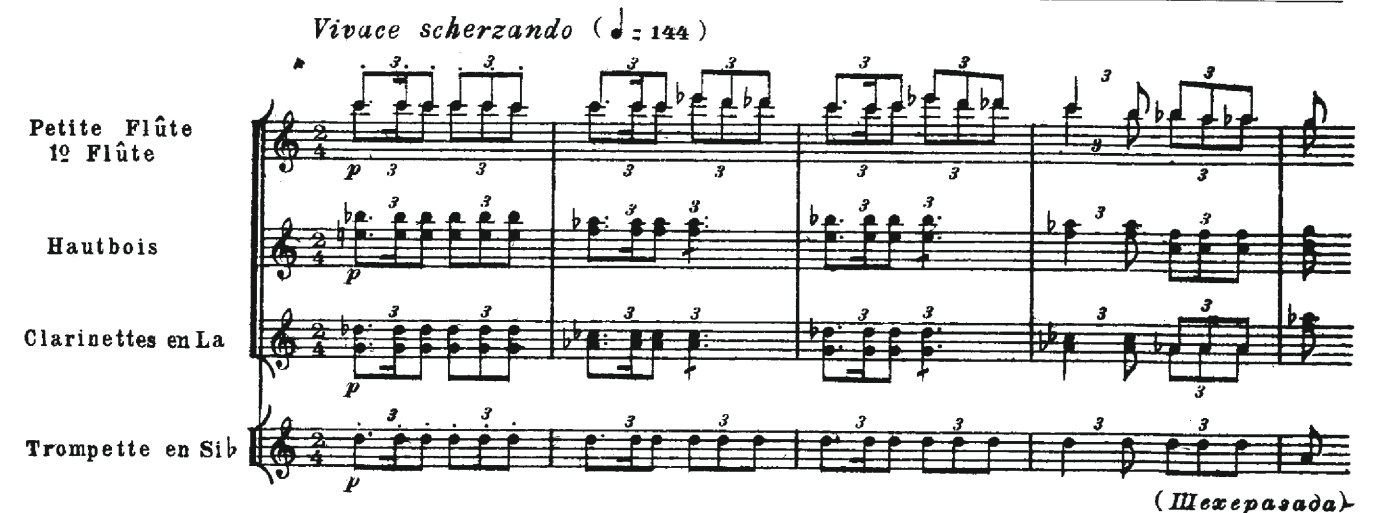
Итак, если отбросить только что указанную досадную особенность кларнета, то можно смело считать его вполне совершенным в техническом отношении инструментом. Так-же, как и гобой, ему больше всего приличествует *простой удар языком*, скорость которого в любой точке звукоряда может быть доведена до ста двадцати ударов на четверть. Само собою разумеется, в этюдах, концертах и виртуозных *solo*, предназначенных для развития или нарочитого показа технических возможностей кларнета, этот уровень часто оказывается превзойдённым. И это тем легче осуществить, чем больше в партии кларнета будет разнообразия. В этом смысле «техника» кларнета остаётся верной общему положению, при котором скорость и блеск исполняемой музыки достигается разумным чередованием отдель-

ных и залигованных нот, *staccato* и *portamento*, — скачков на удобный открытый звук, словом, — когда в партии кларнета представлено всё, что ему доступно без всякого подчёркивания какой-нибудь одной его способности в ущерб другой. Благодаря такой удивительной способности кларнета к подвижности, в современной симфонической музыке можно часто встретить случаи сочетания кларнетов с флейтами и некоторыми другими духовыми инструментами в однородном ритмическом построении. В таких случаях, кларнет никогда не оказывается в числе «отстающих» и обычно с честью выполняет порученное ему проведение.

Вот два примера из *Итальянской симфонии* Мендельсона-Бартольди и *Шехеразеды* Римского-Корсакова.



(Итальянская симфония)



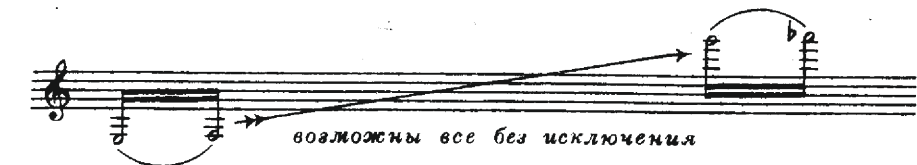
(Шехеразада)

Несколько выше было замечено, что кларнет избегает пользоваться *двойным ударом* языка. Тем не менее, устройство его мундштука, резко отличающегося от трости гобоя, позволяет ему всё-же пользоваться приёмом *frullato*, называемым французами *trémolo dental* и свойственным, как известно, не только флейте, но и вообще всем инструментам с амбушюром. Скорость исполнения *frullato* может быть легко доведена до крайних пределов возможного, ничуть, кстати сказать,

не уступающей перечисленным инструментам «с амбушюром».

В оркестре этот приём встречается ещё очень редко.

На современном «бёмском кларнете», усовершенствованном лучшими знатоками своего дела, все трели в объёме *малой и большой секунды* возможны почти на всём протяжении звукоряда — от нижнего *mi* до самого высокого *la*. Звучат они блестяще, звонко и очень красиво.



Некоторые, заключённые в указанном объёме трели не так ещё давно звучали не очень ярко, другие — были довольно трудными и менее удобными, а некоторые и теперь ещё либо тяжелы и неудобны для воспроизведения, либо немного нестройны. Эти недостатки в основном сохранились на старых инструментах, которыми пользуются

иной раз кларнетисты, проживающие в особенно отдалённых местах. На всякий случай, полезно их запомнить с тем, чтобы не было недоразумений при встрече композитора с устаревшим инструментом.

Вот эти исключения, расположенные в порядке их продвижения вверх.



С последним рядом трелей — тяжёлых, не очень удобных и не всегда стройных, приходится сталкиваться повседневно. Вот основные из них. Трель *fa-sol* малой октавы звучит немного тускло, а трель *fa#-sol#* недостаточно удобна. Трель *sol#-la* малой октавы и *do-ré* первой тяжёловаты, а трель *do#-ré* не только тяжела, но и *ré* звучит всегда чуть высоко. В точно таком же положении оказываются и четыре близлежащие трели. В трели *do#-ré#* первой октавы *ré#* чуть высоко, в трели *mi#-fa* — *fa* немного высоко, в трели *fa-sol#* — *sol* чуть высоко и в трели *fa#-sol#-sol#* — *sol#* немного низко. Две трели — *sol#-la#* и *la-si* первой октавы, оказывающиеся в «переходном регистре», только возможны, а две следующие — *si#-do#* и *si#-do#* звучат неважно.

немного тускло, недостаточно удобно, тяжёловато, тяжело, *ré* чуть высоко, *fa* немного высоко, *sol* чуть высоко, *sol#* немного низко

возможно, немного тяжело и звучит неважно, удобны с добавочным рычажком, трудно, вполне исполнимо, если держать *do#* и трель играть клапаном *ré#*

fa чуть высоко, *la#* немного высоко, *do#* и *do#* звучат всегда немного высоко, *ré#* всегда немного низко

Безусловно непригодными в оркестре следует признать восемь самых последних трелей. Одни из них, как трели *sol#-la* и *la-si#* третьей октавы очень трудны, другие, как трель *si-do* — крайне

очень трудно, крайне трудно, безусловно невозможно, только возможна

Все *trémolo* в пределах малой и большой терции звучат довольно хорошо, хотя некоторые из них несколько тяжёловесны и даже не очень стройны. Ими можно пользоваться в оркестре с

но. Первую вообще лучше избегать, а вторая звучит тяжело. Трели *do#-ré#* и *do#-ré#* второй октавы удобны и вполне возможны с добавочным рычажком, а трель *do#-ré#* — трудна, но она оказывается вполне исполнимой, если держать клапан *do#* и трель играть клапаном *ré#*, предназначенным для мизинца правой руки.

В трели *mi#-fa* второй октавы *fa* звучит чуть высоко, а в трели *sol#-la#-la#* звучит немного высоко. В двух трелях — *si#-do#* и *si#-do#* — *do#* и *do#* третьей октавы звучит всегда немного высоко, а в трели *do#-ré#* третьей октавы, считавшейся долгое время неисполнимой, *ré#* звучит всегда немного низко.

Вот, как всё только что сказанное выглядит в нотной записи.

известными ограничениями, о которых никогда не следует забывать. Прежде всего, следует избегать пользоваться «возможными» интервалами в больших скоростях — они звучат не очень кра-

сиво. Во-вторых, — лучше совсем не пользоваться теми терциями, одна ступень которых не очень точно стрóит. Их можно терпеть только в большом оркестровом *tutti*, где каждый звук такого *trémolo* окажется подкреплённым другим инструментом. Наконец, в умеренном движении смысл *trémolo*,

как такового, теряется вполне и подобное качанье двух ступеней превращается в обычный ритмико-мелодический оборот. В этом последнем случае все такие построения звучат отлично. Вот полный перечень всех исключений, о которых безусловно следует помнить.

возможно, возможно, но трудно, хорошо, но *la#* чуть низко, *ré* чуть низко, неудобно, *ré#* чуть низко, возможно, но довольно трудно

возможно, скверно, неисполнимо, возможно, неисполнимо, тяжело, но возможно

скверно, возможно, возможно, но не очень хорошо и удобно, возможно, но трудно, возможно, но звучит неважно

mi# низко, хорошо с добавочным рычажком для пятого пальца левой руки, *mi#* чуть низко, *sol#* чуть высоко, *sol#* чуть высоко, возможно, возможно

si# немного высоко, *si#* немного высоко, скверно, *do#* немного высоко, возможно, трудно, возможно, но трудно

возможно, трудно, возможно, трудно, трудно, возможно, скверно, возможно, возможно, но очень трудно

скверно, очень трудно, безусловно неисполнимо

В пределах более значительных по объёму интервалов, прежде всего следует отделить *trémolo* в октаву. Именно октавы лежат вне природных свойств кларнета и потому, при всех условиях оказываются не очень гибкими и удобными.

Действительно хорошо удаются кларнету только некоторые из них, остальные — только возможны и многие из них звучат скверно. Поэтому, при желании воспользоваться «разбитыми октавами» надо помнить, что нельзя рассчитывать на большие скорости, отчасти доступные

гобою или флейте. Значительно удачнее звучат «разбитые октавы» у двух кларнетов, изложенных синкопами. Но и в этом последнем случае скорость движения должна быть довольно умеренной. Вот лучшее, на что может рассчитывать пишущий для кларнета.

возможно хорошо возможно, но не очень красиво возможно звучит не очень красиво скверно

неисполнимо возможно возможно только медленно скверно только медленно

хорошо лучше избегать возможно только медленно трудно возможно

возможно возможно очень трудно очень трудно и звучит скверно выше ни одна октава не удаётся

возможно медленно очень медленно

Все прочие интервалы — от чистой кварты до увеличенной септимы включительно — возможны, но некоторые из них звучат скверно и некрасиво. В больших скоростях пользоваться ими не сле-

ЧИСТЫЕ КВАРТЫ

звучит хорошо возможно хорошо

возможно возможно, но довольно трудно хорошо звучит плохо неисполнимо

скверно возможно скверно хорошо

la♭ чуть высоко возможно si♭ чуть высоко si немного низко возможно скверно

re♭ немного высоко трудно и звучит скверно трудно непомерно трудно, очень дурно звучат и пользоваться ими безусловно не следует

УВЕЛИЧЕННЫЕ КВАРТЫ или УМЕНЬШЕННЫЕ КВИНТЫ

хорошо, но la♯ немного низко хорошо возможно, но звучит не очень красиво хорошо возможно, но довольно трудно

возможно очень трудно и звучит скверно возможно скверно хорошо возможно

хорошо возможно неисполнимо возможно, но некрасиво возможно

очень трудно, звучит некрасиво и даже скверно, в оркестре невозможно

ЧИСТЫЕ КВИНТЫ

хорошо неисполнимо не очень красиво возможно хорошо возможно

возможно, но довольно трудно возможно звучит скверно возможно звучит скверно

хорошо возможно неисполнимо возможно звучит скверно, квинта mi-si не очень красиво возможно

неисполнимо и звучит скверно

СЕКСТЫ МАЛЫЕ и БОЛЬШИЕ

хорошо неисполнимо хорошо возможно хорошо возможно возможно, но звучит не очень красиво

хорошо не очень красиво возможно возможно, но довольно трудно возможно



СЕПТИМЫ МАЛЫЕ и БОЛЬШИЕ



Продолжительность дыхания на кларнете очень близко подходит к таковой-же на гобое, но кларнет уступает ему немного в выносливости. Тем не менее, это обстоятельство ничуть не мешает кларнету исполнять хорошо развитые *sol*, в которых он всегда найдёт случай переменить дыхание. Для сведения композиторов должно заметить, что правильная смена дыхания никогда не должна производиться перед длинной нотой. Значительно лучше будет звучать данный мелодический оборот, если кларнетист «возь-

мёт дыхание» перед короткой нотой и в том месте, где можно произвести естественное членение музыкальной фразы. Впрочем, вопросы правильного дыхания на кларнете в значительной мере зависят от способностей самих исполнителей и к этой области своего искусства они относятся с большим вниманием. Вот один блестящий образец, заимствованный из *Золотого Петушка* Римского-Корсакова, где смена дыхания может быть осуществлена по желанию исполнителя в нескольких местах.

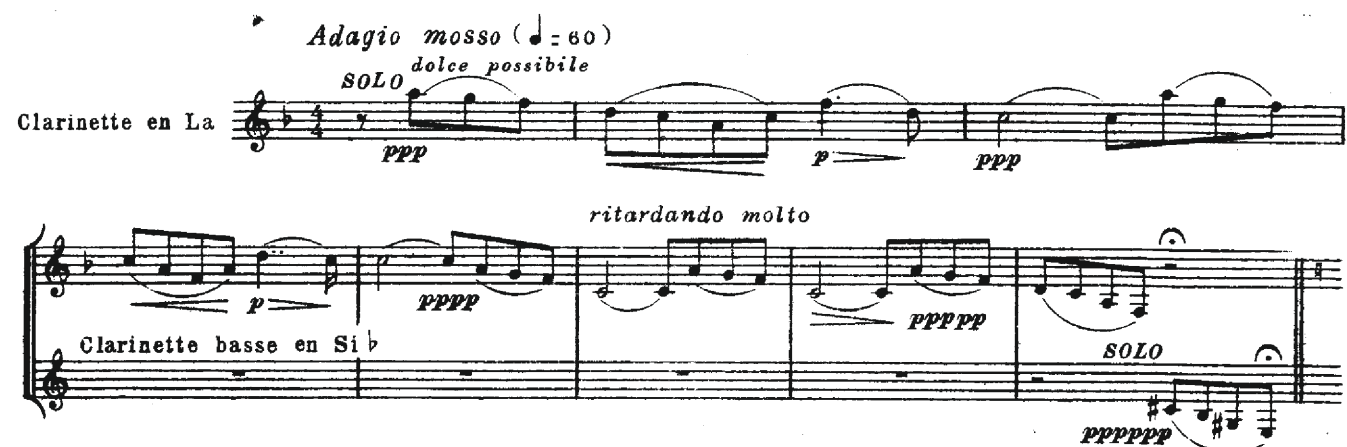


Как правило, о дыхании кларнетиста композитор может не заботиться, но отдавать себе отчёт в его правильном действии он, конечно, должен. Нельзя писать мелодические построения такой протяжённости, чтобы исполнитель, не найдя подходящего места для перемены дыхания, начинал задыхаться. Автор должен помнить, что протяжённость рисунка в *piano* может быть значительно больше того-же построения, изложенного в *mezzo-forte* или *forte*. Техническая сложность данного музыкального построения, требующая от исполнителя большого напряжения сил, также должна быть сокращена в объёмах дыхания, так-как при всяком напряжении внимания исполнитель начинает дышать чаще. Это явление возникает вполне произвольно и настолько закономерно, что исполнитель часто не отдаёт себе в этом даже отчёта.

Естественной границей продолжительности дыхания можно считать время от тридцати пяти до сорока пяти секунд в умеренном движении и в *piano*. Но как только сила звука или сложность изложения начнёт возрастать, так количество секунд будет соответственно уменьшаться, и тем скорее, чем настойчивее данный мелодический оборот будет продвигаться вверх. Как правило, количество дыхания расходуется исполнителем больше в верхней части звукоряда, чем в нижней, а исполнение слишком продолжительных построений становится возможным, если некоторые малозначащие ноты будут заменены короткими паузами. Такая предосторожность необходима и для «амбушюра», онемение которо-

го быстро восстанавливается естественным приливом крови. В этом смысле часто бывает достаточным всего лишь нескольких долей секунды.

Но в противоположность только что отмеченным затруднениям кларнета, он обладает таким качеством, каким не располагает ни один другой деревянный духовой инструмент. Именно кларнет располагает удивительной способностью свободно изменять степень силы звука и достигать подлинного *crescendo* и *diminuendo*. Только один кларнет одарён возможностью противопоставлять *piano* и *forte* «настолько резко, что первое в действительности кажется отголоском второго». Что же касается *pianissimo*, то за исключением самых «верхов» оно способно достигать такого ничтожного уровня силы звука, какой вообще только можно себе представить на деревянном духовом инструменте. Рядом с кларнетом, флейты на низких нотах могли-бы показаться настолько сочными и напряжёнными, что вполне напомнили-бы звук отдалённой трубы. И именно кларнеты способны воспроизвести звучность такой нежности, какую едва-ли уже можно даже назвать *pianissimo*. «Их звук, говорит по этому поводу Видор, теряет уже почти всякую определённую — это уже не звук, а только одно дуновение...» Но при всех условиях и во имя подлинно хорошего качества звука исполнитель должен всегда и везде играть одинаково «твёрдым амбушюром». Тогда только и *forte*, и *piano*, и все прочие оттенки силы звука будут звучать ровно, красиво и выразительно. Чайковский в своей *Шестой симфонии* превосходно подтвердил это качество кларнета.



Как должно быть уже ясным из всего только что сказанного, кларнет не нуждается в каких-либо дополнительных приспособлениях для смягчения своего звука. Тем не менее, С. Ив. Танеев (1856—1915) однажды воспользовался *сурдиной*,

желая, очевидно, несколько приглушить звучность этого инструмента. За исключением этого чрезвычайно редкого случая, встречающегося в *Иоанне Дамаскине*, сурдиной для кларнета не пользуются.

Allegro (♩ = 144)

Flûtes *a2 mp*

Clarinettes en La *a2 pp avec sourdines*

Bassons *a2 avec sourdines*

Cors en Fa *a2 avec sourdines voilé pp*

Timbales en Do *Ténors pp*

CHOEUR *pp*

В тот день, когда тру - ба вос - тру -
Am Ta - ge des Ge - richts, wenn laut

T

бит ми - ра пре - став - лень - е,
Po - sai - nen - ruf - er - dröh - net;

При всём разнообразии своих художественных возможностей кларнет обладает незаменимой способностью сливаться с любыми представителями семейства духовых. Более того, он часто даже оказывается способным заменить какой-нибудь голос — фагот, валторну или флейту. О со-

четании со струнными или арфой не приходится и говорить.

Известны случаи, когда кларнет исполняет какой-нибудь мелодико-гармонический узор с таким изяществом и очарованием, что его можно сравнить только с лёгким *pizzicato* струнных или

нежнейшим *arpeggiato* арфы. Но действительной поэтичности достигает кларнет в тончайшем *trémolando* низких нот. Это удивительное «воркованье» достигает уровня подлинного волшебства.

Чайковский воспользовался подобным приёмом в *Мандрагоре*, где спрятал это *trémolando* кларнета между нежным созвучием валторн и басом фаготов.

Andante non tanto

1^{re} Clarinette en La *p*

Bassons *p*

Cors en Fa *p*

Действительно роскошная в своём разнообразии звучность кларнета — поэтичная, проникновенная и глубоко-впечатляющая, предоставила этому инструменту выдающееся место как в оркестровой, так и в камерной музыке. Прежде всего, блестящая техника ему очень свойственна. Она получила широкое применение в оркестре, где используется обычно с большой пользой для дела. Напротив, в камерной музыке и, особенно, в сочинениях для кларнета-*solo*, его техника легко достигает уровня подлинной виртуозности, — многообразной и очень разносторонней.

Примером удачного использования кларнета в концертном *solo* могут служить отрывки из сочинений двух советских авторов. Эти выписки любопытны тем, что сложны не только в гармоническом отношении, но и трудны в последовательности «пальцевых ходов», заставляющих исполнителя тщательно их просмотреть и разобраться в них.

Один отрывок заимствован из *Скерцо для кларнета* и принадлежит композитору Михаилу Крейну (1903—), а другой — весьма даровитому, но рано погибшему молодому музыканту Борису Трошину (1909—1942).

Tempo I (Allegro)

Clarinette en Sib *mf*

retenu

mf *p a tempo*

f

crescendo *ff*

(Скерцо для кларнета)

Clarinetto en Si b

Andante

p crescendo poco a poco

fff appassionato

poco a poco dim.

pp

Clarinette en Si b

Presto

(Три пьесы для кларнета)

Но нельзя показывать кларнет только с одной какой-нибудь стороны. Кларнет несравненно богаче проявляет себя в музыке выразительной, проникновенной, трогательной и поэтичной. Об этих замечательных качествах кларнета приходилось уже не раз говорить и сопровождать

сказанное соответствующими образцами. Теперь остаётся ещё раз вернуться к затронутому вопросу и показать в дополнение к предшествовавшему несколько таких отрывков, которые в своё время по каким-либо причинам выпали из круга зрения.

Один отрывок, заимствованный из оперы *Снегурочка* Римского-Корсакова, даёт возможность убедиться в «пастушеских наклонностях» кларнета, в которых легко узнать его былых предков—

старинную дудочку-свирель. А другой, заимствованный из оперы *Тоска* Пуччини, даёт возможность полностью оценить его способности к выразительному пению.

Allegretto giocoso (♩ = 108)

Clarinete en Si b

p *pp* *f*

(Снегурочка)

11 *Meno* *rubando* *rit.* *Andante lento appassionato molto*

Clarinetto en La

P *dolcissimo* *vagamento* *sostenendo*

a tempo

rit. *rubando* *rit.* *mf* *stentato*

sostenendo *vagamento* *affrettando* *rit.* 12 *rall.*

mf (Тóчка)

Наряду со свойственной кларнету выразительностью, ему не чужда и глубокая взволнованность, драматичность и даже трагичность. Вот один такой случай, встречающийся у Чайковского в *Пиковой даме*, где причудливое звучание кларнетов невольно вызывает ощущение присут-

ствия смерти. Несомненно, столь острое впечатление в звучании кларнетов возникает под непосредственным влиянием необычного узора кларнетов и фаготов, действующих вместе с ними на всех восьмих с форшлагами. Этот отрывок находится в четвёртой картине оперы.

Andante mosso (♩ = 76)
 Clarinettes en La
 Passons
 ГЕРМАН
 Не пу-гай-тесь!...
Euch erschreckt nicht!

Я не ста-ну вам вре-дить! Я при-
Nim-mer soll Euch Leid geschehn! bin ge-

4 Altos Soli

-шёл вас у - мо - лять о
kom - men ei - ne Gna - de

ми - ло - сти од - ной!
vom Euch zu er - flehn!

Bassons

(Графиня молча смотрит на него по-прежнему)
(Die Gräfin starrt ihn stumm an, wie oben)

Однако, не следует думать, что кларнеты звучат хорошо только в подобных сочетаниях. Без преувеличения можно сказать, что они звучат превосходно в любых других последовательностях вплоть до контрапунктического изложения

музыкального рисунка. Вот и такой случай, представляющий собой «наигрыш пастушков». Он встречается у Чайковского в музыке к весенней сказке А. Н. Островского (1823—1886) *Снегурочка*.

Moderato assai

Clarinettes en Sib ¹⁰ *p expressif*

10 Violons
20 Violons *pp*

Altos *pp*

Violoncelles
Contrebasses *pp*

²⁰ *p expressif*

Музыкальный фрагмент для духовых инструментов. Включает несколько систем стенов. Первая система имеет три стенов, вторая — две, третья — две. Музыка содержит сложные ритмические рисунки, включая триолы и шестнадцатые ноты. Динамические обозначения: *mf*, *p*, *f*.

Столь-же очаровательно звучат кларнеты, когда им приходится выполнять обязанности «деревенских дудочек», сопровождающих голос певца или мелодический узор другого инструмента.

Один такой пример — великолепно звучащий в оркестре — встречается в первой части *Седьмой симфонии* Глазунова, исполняемой, к сожалению, довольно редко.

Музыкальный фрагмент для симфонического оркестра. Включает стенов для Hautbois, Clarinettes en Si b, 2^e Violons, Altos, Violoncelles divisi, Contrebasses, Petite Flûte, Flûtes. Темп: *Allegro moderato* (♩ = 84). Динамические обозначения: *SOLO*, *p*, *f*, *mf*. Технические указания: *pizz.*, *non div.*, *div. a 3*, *tutti arco*.

Ничуть не менее привлекательно звучат кларнеты и в том случае, когда одному из них приходится петь в пределах «высокого регистра», а другому — сопровождать его затейливым узором, расположенным в самых низах звукояда. Мо-

царту очень нравилось подобное соотношение кларнетов и он не раз пользовался им в своих наиболее прославленных произведениях.

Вот один такой отрывок из «Minuetto» его *Es-dur'ной симфонии*.

Allegretto

Flûtes

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Mi \flat

1^{re} et 2^e Violons
Altos

Violoncelles et
Contrebasses

p

unis.

Как правило, звучность «высоких» кларнетов приносит в оркестр «свет» в самом широком и свободном толковании этого понятия. А *высокие звуки* его обладают не только поразительной чистотой и свежестью, но и какой-то чудодейственной умиротворённостью, которую особенно

тонко чувствовали русские композиторы. Замечательный образец в этом роде встречается у Мусоргского в его фантазии *Ночь на Лысой горе*, законченной и оркестрованной Римским-Корсаковым. Вот то удивительное *solo* кларнета, о котором идёт здесь речь.

Moins vite. Tranquille

1^{re} SOLO

Clarinette en Sib

dolce

div. a 2

Altos

p

Violoncelles

pp

div. pizz.

Contrebasses

p

pizz

mf

arco

pp

Наконец, совершенно изумительно звучат два кларнета, изложенные в двойных терциях и секстах. Именно таким образом воспользовался кларнетами Глазунов в небольшой «музыкальной интермедии» балета *Раймонда*. Этот восхитительный образец, дан здесь в полной партитуре.

Andante sostenuto SOLI

Clarinettes en Sib

dolce

1^{re}

Bassons

pp

1^{re} 2^e Cors en Fa

pp

Harpe

p

1^{re} Violons

pp

2^e Violons

pp

Altos

pp

1^{re} 2^e

pp dolce e cantabile

div. in 4

3^e 4^e

pp

Violoncelles

pp

pizz.

Contrebasses

pp

Музыкальный фрагмент из симфонии Глинки, посвященный деревянным духовым инструментам. Фрагмент охватывает 12 тактов. В нем участвуют кларнет-сы в си-бемоль, бассоны и валторны в ми-бемоль. Динамика в начале — *mf*, затем *mp*, и в конце — *poco*.

В непосредственной связи с только что сказанным лежит и другая сторона деятельности кларнета в оркестре.

Как известно, кларнету чаще, чем какому-либо иному духовому инструменту приходится брать на себя обязанности солиста и исполнять более или менее продолжительные *sol* в окружении только одних деревянных духовых инструментов — с валторнами или без них — в любом и подчас весьма причудливом составе. В таком случае, кларнет оказывается не только «ведущим голосом» данного проведения, но и голосом, звучащим выше всех остальных. Не говоря уже об исключительной проникновенности и выразительности звучания, кларнет

всегда успевает выказать и свои природные качества, заложенные в нём в таком изобилии, — чистоту, свежесть и удивительное благородство звука, которому может позавидовать даже певец.

Два очень хорошо известных отрывка — из *Ивана Сусанина* Глинки и *Второй симфонии* Бородина с полной несомненностью подтверждают высказанные наблюдения. Здесь быть-может уместно только обратить внимание на то, что в первом отрывке, при отсутствующих флейтах и гобоях, действуют валторны, а во втором, — при наличии английского рожка в обязанностях второго гобоя, участвует в заключительном кадансе арфа.

Andante mosso ma ben sostenuto (♩ = 76)
SOLO

Clarinettes en Sib

Bassons

1^{re} et 2^e Cors en Mib

(Глинка — Иван Сусанин)

Музыкальный фрагмент из оперы Глинки «Иван Сусанин». Темп — *Andante mosso ma ben sostenuto* (76 уд./мин). Это соло для кларнет-сы в си-бемоль. В начале — *p*, затем *pp*.

Andante (♩ = 58)
A

1^{re}

Flûtes

3^e

Hautbois

Cor Anglais

1^{re} SOLO

Clarinettes en Sib

Bassons

Музыкальный фрагмент из симфонии Бородина. Темп — *Andante* (58 уд./мин). Это соло для кларнет-сы в си-бемоль. В начале — *p*.

The image shows a musical score for the second symphony of Borodin. It features a woodwind section with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Horn (Hr.), along with a Harp (Harpe). The score is written in G major and 4/4 time. The woodwinds play a melodic line, while the harp provides a rhythmic accompaniment. The score is marked with dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

(Бородин — Вторая симфония)

В обычных условиях в оркестре используются два кларнета. У старых мастеров один кларнет часто отделялся для исполнения *solo*, переключаясь с голосом певца. Со времён Бэрлиоза и Вагнера в оркестре обычно пишется три партии кларнета, которые совместно с бас-кларнетом образуют достаточно яркое и обособленное ядро.

Русские классики, начиная с Глинки, пользуются двумя кларнетами, по преимуществу. Сам Глинка не всегда ещё доверяет «верхам» кларнета и иногда, — правда, очень редко, — обходится вообще без него. Обычно же он обращается с ним, как с солистом и доверяет ему самые вдохновенные мелодии, искрящиеся во многих местах его несравненных партитур. С развитием «программной музыки» в оркестр вводился иной раз третий кларнет. Бас-кларнет, в качестве третьего голоса, чаще всего появлялся в оперно-балетных произведениях, а третий кларнет, как четвертый голос семейства, вошёл в обиход с больших опер Римского-Корсакова. Глазунов в подавляющем большинстве своих симфонических произведений избрал «смешанное» строение деревянных духовых, и, предпочитая «троечность» в отношении флейт и кларнетов, достигал удивительной свежести и ясности звучания. Все новейшие композиторы, начиная со Скрябина, у-

вердили три кларнета в составе большого симфонического оркестра, как нечто вполне непреложное, но, строго говоря, автор бывает всегда свободен в окончательном установлении их количества. Тем не менее, склонность к увеличению именно кларнетов за счёт некоторых других представителей «деревяшек» имеет глубокое основание — в этом должно усматривать стремление к ясной, яркой, свежей и даже гордой звучности.

Что касается военно-духового оркестра, то кларнеты принимали в нём участие чуть ли не с середины XVIII столетия. Их присутствие там связывается обычно со скрипками и альтами симфонического оркестра по той причине, что именно на долю кларнетов выпадает наиболее ответственная задача удержать в своих руках всю мелодико-виртуозную часть музыки. В более позднее время, когда в духовом оркестре утвердились флейты и саксофоны, а трубы и пистоны приобрели значение подлинно мелодических голосов, то и тогда кларнеты не утратили своего выдающегося значения. Они получили только ещё более разнообразное и богатое истолкование и, соответственно с увеличением силы звучности оркестра вообще, преумножили количество голосов на каждую партию в отдельности. Духовой оркестр без кларнетов во многом утратил бы свой блеск и великолепие.

МАЛЫЙ КЛАРНЕТ

(по-фр. *Petite Clarinette*, по-ит. *Clarinetto piccolo*, по-нем. *Kleine Klarinette*, по-анг. *E flat Clarinet*, *E♭ Clarinet*)

Вероятнее всего, *малый кларнет* явился созданием XIX века. Прежде чем проникнуть в оперно-симфонический оркестр, *малый кларнет* много раньше появился в духовом оркестре, где исполнял обязанности самого высокого голоса. Он исполнял там, примерно, те же обязанности, какие в симфоническом оркестре выпали на долю *малой флейты*.

Малый кларнет обладает звучностью резкой, пронзительной, крикливо-вызывающей и даже вульгарной. Он, несомненно, предназначался для музыки, исполнявшейся под открытым небом, — то-есть, в основном, для больших военных оркестров, где, объединяясь с большими и малыми флейтами, поддерживал звучность самых крайних ступеней оркестрового звукояра. Именно здесь его участие оказывалось наиболее уместным и частым, тогда как в оперно-симфоническом оркестре он действовал достаточно мало и редко. В этом последнем случае, участие *малого кларнета* всегда обуславливалось *составом* оркестра и, как легко допустить, — далеко не малым.

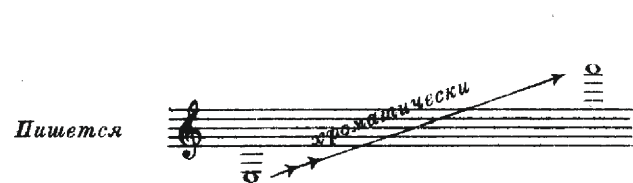
В прежнее время *малый кларнет* строился в нескольких строях и все они звучали соответственно выше написанного. Наиболее распространённой разновидностью *малого кларнета* должно признать строй *Mi♭* — *малой терцией* выше обыкновенного кларнета в *Do*. Он был предназначен для участия в духовом оркестре, где то-нальности с бемолями обычно преобладают. Звучит он особенно резко и крикливо и это его качество оказалось чрезвычайно ценным в оркестре с преобладающим количеством медных инструментов. Вскоре после изобретения *малого кларнета* в *Mi♭* был построен *малый кларнет* в *Ré* с тем, чтобы смягчить немного звучность своего более высокого собрата. При всей своей свежести и остроте, *малый кларнет* в *Ré* звучит несколько мягче и выразительнее, но эти его положительные качества тем не менее не спасли его от забвения. Некоторое время, — правда, вне симфонического оркестра, действовали *малые*

кларнеты в других более высоких строях. Среди них известны *малые кларнеты* в *Mi* — *большой терцией* выше написанного, в *Fa* — *чистой квартой* выше и в *La♯* — *малой секстой* выше написанного.

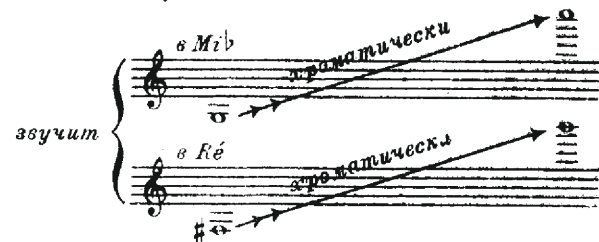
В качестве любимого музыкального инструмента цыган-кочевников, *малый кларнет* в *La♭* был в большом ходу именно у них и среди цыган были искусные исполнители, владевшие этим чрезвычайно трудным кларнетом с неподражаемой лёгкостью и блеском. В Италии строились *малые кларнеты* в высоком *Si♯* и *Do*, которые звучали *малой септимой* и *чистой октавой* выше родového инструмента. Все эти три последних наиболее высоких разновидности *малого кларнета* теперь уже вышли из употребления по той причине, что, вследствие их чрезвычайно уменьшенных размеров, расположение звуковых отверстий и клапанов оказывалось слишком сближенным. Это обстоятельство превращало их в очень трудные для игры инструменты, а звуковой объём их не достигал тех пределов, какие могли увлекать внимание пытливых музыкантов.

Итак, в оперно-симфоническом оркестре XIX и начала XX века действовали обе разновидности *малого кларнета* — *малый кларнет* в *Ré*, звучавший *большой секундой* выше родového инструмента, и *малый кларнет* в *Mi♭*, звучавший *малой терцией* выше написанного. По смыслу, оба эти инструмента представляют собою точный сколок обыкновенного кларнета с тождественным расположением дырочек и клапанов, с одинаковой «пальцевой хваткой» и одним и тем же объёмом по письму. Однако, в действительности слишком уменьшенные размеры *малого кларнета* не позволили применить к нему все новейшие механические усовершенствования обыкновенного кларнета, и потому в некоторых подробностях *малый кларнет* значительно уступает ему. Тем не менее, в оркестре этот досадный и, казалось бы, существенный изъян дела не портит, поскольку *малому кларнету* никогда не приходится

пользоваться столь-же развитым и технически-сложным музыкальным рисунком. Малый кларнет есть инструмент «характеристический», применяемый в оркестре либо для особых художественных целей, либо для простого усиления верхних октав оркестрового звукоряда. Поэтому



объём его, простирающийся от *mi* малой октавы до *la* третьей по письму, в действительности оказывается немного усечённым за счёт нескольких самых низких ступеней, звучащих слабо и некрасиво. Ими не имеет смысла пользоваться в каком-нибудь ответственном *solo*.



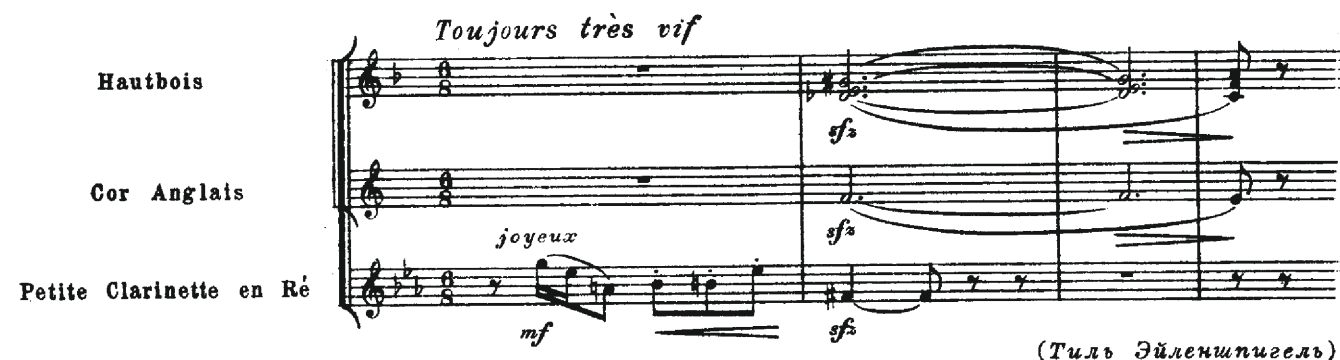
Ограничение объёма малого кларнета за счёт нескольких низких ступеней имеет смысл, поскольку именно они не представляют в оркестре никакой художественной ценности. Насколько «верхи» малого кларнета крикливо-задорны и полезны в оркестре, настолько же его «низы» бесцветны и жалки. Не надо забывать, что каждая разновидность духового инструмента — «высокая» или «низкая», призвана украсить и обогатить ту или иную часть объёма основного, родового инструмента. Поэтому, положительно нет никакого смысла пользоваться на малом кларнете его *крайними низами*, а на бас-кларнете — его *крайними верхами*. Это должно быть исключением, средством для «особых целей» и «на всякий случай», когда естественное развитие музыки, предназначенной для данного инструмента, попадает в «безвыходное» положение или преследует узко-иллюстративную цель. Это обстоятельство всегда необходимо иметь в виду, так-как в противном случае звучность оркестра становится вычурной, немощной и менее естественной, чем она могла-бы быть при трезвом и разумном отношении к каждому

инструменту в отдельности. Само собою разумеется, о мерах «особого назначения» здесь нет речи. Опытный автор всегда почувствует «границы дозволенного» и удержит себя на уровне того «художественного такта», которому обычно не учат, но который можно и должно воспитать. Он даёт либо от природы, либо достигается длительным трудом и опытом.

Впервые в симфоническом оркестре малый кларнет в *Mi b* появился в 1829 году у Эктора Бэрлиоза в заключительной части его *Фантастической симфонии*. После этого малый кларнет настойчиво пытался проникнуть в оперно-симфонический оркестр и закрепиться там более основательно. Бэрлиоз в развитие своей художественной мысли сознательно уродует основную, светлую «тему возлюбленной» и, перепоручая её малому кларнету, придаёт ей издевательски-наглый оттенок, а Вагнер, пользуясь в сцене «Волшебного огня» в последнем действии *Валкирии* малым кларнетом в *Ré*, заставляет искриться оркестр несравненным блеском и великолепием. Вот эти вполне противоположные по замыслу и изложению образцы.



Среди ближайших последователей Вагнера малый кларнет пользовался известным успехом у Рихарда Штрауса. Как известно, он воспользовался им в *Тиле Эленшпигеле*, где задорная звучность малого кларнета оказалась очень кстати.



Особенным вниманием пользовался малый кларнет у Римского-Корсакова. Он прибегал обычно этот голос для больших народных сцен, где его оркестр требовал особенной пышности и силы звучания. Именно в таком смысле использован малый кларнет в *Садко*.

Большинство других русских классиков-симфонистов — Глинка, Чайковский, Бородин, Скрябин и Рахманинов не находили достаточных поводов пользоваться малым кларнетом и вполне

обходились без него. Он изредка встречался только у ближайших учеников и последователей Римского-Корсакова — как например, Глазунова.

Очень остроумно пользовались малым кларнетом также и советские композиторы и среди них, в частности, малый кларнет удачно использован у Шостаковича в *Седьмой симфонии*. Вот небольшой оркестровый образец из этой хорошо известной партитуры, звучащий в действительности очень остро и выразительно.



83

Не менее выразительно, но совершенно в ином роде, — в тоне весёлой музыкальной шутки, — звучит малый кларнет у Шостаковича и в «Скерцо» Шестой симфонии. Здесь, острая, много крикливая звучность малого кларнета вызывает задорное ощущение.

34 Vif 88-96

SOLO

Petite Clarinette en Mi b

19 et 20 Violons

Clar. en Si b

35

В самое последнее время очень удачно пользовался малым кларнетом молодой советский композитор Андрей Эшлай (1925—). В его *Симфонических танцах*, написанных на близкие

марийским народным напевам мелодические обороты, малый кларнет воспроизводит повторяющуюся попевку, живо напоминающую резкий петушинный выкрик.

Allegro vivo con fuoco

SOLO

Petite Clarinette en Mi b

12 Violons

Hautbois

17

Altos

Violoncelles

10 Trompette en Si b

avec sourdine

20 Violons

В духовом оркестре обязанности малого кларнета сводятся не столько к выступлениям *solo*, сколько к усилению общей звучности. В этом случае, малый кларнет с малыми флейтами придаёт большую силу и блеск именно верхней октаве общего оркестрового звукоряда, объём которой медным инструментам совершенно недоступен.

Применение двух малых кларнетов — явление чрезвычайно редкое. В 1889 году, двумя малыми кларнетами в разных строях воспользовался Римский-Корсаков. Это — пожалуй, единичный

случай в таком роде и в качестве вполне «необычного сочетания» встречается в музыке столько же «необычайной». Он находится в танцах оперы-балета *Млада*, к концу действия переходящих, по словам Римского-Корсакова, «в дикий, бешеный пляс».

Именно здесь, в составе добавочного оркестра, звучат два малых кларнета в *Ré* и *Mi b* — на сцене, сопровождаемые флейтами Пана, малыми флейтами, лирами, ударными и полным симфоническим оркестром. Вот этот любопытный отрывок, взятый в полной оркестровой партитуре.

L'istesso tempo

Flûtes de Pan

en Réb

Petites Flûtes

en Do

en Miб

Petites Clarinettes

en Ré

Lyres (8-10)

Petite Tymbale

Tambour de Basque

Cymbales

Grosse Caisse

Бешевая пляска в 18/18 до конца

Flûtes

1^{re} Clarinette en Sib

Clarinette basse en Sib

Bassons

Cor en Lab

Cors en Fa

Cors en Fa

1 Harpe

2 Harpe

(Юдифа встает с ложа и приближается к Яромюру)

22 Violons (16)

Altos (12)

Violoncelles (4)

Contrebasses (8)

БАССЭТ-ХОРН или АЛЬТОВЫЙ КЛАРНЕТ

(по-фр. *Clarinette Alto*, *Cor de Basset*, по-ит. *Clarinetto contralto*, *Corno di bassetto*
по-нем. *Alt-Klarinette*, *Bassethorn*, по-англ. *Basset-Horn*, *Alto Clarinet*)

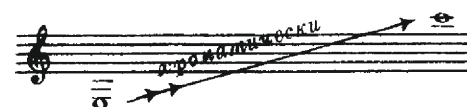
В сущности говоря, оба эти инструмента — и **альтовый кларнет**, и **бассэт-хорн**, — представляют собою две разновидности одного и того же инструмента, причём это различие касается лишь нескольких дополнительных ступеней внизу и основных строев инструмента. В своём внешнем виде альтовый кларнет и бассэт-хорн значительно отличаются от обыкновенного кларнета и ближе походят на современный бас-кларнет. Они только соответственно меньше его и в полном согласии с этим та часть инструмента, которая соединяет основную трубку с мундштуком для удобства исполнителя, загнута назад и известна под странным названием «груши», а металлический раструб, напротив, наподобие старинных курительных трубок, выгнут вперёд. Чтобы удержать инструмент на нужном уровне высоты, он снабжён иглой, которая только несколько длиннее таковой же бас-кларнета. Расположение дырочек и клапанов и, следовательно, устройство всего «пальцевого механизма» впол-

не тождественно бас-кларнету, что даёт любому кларнетисту возможность пользоваться бассэт-хорном вполне свободно. Ему достаточно только в течение какого-нибудь дня освоиться с несколько увеличенным размером инструмента и привыкнуть к тем дополнительным клапанам, которые отличают его от обыкновенного кларнета.

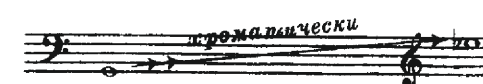
Собственно альт-кларнет в *Mib* в оркестре не употребляется. Он под именем *Ténor clarinet*'а получил наибольшее распространение в военных оркестрах Англии и в европейских странах почти неизвестен. Его объём по письму вполне совпадает с объёмом обыкновенного кларнета и звучит, подобно альт-саксофону, *большой секстой ниже* написанного. Самые крайние ступени вверх звучат скверно и потому отсутствуют.

Вот его обычный объём со всеми диатоническими и хроматическими промежутками — от *mi* малой октавы до *do* третьей по письму или от *sol* большой до *miб* второй — в действительном звучании.

Пишется

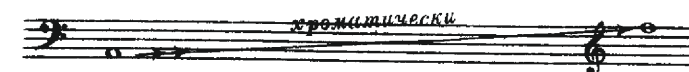


звучит



Теперь несколько слов о разновидностях. Ссылку на существование альтового кларнета в *Fa* должно признать не совсем точной, хотя и вполне вероятной для Франции, где упорно стремились изгнать не только все немецкие наименования, но и устранить даже сходство с тем или иным инструментом. По этой причине там

известен «французский» альтовый кларнет в *Fa*, вернее — подлинный бассэт-хорн, с усечённым внизу объёмом. Французские учёные указывают именно эту разновидность альт-кларнета и определяют его объём неполными тремя октавами — от *la* большой октавы до *fa* второй в действительном звучании.

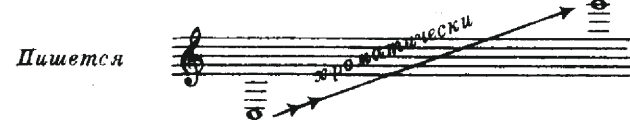


В действительном звучании

Подлинный, «классический», так-называемый «немецкий» бассэт-хорн располагает современным

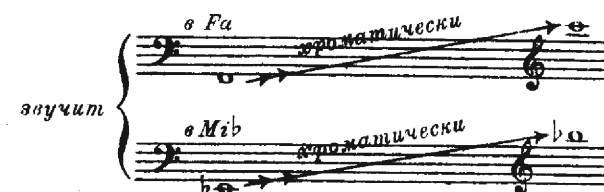
для бас-кларнета объёмом и простирается от *do* малой октавы до *sol* третьей по письму. Он зву-

чит чистой квинтой ниже написанного и в своей окраске оказывается несколько грубее альтового кларнета в *Mib*. В новейшее время, его стали строить также и в *Mib* с тем, чтобы обогатить его звучность двумя лишними ступенями вниз



и облегчить его применение в духовых оркестрах, куда его с большой охотой начали вводить взамен мало пригодного там бас-кларнета.

Вот действительный объем современных бассэт-хорнов.



Моцарт, в последние годы своей жизни очень полюбивший бассэт-хорн, пишет низкие ноты для него в ключе *Fa* октавой ниже с последующим транспонированием на чистую кварту вверх. В настоящее время этот устаревший способ письма уже оставлен.

В техническом отношении бассэт-хорн должен признать вполне совершенным инструментом, но подобно английскому рожку, он больше любит петь, чем двигаться. Занимая промежуточное положение между обыкновенным кларнетом и бас-кларнетом, бассэт-хорн менее суров и драматичен, чем бас-кларнет, и более певуч и задушевен, чем обыкновенный кларнет в низких границах своего звукоряда. В противоположность

сказанному, звуки высшего регистра лишены блеска и выразительности *clairon* кларнета и потому ими вообще не следует пользоваться. Они производят невыгодное для инструмента впечатление. Тем не менее, бассэт-хорн с большой охотой выполняет подвижные рисунки — гаммы, *arpeggio*, *trémolo* и любые иные построения, — лишь бы они не очень удалялись от излюбленных им тональностей с незначительным числом знаков при ключе. Вот, в подтверждение сказанному, один небольшой отрывок из балета *Прометей* Бетховена, где особенно удачно сосредоточено всё, что особенно свойственно и удобно бассэт-хорну. Это *solo* служит хорошим примером технических средств инструмента.

Andante *Adagio*

Cor de Basset

19 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Bassons

Hautbois

doux et expressif

pizz.

p

cresc.

p

arco

f

Как было уже замечено, звучность бассэт-хорна склонна к выразительному пению. Это тем более верно, что именно бассэт-хорн вызывает ощущение удивительной важности и спокойствия. Моцарт довольно часто пользовался услугами двух бассэт-хорнов, желая, очевидно, подчеркнуть эту сторону его выразительных способностей. В этом смысле полезно напомнить выразительную арию Вителлии, в конце оперы *Милосердие Тита*, где бассэт-хорн в узоре подвижной гармонической фигуры как-бы соревнуется с

голосом певицы, желающей сохранить известное равновесие. В добавочной арии Графини в *Свадьбе Фигаро*, бассэт-хорны создают ощущение удивительной мягкости звучания, столь подходящей в сочетании с фаготами, валторнами и, особенно, контральто или меццо-сопрано.

Первый образец очень обширен по объему, а узор бассэт-хорна, изложенный в триолях, весьма прост и однообразен. Второй же, — более смел по изложению и потому предпочтительнее для показа.

Larghetto

1^o

2^o

Cors de Basset

Cors en Fa

ГРАФИНИЯ

Le pro - mes - se, i gui - ra.

1^o Basson

sf

menti, deh rammen - ta, o mio te - so - ro! ei mo -

Violons

Altos

Basses

p

1^o Cor de Basset

1^o Bon

- men - to di ri - sto - ro, che mi fe. ce A. mor

p

В камерной музыке бассэт-хорн появлялся значительно реже. Известен великолепный образец использования двух бассэт-хорнов Моцартом в *Серенаде Си-б-мажор*. Мэндельсон написал *Два дуэта* для кларнета и бассэт-хорна и этим, насколько известно, деятельность бассэт-хорна в этой области музыкального искусства была исчерпана.

Особенным вдохновением преисполнено глубоко проникновенное начало *Рэквиема*, доверен-

ное в сочетании с фаготами двум бассэт-хорнам и в концертном исполнении обычно заменяемое звучностью обыкновенных кларнетов.

Моцарт широко использовал бассэт-хорн в этом сочинении и в качестве второго образца может служить небольшой отрывок, где бассэт-хорны и фаготы повторяют только что пропетый хором музыкальный оборот «*Dona eis requiem!*».

Обе эти выписки даны здесь в полной оркестровой партитуре.

Adagio

Cors de Basset en Fa

Bassons

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p

(Larghetto)

Cors de Basset en Fa

Bassons

Trombones

Sopranos
Altos

Ténors

Basses

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p assai

do - na, do - na e - is re - qui - em!

p assai

do - na, do - na e - is re - qui - em!

p assai

do - na, do - na e - is re - qui - em!

p assai

f

Наиболее известный случай применения бас-эт-хорнов встречается в *Волшебной флейте*. Достаточно припомнить несколько подобных отрыв-

ков, как появление Зарастро в финале первого действия и «Марш жрецов» в начале второго действия.

Larghetto

Hautbois

Cors de Basses en Fa

Bassons

SARASTRO

Denn oh - ne erst in dich zu dringen, weiss ich von deinem Herzen

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

1^{re} Flûte

mehr: du lie - best ei - nen An - dern sehr,

Adagio

Cors de Basses en Fa

Bassons

Alto et Ténor

Trombones

Basse

SARASTRO

O I - sis und O - si - ris schenket der

Altos

Violoncelles

Weis - heit Geist dem neu - en Paar! Die ihr der Wand' - rer Schrit - te lehnet,

Много позже бассэт-хорн возродился под именем альтового кларнета у Сэн-Санса в опере *Анри VIII*, а в количестве двух инструментов был в 1908 году использован Рихардом Штраусом в *Электре*.

Среди русских композиторов бассэт-хорн не встретил сочувствия и им ни разу не воспользо-

вался ни один композитор. Только Римский-Корсаков в первоначальном списке *Сказания о граде Китеже* применил бассэт-хорн, но в последнюю минуту от него отказался. Напечатанная партитура не содержит уже партии бассэт-хорна, а некоторые сохранившиеся листы рукописи с полной очевидностью подтверждают сказанное.

[Un peu plus vite ♩ = 144]

Flûte grave en Fa

Cor de Basset

1^{er} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

avec sourdines

SOLO

p

cresc.

rosso

rosso

rosso

rosso

SOLO

dolce

Gélista

1^{re} Harpe

2^{de} Harpe

1^{re} Viol. div.

2^{de} Viol.

Altos

Vo.

Contrebasses

(pp)

8

8

8

8

В самые последние годы, с заметным расширением музыкального обслуживания воинских частей, бассэт-хорны получают всё большее и большее признание. Правда, в оперно-симфоническом оркестре они являются ещё редкостью, сейчас уже преодолеваемой. Надо думать, что музыканты в скором времени обратят внимание на бассэт-хорн, и когда вполне проникнутся красотами его, поспешат применить его и в симфонической музыке.

Впрочем, это скромное пожелание в какой-то мере уже осуществилось. В медленной части своей *Второй симфонии* Борис Лятовинский (1895—) решился доверить бассэт-хорну весьма проникновенное *solo*. Избирая столь редкий за последнее время инструмент, автор, конечно, имел в виду удивительную красоту и проникновенность звучания бассэт-хорна.

Вот этот отрывок в полной оркестровой партитуре.

Lent et tranquille (Alla ballata)

Cor de Basset en Fa *p bien chanté et expressif*

Harpe *p* *do, fa, do, fa, sol*

Altos *div pizz.* *pp*

Violoncelles *pizz.* *pp*

Contrebasses *pp*

un peu retenu

f *p*

solb *do, ré, mi, fa,*

22 Violons *div pizz.* *anis. arco* *arco* *arco* *arco* *arco*

au mouvement

sol#, la, si *mf gliss.*

anis. *sur le chevalet*



БАС-КЛАРНЕТ

(по-фр. *Clarinette basse*, по-ит. *Clarine*, *Clarinetto basso*, по-нем. *Bass Klarinette*, по-англ. *Bass Clarinet*)

Впервые, в самом начале XIX века бас-кларнет был использован в оперном оркестре. Объём его соответствовал общепринятому на кларнете объёму по письму, а строи его были теми же самыми—в *Do*, *Sib* и *La*. Но это различие не имело существенного значения. С одной стороны исполнители были совершенно лишены возможности пользоваться несколькими бас-кларнетами—они были непомерно дорогими и громоздкими при передвижении, а с другой—различие в их звучании было вполне ничтожным. Бас-кларнеты в столь глубоких просторах своего объёма не давали достаточно заметной разницы в окраске и потому преимущество в одной дополнительной ступени на инструменте в *La* было очень скоро принесено в жертву. В оркестре пользовались только бас-кларнетом в *Sib* до тех пор, пока наследники Густава Молленхауэра (Mollenhauer, 1837—1914) не выпустили в 1921 году свою усовершенствованную разновидность с дополнительными *do*, *do#*, *re* и *mi* малой октавы по письму.

Как известно, наиболее раннее упоминание о бас-кларнете под названием *basse-tube* или *basso-tuba* относится к 1772 году, когда его впервые построил французский мастер Жорж Лё (Lot, 1728? — 1796?). Вслед за ним, в 1793 году в Дрездене, более усовершенствованный вид бас-кларнета создал Хайнрих Грензэр (Grenser, 1745?—1812?). Но ни та, ни другая разновидность этого инструмента не вошла в оркестр и, будучи в меру несовершенной, ждала ещё своей окончательной обработки. Только в 1836 году, после устранения всех остававшихся механических недостатков, бас-кларнет утвердился в оперно-симфоническом оркестре, где и является одним из любимейших инструментов современных композиторов, наиболее изобретательных в области оркестровой красочности.

Поперечник трубки старого бас-кларнета был значительно шире поперечника современной разновидности, и размеры его были соответственно меньше. Чтобы сделать бас-кларнет вполне

доступным для игры и легко уместяющимся между ртом сидящего музыканта и полом, мундштук инструмента насаживается на изогнутую в виде латинской буквы «S» металлическую трубку. Раструб современного бас-кларнета подобно раструбу бассэт-хорна загнут вверх и кривая этого изгиба значительно круче таковой-же бассэт-хорна. В прежнее время было принято различать «немецкие» и «французские» бас-кларнеты. Первые давали более красивые и полные «верхи», тогда как вторые, напротив, располагали более сочными «низамми» в ущерб качеству «верхов». Кроме того, в обеих разновидностях существовало некоторое различие в расположении клапанов, что так-же служило известной помехой для тех, кто привык играть на одном каком-нибудь виде и оказывался перед необходимостью переходить на другой. Современный, усовершенствованный бас-кларнет, имея вполне тождественное устройство с обыкновенным кларнетом, располагает только дополнительным устройством для большого пальца левой руки, вполне сходным с точно таким-же приспособлением у фагота.

Ноты для бас-кларнета в прежнее время писались двояко. Французы предпочитали «единообразное» письмо и пользовались только ключём *Sol*. Этот способ был очень удобным. Он облегчал исполнителю переход во время игры от одного инструмента к другому и поскольку расположение дырочек и «клапанного механизма» вполне соответствовало устройству обыкновенного кларнета, то исполнителю оставалось только поменять инструмент и играть на бас-кларнете так, как он привык действовать на простом кларнете. Немецкий способ нотной записи, напротив, заставлял исполнителя мысленно транспонировать всю партию бас-кларнета на октаву вверх с тем, чтобы он мог оказаться в привычных для себя условиях. В этом последнем случае возникало, однако, одно неудобство. Если бас-кларнет достигал высоких рубежей своего объёма, то композитор оказывался перед необходимостью поль-

зоваться чрезмерным количеством добавочных линеек вверху или, не отказываясь от «верхов», переходить в скрипичный ключ с неизбежным применением «единообразного» письма—с последующим транспонированием на большую ноту

или малую дециму вниз. Бас-кларнет в *Do*, которым изредка пользовался Ференц Лист (Liszt, 1811—1886), звучал октавой ниже обыкновенного кларнета-сопрано в *Do* и никаких затруднений для читающего партитуру не представлял.

Французский способ нотной записи



Немецкий способ нотной записи



Звучит



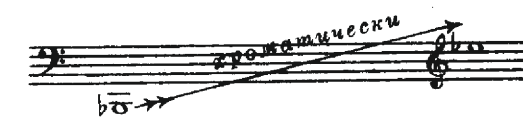
В современных условиях всё это значительно упростилось. Сейчас, когда бас-кларнет в *La* исчез совершенно, а о бас-кларнете в *Do* вообще никто не поминает, имеется в виду только усовершенствованная разновидность бас-кларнета в *Sib* с объёмом от *do* малой или большой октавы

в ключе *Sol* или *Fa* по письму до *fa* третьей октавы по письму в ключе *Sol*. Звучит бас-кларнет большой нотой ниже написанного и охватывает объём в три с половиной октавы—от *sib* контр-октавы до *mi* второй—то-есть четырьмя полутонами больше старого образца.

Пишется



Звучит



Очень лёгкий и удобный для исполнителя ключ *Sol* исключает всякую необходимость думать над «ходом» каждого звука в отдельности. Это важно иметь в виду потому, что бас-кларнетист прежде всего *простой кларнетист*, свободно владеющий всеми особенностями своего инструмента. Поэтому, когда композитор начинает пользоваться ключём *Fa*, то он отнюдь не упрощает дела, а в известной мере запутывает его.

Таким образом, если партия бас-кларнета начинает выглядеть в партитуре более естественной для глаза, то из этого вовсе ещё не следует, что и исполнитель оказывается в более выгодных условиях. Наоборот, именно в это время сознание исполнителя начинает упорно работать над переводением всех нот данной партии из одного ключа в другой, для него более сподручный и естественный. В данном случае придётся выбирать между удобством исполнителя и прихотью композитора и решить—кому-же в действительности важнее пользоваться всеми благами, тому-ли, кто

по своему призванию является участником воспроизведения данного сочинения, или тому, кто в качестве автора является только «наблюдателем». Не трудно согласиться, что чем меньше забот автор возлагает на исполнителей, тем больше он в праве с них требовать.

Не в этом сейчас дело. Почти все бас-кларнетисты настолько уже привыкли к ключу *Fa*, что им можно теперь пользоваться вполне свободно в пределах самых низких границ инструмента. Однако, при переходе в область ключа *Sol*—следует во всяком случае идти им навстречу и, в интересах здравого смысла, отказываться от ключа *Fa*. Но тут-же должно с самой суровой решимостью возразить против вздорного изобретения Поля Дюка (Dukas, 1865—1935) и предостеречь тех, кто ещё не достаточно ясно представляет себе сущность этого вопроса. Заблуждение Дюка заключается в том, что его запись сводится к *одинаковому* способу нотации—большой секундой выше действительного звучания, как в ключе

Fa, так и в ключе *Sol*. Подражать подобному вздору, конечно, не следует потому, что такой способ письма вводит в заблуждение не только читающего партитуру, но и исполнителя, на которого автор вместо одной беды в виде ключа *Fa* в

высоких октавах взваливает ещё и вторую—ключ *Sol* октавой ниже действительного значения его. Как известно, такой случай неудачной записи бас-кларнета встречается у Дюка в *Ученике чародея*.

54 *Plus animé*

Clarinette basse en Si \flat



En animant toujours



Неужели всё это удобнее обще-принятых способов изложения, или вернее, обще-принятого цотописания, полностью укладывающегося в клю-

че *Sol* без всякой необходимости прибегать к услугам ключа *Fa*, в данном случае совершенно не нужного?

Plus animé

Clarinette basse en Si \flat



En animant toujours



Возвращаясь теперь к прерванному повествованию, достаточно напомнить, что всё, что было уже сказано в отношении обыкновенного кларнета и, в частности, об особенностях ключевого обозначения и их видоизменений, в точности приложимо и к бас-кларнету. В своём «клапанно-пальцевом» устройстве оба эти инструмента вполне совпадают друг с другом, за исключением четырёх добавочных клапанов, введённых на бас-кларнете для большого пальца и вызванных увеличением объёма на четыре лишних полутона.

В техническом отношении бас-кларнет вполне совершенный инструмент, но ему, тем не менее, не очень удобны некоторые построения. Это относится, прежде всего, к самым низким трелям и *trémolo*, неисполнимым совершенно в быстром движении из-за расположения, сосредоточенных

под большим пальцем, клапанов. Таким образом, все сочетания, основанные на чередовании четырёх низких ступеней—*do*, *do#*, *ré* и *mi \flat* невозможны или только терпимы в крайне умеренном движении. Если оказывается необходимость исполнить какую-нибудь трель в самом низком отрезке звукоряда, то исполнители прибегают обычно к замене её более удобным чередованием нот, звучащим относительно сходно.

Значительно сложнее, когда эти низкие ступени оказываются составной частью мелодического узора, изменить или упростить который не представляется возможным. Тогда дирижёр должен пойти навстречу исполнителю и согласиться с неизбежной заминкой в скорости. Вот такой случай, встречающийся в самом начале «Вальса-Экспромпта» в *Листиане*.

Vif capricieux

SOLO

Clarinette basse en Si \flat



В полном согласии с особенностями обыкновенного кларнета находятся все остальные трели и *trémolo*. Они встречаются в оркестре довольно редко и потому нет существенной необходимости

на них задерживаться. Тем не менее, вот всё то, что является для бас-кларнета не очень удобным и естественным. Подобными сочетаниями в оркестре лучше не пользоваться.



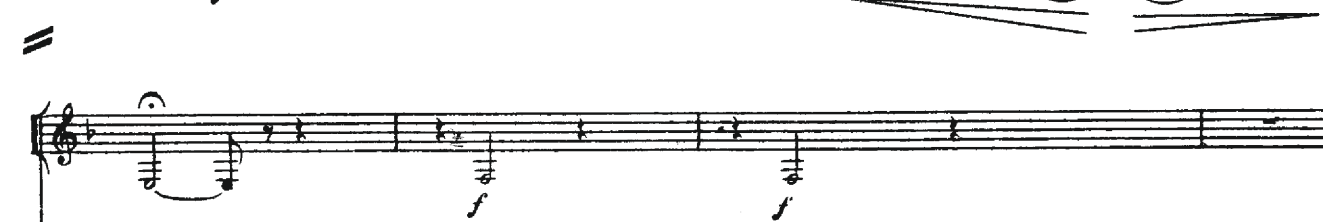
В остальном можно смело сказать, что бас-кларнету доступны все технические ухищрения современного кларнета-сопрано, но он решительно не любит «подвижность», как средство выражения его художественных замыслов. Бас-кларнет обладает исключительным благородством звучания. Его немного сумрачная, таинственная и глубоко-проникновенная звучность предназначает его, главным образом, к передаче «драматических» ощущений. В соответствии с этой его склонностью, наибольшей красотой и выразительностью отличаются его низкие ноты, расположенные в объёме самой глубокой октавы, децимы или дуодецимы. Здесь он просто несравнен, и

нет такого инструмента, который мог-бы его с успехом заменить. Как известно, Майербер первый угадал его изумительные достоинства и чрезвычайно уместно воспользовался им в *Гугенотах* и в *Пророке*.

В пятом действии *Гугенотов* происходит «величественный диалог» певцов-солистов и бас-кларнета в сцене Варфоломеевской ночи, а в *Пророке*, в «сцене заклинания», мелодический узор бас-кларнета точно извивается под «вкрадчивой кантиленой» Иоанна, обращённой к испуганной Фидес, испытывающей «одновременно и чувство ужаса к вероотступнику, и чувство нежности к своему сыну». Вот эти отрывки,

Très soutenu et majestueux ♩ = 63

Clar. basse en Si \flat



МАРСЭЛЬ

(d'une voix grave et sévère)

Sa-vez-vous qu'en joignant
Вы со-шлись на-всег-да

vos mains dans ces té-né-
для бла-жен-ства или му-

brès Je consacrer et bé-nis Le banquet des a-
ки, но извест-но-ли вам, что ми-ну-та близ-

crese. ВАЛЕНТИНА Nous sa-
В ми-ре
РАУЛЬ
dieux et des no-ces fu-nè-bres? Nous sa-
ка веч-ной, тяж-кой раз-лу-ки? В ми-ре

vous qu'au ciel seul nous de-vons être u-nis.
луч-шем, и-ном мы бла-жен-ство най-дем.
vous qu'au ciel seul nous de-vons être u-nis.
луч-шем, и-ном мы бла-жен-ство най-дем.
(Гугеноты)

Assez lent, soutenu ♩ = 48
Clar. basse en Sib
марquez bien
ИОАНН
Tu ché-ris-sais ce fils! dont je t'of-fre les
Об-раз лю-би-мый сы-на Я на-пом-нил те-

Flûtes doux 7. p
Hautbois p
Cor Anglais p
Clar. en Sib pp
ФИДЭС pp (étue)
Si je l'ai-mais!
Лю-би-мый!
traits -be? Eh bien que main-te-
Te-перь ты на ме-

Fl. 10
Cl. en Sib p
Cors en Do p
nant vers moi ton ceil se lè-ve.
ня взгля-ни, взгля-ни о-пять.
(Пророк)

Вслед за Майербэром, на выразительную звучность бас-кларнета обратил внимание и Рихард Вагнер. Он ввёл его в качестве устойчивого баса для всего семейства деревянных духовых инструментов, и в особенности для подкрепления фаготов, действовавших обычно без контрафагота. Впрочем, эта узко-гармоническая обязанность

ничуть не мешала ему пользоваться бас-кларнетом достаточно свободно и в качестве мелодического голоса. Верди, наконец, очень удачно применил его в *Aïda*.

Однако, не одним указанным музыкантам принадлежит честь дальнейшего раскрытия богатейших возможностей бас-кларнета.

Один из наиболее ранних по своей удивительной впечатляемости образцов применения бас-кларнета встречается у Чайковского в симфонической балладе *Воевода*, написанной на мотивы из Адама Мицкевича (Mickiewicz, 1798—1855).

В музыке сдерживаемый шопот воеводы передан прерывистой темой бас-кларнета, которой Чайковский предпослал дополнительное определение — «выразительно, как-бы шопотом» — *quasi parlando a voce bassa*.

Allegro vivacissimo

Clarinette basse en Sib

mf ma espressivo, quasi parlando a voce bassa

1^o Violons

Altos

Cor Anglais

2^o Violons

Violoncelles

1^o Flûte

1^o Clar. en La

1^o Violons

Altos

2^o Violons

Violoncelles

Столь-же удивительного, острого и совершенно поразительного по своей неожиданности и прелести звучания достигает Чайковский в *Щелкунчике*, сочетая бас-кларнет с челестой, или, напротив, — потрясающего, полного жгучего волнения требует он от бас-кларнета на страницах *Пикко*.

Небольшое по объёму, но зато потрясающее по своей выразительности выступление бас-кларнета встречается у Лядова в самом начале его музыкальной сказки *Кикимора*.

Здесь бас-кларнет звучит как-то особенно

сумрачно, и сквозь его густую, но не угрожающую звучность можно уже почувствовать «звуковой облик» маленькой Кикиморы — этой злой и спесивой участницы русских народных сказок...

1. *Posément, avec aisance* ♩ = 54

Clarinette en La

Clar. basse en La

Bassons

Timbales

Violoncelles et Contrebasses

Умеренная подвижность в узорах сопровождения весьма свойственна бас-кларнету, и Римский-Корсаков, используя эту способность бас-

кларнета, поручает ему причудливый рисунок такого сопровождения в «Ариозо Мизгиря» в третьем действии *Снегурочки*.

Pas trop vite

Clar. basse en Si b

Triangle

Cymbales

МИЗГИРЬ

1^{re} et 2^{es} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Подобно обыкновенному кларнету и бас-кларнет легко поддаётся любым оттенкам силы звука. Чарующей красотой отличается его несравненное *pianissimo*, которым широко пользуются теперь все композиторы. Если бы, поэтому, возникло желание противопоставить звучность трёх духовых инструментов в виде уходящего вдаль эхо, то, очевидно, бас-кларнет оказался бы в числе наиболее нежных инструментов. Он прозвучал бы особенно мягко после валторны, которая, в свою очередь, повторила бы в *piano* звуки фagота. В этом случае фagот оказался бы в числе «зачинателей», тогда как валторна и бас-кларнет — в числе «продолжателей». Но из сказанного, разумеется, ничуть не следует, что бас-кларнету не свойственно ни выразительное *forte*, ни даже взволнованное *fortissimo*. Напротив, эти качества вполне ему свойственны, но особой впечатляющей силы достигает бас-кларнет в «приглушённой» звучности, когда с особенной остротой проступают его драматические качества.

Особой силы звука достигает бас-кларнет в сочетании с фagотами. Это соединение встречается особенно часто у современных композиторов, стремящихся подчеркнуть нарочитую полноту и выразительность мелодической линии, располо-

женной в глубоких октавах оркестрового звуко-ряда. Наиболее уместным такое объединение инструментов оказывается в полифонической музыке, когда автор хочет с особенной силой подчеркнуть вступление соответствующего голоса, или когда очень важный мелодический узор в силу обстоятельств остаётся на-виду. В *Музыке для оркестра* Рудольфа Стэфана (Stephan, 1887—1915) и в *Революционном этюде* Шопена (Chopin, 1810—1849), оркестрованном в 1931 году, встречается подобное сочетание.

В гармоническом сложении гибкая звучность бас-кларнета оказывается особенно ценной. Она не только превосходно сливается с любыми голосами оркестра — «деревом», струнными и «мягкой медью», но и способна удержать на своих плечах всю тяжесть и полноту звучания многоголосной гармонии. В этом последнем случае бас-кларнет никогда не отказывается и от подвижных рисунков сопровождения, изложенных чаще всего в виде *arpeggio*.

В самом начале второго действия *Самсона и Далилы*, Сэн-Санс поручает бас-кларнету именно такой оборот, звучащий совместно с кларнетами очень взволнованно и беспокойно, хотя и не достаточно устойчиво.

Andante

1^{re} Clarinette en Si b

2^{de} Clarinette en Si b

Clarinette basse en Si b

Напротив, при желании сообщить музыке особую поэтичность и полноту звучания бывает полезно поручить бас-кларнету нежную основу гармонии с тем, чтобы расположить на этом фоне валторны, фagоты и прочие деревянные духовые инструменты, и поддержать его для большей красоты звучащими струнными басами. Вся укра-

шающая сторона дела, как арфы и флажолеты скрипок и альтов не имеют уже существенного значения. Нежность и сочность бас-кларнета не восполнима ни одним другим оркестровым голосом.

Вот такой случай, заимствованный из оркестровки «Consolation» Фэрэнца Листа.

30 *Lent paisible*

Flûte alto en Sol

1^{re} Clarinette en La

Clarinette basse en Sib

Cors en Fa

1^{re} Harpe

2^{de} Harpe

1^{re} Violons div. a 4
(avec sourdines)

2^{de} Violons div. a 3
(avec sourdines)

Altos div. a 3
(avec sourdines)

Violoncelles
(avec sourdines)

Contrebasses

При передаче мелодической линии, начатой кларнетом и завершённой бас-кларнетом, место «стыка» остаётся обычно незамеченным. Достаточно вспомнить надлежащий образец из *Шестой симфонии* Чайковского, где бас-кларнет заменил фагот, дабы вполне проникнуться действительным совершенством подобного слияния. Этот пример был уже однажды приведён и потому нет необходимости повторять его вторично.

Применение двух бас-кларнетов явилось уже плодом новейшего времени. Надо согласиться, что такое изобретение не очень полезно для общей звучности оркестра, коль-скоро бас-кларнет обладает необычайно выразительной, пряной и заметной звучностью. Его нарочитое звучание, особенно в виде двухголосья, должно быть глубоко оправдано всем ходом развития данной

музыкальной ткани. В противном-же случае, присутствие двух бас-кларнетов может принести больше вреда, чем пользы.

В музыке советских композиторов бас-кларнет занял выдающееся положение не только в качестве постоянного участника оркестра, но и в качестве голоса-*solo* по преимуществу.

Случай использования бас-кларнета в необычном и превосходно звучащем сочетании с малой флейтой—уже известен. Он встречается у Арама Хачатуряна в балете *Гаяне* в сцене пробуждения Айши.

Ю. А. Шапорин (1889—) поручил бас-кларнету выразительное *solo* в своей кантате *На поле Куликовом*, которое он предпочёл оставить в полном одиночестве—без всякого сопровождения оркестра.

Sans lenteur, lugubre ♩ = 52-56

SOLO *mp espressif* *retenu* *pp*

Clar. basse en Si^b

2^o Violons et Altos

Violoncelles

Contrebasses

Напротив, в *Седьмой симфонии*, Шостакович окружает причудливое *solo* бас-кларнета необычным сочетанием инструментов—сначала двумя флейтами с альтовой и арфами, а затем и *pizzicati* альтов. При таком своеобразном окружении бас-кларнету предоставлена полная сво-

бода действий, и он пользуется этим правом вполне непринуждённо. Он как-бы любит свои исключительными достоинствами и красотой «низов», и в причудливом, немного таинственном узоре, производит очень приятное впечатление. Вот этот отрывок в полной партитуре.

97^o A tempo

Flûtes

Flûte alto en Sol

Clarinette basse en Si^b

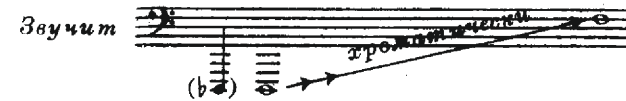
Harpes

КОНТРАБАСОВЫЙ КЛАРНЕТ

(по-фр. *Clarinette Contrebasse*, по-ит. *Clarinetto Contrabasso*, по-нем. *Kontrabass-Klarinette*, по-англ. *Contra-Bass Clarinet*)

Самой большой диковинкой в оркестре всё ещё продолжает оставаться *контрабасовый кларнет*, построенный во второй половине XIX века и часто называемый «педальным кларнетом». Одно время он строился в обоих строях — *Sib* и *La*, но теперь, кажется, вполне утвердился в строе *Sib*, как более удобном для применения в ансамблях, составленных из одних кларнетов, и в духовых оркестрах, где он встречается ещё очень редко. Раньше других контрабасовым кларнетом занялся в Париже Дюма (Dumas, 176?—182?). Он построил его в 1808 или 1810 году и назвал «воинским» или «воинственным контрабасом» — *contrebasse-guerrière*. Спустя двадцать девять лет, в 1839 году контрабасовый кларнет под названием *bathyphon* построил в Германии Эдуард Скорра (Skorra, ?—?), имя которого часто забывается в угоду более известных инструментальных мастеров. Однако, своего действительного совершенства контрабасовый кларнет достиг лишь в 1890

году, когда был построен французской фирмой Фонтэн-Бэссон (Fontaine — Besson) и с тех пор воспроизводился многими мастерами как во Франции, так и в Германии и Америке. Ноты для контрабасового кларнета пишутся в ключе *Fa* и звучат октавой ниже бас-кларнета. Иной раз, в целях сохранения «единообразного письма» их можно излагать и в ключе *Sol* с последующим транспонированием на две октавы и большую секунду вниз, но такой способ записи в отношении контрабасового кларнета успеха не имел. Действительный объём контрабасового кларнета по письму простирается, следовательно, от *mi* большой октавы до *sol* первой, что на слух звучит большой нотой ниже — от *re* контроктавы до *fa* малой. На новейших французских контрабасовых кларнетах имеется ещё одна дополнительная ступень *mi*, звучащая как *re* контроктавы — малой терцией или уменьшенной квартой выше современного контрафагота.



Контрабасовый кларнет обладает поразительной способностью владеть всеми оттенками звука — от самого умеренного *piano* до весьма внушительного *forte*. Это обстоятельство превращает его в подлинный и наиболее естественный *низкий* или *основной бас* — «суб-бас» семейства кларнетов, могущий с удивительной непринужденностью заменить в низких выдержанных нотах контрафагот или сарюзофон. Низкие саксофоны показались-бы в этом случае недостаточно гибкими и глубокими.

Так-же как и на всех прочих представителях семейства кларнетов, на контрабасовом кларнете

может играть любой кларнетист. Известным затруднением для него окажется только не совсем обычное положение за инструментом, «рост» которого значительно превосходит рост исполнителя. Поэтому, разумнее поручать партию контрабасового кларнета бас-кларнетисту, амбушюр которого легче приспосабливается к самой низкой разновидности семейства, чем к самой высокой.

В русской музыке контрабасовый кларнет совершенно не привился и ни один русский композитор ни разу не воспользовался этим удивительным голосом современного оркестра.

Впервые, в 1890 году, контрабасовым кларне-

том воспользовался Вэнсан д'Энди (d'Indy, этот редкий пример в полной оркестровой партитуре. 1851—1931) в своей трилогии *Фэрвааль*. Вот,

1er Mouvement (Très lent)

Grandes Flûtes

Clarinettes en Sib

Clar. basse en Sib

Cl. Contrebasse en Sib

Bassons

Petit Bugle en Mi b

Bugle en Sib

Saxhorn Alto en Mi b

Saxhorn Baryton en Sib

Timbales

1^{re} Violons (avec sourdines)

2^e Violons (avec sourdines)

Altos (avec sourdines)

Violoncelles (avec sourdines)

Contrebasses (avec sourdines)

Gr. Fl.

Hautbois

Cl. basse en Sib

Cl. Contrebasse en Sib

Bassons

(Фэрвааль)

САКСОФОН

(по-фр. *Saxophone*, —es, по-ит. *Sassofono*, *Saxofono*, —ni, по-нем. *Saxophon*, —nen, по-англ. *Saxophone*, —es)

Одним из самых выдающихся открытий в области «инструментального строительства» первой половины XIX столетия — было создание нового духового инструмента — *саксофона*, в котором в известной мере объединились характерные особенности медных и деревянных духовых инструментов. Мысль создать новый духовой инструмент впервые зародилась во Франции, где вплоть до 1840 года оркестры, составленные из одних духовых инструментов и известные под именем *Harmonies* или «*Musiques militaires*», представляли собою крайне несовершенное объединение. В оркестрах духовой музыки или, как их раньше называли, — «хорах военной музыки», присутствовали два рода инструментов — медные и деревянные духовые, которые в силу различных условий не могли создать мало-мальски сносного представления об однородности звука и его единстве с чисто-оркестровой точки зрения. Причиной тому служила слишком существенная разница в окраске и звучании этих инструментов, которая в конечном итоге и препятствовала им добиться необходимой стройности и соразмерности в звучании.

В те отдалённые времена наука об акустике была ещё чрезвычайно слабо развита, что сказывалось в деле инструментального производства, и мастера в большинстве случаев до своих открытий доходили ощупью и подчас вполне случайно. Таким образом, переворот, необходимость в котором ощущалась достаточно остро, оказался возложенным на мастеров инструментальной промышленности. С развитием учения об акустике стало возможным разрешить вопрос о новом инструментальном виде, который в дальнейшем явился бы достойным представителем в этой области музыкального искусства.

Именно таким смелым новатором в данном направлении явился сын знаменитого бельгийского инструментального мастера Шарля-Жозефа Сакса (Sax, 1791—1865) — Адольф-Антуан-Жозеф Сакс. Новый инструмент, который был создан им наряду со многими другими, получил

имя своего творца и с тех пор стал называться «саксофоном».

Адольф Сакс, обязанный своим дальнейшим музыкальным развитием руководству дирижёра и превосходного кларнетиста Валентина Бэндэра (Bender, 1801—1873), был сам отличным музыкантом и виртуозом на ряде инструментов. Первые его усовершенствования в области деревянных духовых инструментов, относящиеся к 1840 году, касались улучшения кларнета и бас-кларнета. Однако, по складу своего ума Сакс был истым мыслителем в своей области и эта особенность его дарования, естественно, привела его к мысли создать такой инструмент, который бы восполнил известный и, к сожалению, весьма существенный пробел в построении оркестра духовой музыки. Другими словами, Сакс поставил себе целью построить новый вид инструмента, который по характеру своего звучания и окраске тембра, явился бы естественной связью между обоими объединениями инструментов, бывшими в то время во всеобщем употреблении. Этим «мостом», связавшим деревянные духовые инструменты с медными, и оказался на первых порах саксофон, который в дальнейшем, однако, так и не стал таковым. Он, как известно, пошёл «по другому пути», не заняв в оркестрах военной музыки первоначально предназначавшегося для него места. Тем не менее, здесь же любопытно заметить, что в некоторых полках старых армий пользовались иногда четырьмя саксофонами — сопрано, альт, тенор и баритон, — в качестве добавочной и довольно обособленной оркестровой единицы.

Увлечённый огромными трудностями поставленной перед собой задачи, Сакс упорно продолжал свои исследования, стремясь открыть те данные, которые дотоле были ещё неизвестными науке о звуке, и добивался всеми возможными средствами устранить те неясности, которые преграждали дальнейшее развитие современного ему инструментального производства. Преодолевая порождённые им-же самим затруднения, Сакс, в

конце-концов, пришёл к решению задачи и нашёл средство использовать свойства параболы, о чём до него никто никогда и не помышлял.

Говоря техническим языком, саксофон проще всего определить как «металлический кларнет» с трубкой широкого параболического сечения. Парабола, как известно, образуется от рассеечения конуса в любой его точке параллельно его боковой поверхности. Очертание полости этого разреза и есть парабола, в соответствии с которой трубка инструмента расширяется всё медленнее по мере приближения к её концу. Воздух на саксофоне вдвигается при посредстве кларнетного мундштука, немного видоизменённого в своих соотношениях для облегчения игры. Главная трубка инструмента заканчивается небольшим расширением и собственно «раструба» саксофона не имеет. Очертание двух самых высоких разновидностей его часто бывает прямым, хотя, как правило, все саксофоны имеют к концу несколько выгнутую форму, напоминающую широкую и сильно изогнутую курительную трубку. Саксофоны делаются из особого сплава меди, известного под именем «томпаковой меди», а вовсе не из латуни, как о том ошибочно пишут некоторые учёные. С внешней стороны саксофоны покрыты никелем, серебром или золотом и снабжены дырочками, прикрытыми широкими клапанами, усовершенствованного устройства. Открытых отверстий у саксофона нет, а его «пальцовка» в известной мере сходна с «аппликацией» гобоя и, в особенности, флейты. Это сходство быстро привело к использованию значительно развитой и усовершенствованной «бёмской системы», кото-

рой снабжены уже все современные саксофоны. Саксофон обладает блестящими техническими возможностями и красотой звука, сближающей его одновременно с виолончелью и в большей степени с кларнетом и английским рожком, а также значительной силой, позволяющей ему бороться с любыми инструментальными объединениями оркестра. Единственным недостатком саксофона можно признать его чрезмерную пряность, способную при известном излишестве, стать назойливой и даже утомительной. Тем не менее, его выразительность и искренность звучания, при большой силе и полноте звука, привела к тому, что саксофон завоевал себе прочное место в современной музыке, часто, впрочем, оспариваемое некоторыми позднейшими учёными.

Семейство саксофонов, предназначенное первоначально для духовых оркестров, по крайней мере, во Франции и Бельгии, было туда введено. Напротив, проникновение саксофона в симфоническую музыку в первые десятилетия его существования ограничилось исключительно одной Францией. Впервые, самый красивый и наиболее богатый представитель семейства — альтовый саксофон, зазвучал в прелестной музыке к *Арлезианке* Жоржа Бизе. Немного позже им воспользовался Жюль Массне (Massenet, 1842—1912) в *Иродиаде* и *Вальтере*, хотя именно в последней опере, альтовый саксофон представлялся некоторым дирижёрам слишком полным и сочным. Однако, в данном случае, перед «Арией Шарлотты», альтовый саксофон звучит обаятельно и никакая замена его не может возместить его удивительных качеств.

Lent *SOLO* *(♩ = 54)* *très soutenu*

Saxophone Alto en Mi \flat

1^{re} Basson

Timbales

CHARLOTTE

1^{re} Violons
2^{de} Violons

Altos

Violoncelles
Contrebasses

Val... lais ses les cou ler...
Axl... слёзы пусть текут...

pizz. arco

très rall.

dim. *SOLO* *p* *mf* *ppp*

p affectueusement

El les font du bien, ma ché ri e
Дог че бу дет мне, до ро га а...

div. expressif *ppp*

Итак, построенное Адольфом Саксом семейство саксофонов отличается удивительной однородностью, полнотой и ровностью звука. В первые годы своего существования, все саксофоны строились в двух разновидностях, из которых одна предназначалась для участия в симфоническом оркестре, а другая — в духовом. В действительности, однако, оказалось не совсем так. Семейство саксофонов, предназначенное для применения в симфоническом оркестре, не получило никакого распространения и было очень скоро забыто. Оно состояло из шести представителей, на-

строенных в *Do* и *Fa* и расположенных последовательно на расстоянии кварты и квинты. Таким образом, саксофоны, настроенные в одном и том же строе, звучали на расстоянии одной или двух октав друг от друга, имели общий для всех разновидностей звукояд по письму, совершенно тождественное за исключением саксофона-сопрано расположение клапанов и одинаковый «единообразный» способ нотной записи. Седьмая разновидность очень скоро была оставлена, как слишком тяжёлая и неудобная в оркестре. Вот, как выглядело это забытое уже семейство.

Саксофон-сопрано в *Fa*
Саксофон-альт в *Fa*
Саксофон-баритон в *Fa*

Саксофон-сопрано в *Do*
Саксофон-тенор в *Do*
Саксофон-бас в *Do*

Напротив, вторая разновидность саксофонов, предназначенная для участия в духовом оркестре, в действительности получила всеобщее признание и с одинаковым успехом применялась как в духовом оркестре, так и в симфоническом. От первой разновидности семейства она отличается только настройкой и состоит также из шести представителей, из которых две крайних — саксофон-сопрано и саксофон-бас оказались наименее распространёнными и, следовательно, наиболее редкими в оркестре. Все саксофоны этого второго семейства строятся в *Mi \flat* и *Si \flat* и также как и саксофоны первого семейства отстоят друг от друга на расстоянии кварты и квинты.

Объём саксофона по письму сейчас, повидимому, твёрдо установился в пределах двух с половиной октав — от *si \flat* малой до *mi \flat* третьей или для двух наиболее распространённых разновидностей — саксофона-альта и сопрано — до *fa* третьей. Ноты для саксофона пишутся в ключе *Sol* с последующим транспонированием вверх или вниз. Для удобства чтения нот в партитуре, самые низкие разновидности саксофона стали сейчас излагать в ключе *Fa*, что менее удобно для исполнителей, поскольку устройство «клапанного механизма» саксофона тождественно для всех без исключения основных представителей семейства. Вот, как всё это выглядит в нотах.

Сопранино в $Mi\flat$ или Fa звучит

Сопрано в $Si\flat$ звучит

Альт в $Mi\flat$ звучит

Тенор в $Si\flat$ звучит

Баритон в $Mi\flat$ звучит

Бас в $Si\flat$ звучит

Контрабас в $Mi\flat$ звучит

Суб-контрабас в $Si\flat$ звучит

Виртуозно-технические и художественные возможности саксофона—необъятны. Помимо всех общеизвестных технических приёмов, принятых для деревянных духовых инструментов, ему до-

ступны сейчас все виртуозные тонкости вплоть до *slap-tongue* и *glissando*, не говоря уже о трелях, *trémolo* и скачках. Всё это относится прежде всего к двум наилучшим разновидностям се-

мейства—саксофонам сопрано и альту, получившим особенно широкое развитие и распространение в качестве инструментов *solo*, и к саксофону-тенору, выдвинувшемуся за последнее время также сильно вперёд. При всей своей технической подвижности и гибкости, на альтовом саксофоне неудобны некоторые построения, расположенные

на самых низких ступенях его звукоряда. Трель $si\flat-do\flat$ настолько «корява», что её должно признать неисполнимой. Совершенно невозможна трель на увеличенную секунду— $si\flat-do\sharp$. Очень неудобна трель $do-re\flat$ и только возможны, хотя и звучат из-за расположения клапанов очень некрасиво, трели $si\flat-do\sharp$, $si\sharp-do$ и $si-do\sharp$.

Из особых приёмов игры на саксофоне, — а их теперь уже довольно много, — достаточно упомянуть только основные. Игра *glissando* применяется в двух случаях. При использовании *glissando* на больших интервалах оно исполняется только клапанами с несколько «распущенными» губами или так называемым «ослабленным амбушюром». Напротив, на одной ноте *glissando* достигается только губами.

Приём *slap-tongue* или «звуковой щелчок»

достигается зажиманием трости инструмента средней частью языка, отнимаемой от неё в то самое мгновение, когда исполнитель «посылает» струю воздуха. Столкновение струи воздуха с тростью и даёт то странное ощущение резкого щелчка или точнее сказать — *звукового щелчка*, обозначающего в нотах условным знаком «ударения шапкой». Вот, как это применено в нотах Руди Видофтом (Wiedoeft, ?—?) в его небольшой пьесе *Sax-o-phun*.

(Slap tongue all notes marked ^)

Saxophone Alto en $Mi\flat$ *mp*

Приём «смеха» значительно проще предыдущего. Он достигается обычным предыханием на слоге «ha» или «fa», обозначаемым в нотах на

требуемых автором местах. В нотах это записывается обычно буквенными обозначениями без каких-либо дополнительных условных значков.

Ha Ha Ha Ha Ha Ha Ha Ha

Saxophone Alto en $Mi\flat$ *mf* (Laugh all notes marked Ha)

В отношении своих звуковых качеств не все саксофоны одинаковы и равноценны. Саксофон-сопранино в $Mi\flat$, как самая высокая разновидность семейства обладает острым, выразительным звуком, немного напоминающим звучность малого кларнета, но без свойственной этому последнему некоторой резкости и крикливости. Его звучность чрезвычайно благородна и сдержанна, чего, к сожалению, не всегда удаётся добиться от малого кларнета.

Саксофон-сопрано в $Si\flat$ звучит сочно, чуть гнусаво, временами немного резко, но всегда с оттенком скорби, болезненности и большой искренности. Не совсем понятно поэтому, — почему Видор вынес ему столь тяжкий приговор, назначив его «в оркестре духовой музыки к усилению кларнетов» и, вследствие его несколько «крикливого» звука, — к исполнению выдержан-

ных нот или удвоений в *piano*. Этому инструменту уже не раз поручались ответственные *solí* и, строго говоря, благородством, выразительностью и красотой звука он немногим уступает лишь лучшему представителю семейства — альтовому саксофону. Впрочем, в подвижных рисунках и в отрывках, требующих особенно сильной и острой звучности, — он просто незаменим. В больших оркестровых *tutti* сопрано-саксофон с успехом заменяет трубу в тех пределах звукоряда, которые оказываются уже вне досягаемости этой последней. В этом случае получается полная «иллюзия» высокой трубы в $Ré$ или $Mi\flat$.

Саксофон-альт в $Mi\flat$ — это гордость всего семейства. Он обладает очень выразительной, благородной, ровной и сочной звучностью. Именно в звучании этого инструмента собрались воедино все лучшие качества семейст-

ва саксофонов. Альт-саксофон обладает богатыми виртуозными возможностями, а его звучание при исключительной искренности и непосредственности, одновременно напоминает всё лучшее, что даёт виолончель, рожок и кларнет. Кроме того, он очень легко поднимается вверх и, в то же время, обладает превосходными «низами». Сила звука его настолько велика, что он спокойно вступает в единоборство с любыми инструментами оркестра и их объединениями. Присутствие альтового саксофона в гармонии, особенно в качестве среднего или низкого голоса, придаёт общему звучанию полноту и напряжённость. Словом, альт-саксофон—инструмент, способный при любых условиях придать оркестру несомненную возбуждённость, столь ценную в иных случаях. «В духовом оркестре,—говорит Габриэль Парэс (Parès, 1860—1934), автор книги по военной инструментровке,—особенно быстрые и стремительные рисунки, трели, гаммы и *arpeggio* поручаются именно альтовому саксофону».

Теноровый саксофон в *Sib*, вероятнее всего вследствие своего не очень удачного объёма,—он звучит октавой ниже сопрано-саксофона и охватывает две средние октавы—малую и первую,—в раннюю пору своей деятельности не достиг тех успехов, какие выпали на долю двух его ближайших предшественников. Тем не менее, его звучность отличается несомненной красотой, ничуть не уступающей красоте альтового саксофона, и в руках опытного исполнителя он звучит даже полнее и сочнее альта. Он незаменим в гармонии, он вполне успешно сопровождает любого солиста, он даже сам способен вести замысловатые узоры,—ему позволяют делать это его технические возможности, но в развитом, красивом *Solo* он оказывается настолько убедительным и выразительным, что в самые последние годы упорно начинает оттеснять на второстепенные места не так ещё давно главенствовавший альт-саксофон. Его сочная и очень привлекательная звучность обладает теми качествами, какими должно располагать любое *Solo*, требующее прежде всего известной напряжённости и даже горячности. Именно благодаря таким удачным качествам теноровый саксофон снискал себе большое расположение современных музыкантов, которые упорно пользуются им в симфоническом оркестре, справедливо полагая его наиболее ценным голосом семейства.

103 *Double plus vite, agité*
SOLO
Saxophone Soprano en Sib

2 SOLO p mf Saxophone Alto!

Наконец, баритоновый саксофон в *Mib* оказался в худшем положении из-за своих размеров и неудобств, сопряжённых с пользованием им. В духовой музыке он исполняет обязанности бас-кларнета и фагота, а в симфоническом—он не нашёл применения. Его качества в большей степени сходны с теноровым саксофоном, чем с какой-либо другой разновидностью семейства, а в гармонии он может быть противопоставлен медным духовым инструментам.

Что же касается самых глубоких разновидностей саксофона, то они не получили никакого распространения ни в симфоническом оркестре, ни, тем более, в духовом. Их удобнее заменять более лёгким и привычным контрафаготом или там, где это принято,—контрабасовым сарюзофоном.

На заре своего вступления в оркестр, на саксофоне играл обычно бас-кларнетист. Теперь, в оркестре играет уже опытный саксофонист, пользующийся обычно двумя наиболее распространёнными разновидностями—саксофоном-сопрано и альтом. Именно поэтому автор может не прибегать к услугам двух исполнителей, поскольку любой саксофонист всегда располагает обоими только что поименованными разновидностями, подобно тому, как иной раз ещё и сейчас один из флейтистов имеет при себе малую флейту, а гобоист—английский рожок.

Смена инструмента может осуществляться почти мгновенно, если игра на сопрано-саксофоне предшествует вступлению альта. Присутствие двух или нескольких исполнителей необходимо лишь тогда, когда требуется участие двух однородных инструментов или, наоборот,—различных, предусматривающих на каждую партию отдельного музыканта. Возможности в этом направлении могут быть самыми разнообразными и потому предрешать их наперёд нет никакой необходимости.

Здесь полезно только напомнить, что участие двух саксофонов, сосредоточенных в руках одного и того же исполнителя,—вещь чрезвычайно простая, когда перемена инструментов происходит по завершении какой-нибудь вполне законченной части.

Несколько сложнее обстоит дело, когда приходится менять инструменты на протяжении одной и той же части произведения. Вот случай, подтверждающий сказанное.

104 SOLO 105
mf p ff (Шопениана «Ноктюрн»)

Итак, вне зависимости от уровня художественно-технических средств саксофона, он всё ещё остаётся редким голосом современного оркестра. Многие выдающиеся композиторы часто не находили достаточных поводов пользоваться им и как-то невольно сторонились его, неуверенные, очевидно, в его жизнеспособности. Другие, напротив, уделяя саксофону известное вни-

мание, нередко достигали больших художественных успехов.

Жорж Бизэ, несомненно, раньше других предугадал блестящие художественные возможности альтового саксофона, когда заставил его пропеть глубоко прочувствованную «кантилену»,—задумчивую и полную выразительной грусти.

Andante molto (♩ = 63)
12 Clarinette en Sib
Saxophone Alto en Mib
12 Violons
22 Violons
Violoncelles

(Аргеманка)

Морис Равэль в *Картинах с выставки* Мусоргского поручил альтовому саксофону удивительную по своей глубине мелодическую линию, преисполненную искренности и задушевной прелести. В этом случае альтовый саксофон неволь-

но вызывает чувство, близкое к воспоминанию о минувшем прошлом, и именно в приводимом ниже отрывке острее всего обнаруживается родственность альтового саксофона с английским рожком.

19 Andante

Bassons *p*

Violoncelles *p* *avec sourdines*

Contrebasses *pizz.* *p*

20 Molto cantabile

Saxophone Alto en Mi♭ *p vibrato*

Altos *p* *avec sourdines*

21 Cor Anglais

22

2^e Violons *p* *div.* *unis.*

Из русских композиторов-классиков раньше других обратил внимание на альтовый саксофон Глазунов, написавший для него в 1933 году очень яркий Концерт с сопровождением струнного оркестра. Как известно, Глазунов с большим вкусом разрешил поставленную перед собой задачу и «раскрыл» возможности альт-саксофона с наиболее привлекательной стороны. Он использовал весь объем инструмента от самой

низкой до самой высокой его ступени, предоставив в распоряжение исполнителя виртуозно разработанную партию. Вот, два наиболее показательных отрывка из этого произведения. Один является образцом «технического» толкования инструмента, а другой — есть превосходная концертная *cadenza*, дающая возможность исполнителю показать своё мастерство в полном блеске и с наилучшей стороны.

Allegretto scherzando (♩ = 112)

Saxophone Alto en Mi♭ *mf* *p* *f*

stringendo

poco più mosso (♩ = 120)

incalzando

ff Vivo *sf*

21 *Più mosso accelerando*

Saxophone Alto en Mib

f dim. p Vivo mf Vivo

rall. p mf p f

capriccioso meno f rall.

mf p

Затем, с необыкновенным, чисто-рахманиновским вкусом воспользовался саксофоном этот великий богатырь русской музыки. Он поручил

альт-саксофону чрезвычайно выразительное *so-lo* в своих *Симфонических танцах*, приводимое здесь в полной оркестровой партитуре.

Lento

12 Clarinette en La

Saxophone Alto en Mib

SOLO mf molto espressivo

Cor Anglais

11 *pp creso. p*

Bassons

dim. pp creso. dim.

Hautbois

12 *pp*

Saxoph. alto en Mib

mf dim.

12 Clar. en La

p mf dim.

p

Среди советских композиторов, особенно в кино-фильмах, широко пользовался саксофоном—одним или несколькими—Сергей Прокофьев. Напротив, в своих симфонических произведениях, он отдавал преимущественное предпочтение теноровому саксофону, которым

пользовался в качестве подлинно-оркестрового голоса. Вероятно только по этой причине у него редко встречаются широко развитые *solì*, которые могли-бы привлечь к себе более пристальное внимание слушателей. Вот два из них, встречающиеся в балете *Ромео и Джульетта*.

17 *Plus tranquille (quasi andantino 84)*

SOLO un peu retenu

Saxophone Ténor en Sib

mf expressif p mf

(«Джульетта девочка»)

Allegro pesante

SOLO

Saxophone Ténor en Sib

p pesante

(«Монтэки и Капулетти»)

По примеру Прокофьева, но, разумеется, без всякой доли заимствования, пользовался саксофоном в своих сочинениях и Шостакович. Однако, увлекаясь иной раз сугубо «выразительной» стороной дела, Шостакович поручал саксофону такие мелодические построения, которые во мно-

гом грешили известной легковесностью и потому звучали немного подчеркнуто. В этом последнем случае звучность саксофона сбивалась в ту нежелательную в оркестре сторону, которую ни при каких условиях не следует поощрять. Вот такой случай из балетной сюиты *Золотой век*.

Adagio (♩ = 72)

SOLO
p espressif

Saxophone Soprano en Sib

Clarinette basse en Si b

Violoncelles

Contrebasses

div.
p

pizz.
p

29

Cors en Fa

10 20

pp subito

Из более молодых советских авторов очень удачно использовал альтовый саксофон Арам Хачатурян, доверив ему страстную, взволнованную музыкальную фразу в балете *Гаянэ*. Её выразительность особенно хорошо гармонирует с пре-

дыдущей музыкой, преисполненной стремительности и огня.

К сожалению, объём этого образца не позволяет показать его полностью и потому приходится довольствоваться лишь его началом.

Presto (♩ = 184)

6

Flûtes

Saxophone Alto en Mi b

Timbales

Tambour de Basque

Harpe

12 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

mf dolce

mf molto espressivo

mp

p

f

p secco

p secco

p secco

p molto espressivo
pizz.
p

Значительно реже удаётся слышать в оркестре сопрановый саксофон. Он, в противоположность альту, не располагает таким-же разнообразием своих звуковых красот и потому применяется в менее развитых музыкальных построениях. Тем не менее, в длинной цепи «оркестровых передач» мелодического узора от инструмента к инструменту, он вносит свою долю и делает

это с удивительным благородством. Не надо только забывать об относительной силе звука, которая, при невнимательном отношении к исполняемой музыке, может показаться слишком сочной и пряной. Вот один такой случай, заимствованный из первого проведения потрясающего по своей проникновенности «Ноктюрна» Шопена, оркестрованного лет двадцать тому назад.

92 *Lent*

1^{re} Clarinette en Sib

Saxophone Soprano en Sib

SOLO

mp

SOLO

p

1^{re} Violons

93

p

p subito

В заключение остаётся только отметить способность саксофона вызывать близкое к «карикатурному ощущению» впечатление, особенно в тех случаях, когда в музыке явно проступает нарочито-подчёркнутая, даже насмешливая сторона её. Подобный, непередаваемый в словах

«музыкальный гротёск» очень удачно оттенял Золтán Кодай (Kodály, 1882—) в той части своей сюиты *Хари Янош*, которой присвоено название «Битва и поражение Наполеона». Вот этот чрезвычайно забавный и чуть-ли не единственный в своём роде «эпизод».

Saxophone Alto en Mi \flat

Trombones

Tuba

Tambour Militaire

Grosse Caisse

Tempo di Marcia funebre (♩ = 54)

f espressif

Aliss.

pp

pp

pp

pp

pp

dim.

dim.

dim.

dim.

morendo

morendo

morendo

morendo

ppp

ppp

Несмотря на известные технические и художественные данные саксофона, им следует пользоваться весьма осмотрительно. Бурная деятельность саксофона в музыке «духовной нищеты» Запада и, особенно, Америки, всегда заставляет вспоми-

нать его изломанную, чувственную звучность в произведениях этого рода, и потому, чтобы не вызывать ложных ассоциаций, лучше саксофон применять в крайне редких или безусловно необходимых случаях.

ФАГОТ

(по-фр. *Basson*, — s. по-ит. *Fagotto*, — ti, по-нем. *Fagott*, — t, по-англ. *Bassoon*, — s)

Четвёртый представитель объединения деревянных духовых инструментов — *фагот*, с давних пор остаётся постоянным и неизменным сочленом современного оркестра.

В XVI столетии, ещё задолго до изобретения фাগота, все басовые голоса духовых язычковых инструментов удерживались различными видами низких инструментов. Эти инструменты в своём подавляющем большинстве принадлежали семейству *свирелей* или лучше сказать — *гобоев*, и были известны в тогдашнем музыкально-инструментальном обиходе под именем «бомбард» или «пом-мэров». Некоторые из этих инструментов, — в данном случае речь идёт о низких разновидностях семейства, — представляли собою деревянную трубу длиною до десяти футов. Они были очень легки в обращении, но для исполнителя во время игры оказывались непомерно тяжёлыми и утомительными. Такая особенность в свойствах низких свирелей, одна из разновидностей которых чуть-ли не была уже известна под именем *фাগота*, происходила от того, что их «двойной мундштук», напоминавший очертания латинской буквы S, в своём устройстве был вполне сходен с современной *тростью* двойного язычка. Тем не менее, во время игры он не вкладывался прямо в губы исполнителя, как у нынешних фাগотов и гобоев, но помещался в особой *капсуле* или «жестянке», в которую музыкант дул через отверстие так, что сама трубка мундштука приходила в содрогание. Ясно, конечно, что при таких обстоятельствах качество звука меньше всего зависело от музыканта и достигнуть тонкой, выразительной игры было невозможно. Свирели этого рода хлопали по-куриному и в старину их просто называли *gingrina*, производя самое слово от итальянского *gingrire*, что значит «хлопать», «кудахтать». Большие-же разновидности гудели и жужжали и в сочетании с прочими деревянными духовыми инструментами производили, вероятно, более чем странное впечатление. Однако, при всех своих относительных достоинствах и после трёхсотлетнего существования все эти виды низких свире-

лей исчезли бесследно и безвозвратно. Так закончилась славная деятельность ближайшего предка современного фাগота.

И вот, в 1539 году, один фэарский каноник, аббат Афраньо дэлья Альбонэзи (Albopesi, 1480/1495—?), родом из Павии, сочетал воедино два таких старинных инструмента. Он заставил их объединиться в одной системе труб, присоединил к ним раздувательный мех и создал, таким образом, первый фাগот, который по его указанию был построен неким Джьовани-Батиста Бавилиусом из Фэары (Bavilius, 14??—15??). Афраньо дэлья Альбонэзи назвал свой инструмент латинским словом *phagotus*, что значит «свёрток» или «вязанка». Он поступил так, очевидно, потому, что трубы вновь созданного им инструмента и соединённые только что указанным способом напоминали своим внешним видом небольшую вязанку дров, в противоположность бомбардам, которые составлялись из одного длинного куска трубы. Язычок нового фাগота не соприкасался с губами исполнителя, а заключался в особом «амбушюре» в виде небольшой вороночки. Благодаря такому устройству новый фাগот вскоре обнаружил ряд существенных затруднений при применении инструмента в деле. По этой причине, спустя несколько десятилетий, в самом начале XVII столетия, один инструментальный мастер, по имени Сигизмунд Шэльтцер (Scheltzer, 1662—17??), прежде всего освободил фাগот от труб раздувательного меха и создал, таким образом, тот «подлинный» фাগот, который долгое время был известен под именем *дольцина* или *дульцина-фাগота*, обозначенного так только благодаря своей исключительно нежной звучности. Однако, это наименование не следует понимать в прямом смысле слова и отнюдь не надо думать, что эта «нежность» в звучании была действительной «нежностью» в современном значении слова. Нежность эта была понятием весьма относительным, и если вспомнить, что звучность старинной бомбарды хрипела, рычала и была чрезвычайно груба, то новый вид фাগота, освобождённый от

этих существенных недостатков, действительно должен был показаться современникам чем-то удивительно нежным и приятным. Фাগот был «нежен» в сравнении с бомбардой, но он стал действительно «мягким» уже после того, как пережил все новейшие усовершенствования в устройстве своего сложного механизма.

Этот вновь усовершенствованный фাগот располагал полным семейством инструментов от контрабаса до сопрано, и Михаэль Прэториус, — один из самых выдающихся музыкальных писателей Средневековья, — в своём описании этого инструмента даёт пять самостоятельных разновидностей его. Но самым любопытным остаётся то, что фাগоты того времени были вполне сходны по своему виду с современными инструментами, и отличаются от них лишь в подробностях своего устройства. Во Франции и Германии усовершенствованные фাগоты были приняты в оркестрах военной музыки, и уже в 1741 году были введены в оркестрах французской гвардии и уланских полков маршала Морица Саксонского (1696—1750). В русской духовой музыке фাগоты вошли в употребление в царствование Петра Великого. Но в то время, наряду с новым усовершенствованным фাগотом, в этих оркестрах продолжали пользоваться сходными с ним серпентами и «русскими фাগотами», которые отличались от обыкновенного фাগота своим металлическим мундштуком.

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

Такова история фাগота вплоть до конца XVIII столетия. С началом нового, XIX века, дальнейшее развитие фাগота пошло с молниеносной быстротой. Один мастер изобретал что-нибудь новое, другой — тотчас-же это совершенствовал, третий — вносил нечто вполне самобытное, а четвёртый — опять это развивал и дополнял. И так дело улучшения фাগота шло непрерывной чередой вплоть до пятидесятих годов XIX века, когда Эжэн Жанкур (Jancourt, 1815—1901), в содружестве с Бюффэ (Buffet, 18??—?) и Крампон (Crampon, 18??—?), произвёл существенное изменение в устройстве фাগота. Короче говоря, современный вполне совершенный фাগот своим возникновением обязан ряду выдающихся мастеров, среди которых, кроме уже перечисленных,

следует назвать ещё Сакса, Трьёбэра, Альменрэдера (Almenrader, 1786—1843), Хэккеля и Бёма, клапанный механизм которого, изобретённый им для флейты, был применён спустя некоторое время, правда, не очень успешно и на фাগоте.

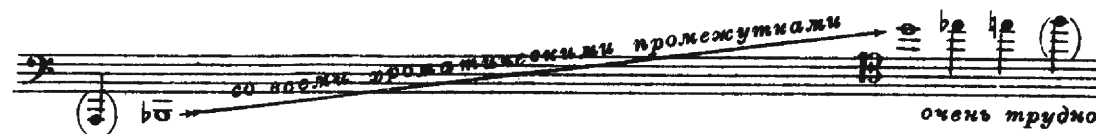
Своим внешним видом и устройством фাগот сильно отличается от родственного ему гобоя, но он имеет с ним нечто общее. Тождественным с гобоем оказывается коническое сверление канала и трость, очень близкая по устройству язычку гобоя. Трость фাগота насаживается на изогнутую в виде латинской буквы S металлическую трубку или «эс», который позволяет исполнителю пользоваться фাগотом во время игры, удерживая его в наклонном положении. Трость вместе с «эс»'ом укрепляется в спускающуюся вниз боковую деревянную трубку — «крыло», сверление которой служит прямым его продолжением. «Крыло» входит в насаженный снизу широкий «сапог», имеющий внутри поворот канала с направленным вверх выходом. Именно сюда вставляется плотно прилегающая к «крылу» и подымающаяся вверх длинная «басовая труба», завершающаяся сверху прямым раструбом или «головкой». Современные фাগоты делаются обычно из лёгкой кленовой древесины, на поверхности которой просверливаются дырочки и укрепляются клапаны. Сверление фাগота в сравнении с его длиной — от «эс»'а через «крыло», «сапог» и «басовую трубу» до раструба — очень узко и, чрезвычайно медленно и постепенно расширяясь к концу, образует полого-коническое сечение. Вследствие того, что раструб фাগота не имеет расширяющегося конца, в звучании инструмента слабо выделяется основной тон и он оказывается бедным высокими «призвуками». По этой причине звучность фাগота таит в себе некоторую сдавленность, пустоту и даже неопределённость, что, впрочем, ничуть не мешает ему обладать свойственными его звучности художественными достоинствами и большой долей выразительности. По той-же причине фাগот в большей части своего звукоряда не наделён большой силой звука, почему на заре своего участия в оркестре и получил прозвище «дульцина».

Современный оркестровый фাগот обладает объёмом в три октавы с небольшим — от *si* контр-октавы до *ré* второй. Несколько ступеней, расположенных за пределами указанного *ré* второй октавы, очень трудны для извлечения, не всегда удаются и в оркестре опасны. Они звучат слишком глухо и сдавленно и ими есть смысл пользоваться только в виде исключения. Ноты для фাগота пишутся в двух ключах. Для более низких применяется ключ *Fa*, а для более высоких — ключ *Do* на четвёртой линейке. Скрипичный ключ никогда не употребляется, а те единичные случаи, которые иной раз встречались в

произведениях современных композиторов, должно отнести к области странной болезни, вызванной у них существованием тенорового ключа, которым они, очевидно, не умеют с достаточной лёгкостью пользоваться. Впрочем, Римский-Корсаков в своём стремлении удержать в оркестровой партитуре только три ключа — скрипичный, альтовый и басовый, иной раз пользовался для фагота альтовым ключом и даже скрипичным. Но эти единичные случаи, встречающиеся в некоторых его произведениях, как *Пско-*

вотанка и Кашей бессмертный, должно отнести к мало удачным его «изобретениям». Подражать подобному изложению не следует—это очень неудобно для фаготистов.

Ноты для фагота пишутся на действительной высоте без всякого транспонирования. На некоторых новейших фаготах встречается ещё звук *la* контр-октавы, которым довольно часто пользовался Рихард Вагнер на страницах своего *Кольца Нибелунга*. В более позднее время этим звуком стали пользоваться несколько шире.



Русские фэготисты обычно не пользуются инструментами с низким *la*, полагая его не очень для себя удобным. Но в тех случаях, когда возникает прямая необходимость в этом добавочном звуке, они прибегают к содействию обыкновенной газеты, свёрнутой в трубочку и введённой в раструб инструмента. За счёт потери низкого *si* они получают превосходно звучащее *la*. Что-же касается самых высоких ступеней — *si* первой октавы и *do*, *do*#, *re*, *mi* и *mi*# второй, то этими звуками можно пользоваться довольно свободно в плавных построениях или в рисунках с достаточным количеством пауз, необходимых для подготовки. Вернее-же считать их не только

трудными для извлечения, но и довольно опасными при всех условиях. Почти все мелодические построения в самом высоком отрезке звукоряда звучат всегда неустойчиво и, если и удаются вполне, то оказываются скорее исключением, чем правилом.

Само собою разумеется, все опасения становятся менее назойливыми, если автор поддерживает высоко изложенный узор фагота струнными. В этом случае фаготист чувствует себя под надёжной защитой и уже не боится никаких «случайностей». Именно так поступил Вагнер, когда заставил фагот подниматься до самого высокого *mi* в «Увертюре» к *Танхейзеру*.



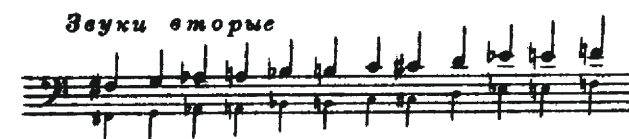
В основе звукоряда фagота лежит гамма *До*-мажор, и с помощью восьми дырочек и большого числа клапанов получается основная последовательность ступеней из двадцати отдельных звуков. Этот ряд «первых звуков» называется

основным и охватывает объём от низкого *si* до среднего *fa*. Каждый звук этого «основного ряда» имеет свой гриф, которым обычно и пользуются фаготисты, выбирая для себя при наличии «побочных грифов» наиболее лёгкий ход.



Вторые звуки получаются при помощи «раздваивающего клапана», позволяющего при сохранении той-же «пальцевой хватки» извлечь верхний октавный ряд от некоторых основных, заключённых в пределах октавы — от *fa♯* малой до *fa♯* первой. В прежнее время действие «раздваивающего клапана» осуществлялось путём обычного передувания от тех-же основных ступеней. Этим способом извлечения звука фаготисты

пользуются иной раз и теперь, когда хотят упростить или облегчить какую-нибудь не очень для них удобную последовательность звуков. Полученный таким образом звукоряд часто называется «флажолетным рядом», коль скоро он извлекается в полном согласии с законом естественного разделения столба воздуха на равное число частей. Особого художественного приложения флажолетным звукам фагота в оркестре нет.



Что же касается всех остальных ступеней факта, то они могут быть получены как третьи, четвертые и пятые звуки или, что проще, — при помощи «вилочных ходов». Впрочем, в этом последнем случае почти для каждого звука существует не один «гриф» и исполнитель обычно избирает для себя наиболее удобный. Крайние ступени, как *mi^b*, *mi^a* и *fa* имеют настолько сложные ходы, что не всякий даже достаточно опытный исполнитель их знает. Поэтому, во избежание ненужных затруднений в оркестре лучше ими не пользоваться.

Весь огромный звукоярд фагота обычно делится на три равновеликих «регистра», хотя такое решение задачи теперь уже представляется

слишком «формальным». Фагот в окраске своего звучания имеет настолько характерные особенности, что представляется более разумным не следовать подобному членению и установить более мелкие отрезки, наделённые теми или иными качествами. При такой точке зрения самая низкая квинта — *sih-fa* звучит превосходно. Она обладает достаточной полнотой и силой, и в *piano* способна выдержать на своей спине трезвучье трёх тромбонов подобно тому, как это сделал Римский-Корсаков в *Сказке о царе Салтане*. Из предосторожности и, в особенности, при более напряжённой звучности бывает иной раз полезно удвоить низкую ступень фагота первым фаготом.



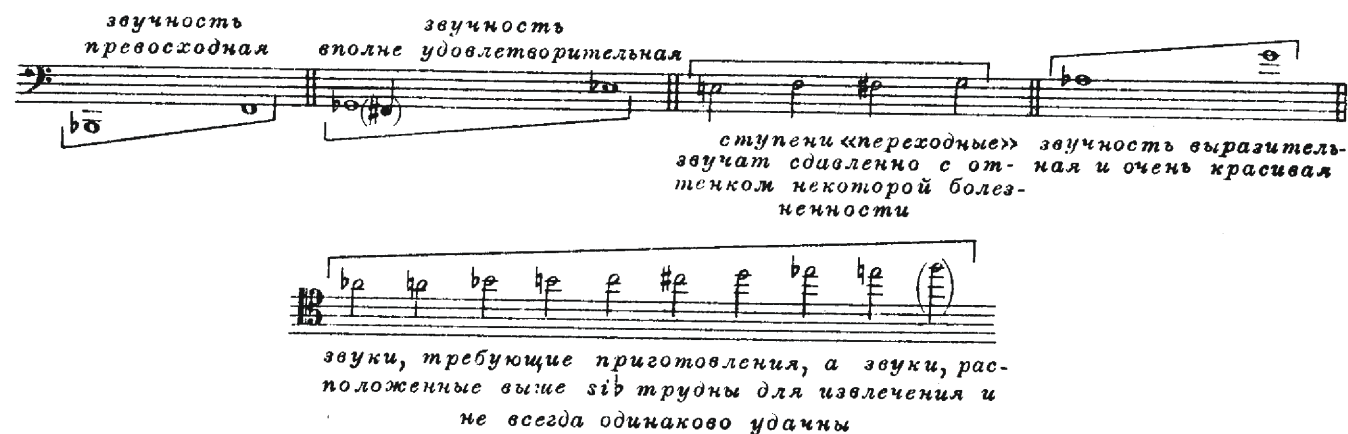
Середина звукоряда—от низкого *sol* (fa #) до *mi* малой октавы—звучит вполне удовлетворительно и ею можно пользоваться вполне свободно как в *solo*, так и в любых иных построе-

ниях, но четыре «переходных» ступени—*mi* ♯, *fa*, *fa* ♯ и *sol* малой октавы звучат сдавленно и с оттенком некоторой болезненности. Ими можно пользоваться в *piano* или в качестве ступеней, к

которым автор прибегает в порядке «случайных» или «проходящих» звуков. Удерживать весь мелодический узор на этой основе можно только в том случае, когда того требует художественный замысел композитора. Переходными ступенями фagота хорошо пользоваться в гармонии, где нет большой необходимости выдвигать их на «первое положение» или когда сила звука не достигает степени, превышающей умеренного *mezzo-forte*. Наименее-же удачными звуками фagота оказываются ноты *fa#* и *sol* малой октавы. Они исполняются при помощи полузакрытой дырочки, обычно не строят и всегда трудны для извлечения, так-как безупречная точность их мгновенно вызывает нестройность соответствующих ступеней, расположенных октавой ниже. Это до-

садное обстоятельство причиняет фagотисту много хлопот и часто ставит его в крайне затруднительное положение.

Следующая за «переходными звуками» септима оказывается наиболее очаровательной частью звукоряда. Она очень выразительна и красива, и в своём существе несёт нечто от чуть приглушённой валторны. Композиторы особенно охотно пользуются этой частью звукоряда для своих *solo*. Наконец, все звуки, расположенные выше указанного *sol* первой октавы несколько жидковаты, иной раз звучат скверно и требуют приготовления. Они не настолько выразительны, чтобы о них сожалеть, но изредка, будучи применёнными кстати, они могут сослужить неплохую службу. Вот, как всё сказанное выглядит в нотах.



Римский-Корсаков несколько иначе определяет «регистры» фagота и характеризует их более остро. Так, низкий регистр,— в его представлении густой и грубый,—охватывает самую низкую нону от *siб* контр-октавы до *do* малой. Средний регистр—мертвенный, матовый—довольствуется средней октавой—от *do* малой до

do первой. Высокий регистр, по Римскому-Корсакову, ограничивается квинтой *do—sol* первой октавы и по его мнению звучит бледно и мягко, а к высшему—он относит все самые высокие ступени от *la* первой октавы и выше и определяет их, как резкие и малоупотребительные. Такое расчленение теперь уже устарело.



В полном соответствии с высказанным мнением, Римский-Корсаков сильно ограничивает и «область выразительной игры», определяя её объём полутора октавой—от *re* малой до *sol* первой. В действительности и на основании много-

численных примеров из сочинений русских авторов эти границы можно смело раздвинуть немного вверх, считая *siб* второй октавы превосходным звуком, и значительно вниз вплоть до *mi* большой октавы.



В оркестре все указанные объёмы «регистров» редко соблюдаются в точности. Иной раз авторы довольствуются лишь отдельными звуками того или иного «регистра», отнюдь не исчерпывая всех его возможностей. В иных, напротив, они касаются соседних ступеней и, тем самым, как-бы объединяют в одно целое качества двух смежных «регистров». Но при всех обстоятель-

ствах фagот остаётся глубоко выразительным инструментом даже и в тех случаях, когда автор поручает ему всего лишь несколько звуков. Достаточно припомнить крохотное *solo* фagота в «Арии Ленского», чтобы вполне прочувствовать удивительные красоты этого замечательного оркестрового голоса, которым Чайковский умел пользоваться с особым мастерством и вкусом.

Если все ближайшие соседи фagота по оркестру обладают относительной ровностью звука, то фagот во многом подчинён особым свойствам своего устройства. Подлинное *piano* на фagоте не осуществимо ни в крайних низах, ни, тем более,—в крайних верхах. И если исполнитель пожелал-бы воспроизвести диатоническую последовательность ступеней от середины по направлению к низу или к верху, то он неизменно столкнулся-бы с произвольным *crescendo*. Это свойство фagота должен всегда иметь в виду пишущий для него композитор и, чтобы не поставить фagотиста пред лицом неисполнимого,— он ни-

когда не должен требовать от него *diminuendo* там, где оно сопряжено с чрезмерным затруднением. В лучшем случае, он может рассчитывать только на относительное *diminuendo*, которое способно не столько *снизить* силу звука, сколько *удержать* её на одной и той-же ступени напряжения уже без всякого поползновения к *crescendo*. Это важное обстоятельство, к сожалению, часто упускается из виду.

Вот случай, о котором идёт речь. Предусмотрительный автор постарается с пользой исчерпать это свойство фagота и достичь необходимой ему выразительности.

В лучшем объёме звукоряда фагота *piano* вполне осуществимо, но оно очень трудно и достигается обычно только при наличии хороших тростей. При помощи таких-же высококачественных тростей особенно хорошо удаются и самые высокие ступени фагота, расположенные в пределах второй половины первой октавы и нижней трети второй.

Подобно гобою и кларнету, фагот пользуется только простым ударом языка, и двойной удар ему совершенно не свойственен. Впрочем, в самое последнее время советские фাগотисты начали разрабатывать этот сложный приём игры и некоторые исполнители пользуются им уже с достаточной пользой и успехом. Тем не менее, подвижность фагота, несмотря на его низко расположенный звукоряд, поразительна, и он может легко соперничать с любым деревянным духовым инструментом, уступая разве только флейте. Короче говоря, фагот в объёме от самого низкого *si_b* до *si_b* высокого может исполнять отрывистые и повторяющиеся ноты с произвольной силой звука от *forte* до *piano* и с лёгкостью почти равной смычку виолончели. Однако, на самых низких ступенях

звукоряда одна и та-же быстро повторяющаяся нота не может быть извлечена со скоростью, превышающей сто двадцать шесть ударов на четверть. В более высоких объёмах инструмента при средней силе звука эта скорость может быть доведена до ста тридцати восьми ударов на четверть, но не более. Продолжительность подобных построений так-же не должна быть чрезмерной, так-как малейшее преувеличение легко вызывает сильное утомление языка, теряющего всю остроту своих движений. Язык исполнителя начинает быстро «заплетаться», и фাগотист оказывается вынужденным прекратить игру из-за невозможности выполнить предписанное автором. Всё сказанное относится в равной мере и к рисункам *legato*, где не столько утомляется язык исполнителя, сколько быстро истощается запас дыхания. В оркестре подобное затруднение решается обычно чрезвычайно просто — путём передачи мелодического узора от одного инструмента к другому.

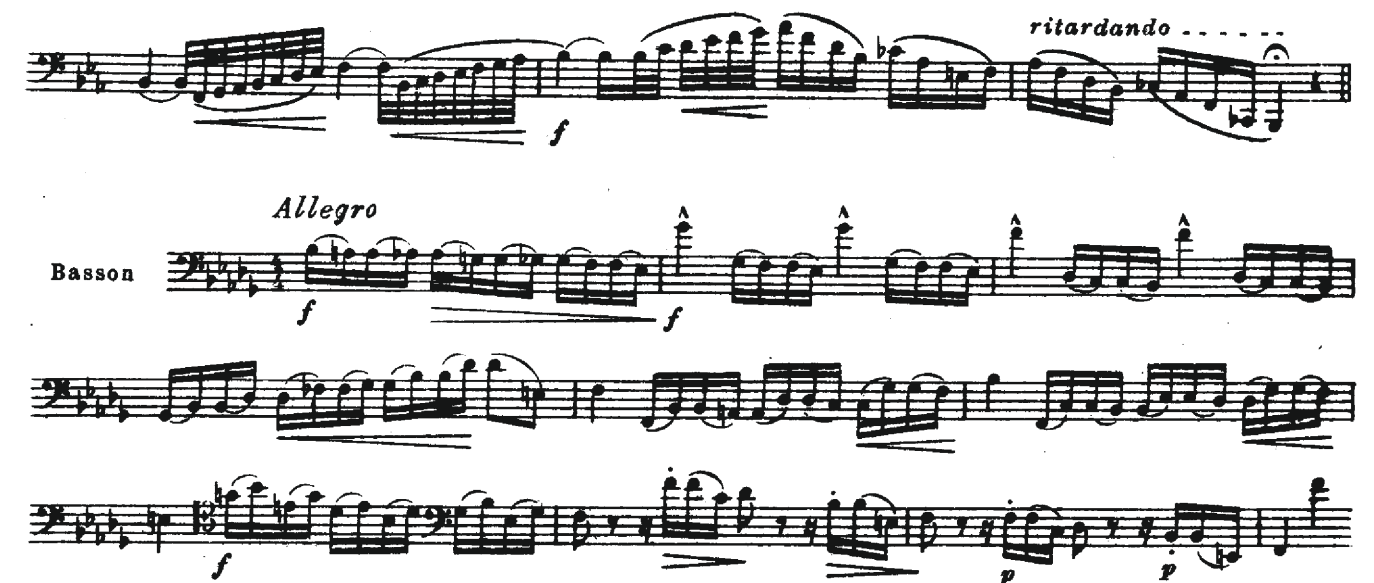
Именно таким образом решил задачу Чайковский в последних тактах «Вступления» к опере *Чародейка*.



Несмотря на свой огромный звукоряд, в большей своей части расположенный в низких октавах, фагот проявляет удивительную подвижность и проворство. Поэтому, в техническом отношении его смело можно считать не только очень гибким, но и вполне совершенным инструментом. Но и как всякий деревянный духовой инструмент, фагот имеет свои особенности, о которых необходимо сказать несколько слов. Прежде всего, фагот

всегда предпочитает лучше подниматься, чем опускаться, в тех случаях, когда он, подобно гобоям и кларнетам, имеет дело со связанными нотами. В обратном направлении связанные ноты вполне возможны, если скачки между ними не очень значительны, а движение — не слишком стремительно.

Две выписки из известных этюдов для фагота достаточно точно поясняют сказанное.



Отрывистые ноты и скачки октавами, децимами, дуодецимами и даже двойными октавами исполняются фаготом с невероятной лёгкостью и подвижностью, если только их продолжительность не чрезмерна. При очень больших расстояниях между звуками, образующими скачек, губы исполнителя должны всё время менять своё поло-

жение и, следовательно, — напряжение, что, естественно, вызывает быстрое утомление «амбушюра». Незначительные паузы, быть-может даже и весьма короткие, но встречающиеся более или менее равномерно, легко восстанавливают силы исполнителя. Вот, несколько примеров в этом роде. Все они взяты из этюдов для фагота.



Наименее удобны на фаготе залигованные построения, известные в обиходе под именем «лигатур». В этом смысле наибольшие трудности представляют собою некоторые «вязки», составленные из сочетания двух заливованных ступеней, нахо-

дящихся в различных интервальных отношениях. Одни из них затруднительны, другие — просто скверны, а остальные почти невозможны и вот, что желательно избегать, как вызывающее много хлопот для фаготиста.



Само собою разумеется, в медленном движении нисходящие связанные сочленения, за исключением разве только перечисленных, вполне возможны. Они звучат значительно лучше в сочетании с другими инструментами и очень опасны в *solo*. В этом последнем случае «вязками» следует пользоваться очень осмотрительно. Как на особом рода «трюк», можно указать на построение, в котором в качестве исходной точки принимается любая нота звукоряда, а нижняя ступень следует

в порядке нисходящей хроматической гаммы. Такой рисунок довольно опасен и к нему отнюдь не следует прибегать в слишком стремительном движении. Совершенно очевидно, что подобное построение не может встретиться в художественной музыке, но в произведениях для фагота-*solo* нечто похожее имеет достаточно широкое приложение.

Вот один такой образец из *Эскиза* для фагота Николая Черепнина.



Что же касается гамм, *arpeggio* и всевозможных ритмических построений на «аккордовой основе», то они удаются фаготу превосходно. Только две гаммы — *fa#*-мажор и *mi#*-минор, ему непомерно трудны. Они настолько сложны и неудобны в техническом отношении, что при всех условиях требуют большой осмотрительности.

Тем не менее, все только что перечисленные построения имеют чрезвычайно широкое приложение в оркестре, и композиторы часто пользуются ими в качестве узора сопровождения. Вот несколько случаев подобного рода. Один принадлежит Майербергу и встречается в «Хоре купальщиц» во втором действии *Гугенотов*. Этот образец слиш-

ком велик и однообразен по изложению для того, чтобы приводить его полностью. Поэтому, дано только его начало и конец.



Другой — встречается в *Четвёртой симфонии* Чайковского, где узоры фагота-*solo* перекликаются с таковыми же у прочих деревянных духовых инструментов. В сущности, все эти «узоры-отыгрыши» являются простейшей разновидностью имитации, не представляющей собою ничего особенного. Но с каким тонким художествен-

ным вкусом они воплощены в звуках! Сколько надо иметь музыкального чутья и подлинного вдохновения, чтобы заставить приковать к себе внимание чрезвычайно обыденной последовательностью флейт и кларнетов, следующих друг за другом в непосредственной связи с фаготом. Вот то место, о котором идёт здесь речь.



1^{re} Clarinette en Si b
SOLO

Наконец, третий, в качестве сопровождения певцу-солисту известен своей необычайной выразительностью и проникновенностью. Он встречается в той части *Messa da Requiem* Верди, которой присвоено наименование «Dies Irae» и которая по существу является «второй интермеди-ей». Это «Ариозо меццо-сопрано», начинающееся словами «*Quid sum miser*».

Попутно любопытно заметить, что этот ри-

сунок фagота-*solo*, несмотря на столь медлен-ное движение, является наитруднейшим из всех известных в таком роде проведений. Вся техниче-ская трудность этого построения проистекает не только от *legato*, прерываемого для облегчения одной отрывистой нотой в начале каждого оборо-та, но, в особенности, и от «переходного регист-ра», — шатком и неустойчивом, — в котором оно полностью расположено.

Adagio ♩ = 100

Clarinettes en Si b
1^{re} SOLO

Bassons

MEZZO-SOPRANO
SOLO
Quid sum

1^{re} et 2^{es} Violons

Altos

mi . . . ser tunc di ctu rus,

Как было уже сказано, фagот принадлежит к исключительно подвижным инструментам. Это верно во всех отношениях, за исключением некото-рых технических особенностей, не зная о кото-рых нельзя. В прежнее время и не так даже дав-но, трели, расположенные в пределах нижней квинты *si-b-fa*, были неисполнимы за исключени-ем двух—*ré-mi* и *fa-sol* большой октавы. В современных условиях и при новейших усовер-шенствованиях почти все трели этой низкой квин-

ты оказались очень удобными и превосходно зву-чащими. Действительно-же неисполнимыми оста-лись только те трели, расположение клапанов которых не даёт свободы движения пальцам ис-полнителя. Теперь их осталось пять. Вот они — *si-b-do*, *si-b-do*, *si-b-do*, *do#-ré* и *do#-ré* большой октавы. Две трели — *si-do* и *do-ré* очень труд-ны и неудобны, а четыре трели—*ré-mi*, *mi-b-fa*, *mi-b-fa*, *fa-sol*—возможны и уже достаточно хороши.

неисполнимо

очень трудно и неудобно

возможно и достаточно хорошо

Все прочие трели, расположенные в пределах *fa* большой октавы и *mi* второй, возможны и зву-чат хорошо, но среди них попадают такие, ко-торые либо неисполнимы, либо очень трудны, ли-бо, наконец, звучат не достаточно чисто. Таких исключений подавляющее меньшинство. Прежде

всего, неисполнимы трели—*sol#-la* малой окта-вы, *mi-b-fa* первой октавы, почти невозможна трель *si-do*, расположенная на рубеже первой и второй октавы, и совершенно не удаются четыре самых высоких трели второй октавы—*do-ré*, *do-ré*, *do-ré* и *ré-mi*.

невозможно

(На французском фagоте трель *sol#-la* вполне удаётся и звучит хорошо, а трель *mi-b-fa*—толь-ко возможна и звучит не очень точно)

очень трудно и почти невозможно



Трель *fa#-sol#* большой октавы возможна и звучит достаточно хорошо. Трель *do#-re#* малой октавы неудобна и звучит не чисто, ближай-

шая к ней трель *mi-fa#* трудна, но звучит хорошо, а трель *fa#-sol*—очень трудна и звучит столь-же хорошо.



Трель *do#-re#* первой октавы звучит плохо и неустойчиво, а более высоко расположенные соседние трели—*sol#-la#*, *la#-si* и *si#-do* в большинстве случаев трудны и недостаточно точ-

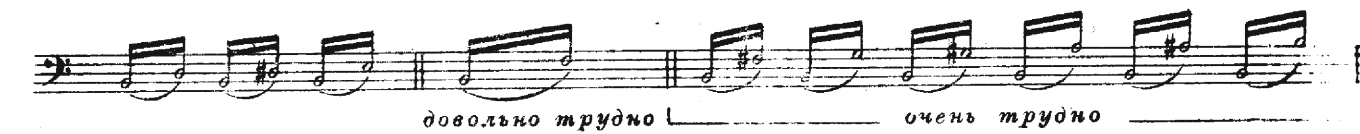
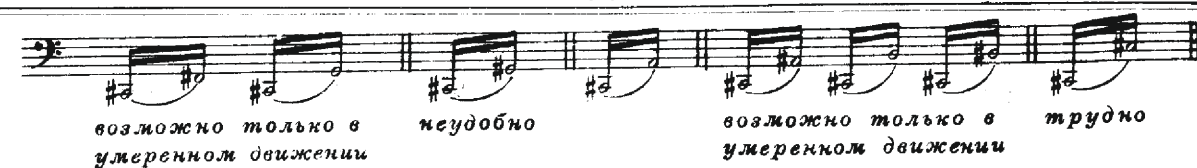
ны. Напротив, три высоких трели—*do#-re#*, *re#-mi* и *re#-mi* второй октавы, невозможные на некоторых устаревших фаготах, в современных условиях звучат отлично.



Как правило, *staccato* на фаготе легче, чем *legato*. По этой причине все виды *trémolo* от малой терции до чистой октавы должно признать скорее не желательными в оркестре, чем пригодными. Среди всего этого огромного потока всевозможных *trémolo* нет ни одного звучащего хорошо. Подавляющее большинство из них невозможно, некоторая часть их очень трудна или звучит скверно и только меньшинство пригодно в относительно умеренном движении. Тем не менее, в оркестре может возникнуть иной раз необходи-

мость в подобных *trémolo*, и вот для сведения всё то, что только возможно без каких-либо ограничений в качестве звучания или трудности исполнения. Они расположены в хроматической последовательности и в порядке объёма интервала. Всё, что не попало в данный перечень, отвечает тем определениям, о которых было сказано немного выше.

Знать об этих исключениях очень полезно, но запоминать их наизусть нет, разумеется, никакой необходимости.



нечисто

трудно и не очень красиво

очень трудно

нечисто, почти невозможно и звучит скверно

возможно трудно

скверно

очень трудно

трудно, не совсем чисто

не очень чисто

трудно и не очень чисто

трудно

трудно

трудно и не очень чисто

трудно

очень трудно

неудобно и немного нестройно

очень трудно

трудно

очень трудно

трудно

трудно

неудобно

трудно и не очень чисто

очень трудно

трудно

возможно, очень трудно

но скверно

трудно

скверно

очень трудно

скверно

возможно, но довольно трудно

возможно, но опасно

возможно только скверно

возможно только медленно

трудно

трудно

очень трудно

возможно, трудно и не

но трудно совсем чисто

трудно

трудно

только медленно

скверно

очень трудно

только медленно

скверно

трудно

очень трудно

трудно

возможно только очень медленно

трудно

скверно

очень трудно

очень трудно

трудно

возможно, но трудно

скверно и очень трудно

скверно

очень трудно

Если верно, что дыхание исполнителя расходуется тем скорее, чем настойчивее он приближается к самым низким ступеням своего звукоряда, то это положение в большей мере относится к фаготу, чем к какому-либо иному деревянному духовому инструменту. Здесь же любопытно заметить, что на флейте, например, количество затраченного дыхания резко возрастает по мере приближения к высокому и, особенно, высшему регистру. Впрочем, нечто подобное можно усмо-

треть и на фаготе, когда он достигает предельных ступеней своего звукоряда — наиболее трудных и опасных. На самых низких ступенях продолжительность дыхания на фаготе не должна быть больше четырех тактов *legato* в умеренном движении при восьмидесяти ударах на четверть. При тех же условиях, но в среднем регистре, количество тактов может быть доведено до восьми или девяти, а в самом высоком регистре простое благоразумие должно предостеречь от соблазна

перейти указанную границу. Лучше даже согласиться со снижением длительности данного рисунка, чем с его преувеличением. Что же касается громкости, то указанные пределы должны быть изрядно сокращены по той причине, что «сила звука всегда обратна её продолжительности». То же замечание можно высказать и в отношении технической трудности музыкального изложения. Затрата дыхания будет соответственно возрастать по мере того, как исполнительская трудность будет становиться сложнее. Об этом было уже однажды сказано в отношении кларнета. Фагот ни в какой мере не представляет исключения. Напротив, трудности игры на фаготе более чувствительны, чем таковые же на кларнете, саксофоне или гобое.

Наконец, остаётся сказать всего лишь несколько слов о сурдине. Многие композиторы пользовались этим приёмом, полагая, очевидно, что он действительно достигает цели. Однако время показало нечто иное. Сурдина, в виде войлочных колбас, вводимых в головку инструмента, настолько сильно заглушала звучность фагота, искажая при этом её окраску, что исполнители решительно отказались от неё. Напротив, мягкая сурдина с проделанными в ней дырочками действовала менее пагубно на звучность фагота и, не причиняя исполнителям больших хлопот, почти не искажала точность отдельных ступеней звуко-ряда. Тем не менее, и она не получила особенно широкого применения. Наконец, более удачное решение задачи удалось осуществить только в самое последнее время, когда молодой советский фাগотист Ю. Ф. Неклюдов (1918—) предложил более простое средство приглушать звучность фагота, отнюдь не искажая её качества. В средней части головки или раструба инструмента он установил оклеенный бархатом металлический кружок, приводимый в действие крохотным рычажком, выведенным на поверхность инструмента. При обычном положении кружка — ребром по отношению к окружности трубы, фагот не чувствует его присутствия и звучит безупречно. При его же действии он заслоняет всю окружность трубы и влияет на звучность фагота

только в сторону её мягкости и глуховатости. Другими словами, каждое условное определение силы звука в данном случае понижается на одну ступень, превращая *fortissimo* в *forte*, *forte* — в *mezzo-forte* и так далее до *piano*, которое начинает звучать подлинным *pianissimo*. Само собою разумеется, все виды сурдин похищают у фагота его нижнюю ступень *si* и, в сущности, не влияют на него в том же направлении, в каком влияет, например, сурдина на виолончели, трубе или валторне. Только этой причиной и можно объяснить относительно ничтожное распространение сурдины в оркестре, применяемой исполнителями чаще в целях простого *смягчения* или *приглушения* силы звука, а отнюдь не в целях извлечения безусловной *новой звуковой окраски*, на которую, как уже известно, сурдина фагота не способна.

Обязанности фагота в симфоническом оркестре долгое время были незавидными. Он вошёл постоянным сочленом его, вероятно, только в самом конце XVII или самом начале XVIII столетия, когда присоединился к басу струнных и был участником *basso continuo*. Великие полифонисты — Бах и Хендель, редко пользовались фаготом в качестве самостоятельного оркестрового голоса, и почти исключительно поддерживали им звучность струнного квартета. Примерно в таком же подчинённом положении оставался фагот и во времена Глюка, который сумел сделать необычайно красноречивыми гобой и флейту, но не угадал удивительных способностей фагота. Напротив, ранние классики — Хайдн и Моцарт, превращают фагот в незаменимого сочлена их оркестра и, отделяя его от струнных, присоединяют в качестве надёжного баса к духовым. Но и в этом смысле они ещё сильно связаны по рукам старыми приёмами оркестровки, чаще доверяя фаготу поддержку незначительных партий басов, чем выдвигая его на исполнение ответственных и вполне самостоятельных оркестровых партий. Бетховен, несомненно, первый избавил фагот от этой неблагодарной работы и доверил ему такой мелодический узор в «Scherzo» Девятой симфонии, который до сих пор продолжает ещё пленять слух своею свежестью и самобытностью.

Presto $\text{♩} = 116$

Hautbois et Clarinettes

Bassons

В более позднее время в «раскрытии» художественных средств фагота много сделали Вебэр и Майербэр. Вебэр угадал удивительную способность высоких звуков фагота производить неотразимое впечатление. Этот болезненный и скорб-

ный голос чрезвычайно правдиво передаёт «жалобу существа слабого, покинутого, смертельно грустящего». Именно такой случай встречается в третьем действии *Эврианта*, в «Монологе Эврианта», покинутой в пустыне.

Largo $\text{♩} = 50$

Basson

p a piacere

Майербэр почувствовал другую сторону фагота — его способность превращать лёгкую насмешку «в гробовой хохот, от которого становится холодно». Нечто подобное встречается в «Воскре-

шении монахинь» в третьем действии *Роберта-Дьявола*, где автор заставляет фаготы играть страшный узор, поражающий своею остротою и настойчивостью.

Andante sostenuto

Bassons

Более поздние композиторы не раз прибегали к услугам фагота и делали это с удивительным мастерством. Пожалуй самая жуткая, страшная и леденящая кровь звучность фагота, когда-либо появлявшаяся в оркестре вообще, была вызвана к жизни великим Чайковским. Он поручил ему в *Пиковой даме* такой мелодический оборот, от которого в полном смысле слова веет могильным ужасом. Это необычное построение встречается

в опере не один раз и впервые возникает в положениях, связанных с появлением Графини. В дальнейшем развитии событий, — уже в «Комнате Графини», — Чайковский заменяет фагот бас-кларнетом и достигает нового, ничуть не менее острого впечатления в звучании этого оборота. В данном случае приведены те два отрывка, где фагот сопутствует Графине, неожиданно появляющейся в комнате у Лизы.

Un peu moins vite $\text{♩} = 138$

Bassons

(стучит палкой)
(stösst wiederholt mit dem Stock auf den Boden)

ГРАФИНЯ

Слы - шись?...
hörst - du?

Violoncelles

ЛИЗА

Я, ба - буш ка, сей - час!
Ja, Grossmutter so, gleich!

ГРАФИНЯ

Не спит - ся!...
Sie schläft nicht!...

Altos

слы - ха - но - ли э - то? Ну вре - ме - на! *Sind das Zeiten!*
ganz unglaublich ist das!

p cresc.

Ritenuito Allegro moderato ♩ = 120

Bassons (уходя) *(im Abtreten)*

ГРАФИНЯ А я - то слы - шу шум; ты ба - буш - ку тре - во - жишь!
Ich hör - te plötzlich Lärm, das stör - te mich im Schlaf!

2^o Violons *pp*

Altos *pp*

1^o Violons (уходят) *(ab)*

И - дём - те! и глу - по - стей не смей тут за - те - вать!
Nun gehn wir! und dass - du kei - ne Dumm - heit - en mehr machst!

Violoncelles *p*

cresc.

Flûtes *mf*

Clar. en Si b *mf*

mf

Римский-Корсаков, напротив, почувствовал в звучности фagота безобидный наигрыш восточной зурны, когда поручил ему очаровательный «восточный напев» во второй части своей *Шехеразады*. В первый раз, это—изложение певучего напева фagота в самом начале «Багдадского праздника». Ему сопутствует нежнейшее сопровождение четырёх контрабасов *sol* с сурдиной.

Andantino ♩ = 112

1^o Basson *SOLO* *dolce ed espressivo (ad libitum)*

4 Contrebasses (avec sourdines) *SOLI* *p colla parte*

rit. assai

ten.

Во второй раз, наоборот, это уже отыгрыш фagота, своего рода *cadenz'a*, вступающая в свои права тотчас-же после резкого возгласа флейт, гобоев и кларнетов. Это чарующее «повествование-речитатив» возникает трижды и, в соответствии с усложнением «октавного возгласа», последовательно увеличивается в своём объёме. Очень размеренное *pizzicato* струнных даёт возможность фagоту воспроизвести своё *solo* вполне непринуждённо.

Moderato assai $\text{♩} = 72$
Recit

Petite Flûte
2 Flûtes

2 Hautbois
2 Clarinettes en La

Bassons

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

1^{re} SOLO *lento* *lunga* *ad libitum colla parte* *senza ritard. ed acceler.*

pizz. *pp pizz.* *pp pizz.* *pp div. pizz.* *pp pizz.* *ppp*

Tempo

ad libitum colla parte

Tempo

ad libitum colla parte

lunga *acceler.* *riten molto*

M

Но и фagот с необычайной лёгкостью «меняет свою шкуру», когда автор желает поручить ему простенькую песенку, доносящуюся как-бы изда-лека. Поразительной скромностью и непритязательной прелестью проникнута «Песенка Хозэ» в «Антракте» ко второму действию оперы *Кармэн*, порученная фagоту и поддержанная тонкими

pizzicati струнных с лёгким похрустыванием ма-лого барабана.

Во второй части «песенки», когда мело-дическая линия переходит к кларнету, фagот со-провождает затейливым узором из отдельных нот *staccato* её новое проведение. Вот этот замеча-тельный пример.

Allegro moderato $\text{♩} = 96$

Bassons

Tambour Militaire

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

pizz. *f* *p* *pp* *p* *p* *p* *f*

Woodwind and string section score, measures 1-12. The woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) play a complex, rhythmic melody with various articulations. The strings provide a steady, pulsating accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *meno p* (meno piano). A *dim.* (diminuendo) marking is present at the end of the section.

Allegro moderato ♩ = 98

Clarinettes en Sib

Bassons

Violoncelles et Contrebasses

unis.

ff *dim. molto* *p*

Continuation of the woodwind and string section score, measures 13-18. The woodwinds play a melodic line with *pp* (pianissimo) dynamics. The strings play a rhythmic pattern. The section concludes with a *dim. molto* (diminuendo molto) and *p* (piano) dynamic.

Bassoon solo score, measures 1-12. The instrument plays a melodic line with various articulations and dynamics, including *pp* (pianissimo).

В низких октавах звукоряда фагот может звучать «свирипо», особенно если его партия удвоена или утроена теми-же фэготами. Иной раз точно такое-же ощущение возникает и от последовательного наслоения фэготов и кларнетов, воспроизводящих один и тот-же мелодический узор

в порядке восходящих ходов. Нечто подобное встречается у Арама Хачатуряна в его балете *Гаянэ*. По замыслу автора, фэготы своей суровой и грубовато-резкой звучностью должны сопровождать «заговорщиков», замысливших поджог. Вот начало этого проведения.

Moderato ♩ = 76-84

1^o SOLO

Bassons

f

Continuation of the bassoon solo score, measures 13-18. The instrument plays a melodic line with *f* (forte) dynamics.

Clarinettes en Sib

1^o SOLO

SOLI

f

Clarinet solo score, measures 13-18. The instrument plays a melodic line with *f* (forte) dynamics.

Allegro vivace ♩ = 120-132

1^o SOLO

Bassons

f

Continuation of the bassoon solo score, measures 19-24. The instrument plays a melodic line with *f* (forte) dynamics.

Clarinettes basse en Sib

2^o SOLO

Bassons

f

2^o SOLO

f

Continuation of the woodwind solo score, measures 25-30. The bassoon and clarinet play a melodic line with *f* (forte) dynamics.

Однако, полная противоположность впечатления достигается шутливым узором фagота. Кто не помнит этих немногих насмешливых и как-бы вор-

чащих фagотов в *Ученике чародея* Поля Дюка, где им поручено изложение главного проведения скерцо?

7 Vif $\text{♩} = 126$ (*rythme ternaire*)
Soli
3 Bassons *mf*

poco cresc.

Непревзойдённым истолкователем художественных средств фagота был, несомненно, Чайковский, на страницах сочинений которого встречается великое множество превосходных образцов.

В данном случае речь идёт о самых низах

звукоряда фagота, и остаётся только напомнить самое начало *Шестой симфонии* Чайковского, где глубочайшая правдивость в сосредоточенно-проникновенном звучании фagота доведена до крайней остроты и силы музыкально-эстетического воздействия.

Adagio $\text{♩} = 64$
SOLO
1^o Basson *pp*
Altos *div.* *mf* *sf*
Contrebasses *div. v.* *pp* *cresc.* *scen.* *do* *sf*

cresc.

Но в противоположность всему сказанному, нельзя не припомнить и «пасторальных» способностей фagота. Какой-нибудь наигрыш пастушка или деревенской волюнки удаётся фagотам превосходно. Первый случай должен быть особенно хорошо памятен по «Сцене письма» из *Евгения*

Онегина, где фagот как-будто издали воспроизводит октавой ниже звуки гобоя, а второй — известнейшим напевом по заключительной части «Интермеццо» из *Сна в летнюю ночь* Мэндельсона. Вот эти образцы.

Vif modéré $\text{♩} = 116$
SOLO a tempo
1^o Basson *p*
Cours en Fa *1^o 3^o 2^o 4^o*
ТАТЬЯНА *retenu* *p* *a tempo*
Пас - тух иг - ра - ет... Спо - кой - но всё...
1^o et 2^o Violons *1^o* *pp* *2^o* *pp*
Altos et Violoncelles *pp*
O retenu
А я - то, я - то!
(Евгений Онегин)
Vite très aisé
Retenu
Bassons *p*
Violoncelles *pp*
(Сон в летнюю ночь)

Но оставляя в стороне художественно-выразительные способности фagота, полезно остановиться также и на другой стороне его деятельности в оркестре. В качестве постоянного сочлена оркестра, фagот выполняет буквально всё, что только может быть предложено его вниманию. Каких только услуг он не оказывает оркестру! Обладая поразительной способностью превосходно сочетаться с любыми голосами современного симфонического оркестра, он, неизменно оставаясь как-

бы в тени, всегда оказывается на должной высоте. При необходимости поддержать какой-нибудь лишний голос струнного квинтета или при желании оттенить его своеобразной краской «грусти» или «скорби», фagот готов выполнить эту обязанность, оставаясь в то же время совершенно незамеченным.

Именно такой образец встречается в *Вальс-фантазии* Глинки, где фagот выполняет одновременно обе эти обязанности.

12 *Tempo di Valse (♩ = 76)*

1^o Violons *p staccato*

2^o Violons *p staccato*

Altos *p staccato*

Violoncelles (Cb.) *p staccato*

13

1^o Basson *mf cantabile*

pp

Особенно хорошо сочетается фагот и с *pizzicato* струнных. Одни фаготы в иных случаях могли бы показаться немного робкими и даже не очень стройными, но в сочетании с одними виолончелями или с виолончелями и контрабасами, — с альтами или без них, — они создают необыкновенный по чёткости и красоте бас. Это удивитель-

ное сочетание, превращённое гением Глинки в крайне «робкое» и «трусливое», очень удачно использовано им для передачи в звуках «душевного состояния» Фарлафа. Это место, изложенное в повторяющихся нотах фаготов, звучит превосходно и встречается во втором действии оперы *Руслан и Людмила*.

Vif ♩ = 152

Bassons *p*

ФАРЛАФ

Откройся мне
Enthülle dich!

скажи, кто ты?
wie heisst du, sprich!

Altos *p*

Violoncelles *p*

Contrebasses *p*

Фагот иной раз охотно «подкрепляет» литавры с тем, чтобы, оставшись незамеченным, дать им возможность прозвучать подлинным *solo*. Как известно, литавры в этом случае всегда оказываются несколько «неопределёнными» и «расплыв-

чатыми». Фагот, собирая их, сообщает им удивительную точность и определённую. Их звучания не меняет и участие контрафагота. Вот такой случай, заимствованный из партитуры *Емельян Пугачёв*.

525 *Assez vite* *Retenu* *Un peu moins vite*

Bassons
Contre-Basson

Cors en Fa

Trompettes en Sib

Timbales

Tamb. Militaire

ПУГАЧЁВ

Верно!

Слушай, ме-ня, на-род!

Violoncelles et Contrebasses

SOLO

p *f* *mf*

Сочетание фагота в октаву или через одну или две октавы с флейтой или малой флейтой — общеизвестно. Здесь фагот способен вызвать звук необычайной нежности и в оркестре, пожалуй, да-

же наибольшей скромности. Так использовал сочетание флейты с фаготом Моцарт в «Увертюре» к *Волшебной флейте*. Вот один такой случай в полной партитуре.

Vif

1^o Flûte *p*

1^o Hautbois *p*

1^o Basson *p*

1^o Violons *p* *f* *p* *f*

2^o Violons *p* *f* *p* *f*

Altos *p* *f* *p* *f*

Ещё более очаровательный случай точно такого же сочетания, но в сопровождении мерно-качающихся скрипок, оказывается началом, прес-

полненной нежной грусти первой части симфонии Чайковского *Зимние грёзы*. В данном случае это сочетание звучит особенно красиво.

Vif, mais tranquille ♩ = 132

1^{re} SOLO *p*

2^{de} SOLO *p*

Flûtes

Bassons

1^{re} Violons *pp*

2^{de} Violons *pp*

Несколько необычное сочетание фagота с малой флейтой через две октавы способно вызвать представление о «восточных дудочках», играющих затейливую мелодию на каком-нибудь празднике или шествии. Такой пример встречается в *Кавказских эскизах* Ипполитова-Иванова и находится в начале заключительной части сюиты — «Шествия сардаря».

Партитурная выписка этого отрывка была уже приведена в разделе, посвящённом малой

флейте, и потому здесь, — не приводя её вторично, — достаточно на неё только сослаться.

Продолжая ту же мысль и пользуясь благоприятным поводом, можно ещё раз напомнить здесь о превосходном сочетании «низких» фagотов с «резкими» флейтами в обеих их разновидностях. Этот восхитительный образец встречается в очаровательном китайском танце «Чай», входящем составной частью «дивертисмента» балета Чайковского *Щелкунчик*.

Vif modéré

1^{re} SOLO *f*

2^{de} SOLO *f*

Flûtes

Bassons *mf*

2^{de} Violons *mf*

Violoncelles *mf*

Contrebasses *p*

1^{re} et 2^{de} Violons *pizz.*

Altos *pizz. mf*

Violoncelles *mf*

Contrebasses *mf*

Также безобидно, но добродушно-ворчливо, звучит фagот «на низах» у Сергея Прокофьева в его детской музыкальной сказке *Петя и Волк*. Здесь фagот сопровождает появление Дедушки, заботливо предостерегающего Петю в его смелой

затее взять Волка «голыми руками». Для этой цели Прокофьев использовал не только наиболее густо звучащий «низкий регистр», но и ввёл большие скачки, в какой-то мере способствующие «ворчливому» настроению всего отрывка.

Modéré 15 *Un peu plus lent*

Clar. en La *mp*

Basson *f* *lourd*

Grosse Caisse *p*

2^{de} Violons *p*

Altos *p*

Violoncelles *p pizz.*

Contrebasses *mf*

10 et 20 Violons

fenergique

ten.

f

p

ten.

f

p

ten.

f

p

arco

ten.

f

p

mf

mp

Сочетание фagота с двумя гобоями было в своё время излюбленным в произведениях композиторов конца XVII и первой половины XVIII века. К такому-же объединению гобоев и фagота не

раз прибегали и более поздние композиторы. Вот один такой образец, встречающийся у Бетховена в *Фантазии* для фортепиано, хора и оркестра, которая давно уже забыта исполнителями.

. *Vif modère*
 SOLO
 Hautbois
avec douceur
 SOLO
 Basson
avec douceur

Объединение фаготов и кларнетов получило признание вскоре после введения кларнетов в оркестр.

Но никогда не звучали они лучше, чем у Чайковского в самом начале *Чародейки* или *Ромео и Джульетты*.

Andante sostenuto

Clar. en Sib

Bassons

This musical score is for measures 10 through 14 of a piece. It features two staves: the top staff for Clarinet in B-flat (Clar. en Sib) and the bottom staff for Basses (Bassons). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a grand staff format. The Clarinet part begins with a rest in measure 10, followed by a series of eighth and sixteenth notes in measures 11 and 12, and then a series of quarter and half notes in measures 13 and 14. The Basses part begins with a rest in measure 10, followed by a series of quarter and half notes in measures 11 and 12, and then a series of quarter and half notes in measures 13 and 14. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The measures are numbered 10, 11, 12, 13, and 14 at the bottom.

The first system of the musical score features a piano introduction. The upper staves are for the piano, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The lower staves are for the 2nd Violons and Altos, which are mostly silent in this section, with a *pizz.* (pizzicato) marking appearing at the end of the system.

Pas trop lent, presque modéré

Clar. en La

Bassons

poco più f

poco più f

(Ромео и Джульетта)

Выше был уже повод высказаться о среднем регистре фагота, как о «мягкой», чуть приглушённой валторне. Именно это свойство фагота даёт все основания сочетать его с валторной в

гармонии или в мелодическом построении. Вот, один такой случай, встречающийся в музыке к *Сну в летнюю ночь* Мендельсона, где два фагота удачно спрятаны между валторнами.

Assez lent, tranquille

12

Clar. en La

Bassons

Cors en Mi

Violoncelles et Contrebasses

mf

dim.

mf

dim.

cresc.

mf

dim.

mf

p



Фагот лучше, чем какой-либо другой голос оркестра, способен «поддержать» струнные басы, придав им необходимую чёткость и упругость. В этом случае — достаточно действенные — они всегда остаются незамеченными.

Таких примеров в оркестре встречается великое множество и здесь достаточно лишь напомнить общезвестный образец из Четвёртой симфонии Бетховена, а привести — из Сказки о царе Салтане Римского-Корсакова.

221 Allegro (♩ = 132)

Petite Flûte
Flûtes
Hautbois

Clarinettes en Si b

Bassons

Contre-Basson

Cors en Fa

Trompettes en Si b

Tuba

Timbales

Crosse Caisse

19 Violons
29 Violons

Altos
Violoncelles et
Contrebasses

Trombones 19 30 20

(unis.)
Altos

(3-чуга)

Не редки случаи объединения фаготов с валторнами в одном и том-же ритмическом построении, когда автор хочет подкрепить звучность валторн большей чёткостью и определённой. подобно тому, как это сделал Чайковский в самом начале своей Четвёртой симфонии.

Sans lenteur soutenu

Bassons

Cors en Fa

О способности фagота удержать на своих плечах всю «мощь» трёх тромбонов — было уже сказано. Теперь остаётся только отметить способность фagота служить надёжным басом в гармонии, составленной из сочетания всего «дерева» с валторнами. Лучше всего подобное сочетание голосов звучит в *piano*, но не исключена возмож-

ность использовать его и в *mezzo-forte*, или даже в *forte*, если на долю фagотов придётся самая глубокая квинта или октава. Таким приёмом изложения «дерева» с валторнами особенно широко пользовался Рихард Вагнер. В его *Нюрнбергских мастерах* пенья подобных случаев — весьма к тому же поучительных — довольно много.

Au mouvement (Modéré)

Flûte
Hautbois
Clar. en Sib
Bassons
Cors en Fa
Harpe
ZAKS

Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann. Ge. denkt des schönen Traum's am Nor - den:
Лишь по своим вы петь должны. Вы сам се-бе жи-вей представь - те,

Возможности фagота и его удивительная способность приспосабливаться к тем или иным оркестровым положениям неисчерпаема. Достаточно сказать, что в лице фagота современный оркестр имеет голос, готовый с безропотной покорностью подчиниться любому требованию автора, причём он выполняет свои обязанности всегда с несравненной своевременностью и действительностью. Единственное, правда, опасение, которое можно было бы высказать по поводу оркестровой деятельности фagота, касается его способности предаваться «шуточной стороне» музыкальной выразительности, при некотором преувеличе-

нии легко могущей переступить пределы дозволенного. Известная склонность старых мастеров именно к такой способности фagота общеизвестна, но классики умели пользоваться ею с большим вкусом и тактом.

Звучание фagота чаще всего бывает весьма выразительным, жалостливым и даже скорбным. Таких случаев в оркестре встречается множество и вот два из них.

Один не очень велик своею протяжённостью, но зато чрезвычайно выразителен. Он принадлежит Чайковскому и встречается в его *Пятой симфонии*.

Tempo I (Allegro con anima) ♩ = 104
SOLO

1^{er} Basson
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

Другой, — чрезвычайно ответственное *solo* фagота, встречающееся в *Седьмой симфонии* Шостаковича. Оно походит скорее на большое повествование или рассказ, передаваемый от лица этого глубоко выразительного ин-

струмента. Именно в данном случае выступление фagота приобретает значительную углублённость, хотя для исполнителя оно и оказывается непомерно трудным, так как не даёт фagотисту времени перевести дыхание.

Adagio ♩ = 92
SOLO

1^{er} Basson
Piano
Altos
Violoncelles
Contrebasses

div. unis. div. unis.

61

unis. div. unis. div. unis.

div. unis. unis.

С тех пор, как фагот стал постоянным участником «классического» оркестра, композиторы стали писать две партии фагота, из которых каждая исполнялась только одним музыкантом. Именно такого правила придерживались все великие классики, как Глинка и Моцарт, Бетховен и Чайковский.

В оркестре «Парижской Оперы» с давних пор установился обычай пользоваться четырьмя фаготами, хотя во времена Глюка их было восемь. В согласии с этим странным порядком каждая

партия фагота удваивалась во всех оркестровых *tutti* в тех случаях, когда автор не предусматривал четырёх вполне самостоятельных партий. Последний способ письма стал обычным для французских оперных и отчасти симфонических композиторов середины XIX столетия, хотя известны случаи использования его и итальянцами. Вот для примера один такой образец, заимствованный из *Messa da Requiem* Верди, — сочинения глубоко-проникновенного и превосходно звучащего в оркестре.

Moderato $\text{♩} = 72$

4 Bassons

pp staccato

12 SOLO

p

Рихард Вагнер, начиная с *Лёнгрина*, ввёл обычай неизменно писать три партии фагота, не прибегая иной раз даже к услугам контрафагота. Позднее этот приём был принят для так называемого «троечного» или «четверного» состава оркестра, когда сила звука оркестра требовала известного равновесия в его составных частях. Вот пример и на такой случай.

Toujours plus animé

Bassons

Cors en Fa

ФРИДРИХ

(avec passion)

ihr hört, sie schwärmt Von ei-nem Buh-len! Wess' ich sie zeih'
у ней в меч-тах за-щитник ми-лый; что я ска-зал,

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Русские классики, в основном, пользовались двумя фаготами и только в особых случаях прибегали к услугам третьего фагота или контрафа-

гота. Четырьмя фаготами, кажется, никто из русских музыкантов не пользовался, а сочетание трёх фаготов и контрафагота со времён Римского-

Корсакова встречалось не раз. В последнее время установился взгляд на нежелательность увеличивать количество фаготов в полном соответствии с требованием условий оркестрового состава. В связи с такой точкой зрения можно обнаружить увеличение числа флейт и кларнетов за счёт гобоев и фаготов. В современных условиях подобное строение «дерева» представляется наиболее разумным и полную целесообразность именно такого состава блестяще подтвердил А. К. Глазунов.

Деятельность фагота в художественной музыке далеко не исчерпывается его присутствием в симфоническом оркестре. Было время, когда фагот блистал в качестве солиста-концертанта и одним из самых ярких примеров этой былой его славы может служить очень известный *Концерт для фагота* Вебэра.

Вот, оттуда маленький отрывок, дабы показать на что, собственно, способен фагот в качестве инструмента-*solo*, на котором сосредоточено всё внимание слушателя.

Allegro ma non troppo
Basson-Solo *risoluto*

RONDO Allegro
SOLO *f*

В камерной музыке фагот появляется скорее как исключение, чем правило. Но и в этом направлении он с честью выполняет свои обязанности. Из русских композиторов фаготу доверил ответственную партию в *Патетическом трио* Глинка, а из зарубежных мастеров чаще других к услугам фагота прибегал Бетховен. Он оставил

прославленный *Септет* для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота, и *Квинтет* для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота. Для одних фаготов Юмористическое скерцо написал Сергей Прокофьев, в котором он использовал четыре самостоятельных партии для этого инструмента.

Allegro

1^o Basson *p*

2^o Basson *p*

3^o Basson *p*

4^o Basson *p*



В заключение остаётся заметить, что при всей своей технической одарённости фаготу не следует поручать в оркестре слишком сложных в виртуозном отношении партий.

Что может быть доступно фаготисту-виртуозу в концерте, того никогда не следует требовать

от него в оркестре, и если эта тонкость в определении доступных в оркестре трудностей будет правильно осознана начинающим оркестратором, — он может быть уверен в том, что никогда не поставит исполнителя в безвыходное или просто стеснённое положение.



КОНТРАФАГОТ

(по-фр. *Contre-Basson*, по-ит. *Contrafagotto*, по-нем. *Kontrafagott*, по-анг. *Double-Bassoon*)

Долгое время *контрафагот* служил большой помехой для оркестра. Он был очень неповоротлив, груб и некрасив, и звук его извлекался всегда с опозданием. Вероятно по этой причине композиторы прошлого избегали пользоваться *контрафаготом* и по мере возможности обходились без него. Из великих классиков Запада только Хайдн и Бетховен сохранили ему верность, а Рихард Вагнер, обнаруживший в своём оркестре сильнейшее тяготение к самым глубоким октавам оркестрового звукоряда, вплоть до написания *Парсифаля*, обходился без него. Великие русские мастера также долгое время относились к *контрафаготу* с известным предубеждением. Так, Глинка воспользовался им чуть-ли не два или три раза только в *Руслане и Людмиле*, а Чайковский на протяжении всей своей композиторской деятельности вообще ни разу не обратился к услугам *контрафагота* и обошёлся без него даже в таких произведениях, как *Манфред* или *Пиковая дама*. Среди русских композиторов *контрафагот* начинает действовать в оркестре только со времён больших опер Римского-Корсакова и то с некоторой опаской и случайностью.

Впервые *контрафагот* был построен в 1620 году, хотя наиболее ранние попытки создать инструмент с особенно низким объёмом звукоряда относятся к 1618 году, когда один берлинский мастер по имени Ханс Шрайбэр (Schreiber, 15??—16??) объявил о первом *fagotcontra* с низким *Do*, расположенным октавой ниже обыкновенного фагота. Первый *контрафагот* был, вероятно, не очень удачным инструментом, так-как вскоре вслед за Шрайбэром последовали многие другие мастера, пытавшиеся найти лучшее решение задачи. Но и они не имели большого успеха в изготовлении этого инструмента. Трудности, вставшие на пути решения задачи, заключались, главным образом, в нахождении подходящего куска дерева, в котором можно было-бы просверлить достаточно широкий в своём сечении канал. Большие трудности выпали также и на долю отверстий, достигаемость которых под пальцами была

Современный оркестр, т

при столь значительных размерах *контрафагота* весьма затруднённой. Страдал старинный *контрафагот* и от недостаточной чистоты строя, оставившей желать много большего. Короче говоря, этот несовершенный *контрафагот* не получил значительного распространения и в основном удерживался в Германии. В Англии, Бельгии и одно время во Франции действовал металлический инструмент, построенный в Австрии и известный под именем *контрабаса с язычком*. Этот новый басовый инструмент имел почти тождественный с *контрафаготом* объём, но ему не доставало полноты и сочности звука этого последнего. Играть на нём было очень легко, хотя в звучании к нему примешивался не особенно приятный носовой призыв, сопровождаемый непрерывным жужжанием. Во Франции он был вскоре заменён *контрабасовым сарюзофоном*, которым даже ещё и по сей день пользуются там взамен простого *контрафагота*. Этот инструмент, при всех своих относительных преимуществах, также имеет один существенный недостаток. Его звук, очень полный, мощный и сочный, как-бы потрескивает на губах, что в симфоническом оркестре не всегда оказывается приятным.

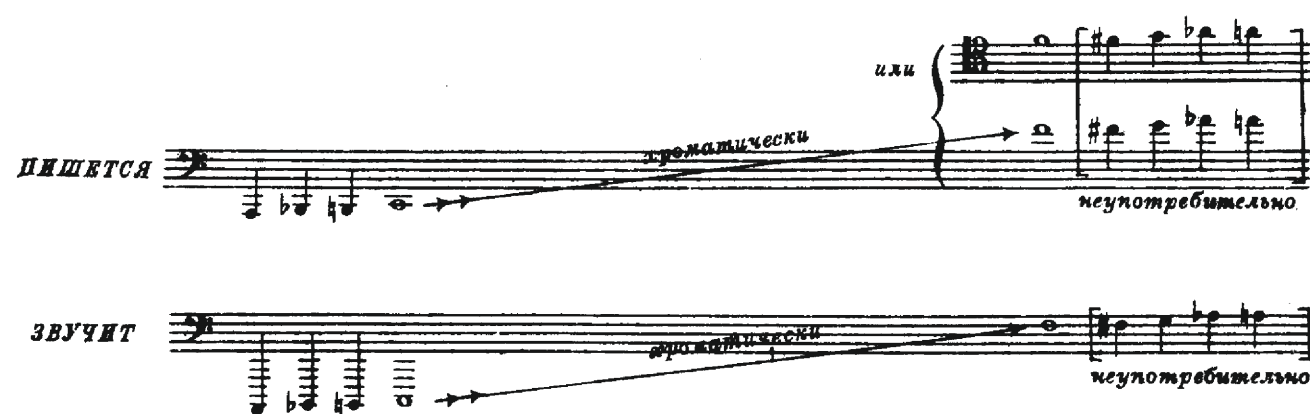
Только к концу XIX столетия в Германии появился вполне безупречный по качеству *контрафагот*, значительно усовершенствованный в начале XX века Вильхельмом Хэккелем. Особенности этого «усовершенствованного» *контрафагота* заключаются в том, что трубка его в сравнении со старым *контрафаготом* имеет значительно более узкое сверление и, вследствие этого, значительную длину. Клапанный механизм его вполне соответствует таковому-же обыкновенного фагота, а раструб его, — прямой деревянный или изогнутый металлический, — позволяет по желанию пользоваться двумя различными объёмами инструмента — от *do* большой октавы по письму или от *la* суб-контр-октавы в действительном звучании. Англо-французская разновидность *контрафагота*, первоначально также построенная в Германии, осталась верной старинным соотно-

шениям и имеет короткую трубку с широким сверлением. Благодаря этому французские контрафаготы звучат значительно грубее усовершенствованных немецких, имеют усечённый объём и в оркестре оказываются менее гибкими и подвижными. Именно это последнее обстоятельство подогревало во французах недоброжелательное отношение к контрафаготу вообще, а к немецкой его разновидности в частности, и они со свойственной им горячностью всячески поддерживали «отечественное производство» в лице не очень удачного сарюзофона.

Итак, современный контрафагот, принятый в России, при прямом деревянном раструбе облада-

ет объёмом от *do* большой октавы или при изогнутом металлическом раструбе от *la* контр-октавы до *fa* первой по письму. Несколько дополнительных звуков вверх вполне исчерпывает объём этого инструмента. Французский контрафагот не имеет внизу трёх ступеней—*si*, *si* и *la*, а вверх двух—*mi* и *fa*, и, как было уже сказано, звучит значительно грубее немецкого контрафагота.

Ноты для контрафагота, подобно струнному контрабасу, пишутся октавой выше их действительного звучания в ключе *Fa* или для особенно высоких ступеней—в ключе *Do* на четвёртой линейке.



Клод Дебюсси, вероятно только из-за дурной звучности французского контрафагота, в некоторых своих сочинениях не пользовался звуками, расположенными ниже *sol* контр-октавы. Именно из этих соображений он установил неправильный способ нотирования контрафагота в действительном звучании, способ, впрочем, никем и нигде не принятый. Но на тот случай, чтобы у читающего его партитуру не возникало никаких сомнений в истинных намерениях автора, он тут-же в нотах предпосылает надлежащее примечание, исключая все кривотолки. Тем не менее, контрафагот значительно удобнее писать подобно контрабасу—октавой выше действительного звучания с тем, чтобы удерживать в своём распоряжении наиболее сочно и красиво звучащие ступени суб-контр-октавы.

Современный оркестровый контрафагот строится только из дерева. Та разновидность контрафагота, которая строилась из металла, была принята в Англии и некоторых других западно-европейских странах и сейчас, вероятно, вышла из употребления. Второй изогнутый металлический раструб, могущий на хэккелевских контрафаготах заменить, при желании, первый, применяется только в тех случаях, когда возникает необходимость воспользоваться тремя самыми низкими ступенями, звучащими особенно полно и красиво.

Здесь же полезно заметить, что никаких за-

трудностей с переменной раструбов не возникает, если композитор не требует невозможного. Во время исполнения такая перемена исключена и исполнитель устанавливает нужный ему раструб заблаговременно или производит такую замену в перерывах между частями произведения.

В оркестре контрафагот предназначен для усиления фогов и для продления вниз его звуко-ряда и, в сравнении с обыкновенным фогом, особенно в общих с ним отрезках звуко-ряда, звучит значительно гуще и полнее. Особенной полнотой звучания отличаются самые низкие ступени суб-контр-октавы и вся соседняя с ними контр-октава. Эти наиболее низкие звуки современного усовершенствованного контрафагота в своём звучании имеют много общего с глубоким басом органа. Они звучат превосходно, а в сочетании с фоготами и валторнами или другими инструментами оркестра—просто изумительно. Особенно хороши эти низкие звуки в содружестве с тромбонами и тубой, играющими *piano* или *pianissimo*. В действительности, однако, представляется мало поводов воспользоваться столь глубокими звуками контрафагота, но в тех случаях, когда музыка изложена в медленном течении и в своём строении имеет нечто от «хорала»,—контрафагот оказывается незаменимым спутником её. Вот, на всякий случай, небольшой отрывок, поясняющий в звуках только что сказанное.

719 *Lent majestueux*

Moins vite un peu retenu a2

Bassons

Contre-Basson

ПУГАЧЁВ

Скажем клятву мы, клятву верности...

12 Violons

29 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

pp

mf

p

ppp

div.

unis.

Напротив, оставленный в одиночестве, контрафагот становится очень робким и его звучность готова совсем затеряться в оркестре, особенно, если её сопровождение поручено более острым

голосам—тромбонам или даже *pizzicato* струнных.

Один такой случай встречается в балете Сергея Василенко *Иосиф Прекрасный*.

224 *Marciale lugubre* SOLO

Contre-Basson

Trombones

Tambour Militaire

pp staccato

SOLO

pp staccato

pp voilé

Musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi, measures 1-4. The score is in 3/4 time and features three staves. The first staff is for the vocal line, the second for the piano accompaniment, and the third for the basso continuo. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Allegretto". The score includes dynamic markings such as "cresc." and "cresc. poco a poco".

227 *Marciale lugubre*

Flûtes
Hautbois

Contre-Basson

Tambour Militaire

Cymbales

19 Violons

20 Violons
Altos

The musical score is for a piece titled "227 Marciale lugubre". It is written for a full orchestra and includes parts for Flûtes/Hautbois, Contre-Basson, Tambour Militaire, Cymbales, 19 Violons, and 20 Violons/Altos. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Flûtes/Hautbois part begins with a forte (sf) dynamic and a solo marking. The Contre-Basson part also begins with a forte (f) dynamic and features a solo marking. The Tambour Militaire part is marked pp voilé. The Cymbales part is marked p. The Violons and Altos parts are marked sf pizz. and mf pizz. The Violons part also features a dim. sempre marking. The Alto part features a dim. sempre marking.

Clarinettes en Sib

Bassens

SOLI 228

pp

dim.

pp

pp

p

Но уже соседняя с только что рассмотренной нотой квинта — от *si* контр-октавы до *fa* большой значительно теряет в силе и только в сравнении с теми-же звуками фагота обладает достаточной сочностью и полнотой. Последняя октава — от *fa*♯ до *fa*♮, расположенная в объеме второй половины большой октавы и нижней части малой, производит не очень приятное впечатление. Эти ступени звукоряда звучат достаточно жидко, гнусаво и не красиво. Ими можно пользоваться только при необходимости поддержать узор фа-

готов, удвоенный к тому-же виолончелями и контрабасами. Если исключить «медь», то другой такой возможности в оркестре, кажется, нет.

В значительно более выгодных и благоприятных условиях оказывается *solo* контрафагота в том случае, когда оно служит непосредственным продолжением *solo* фэгота. При таких условиях всё внимание слушателей оказывается уже сосредоточенным на звучности этих инструментов и, вследствие обычной краткости, контрафагот не успевает утратить своей выразительности.

Violoncelle

Lent
SOLO

Retenu

f

SOLO

Contre Basson

Но так или иначе, обязанности контрафагота сводятся к усилению нижней октавы звукоряда, применение которой в оркестре не связано никакими ограничениями. Когда контрафаготу приходится удваивать в октаву фаготы или вместе с

ними удерживать на себе всю полноту гармонии, образованной «деревом», валторнами и даже тромбонами, то сочность контрафагота приобретает особую прелесть и обаяние. Вот один такой случай из *Шопенианы*.

Très lent
 SOLO
 Clarinette basse en Sib
 Bassons
 Contre-Basson
 Cors en Fa
 Trombones et Tuba
 Timbales
 Grosse Caisse
 Tam-Tam

pp
 SOLO
 pp
 SOLO
 pp
 a2 SOLO
 pp
 SOLO
 ppp
 SOLO
 ppp SOLO
 ppp laissez vibrer
 SOLO
 pp sonore

Здесь же любопытно заметить, что Глинка, видимо, не очень доверял самой низкой октаве контрафагота и чаще поручал ему полное удвоение фаготов в общей с ними октаве, чем самостоятельное ведение голоса ниже этих последних. Именно в таком роде использован контрафагот в *Русlane и Людмиле*, небольшая выписка откуда подтвердит сказанное.

Но прежде, чем обратиться к созерцанию этого образца, вдвойне любопытно напомнить, что способ истолкования контрафагота Глинкой оставил значительный след и удержался в оркестре до начала XX столетия.

Очень возможно, что композиторы пришли к необходимости поднимать нижнюю октаву контрафагота вверх не столько из-за желания уплот-

нить звучность фаготов—такая возможность отнюдь не исключена,—сколько из-за дурных качеств тогдашнего контрафагота. Создание усовершенствованного контрафагота продвигалось вперёд очень медленно, а время не ждало и настойчиво предъявляло свои требования. Участие контрафагота в известной мере было уже обусловлено возросшими требованиями композиторов к оркестру вообще и к деятельности деревянных духовых инструментов в особенности. Таким образом, удовлетворить своим художественным потребностям можно было только с некоторыми ограничениями, и композиторы, не отказываясь от своих намерений, предпочли примириться с ними.

Правда, некоторые мастера оркестра, как Чайковский, не нашли созвучных точек соприкосновения с контрафаготом и уклонились от его услуг. Напротив другие,—например, Римский-Корсаков, не только не отказались от контрафагота, но и пользовались им достаточно широко, свято исполняя при этом заветы Глинки.

Именно под таким углом зрения контрафагот использован во многих партитурах Римского-Корсакова и, пожалуй, чаще всего удвоение контрафаготом нижних октав фаготов «в унисон» можно встретить в одной из самых вдохновенных и совершенных по оркестровке партитур этого композитора—в *Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии*.

35 *Andante sostenuto* (♩ = 54)

Cor Anglais

Clarinettes en La

Bassons

Contre-Basson

Ténors Basses

ГОЛОВА

Quatuor

Прочь! не тревожь благо родных ко-стей! Тле-ющих
Fort! Las - se ruh'n die - ses ed - le Ge - bein! Darfst mir nicht
 pizz.

ви-тя-зей сон бла-го-дат-ный Я сте-ре-гу от не-зван-ных го-стей!
stö - ren die schla - fen - den Rec - ken; Hier bei den Tod - ten wach' ich nur al - lein!

Звук на контрафаготе извлекается точно таким-же способом, как и на обыкновенном фаготе, но размеры инструмента и язычок,—более крупный и широкий,—не дают ему достаточной свободы в технических построениях. В сравнении с фаготом, *legato* на контрафаготе легче, но при своей продолжительности оно становится довольно затруднительным, так-как требует значительных усилий со стороны исполнителя. Особенно трудно *legato* «на низах» и в тех случаях, когда автор, предписывая большие скачки, забывает, что движение вниз доставляет исполнителю много больше хлопот, чем движение вверх. В несколько более благоприятных условиях оказывается *staccato*, хотя и оно не несёт в себе свойственного простому фаготу задора и стремительности. Особенно-же слож-

но пользоваться контрафаготом в подвижных рисунках, требующих достаточной остроты и чёткости. На старом контрафаготе, которым пользовались «классики», технические построения решительно не удавались и потому представляется в достаточной мере удивительной та смелость, с какой Бетховен обошёлся с контрафаготом в *Девятой симфонии*. Не говоря уже о том, что он требует от него самого высокого *la* первой октавы, он поручает ему в достаточно быстром движении такие построения, которые в точности воспроизводят рисунок струнных басов. Видор справедливо замечает по этому поводу, что всё «это очень похоже на сомнительную виртуозность *plein-jeu* скверной фисгармонии».

Вот те случаи,—их три,—о которых идёт здесь речь.

Allegro maestoso

Contre-Basson

Vif, énergique, toujours bien marqué

Contre-Basson

Prestissimo ♩ = 132

Contre-Basson

В современных условиях, когда контрафагот получил все преимущества новейших усовершенствований, нет никакой необходимости лишать его возможности хоть немного развивать и совершенствовать свою технику.

Из этих соображений, и отнюдь не имея в виду преднамеренно задуманного *solo*, можно иной раз поручать контрафаготу относительно беглые построения. При этом, однако, не следует забывать, что всегда звучат хуже связанные рисунки, большие скачки и чрезмерно запутанные ритмические образования, требующие особенно тщательного и точного исполнения. Напротив,

отрывистые ноты, иногда даже в довольно значительном движении, но в достаточно умеренном количестве, оказываются вполне исполнимыми, если они изложены в простейшей последовательности, долженствующей только *подкрепить* или *поддержать* бас деревянных духовых и смычковых. Этим последним, наряду с фаготами, большую устойчивость и определённую придаёт также и контрафагот, а самой музыке, изложенной в пышном и звучном *tutti* и потому не требующей безупречной технической точности,—большую напряжённость, красоту и стремительность.

Pressé

Contre-Basson

Animé 148

Здесь же необходимо напомнить, что продолжительность выступлений контрафагота не должна быть чрезмерной. Контрафагот требует не только особенно здоровых лёгких, но и его наиболее глубокие ступени расходуют настолько много воздуха в *forte*, что иной раз исполнитель оказывается не в силах преодолеть предписанное автором. Поэтому, композитор обязан с особой заботливостью относиться именно к этой стороне деятельности контрафагота в оркестре и, если он не в состоянии облегчить участь контрафаготиста в исполнении данного музыкального построения, он должен позаботиться о достаточном количестве пауз, в течение которых музыкант отдохнёт и наберётся достаточных сил для предстоящей игры. Без этой существенной предосторожности, автор всегда может оказаться пред лицом «упрощенной» по усмотрению исполнителя партии. Особен-

ного же внимания требует к себе контрафагот в *solo*, когда он оказывается в буквальном смысле слова «на-виду». Само собою разумеется, *piano* удаётся контрафаготу лучше и оно, пожалуй, легче, чем на обыкновенном фаготе. Контрафагот обходится тогда без всякой опеки и в полном *solo* звучит уже не столь робко и одиноко.

Но чтобы не слишком сильно уводить в сторону не очень чуткого музыканта, чувство меры которому не достаточно хорошо известно, разумнее удерживать контрафагот в объёме его наиболее «естественных» обязанностей. В качестве выдержанного баса он звучит безупречно и одинаково бывает полезен при любых оркестровых положениях.

Вот один такой образец из *Руслана и Людмилы*, где контрафагот использован особенно блистательно и верно.

6 Presto (♩ = 152)

Bassons

Contre-Basson

Trombone basse

1^{re} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Наряду с технической подвижностью контрафагота, в равных по трудности условиях, оказывается и продолжительность его партии.

В качестве такого примера можно привести развитую и очень утомительную для исполнителя выписку контрафагота, встречающуюся в

одном из ранних симфонических произведений Рахманинова. Именно здесь, на всём своём протяжении контрафагот поддерживает струнные басы, тогда как фаготы подчёркивают лишь наиболее высоко расположенные точки этого произведения.

17 Plus vite

f marqué

toujours marqué

18

cresc.

ff

В качестве инструмента — *solo* контрафагот может быть истолкован различно. В *Девятой симфонии* Бетховен не написал подлинного *solo* для контрафагота, но он, тем не менее, воспользовал-

ся им чрезвычайно выразительно и необычно. Вступление контрафагота неизменно производит неотразимое впечатление и поражает свою неожиданностью. Вот то место, о котором идёт речь.

Allegro assai vivace ♩ = 84

Clarinettes en Sib

Bassons

Contre-Basson

Cors en Sib bas

Grosse Caisse

Petite Flûte

Hautbois

Trompettes en Sib

Triangle

Cymbales

2^o SOLO



Применение двух контрафаготов — явление в оркестре чрезвычайно редкое. Один такой случай встречается у Стравинского в балете *Жар-Птица* в той сцене, которой присвоено название «Пога-ный пляс Кашеева царства». В этом месте два контрафагота в полном *solo* воспроизводят в зву-ках «Пробуждение Кашея». С оркестровой точки зрения участие двух контрафаготов в достаточ-

ной мере обременительно, так как многие оркест-ры вообще не располагают контрафаготом. Кроме того, слишком заметное сгущение «низов» может быть оправдано только особым оркестровым за-мыслом, когда автор хочет вызвать некое худо-жественное ощущение, подобное только что по-мянутому. Вот этот отрывок в том виде, как он изложен в партитуре.

188 (Andante. Ritardando)
Пробуждение Кашея

19 Contre-Basson

20 Contre-Basson

Долгое время считалось вполне закономерным совмещать в руках одного и того же исполнителя партию второго или третьего фагота с контрафа-готом. С оркестровой точки зрения в таком со-вмещении нет решительно ничего сложного, тем более, что исполнитель успевал поменять инстру-менты, поскольку контрафагот играл мало и до-вольно редко. Однако, в современных условиях, когда музыка крайне осложнилась, а состав ор-кестра разросся до предела, такое совмещение фагота и контрафагота оказывается не очень удобным из-за недостатка времени и особенно места. Менять столь громоздкие инструменты при-ходится с большой предосторожностью, и потому оказывается удобнее приглашать отдельного ис-полнителя для партии контрафагота. Именно так поступают при исполнении симфонии Р. М. Глиё-

ра *Илья Муромец* и его балета *Красный мак*, где совмещение партий этих инструментов использо-вано особенно широко.

В камерной музыке двумя контрафаготами единственный раз воспользовался, кажется, толь-ко Моцарт в *Серенаде*, написанной для одних ду-ховых. В современном оркестре контрафагот, осо-бенно в *tutti*, использован чрезвычайно широко и разнообразно. Теперь он оказывается уже непре-менным участником любого большого оперно-симфонического произведения, где в основном ис-полняет обязанности низкого голоса, поддержи-вающего глубокие басы «деревя», «меди» или струнных. Однако, его *solī* всё ещё продолжают оставаться большой редкостью.

Впрочем, этот «недостаток» ничуть не умаля-ет оркестровых достоинств контрафагота.

САРЮЗОФОН

(по-фр. *Sarrusophone*, по-ит. *Sarrusofono*, по-нем. *Sarrusophon*, по-анг. *Sarrusophone*)

Во второй половине минувшего XIX столетия, начальник музыкантской команды одного из пе-хотных полков французской армии Сарюс (Sar-rius, 18??—?) задумал создать семейство мед-ных инструментов с двойным язычком. И действительно, в 1863 году, Сарюс постро-ил такую разновидность инструмента, которая помимо двойного язычка обладала коническим сечением и была наделена качествами, сближав-шими её с фаготами, валторнами и подлинной «медью». Этот новый инструмент, получивший, подобно саксофону, имя своего строителя, обла-дает сильным, полным звуком на всём протяже-нии своего звукоряда и достаточно развитой тех-никой, резко отличающей его от медных инстру-ментов с тождественным объёмом. Подобно свое-му предшественнику и образцу, семейство *сар-юзофонов* располагает семью разновидностями, которыми во Франции и Бельгии пользовались по преимуществу в хорах военной музыки. Неко-торые из них давно уже канули в вечность и по-чти забыты, другие — как-то ещё борются с изве-стным предубеждением, возникшим вне указан-ных стран, и, наконец, третьи — еле-еле проникли в симфонический оркестр, где чувствуют себя не так прочно, как это могло бы быть в действитель-ности.

Всё дело в том, что появление сарюзофона в шестидесятых годах прошлого столетия совпало с упорным стремлением усовершенствовать старин-ный контрафагот. Как уже известно, он был в то время достаточно жалким и убогим инструмен-том, едва способным толком двигаться в оркест-ре. Звучность его была грубая, «рыку подобная», скрипучая и неустойчивая. Автор никогда не был уверен, что такой контрафагот во-время успеет извлечь свой звук и должным образом воспроиз-ведёт написанное. Поэтому, возникновение сар-юзофона, по крайней мере во Франции, было не только в какой-то мере оправдано, но и вполне своевременно по той причине, что оркестр дей-ствительно нуждался в мощном, подвижном басы для деревянных духовых. Надо отдать справедли-

вость, в первую минуту сарюзофон произвёл оше-ломляющее впечатление. Французские музыкан-ты поспешили напророчить сарюзофону «блестя-щее будущее» и, захлёбываясь от восторга, распи-нались в восхвалении его качеств в то время ещё и не очень высоких, но в сравнении со старым контрафаготом — несомненных. Сарюзо-фон сразу выступил опасным соперником ста-ринного контрафагота как в отношении способа извлечения звука и его большего напряжения в низких границах объёма, так, в особенности, и в отношении большей подвижности и технического совершенства. По своему строению сарюзофон принадлежал к широко-мензурным инструментам, снабжённым особенно широкими отверстиями, прикрытыми внушительными «тарелочками» кла-панов. Расположение «клапанного механизма» на сарюзофоне вполне соответствует таковому же на гобое и в этом смысле чрезвычайно сходно с устройством саксофона. Устройство же низких разновидностей в известной мере было прибли-жено к фаготу, что не вызвало, естественно, су-щественных осложнений при введении его в ор-кестр. Тем не менее, музыкантов раздражало зву-чание сарюзофона и особенно способ извлечения звука. Сарюзофон очень гнусав, а звук, как-будто запыхавшись, с силой вырывается из инструмента и создаёт впечатление странного потрескивания на губах. Правда, в руках опытных исполнителей, привыкших к своеобразным «повадкам» саркю-фона, все эти недостатки в значительной мере оказываются преодолимыми и не столь уже угро-жающими.

Как и следовало ожидать, немцы, почитающие себя чуть-ли не собственниками контрафагота, ухватились за эти «врождённые недостатки» са-рюзофона и приложили все усилия к тому, чтобы в наискратчайший срок усовершенствовать контра-фагот. Благодаря удачным изменениям, произне-дённым в соотношении числовых величин, Виль-хельм Хёккель устранил недостатки прежнего контрафагота и добился значительной лёгкости в образовании звука, не говоря уже о точности и

внушительности его. Оказались устранёнными также и все технические недостатки старого контрафагота, которые больше всего вредили его деятельности в оркестре. Таким образом, новый усовершенствованный контрафагот сразу прервал поступательное движение сарюзофона на Восток, которое, кстати сказать, внутри Франции искусственно, но весьма упорно поддерживалось рядом наиболее выдающихся композиторов. Нельзя не согласиться, однако, что попытки ввести сарюзофон в оркестр взамен контрафагота похожи скорее на «патристическое обязательство», чем на подлинную необходимость, вызванную естественным развитием художественного замысла композитора.

Итак, всё объединение сарюзофонов представлено семью разновидностями. В этом смысле, также как и в отношении саксофонов, нет ещё полной договорённости, и некоторые авторы строят это семейство инструментов на несколько различных основах. Но так или иначе, общим для всех

представителей должно признать объём инструмента, простирающийся от *si \flat* малой октавы до *mi \flat* третьей. На новейших инструментах можно получить ещё две ступени вверх—*mi \flat* и *fa*, а в иных случаях даже *fa \sharp* и *sol* третьей октавы, но эти дополнительные ступени являются скорее исключением, чем правилом. Вся последовательность сарюзофонов располагается подобно саксофонам на расстоянии квинт и кварт друг от друга и строится в *Si \flat* и *Mi \flat* с последующим транспонированием вниз. Ноты для сарюзофона пишутся по способу «единообразного письма» в ключе *Sol*, за исключением контрабасового сарюзофона в *Do*,—единственного, принятого пока в симфоническом оркестре. Только для этой разновидности условились пользоваться ключом *Fa* и писать ноты подобно контрафаготу — октавой выше их действительной звучности. Вот, как выглядит в нотах всё семейство сарюзофонов — сопрано, контральто, тенор, баритон, бас и контрабас.

Пишется

звучит

Сопрано в *Si \flat*

Контральто в *Mi \flat*

Тенор в *Si \flat*

Баритон в *Mi \flat*

Бас в *Si \flat*

Контрабас в *Mi \flat*

Из приведённой записи легко установить, что все сарюзофоны, настроенные в *Si \flat* —сопрано, тенор и бас и настроенные в *Mi \flat* —контральто, баритон и контрабас, отстоят друг от друга на одну или две октавы вниз, что в точности соответствует такому же явлению и у саксофонов. Для большей полноты впечатления, во Франции были построены спустя несколько лет ещё две разновидности сарюзофона — сопранино в *Mi \flat* , звучащий подобно малому кларнету малой терцией выше написанного, и сарюзофон контрабас

Пишется

звучит

в *Si \flat* , звучащий чистой квинтой ниже контрабасового сарюзофона в *Mi \flat* . Этот последний представитель семейства, по всей вероятности, не получил никакого распространения в оркестре, тогда как первая, по свидетельству Анри Бюссе, (Busser, 1872—), была однажды использована Полем Видалем в *Бургундке*, очевидно, взамен малого гобоя в *Mi \flat* , о котором в своё время упоминалось неоднократно.

Вот объёмы и этих двух дополнительных разновидностей.

Пишется

звучит

Тем не менее, всё только что приведённое семейство сарюзофонов не получило в симфоническом оркестре должного признания. Эту почётную обязанность принял на себя более достойный представитель «нового времени» — саксофон. Однако, французские музыканты не пожелали «сложить оружие» и в своём стремлении во что-бы то ни стало изгнать из французских оркестров контра-

Пишется

звучит

Благодаря полноте своего звучания и большой подвижности в игре, контрабасовый сарюзофон мог бы оказать известные услуги оркестру в качестве надёжного и вполне устойчивого баса деревянных духовых. Но в действительности он не получил того распространения, о котором так хлопотали французские музыканты во главе с Сэн-Сансом, и за пределы Франции он, в сущности, так и не вышел.

В соединении с виолончелями и контрабасами, сарюзофон создаёт впечатление *гамбы* органа или «нежной бомбарды», сообщая этим головам оркестра весьма своеобразную напряжённость и нервозность. Тем не менее, лучшими звуками контрабасового сарюзофона остаются самые «глубокие низы» его. В техническом отношении он очень подвижен и устойчив, а *forte* и *piano* удаются ему превосходно, так же как и способность свободно владеть *crescendo* и *diminuendo*. Здесь же, однако, уместно заметить, что все звуки, расположенные выше *si \flat* большой октавы, в действительном звучании звучат очень посредственно и, делаясь суше и тщедушнее, начинают походить на «верхний регистр» фагота без той доли обаяния, которая присуща этому последнему.

Звук на контрабасовом сарюзофоне в *Do* извлекается точно так же, как и на фаготе, но продолжительность дыхания, в сравнении с фаготом, значительно стеснена. На самых «низах» сарюзофон выдерживает в умеренном движении и в *forte* только два такта, а в *piano* — четыре. При быстро повторяющихся нотах, скорость движения может быть доведена до ста шестнадцати ударов на четверть, и продолжительность подобных построений, в зависимости от глубины звучания, соответственно увеличена. Таким образом, в самой низкой октаве продолжительность рисун-

фагот, построили последнюю разновидность сарюзофона, опустившуюся вниз на несколько ступеней ниже саксофона.

Этим «новым голосом оркестра» оказался контрабасовый сарюзофон в *Do*, объём которого простирается от *si \flat* контр-октавы до *sol* первой по письму и, подобно контрафаготу, звучит октавой ниже написанного.

ка при указанной скорости движения не должна превышать двух четырёхчетвертовых тактов, в средней — трёх и в более высокой — четырёх. Само собою разумеется, все эти границы очень условны, но они являются той «золотой серединой», которая может оказаться общей для большинства исполнителей.

В техническом отношении контрабасовый сарюзофон оказывается не только достаточно подвижным инструментом, но и вполне совершенным. Устройство его «клапанного механизма» имеет много общего с фаготом и потому ему доступны все трели, исполнимые на фаготе. Они, даже в самых низких октавах, звучат вполне удовлетворительно. Словом, контрабасовым сарюзофоном можно пользоваться в отношении фагота точно так же, как контрабасом в отношении виолончели. В этом случае придётся только несколько упрощать изложение партий, если её строение окажется непомерно сложным для столь низко расположенного инструмента.

В заключение остаётся заметить, что только две самых высоких разновидности сарюзофона — сопранино и сопрано, имеют прямые очертания, все же остальные представители семейства изогнуты наподобие тубы, но они значительно уже её и раструб их много меньше. Вне Франции и Бельгии сарюзофон не получил никакого распространения, да и в этих-то странах он обрёл ничтожное применение благодаря упорному заступничеству Сэн-Санса и Массне, которые не один раз пользовались в своём оркестре контрабасовым сарюзофоном в *Do*. Из более поздних французских композиторов сарюзофоном воспользовался Флоран Шмит (Schmitt, 1870—) в своей мимодраме *Пострашение Саломеи*, где он не побоялся доверить сарюзофону рисунок большой сложности и стремительности.

Elargissez **6** *au Mouv!*

Sarrusophone

Elargissez

7 *au Mouv!*

Revenez peu a peu

Sarrusophone

41 *Au Mouv!*

Elargissez

Большинство французских музыкальных писателей не перестаёт пророчить «блестящее будущее» сарюзифону. Эти похвалы особенно заметно усилились с тех пор, когда он был усовершенствован Амедеом Куэноном (Couesnon, 18??—1931) и доведён в своих крайних низах до указанного выше *si* суб-контр-октавы в действительном звучании.

Однако, время показало нечто вполне обратное. Сарюзифон не получил ожидаемого распространения и даже там,—конечно, за исключением Франции и отчасти Бельгии, где он едва обосновался,—он вскоре принуждён был уступить занятое им чужое место новому контрафаготу, готовому в любую минуту начать с ним жестокий спор.



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	7
Глава первая	
Смычковые инструменты	25
Скрипка	31
Альт	87
Виоль д'Амур	115
Виолончель	127
Контрабас	166
Глава вторая	
Деревянные духовые инструменты	200
Флейта	207
Малая флейта	241
Альтовая флейта	259
Басовая флейта или Альбизифон	264
Гобой	266
Малый гобой	298
Гобой д'Амур	301
Английский рожок	307
Баритоновый гобой или Хэккельфон	334
Кларнет	338
Малый кларнет	375
Бассет-хорн или Альтовый кларнет	381
Бас-кларнет	392
Контрабасовый кларнет	408
Саксофон	411
Фагот	426
Контрафагот	467
Сарюзифон	477