

Дм. Рогов-Левицкий

СОВРЕМЕННЫЙ ОРКЕСТР



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
Музыкальное Издательство

МОСКВА • 1956

ГЛАВА ПЯТАЯ

СТРУННО-ЩИПКОВЫЕ И ПЛЕКТОРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Первой половиной пятого объединения долж-
но с полным правом признать *струнно-щипковые*
и *плекторные* или *медиаторные* инструменты.
Строго говоря, все они не являются постоянными
участниками современного симфонического и
оперно-драматического оркестра и потому часто
называются просто *украшающими* инструмента-
ми. На их ответственности лежит задача удержи-
вать в своих руках обязанности не столько «ме-
лодических голосов», сколько — в содружестве с
прочими — создавать красную и развитую ткань
«сопровождающих голосов». Эти инструменты,
даже при наличии столь богатой возможностям
арфы, в силу своих природных качеств, не могут
исполнять плавную последовательность какого-
нибудь мелодического построения, подобно тому,
как это может сделать человеческий голос или
более совершенный смычковый или духовой ин-
струмент. При некоторых, особенно неблагоприят-
ных условиях они оказываются даже бессильны-
ми удержать внимание слушателя на более или
менее продолжительный отрезок времени и обыч-
но успевают быстро изжить себя. Более того, в
представлении композиторов недавнего прошло-
го, в тех немногих случаях, когда некоторые плек-
торно-щипковые инструменты, подобно мандоли-
не, балалайке, банджо или домре оказывались
подлинными носителями мелодического начала,
они — по их мнению — быстро утомляли внима-
ние отсутствием разнообразия звуковых красок и
музыкальной выразительности, что, разумеется, в
корне противоречит природе этих инструментов.
Именно по этой причине участие в оркестре ин-
струментов такого рода всё ещё сводится к вы-
полнению каких-либо особых задач, чаще всего
связанных в основном с желанием подражать
«местному колориту». Само собою разумеется,
здесь нет речи о тех видах оркестров, где прини-
мают участие исключительно или по преимуще-
ству только одни «народные инструменты», в своё
время названные так в отличие от «традиционно»-
оркестровых. При таких условиях резко меняется,
конечно, и самая точка зрения в отношении к

ним, но коль-с скоро речь идёт только о *симфони-
ческом* оркестре, то приходится, очевидно, рас-
сматривать их возможности — достоинства и недо-
статки, — только в виду этого последнего.

Как известно, арфа в качестве украшающего
или сопровождающего инструмента давно уже
прошла в оркестр и потому глубоко не правы
все те, кто думает, что место арфы ограничивает-
ся лишь оперно-балетным оркестром. Именно ар-
фа заняла сейчас очень прочное положение не
только в симфоническом оркестре вообще, — в ор-
кестре симфонической картины или поэмы, — но
и в оркестре собственно симфонии. Правда, в
этом последнем случае отнюдь не имеется в виду
«классическая симфония» конца XVIII и первой
половины XIX столетия, но подразумевается сим-
фония новейшего времени, где средства оркестра
значительно расширились и обогатились за счёт
тех голосов, которым прежде был закрыт доступ
в так называемый «классический оркестр». Но
при всех условиях арфе избегают поручать мело-
дические обороты большой художественной зна-
чимости. Если же когда-либо и оказывается в
том необходимость, то арфа почти никогда не бы-
вает в полном одиночестве. Её звук, при всей
своей красоте и прелести, не обладает способно-
стью быть должным образом продлённым, но в
качестве инструмента-*solo* или инструмента укра-
шающего и сопровождающего мелодическое из-
ложение, где в основном действует техника в са-
мом широком смысле этого понятия, арфа ока-
зывается на достаточной высоте.

Иное положение в оркестре занимают все про-
чие плекторно-щипковые инструменты, не достиг-
шие в силу своего устройства значительных высот.
Исполнительское мастерство, которым сейчас мо-
жет блеснуть любой представитель этого рода
инструментов, дела, тем не менее, не решает,
коль-с скоро в оркестре звучность их достаточно
немогуща и слаба для того, чтобы иметь возмож-
ность противопоставить себя современному не-
сколько преувеличенному и перенасыщенному ор-
кестровому звучанию. Одно из двух, — или эти

инструменты должны быть использованы в *solo* с чрезвычайно прозрачным сопровождением, или, наоборот, — их количество должно быть доведено до таких объёмов, чтобы иметь возможность вступить в единоборство даже с достаточно скромными средствами обыкновенного или уменьшенного оркестра. В действительности, такой путь, — по крайней мере в театральном оркестре, — оказался непреодолимым, ибо затрата средств не оправдывает плодов. Напротив, в концертном зале участие «народных инструментов» может иметь более широкое приложение, но композиторы почему-то относятся ко всем представителям объединения, звук которых извлекается щипком или плектром, с явным предубеждением. Однако, на самом деле, участие в оркестре балалайки, домры, мандолины, гитары или банджо, не говоря уже о цимбалах, гусях и даже цитры, производит иной раз чарующее впечатление своею свежестью и неожиданностью.

В связи с только что сказанным чрезвычайно поучительно напомнить слова Римского-Корсакова, сказанные им в январе 1907 года по поводу домры и балалаек, введенных им в «Свадебный поезд» оперы *Сказание о граде Китеже*. Как известно, при постановке оперы в Москве, Римский-Корсаков отменил участие в оркестре этих инструментов, но, как видно из его переписки, этому обстоятельству предшествовал ряд тягостных сомнений и колебаний, по всей вероятности доставивших автору *Китежа* много огорчений.

«Затею мою — ввести в оперу домры и балалайки, — пишет он по этому поводу, — действительно постигла неудача, в которой виноват один я. Звучность этих инструментов мне, конечно, известна благодаря тому, что я неоднократно и внимательно слушал ваш оркестр [подразумевается — «Оркестр Русских Народных инструментов В. В. Андреева»]. В *Китеже* участвовали двадцать шесть человек исполнителей на балалайках и домрах, и звучность их сама по себе была бы достаточно, играющего с ними одновременно, была иная, да и всё музыкальное сложение (фактура) было бы иное. Тут-то я ошибся в расчётах и в этом смысле применил балалайки и домры неудачно. Если б их возможно было поместить впереди сцены, — дело туда-сюда ещё как-нибудь сошло, но сцена и значение этих инструментов в моей опере не допускает такого помещения. Двадцать шесть человек — слишком много для меня, — две трети их пришлось бы поставить за кулисы, а остальным быть позади хора и статистов, движениями которых я действительно дорожу. При этих условиях звучность балалаек и домр не только заглушается театральным оркестром, но и хором. Отказаться от своей затеи для меня вовсе не так легко, но, тем не менее, это сделано и сделано бесповоротно.

«Если когда-нибудь впоследствии, в будущей

опере, мне оказалось бы подходящим ввести домры и балалайки, я, наученный опытом, распорядился бы с ними иначе, а на первый раз не сумел это сделать как следует. Пусть же мой пример будет поучителен и для других композиторов. Первый шаг сделан мною, — он не удался, но тем более вероятно, что следующие шаги удадутся».

Римский-Корсаков, несомненно, сильно преувеличивал свою «ошибку», но в данном случае важно уже другое. Пророчество автора *Сказания* не только сбылось, но и блистательно осуществилось, и балалайки с домрами вошли в симфонический оркестр, где, как известно, заняли — пусть ещё робко и недостаточно — вполне заслуженное место.

Вообще говоря, очень жаль, что композиторы лишили себя «новых» оркестровых красок и прошли мимо тех инструментов, которыми при некоторой смекалке можно было бы воспользоваться с большим и несомненным успехом. По крайней мере все те немногие случаи, когда в оркестре появлялись представители плектрно-щипковых инструментов глубоко западают в память слушателей и обычно воспринимаются с восторгом. Верно, конечно, что каждый такой участник «щипкового объединения» невольно накладывает печать «местного колорита», но если уже об этом говорить, то и любой ударный инструмент, вышедший из недр народной музыки, оставляет точно такой же след. Однако, композиторы, чрезвычайно терпимо отнесшиеся именно к этому обстоятельству, решительно воспротивились проникновению струнно-щипковых инструментов. Единственным укором, в качестве оправдания создавшемуся положению, можно признать относительную слабость звука всех этих инструментов. Но, повторяя уже однажды сказанное, от искусства композитора, его умения и чутья, будет зависеть и уровень, на который ему удастся поднять тот или иной плектрно-щипковый инструмент.

Особо надо сказать несколько слов только о гусях. Подлинно-народный инструмент этот, в качестве своей «классической» разновидности, является, как известно, щипковым инструментом. В условиях же последних десятилетий, щипковые гусли оказались участником концертных объединений *гусяров*, но в оркестре народных инструментов, — в симфоническом и оперно-балетном оркестре их участие пока неизвестно, — появлялись очень редко. Современная разновидность *оркестровых* гуслей, принятая сейчас во всех оркестрах русских народных инструментов, — снабжена уже «клавишным» устройством в объёме одной октавы и это приспособление, казалось бы, сближающее оркестровые гусли с *клавишными* инструментами, как самостоятельным объединением, не даёт, тем не менее, права присоединять их именно к этому роду инструментов.

Поэтому, в последующем повествовании гусли, — как щипковые, так и клавишные, — включе-

ны в ту часть объединения, которая охватывает лишь струнно-щипковые и плектрно-медиаторные инструменты.

В дальнейшем изложении будут опущены только два инструмента — *лютня*, изредка принимавшая участие в произведениях оркестровых композиторов XVII и первой половины XVIII столетия, и *цитра*, участвовавшая в оркестре кажется только один раз в одном из прославленных вальсов Йохана Штрауса. Что же касается средне-азиатских и закавказских струнно-щипковых инструментов, в своём первобытном виде звучащих ещё более слабо, то их обязанности в оперно-симфоническом оркестре сведены пока до единичных случаев. Как известно, некоторые средне-азиатские народные инструменты в виде не очень большого местного оркестра приняли участие в *Симфонии-рапсодии* Максимилиана Штейнберга, тогда как инструменты Закавказья, участвующие в очень увлекательной «Сцене соревнования ашугов» в опере Райнгольда Глиёра *Шах-Сенэм*, вообще не записаны на бумагу и потому ни при каких условиях не могут быть воспроизведены здесь. В опере на этих инструментах играют сами исполнители, являющиеся подлинно-народными музыкантами, причём в каждом отдельном случае они импровизируют своё выступление и потому не дают возможности установить какое-

то единообразие в ходе своего удивительного соревнования. Эта крохотная музыкальная картина в буквальном смысле слова выхвачена из живой действительности, но изучающему возможности применения народных плектрно-щипковых инструментов от этого не дается легче. Напротив, приходится мириться с искренним сожалением, что никак не удалось запечатлеть такую вдохновенную страницу в произведении, написанном опытной рукой большого мастера.

Тем не менее, в заключительной части третьего действия той же оперы *Шах-Сенэм* есть большое *solo* скрипки, представляющее собою буквальное воспроизведение — нота в ноту — *кеманчи*. Любопытно заметить, что точность записи этого проведения, доведённая до совершенства, настолько впечатляюща, что музыканты-скрипачи, исполняющие в оркестре указанное *solo*, невольно подражают звучанию именно этого прославленного народного инструмента, — они делают это с таким неподдельным мастерством, что невольно создаётся «полная иллюзия» участия в оркестре не скрипки-*solo*, а именно подлинной кеманчи. Указанное *solo* очень велико для того, чтобы приводить его полностью. Но, тем не менее, для полноты впечатления полезно дать хотя бы небольшую выписку, подчёркивающую наиболее характерные черты его.

The image shows a musical score for Violon-Solo, consisting of three staves of music. The first staff is marked *Andante* and *p*. The second staff is marked *ten.* and *pp*. The third staff is marked *ritenuto*, *ten.*, *accelerando*, and *rit.*. The music is written in a single melodic line with various ornaments and dynamic markings.



Итак, пора-бы современным композиторам более чутко прислушаться к этой стороне оркестровых возможностей и обратить своё внимание на тот путь, по которому в прошлом не боялись

пройти ни Моцарт и Россини, ни Вебэр и Грэттри, ни Римский-Корсаков и Бэрлиоз, ни Спендиаров, ни Верди, ни — в более позднее время — Джордж Гэршуин (Gershwin, 1898—1937).



АРФА

(по-фр. *Harpe*, — *es*, по-ит. *Arpa*, — *e*, по-нем. *Harfe*, — *en*, по-англ. *Harp*, — *s*)

Пожалуй, самым древним из всех струнно-щипковых инструментов, принимающих сейчас участие в симфоническом оркестре, является *арфа*. В своих внешних очертаниях она больше, чем какой-либо иной представитель этого обещания, сохранила свой первоначальный облик и, несомненно, эта своеобразная особенность её в какой-то мере оказалась той притягательной силой, воздействию которой были подвергнуты музыкалы на протяжении чуть-ли не всех тысячелетий её существования. Однако далеко не так благоприятно сложились условия деятельности арфы в оркестре. Желание пользоваться ею часто ограничивалось недостатком знания её технических средств, а когда к этим последним, — то-есть к её исполнительским возможностям относились более поверхностно или пренебрежительно, — арфа давала о себе знать особенно чувствительно. Чаще всего такое положение вещей обращалось не в пользу авторов, которые по каким-либо причинам не давали себе труда изучить этот инструмент досконально.

В связи с только что сказанным, полезно напомнить высказывание Жана-Жоржа Кастнера — французского учёного, родившегося в Страсбурге и проведшего всю свою зрелую жизнь в Париже. Он сказал, что «из всех струнных инструментов, нет ни одного, внешний вид которого был-бы известен лучше арфы, а история возникновения его — хуже». Если немного развить это положение, то вполне справедливым будет признать, что ни для одного инструмента современного оркестра композиторы не пишут столь же *дурно*, сколь и *охотно*, как для арфы. Всё это происходит только от того, что среди музыкантов утвердилось безусловно ошибочное мнение, что для арфы можно и даже должно писать только, как для фортепиано. На самом-же деле, дабы арфа звучала в оркестре хорошо, знать её возможности поверхностно далеко ещё недостаточно. Лучше даже сказать несколько точнее, — арфу надо знать всесторонне и лучше всего надо уметь играть на ней самому или по крайней ме-

ре надо её «чувствовать» в полном значении слова. Всё дело в том, что устройство современной арфы чрезвычайно сложно, а техника её настолько своеобразна, что с одними только разговорами о художественно-исполнительских средствах этого инструмента, взамен действительных знаний о нём далеко уйти, конечно, нельзя. Именно поэтому ни одна оркестровая партия в подавляющем большинстве оркестровых произведений не подвергается столь значительным переделкам, как партия арфы. И если арфист не только хороший исполнитель, но и музыкант достаточно осведомленный в возможностях своего инструмента, то он отнесётся к авторской рукописи с должным вниманием, вкусом и уважением. Если-же, напротив, он только «арфист», умеющий более или менее сносно перебирать пальцами по струнам, то замысел автора может сильно пострадать от постороннего вмешательства подобного исполнителя. И этот замысел обычно страдает тем больше, чем меньше знает об арфе сам композитор и чем небрежнее отнесётся к своим обязанностям арфист. А исполнитель-арфист, подчас действительно удручённый написанной автором бессмыслицей, будет тем более прав, чем меньше у него будет уверенности на успех. В самом деле, ведь не всякое изложение может быть легко и хорошо исправлено, тем более, что при любом воздействии извне основным руководством должно служить стремление заставить инструмент звучать наилучшим образом.

Итак, своевременно задать вопрос — откуда возникло самое слово *арфа* и какова история развития этого замечательного участника современного симфонического оркестра? Предположений по этому поводу было очень много, но едва-ли все они соответствуют действительности. Несомненным должно, тем не менее, признать допущение, что самое слово «арфа» является образованием новейшего времени. Древние евреи словом *אֶרְבַּע* (*arbaim*) обозначали количество струн на том или ином струнном инструменте. Оно значит — сорок. Латиняне в своё время ист-

ребили соседний с Карфагеном народ, который называли словом *arpi*. В немецком языке есть два слова — устаревшее *haren* — «звать» и современное *hорchen* — «слушать», и было племя германского происхождения, которое называлось *harff* или *herp*. Наконец, иные полагают, что это слово имело звукоподражательное значение и возникло под влиянием звучания струн арфы, захваченных пальцами и отпущенных сразу. Но вероятнее всего слово «арфа» происходит от созвучного греческого *ἀρπάζειν*, что значит «хватать с силой», «крепко захватывать». Это последнее определение как нельзя лучше объясняет самую сущность игры на арфе, где действительно струны захватываются с силой, дабы породить надежащей крассты звук.

Далеко не так просто решается «исторический вопрос» в происхождении арфы. День, когда впервые возникла арфа, не может быть определен с достаточной ясностью. Один учёный незуит Афанасий Кирхер (Kircher, 1602—1680) вполне спокойно называет имя древне-греческого бога Меркурия и приписывает ему изобретение арфы. А Дон-Пьетро Чербонэ (Cegone, 1566?—1613?), — весьма просвещённый монах, напечатавший на испанском языке свой двадцатидвухтомный учёный труд *El Melopeo*, почитает в этой должности изобретателя арфы Амфиона, сына Юпитера, или точнее — сына Зевса и Антиопы, убитого Аполлоном и Артемидой. Он был древнейшим музыкантом греков, игравшим на лире столь вдохновенно, что камни при постройке стены, окружавшей Фивы, привлечённые его игрой, складывались сами собою. Некоторые учёные прошлого не забывали упомянуть и древне-египетского бога Тота, которому древние приписывали изобретение наук, а иные называли при этом народы, населявшие древнюю Мидию и Сирию. Но, как ни странно, арфа в самом своём первобытном виде известна всем народам мира. Инструменты арфообразного вида или устройства встречаются в Палестине, Аравии, Индии, Китае и Японии. Их можно видеть у дикарей Океании, у негров Срединной Африки, наконец, у народов, населявших Северную и Южную Америку. Инструментами арфообразного вида пользовались в древности все славянские племена и, в первую очередь, русские, где эти инструменты сохранились в своём наиболее простом очертании чуть-ли не по сей день. Более того, грамматик и софист Юлиус Поллюке Полидэвк (*Πολυδαίης*. II век «новой эры»), пользовавшийся расположением недостойного римского императора Коммода (161—180—192), в одной из частей своего словаря — *Ὀνομαστικόν*, посвящённой всем музыкальным инструментам, построенным разными народами, населявшими тогдашний мир, даёт весьма ценное показание о скифах, как изобретателях *пентахорда*, — пятиструнной арфы или, точнее — кифары, струны которой навязывались из сыромятных ремней. Другими

словами, эти струны уже в то время были «жилыми», и плектром для возбуждения их служили козьи копытца. Это обстоятельство с полной несомненностью доказывает, что скифы, — ближайшие соседи славян, — в ту отдалённую эпоху были уже достаточно развитым народом, если оказались способными не только построить многострунный музыкальный инструмент, но и использовать по прямому назначению жилые струны. Короче говоря, есть все основания предполагать, что арфа зародилась тогда, когда первобытный человек почувствовал в себе склонность к музыке и осознал это стремление под влиянием звука, производимого туго-натянутой тетивой лука. Вполне вероятно допустить также, что этот звук произвёл на первобытных самое благоприятное впечатление. Это обстоятельство находит своё прямое подтверждение в древне-египетском иероглифе, определявшем понятие «прекрасного» изображением арфы. Как известно, в октябре 1774 года на гробнице египетского фараона Рамзеса III (около 1200—1100 года до «новой эры») были обнаружены фрески с изображением арфы, начертанные свыше одиннадцати столетий, предшествовавших новой эре. Словом, одна жила или струна, натянутая между упругими концами лука, со временем потребовала второй. Дальнейшее развитие, шаг за шагом, привело к тому, что в эпоху Средних Веков место первой открытой струны заняла деревянная колонка и внешнее очертание современной арфы было тем самым завершено.

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

Но не это сейчас является главным. В конце XVII века к общераспространённой тогда арфе была применена своеобразная механика в виде крючков. С этого времени арфа вышла на новый путь развития и благодаря гениальному изобретению Сэбастьена Эрара (Erard, 1752—1831) получила в 1815 году свой современный вид *педальной* арфы двойного действия. В двух словах история этого развития заключается в том, что арфа, построенная в конце XVII столетия в Тироле, называлась уже «крючковой» арфой. Она располагала тридцатью струнами, снабжёнными

подвижными и вполне независимыми крючками, приводимыми в действие рукою исполнителя. Строй такой арфы был диатонический, и действие крючков давало возможность арфисту во время игры повышать нужную струну на один полутона вверх. Следовательно, пользуясь крючками, арфист мог играть во всех тональностях с диезами. Бемоли, как понижение отдельных ступеней основного звукоряда на полутона вниз, — не существовали. Однако, изменение в этом последнем случае первоначального строя, было, тем не менее, возможно. Надо было только перестроить всю арфу в заданный строй и продолжать пользоваться ею в полном соответствии с действием «повышающих» струну крючков. Нечего и говорить, что такое устройство арфы было чрезвычайно неудобным для исполнителя, особенно во время игры, когда приходилось всё время с напряжённым вниманием ожидать той минуты, когда можно было оторвать руку от струн и повернуть необходимый крючок. Такое устройство арфы, прежде всего, ограничивало возможности перехода из одного строя в другой, и то, что называется в музыке «модуляцией» было сведено по сути дела почти к нулю. Правда, переходы из одного строя в другой осуществлялись в конце-концов очень просто. Достаточно было играть одной правой рукой, а левой крутить необходимые крючки и вопрос перехода из одной тональности в другую был решён. Но какой ценой? Ценой полного поражения одной руки. Разве это была *игра на арфе* в полном значении слова? Конечно нет...

И вполне понятно поэтому, что человеческая мысль устремилась на преодоление этой чрезвычайно существенной помехи. Уже в 1720 году двоюродный брат известного в своё время арфиста Христиана Хохбруккера (Hochbrucker, 1733—?), Целестин впервые изобрёл «педальный механизм», смысл которого заключался в том, что он нажимом ноги на педаль приводил в действие верхние крючки, повышавшие все одноименные звуки на один полутона. Обычный «диатонический строй» такой арфы был *Mi*-мажор, и строитель остановился на нём, вероятно, только потому, что стремился дать композитору возможность пользоваться большим кругом бемольных и диезных тональностей и, тем самым, хотя-бы немного расширить возможности старой арфы.

Это новое открытие в устройстве арфы вскоре привело к изобретению арфы *двойного* действия, и история считает преобразователем её только Сэбастьена Эрара. Но на самом деле в этом направлении потрудились не мало лиц и наиболее заслуженными из них были Кузино-отец (Cousineau, 1753?—1824) и его сын Жорж, которые в основном предупредили мысль Эрара, но, судя по всему, не довели своего нововведения до конца. Это осуществил уже Эрар и то не сразу. Сначала он построил простую семипедальную арфу с «вилоч-

ками», а в 1811 году изобрёл арфу «с педалями двойного действия» и тем самым закончил усовершенствование этого инструмента. Все улучшения, имевшие место после него, сути дела не изменили ни на йоту, и касались лишь отдельных механических усовершенствований или упрощений.

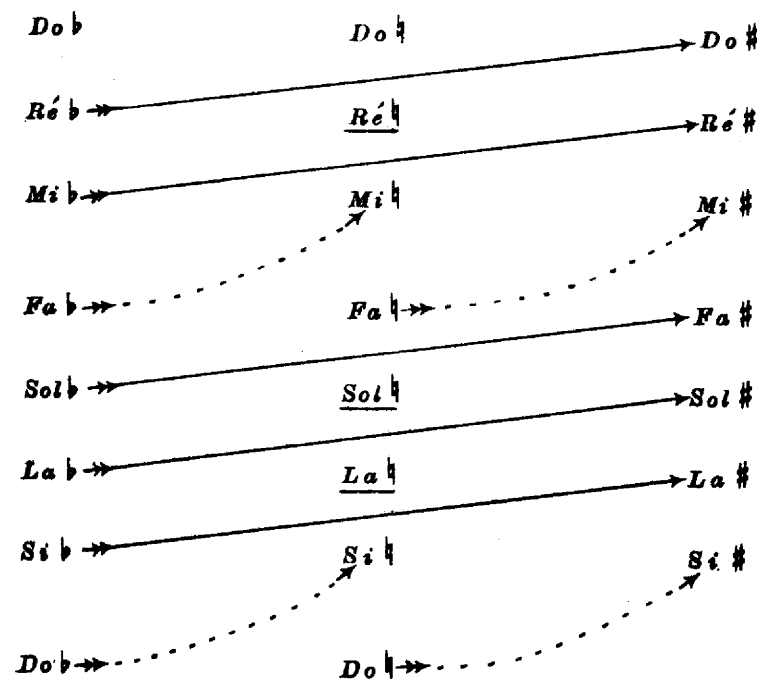
Но прежде, чем перейти к дальнейшему изложению, своевременно прервать последовательность повествования и сказать несколько слов о *советской* арфе. В период 1948/1949 года особое конструкторское бюро при фабрике музыкальных инструментов имени А. В. Луначарского разработало *промышленную конструкцию* арфы, которую фабрика и выпускает в продажу с середины 1949 года. Попытки создать «советскую арфу» делались и несколько ранее, но, поскольку авторы не имели достаточно высокой технической подготовки и не обладали необходимыми научными знаниями, эти попытки носили характер вполне любительских опытов, не имевших к тому-же никакого практического успеха. Как известно, эти лица, — а речь идёт о С. К. Майкове (1914—1950) и А. А. Каплюке (1918—), не осуществили своего намерения, — оно получило своё полное завершение лишь в указанном выше конструкторском бюро. Но так или иначе, советская арфа явилась вполне *оригинальной конструкцией*. Вся её механика, передаточный механизм и устройство деревянной основы были полностью разработаны отечественными учёными, и своеобразной особенностью советской арфы является не только шарикоподшипниковое устройство в системе педалей, но и *восьмая* педаль, управляющая «глушителем», расположенным на верхней, наружной, стороне струн. Это устройство, облегчает мгновенное заглушение всех струн, но во время игры арфисты всё ещё продолжают пользоваться старым способом «тушения звука» руками, полагая, очевидно, что восьмая педаль может быть использована только при бездействии остальных. Надо думать, что такая техническая особенность будет скоро преодолена соответствующим указанием «глушителя» в нотах, где будет точно предусмотрено место его применения, отнюдь не мешающее управлению основными семью педалями.

Итак, механизм эраровой арфы настолько-же сложен, насколько и прост. Каждая из семи педалей, при действии металлического прута, проходящего сквозь колонку арфы, приводит в действие систему вращающихся дисков, на наружной поверхности которых укреплены вилочки. Они-то и перехватывают струну в верхней её части дважды и, в зависимости от необходимости, переводят её строй сначала на один полутона вверх, а затем и на второй. Но коль скоро педаль имеет «двойное действие», то она, следовательно, приводит в движение два ряда дисков, расположенных друг над другом и действующи-

ших один вслед за другим. Это значит, что педаль, заведённая на первую зарубку, укорачивает струну перехватом вилочек на столько, чтобы заставить её зазвучать полутоном выше своего первоначального значения. Та-же педаль, заведённая на вторую зарубку, заставит точно таким-же способом зазвучать струну вторым полутоном выше. Следовательно, арфа, настроенная в

строе *Do♭*-мажор, зазвучит в строе *Do♭*-мажор после первого нажатия всех семи педалей, и в строе *Do♯*-мажор — после второго их нажатия. Само собою разумеется, каждая педаль действует во всех шести октавах одновременно, перестраивая мгновенно все одноименные струны.

Вот, как всё сказанное выше будет выглядеть в графической записи.



Современная арфа чаще всего имеет сорок шесть струн, охватывающих диатоническую последовательность звуков от *mi♭* (*do♭*) контр-октавы до *sol♯* четвертой. Все струны, расположенные выше струны *fa* большой октавы, — жилые, а ниже — металлические, обтянутые шелком и медной или стальной канителью, дабы предостеречь палец от опасных ранений. Струна *fa* иногда бывает жилой, но тогда она звучит довольно слабо и глухо, иной-же раз, напротив, её делают металлической со всеми указанными уже предосторожностями. В этом последнем случае она звучит немного резко и напряжённо, но такая помеха обычно не смущает арфистов, быстро осваивающихся с качеством звучания струн. Все звуки, соответствующие звуку *Do*, окрашены в красный цвет, а звуку *Fa* — в синий или реже в тёмно-зелёный. Все остальные ступени диатонической октавы имеют цвет слоновой кости и обычно называются белыми. Если сравнить теперь это расположение белых и цветных струн арфы, настроенной в *Do♭*-мажор, с клавиатурой фортепиано, то окажется, что всем цветным струнам будут соответствовать две белых клавиши, а белым струнам — все чёрные. Такое расположение

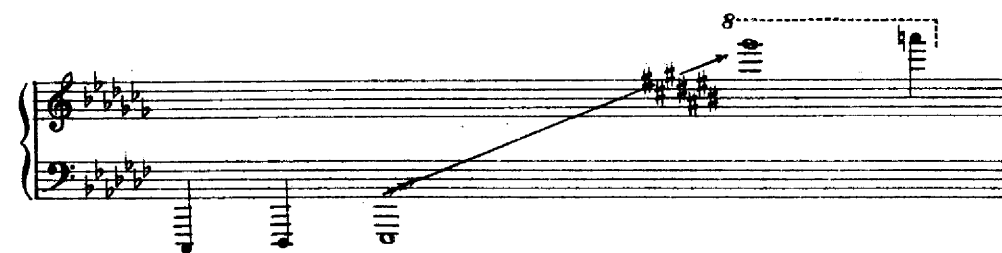
струн позволяет арфисту быстро разбираться в струнах во время игры и никогда не ошибаться, если только его партия изложена удобно и в полном соответствии с природой и возможностями инструмента.

Ноты для арфы пишутся на двух нотных системах с ключами *Sol* и *Fa*, и, в соответствии с действием педалей, объём её окажется заключённым в пределах *mi♭* (*do♭*) контр-октавы и *sol♯*, иногда *la♯* четвертой.

Самые низкие звуки — *do♭*-*do♭*-*do♯* и *re♭*-*re♭*-*re♯* — на современных арфах обычно не имеют изменяющих их высоту вращающихся дисков, и потому на самых последних образцах так называемой «американской» арфы эти струны, как слабо звучащие, вообще оказались упразднёнными. В самой верхней части звукоряда, где струны чрезвычайно малы, они также не имеют перехватывающих их дисков, и потому струны *Fa* и *Sol*, а иной раз ещё и дополнительная струна *La*, изредка встречающаяся на особенно больших по размеру арфах, оказываются величиной весьма приблизительной. Этими крайними струнами пользуются только в *glissando* или в *arpeggio*, где важно обрести устойчивость для пальца, а

не «абсолютную» высоту звука, всё равно неразличимую при больших скоростях. Вот, современ-

ный объём арфы, которым композитор может пользоваться в оркестре вполне свободно.



Как уже ясно из всего сказанного, каждая струна арфы может последовательно дать звучание одной и той-же ступени, выраженной тремя знаками изменения — бемолем, бекаром и диэзом. Поэтому, двойное повышение и двойное понижение, отсутствующее на арфе, «теоретически» воспроизводится соседними струнами, имеющими с ними тождественное звучание. Это значит, что на струне *Re* с равным успехом воспроизводят как звук *do* дубль-диэз, так и *mi* дубль-бемоль, или на струне *Sol* играют звук *fa* дубль-диэз, а не струне *La* — *si* дубль-бемоль. Совершенно естественно, что разница в зрительном восприятии звука и его действительном осуществлении на арфе сильно осложняет управление педалями, и потому нет решительно никакого смысла, даже во имя чистоты и точности нотной записи, пользоваться тем, что явно затемняет быстрое воспроизведение партии. Достаточно уже и того, что на арфе встречается довольно много поводов к тому, чтобы тот или иной звук исполнять при содействии его «энгармонизма». Запутывать дело применением *не существующих* на инструменте двойных диэзов и бемолей явно нецелесообразно и потому надо раз и навсегда решить изгнать все двойные повышения и понижения из обихода арфы. Так будет лучше, удобнее и во много раз разумнее.

Современное устройство «педальной механики» арфы позволяет исполнителю совершенно свободно пользоваться всеми мажорными и минорными строями, но лучшими из них по звучанию всегда будут те, в которых окажется наименьшее количество диэзов, поскольку «диэз» требует двойного нажима педали, а следовательно, и двойной перетяжки струны. Струна *дважды перетянутая* оказывается наиболее укороченной и потому наиболее тускло и менее ярко звучащей. Такое звучание особенно заметно в тех тональностях, в которых без всякого ущерба может быть произведена *энгармоническая* замена. Но, тем не менее, не следует думать, что в угоду бемолям надо при всяком удобном и неудобном случае все диэзы переводить в бемоли. Развитие «модуляционного плана» может быть таковым, что в диэзных тональностях у места окажутся бемоли, а в бемольных — диэзы. Всё дело, разумеется, в

течении гармонических смен, и это до тех пор не будет понятным, пока автор с полной ясностью не отдаст себе отчёт в действительном действии и последовательности педалей. Правда, многие теоретики пытаются «свалить» это дело на арфистов, наивно полагая, что арфист обязан разбираться во всех особенностях своего инструмента. В основном это так, на зачем-же заставлять арфистов «ломать себе голову» над тем, что непомерно трудно и быть-может даже неисполнимо? Разумнее признать, чтобы автор *написал* такую партию, какую арфист с удовольствием мог-бы воспроизвести в оркестре. Если-же партия арфы преисполнена досадных «неожиданностей», подчас совершенно непреодолимых, то прямая обязанность арфиста наилучшим образом выйти из затруднения. Обычно так они и поступают. Но часто бывает так, что неряшливость автора, а вернее — его полное непонимание и незнание инструмента приводит к тому, что сами арфисты настолько решительно пересочиняют авторскую рукопись, что от неё остаются только одни воспоминания.

Итак, трудность игры на арфе сопряжена не только с действием рук, но и в значительной мере ног. Такую особенность в использовании арфы композитор должен знать и больше, чем что-либо иное, — должен всё время иметь в виду. Вот два случая, о которых полезно знать начинающему оркестратору.

Один встречается у Шарля Гуно в *Фаусте* и изложен в строе *Si*-мажор, а другой — в *Листьях* и в строе *Re♭*-мажор. По ходу дела тональность *Si*-мажор оказывается неудобной, так-как влечёт к чрезмерно сложному использованию педалей. Весь этот отрывок музыки представляется поэтому удобнее изложить в строе *Do♭*-мажор, при котором количество педалей окажется меньшим, а их взаимодействие — значительно упрощённым.

Напротив, во втором примере «модуляционный план» таков, что присутствие бемолей представится более сложным для арфиста предпочтением, чем переход к диэзам. Отсюда ясно, что в каждом отдельном случае следует руководствоваться только выгодой исполнителя, пренебрегая иной раз предписанием автора.

Moderato maestoso

Harpe
(занимает место)

Harpe
(исполняет арфеистами)

(mi[♯]) (ré[♯]) (ré[♯])

(fa[♯]) (ré[♯]) (ré[♯])

Cb.

(mi[♯]) (si[♯])

(fa[♯]) (sol[♯])

(sol[♯], mi[♯]) (la[♯]) (ré[♯], fa[♯])

(ré[♯], fa[♯])

(fa[♯], ré[♯]) (si[♯]) (mi[♯])

(sol[♯]) (fa[♯])

Lent paisible

34

Harpe

10 Viol. Fl. v.

20 Viol. Altos

10 Clar. Cor. Bsns.

Cl. bass. Cb.

Célésta

(Возможно, но не очень удобно)

fa, la b

mi #

Fl. alto Altos

mi b, sol b

Un peu retenu

ppp

ppp

К сожалению, действию педалей на арфе в трудах, посвящённых инструментовке, уделяется слишком мало внимания, чтобы только не сказать, что эта сторона дела вообще никак не освещается. Раньше был уже повод заметить, что управление педалями требует от арфиста ничуть не меньше внимания, чем управление руками. Здесь полезно поэтому задержаться немного на более тщательном их изучении. Как правило, пользоваться педалями на арфе трудно и для того, чтобы понять их существо, надо научиться правильно распознавать их обязанности. Для арфиста педали доставляют особенно много хлопот при первом прочтении нот в оркестре, и эта задача становится тем несноснее, чем хуже или чем запутаннее педали обозначены самим автором.

Как уже известно, на арфе семь педалей. Из них три — *Ré, Do* и *Si* расположены с левой стороны и приводятся в действие *левой* ногой, тогда как четыре других — *La, Sol, Fa* и *Mi*, размещены с правой стороны и приводятся в действие *правой* ногой. Счёт педалей ведётся обычно от самой дальней к ближней, но ничто, разумеется, не помешает считать их в обратном направлении. Таким образом, самыми удалёнными от середины подставки арфы педалями оказываются педали *Ré* и *La*, а самыми приближёнными — *Si* и *Mi*. Каждая педаль может быть заведена на зарубку и освобождена оттуда с невероятной стремительностью, лишь-бы она была приведена в действие правильно, то-есть — наиболее устойчивой частью кончика носка, и лишь-бы нога исполнителя её не покидала на всё время её движения вниз или вверх. В этом случае рычаг педали *скользит* быстро и легко по дуге в любом направлении и обычно педаль не срывается. Малейшее нарушение в правилах пользования педалями неизменно влечёт к ненужному и крайне неприятному шуму, а иной раз даже и явной «катастрофе» когда по вине автора запутавшийся в педалях арфист оказывается вынужденным *поправить* её рукой, — обстоятельство самое неприятное для арфиста и крайне некрасивое со стороны.

При игре на арфе *solo* или в оркестре исполнитель может нажать как одну педаль, так и две педали *одновременно*, лишь-бы они находились с разных сторон арфы и вводились-бы в действие не одной, но обеими ногами. Одновременный нажим *двух соседних* педалей очень труден, встречается он очень редко только в концертных произведениях и никакого применения в оркестре не имеет и не должен иметь. Известные трудности представляет также нажим нескольких педалей подряд одной и той-же ногой, что возникает обычно при сложной и слишком поспешной смене отдалённых строев или в некоторых минорных тональностях, особенно докучающих педалями, расположенными с одной какой-нибудь стороны.

Как было уже замечено, во время игры скорость движения педалей ничем не задерживается.

Единственная помеха может возникнуть только при переводе педали от *диеза* к *бемолю*, тогда как обратное движение — от *бемоля* к *диезу* осуществляется с необычайной лёгкостью. Всё это происходит от того, что при сильном и уверенном нажмении вниз педаль быстро и легко *проскальзывает* на необходимую зарубку. Напротив, при обратном движении необходима большая осторожность, так-как педаль, обладая очень сильной пружиной, при малейшем к ней прикосновении с силой выталкивается из своего гнезда. Поэтому, при ничтожной неловкости в движении, могущее, кстати сказать, произойти и от участия самого кончика носка, не обладающего достаточной силой и устойчивостью, педаль легко *срывается* с места и с большим стуком останавливается там, где её успевает задержать нога исполнителя или ближайшая зарубка. Чаше всего ни то, ни другое не случается и педаль водворяется на своё исходное положение сама. Это — самое неприятное, что есть в игре на арфе. Столь-же скверное впечатление оставляет и стук педалей при нажмении, но это уж плод неряшливости самого исполнителя, когда он суетится, волнуется или попросту путается в последовательности педалей, особенно, при первом чтении партии с листа, с недостаточно продуманно проставленными педалями, о чём уже было своевременно сказано несколько слов. Впрочем, единственным извинением в подобном случае может быть неудобное использование педалей автором, когда он предписывает их в таком количестве и такой последовательности, что неизменно вызывает *нарочитую поспешность*, чрезвычайно неприятную при частом нажмении и освобождении одних и тех-же педалей. Достаточно вспомнить необычайный «гармонический пустячок» первого дуэта Ольги и Татьяны, чтобы убедиться, что он доставляет арфистам больше хлопот и затруднений, чем он того заслуживает вообще. Вот именно такой «педальной неурядицы» следует всегда опасаться, — она никогда не служит успеху дела и повинен в том только автор, не пожелавший отдать себе отчёт в том, *как* его музыка будет выглядеть в данном случае на арфе. Трудность хороша только тогда, когда она оправдана блеском выступления того или иного солирующего инструмента. Если-же подобная трудность рождена побочной и легко устранимой причиной, то от такой «трудности» всегда лучше отказаться.

В заключение остаётся только сказать, что некоторые теоретики считают, что распределение педалей касается единственно солиста-исполнителя, но никак не композитора. Это — лучшее, что могло породить их творческое вдохновение, и если это справедливо только в отношении «техники управления» педалями, то лишено всякого основания по существу. Если юный автор пишет заведомый вздор, совершенно не отдавая себе отчёта в том, что будут делать руки и ноги испол-

нителя, то арфист в этом ничуть не повинен, и как-бы остро не работала его мысль он часто оказывается бессильным претворить в жизнь подобные «намерения» автора.

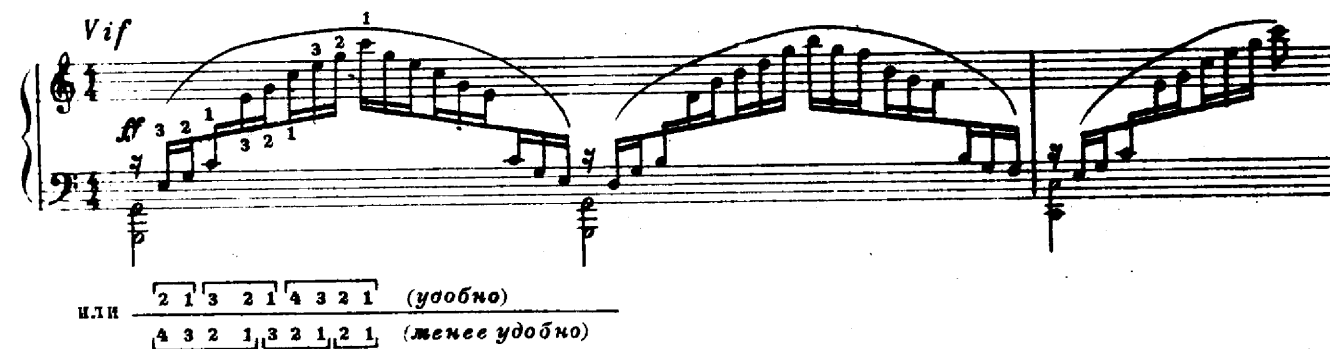
Арфа, так-же как и всякий другой струнный инструмент, имеет какой-то предел своим техническим возможностям и всегда попадает в просак тот сочинитель, у которого в порыве творческой горячки «ум заходит за разум». Тогда расторопному арфисту ничего не остаётся сделать, как взять карандаш и заменить все неловкие места, требующие непомерного перемещения педалей, более удобным их расположением. В этом случае авторский замысел неизменно пострадает и он всегда будет подвергаться искажениям, если автор не сочтёт нужным продумать свою партию арфы до конца.

До сих пор очень часто приходилось слышать высказывания, что для арфы можно писать так-же, как пишут для фортепиано. Надо со всей решимостью признать, что способ изложения для арфы имеет весьма слабое сходство с письмом для фортепиано. Более того, всё, что особенно легко, удобно и естественно для фортепиано, совершенно противоречит природе арфы. И наоборот, — то, что особенно свойственно арфе, — именно это чрезвычайно неловко на фортепиано. На арфе играют только четырьмя пальцами каждой руки, но отнюдь не пятью, как на фортепиано, и руки держат в вертикальной плоскости струн, охватывая арфу во время игры с обеих сторон, что и порождает ряд технических построений, совершенно несвойственных фортепиано. Неучаствующими пальцами оказываются мизинцы.

Они слишком коротки и слабы, чтобы иметь возможность захватить струну.

В основном, технике арфы доступны все более или менее известные построения, основанные на всевозможном сочетании *arpeggio*, гамм, аккордов и *glissando*. Хуже всего на арфе звучит всё то, что так или иначе отходит от её природных свойств, как трели, *trémolo* и стремительные многосложные построения, заимствованные из сокровищницы фортепианных возможностей. Словом, арфа прежде всего и во всём должна быть лишь «сама собой», отнюдь не стремясь воплотить всё то, что ей противопоказано. А установить таковое чрезвычайно легко, если принять за единицу изменения безусловно сомнительную звучность арфы при неоправданной трудности предложенного её вниманию изложения.

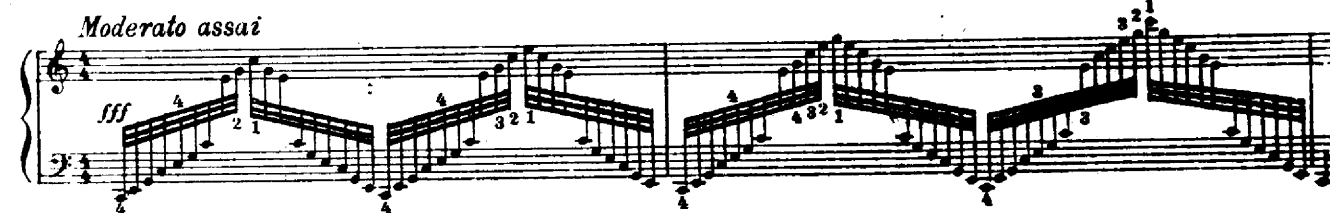
Никакого труда для исполнения не представляют всевозможные *гаммы* и *arpeggio*, когда их пишут для разных рук. При таких условиях гаммы окажутся чрезвычайно чёткими и стремительными, а *arpeggio* — очень звучными и блестящими. Несомненно, наиболее удобным, естественным и лёгким в подобном изложении должно признать распределение нот для *четырёх пальцев* каждой руки, но положительно нет оснований уклоняться и от иных построений. Бывают случаи, когда приходится пользоваться только тремя пальцами или различными сочетаниями трёх и четырёх пальцев и даже двух, трёх и четырёх. Такие сочетания только менее естественны, но иногда бывают совершенно неизбежны. Если они исполнены вполне точно, то звучат, разумеется, ничуть не хуже.



Все разговоры о том, что рисунок, изложенный в своём строении не для четырёх пальцев, а для трёх или каких-либо иных сочетаний их, создаёт известные трудности из-за уплотнения времени при перемещении рук, — решительно ни на чём не основан. Раз и навсегда надо запомнить, что *время*, необходимое для перемещения рук арфиста никогда не вносит никаких помех. Арфист перемещает руки с невероятной стремительностью и действительная *трудность*, если уже вообще говорить о «трудности», — возникает только в том случае, когда каждое *новое перемещение* требует иного *расположения* пальцев. Трудна не «скорость» перемещения рук, а неу-

добна «разнородность» в расположении пальцев, так-как она требует *внимания* со стороны исполнителя, неизбежно сковывающего стремительность и, так сказать, «автоматичность» его движений.

Нечто подобное имеет место в «Сцене рассвета» в опере *Евгений Онегин*, где арфисты часто ленились выбирать все ноты, требуемые Чайковским, и играют написанные им *arpeggio* одинаково, иной раз сводя их даже к *glissando*, отнюдь не предусмотренному автором. Вот, как всё это выглядит в нотах с точным указанием неравномерного количества нот, приходящихся на каждую руку пальцев.



Но, если в только что приведённом образце из *Евгения Онегина* всё «неудобство» сводится только к трёхкратному не очень ловкому положению левой руки *выше* правой, то следующий отрывок из *Второй симфонии* Малера оставляет арфиста в

полном недоумении. Простой по виду рисунок оказывается невероятно сложным из-за нелепого расположения пальцев, никак не укладывающихся в удобное и последовательно-оправданное для исполнителя сочетание их.



Напротив, если рисунок приобретает какую-то закономерность, понимаемую в данных условиях, как его однообразие в изложении, — он даёт возможность исполнителю *смотреть вперёд* и тогда никакие смены в расположении пальцев для него уже не страшны. Он успевает во время

исполнения первого построения подготовиться ко второму, затем, при исполнении второго — к третьему и так до самого конца данного приведения. Кстати сказать, подобные *arpeggio* звучат необычайно красиво, сочно и внушительно, а скорость их достигает крайних пределов возможного.



Современный оркестр. т. IV

(Хассельманс - Рождественская сказка)

Andante

dolce

(Сэн-Санс - Рождественская оратория)

Moderato

(Рубинштейн - Демон)

Andante

HARPE

(Бокса - Этюды)

Пишущему для арфы необходимо помнить, что в данных восходящих и нисходящих *arpeggio* предпочтительнее, чтобы поворот вверх или вниз приходился на одну и ту же руку и чтобы этой рукой по возможности оказывалась правая. Это верно по существу, но автор должен знать, что «низ» в данном случае не идёт обычно дальше первой трети малой октавы, то-есть той точки, где исполнитель может обойтись естественным положением тела и естественным размахом руки. Правая рука, имея постоянную или почти посто-

янную опору на дэке, действует всегда с большей уверенностью и потому предпочтительнее в поворотах, довольно трудных и не очень удобных. Левая рука, способная с таким же успехом осуществить поворот как вниз, так и вверху, просто напросто оказывается в менее обычном и естественном для себя положении вверху, не говоря уже о том, что заставляет исполнителя отстранять немного голову, дабы не задеть себя по лицу или не вызвать болезненного ощущения в руке. Вот несколько примеров на данный случай.

pp

f

ff

M.D.

ff

M.D.

ff

M.D.

Здесь же полезно ещё раз подчеркнуть, что любые *arpeggio*, изложенные по три или по две ноты для каждой руки, в основном звучат столь же хорошо, как и четырёхступенные рисунки. Но для того, чтобы они были действительно легки и благозвучны, надо излагать их обеими руками более или менее сходно и не размещать звуки, составляющие их, на слишком больших расстояниях друг от друга. Другими словами, в изложении всех подобных *arpeggio*-образных построений, всегда окажется предпочтительнее *тесное* расположение перед широким, которое должно быть удержано за построениями, преследующими особые художественно-звуковые цели.

Когда дело касается коротких, быстро чередующихся четырёхзвучных образований, то всег-

да окажется полезным удвоить их октавой ниже левой рукой. Такое мероприятие придаст им не только больше силы, но и внесёт весьма желательную устойчивость. Для исполнения все подобные построения не влекут за собою больших трудностей. Они останутся удобными и лёгкими до тех пор, пока не встретятся повороты обеими руками одновременно, особенно затруднительные в быстром движении и неизменно порождающие некоторую неуверенность и неустойчивость в исполнении. Нечто подобное в оркестре совершенно нетерпимо, хотя в концертных произведениях для арфы, рассчитанных на очень сильных исполнителей, они встречаются довольно часто. Вот один такой образец из *Фантазии для арфы с оркестром* Теодора Дюбуа (Dubois, 1837—1924).

Animato

Orchestre

cre - scen - do

ff

Ломанные рисунки из трёх или четырёх нот для каждой руки не представляют для исполнения трудностей, но они всё-же не очень свойственны природе инструмента. Тем не менее, ими пользуются очень широко, и звучат они тем луч-

ше, чем больше сближены руки. Без такой предосторожности они могли-бы показаться в своём звучании слишком робкими и пустыми. Вот один такой образец, позаимствованный из музыки, предназначенной для арфы-*solo*.



В оркестре нечто подобное довольно часто встречается только в сопровождении или в каком-нибудь оркестровом *solo*. Русские композиторы, предпочитая пользоваться таким изложением во встречном движении и в обеих руках одновре-

менно, создавали узор сопровождения большой плотности и красоты, ничего, разумеется, не имеющий общего с виртуозными рисунками-*solo*.

Вот один такой случай, встречающийся в сюите Глазунова *Из Средних Веков*.

8 *Plus animé* ♩ = ♩.

Flûtes

Clarinettes en La

Bassons

Cors en Fa

Harpe

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Чего-же теперь следует избегать в особенности? Очень неудобны неустойчивые, обычно дурно звучащие построения для левой руки столь распространённые в музыке клавишников и классиков.

В оркестре такими построениями не имеет никакого смысла пользоваться, но в учебной обстановке они очень полезны. Два примера, заимство-

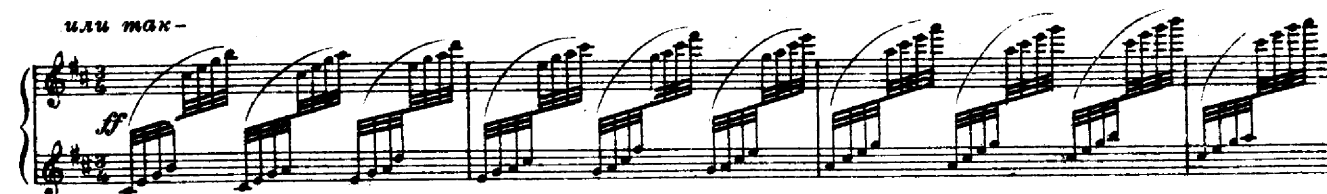
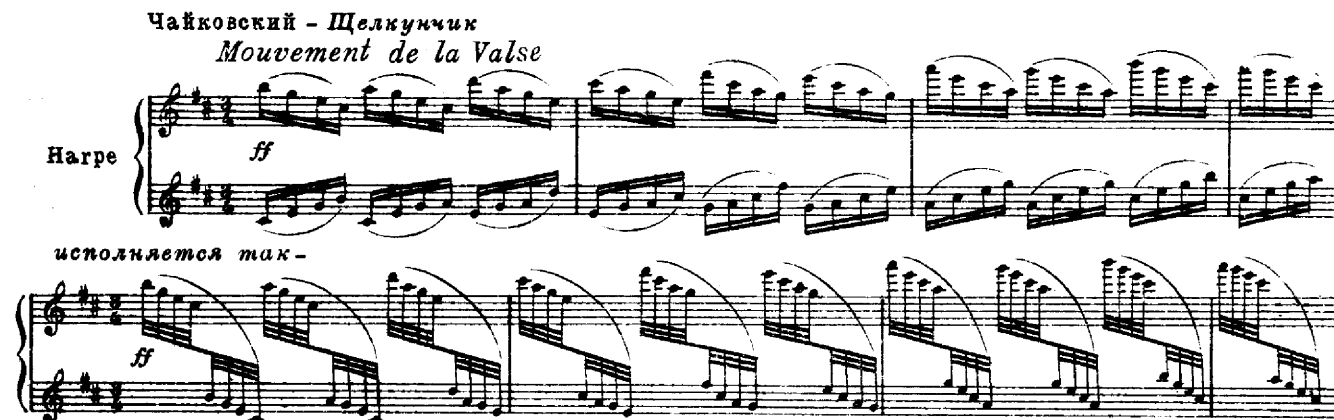
ванные из Сонатин Франсуа-Жозефа Надэрмана (Naderrmann, 1773—1835), дадут полное представление о существе вопроса.



Должно избегать большого сближения рук или их совпадения особенно в подвижных рисунках. Их неизменно будут упрощать помимо воли автора и в полном соответствии с природными особенностями инструмента. Самым досадным доказательством, как не следует делать, может служить отрывок из *Щелкунчика*, который нигде и никогда не играется так, как он ошибочно изложен Чайковским. Как известно, сам Чайковский в некоторых своих письмах не раз жаловался, что он будто-бы «не знает арфы» и что его «учили писать для арфы, как для фортепиано». Возможно, что эти жалобы и отвечали в какой-то мере действительности, но, тем не менее, редко встретить среди музыкантов композитора, чувствующего инструмент с такой долей тончайшего пони-

мания его художественных средств и технических возможностей, как то проявилось именно у Чайковского. Поэтому, приводимый отрывок следует рассматривать не в качестве «отрицательного» примера, а только в виде досаднейшей опуски автора, запамятавшего на мгновенье свойственные арфе особенности изложения. Помимо прочего, этот образец с полной очевидностью доказывает, что задуманное для фортепиано, часто оказывается не пригодным для арфы.

Дабы прекратить всякие кривотолки, которых, кстати сказать, бывает слишком много, — вот указанный случай в изложении Чайковского и в исполнении всех арфистов, изменивших его фактуру в соответствии с требованиями пальцевой техники инструмента.



Не следует писать и двухголосных построений с различным расположением пальцев и с необходимостью одного или нескольких поворотов руки. Они очень трудны, всегда неудобны и звучат весь-

ма посредственно. В оркестре их также всегда будут упрощать или излагать более произвольно в полном соответствии с естественными возможностями инструмента.



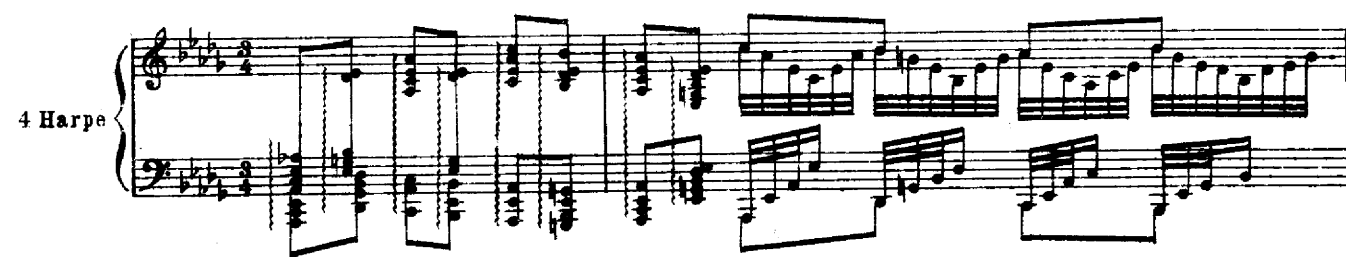
Ни при каких обстоятельствах нельзя писать пяти нот для одной и той-же руки. Это неисполнимо, если не предусмотрен особый приём «скольжения», возможный первым или, что немного труднее, — четвёртым пальцем, и только на соседнюю струну. Через струну «скользить» нельзя. Подобная необходимость осуществляется иным

путём, когда твёрдо поставленные пальцы дают полную свободу только большому пальцу, отыгрывающему необходимые ему звуки. В левой руке нечто подобное почти не используется из-за недостаточной устойчивости её на струнах. Впрочем, вот один нелепый случай из пяти нот, встречающийся в *Дон-Жуане* Рихарда Штрауса.



Однако, во много крат хуже, когда автор, предписывая тот или иной рисунок арфам, вообще мыслит о фортепиано, и свою партию арфы излагает так, как это было-бы только подстать клавишному инструменту. Приводимый ниже от-

рывок, предназначенный для объединения четырёх арф, не оставляет в том никакого сомнения. Автор, несомненно, забыл об арфе, когда создавал то, что он написал. Вот такой пример из *Песен Гуррэ* Арнольда Шёнберга.

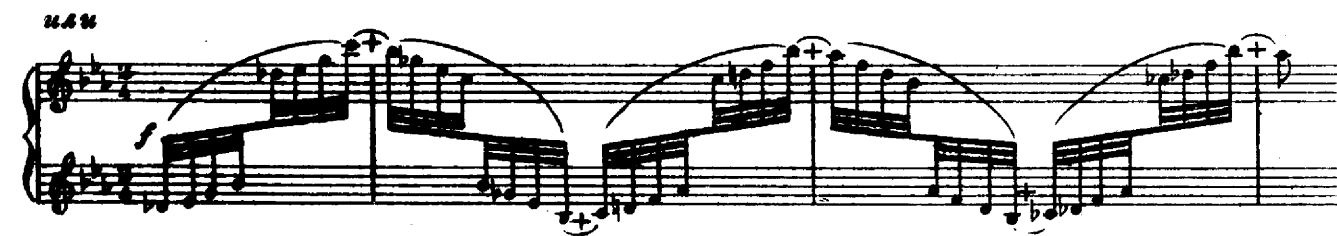
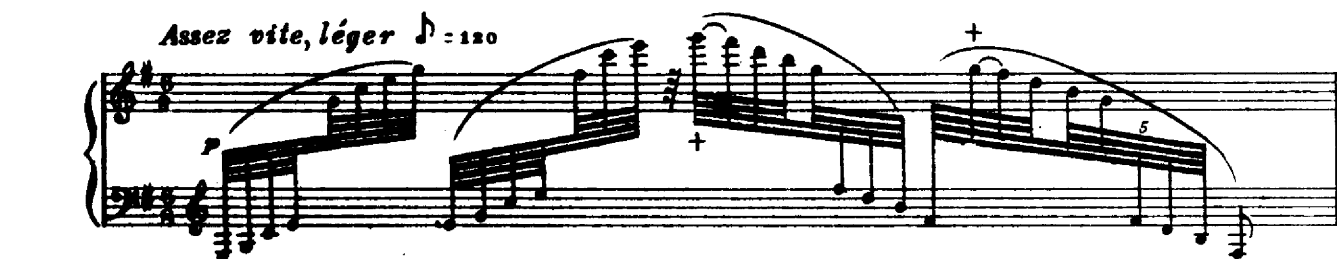




В противоположность всему сказанному, приём *скольжения* именно в том и заключается, чтобы два верхних или нижних звука, неизменно являясь двумя *соседними* струнами, образовывали бы пятислушие.

При таких условиях, исполнитель, «отыгрывая» первым пальцем более высокий или четвёртым — более низкий звук, легко *соскальзывает* на соседнюю струну и, следовательно, воспро-

изводит одним и тем же пальцем не один, а два звука. В нотах «скольжение» обозначается маленькой лигой, поставленной между ногами, требующими этого приёма. Здесь же полезно напомнить, что «скольжение» четвёртыми пальцами значительно труднее «скольжения» первыми пальцами, и «скользить» правой рукой, как имеющей точку опоры, всё-таки удобнее, чем левой, всегда находящейся на-весу.



Скольжение только в восходящем движении и в полном соответствии с указанным способом его воспроизведения возможно и другими пальцами, но тогда оно становится менее удобным и естественным. Скольжение большим пальцем только в нисходящем движении в терцовых, секстовых, октавных или каких-либо иных последовательностях очень легко и звучит даже нарядно. Напротив, скольжение *левой рукой* трудно и весьма ко-ряво, что происходит только от того, что левая рука, не имея точки опоры и находясь на-весу,

опирается только на собственные пальцы. Вот несколько образцов, заимствованных из сочинений для арфы-*solo* Альберта Цабеля (Zabel, 1835—1910), Феликса Годфруа (Godefroid, 1818—1897) и Вильгельма Поссе (Posse, 1852—1925).

Скольжение двумя или несколькими пальцами вверх — вторым и третьим или всеми тремя, и вниз — только первым или вторым и третьим при перевернутой руке, — относится уже к области *glissando* и ничего общего с собственно «скольжением» не имеет.



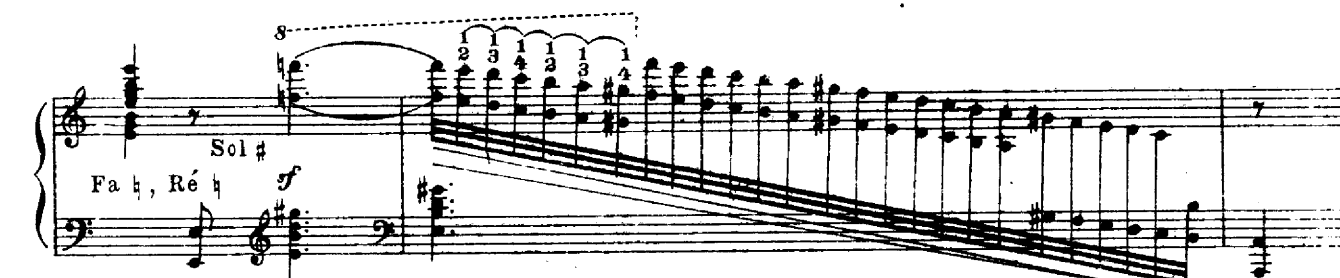
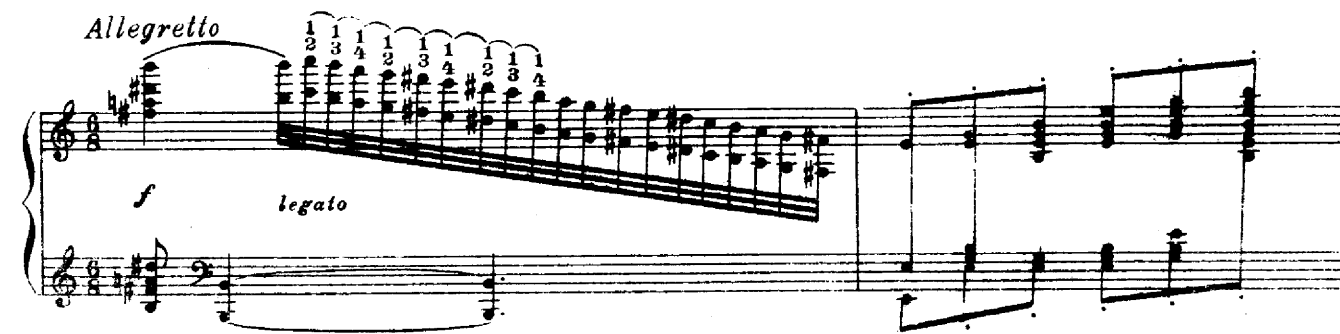
(Цабель - У ручья)



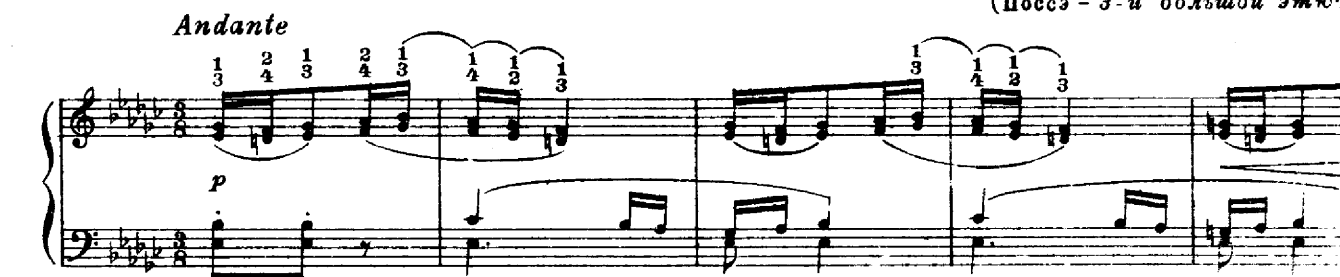
(Цабель - 3-й концертный этюд)



(Феликс Годфруа - Танец сальфос)



(Поссе - 3-й большой этюд)



(Поссе - Nachtstück)



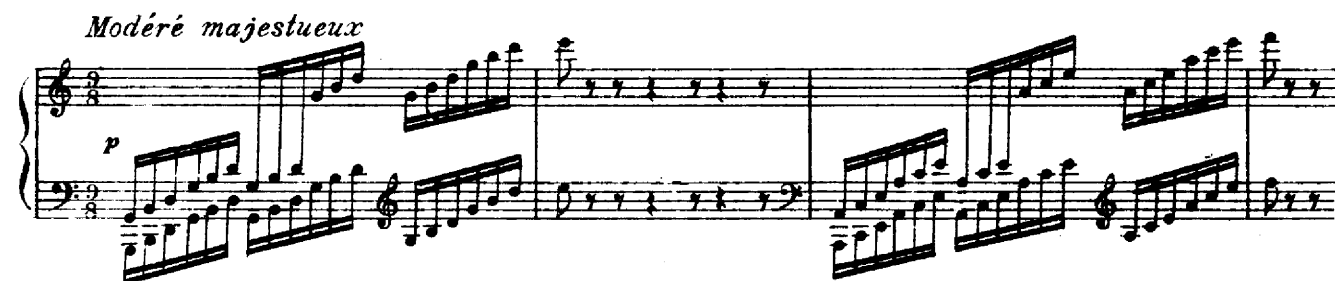
(Поссе - Гавот)

В качестве общего правила необходимо заметить, что «не следует держать руки слишком близко», ни, тем более, — «слишком далеко друг от друга». Кроме того, всегда выгоднее писать по возможности так, «чтобы струна, только что отыгранная одной рукой, не была тотчас же перехвачена другой. Пусть, — справедливо добавляет Видор, — звуковые волны пользуются своим правом свободно распространяться и пусть спокойно за-

мрут все колебания каждой отдельной струны...». Но чтобы больше уже не возвращаться ко всему изложенному, полезно ещё раз напомнить, что в виду хорошей звучности арфы весьма важно знать, что никогда не следует писать таких *arpeggio*, гамм и любых иных рисунков, в состав которых входило бы пять, шесть и более нот и которые были бы предназначены для исполнения одной и той же рукой как в восходящем, так и в

нисходящем направлении. Поскольку все такие построения требуют неизменного поворота руки, то часто, особенно в быстром движении, они оказываются невозможными для исполнения в оркестре. Один такой образец встречается в апофеозе партитуры Фауста Шарля Гуно, где *arpeggio*

из шести нот требует обязательного возвращения назад на последние три ноты. Подобный рисунок, требуя непроизводительной затраты труда, крайне неудобен для исполнения и его было бы лучше разбить между обеими руками. Он зазвучал бы значительно лучше.



В полном соответствии со сказанным, должно напомнить, что нельзя пользоваться последовательностью «длинных *arpeggio*», изложенных двумя руками в октаву или сексту и неизбежно требующих поворота руки. Это — непомерно трудно и ни с какой стороны не оправдано. Ещё того опаснее, когда подобные стремительные *arpeggio* заканчиваются многозвучным сочетанием, которое в качестве заключения не представляется возмож-

ным во-время «схватить» с достаточной точностью и уверенностью. Подобными вещами часто пользовался Рихард Вагнер и вот один такой, безусловно неисполнимый образец, встречающийся в «Траурном марше» из Гибели богов. Кстати, именно арфы, при имеющемся в действительности оркестровом окружении, со своими заключительными созвучиями здесь совершенно не нужны, — их попросту не слышно.



Однако, не взирая на лёгкость, тонкость, прозрачность и подчас значительную изысканность в звучании арфы, её быстро-пробегающие *arpeggio*, гаммы и всякие иные построения, чаще всего про-

слушиваются с достаточной отчётливостью в окружении более или менее умеренной симфонической основы, образованной струнным квинтетом или объединением деревянных и даже медных ду-

ховых инструментов. Если их звуковая ткань будет изложена выдержанными гармониями в нежнейшем *pianissimo* или вообще в оркестровке сдержанной и прозрачной, — поэтичные звуки арфы всегда окажутся на поверхности оркестра. К сожалению, многие композиторы слишком часто забывают об этой особенности в применении арфы и искренне думают, что нежная звучность её способна вступить в единоборство с тромбонами, трубами и большим барабаном, и выйти из неравного боя не подавленной своими звуковыми противниками, но обновлённой и сильно окрепшей. Было бы очень приятно видеть арфу со стальными канатами вместо кишечных струн, но тогда об арфе, очевидно, не было бы и речи. Впрочем, к этому вопросу придётся ещё раз вернуться в дальнейшем.

Чрезвычайной красотой и полнотой звучания на арфе отличаются многозвучные сочетания, изложенные в виде «арпеджированных аккордов». Но звучать такие построения будут хорошо только при соблюдении известных условий. Прежде всего, не следует располагать аккорды на арфе подобно тому, как это сделали бы на фортепиано, — на слишком удалённых друг от друга расстояниях. Кроме того, начиная со струны *Sol* большой октавы и ниже, все многозвучные сочетания, предназначенные для левой руки, необходимо излагать с пропуском ближайшей гармонической ступени между двумя соседними и наиболее глубоко расположенными струнами. В противном случае все подобные построения будут звучать глухо и достаточно тускло. При использовании трёх звуков для левой руки, желательно отдавать предпочтение широкому расположению созвучия, памятуя, что пальцы левой руки легко захватывают дуодециму от основного звука. В среднем отрезке звукоряда, наиболее полном, сочном и красивом по звучанию, ступени любого многозвучного сочетания должны быть сближены. Такая предосторожность в изложении даст созвучью наибольшую силу и устойчивость, столь необходимую именно в звучании арфы, как инструмента нежного и относительно слабого. Широкое расположение в многозвучном сочетании следует признать нежелательным, за исключением разве только тех случаев, когда автор стремится создать особое «звуковое ощущение» прозрачности и некоторой пустоты. При желании охватить елико возможно большее расстояние между крайними ступенями любого многозвучного построения, композитор может отодвигать первый палец правой руки вверх на сексту и даже октаву при условии безусловной сближенности трёх нижних ступеней созвучия. На высоких и тонких струнах арфа звучит очень коротко и в аккордах требует тесного расположения, как единственного средства, способного исправить столь досадный «природный недостаток» инструмента. Широкое расположение вверху применяется только в тех

случаях, когда автор преследует какие-либо художественные цели или стремится создать особенно прозрачную и нежную звучность.

Все аккордовые построения на арфе исполняются только *arpeggiato* и они звучат тем красивее, чем шире и «раскатистее» оно осуществлено. Игра резкими рваными аккордами производит отвратительное впечатление и при всех условиях должна быть осуждена. Тем не менее, в игре на арфе существует правило уменьшать степень раската *arpeggiato* в зависимости от вида нотной записи. Чем крупнее нотная длительность тем, очевидно, шире должно прозвучать *arpeggiato*, и наоборот, — чем короче длительность нотной записи, тем острее и резче должно быть осуществлено такое *arpeggiato*. Скорость в последовании многозвучных сочетаний должна быть умеренной, так как нечто противное такому предостережению влечёт за собой с одной стороны нежелательную суетливость и поспешность, а с другой, — достаточно неприятное и дурно звучащее гармоническое смещение созвучий. Его удаётся иногда частично избежать простым «приглушением», когда исполнителю случается улучшить минутку и приложить пальцы левой руки к самым низким струнам арфы, способным гудеть больше всего.

К сожалению, некоторые арфисты подходят к воспроизведению аккордов слишком прямолинейно и только что изложенного правила придерживаются в буквальном смысле. Благодаря этому, их исполнение грешит излишней резкостью, часто сбивающейся на крайне неприятную трескотню, когда вместо звука струн слышатся сухие щелчки. Поэтому, всякое многозвучное сочетание при всех условиях должно исполняться на уровне красивого звука, безусловно исключающего всякого рода крайности и, в первую очередь, неправильное *arpeggiato*. Неправильность в исполнении *arpeggiato* заключается в одновременном отыгрывании аккорда обеими руками и при таком способе его воспроизведения многозвучное сочетание никогда не прозвучит красиво. Для того, чтобы аккорд звучал сочно и красиво каждая нота, входящая в его состав, должна прозвучать одна вслед за другой. Только тогда получится правильный раскат одинаково хорошо звучащий как в умеренном движении, так и в более оживлённом. При быстрой последовательности аккордов левая рука должна ограничиться только октавами, что ни с какой стороны не послужит им во вред. Словом, чем уплотнённое окажется последовательность многозвучных сочетаний, тем проще должна быть изложена левая рука. Низкие струны, как более толстые, гудят больше тонких и потому левая рука должна быть всегда готова применить приём «заглушения». В октавах такое заглушение осуществляется с необычайной лёгкостью и простотой, но в многозвучных сочетаниях оно часто оказывается слишком неповоротливым, коль-скоро требует вторичного разме-

щения пальцев на только что отыгранные струны. В октавах это движение может быть заменено упрощенным способом, тогда как в иных условиях оно может оказаться неосуществимым.

Кстати сказать, пишущий для арфы должен знать, что всякая поспешность в чередовании многозвучных сочетаний на низких или средних струнах вообще звучит скверно, что, прежде всего, происходит оттого, что пальцы исполнителя не успевают с достаточной силой захватить струны и «отыграть» их, а сами струны — должным обра-

зом возбудиться и хорошо прозвучать. Подобные вещи хороши только на самых тонких струнах, где усилия арфиста ничтожны, а сами струны «отвечают» даже на прикосновение мухи. Здесь возможна любая скорость и путём так называемых «разбитых аккордов», воспроизведённых обеими руками, играющими друг против друга, данный приём оказывается очень звучным и нарядным. В оркестре такие рисунки обычно не встречаются, но в сочинениях для арфы — они входят в круг её «исполнительских возможностей».



Что-же касается октав, столь звучных и стремительных на фортепиано, то на арфе они звучат довольно посредственно. Правда, многие теоретики советуют при непрерывной последовательности их в правой руке присоединять к ним простые ноты в левой, что значительно облегчает вос-

произведение всего рисунка, делая его более чётким и устойчивым. Однако, в оркестре этот способ исполнения почти не имеет приложения и обычно удерживается в сочинениях для арфы-*solo*, где он применяется в качестве своеобразного виртуозно-технического «гвоздя».

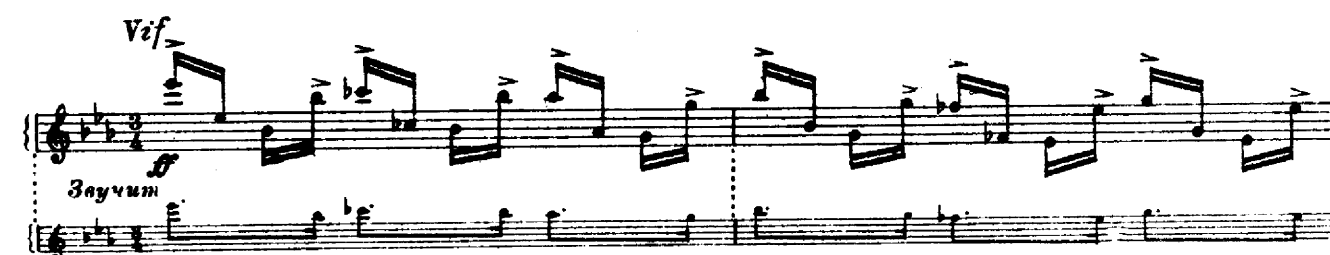


К такому-же роду виртуозно-технических приёмов должно отнести и *ломанные октавы*. Исполненные с надлежащими ударениями, они по-

рождают весьма забавный ритмический рисунок, оставляющий ощущение большой лёгкости и остроты.

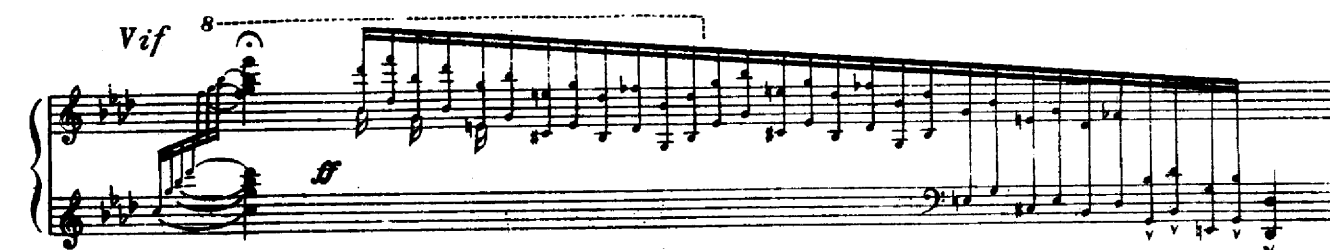
Все подобные построения очень удобны, превосходно звучат и возможны в невероятных скоростях, даже если они и усложнены терциями или квинтами на каждой второй и третьей шестнадцатой. В оркестре такими построениями условно избегают пользоваться.

Un peu plus lourd (Allegro giocoso ♩ = 120)



Наконец, очень звучны и нарядны последовательности октав и децим, исполненных обеими руками. Такой способ изложения легко встретить в произведениях для арфы-*solo*, но в оркестре

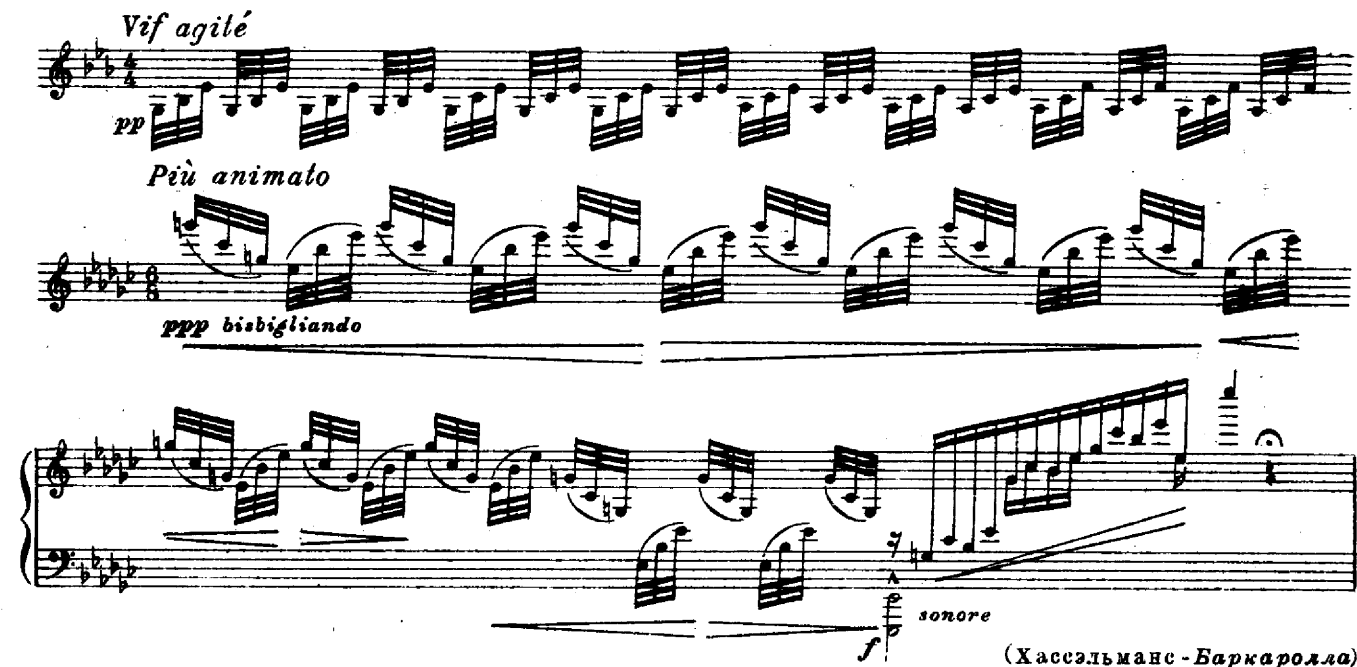
нечто подобное применяется чрезвычайно редко и обычно заменяется стремительным *glissando*, где точность в звучании октав или децим часто оказывается сильно нарушенной.



Перекрещивание рук на арфе в прямом значении слова не представляет никаких трудностей для арфиста, но «перекрещивание», понимаемое в смысле игры одной рукой против другой требует известных разъяснений. При умелом использовании подобных построений они могут представить известные преимущества, мало, впрочем, использованные в оркестре. При игре одной рукой против другой предпочтительнее пользоваться только тремя или даже двумя пальцами каждой руки. Четыре пальца в этом случае создают известную неловкость в движении руки, что отнюдь не может служить на пользу делу. В сочинениях для арфы-*solo* чаще всего встречаются рисунки

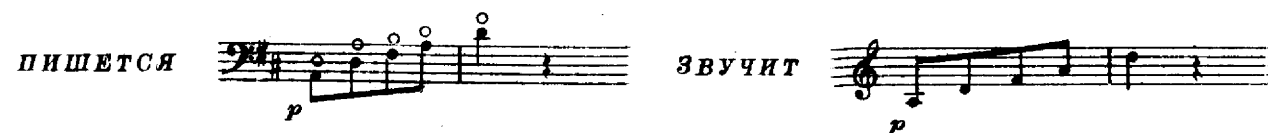
из двух или из трёх нот, воспроизводимые одной рукой и тотчас-же перехватываемые на тех-же или на соседних струнах другой. Они звучат отлично в *piano* и могут быть исполнены в очень скором движении. Ещё лучше звучит *trémolando*, когда три пальца каждой руки захватывают все три струны сразу. В *forte* указанными способами исполнения пользоваться не следует, так-как ему слишком сильно мешает треск струн, перехватываемых другой рукой. На соседних струнах это неприятное ощущение в значительной мере скрадывается. Вот два таких образца, заимствованных из сочинений для арфы-*solo* Цабеля и Альфонса Хассельманса (Hasselmans, 1845—1912).





(Хассельманс - Баркаролла)

Нужно-ли здесь-же напоминать, что подобные построения невозможны ни в *forte*, ни, тем более, — в *fortissimo*? И нужно-ли говорить о том, что они тем хуже, чем ниже спускаются по струнам? Вся прелесть таких рисунков в том-то именно и заключается, чтобы *сила* звука не превышала *pianissimo* или в крайнем случае *piano*, а длина струны не переходила за пределы первой октавы. Чем короче струна, тем она острее звучит и тем скорее затухает, а впечатление, порождаемое подобными узорами, — лучше. Если-же окажется необходимым спуститься ниже, то арфисту придётся, по мере приближения к средним октавам, *сползая* по струнам вниз, дабы избежать слишком продолжительного звучания их. В этом случае получится то, что на языке арфистов принято называть «игрой у колков» — *près de la table*, буквально — «у дэки».



Для воспроизведения флажолетов далеко не все струны одинаково пригодны. Лучшими из них оказываются средние, охватывающие объём от *sol* большой октавы до *do* второй. Флажолеты на металлических струнах почти не звучат и потому они всё равно не бывают слышны. Верди в *Фаль-*

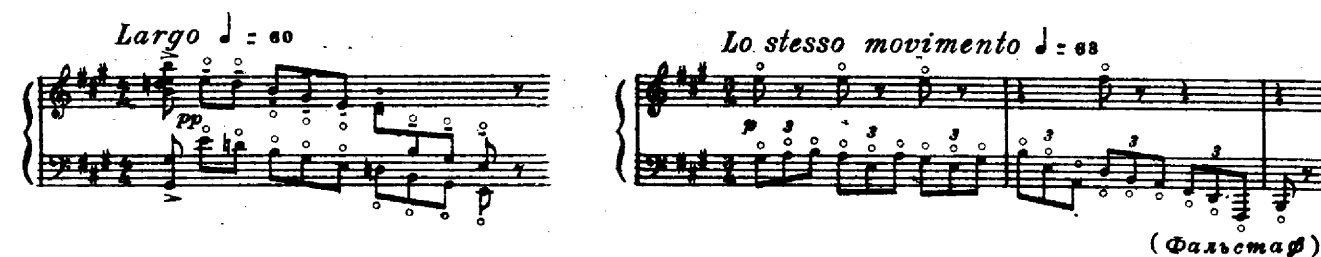
Звучность арфы при таком способе исполнения получается несколько жёсткой, сухой и лишённой всякого звукового обаяния, столь свойственного этому инструменту вообще.

Средние струны арфы обладают достаточной длиной, позволяющей делить их прикосновением руки на две, а иной раз и на три равные части. Это значит, что арфа располагает *гармоническими* призвуками или *флажолетами*, звучность которых, — нежная и таинственная, — производит чарующее впечатление. Эти «гармонические призвуки» или «флажолеты» звучат октавой выше написанной ноты и в записи их указывают обычно ноликом, помещённым над нотами, требующими флажолетного звука. Само собою разумеется, нолик указывает только струну, на которой должен быть воспроизведён флажолет, но отнюдь не действительно звучащую ноту.

стафе, а Римский-Корсаков в *Майской ночи*, воспользовавшись гармоническими призвуками на металлических струнах, несомненно, отдал дань внешней красоты и законченности рисунка, упуская из вида их действительное звучание. Вот эти случаи.



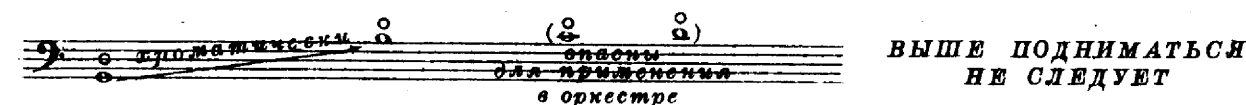
(Майская ночь)



(Фалетта)

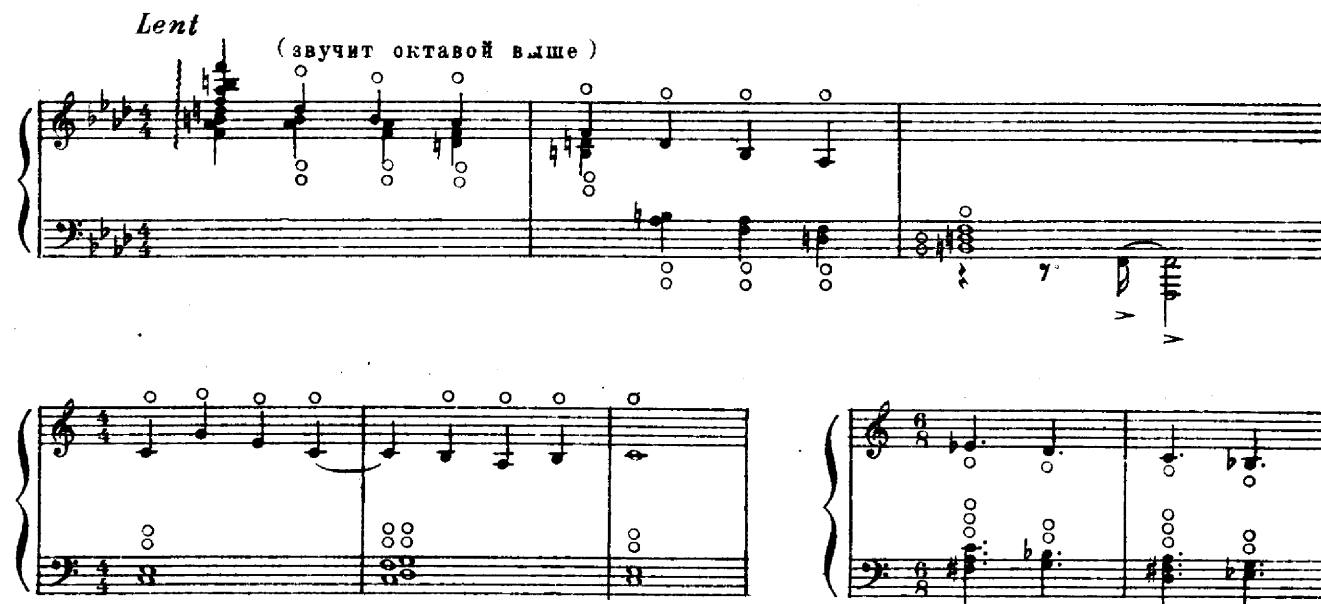
В верхней части звукоряда флажолеты звучат ещё довольно хорошо до ноты *sol* второй октавы, но в крайнем случае и при желании продолжить вверх этот ряд, можно воспользоваться ещё только двумя последними удовлетворительно звучащими флажолетами — *la* и *si*, выше которых ни

при каких обстоятельствах уже писать их не следует. Все эти наиболее высокие флажолеты звучат слишком слабо и всегда может быть опасение, что в оркестре они затеряются и вообще не будут слышны. Вот, полный объём «октавных флажолетов».

ВЫШЕ ПОДНИМАТЬСЯ
НЕ СЛЕДУЕТ

Современная «двойная» арфа устроена так, что она даёт возможность писать одновременно флажолеты для обеих рук и даже в виде отдельных сочетаний с двумя нотами для левой руки и одной для правой. Сочетания из трёх или четырёх гармонических призвуков для одной только левой

руки, встречающиеся иногда в сочинениях для арфы-*solo*, чрезвычайно трудны и неудобны. Они доступны лишь отдельным исполнителям и рассчитывать на них, особенно в оркестре, нет никакого смысла. Впрочем, есть случаи применения их именно в оркестре. Но они мало удачны.



Мало известный итальянский композитор Чезаре Галеотти (Galeotti, 1872—1929) написал однажды октавную последовательность в флажолетах, предназначенную для одной левой руки. Такой случай может послужить достаточно бесплодным упражнением только для арфистов, так как никакой художественной ценности он, конечно, не имеет, коль-скоро звучит значительно хуже тех-

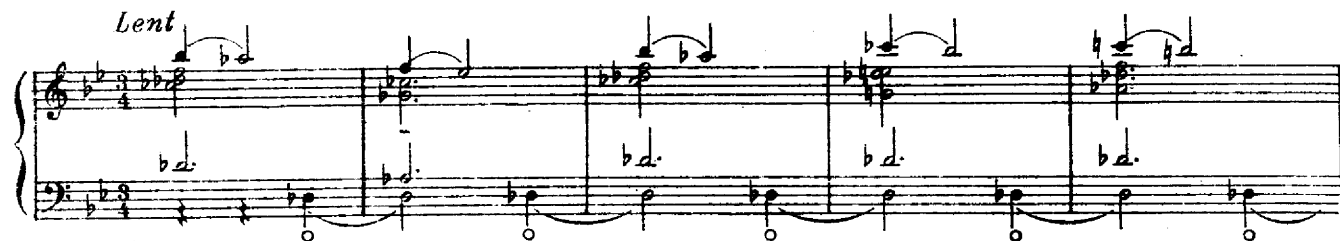
же октав, исполненных двумя руками. Однако, несомненное преимущество могут представить те-же октавы, исполненные одной левой рукой с верхним флажолетным звуком и удвоенным октавой выше правой — с флажолетами или без них, — всё равно.

Впрочем, более подробно об этом приёме исполнения несколько позднее.



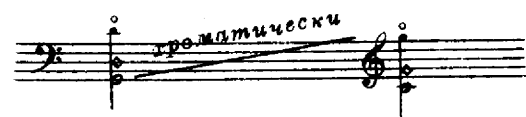
Обратная последовательность звучит ничуть не хуже, когда гармоническая нота, преследуемая своей же действительной нотой, создаёт ощущение отдалённого колокола. Само собою разумеется, такая звучность в оркестре не может иметь

места из-за своей чрезвычайной слабости и изысканности. Напротив, в сочинениях для арфы нечто подобное встречается довольно часто и вот один такой случай из *Легенды Анриэтты Рэнэ* (René, 1875—).



Кроме октавных флажолетов, — о них до сих пор и была только речь, — возможно ещё получение ряда *квинтовых флажолетов*, воспроизведение которых ограничено только одной левой рукой. Способ исполнения этих флажолетов в техническом смысле ничем не отличается от октавных, но он сводится лишь к делению струны на *три* равные части и к несколько необычному виду нотной записи. Звучат «квинтовые флажолеты» двенадцимой выше основного тона и в нотах выписываются полностью. Крупной нотой обозначается всегда только *струна*, на которой требуется воспроизведение данного флажолета. Ромб, поставленный на месте квинты, указывает на необ-

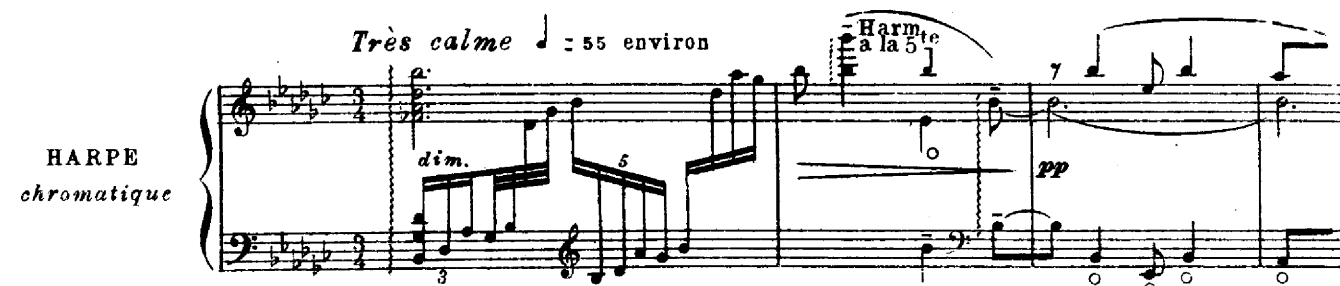
ходимость деления струны на *три* равные части и требует удара пальцем в верхней её доле. Маленькая нота, помещённая *октавой выше* ромба, определяет действительное звучание флажолета, а нолик, поставленный над нею, остаётся только общепринятым условным обозначением всякого флажолета. Все квинтовые гармонические призвуки, хоть и звучат прекрасно, но они, тем не менее, несколько слабее октавных. Их объём, ограниченный только жильными струнами и техническими условиями воспроизведения, заключается в пределах нижнего *sol* и среднего *do*. Вот их действительный объём с точным указанием условной записи.



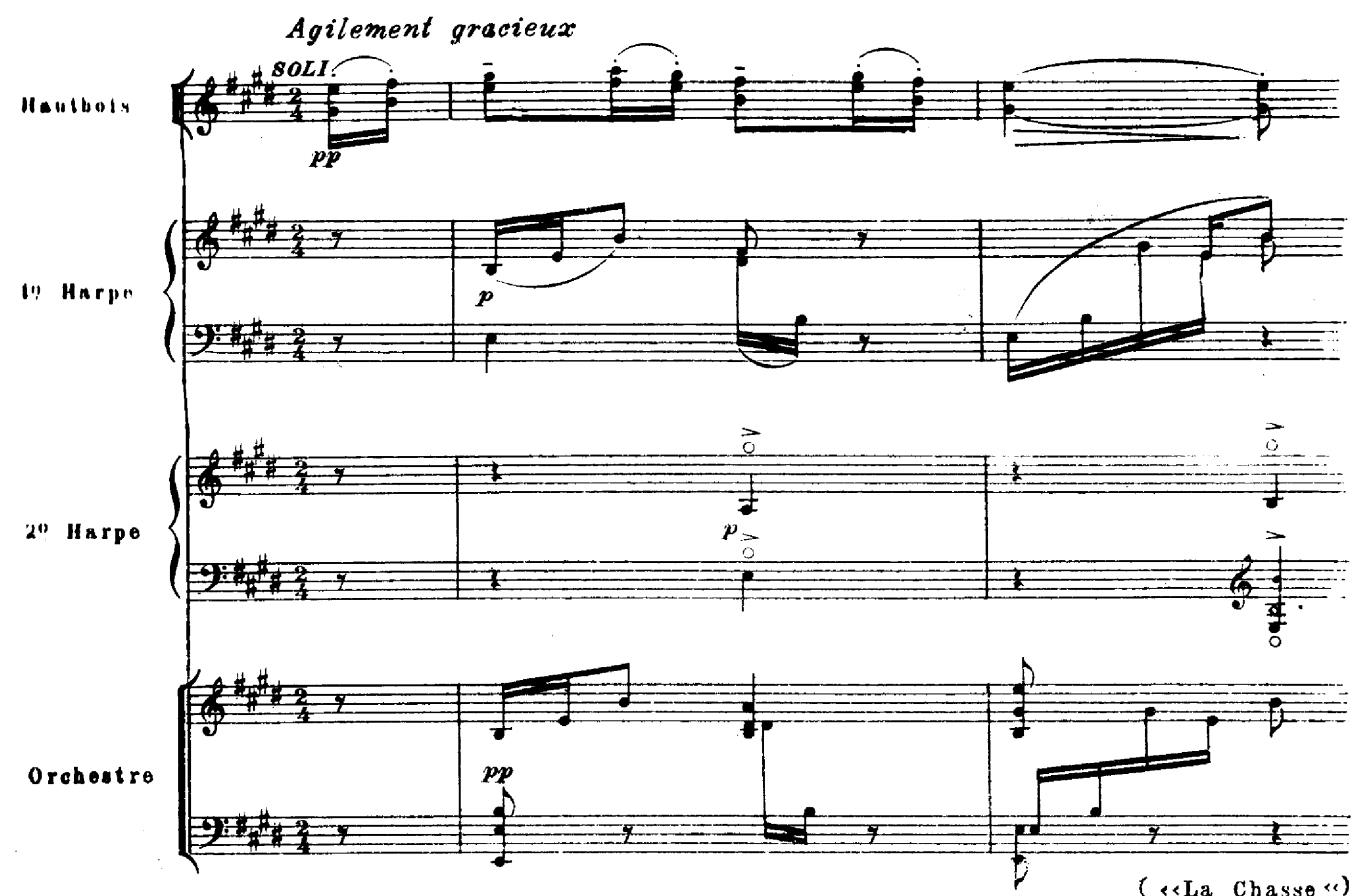
В сочинениях для арфы квинтовые флажолеты встречаются уже довольно давно, тогда как в оркестре они робко начали появляться лишь в самое последнее время. Вот, для примера, один случай из *Lande* Флорана Шмита для арфы-*solo*, и

другой — из четвёртой части сюиты *Листиана* «La chasse».

При применении квинтовых флажолетов в оркестре, звуковое окружение их должно быть особенно лёгким и прозрачным.



(Шмит — Lande)



(«La Chasse»)

Для того, чтобы заглушить звук длинных струн арфы, в построениях, исполняемых левой рукой, применяются так называемые «приглушённые звуки». Они осуществимы только в области действия левой руки и не могут быть слишком подвижными, что происходит от того, что их исполнение, связанное с некоторым упражнением, заключается в искусственном прерывании звучания струны прикосновением пальцев тотчас же после её возбуждения. Приглушённые звуки или, как их называют в оркестре, — *sons étouffés*, в левой руке исполняются раскрытой ладонью, когда все пальцы направлены *не вниз*, как это требуется условием игры на арфе вообще, а *вверх*, что именно и даёт возможность *гасить* звучание струн. В нотах они обозначаются клинушками или точками и требуют обычно дополнительного указания *sons étouffés* и знака, определяющего объём применения «приглушённых звуков». Особенно хорошее впечатление могут произвести «приглушённые октавы» в том случае, если они применены уместно и со знанием дела. Их осуществление и отчасти звучание приближается к *pizzicato* струнных басов.

В современных условиях и в развитие всего только что сказанного — ещё лишь два слова. Теперь «приглушённые звуки» отнюдь не ограничиваются воспроизведением одной левой ру-

кой. В левой руке они звучат особенно красиво и хорошо. Они очень удобны для исполнения, и струны арфы достаточно длинные для того, чтобы предоставить эту возможность пальцам левой руки. Но «приглушённые звуки» далеко не чужды исполнению и *правой* рукой. Здесь меняется только способ их исполнения и «раскрытая рука» с раскинутыми по струнам пальцами уступает место *второму* пальцу правой руки изогнутому так, чтобы первым же суставом «заглушить» только что отыгранную струну в то мгновение, когда этот палец хватается вышележащую соседнюю. Если бы воспроизведение «приглушённых звуков» потребовало движения вниз, то обязанности «глушителя» будет исполнять боковая плоскость того же второго пальца, но уже «довёрнутого» к струнам вплотную. Только и всего. В нотах «приглушённые звуки» правой рукой обозначаются точно таким же способом и в своём звучании напоминают уже несколько суховатую звучность *pizzicato* альтов и низких скрипок, или запыхавшиеся звуки флейты, играющей с некоторой поспешностью *staccato*. В оркестре «приглушёнными звуками» пользуются очень редко, но в сочинениях для арфы-*solo* они встречаются довольно часто.

Вот один такой образец, взятый из *Хорала* Видора для арфы и струнных.

Современный оркестр. т. IV

Andantino

Harpe

Violons

Altos

Violoncelles

staccato

pp

pizz.

p

Полной противоположностью «приглушённым звукам» является игра «у колков» или «у дэки» — *près de la table*. Арфисты воспроизводят их в самой нижней части струны, где напряжение её оказывается наибольшим, а естественное колебание — наименьшим. В таком случае, струны арфы теряют всё своё обаяние и начинают звучать жёстко, немного сдавленно и сурово. Одни сближают подобное звучание арфы с «закрытыми звуками» валторны, другие — с немного сдавленными и подпрыгивающими «*sons cuivrés*» гитары. В некоторых случаях, когда арфисту почему-либо не очень удобно сползти по струне вниз он может добиться точно такого-же звучания арфы и у самых разилок в верхней части струны. Подобное положение руки не очень удобно, но на крайний случай вполне осуществимо. Но каково-бы ни

было сравнение, звуки *près de la table* арфы обладают вполне своеобразной окраской, не имеющей ничего общего в звучании других инструментов. Единственным недостатком этого способа исполнения оказывается его крайняя неспособность. В сочинениях для арфы он применяется достаточно широко и способен произвести вполне сносное впечатление, особенно в трелях, которые, как известно, звучат на арфе исключительно скверно, но в оркестре такой способ исполнения мало заметен. Им довольно часто пользовался Дебюсси, искавший в своих произведениях необычайных, туманных и особенно изысканных, обаятельных звучаний. Звучность *près de la table* его, очевидно, вполне удовлетворяла. Другим — она ровным счётом ничего не даёт. Впрочем, вот один такой пример из *Весеннего хоровода* Дебюсси.

En accélérant peu à peu

près de la table et en laissant vibrer

Коль-скаро всякое быстрое повторение одного и того-же построения на одних и тех-же струнах звучит на арфе всегда скверно, то, следовательно, всякого рода трели и быстро повторяющиеся ноты, представляют собою худшее, что есть в художественно-технических возможностях её. Тем не менее, трели и быстро повторяющиеся ноты исполняются на арфе особенно просто и легко с участием обеих рук, играющих одна против другой. В исполнении одной руки все подобные построения менее удобны и звучны, хотя в конце-концов и столь-же доступны. Особенно убого

звучат на арфе трели. Несколько лучше удаются ей повторяющиеся ноты, которые могут быть исполнены и на одинаково звучащих ступенях, двоянных при посредстве педалей. Причина дурного звучания трелей и быстро повторяющихся нот заключается в поспешности, с которой исполнитель должен захватить струну с тем, чтобы отыграть её вновь. Вследствие такого условия струна не успевает отзвучать надлежащим образом и мгновенно перехваченная, даёт чрезвычайно неприятный треск с неизменными в таком случае щелчками.

В музыке, предназначенной для арфы, подобные построения встречаются довольно часто, но в оркестре они решительно избегают пользоваться.

Единичные случаи не могут, конечно, идти в счёт. Два таких образца могут дать ясное представление о существе этого приёма.

звучит плохо

звучит значительно лучше

Однако, «двоянные звуки» в более развернутом построении, основанных по преимуществу на двойных нотах, — звучат уже значительно лучше. Они довольно часто применяются не только в сочинениях для арфы-*solo*, но и в оркестре, когда автор стремится к увеличению силы звука или к особым построениям, заключающимся в чередовании двух или нескольких одинаково настроенных струн. Если речь идёт об исполнении подобных построений, изложенных на одних и

тех-же звуках, то для того, чтобы такое построение прозвучало вполне удовлетворительно, никогда не следует пользоваться слишком большой силой звука. Обычно такое положение вещей приводит к чрезмерно частому и весьма неприятному «пощёлкивающему» соприкосновению струн, что случается иногда и при неосторожном прикосновении пальцами к струнам вообще. Вот, как это выглядит в нотной записи, требующей обязательного обозначения педалей.

Vif

ff

(Mi # - Fa #)

Vif

f

(Do # - Ré b)

Molto più animato

sf

p

sf

p

(Обычно исполняется *près de la table*)

(Хассельманс - Баллада)

Но совершенно исключительно, — чисто, стремительно и очень красиво, звучат «длинные» построения из повторяющихся нот, где опасность «пощёлкивания» сведена к нулю. В этом случае каждая рука исполняет, естественно, узор из черёдх струн, двоянных вполне произвольно. По

совершенно непонятным причинам в оркестре подобные построения встречаются чрезвычайно редко, чтобы только не сказать, что композиторы забыли о них весьма прочно, но в сочинениях для арфы их можно встретить на каждом шагу. Вот, в пояснение сказанному, — две таких выписки.

Rapide

(*strappando e stringendo*)

ff

(la b = sol #)

(mi b = ré #)

(Хассельманс - Баллада)

Allegro

f

f

sf

p

sf

p

(Хассельманс - Orientale)

Наиболее изысканная разновидность удвоения одной и той-же ноты достигается сочетанием простого звука, взятого правой рукой, и его флажолета — в левой. Флажолет может быть как «октавным», так и «квинтовым», но в оркестре, вследствие крайне ничтожной силы звука самих флажолетов, нельзя пользоваться ничем, что в какой-бы то ни было степени превышает понятие *pianissimo*. Известно ведь, что гармонические

призвуки совершенно не способны бороться с сочной и напряжённой звучностью оркестра и их удел, когда они действительно хороши и красивы, — нежнейшее и наиболее прозрачное сопровождение. Последний способ не имел ещё места в оркестре, но такое применение флажолетов могло-бы быть очень привлекательным в каком-нибудь нежно-изящном, немного мечтательном *trémolando*.



Самым блистательным, нарядным и звучным приёмом игры на арфе является *glissando*. Сущность его общеизвестна, — оно заключается в скольжении по струнам, сведённым в четыре, пять и более звуков. Самым существенным недостатком *glissando* является его назойливость, возникающая обычно при чрезмерном злоупотреблении. Как *украшающий* приём *glissando* необычайно привлекательно, но как *средство* музыкальной выразительности оно быстро себя изживает и становится просто утомительным. Для того, чтобы пользоваться *glissando* арфы с пользой надо, прежде всего, обладать хорошим вкусом, дабы знать меру, без острого ощущения которой лучше не прибегать к его услугам. Больше, чем что-либо иное *glissando* арфы способно увлечь композитора в сторону преувеличений столь опасных вообще, а в отношении *glissando* — в особенности.

Только в большом оркестровом *tutti* опасность излишнего использования *glissando* может быть преодолена сравнительно легко.



«Какое неисчерпаемое количество самых неожиданных сочетаний можно было-бы получить, если только произвольно настраивать семь педалей арфы!», — справедливо восклицает Видор. Но этим праздным опытом молодой автор может

заняться как-нибудь на досуге. Его терпение всё равно иссякнет значительно раньше, чем он успеет исчерпать все возможности! Не в этом сейчас дело. Важнее запомнить, что в виде *glissando* возможны все уменьшенные септ-аккорды, пять

доминант-септ-аккордов, столько-же малых септ-аккордов и малых септ-аккордов с пониженной квинтой, четыре больших септ-аккорда, один доминант-септ-аккорд и один большой септ-аккорд с повышенной квинтой, и два нон-аккорда — большой и малый, на всех ступенях хроматической

октавы. В этом последнем случае соотношение педалей не будет «единообразным», но в каждом отдельном сочетании их последовательность будет располагаться в зависимости от действительно звучащих струн. Вот таблица всех возможных аккордов-*glissando*, обычно применяемых на арфе.

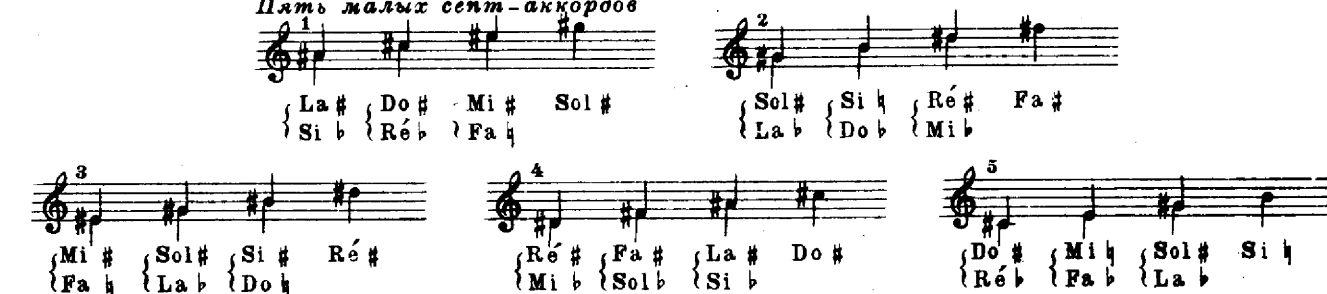
Все уменьшенные септ-аккорды



Пять доминант-септ-аккордов



Пять малых септ-аккордов



Пять малых септ-аккордов с пониженной квинтой



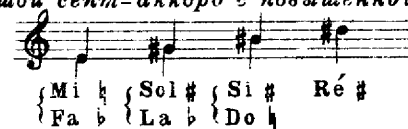
Четыре больших септ-аккорда



Один доминант-септ-аккорд с повышенной квинтой



Один большой септ-аккорд с повышенной квинтой



Большой нон-аккорд



Малый нон-аккорд

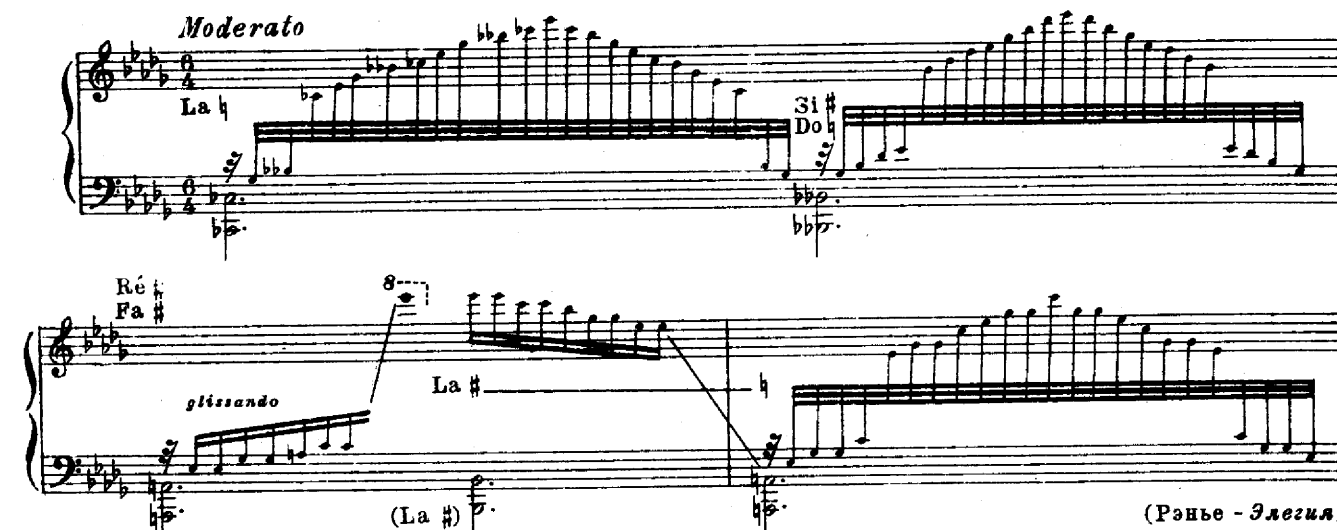


Теперь возникает вопрос, — каким образом запомнить все эти построения за исключением, конечно, уменьшенного септ-аккорда, как простейшего и легчайшего вида сдвигания струн арфы. Геварт даёт довольно сложный совет удерживать в памяти больших терций, неизменно входящих в состав пятнадцати септ-аккордов, и при своём написании требующих двойного начертания — диэзами и бемолями, без применения двойных повышений и понижений. Вот эти терции — *do-mi#* (*ré-p-fa#*), *si-ré#* (*do-mi#*), *sol-si#* (*la-p-do#*), *fa-la#* (*sol-si#*) и *mi-sol#* (*fa-la#*). Но значительно проще запомнить, что пять доминант-септ-аккордов, возможные на арфе в виде *glissando* суть те, основные ступени которых не входят в состав семи ступеней *Si-мажорной* гаммы. Возможные на арфе в виде *glissando* пять малых септ-аккордов суть те, основные ступени которых не входят в состав семи ступеней *Mi-мажорной* гаммы. Итак, нет ничего проще удерживать в памяти обращённое вниз уменьшенное трезвучье *si#-sol-mi*, которое «символически» служит узлом к разрешению поставленной задачи и требует только своего чтения не в обычной последовательности, принятой для построения всякого многозвучного сочетания, а наоборот, — так,

как это указано в данном случае. Само собою разумеется, значительно легче запомнить три гаммы или одно зеркально-отражённое уменьшенное трезвучье, чем пытаться заучить пять энгармонически равных больших терций. Они дают решение вопроса менее наглядное. Только и всего.

Что же касается всех прочих *glissandi*, построенных на иных аккордовых основах, то в оркестре пользуются ими значительно реже и потому нет ничего проще сообразить их педализацию применительно к каждому отдельному случаю. Здесь только полезно ещё раз припомнить, что три ступени — *sol*, *ré* и *la*, ни при каких условиях не могут быть «сдвоенны» на арфе. Во всём остальном поле деятельности для ищущего новых звуковых сочетаний в *glissando* не только необъятно, но и, как было уже сказано, — вполне неисчерпаемо.

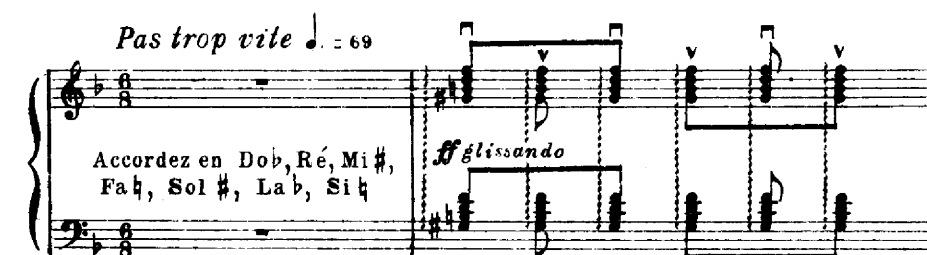
Из некоторых более сложных построений можно напомнить о сочетании *arpeggio* и *glissando*. Начинаясь пальцами и заканчиваясь скольжением, оно придаёт таким построениям больше силы и блеска. Этот приём, известный арфистам очень давно, может быть применён и в *forte* и в *piano*, и исполняться обеими руками как в восходящем, так и в нисходящем направлении во всём объёме арфы. Вот два таких примера из небольших сочинений для арфы-*solo* Марсэля Турнье (Tournier, 1879-) и Анриэтты Рэнье.



Другим менее обычным способом применения *glissando* является соединение его с флажолетами. При таких условиях *glissando* исполняется совершенно произвольно правой рукой, а флажолеты, чаще всего с аккордами, как гармонической основой, — левой. Обычно, такое сочетание звучит очень красиво, а в иных случаях — просто великолепно.

Особой разновидностью *glissando* должно признать «скользящий аккорд», исполняемый неизмеримо более стремительно, чем любой обыкновенный аккорд. Такой аккорд содержит в себе значительно большее количество звуков, чем обыкновенный и охватывает, следовательно, значительно большее пространство по звукоряду. Скользящие аккорды исполняются только приёмом *glissando* и скорость их воспроизведения

придаёт их звучанию большую силу и пространственность. Однако, чрезмерная поспешность в исполнении таких построений производит не очень приятное впечатление, напоминающее неуместное позвякивание какой-нибудь бандуры или гитары. Скользящие аккорды могут быть исполнены одной или двумя руками в одном и том-же направлении или в противоположные стороны в одной или нескольких октавах и во всех отрезках звукоряда, за исключением низкого. В нотах «скользящие аккорды» часто сопровождаются змейками со стрелками, указывающими направление, или только одними стрелками, поставленными с левой стороны нотной головки. В *Испанском кантрильо* Римского-Корсакова для той-же цели применены условные знаки смычков, — воротца и галочки, направляющие движение руки арфиста.



Одновременное исполнение «скользящих аккордов» обеими руками в противоположных направлениях в двух октавах достигает высшего предела силы и скорости и производит отвратительное впечатление удара кнута, который при некоторой доле воображения мог-бы оттенить впечатление струнных или «дерева». Таким способом исполнения очень увлекаются все современные арфисты, стремящиеся «выкачать» из арфы всё, что только возможно и потому часто впадаю-

щие в крайности, решительно противоречащие природе и назначению её. В нотах такие противоположные «скользящие аккорды» пишутся, как обыкновенные аккорды с указанием стрелками направления исполнения, в котором должно осуществиться скольжение. Им можно пользоваться на любом, даже диссонансирующем сочетании, с различным положением педалей, которые для точности должны быть полностью указаны. Вот один такой пример из *Images* Турнье.



Но чтобы больше не возвращаться к вопросу о *glissando* остаётся только сказать, что возможности такого способа исполнения вполне свободны от каких-либо ограничений. Каждая рука вольна действовать в любом направлении с любым количеством ступеней в *glissando*, вплоть до перекрещивания обеих рук. Кроме того, *glissando* возможно двумя и тремя пальцами каждой руки,

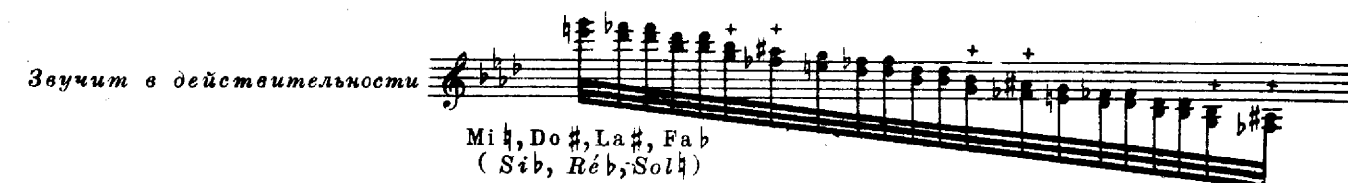
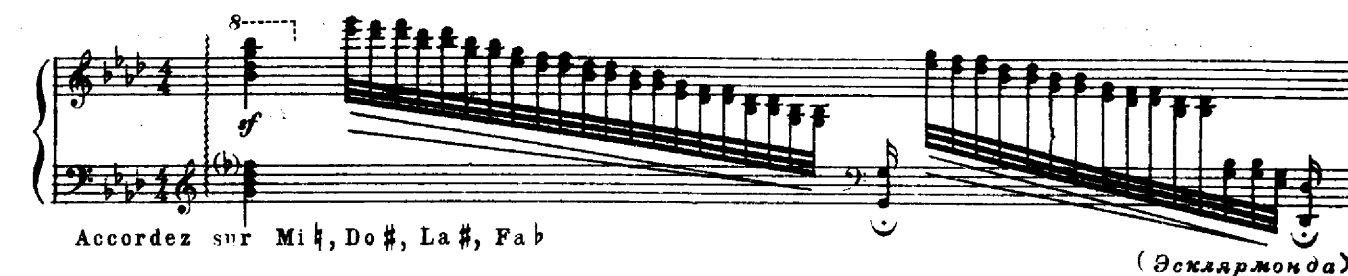
причём при направлении *glissando* сверху вниз исполнитель неизменно «опрокидывает» руку. В этом последнем случае *glissando* возможно четырёхзвучным. Вот, в пояснение всему сказанному несколько образцов, заимствованных из *Баллады* Хассельманса, *Introduction et Allegro* Равэля и *Большого концерта для арфы* Элиаса Пэриша-Альварса (Parish-Alvars, 1808—1849).



Что же касается правописания *glissando*, то в современных условиях нет большой необходимости выписывать все ступени *glissando* в их действительном значении — с бемолями, диезами или бекарами.

Достаточно указывать двоянные ступени любого сочетания дабы быть уверенным в том, что оно будет правильно понято исполнителем, или обозначать начальную точку со стрелкой, определяющей направление *glissando*, с точным перечислением всех педалей, действующих в данном случае. При таком способе обозначения нет необ-

ходимости повторять каждый раз все участвующие педали — достаточно указывать только терпящие изменения. Но безусловно следует воздерживаться от написания несуществующих вещей, возникающих, как у Дебюсси, от явного избытка усердия, когда одна и та же ступень оказывается помеченной двояко, или как у Массне, от полного подчинения зрительному восприятию, когда оказываются повторенными те ступени, которые при всех условиях не могут быть таковыми. Вот те случаи в авторской записи, о которых идёт здесь речь.



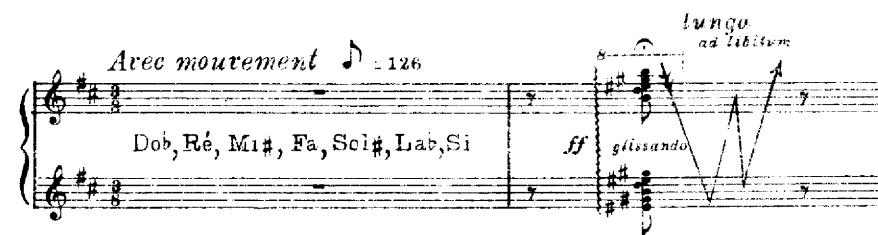
Короче говоря, подавляющее большинство композиторов повинно в ряде неточностей при назначении педалей того или иного *glissando*. Все такие погрешности арфисты исправляют обычно сами, но в иных случаях авторы с такой настойчивостью требуют осуществления именно своих

намерений, что против них восстаёт уже сама арфа. Так например, поразительная по своей безграмотности запись *glissando* встречается у Малера в его превосходных песнях *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Вот, как выглядит этот случай в записи самого автора.



В произведениях для оркестра принято несколько способов записи *glissando*, но наиболее распространёнными являются, собственно, три. В том случае, когда требуется осуществить продолжительное *glissando* на выдержанном аккорде с фермой, автор может выписать все звуки, входящие в состав данного сочетания и изломанной линией указать не только направление его, но

и количество оборотов. Именно так поступил Римский-Корсаков в *Шехеразаде*. То же самое для упрощения может быть изложено иначе. Достаточно указать все необходимые педали и точку, откуда следует начать *glissando*. Количество зигзагов даст исполнителю понять о действительной продолжительности *glissando*, а нота внизу — определит объём его размаха.



В ином случае *glissando* может следовать одно вслед за другим в одном каком-нибудь направлении — или снизу вверх или, наоборот, сверху вниз. При таких условиях автор указывает иной раз лишь начальные точки *glissando*, справедливо полагая, что его концы не могут быть в точ-

ности соблюдены, и направление стрелкой. Подобную запись *glissando* можно встретить в сочинениях Римского-Корсакова, Глазунова, Скрябина и очень многих других. Вот, как сказанное в наиболее распространенных начертаниях выглядит в нотах.

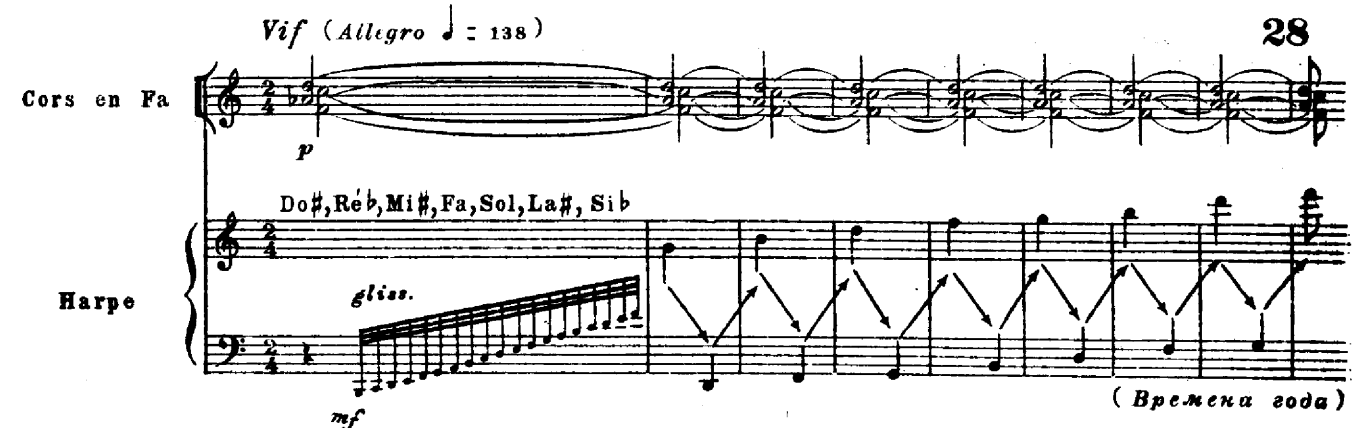


Наконец, в третьем случае *glissando* может быть задумано «с петлями», когда одна рука перехватывается в противоположном направлении другой, образуя в течении *glissando* волнообразные «накаты». Такое *glissando* звучит очень кра-

сиво и оно особенно уместно в больших оркестровых *tutti*, где требуется создать «звуковую завесу» — пышную и нарядную, служащую лишь «музыкальным фоном» основному изложению музыки. В нотах такое *glissando* обозначается волно-

образной чертой, указывающей на полную произвольность исполнения — звучную, но отнюдь не

суетливую. Вот, как нечто подобное может быть изложено в нотах.



Все остальные способы в изложении *glissando* в основном вертятся вокруг да около основных его видов и потому нет решительно никакой необходимости останавливаться на мелочах. Автор должен только всё время помнить о действии педалей и знать, что чрезмерная поспешность в их смене и их невероятное количество сделает любое построение неисполнимым в пределах возможностей одной арфы. То же самое будет значительно облегчено введением второй партии арфы, кото-

рая, чередуясь с первой, будет успевать надлежащим образом настраивать инструмент. Нечто подобное можно встретить в *Золотом петушке* Римского-Корсакова, где смена гармоний происходит столь стремительно, что ни один арфист не в силах преодолеть, возникающую при этом сложную педализацию. Напротив, две арфы легко справляются с подобными построениями, и слишком обременительное изложение для одной арфы оказывается простым и удобным для двух.



Для заключения повествования о *glissando* — ещё только несколько слов о возможных «беспримечных» настройках педалей. Дело в том, что на арфе двойного действия можно в двух случаях настройка педалей даёт право осуществить *перекрёстное* звучание струн — *si* и *mi*, — где струны *si* и *mi* звучат не только выше струн *do* и *fa*, но и раньше их при последовательном исполнении всех ступеней, входящих в состав данного *glissando*. Эта любопыт-

ная возможность даёт изобретательному композитору дополнительное средство «музыкальной выразительности», которой ему может представиться случай воспользоваться. В *Фантазии для арфы* совершенно неизвестного в России французского композитора Нозля Галлэна (Gallon, 1891—) есть один такой случай. В симфоническом оркестре подобным же способом настройки арфы воспользовался кажется только один Алексей Козловский.

Encore plus calme

Исполняется так

На что-же теперь может рассчитывать композитор и что он может требовать от арфы? Прежде всего он должен помнить, что арфа не обладает силой звука фортепиано, органа или «меди». Следовательно, он должен пользоваться ею со вниманием и с учётом её природных свойств. Звучность арфы чрезвычайно красива и нежна, и потому решительно нет оснований заглушать её «рёвом» полного оркестра, когда кроме грохота ударных вообще ничего не слышно. Звучание арфы должно быть всегда на-виду, его должно сопровождать прозрачной инструментовкой, а самое изложение партии арфы не должно быть слишком сложным. Всякая сложность изложения способна превратить арфу в «солный» голос оркестра и лишить её его прямого назначения. Пишущий для арфы должен ясно представлять себе её задачи в оркестре, дабы не поручить ей явно несоответствующих её природе и назначению вещей. В том случае, если автор плохо разбирается в возможностях арфы, он должен посоветоваться с арфистом для того, чтобы сделать свою партию не только исполнимой, но и хорошо звучащей в оркестре. Слишком сложная или чрезмерно запутанная всякими несуразными вещами партия арфы теряет свой смысл, ибо нет ничего хуже видеть в оркестре арфиста, играющего «около струн», или сиющегося заставить зазвучать свой инструмент в том безобразном «хаосе звуков», совокупности которых часто присваивают теперь понятие «современной музыки». Не может быть сомнения в том, что «современная музыка» должна быть столь-же вдохновенной и чувственной, как и всякая иная «не-современная музыка». В противном случае, так называемая «современная», а вернее просто «формалистическая музыка» перестаёт быть музыкой вообще, что, кстати сказать, очень часто и наблюдается. Коротко говоря, современный автор должен знать, что арфа в качестве инструмента солистов располага-

ет совершенством высшего порядка, но это «совершенство» ни в коем случае не должно быть использовано в оркестре в полном объёме, ибо оно там мало пригодно. Надо знать и хотя-бы немного понимать арфу, чтобы согласиться, что из всех современных виртуозно-технических новшеств, обогативших — и часто довольно сомнительно — исполнительские возможности арфы, может быть применена в оркестре самая ничтожная их часть. Писать *трудно* в оркестре нецелесообразно, писать-же *виртуозно*, если только не имеется в виду концертное или балетное *solo*, — не только опасно, но и просто нелепо. В оркестре нужна сочная, красивая и полная звучность арфы, а не «техническая клоунада» в смысле излишних фокусов и изощрённости изложения, при-сущей иной раз только произведениям-*solo*, виртуозная сложность которых может быть по достоинству оценена только арфистами, но никак не рядовыми слушателями симфонических концертов или оперно-балетных представлений. В оркестре подобные трудности не звучат.

Прежде всего, здесь-же следует ещё раз напомнить, что как только арфа появилась в оркестре, композиторы начали поручать ей различные виды сопровождения, которые своим строением очень напоминали изложение, принятое и удобное для фортепиано. Это было худшим, что можно было написать для арфы и виноваты были в том, по преимуществу, «учителя», не имевшие никакого представления об этом инструменте. Отсюда возникло много досадных по своему неудобству партий, каких могло-бы и не быть, если-бы не была допущена самая коренная ошибка, о которой было только что сказано. В качестве подтверждения сказанному, вот один такой отрывок, представляющий собою, поистине, «загадочный» способ изложения арфы. Этот образец, заимствованный из *Африканки* Майербера, мог-бы быть несколько исправлен отдельными выдержанными

потами валторны или кларнета и отдельными *pizzicati* струнных, которые были-бы в силах не-много сгладить поразительную бедность в звучании арфы.

Andante sostenuto

0, ma Sé - li - ca, Vous ré -
O, Сэ - ли - ка мо - я, ты ча -

*Abine dis pas ces mots brûlants...
He go. vo. ri. tex. жу. чих. слов!*

cresc. dim.

guez — sur mon â — me, sur mon â — me,
— рушь — на — до мно — ю, на. до мно — ю

Нельзя не высказать своего изумления и по поводу «искусственного искажения» звука арфы, достигаемого различными путями. Некоторым композиторам оказывается почему-то недостаточно иметь в своём распоряжении арфу, звучащую хорошо, красиво и благородно. И вот подобные авторы начинают измышлять нечто такое, что превращает арфу в некий ударно-стучащий или скрежещущий инструмент, лишённый всякой прелесть и обаяния, столь свойственного именно арфе. Густав Малер в *Шестой симфонии* заставляет

звучать струны арфы под ударами медиатора с тем, чтобы получить звук, напоминающий отзвук *pizzicato* или отдалённого колокола весьма сомнительного качества. Автор, вводя этот «новый приём» исполнения, забыл, что пятизвучье, да ещё медиатором, не может быть осуществлено. Его требования, кстати сказать, дают весьма красноречивое подтверждение тому, что Малер иногда допускал досадные ошибки в использовании технических средств арфы. Вот случай, которому отнюдь не надо подражать.

104 *(♩-♩) Etwas schleppend*

Midiator!

В другом случае «искусственно искажённый» звук в виде своеобразного *glissando* осуществляется скольжением по струне вверх и вниз бортовой ключа, принятого для настройки арфы. До

этой странной звучности додумался Марсэль Самюэль-Руссо (Samuel-Rousseau, 1882—), применивший её в своей партитуре *Добрый король Дагоберт*. Такое скольжение создаёт ощущение мед-

ной, почти металлической звучности, чрезвычайно близко напоминающей «взвизгивание» двух пожей, неудачно задетых друг о друга. Но нужно ли предостерегать, что инструмент, долженствующий

произвести подобную звучность, должен быть оставлен вполне свободным? Ведь участие других звучностей будет мешать восприятию такого «достижения» новейшего времени.

Mouvement de marche funèbre $\text{♩} = 66$

Tambour détendu

Harpe

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Glissez tout le long de la corde de Do, avec le clé et en descendant
SOLO

Наконец, никогда не следует пользоваться арфой в виде отдельных нот, многосложных сочетаний или более или менее сложных и продолжительных рисунков, звучащих в полном и мощном *tutti* оркестра. Арфа в таких условиях никогда не будет должным образом слышна и потому писать нечто подобное равносильно полной бессмыслице. Один такой случай встречается в *Первой симфонии* Александра Крейна (1883—1951), а другой в симфонической поэме Григория Киладзе *Гангидли*.

Если авторы поступают так по незнанию подлинных средств арфы или по небрежности, — непростительной и крайне досадной, — тогда исполнители спокойно отказываются от такой партии, поскольку нелепость её вполне очевидна. Чаше же всего оказывается так, что авторы не решаются разумно подойти к возможностям инструмента и им кажется, что без арфы их *tutti* «не прозвучит». Они пишут тогда подобно двум приведённым выше образцам *всё что попало* и делают это обычно только потому, что в их оркестре арфа вообще принимает участие. При таких обстоятельствах исполнитель, скрепя сердце, старается «подыграть кое-что», что ему покажется наиболее удачным или существенным, и в лучшем случае ограничится тем, что где-то в тайниках своей души ругнёт нерадивость такого автора. Если автор не очень «заметен» или его произведение не обещает войти ценным вкладом в «сокровищницу мировой литературы», то такой грех ему прощают обычно очень легко, вернее, — о нём просто забывают. Но значительно хуже, когда автор своим творчеством обращает на себя внимание и когда учащаяся молодёжь стремится ему во всём подражать. Тогда дело приобретает совсем иную окраску и надо

иметь слишком много «веских доказательств», чтобы опровергнуть целесообразность подобного применения арфы.

Именно в таком «затруднительном положении» оказался однажды Сергей Прокофьев в одной из сцен его оперы *Семён Котко*. Пылкая композиторская молодёжь стремится во всём следовать за ним, а тем не менее именно у него есть такой случай использования арфы, который оставляет более чем странное впечатление. Неужели от арфы действительно останется что-нибудь толковое в этом отрывке, где рисунок арфы удвоен двумя валторнами, двумя трубами и альтами *martelé*, играющими *fortissimo*? Неужели от арфы останется хоть что-нибудь, если её звуки будут окружены рёвом низких тромбонов, свистом флейт, гобоев и кларнетов, и грохотом литавр, маленького барабана и там-тама? Но автору всего этого, несомненно, показалось недостаточным для того, чтобы «оттенить» нежные звуки поэтической арфы, и он счёл необходимым дополнить эту бурную музыкальную картину, долженствующую передать в звуках пожар села, стоном набатного колокола в низком *fa*! Что же останется от арфы даже и в том случае, если её партия будет удешевлена, что явно невозможно осуществить в условиях театрального представления?

В связи с только что сказанным, молодым оркестраторам полезно преподать один простой совет — не пользоваться арфой там, где общее звучание оркестра смело может обойтись без её скромных услуг. Её лучше приберечь на тот случай, когда музыка действительно потребует её участия. Впрочем, чтобы не быть голословным, вот тот отрывок из сочинений Прокофьева, который возник, вероятно, по явному недосмотру.

Modéré $\text{♩} = 92$

Petite Flûte

Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Si b

Clarinette basse en Si b

Bassons

Contre-Basson

Cors en Fa

Trompettes en Si b

Trombones et Tuba

Timbales

Tambour Militaire

Cloche en Fa

Tam-Tam

Harpe

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Однако, участь арфы в оркестре далеко не всегда бывает столь печальной. Обычно композиторы по заслугам оценивают этот инструмент и пользуются им превосходно. Вот несколько партитурных образцов, взятых в полном смысле слова случайно, без какого-либо желания подобрать их в каком-то порядке или направлении. Итак, удивительной свежестью благоухает начало первого действия *Раймонды* Глазунова. Арфы, по-

дражая лютням, сопровождают страстное пение скрипок, долженствующих быть виолами. Их мелодический узор поддерживает «звонкий» кларнет, а переплетается с ним в затейливом собеседовании «бархатная» валторна, подкреплённая взволнованными звуками высокой виолончели. Так пользоваться арфой умел только Глазунов и никому не удавалось подражать ему с достоинством.

Lent. Majestueux

Flûtes *pp cresc. poco*

Hautbois

Clarinettes en Sib *2^e pp cresc. poco*

Bassons *p cresc. poco*

Trompettes en Sib *p*

Trombones *p*

Timbales *p*

Harpe *cresc. poco*

(Jeu des luths et des vieles)

1^{re} Violons *div.*

2^e Violons *pp cresc. poco div.*

Altos *pp cresc. poco*

Violoncelles *p div.*

Contrebasses *p*

5 8

mf

10 *mp*

mf dolce

mf

mf

10 *mp*

Cors en Fa 4^e

mp dolce

p

pp

p

pp

p

mf

mf dolce

mp

mp

div.

dolce

Harmonization of the harp part, featuring arpeggiated figures and sustained chords across multiple staves. Dynamics include *p*, *mf*, and *poco*.

Harmonization of the harp part, featuring arpeggiated figures and sustained chords across multiple staves. Dynamics include *mf* and *p*.

А. К. Глазунов никогда не стремился требовать от арфы «непосильных вещей» и он, несомненно, исходил из наиболее простого, но безусловно мудрого положения, — чем проще и естественнее будет истолкована арфа, тем лучше она прозвучит в оркестре. Благодаря этому арфа в руках Глазунова, будучи использованной только в полном соответствии со своими возможностями, при всех обстоятельствах звучит роскошно и чрезвычайно убедительно. Достаточно припомнить её

звучание в «Pas d'action» его *Балетной сюиты* или во многих случаях её применения во *Временах года*, или, наконец, в медленной части его *Седьмой симфонии*, чтобы в этом убедиться с полной несомненностью. Но поскольку все эти образцы очень близко напоминают изложение партии арфы в *Раймонде*, — здесь, быть-может, достаточно только сослаться на эти партитуры, полагая, что пытливый читатель сам заглянет во все указанные выше произведения.

Сказочное путешествие в «царство сладостей» во второй картине балета *Щелкунчик* Чайковского совершается под звуки спокойно-волнующихся переливов двух арф. Очарование этого отрывка беспредельно, и арфы, поддержанные нежными выдержанными семизвучиями «меди», сопровождают выразительное пение флейт и английского рожка, удвоенных скрипками и виолончелями. Вторые скрипки, альты и контрабасы, время от времени, «укалывают» лёгкими *pizzicati* сильные времена тактов, для того, чтобы

удержать на себе надлежащую ритмическую чёткость данного проведения.

Полно сказочной одухотворённости и другое волшебное путешествие, на этот раз — Феи Сирени и принца Деэирэ. Волшебное безмолвие таинственного леса лишь изредка нарушается чарующими звуками арфы, звучащей как-бы невзначай под нежным дуновением ночного ветерка. Вот и этот чудесный образец из знаменитой «Панорамы» Чайковского, из балета *Спящая красавица*, приводимый здесь вслед за *Щелкунчиком*.

Andante ♩ = 80

Flûtes

Cor Anglais

Cors en Fa

Trompettes en La

Trombones et Tuba

Harpes

1^{re} Viol.

2^e Viol. *f con anima pizz.*

Altos *mp pizz.*

Vo. et Ch. *f con anima pizz.*

1. 2.

Andantino

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Harpe

1^{re} Violons
2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

(Щелкунчик)

Cors en Fa

Cors Anglais

Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Cors Anglais

Cors en Fa

Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Музыкальный фрагмент на странице 56, включающий партитуры для скрипок (Hb.), виолончелей и контрабасов, а также арфы. В начале фрагмента (1939) и (29 49) отмечены моменты, когда арфа играет аккорды. В нижних частях партитуры виолончелей и контрабасов есть пометка *arco*.

Отдельные созвучия арфы, даже в очень скромных объёмах, нередко способны произвести чарующее впечатление своею умиротворяющей размеренностью. И если это положение совершенно верно в отношении отдельных многозвучных сочетаний, изложенных аккордами *arpeggio* или лениво-пробегающим «перебором» гармонических ступеней какого-нибудь трезвучия, то оно столь же верно и в отношении любых иных гармониче-

ских образований, чередующихся в самой простой ритмической зависимости. Все эти случаи применения арфы встречаются у Чайковского в его увертюре-фантазии *Ромео и Джульетта*, но самый замечательный из них находится в середине произведения, перед возвращением той музыки, которую сам Чайковский называл «дракой Монтекки и Капулетти» и которая в данном проведении завершает «тему любви».

Музыкальный фрагмент на странице 57, включающий партитуры для 1-го баса (1^o Basson), арфы (Harpe), 1-х и 2-х виолон (1^o Violons, 2^o Violons), альтов (Altos) и виолончелей/контрабасов (Violoncelles et Contrebasses). Темп обозначен *Allegro giusto*. В начале фрагмента (1939) и (29 49) отмечены моменты, когда арфа играет аккорды. В нижних частях партитуры виолончелей и контрабасов есть пометка *pizz.*.

Необычайно поэтично звучит лёгкое *glissando* арфы в *Майской ночи*, в том месте оперы, где Панночка, озарённая лунным светом, появляется в оконце старинного замка. Робкое звучание аль-

тов и чуть «холодноватые» флейты сопутствуют пению и нежным переливам арфы. Удар мягкой палочкой в тарелку и закрытая валторна достойно завершают это восхитительное звучание.

Vif (Tempo I)

Flûtes *pp*

Cors Anglais *pp*

Bassons *pp*

ПАННОЧКА *mf*
О, по - смот - ри на ли -

2^e Harpe *f gliss.*

Altos *p*

Violoncelles *pizz. pp*

Contrebasses *pizz. pp*

- до мо - е

2^e Harpe *f gliss.*

dim.

dim.

dim.

en Mi

Cors *dim.*

en Mi^b

dim.

Timbales

Cymbales *pp (avec une baguette)*

dim.

be - ло - е!

1^{re} Harpe

mf

mf

В оперно-балетном *solo* арфе нередко поручают довольно трудные вещи. В «манере» конца XVIII и начала XIX столетия изложена партия арфы в *Русалке* Даргомыжского. Этот образец может с достаточной красноречивостью показать как писали для арфы сто лет тому назад, когда в её звуках искали сходства с лютней или клавесином.

Allegro vivace

f



Столь же сложно и вполне «по-клавесинному» использовал арфу и Глинка в своей испанской увертюре *Арагонская хота*. Сейчас нечто подобное признаётся в оркестре «не звучащим», так как для своего преодоления требует невероятных усилий со стороны исполнителя. Тем не менее, в прошлом столетии изложение арфы, подобное приведённым образцам, считалось не только обычным и вполне доступным всем тогдашним арфистам, но и само собою разумеющимся.



Во второй половине XIX века взгляд на арфу резко изменился и от неё стали требовать звуковой, блестящей техники, чрезвычайно далёкой от подражания нежно-звонящим и пощёлкивающим звукам клавесина. Вот два прославленных *solo*

из балета Чайковского *Лебединое озеро*, где арфисты позволяют себе всевозможные вольности, и *solo* Глазунова из балета *Раймонда*, требующее от исполнителя совершенной пальцевой техники.

Дополнено арфистами



Переработано арфистами
Andante

First system: *f* m.d. m.g. Fa#, Lab, Dob

Second system: m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g. Reb, Fah

Third system: m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g.

Fourth system: m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g.

Fifth system: m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g. m.d. m.g.

CADENZA

First system: *p*

Second system:

Third system:

Fourth system:

Fifth system: *glissando ritenuto molto* *ff* Sol# Si# Mi# — x# Mi#-b

Allegretto

First system: *p*

Second system: *f* *p*

Большое место арфе уделялось обычно и в балетах «второстепенных», принадлежащих перу Пуни или Людвиг Минкуса (Mincus, 1827—1890). Вот одно такое *solo* из балета Минкуса Дон-Кихот, подвергавшееся бесчисленное множе-

ство раз всевозможным переделкам исполнителей, которые всегда выполняли эту задачу с успехом. В данном случае оно приводится в том виде, как оно исполняется теперь всеми арфистами оркестра Большого театра.

Переработано арфистами

Vif brillant

First system: *ff* La# Fa# Fa# Mi# Do#

Second system: Mi#

Third system:

Fourth system: 1. 2.



Надо ли напоминать, что необычайной красотой веет от сочетаний арфы с любыми голосами оркестра или их более или менее полными объединениями? Ведь это уже стало вполне очевидным из всего предыдущего. Здесь быть-может имеет только смысл заметить, что любое оркестровое сочетание, использованное в умеренной силе звучности, всегда и при всех условиях украшается и облагораживается вступлением арфы. Но из этого, разумеется, отнюдь не следует, что без арфы вообще нельзя обойтись в оркестре. Арфа так же, как и валторна, стоит на пути «ранних увлечений» и «глубоких привязанностей» всех молодых композиторов, которым звучность этого инструмента мерещится буквально везде. Поэтому, чем сдержаннее, чем осторожнее будет пользоваться арфой молодой автор, тем больших успехов он достигнет. Исключения, конечно, бывают и они есть, но тогда автор подчиняет свою волю

особым художественным задачам, в которых преобладающее значение отдаёт арфе. Нечто подобное встречается у Чайковского в начале второго действия балета *Щелкунчик*, или у Римского-Корсакова в третьем действии *Майской ночи* или в «Подводном царстве» оперы-былины *Садко*. Здесь нет возможности привести эти отрывки полностью, — они слишком велики и сложны для того, чтобы стать «оркестровыми образцами», но просмотреть их в партитуре очень полезно и поучительно. В них явное «перепасыщение» оркестровой звучности звучанием двух арф несколько не умаляет достоинств самой музыки. Напротив, она приобретает ту удивительную «поэтическую фантастичность», которая так необходима именно в данном случае. Впрочем, вот небольшой отрывок только одной арфы из оперы *Садко*, поскольку из *Щелкунчика* и *Майской ночи* надлежащие образцы были уже приведены раньше.



Из тёмной темёны выступает прозрачный, лазоревый подводный терем. Посередь его част ракитов куст. Грозен Царь Морской Окиян-Море со Царицею Водяницею премудрою сидят на престолах. Волхова Царевна-Прекрасная прядёт пряжу. Подружки её, красны девицы царства подводного плетут венки из морской травы и цветов.

Поразительной красоты достигает *перекрёстное glissando*, применённое в *pianissimo*. Оно создаёт ощущение ослепительного, но холодного луча света, возвышающегося над общим уровнем оркестрового звучания. Для двух арф такое *glissando* применил Люи Обэр (Aubert, 1877—) в *Хаба-*

наре, а для одной арфы — Римский-Корсаков в *Ночи перед Рождеством*, где заставляет скользить по струнам арфы обеими руками в противоположных направлениях, достигая тем самым подлинного волшебства звучности. В *pianissimo* такое *glissando* звучит лучше, чем в *forte*.

Флажолеты арфы применяются в оркестре не очень часто. Они требуют особенно бережного к себе отношения и звучат слишком нежно и изысканно. Тем не менее, Бэрлиоз нашёл пленительно-волшебное применение именно гармоническим призвукам арфы. Когда этому звучанию подража-

ли, то неизменно достигали полного успеха, но, к сожалению, не всегда представляется повод применить в оркестре столь изысканную и нежную звучность. Вот этот удивительный образец из «Танца сильфов», являющегося составной частью драматической симфонии *Осуждение Фауста*.

Allegro

Flûtes *pp*

Sons harmoniques

Harpes

12 Violons avec sourdines *pp*

22 Violons avec sourdines *pp* div.

Altos avec sourdines *pp*

Violoncelles et Contrebasses *pp*

В своём *Фортепианном концерте* Морис Равэль использовал небольшую *cadenz'u*, заключающуюся в исполнении правой рукой *glissando*, перемешанного с гармоническими призвуками и

обыкновенными нотами в левой руке. Это таинственное звучание расцветает на созвучии струнных, разделённых флажолетами и подчеркнутыми нежнейшей трелью треугольника *pianissimo*. При-

ведённый ниже отрывочек, подкреплённый разделёнными на три виолончелями, создаёт ощущение «неосвязаемой музыки», столь обычной в произведениях французских импрессионистов.

Triangle 22 Andante 23

Quasi cadenza

SOLO

pp gliss.

marcato il canto

p

glissando a piacere

Fa#, Solb
Si#, Réb

Piano

3 10 Violons

1 Alto

6 Violoncelles

2 Contrebasses

В современном оперно-симфоническом оркестре часто пишут одну партию арфы, которую затем неизменно удваивают звучанием двух арф. Иной раз, автор имеет в виду две вполне обособленных партии арфы, которые в большинстве случаев не удаётся удвоить или утроить соответствующим количеством инструментов, несмотря даже на настойчивые пожелания автора. В этом обычно не оказывается необходимости, ибо современные «американские» арфы звучат достаточно мощно и звонко. Тремя арфами за сценой пользовался в *Аиде* Верди, а шестью арфами часто с шестью разными партиями обошёлся Вагнер в *Кольце Нибелунга*, но насколько это неудобно и нецелесообразно,— показало время. За исключением «Вагнеровского театра» в Байрёйте, где оркестр размещён под сценой, шесть арф никогда не применяются, что, естественно, меняет в известной степени первоначальный замысел автора. Но на такую «вольность» приходится идти, так-как ни один обычный оперный театр не в состоянии разместить у себя в оркестре такое количество инструментов. Не делается это и при «концертном» исполнении вагнеровской *Тетралогии*, где дирижёры вполне удовлетворяются звучанием двух арф.

Что-же касается музыки, предназначенной для арфы-*solo*, то количество подобных сочинений огромно. Большая часть из них принадлежит к произведениям посредственным, а меньшая — постоянно используется в концертных и учебных целях. Тем не менее, изучающему арфу полезно всё это просмотреть для того, чтобы познать, что-же, собственно, следует писать для арфы и чем можно пользоваться беспрепятственно. Единственное преимущество, которым автор обогатит свои знания в данном направлении, сведётся к восприятию того, что действительно удобно и звучно именно на арфе, ибо никто не знает так хорошо свой инструмент, как пишущие для арфы сами арфисты. Из концертной музыки, предназначенной для арфы с оркестром, особенно удачны произведения французских композиторов, прочувствовавших и познавших арфу в совершенстве. Но и композиторы других стран уже не отстают от французов и только за последние годы они создали ряд концертов для арфы, из которых особого внимания заслуживают *Концерты* Александра Мосолова и Райнгольда Глиера, как сочинения, — особенно последнее, — получившие признание и значительное распространение среди арфистов. Вот небольшие отрывки из этих произведений.

Lento

Harpe

p

Violoncelle Solo

pp

The image shows a musical score for two instruments: Harpe (Harp) and Violoncelle Solo (Cello Solo). The tempo is marked *Lento*. The Harpe part is written on a grand staff with a treble and bass clef, featuring a series of chords and arpeggios, with a dynamic marking of *p*. The Violoncelle Solo part is written on a single staff with a bass clef, featuring a series of sustained notes with a dynamic marking of *pp*. The score is divided into two systems, with the first system showing the initial measures and the second system showing the continuation of the music.

8 — Gliss.

(Мосолов - Nocturne)

Avec beaucoup d'expression ♩ = 72

Harpe

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles

en re.

p *cresc.*

tenant beaucoup au mouvement

Sol[♯] — La[♯] — Mi[♯] — Ré[♯]

mf *p* *cresc.* *scen* *do* *mf*

mf *p* *cresc.* *scen* *do* *mf*

mf *p* *cresc.* *scen* *do* *mf*

mf *p* *cresc.* *scen* *do* *mf*

(Глиэр - VI Variation)

В заключение следует сказать несколько слов о хроматической арфе, об изобретении которой в своё время протрубили все французские газеты и журналы. Пожалуй, ни один «новейший» инструмент не вызвал своим появлением столько шума, сколько вызвала хроматическая арфа, и, пожалуй, ни один подобный инструмент не был забыт так прочно, как та же хроматическая арфа. Следуя в данном повествовании вполне «французской шумихе», дабы с большей остротой подчеркнуть провал хроматической арфы, можно напомнить, что этот инструмент существует с 1894 года.

Его изобретатель, некто Гюстав Лён (Lyon, 1850?—1912), непрерывно совершенствуя хроматическую арфу, встретил во Франции восторженных поклонников из-за упразднения действовавших ранее педалей. Легко согласиться, что именно упразднение педалей привело к необходимости увеличить количество струн почти вдвое и отказу от всего наиболее свойственного арфе вообще.

Несомненно, увлечение хроматической арфой, имевшее место на исходе XIX столетия, явилось самой потрясающей нелепостью, какую только можно было себе представить. И в этом, угаснем теперь «угар», больше всего повинны французские музыканты, которые наделяли «изобретателя» восторженными отзывами, дабы прославить мнимые успехи своего соотечественника, забывая при этом самое существенное. Каковы-бы ни были достоинства хроматической арфы, — она утратила всё самое ценное, красивое и своеобразное, что так удачно отличает обыкновенную педальную арфу двойного действия от всех прочих инструментов этого рода. Не вдаваясь здесь в излишние подробности достаточно только заметить, что почти удвоенное количество струн хроматической арфы расположено в двух перекрещивающихся плоскостях, что уже создаёт невероятные затруднения для исполнителя. Кроме того, столь значительное количество струн, соответственно увеличивая сопротивление деки, значительно

уменьшает силу звука, что во многом, — не говоря уже о всех прочих «достоинствах» хроматической арфы, — послужило одной из причин, помешавших ей проникнуть в современный симфонический оркестр.

Итак, непосредственно примыкающий к набору обыкновенных струн второй набор поперечных струн, подобно чёрным клавишам фортепиано, даёт все хроматические ступени и делает арфу *хроматической* на всём протяжении её объёма. Менее пышная звучность хроматической арфы во многом умалает достоинства её и в других направлениях. Ей совершенно не удаются гармонические и всякие иные виды *glissando*, которые

без двойных звуков могут быть исполнены только пальцами. На этой арфе звучат менее красиво и всевозможные построения, столь свойственные педальной арфе, хотя в противоположность сказанному, ей доступны такие рисунки, которые решительно не могут быть воспроизведены на обыкновенной арфе. Само собою разумеется, все такие последовательности остаются на хроматической арфе не осуществлёнными, так как неизбежная гулкость струн превращает их если и не в сплошную *какофонию*, то во всяком случае сопровождает их изрядной фальшью. Вот некоторые выписки, заимствованные из новейших произведений для хроматической арфы.

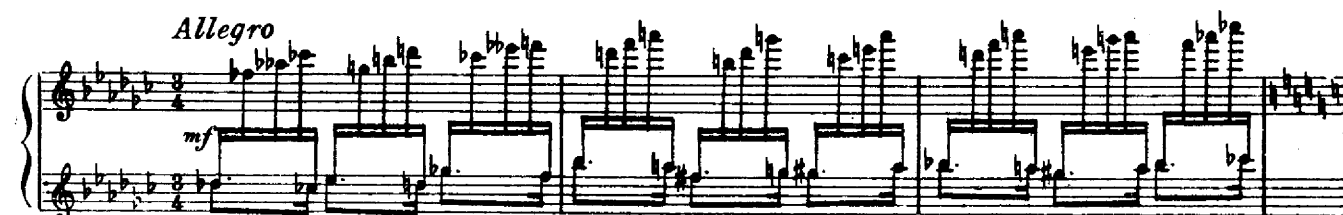
Tempo vivo



(Самюэль-Руссо — Фантазия)



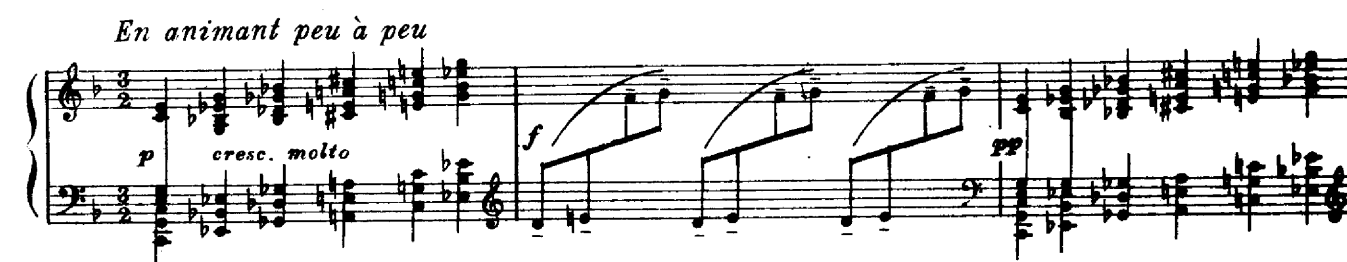
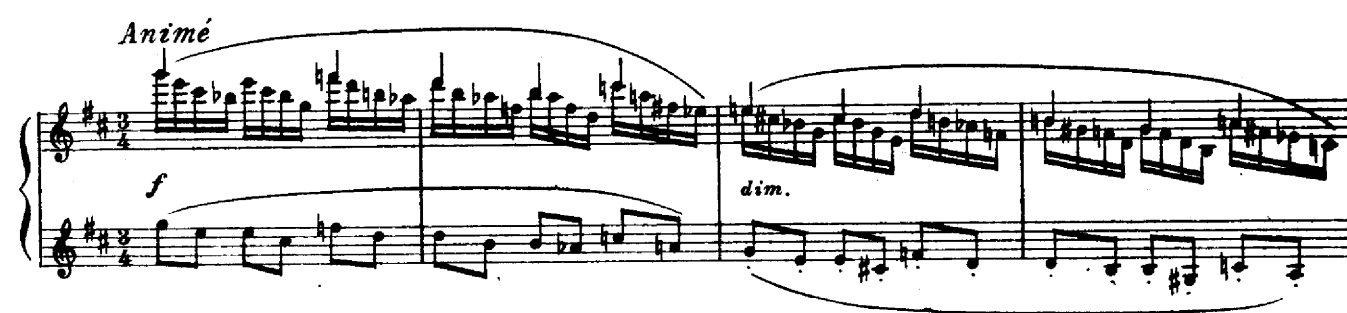
(Миньен — Равсодия на тему Мориса Равеля)



(Нозль Галлён — Импровизация)

В своё время, когда восхваления хроматической арфы носили явно «спекулятивный характер», только один Дебюсси вполне искренне отнёсся к этому инструменту и написал для него два очаровательных танца — *Danses sacrée et profane* с сопровождением смычкового оркестра. Трудно поверить, чтобы эти два танца когда-нибудь в действительности звучали именно на хроматической арфе. Сейчас, по крайней мере, все

арфисты считают своей обязанностью исполнять эти танцы только на обыкновенной педальной арфе. Правда, это очень трудно, но отнюдь не невозможно. Впрочем, вот два маленьких отрывочка из этого прелестного и, к сожалению, мало известного среди музыкантов сочинения. Их вполне достаточно, чтобы составить себе полное представление о том, как писали для этого инструмента лет пятьдесят тому назад.



В заключение остаётся только ещё раз вернуться к *хроматической* арфе, как музыкальному инструменту новейшего времени, и искренне пожелать совершенно вычеркнуть эту подлинную «профанацию» настоящей педальной арфы не

только из круга оркестровых знаний, но и вообще из музыкальной жизни, дабы эта неудачная подделка подлинной арфы не смущала тех, у кого оркестровые взгляды установились ещё достаточно прочно.



ГИТАРА

(по-фр. *Guitare*, по-ит. *Chitarra*, по-нем. *Gitarre*, по-англ. *Guitar*)

Не подлежит никакому сомнению, что гитара, однажды приведённая в сотрясение, уже несла в себе зародыш струнно-щипкового инструмента, «идея» которого зародилась вероятно во времена вполне доисторические. Оставляя в стороне наиболее древние мифологические сказания, можно с неопровержимостью установить, что все инструменты со струнами, задеваемыми пальцами, были известны уже в наиболее отдалённых цивилизациях Востока и по роду своего звукоизвлечения распадались на два основных вида. К одному принадлежат инструменты, струны которых свободно звучат во всей их длине, а к другому — относятся такие, струны которых способны укорачиваться под воздействием пальцев, прижимающих их к плоской поверхности грифа. Именно к этой последней разновидности «струнно-щипковых инструментов» должно отнести *гитару*, в устройстве которой одни учёные видят вполне самобытный инструмент, зародившийся вполне самостоятельно, а другие — усматривают в ней только ступень, которой предшествовал целый ряд менее совершенных инструментов. Так это или нет — сейчас установить трудно, но бесспорным остаётся то, что у самих древних народов Месопотамии и Северной Африки были инструменты в своих очертаниях чрезвычайно близко напоминающие нынешний вид современной гитары. Однако, общее мнение сходится на том, что гитара принадлежит к семейству лютен, и, будучи её родичем, лишь уклонилась от них как по внешнему виду, так и по размерам, что является, вероятно, допущением в меру произвольным и ошибочным.

Полный расцвет в деятельности гитары в смысле её возвышения начался, повидимому, в ту эпоху, когда лютневое искусство пришло в упадок или, по крайней мере, проявило к тому известное стремление. Причиной этого упадка послужило распространение *харпсихорда*, под давлением которого лютня оказалась вынужденной уступить свои права инструменту, который во многом мог её заменить. Он не был только в состоянии соревноваться с ней в удобстве использования. Как из-

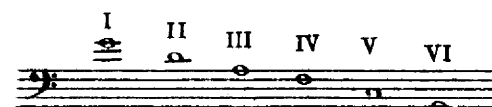
вестно, лютня во время игры «сливалась» с играющим вполне, соприкасаясь с ним вплотную и отвечая его тончайшим художественным намерениям. Именно это качество, оказавшееся присутствующим и гитаре, послужило, вероятно, одной из тех причин, почему любители не пожелали расстаться с инструментом, вполне сохранившим черты старинной лютни.

В данную минуту не представляется необходимым устанавливать пути, по которым гитара следовала с Востока на Запад. Нет большой необходимости углубляться и в «родословную» гитары. Достаточно только заметить, что её наименование, сближаемое обычно с древне-греческой *китарой* или *кифарой* — *κίθαρα* — встречается в различных этимологических образованиях в языках всех населявших берега Средиземного моря народов. Это же слово проникло и в языки прочих европейских племён и в общих чертах всегда подразумевало один и тот же струнно-щипковый инструмент.

Надо полагать, что гитара была занесена в Испанию маврами незадолго до XIII столетия, когда изображения этого инструмента под именем «мавританской гитары» появлялись в рукописных памятниках того времени. Она имела очертания овала с выпуклой спинкой и довольно длинной шейкой, что сближало её с лютней. На нижней оконечности овала была укреплена лунка, служившая опорой для трёх, — вероятно, двойных струн. Напротив, «латинская гитара» бывшая во всеобщем употреблении в Испании в то же время и упоминаемая наряду с «мавританской гитарой», как столь же распространённая, имела очертание восьмёрки, была совершенно плоской и располагала четырьмя рядами двойных струн. Судя по отзыву, данному обоим разновидностям гитары средневековым поэтом Хуаном Рюизом (Ruiz, 1290?—1370?) в своей *Libre del Buen Amor*, можно установить, что «мавританская гитара» обладала звучностью «крикливой и стропливой», тогда как «латинская гитара» никак не отвечала вкусам арабского населения ни

расположением своих струн, ни способом применения, ни, тем более, своею задушевной нежной звучностью. Легко, поэтому, можно прийти к выводу, что на «мавританской гитаре» играли не способом *punteada* — нота за нотой, а приёмом *rasgueada*, когда оборотной стороной пальца проводили по всем струнам сразу, подобно самому обыкновенному *arpeggiato*. Из этого положения с полной очевидностью вытекает, что «латинская гитара» звучала совсем не так, как «мавританская», и если арабам нравилась резкость и порывистость в звучании своей гитары, то испанцам была ближе по душе певучая скромность «латинской гитары». Именно на основании только что высказанных наблюдений Кэтлин Шлезингер (Schlesinger, 1840?—1900?) развивает теорию, разделяемую многими другими писателями, что в Средние Века гитара существовала одновременно и в качестве подлинно народного инструмента, как инструмента арабского происхождения, и подлинно музыкального, как потомка греко-римского.

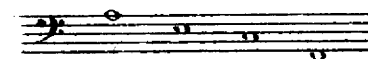
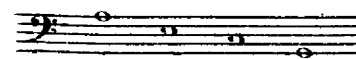
По свидетельству падре Хуана Бэрмудо (Bermudo, 1525?—1600?), высказанному им в своём *Declaration de Instrumentos*, гитара в XVI столетии не носит уже определений «мавританской» и «латинской гитары» и называется просто *гитарой*. Она приобретает очертания «латинской гитары» с довольно высокой и не очень крутой «талией», с розеткой на месте звукового отверстия и с четырьмя рядами двойных струн, из которых только первый по преимуществу оказывается одиночной струной. Гриф этой гитары был перетянут в десяти местах жильной струной, определяющей положение ладов. Играли на ней по способу *rasgueada*, — то-есть ударом по всем струнам сразу, и служила она для сопровождения народным танцам и старинных народных пе-



В наиболее отдалённые времена старинная испанская гитара располагала четырьмя двойными струнами, настроенными не так, как о них повествует Хуан Бэрмудо, советуя превратить виголу в гитару изъятием двух противоположных крайних струн. В его время существовали и другие виды настройки, из которых один более обычный и распространённый носил название «новой или

сен. Сальвадор Даниэль (Daniel, 1830?—1871), описывая «объединённую» гитару, которую по его словам мавры называли *kuitra* в отличие от арабского *китар* — *قيتار*, — утверждает, что она имела три двойных струны прежде, чем приобрела четвертую, и выпуклую грушевидную спинку. В данном суждении нет ничего невероятного, ни, тем более, ошибочного. Длительное соприкосновение мавров с испанцами не могло не пройти без обоюдного влияния, и именно такое содружество двух музыкальных течений — арабского и испанского, создало в конечном итоге инструмент, получивший в XVII столетии чрезвычайное распространение в Европе. Но прежде чем осуществилось это превращение, в Испании появилась разновидность гитары, известная под именем *vihuela* или *vigola*, во многом сходная как с гитарой, так и с лютней. По существу своему *vihuela* является лишь увеличенной в своих размерах гитарой. Она была наделена большим объёмом, более сильным звуком и имела шесть струн, — одну низкую, расположенную ниже четвёртой струны гитары, и одну высокую, помещённую выше первой. Старинная *вигола* существовала в одно и то же время в трёх видах, как ручная, смычковая и плектровая, где в одном случае звук извлекался пальцами, в другом — смычком, и в третьем — гребешком или плектром. Количество струн виголы чаще всего заключало в себе шесть двойных рядов, настроенных квинтами, причём две средние отстояли друг от друга на расстоянии большой терции. Падре Бэрмудо упоминает ещё о семи-струнной виголе с добавочной верхней струной *do* первой октавы, а в Италии была распространена шестиструнная вигола с перестроенной на полутон вверх третьей струной. Обычный строй *vihuela*, принятый в XVI столетии в Испании, был, вероятно, наиболее устойчивым.

высокой настройки) — *a los nuevos o a los altos*, а другой «старой или низкой настройки» — *a los viejos o a los bajos*. Этот последний строй гитары применялся только в сопровождении старых песен и при игре способом *rasgueada*, тогда как «новый строй» предназначался только для *хорошей* музыки, то-есть — «светской» в смысле не народной и, вероятно, не церковной музыки.



В начале XVII столетия гитара всё ещё располагала четырьмя двойными струнами, настроенными «испанским» или «итальянским» спо-

собом, — это с полной очевидностью вытекало из строя виголы, — хотя позднейшие писатели, как Лопэ Фэликс дэ Вэга (de Vega Carpio, 1562 —

1635), приписывают присоединение пятой струны знаменитому испанскому поэту и прославленному мадридскому гитаристу Висенте Эспинель (Espinel, 15??—1634), что, вероятно, не вполне соответствует действительности.



Надо думать, что Эспинель не «изобрёл» пятую струну, — она так же, как и шестая струна существовала уже до него, но он, несомненно, превратил пятиструнную гитару в наиболее любимый и распространённый инструмент своего времени. Что же касается шестиструнной гитары, о которой упоминается в наиболее старых источниках, то не вдаваясь раньше времени в подробности можно только заметить, что одни писатели, как дон Люис Милан (Milan, около 1490/1500—1570?) вели счёт струнам от самой верхней к нижней, тогда как иные, как Мигуэль де Фуэнльяна (de Fuenllana, 1506?—1568?) или Альфонсо Мударра (Mudarra, XVI столетие), предпочитали обратный счёт, что с точки зрения исконного обычая было не совсем правильным, хотя и достаточно обыденным для некоторых стран и времён. Существовавшие дела такой взгляд отнюдь не менял, так же как и способа изложения гитары, записанной по испано-итальянской или французской табулатуре. Наиболее любопытным представителем в этом направлении был, несомненно, Джироламо Монтесардо (Montesardo, 1570?—1650?), предложивший в самом начале XVII столетия сокращённую запись тонических созвучий прописными буквами алфавита, сделавшуюся чрезвычайно распространённой. Но самым выдающимся гитаристом своего времени был Франсиско Корбетта (Corbetta 1615—1681). Он пользовался сказочным успехом и именно ему приписывается создание наиболее развитого и утончённого «стиля» игры на гитаре. Однако, увлечение гитарой и покровительство ей многих высокопоставленных особ не спасло её ни от преследований, ни от проявления крайнего изуверства, о котором, между прочим, рассказывает Жак Бонне (Bonnet, 1644—1724) в написанной им *Histoire de la Musique*.

Успех «испанской гитары» в XVIII столетии был ошеломляющим. Гитара буквально наводнила аристократическую Францию и казалось, что итальянские актёры, подвизавшиеся в те годы в Париже, ввели её в моду. Такие художники, как Жан-Антуан Ватто (Watteau, 1684—1721) и Франсуа Буше (Boucher, 1703—1770) изобража-

Вернее предположить, что оба строя четырёх-струнной гитары сочетались в одно целое, образовав таким образом строй пятиструнной гитары, получившей вне Испании прозвище «испанской гитары».

ли на своих портретах гитару в руках итальянских актёров и дам высшего света, а любители увлекались ею так, как прежде увлекались охотой, собаками и всевозможными зрелищами. Наиболее прославленные композиторы своего времени, — Люиджи Боккерини (Boccherini, 1743—1805), Иохан-Нэпомук Хуммель (Hummel, 1778—1837), Жан-Батист Бэрар (Bérard, 176?—183?) и Ромбэрг пользовались гитарой в качестве участника камерного ансамбля, поручая ей более или менее ответственные партии. Короче говоря, после некоторого упадка, гитара вновь завладевает умами современников и во второй половине XVIII века превращает Париж в средоточие наиболее выдающихся гитаристов, откуда искусство игры на гитаре распространяется по всей Европе. В течение всего века гитара остаётся пятиструнной, так же как и в начале XIX столетия, когда её достоинство достигло выдающегося расцвета в руках Фердинанда Сора (Sors у Sors, 1778—1839) и Дионисио Агуадо (Aguado, 1784—1849). Когда же гитара стала вполне любительским инструментом, — её упростили и пять двойных струн заменили шестью простыми. Точно не представляется возможным установить время, когда произошла эта столь существенная перемена, но надо думать, что в жизни гитары была такая полоса, когда она, сохраняя свой пятиструнный строй, требуемый искусством выдающихся мастеров, действовала уже в качестве «народного инструмента» в упрощённом виде. В дальнейшем, пятиструнная гитара оказалась забытой и восторжествовала шестиструнная, почитаемая сейчас как подлинно «классическая» испанская гитара. Судя по всему, строй гитары долгое время не был устойчив. Один из наиболее выдающихся французских гитаристов — Наполеон Кост (Coste, 1806—1883) пользовался построенной им самим семиструнной гитарой, а знаменитый испанский гитарист, с именем которого связывается возрождение гитары новейшего времени, — Франсиско Таррега (Tarrega, 1854—1909) пользовался уже «народной» шестиструнной гитарой. Вот для памяти старая и новая настройка гитары, звучащая октавой ниже действительной записи.



Гитара в России появилась, вероятно, около XIII столетия и её название встречается уже при описании путешествий того времени. Так, Иоанн де Плано Карпини (de Plano Carpini, 1182—125?), посетивший в 1246 году Тартарию, говорит, что Батый (11??—1255) или всякий иной владыка садился за стол не иначе как при звуке песни или струнного инструмента — *nisi cantetur ei vel citharizentur*. Другой путешественник, голландский монах Вильхельм Рубруквис (Rubruquis, 12??—1272?), повторивший тот же путь несколькими годами позже и посетивший в 1253 году дворы Батые, Мангу-хана (119?—126?) и Сартаха (12??—1257?), сына Батыева, также упоминает о пристрастии татар к струнному инструменту, называемому ими *citharula* или *cithara*, и о пляске их под звуки этого инструмента при дворе Сартаха. Тем не менее, нельзя с полной достоверностью утверждать, что гитара в современном её очертании, появилась в России в XIII столетии. Вероятнее допустить, что этот инструмент, как подлинно «восточный», был сходен с «мавританской гитарой» больше, чем с греко-римской *кифарой*, откуда, собственно, и ведёт своё начало подлинная гитара. Татарская гитара, имея в себе все черты мавританской *kuitr*ы выродилась, несомненно, в сохранившую черты лютии *домбру* или *домру*. Собственно гитара появилась в России значительно позже и, вероятно, не ранее конца XVI или начала XVII столетия, когда её изображение в виде четырёхструнной «латинской» гитары появилось на лубочных картинах XVIII века. Надо думать, что и русские живописцы не стали бы изображать её на своих картинах как инструмент, который не был достаточно хорошо известен народу. Упомянув о «музыкальных новинках и достопримечательностях» в царствование императрицы Елизаветы, Якоб фон-Штэлин говорит, что «итальянцы способствовали появлению в Петербурге и Москве итальянской гитары и её соотечественницы *мандолины*, которые именно здесь

не успели приобрести себе расположения и никогда не пользовались особой благосклонностью. Более того, в России эти инструменты не могли служить, как в Италии, для сопровождения любовных вздохов под окнами любимой, так-как ни вздохи, ни вечерние серенады в переулках не в обычае этой страны». В противоположность сказанному, в соседней Польше по словам Станислава, прозванного Варгоцким (Wargocki, 1567?—1629?), писавшего о гитаре ещё в 1609 году, она была там очень распространённым инструментом. Это обстоятельство даёт основание думать, что «латинская» гитара могла появиться на юге и западе России значительно ранее отмеченного Штэлиным времени, и на первых порах была, несомненно, четырёхструнной. Пятиструнная гитара могла и не бытовать в России, а шестиструнная, завезённая в Москву и Петербург итальянцами, появилась только во второй половине XVIII столетия.

Тем не менее, гитара, по свидетельству современников, была встречена в России не очень дружелюбно. Это могло произойти по причине её четырёхструнного строя, столь же бедного, как строй трёхструнной домры или балалайки, известной на Руси чуть-ли не со времён нашествия татар.

Действительное увлечение гитарой началось лишь с проникновения в Россию шестиструнной гитары, когда она, с начала XIX столетия, становится «модным инструментом», привлекающим к себе взоры любителей музыки вообще. Уже И. А. Крылов (1768—1844) в своей комедии *Урок дочкам*, в числе учителей, дающих уроки светским модницам, упоминает и *гитарного* учителя. Но подлинного расцвета достигает гитара с того дня, когда знаменитый русский гитарист Андрей Осипович Сихра (Syhrga, 1773—1850) прибавил к ней седьмую струну и, изменив её строй, установил настройку по ступеням *Sol*-мажорного трезвучия.



После такого усовершенствования семиструнная гитара Сихры достигает необычайного успеха, совершенно вытесняет шестиструнную гитару и становится подлинно народным русским инструментом. Много позднее, уже в конце XIX и начале XX столетия, семиструнная гитара в руках цыганских гитаристов изменяет свой строй, известный под именем «московского», и приобретает не-

сколько открытых басов на втором добавочном грифе. Суть «московского строя» заключается в введении субдоминанты, столь необходимой для сопровождения всевозможных песен и романсов, которыми «цыганские хоры» буквально отравили невзыскательный вкус рядовых любителей. В этом искажённом виде «цыганская» гитара постепенно утрачивает своё значение и, как показало

будущее, не получает большого распространения, оставаясь в руках невзыскательных любителей.

Однако, этот временный отход в сторону не заслонил достоинств подлинной русской гитары. Он только возродил увлечение шестиструнной гитарой и ясно определил два течения — сторонников народной русской семиструнной гитары и приверженцев испанской шестиструнной. К сожалению, увлечённые игрой знаменитого испанского гитариста Андреса Сеговии (Segovia, 1894—) и в порыве чрезмерной запальчивости русские «шестиструнники» объявили *незаконной* семиструнную гитару со всеми её строями и особенностями. Они считают, что восстановленная в своих «попраных правах» испанская шестиструнная гитара, благодаря своим шести струнам, даёт лучший строй гитары и открывает широчайшие возможности к её дальнейшему продвижению вперёд. Напротив, те гитаристы, которые видят подлинную народность *русской* гитары именно в её семиструнном строе, полагают, что этот инструмент богаче в своих возможностях *испанской* шестиструнной гитары и потому должен быть изучаем, как единственно правильный. В данном случае нет никакой необходимости углубляться в «местный» спор гитаристов и достаточно только сказать, что добраться до истины не представляется возможным, коль-скоро «шестиструнники» отстаивают свой инструмент, а «семиструнники» — свой. В связи с этим весьма любопытно вспомнить одну подробность, сообщаемую гитаристом Валерьяном Русановым (1866—1918). Известный русский доктор и выдающийся гитарист-композитор А. А. Ветров (18??—?), определяя достоинства современной ему семиструнной гитары, говорит, что «семиструнная гитара — инструмент, возникший на почве русской музыки, а потому наиболее национальный и исключительно русский, тогда как шестиструнная гитара, пришедшая из-за границы, возникла на почве испанской и итальянской музыки, и потому инструмент наиболее космополитический. И та и другая имеют в своей литературе много замечательных произведений, мастерских переложений и транскрипций, и как у той, так и у другой есть произведения почерпнутые из поэзии народных песен. И та и другая гитара имеет также своих корифеев — композиторов и виртуозов. Но отличительным, преобладающим направлением семиструнной гитары остаётся всё-таки записывание и разработка русских песен. Направление это ярко выразилось в замечательных произведениях Сихры, Аксёнова и ещё ярче в произведениях нашего гениального Высотского».

Как-же должен быть решён теперь вопрос об использовании гитары в симфоническом оркестре? Если принять за основу западно-европейскую музыку, написанную сплошь для шестиструнной испанской гитары, то придётся отдать предпочтение именно ей, коль-скоро русская семиструн-

ная гитара в произведениях русских классиков вообще не действовала. Если-же исходить из возможностей гитары, как участника симфонического оркестра в будущем, то придётся согласиться с возможностью использования любой разновидности гитары, лишь-бы она действительно хорошо звучала в оркестре и была способна воспроизвести то, что будет предложено её вниманию автором. Вернее всего допустить мысль, что композитор изберёт не только тот инструмент, который окажется наиболее способным осуществить его замыслы, но и того гитариста, который будет исполнять в оркестре её партию. Однако, несмотря на исключительное расположение к гитаре великих музыкантов, поэтов и писателей гитару знают очень поверхностно, ей не доверяют и считают её любительски-мещанским инструментом. Такой нездоровый и в корне неправильный взгляд должен быть раз и навсегда оставлен, ибо гитара, в качестве голоса оркестра, может быть столь-же полезной и ценной, как и всякий иной оркестровый инструмент. Её надо знать если и не всесторонне, то во всяком случае настолько глубоко, чтобы иметь возможность создавать для неё в меру выдающуюся партию, хорошо звучащую в оркестре. Поэтому, глубоко правы сами гитаристы, говорившие, что несмотря на доступность и распространённость гитары, они сами едва-ли отдавали себе отчёт в истинных возможностях этого инструмента. Бэрлиоз, вероятно впервые заговоривший о гитаре на страницах своего прославленного труда по инструментовке, писал, что «гитара будучи инструментом преимущественно гармоническим, оказывается особенно пригодной сопровождать пенье и участвовать в некоторых не очень шумных инструментальных произведениях, так-же как и исполнять *solo* в более или менее сложных и многоголосных вещах, вся прелесть которых оказывается действительной только в исполнении подлинных мастеров. Почти невозможно, не играя на ней самому, писать для гитары хорошо. Между тем, большая часть композиторов, пользующихся ею, далека от подлинного понимания её и потому пишет для неё вещи исключительной трудности, лишённые звучности и всякого обаяния. С тех пор, как фортепиано проникло во все дома, где присутствует малейшее тяготение к музыке, применение гитары, кроме Испании и Италии, везде становится ничтожным. ...Композиторы почти не пользуются ею...» и «причиной тому, несомненно, является её слабая звучность, которой она наделена от природы и которая не позволяет присоединять её к другим инструментам... Тем не менее, грустный и мечтательный оттенок её звучания мог-бы быть значительно чаще выявлен, а её очарование, действительно существующее, не даёт возможности писать для неё так, чтобы не оставить его незамеченным. Но в противоположность большинству инструментов, гитара теряет при использовании

её совокупно, и звучность двенадцати гитар, играющих одновременно одно и то-же, производит почти смешное впечатление».

Это тонкое наблюдение Бэрлиоза ничуть не потеряло своей остроты и по сей день, и гитара, оставаясь «интимным» инструментом в полном смысле слова, так и не стала подлинно оркестровым. Все случаи её применения в оркестре, оставаясь достаточно ценными и привлекательными, отнюдь не решают окончательного исхода дела. Удачный повод использовать гитару в оркестре всегда может оказаться у композитора, особенно, если автор проявит к тому не только известное тяготение, но и отнесётся к гитаре со вниманием и учётом всех её качеств. В связи с этим полезно хотя-бы перечислить все наиболее характерные приёмы исполнения, дабы композитор знал на что он может рассчитывать в оркестре.

Прежде всего, надо знать, что гитара будет звучать в оркестре тем лучше, чем ближе её изложение будет соответствовать природным качествам инструмента. Нет большой необходимости поэтому стремиться писать для гитары такую партию, которую окажется в силах преодолеть какой-нибудь испанский виртуоз, поставивший целью своей жизни превратить гитару в чисто-концертный инструмент. Не надо забывать, что всякая техническая сложность на гитаре, подобно тому, как это было и на арфе, лишает инструмент свойственной ему поэтичности и того обаяния, на выявление которого гитара больше всего способна. В звучании гитары особенно привлекательны лишь *очертания* гармонической ткани, а

не мелодический рисунок, способный иной раз увести гитару в сторону несвойственного её природе изложения. Это значит, что за подлинным *solo*, написанным с полным знанием дела, за гитарой может быть сохранена доступная ей виртуозность, но за гитарой, как за инструментом сопровождения, должно быть сохранено только то, что ей особенно близко и удобно.

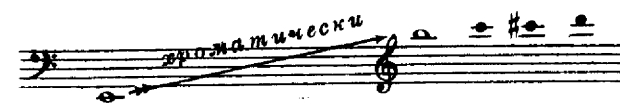
Вне зависимости от разновидности гитары — испанской шестиструнной или русской семиструнной, — надо покончить с тем пренебрежительным и «любительским» отношением к ней, которое, к сожалению, всё ещё продолжает пребывать в умах большинства современных композиторов. Пишущий для гитары автор должен с полной ясностью отдавать себе отчёт в назначении гитары в его оркестре. Если он намерен воспользоваться ею в качестве *инструмента-solo*, то ему всегда будет полезно посоветоваться с опытным и знающим своё дело гитаристом, дабы не написать таких вещей, о которых так хорошо высказался Бэрлиоз. Напротив, если он имеет в виду использовать гитару в качестве чисто оркестрового и по преимуществу — *сопровождающего инструмента*, то ему достаточно располагать общими основными сведениями о гитаре и знать о наиболее для неё характерном и удобном.

Ноты для гитары пишутся на одном пятилинейном нотоносце с ключём *Sol* октавой выше их действительной звучности. Три или четыре высокие струны гитары бывают металлическими или кишечными, а три или четыре низкие — только металлическими, обвитыми шёлком и канителью.



Гриф гитары разделён на последовательность хроматических полутонов чуть выступающими металлическими порожками или *ладами*. Количество ладов бывает различным. Испанская гитара имеет их двадцать один и более для «квинты» и девятнадцать — для всех остальных струн, а русская — девятнадцать для всех семи струн, причём иной раз количество их увеличивается для двух-трёх первых струн. Это увеличение ладов достигается обычно соответствующим вырезом грифа, левая сторона которого оказывается несколько длиннее правой. Вырез на грифе чаще всего бывает дугообразным, что значительно кра-

сивее прямого. Очень часто в промежутках между ладами укрепляются перламутровые кружочки, которые служат для более лёгкого определения высоты звука. Обычно их бывает не более трёх — по одному на пятом, седьмом и двенадцатом ладу. Объём шестиструнной гитары охватывает звукоряд от *mi* малой октавы до *si* третьей, а иной раз до *do*, *do#* и даже *ré* четвертой по письму, а объём семиструнной — заключается в пределах четырёх полных октав от *ré* малой до *ré* четвертой. Как было уже замечено, звучит гитара октавой ниже написанного. Вот объём двух этих разновидностей гитары.



(Пишется октавой выше)

Трудность игры на гитаре во многом зависит от количества доступных ей звуков. Если звуко-

ряд гитары охватывает четыре полных октавы или пятьдесят хроматических ступеней, то дейст-

вительное количество звуков, не считая добавочных ладов, значительно больше. Каждая струна при наиболее скромных условиях в состоянии произвести девятнадцать нот, что в конечном итоге составит сто сорок четыре звука для испанской гитары и сто тридцать три для русской. При некотором числе добавочных ступеней приведённое количество звуков может быть соответственно увеличено. Но не эта подробность решает существо дела.

Полный объём гитары имеет шестьдесят четыре или восемьдесят три лишние ноты, звучащих вполне тождественно с основными пятьюдесятью, если пренебречь разницей в окраске струн, свойственной гитаре в такой-же мере, как и любому другому струнному инструменту. Поэтому, применение всех этих многочисленных звуков, расположенных на относительно скромном грифе, в значительной степени оказывается сложным предприятием, объясняющим не только трудность игры на гитаре, но и богатство и разнообразие свойств её приёмов исполнения.

Техника игры на гитаре в основном заключается в извлечении звука правой рукой — без участия мизинца — посредством «щипковых ударов по струнам», и левой — в подготовке этих звуков на грифе, путём прикосновения к струнам в надлежащих ладах. В техническом отношении гитара достаточно богатый инструмент, но всё лучшее, что есть на гитаре, относится к её гармо-

ническим возможностям, применяемым в качестве сопровождения. Самыми лёгкими и удобными строями оказываются строи с наименьшим количеством знаков при ключе, а наиболее трудными и сложными — тональности с четырьмя, пятью и шестью бемолями и шестью и семью диезами. Большой разницы в пользовании мажором и минором на гитаре нет, так-же как нет и больших трудностей при применении «хроматики» в самом широком значении данного определения.

Оставляя в стороне всё узко-специальное в игре на гитаре, о чём можно с большей полнотой узнать из соответствующих руководств, достаточно перечислить только основное. Являясь по преимуществу инструментом гармоническим, гитаре свойственны многозвучные сочетания, звучащие превосходно. Их количество столь обширно, что нет никакой возможности исчерпать их полностью, и потому при пользовании ими надо только приложить известную долю смекалки, дабы сообразить, возможно-ли данное созвучие или нет. Наипростейшими и наилегчайшими окажутся все те, в составе которых окажется наибольшее количество открытых струн. Все возможные на гитаре многозвучные сочетания легко могут быть воспроизведены как в виде простейшего *arpeggiato*, так и в виде любых *фигураций*, количество которых неисчерпаемо. Вот некоторые из них для того, чтобы дать только самое поверхностное представление о существе затронутого здесь вопроса.

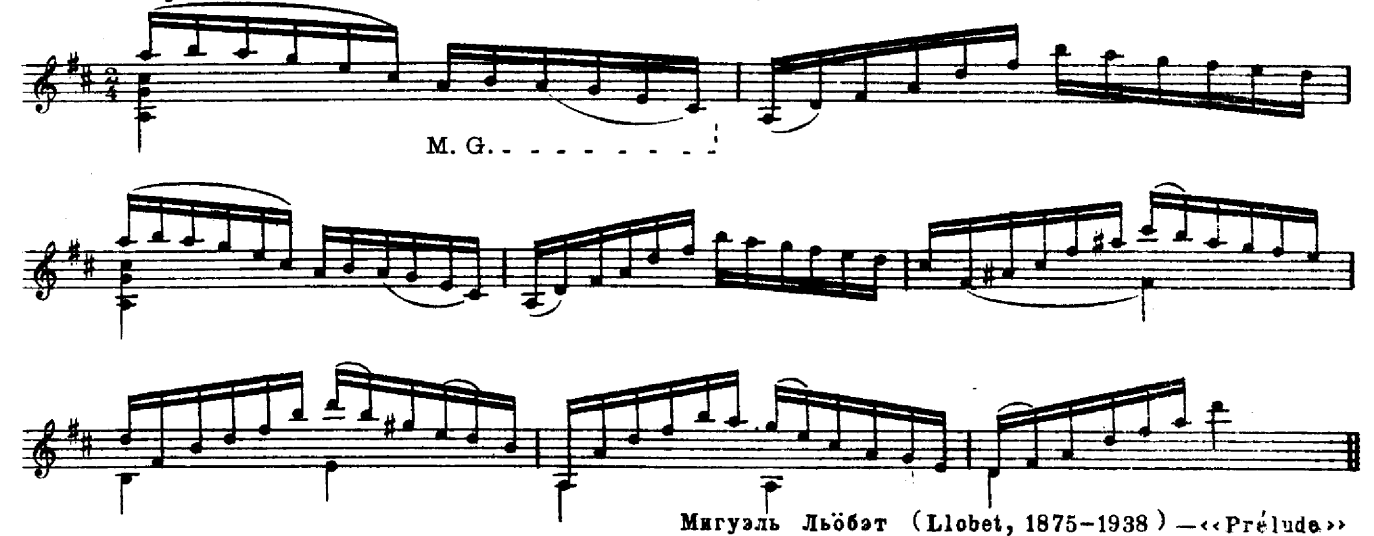
Для шестиструнной гитары



Особенно удобны и красиво звучат на гитаре любые гармонические построения в виде *arpeggio* на основе трезвучий, септ-аккордов или любых иных многозвучных сочетаний. Они могут быть использованы как на открытых и зажатых струнах, так и с участием флажолетов. Все такие построения живо напоминают арфу или клавишину, если встречаются в сочетании с иными мелодическими

гармоническими оборотами. Гаммы, как таковые, не представляют затруднений, но они менее свойственны гитаре и потому в оркестре не очень желательны. Напротив, многозвучные аккордовые кадансы возможны во всех тональностях и звучат прекрасно, как на испанской, так и на русской гитаре. Их применение возможно, разумеется, в любых видах изложения.

Allegro



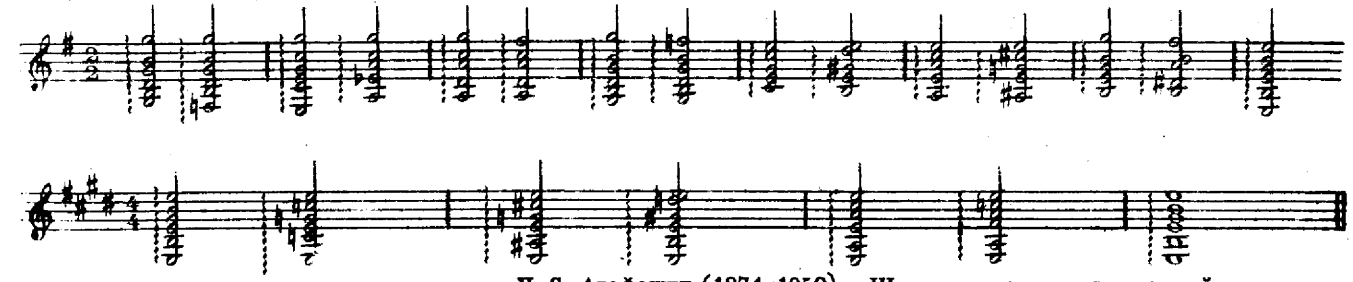
Мигуэль Льобет (Llobet, 1875-1938) — «Prélude»

Allegretto



Матео Каркасси (Carcassi, 1792-1853) — «Etude»

Для шестиструнной гитары



П. С. Агафонов (1874-1950) — «Школа для шестиструнной гитары»

Для семиструнной гитары

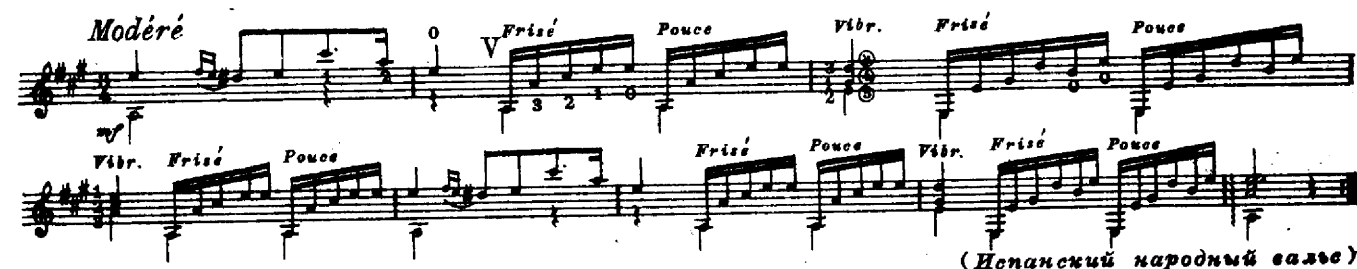


М. Ф. Иванов (1889-1953) «Русская семиструнная гитара»

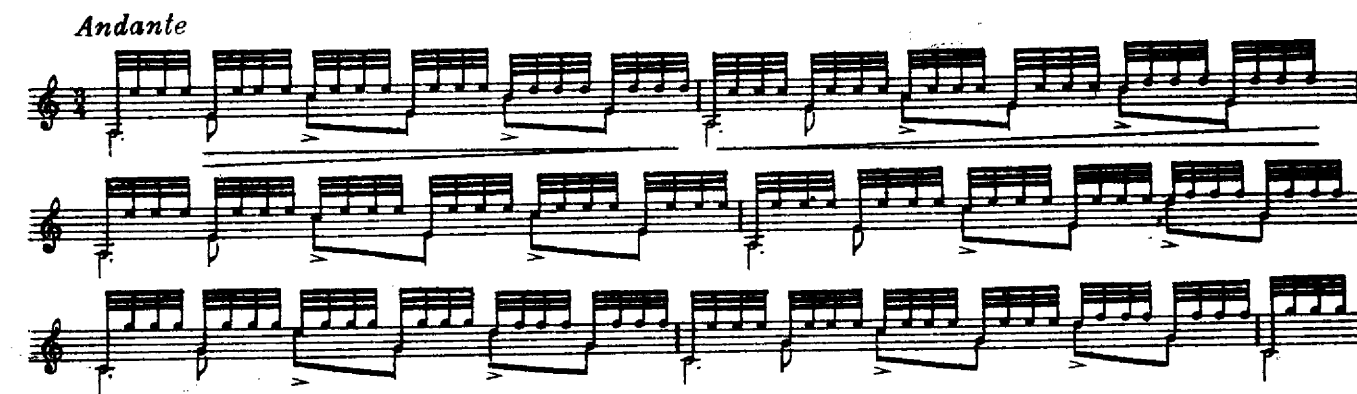
Такие приёмы как *legato*, *glissando* и *vibrato* относятся больше к исполнительской технике инструмента и в оркестре, где гитара чаще встречается в качестве сопровождающего голоса, приложения не имеют. Тем не менее, полезно знать самое простое, что связано с существом этих способов исполнения.

Приём *legato* очень удобен и употребителен на гитаре в целях получения плавности в последовании звуков и, в качестве технического приёма извлечения их,—в целях большей скорости и подвижности рисунка. Исполнение *legato* возможно и одной левой рукой. Приём *glissando* применяется обычно в качестве исполнительского средства для получения большей певучести в воспроизведении самых разнообразных мелодических построений. Оно возможно как в простых, так и в двойных нотах и особенно красиво звучит на средних струнах. Приём *vibrato* применяется во всех случаях, когда оказывается необходимость сообщить исполняемой мелодии большую певучесть и выразительность, а *staccato*, в

смысле *pizzicato*, используется при желании дать более острый и определённый звук как в отдельных нотах, так и многозвучных сочетаниях. Очень красиво звучит на гитаре обычное *arpeggiato*, обозначаемое в нотах «змейкой» и исполняемое с произвольной скоростью как вверх, так и вниз, и *trémolo*, возможное как на одних нотах, так и на любых многозвучных сочетаниях. Гитарист поступает так для того, чтобы вызвать ощущение полного выдержанного звука при исполнении в медленном движении любого мелодического рисунка. Обычно *trémolo* сводится к многократному повторению каждой ноты мелодии или сопровождения, соответствующей восьмой или четверти данного ритмического построения. Ничто, конечно, не мешает пользоваться и любыми долями этих длительностей. В зависимости от необходимости *trémolo* может быть осуществлено как перебором средних пальцев, так и одним большим, приобретающим в этом случае исключительную подвижность и самостоятельность. Звучит такое *trémolo* великолепно.



(Испанский народный вальс)



Фраксеско Таррега (Tarrega, 1854-1909) «Etude»

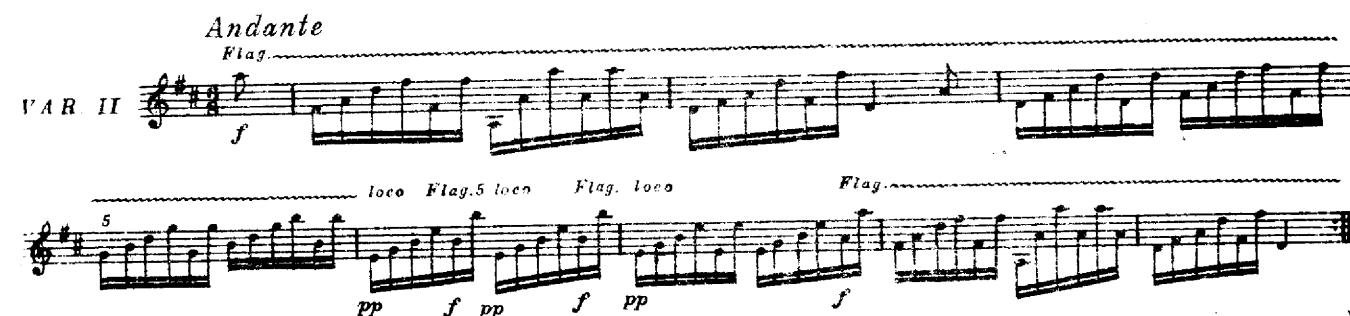
Pas trop vite, tranquille ♩ = 72



Иоаким Турина (Turina, 1868-) «Fandanguillo»

Особенной нежностью и красотой отличаются натуральные и искусственные флажолеты. Первые не представляют больших трудностей, так как исполняются только на открытых струнах в качестве второго, третьего, четвёртого, пятого и даже шестого призвука. Напротив, вторые, получаемые на прижатой струне, требуют большой сноровки и искусства. Исполнением искусственных флажолетов славился знаменитый русский гитарист Семён Аксёнов (1773—1853), которому приписывается не только их изобретение, но и точное обо-

спование техники их воспроизведения. В нотах флажолеты указываются двойко. Если они участвуют как проходящие звуки, то над каждым флажолетным звуком ставится маленький кружок. Если же весь мелодический оборот изложен в флажолетах, то удобнее определять их присутствие словами *armonico* или *sons harmoniques*. Волнистая черта и слово *loco*—«на месте», достаточно ясно определяют продолжительность применения флажолетов. Вот, как это выглядит в записи самого автора.



(Тема с вариациями)

Наконец, в заключение, остаётся только сказать несколько слов о *barré*. Оно заключается в том, что исполнитель зажимает указательным пальцем нужное ему количество струн на одном и том же ладу, получая таким образом необходимые ему звуки. Приём *barré* применяется обычно на первых девяти или десяти ладах, когда исполнитель пользуется всеми шестью или семью струнами гитары. Когда же он ограничивается первыми тремя, то он может достигать более высоких ладов, а самое *barré* получает тогда название *малого barré* или *petit barré*. Приём *barré* особенно ценен в многозвучных сочетаниях, когда исполнитель стремится к быстрой последова-

тельности их. При современном строе семиструнной гитары все мажорные трезвучия оказываются необычайно лёгкими и простыми, а на шести-струнной — требуется известная сноровка, сопряжённая с иной настройкой инструмента. Огромная подвижность *barré*, исполняемого иной раз и большим пальцем, позволяет гитаристу модулировать во все тональности с достаточной неприуждённостью.

На испанской гитаре, тем не менее, наиболее удобными мажорными и минорными строями оказываются те, в состав которых входят открытые струны *mi*, *la* и *ré*, считая снизу в направлении вверх.

В конечном счёте, в руках подлинного мастера, владеющего гитарой всесторонне, она может стать вполне совершенным инструментом, а её исполнительские возможности, — по словам Видора, — «достаточно обширны для того, чтобы удачно воспроизвести множество прекрасных страниц классической музыки. И если гитара превосходно может сопровождать поющий голос или какой-нибудь другой инструмент, то при этом не следовало бы забывать, что свойственная ей жеманность, как-то причудливо уживающаяся с её обаянием, заставляет удерживать её в известных рамках задушевности и простоты. Эти наиболее подкупающие свойства инструмента, так же как и его относительно слабый звук, легко могут затеряться в оркестре». Тем не менее, современная усовершенствованная гитара, в руках опытного гитариста, легко может заставить себя слышать в больших концертных залах, где ей пришлось бы действовать. И потому очень прискорбно признать, что в оркестре нового времени гитара так и не привилась. Этому горю не помогли ни её новые качества, ни мастерство современных гитаристов,

и композиторы упорно не замечают её, полагая, очевидно, что гитара никогда не станет достойным истолкователем их музыкальных замыслов. Всё это — глубочайшее заблуждение. Если композитор отнесётся к гитаре в меру её возможностей и не будет требовать от неё непосильного или несвойственного ей звучания, то гитара сумеет достойно отплатить за оказанное ей доверие.

К сожалению, русские композиторы ни разу не использовали гитару в своей несравненной музыке, пройдя мимо неё вполне равнодушно. Это тем более обидно, что именно русские музыканты, зная гитару достаточно хорошо, оказывали ей честь своим вниманием, но в действительности она так и осталась вне предела их симфонического оркестра. Поэтому, говоря о гитаре, как об оркестровом голосе, придётся довольствоваться исключительно западными образцами. Несомненно, лучшими образцами использования гитары в оперном оркестре остаются случаи её применения в *Обзоне* — в «Видении Рэции», и в *Севильском цирюльнике* — в «Серенаде графа Альмавивы». Вот эти превосходные образцы.

Andantino

Clarinettes en La

Bassons

Cor en Mi

REZIA

Guitare

dolce

dolce

expressif

Wa - rum musst du schla - fen, o

Held voll Muth? Ein Mäd - chen sitzt wei - nend an Ba - by - lons Fluth! Auf,

ret - te sie dir, eh' als Op - fer sie sinkt. Geh - en - ne, zu

Hül - fe! die Schön - heit dir winkt!

Largo

Guitare

ГРАФ АЛЬМАВИВА

10 Violons et 2^o Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

p

pizz.

pp

pp

pp

Ес - co ri - den - te cie - lo

Ско - ро во - сток са - у - гра - ем

f

p

spunta la bei - la au - ro - ra, e tu non sor - gi an -

яр - кой ба - гря - ной за - рё - ю, Что - же друг неж - ный с то -

со - ра е - puoi dor - mir со - si?
бо - ю Всё ты о - ко - ва - на сном?

Из других случаев употребления гитары в оркестре можно назвать образцы, рассеянные в произведениях Бэрлиоза — *Осуждение Фауста*, Обэра — *Герцог Олонецкий*, Вэрди — *Отелло* и *Фальстаф*, Малера — *Седьмая симфония*. В новейшее время гитарой воспользовался Франц Шрёкер в *Дне рождения инфанты* и Пёрс Грэйнджер — в балладе *Отец и дочь*. По этому поводу Артур-Эдуард Джонстон замечает, что «оркестр этого произведения располагает помимо всего ещё сорока гитарами и мандолинами». Если такое количество инструментов образует подлинный «неаполитанский оркестр», то в этом нет ничего дурного. В подобном сочетании инструментов гитары звучат очаровательно.

Теперь для полного завершения настоящего повествования о гитаре — только несколько слов о «создании XX века» — о гавайской гитаре, получившей невероятное распространение в jazz'e,

цирке и на эстраде. Суть «гавайской гитары» сводится лишь к способу извлечения звука — её держат в лежащем положении на коленях, играют только приёмом завывающего, отвратительного *glissando*, и извлекают звук не пальцами, а маленьким металлическим кольцом подобно тому, как это делается на цитре. Благодаря изложенным мероприятиям «гавайская гитара» звучит преувеличенно страстно, с нарочито-подчёркнутой «эмоцией» и в некоторых случаях производит очень сильное впечатление. Само собою разумеется, эти «потрясения» касаются весьма легковесной, чаще всего — «развлекательной» музыки. В симфоническом оркестре и именно под таким углом зрения очень остроумно использовал «гавайскую гитару», кажется, только Шостакович. Этот пример встречается в музыке к фильму *Златые горы* и входит в отдельную изданию сюиту в качестве «Вальса».

[illegible]

6

1^{re} SOLO

Bassons

p

arco

pizz.

arco

pizz.

МАНДОЛИНА

(по-фр. *Mandoline*, — *es*, по-ит. *Mandolino*, — *ni*, по-нем. *Mandoline* — *nen*, по-анг. *Mandolin(e)*, — *(e)s*)

С точки зрения своей родословной и, в особенности, внешности *мандолина* ведёт своё начало в большей степени от лютни, чем от какого-либо иного подобного инструмента. В самом деле, лютня, в качестве низвергнутого властелина музыки своего времени, возродилась сначала в несколько уменьшенной *мандоле*, а затем и в *мандолине*, чрезвычайно распространённой в XVIII веке. Сама по себе мандола является инструментом несколько большим, чем мандолина, и очень вероятно, что её прозвище ведёт своё начало от испанской *бандольеры*, которой ещё пользовались менестрели и часто называли просто *бандолой*. В свою очередь, бандола, будучи очень похожей на современную мандолу, располагала более широким и коротким грифом, а также сплюснутым кузовом, составленным из нескольких тёмных и светлых деревянных дощечек, расположенных в порядке правильно чередующейся последовательности. Головка бандолы находилась под прямым углом к грифу, а лады на нём делались из шёлковых или кишечных жгутиков и вполне были сходны с устройством таковых у лютни.

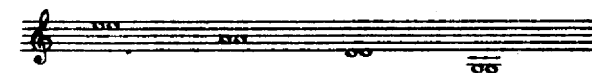
Тем не менее, всё семейство лютневых инструментов, появившееся в Европе, вероятно, в период Раннего Средневековья и тесно связанное с современной мандолиной, имеет своим непосредственным родоначальником всё тот же древне-арабский *танбур* — *طنبور*, который во времена прославленного арабского историка и музыканта Аль-Фараби (870?—954) был представлен уже двумя разновидностями. Одна из них была известна под именем танбура из Хорасана, а другая — из Багдада. В чём заключалась разница этих видов одного и того же инструмента сейчас с полной достоверностью установить, конечно, не представляется возможным, но известно, что впоследствии основные виды древнего танбура размножились, несколько видоизменились и образовали ряд инструментов одного и того же семейства. Некоторые из этих преобразованных уже представителей семейства получили особые назва-

ния и, в качестве таковых, существуют чуть-ли и не по сей день. Так например, особой известностью пользуется так называемая «большая турецкая мандолина» или «танбур кебир тюрки» — *طنبور كبير تركي*, и «восточная мандолина» или «танбур шарки» — *طنبور شرقي*, ведущая свою родословную, вероятно, прямо от древне-египетской лютни, наиболее простой и удобной из всех известных представителей этого семейства. Ничуть не меньшим распространением пользовалась также и «болгарская мандолина» или «танбур булгарі» — *طنبور بلغاري*, и большая «персидская мандолина» или «танбур бузурк» — *طنبور بزرگ* и, наконец, «маленькая мандолина» — *танбур кючюк* — *طنبور کوچک*. Здесь же, кстати, любопытно заметить, что в противоположность всем прочим арабским струнным инструментам, танбур располагал только металлическими струнами, а некоторые его разновидности имели даже четыре двойных струны, в чём, между прочим, и усматривают возможность занесения мандолины сарацинами в Европу в то время, когда они проникли в Южную Италию и Испанию. Но возвращаясь к прерванному повествованию можно только сказать, что все эти разновидности мандолины очень похожи на современную *романскую* или *неаполитанскую* мандолину и собственно мандолина, являясь, так сказать, «сопрано» семейства, получила наибольшее развитие и распространение. Она отличается от своих ближайших родственников только размером и некоторыми особенностями в устройстве. Это обстоятельство больше всего касается так называемой *ломбардской* или *миланской* мандолины, располагающей шестью простыми струнами и ведущей своё происхождение от какой-то иной ветви лютневых инструментов. Известно, что в прежние времена лютни нередко строились в половину и четверть своего основного вида, а «лютня средняя» воспроизводила строй современной миланской мандолины.

Мандолина, распространённая сейчас повсеместно, устроена очень просто. Деревянный кузов мандолины, часто называемый «резонансовым

ящиком», имеет очертание сильно выпуклого яйца или груши, одна сторона которого срезана и закрыта плоской дощечкой с небольшим уклоном вниз на месте ребра. Этот изгиб сделан только для удобства и никакого отношения к качеству звучания мандолины не имеет. Как известно, выбор дерева и всё устройство кузова мандолины определяет силу её звучности, что оказывается самым существенным её достоинством. Глухая мандолина не имеет никакой цены, — она должна звучать звонко и ярко. Верхняя плоская поверхность мандолины или её «дэка», выточенная обычно из сосны, имеет круглую или овальную «розетку», часто называемую просто «голосником». Довольно короткий гриф снабжён плоской пластиной из чёрного или эбенового дерева с размещёнными на ней ладами. Лады представляют собою тонкие металлические порошки, иногда для удобства исполнителя отмеченные перламутровыми кружочками. Количество ладов неравномерно, и их обычно бывает несколько больше для одной или двух первых струн и меньше — для двух или трёх следующих. Эта особенность проистекает из тех причин, что гриф, направленный прямо на се-

редину розетки, закрыл-бы её настолько прочно, что мандолина во многом утратила-бы свойственный ей блеск. Из этих соображений самая верхняя оконечность грифа имеет дугобразный вырез, сделанный так, что левая его точка приходится с одной стороны окружности розетки, а правая по косой — с противоположной. Количество ладов бывает различно, но чаще всего колеблется между девятнадцатью для низких струн и двадцатью восемью или тридцатью для более высоких. Головка мандолины имеет устройство для восьми колков-винтов, а четыре двойных струны, укрепленные в нижней части инструмента кнопками-пуговками, проходят при посредстве подставки над грифом и, подобно всем прочим струнным инструментам этого рода, преломляются на верхнем порожке. Игруют на мандолине маленьким гибким костяным или роговым *медиатором* или *плектром*. Четыре двойных струны мандолины настроены квинтами и наиболее распространённый строй её вполне совпадает с четырьмя струнами скрипки. Ноты для мандолины пишутся в ключе *Sol* и звучат на действительной высоте. Вот, как сказанное выглядит в нотной записи.



Полный хроматический звукоряд мандолины простирается от нижнего *sol* до высокого *mi*, хотя в действительности верхняя струна мандолины может воспроизвести ряд ступеней значительно более высоких и, в зависимости от количества ла-

дов, — добираться до *do*, *do#* и даже *re* четвёртой октавы. Однако, все эти звуки, расположенные выше *mi*, *fa* или *sol* третьей октавы, звучат очень тускло, сухо и некрасиво. Пользоваться ими в оркестре нет никакого смысла.



Возможности левой руки почти не отличаются от технических средств скрипки и, строго говоря, мандолине вполне доступны построения большой трудности и значительной сложности. Но, к сожалению, несколько назойливый, томительно-постукивающий способ извлечения звука решительно не вяжется с виртуозно-техническими тонкостями. Больше всего это свойство мандолины сказывается в оркестре, где она почти всегда звучит гнусаво и немного жидковато. Лучшее всего удаются мандолине и звучат на ней незатейливые, но глубоко выразительные народные напевы или такие мелодические построения, простота и доступность которых способствует выявлению природных достоинств мандолины. Всё, что так или иначе уводит мандолину в сторону от наивной, непритязательной простоты должно быть принесено в жертву, ибо мандолина будет звучать тем лучше

и красивее, чем ближе её изложение будет приближаться к тому, что больше всего лежит в пределах её возможностей. Решить этот вопрос вне музыки, конечно, очень трудно, но композитор, если он сам не владеет мандолиной достаточно хорошо, должен безусловно отказаться от собственного творчества, могущего оказаться в явном противоречии с возможностями инструмента. В подобном случае ему необходимо посоветоваться с мандолинистом и исправить свою партию в соответствии с его указаниями. Особенно ярким примером в таком роде может послужить достаточно неудобное изложение мандолины в *Песне о земле* Густава Малера. Автор не только не проявил глубокого знания мандолины, но и использовал её подчас чрезвычайно нелепо, что легко заключить на основании приводимого здесь небольшого отрывка.

En coulant

Flûtes et Clarinettes en Sib

Mandoline

1^{re} Harpe

2^e Harpe

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

en calmant

The score for 'En coulant' features a mandoline with a tremolo effect (indicated by a wavy line and 'a4') and a piano (p) dynamic. The harps play a triplet pattern (3) in the bass. The violins and violas play a melodic line with a piano (pp) dynamic. The cellos and double basses play a supporting line with a piano (p) dynamic. The score then transitions to 'en calmant', where the mandoline continues with a tremolo effect and a piano (p) dynamic. The harps continue with the triplet pattern. The violins and violas play a melodic line with a piano (pp) dynamic. The cellos and double basses play a supporting line with a piano (p) dynamic.

Напротив, мандолина, использованная с толком, может произвести чарующее впечатление, и примерами такого её истолкования могут служить серенады в опере Грэтри *Резнистый любовник* и Моцарта — *Дон-Жуан*. Но прежде чем привести эти прославленные образцы, необходимо сказать несколько слов о принятой сейчас записи. Способ, которым приводятся в сотрясение струны

мандолины не допускает продолжительности звука. Поэтому, все выдержанные ноты исполняются особенно быстрым, повторным движением плектра-медиатора, весьма характерным и любимым мандолиной. В нотах это *trémolo* может быть записано соответствующим количеством нот или, что проще, может быть отмечено условным знаком *trémolo* или совсем опущено, как само собою

разумеющееся, подобно знаку *arpeggiato* у арфы. Впрочем, излишняя точность ничуть не помешает успеху дела.

Именно таким «расширенным» способом записана партия мандолины у Грэтри в серенаде «Tandis que tout sommeille».

2 Mandolines

Andantino

The score for 2 Mandolines in Andantino shows a melodic line with a wavy line indicating a tremolo effect. The dynamic is piano (p).

Но не надо думать, что мандолине доступно только всё особенно простое. Это отнюдь не так. Мандолине свойственны также лёгкие, беглые построения, и мелодии в более «выдержанном стиле».

Вот два образца, подтверждающие только что сказанное. Один принадлежит Моцарту и является прославленной серенадой Дон-Жуана, а другой встречается в *Севильском цирюльнике* Джованни Пачиелло (Paisiello, 1741—1816).

Pas trop vite (Allegretto)

Mandoline

ДОН-ЖУАН

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Deh, O,

vie - ni alla it - ne - stra, o mio te - so - ro! Deh, vie - ni a con - so -
no - дай-ди ко - ко - шу ско - рей, друг ми - лый, от - ра - ду дай ду.

The score for 'Pas trop vite (Allegretto)' features a mandoline with a tremolo effect (indicated by a wavy line and 'pizz.') and a piano (p) dynamic. The Don Juan part is a vocal line. The violins and violas play a melodic line with a piano (p) dynamic. The cellos and double basses play a supporting line with a piano (p) dynamic. The score includes a vocal line for Don Juan with the lyrics: 'vie - ni alla it - ne - stra, o mio te - so - ro! Deh, vie - ni a con - so - no - дай-ди ко - ко - шу ско - рей, друг ми - лый, от - ра - ду дай ду.'

- lar il pian - to mi - o!
 - me mo - ey y - ny - loy.

Lento amoroso

Clarinettes en Sib
 Mandoline
 Violons
 Altos
 Violoncelles et Contrebasses
 Cors en Sib grave

[pp]
 sotto voce
 pzza.
 [p]
 sotto voce
 sotto voce

[p]

К сожалению, прославленные композиторы пользовались мандолиной очень мало. Раньше других воспользовался ею, вероятно, прочно уже забытый английский композитор Майкль Эрн (Arne, 1741—1786), применивший мандолину в написанной им в 1764 году опере *Альмана*. В более позднее время мандолиной пользовались только итальянские композиторы по преимуществу. Среди них должно упомянуть в первую оче-

редь Верди. Он использовал в *Отелло* маленький неаполитанский оркестрик на сцене с участием гитары и волынки-корнамоузы. Опытные мандолинисты считают, что Верди не достаточно глубоко оценил достоинства мандолины и «не раскрыл» её полностью. Тем не менее, в опере эта маленькая сценка звучит очаровательно и потому заслуживает быть приведённой здесь хотя-бы в небольшом извлечении.

Un peu plus animé

Cornamuse
 Mandolines
 Guitare
 FANCIULLI
 Sopranos
 Altos
 Barytons

(pp)
 très léger
 (p)
 PPP
 Men - tre al - l'au - ra vo -
 PPP
 Men - tre al - l'au - ra vo -
 PPP
 Men - tre al - l'au - ra vo -
 (offrendo a Desdemona dei monili di corallo e di perle)
 p
 A te - le - por - po - re, - le - per - le e

simile
 la - lie - ta - la can - zon,
 la - lie - ta - la can - zon,
 la - lie - ta - la can - zon,
 gli o - stri, nel - la vo - ra - gi - ne - còl - ti del mar

Из прочих произведений, авторы которых использовали мандолину, можно назвать оперу *Il voto* Умберто Джьордано, оперу *La Nabaiera* Рауля Ляпарра (Laparra, 1876—1943), оперу *La donna curiosa* Эрмано Вольф-Феррари (Wolf-Ferrari, 1876—1948), лирическую драму Мануэля дэ-Фалья *La Vida Breve* и оперу *L'Ombra di Don Giovanni* Франко Альфано (Alfano, 1876—1954). Из других композиторов мандолиной воспользо-

вался Густав Малер в *Седьмой симфонии*, Франц Шрёкер в *Дне рождения инфанты*, Арнольд Шёнберг — в *Серенаде* и Шарль Сильве (Silver, 1868—), искусно сочетавший звучание мандолины с общей звучностью оркестра в своей опере *Прирученная Мегера*. Двумя мандолинами в своих *Иероглифах* воспользовался голландский композитор Даниэль Ройнеман. Вот, редкий образец из этого последнего камерно-симфонического произведения.

Assez lent **F**

1^{re} Flûte *pp*

Harpe *p marqué*

Piano *mf*

2 Mandolines *pp* *cresc.*

2 Guitares *mf*

Célesta *p*

Harpe *p*

Cup-bells *mf*

SOLO *mf*

(Иероглифы)

Среди русских музыкантов мандолина никогда не пользовалась большим вниманием. Вполне удачная и, несомненно, первая попытка примене-

ния её в симфоническом оркестре была сделана армянским композитором Александром Спендиаровым в одной из двух *Татарских песен*.

Allegro non troppo $\text{♩} = 138$ **12 SOLO**

Flûte *p dolce*

Tambour de Basque *mf diminuendo poco a poco* *pp*

Tambour Militaire *violé* *mf diminuendo poco a poco*

2 Mandolines *toujours bien marqué* *f diminuendo poco a poco* *p*

Harpe *f diminuendo poco a poco* *p*

2 Altos *pizz.* *f diminuendo poco a poco* *toujours bien marqué* *p*

2 Violoncelles *f* *pizz.*

Les autres Violoncelles *f diminuendo poco a poco* *pizz.* *p*

Contrebasses *f diminuendo poco a poco* *p*

Tambour de Basque

4 1^{re} Violons *p*

13

Clarinetto en Si b

mf *expressif*

p *mf* *expressif*

Chant

mf

Ах, гля - ди, гля - ди, о, ве -

mf

mf

mf

un peu retenu

ли - кий хан, как Гюль - нар — тво - я пля - шет крым - ску - ю!

mp

mp

mp

Другую, — много лет спустя, уже на исходе 1946 года, осуществил С. Н. Василенко. Он воспользовался мандолиной в танцах своего балета *Мирандолина* и для большей силы этого не очень звучного в оркестре инструмента потребовал четырёх исполнителей, воспроизводящих не только одну и ту же партию, но иной раз делящихся на два и даже три вполне самостоятельных голоса. В концертном исполнении автор часто настаивал

на возможно большем увеличении числа исполнителей партии мандолины, что в партитуре, к сожалению, так и осталось не оговорённым. Однако, под предлогом недостатка места в оркестре, это вполне разумное положение никогда не выполнялось при сценическом воплощении данного произведения. Приводимые здесь две выписки из партии мандолины заимствованы из находящихся в сюите «Ноктюрне» и «Соррентине».

Andante amorevole

Mandolines 1

p *sempre legato*

Retenu 1 a tempo

Vif gracieux

Mandolines 2

mf *div.* *unis.* *div.*

mf *div.* *unis.* *div.* *unis.*

Если в оркестре одна мандолина звучит немного жидко и гнусаво, сочетание нескольких мандолин звучит очаровательно. Именно эту особенность в звучании содружества мандолин очень тонко подметил Сергей Прокофьев, когда потребовал двенадцать мандолин в балете *Ромео и Джульетта*.

Использованные в простой, ясной и «чисто-мандолинной» музыке, они подкреплены тремя трубами с сурдиной и размещены на сцене театра. В оркестре их поддерживают *pizzicati* струнных, присоединяющиеся к ним несколько позднее. Вот этот очаровательный отрывок из музыки, сопровождающей «Танец шута».

342 *Vif*

Mandolines (sur la scène)

f

Cornet-à-pistons en La

f

Trompettes en La



В камерной музыке мандолиной пользовались, вероятно, шире, чем в оркестре. В связи с этим из зарубежных авторов имеет смысл вспомнить только Бетховена, написавшего несколько весьма примечательных произведений для мандолины и клавиесина, которые он посвятил графине Жозефине Кляри (Clary, 1772—1822) в дни его пребывания в Праге в 1796 году. Из русских авторов мандолиной и фортепиано в сопровождении пения воспользовался только С. Ив. Танеев, когда пожелал удовлетворить желанию Т. Л. Толстой (1864—1950) увлекавшейся в те годы игрой на мандолине. Для нее же, очевидно, были написаны и *Шуточные вариации на тему Чайковского* для мандолины, скрипки и фортепиано.

Мандолина, подобно русской балалайке или домре, входит составной частью так называемого «неаполитанского оркестра». Известный итальянский музыкант Люиджи Эмбергера (Emberger, 1862—1922) положил много труда на то, чтобы создать мандолину в несколько увеличенном размере, дабы восполнить имевшийся пробел. В девяностых годах прошлого века он построил «мандольолю» — *mandoliola*, в качестве альтового голоса оркестра и «мандолончелло» — *mandoluncello*, в качестве «виолончели», а Мондзино (Mondzi-

но, 1870?—?) — *arcichitarra*, известную больше под именем *chitarrone*. Однако, этот инструмент оказался не в силах удержать на своих плечах мощную звучность мандолин и мандол и спустя некоторое время появился новый вид басовой мандолины под именем *mandolone*. Ее построил неаполитанский мастер Виначья (Vinaccia, 1882—?). Если к этому новому составу оркестра добавить маленькую мандолину Виначья — *quartini*, настроенную квартой выше обыкновенной мандолины или *terzini* Эмбергера, звучащую терцией выше, то получится полный состав итальянского неаполитанского оркестра. Среди русских любителей установился иной взгляд на неаполитанский оркестр. В нем нет этих «редких» голосов и всё дело сводится в лучшем случае к объединению мандолин, мандол и гитар. Надо сказать, что и в таком искаженном сочетании русский «неаполитанский» оркестр звучит очаровательно. В последние три-четыре десятилетия увлечение таким составом инструментов резко пошло на убыль и сейчас в основном процветает только оркестр русских народных инструментов, составленных из объединения балалаек, домр и гуслей, иногда с добавочными духовыми и ударными или без них.

БАНДЖО

(по-фр. *Banjo*, по-ит. *Banjo*, по-нем. *Banjo*, по-анг. *Banjo*, — oes)

Вероятнее всего этот инструмент зародился среди негров Западной Африки, позаимствовавших его у народов, населявших Сенегамбию и пользовавшихся струнным инструментом, известным под именем *bania*. Оттуда он был занесен в Северную Америку, где получил чрезвычайно распространение среди негритянских невольников Миссисипи и, превращенный вскоре в *banjo*, стал по-настоящему народным негритянским инструментом. В самом конце XVIII столетия американские негры знали его под именем *banger*, а в первой трети XIX века его встречают уже под несколькими именными названиями *bonja*. Но в действительности дело обстоит значительно сложнее. Вне зависимости от наименований, *банджо* уходит своими корнями в те отдаленные времена, которые сейчас могут быть исчислены не веками, а по меньшей мере двумя тысячелетиями. Один из древнейших абиссинских струнно-щипковых инструментов, известный под именем *kerâr* обладал удивительной настройкой, перешедшей, несомненно, к некоторым разновидностям древне-греческой лиры. Суть этой настройки заключалась в том, что одна из наиболее высоких струн, предназначенных для ведения мелодии, располагалась ниже всех прочих струн и предназначалась для *большого пальца* правой руки. Все прочие струны, — обычно четыре, — размещались в восходящем порядке уже вслед за нею и предназначались, очевидно, для сопровождения. Удивительная особенность этой настройки в полной мере сохранилась и в современном банджо, известном уже среди северо-американских негров в качестве их народного инструмента.

Из всего сказанного с полной несомненностью вытекает, что *банджо* проникло в Америку вместе с негритянскими невольниками, завезенными туда, вероятно, на исходе XVII или самого начала XVIII века. Это обстоятельство не мешает, тем не менее, американским источникам утверждать, что банджо является *созданием* только «американских негров». Это, конечно, не так. В то время, когда «была такая страна», повествует Хюг

Панассье (Panassié, 1872—1922), где негры, обремененные цепями, работали в качестве невольников на благо злых и алчных судовладельцев Нового Орлеана, — им было, конечно, не до «создания» банджо. Они уже владели им «так-же, как и теми «скорбными воплями», которыми сопровождали размеренные движения своего тела в то время, когда вколачивали огромные сваи в землю для запруды беспокойной реки. Эти «скорбные вопли», превращенные во время работ в строго-размеренное песнопение, являются именно тем корнем «унылых песен», известных в Америке под именем *blues*. Негры-невольники «не смогли их легко забыть, и, когда несколькими годами позже «чёрные рабы» сделались «свободными гражданами» Соединённых Штатов, они передали эти «скорбные напевы» своим прародителям детям, сопровождая их пение царапаньем по струнам старого банджо».

Современный банджо существует в нескольких видах и располагает различной настройкой. Однако, наибольшей известностью пользуется так называемый *альт-банджо*, звучащий выше менее распространенного *тенор-банджо*. Устройство банджо резко отличается от тех лютнеподобных или гитарообразных инструментов, которые почитаются сейчас прародителями современного банджо. Кузов банджо, — плоский и не очень высокий, — бывает чаще круглым и реже овальным. Курт Закс утверждает, что обе стороны его, подобно барабану, затянуты кожей, а Альфред Джеймс Хипкинс (Hirkins, 1826—1903) говорит, что кожей затянута только верхняя сторона его, тогда как нижняя вообще открыта. В новейших американских разновидностях, сделанных из дерева или из металла, плоское дно кузова закрыто, как и у всякого струнного инструмента этого рода, а кожей затянута только верхний срез его. Металлический обручик, плотно прижимающий кожу на верхнем срезе стенки кузова, не даёт возможности изменять степень её натяжения, вследствие чего громкость банджо не меняется, а если она немного и отступает от первоначальной гром-

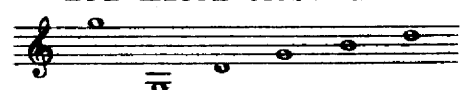
кости, то только под влиянием теплоты и влажности воздуха. Впрочем, это обстоятельство именно на банджо не имеет никакого значения. Длинная шейка банджо, разделённая ладами, служит для изменения высоты звука, а струны, натянутые поверх грифа, укреплены обычным путём. Только самая нижняя струна, предназначенная для большого пальца, на банджо старых образцов была на одну треть короче всех прочих струн и для удобства исполнителя была натянута чуть выше. В своё время все струны банджо были жильными и только самая глубокая по звучанию часто была обвита тонкой металлической канителью. В современных условиях пользуются только металлическими струнами и в некоторых слу-

чаях играют при помощи обыкновенного плектра. Количество струн на банджо бывает различным — от четырёх до девяти, но наиболее распространённой должно признать пятиструнную разновидность. Впрочем, и шестиструнный банджо не является большой редкостью. При наличии девяти струн три наиболее высоких струны предназначаются обычно для большого пальца, а при семи струнах — между двумя нижними струнами *Sol* и *Ré* вводится добавочная струна, настроенная в *do* первой октавы. Ноты для банджо пишутся в ключе *Sol* октавой выше действительной звучности, и в этом смысле банджо вполне согласуется с гитарой. Вот наиболее распространённые строи современного банджо.

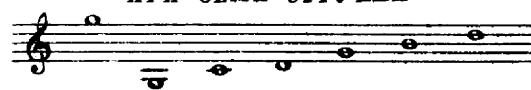
ПРИ ПЯТИ СТРУНАХ



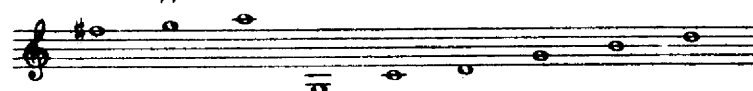
ПРИ ШЕСТИ СТРУНАХ



ПРИ СЕМИ СТРУНАХ



ПРИ ДЕВЯТИ СТРУНАХ



В техническом отношении современному банджо доступны все известные гитаре приёмы игры вплоть до *barré*, но в качестве инструмента *jazz'a*, где банджо, так же впрочем, как и гитаре, поручаются почти исключительно многозвучные сочетания, сведённые к «традиционным» ритмическим построениям, его художественно-исполнительские возможности оказываются крайне ущемлёнными. Тем не менее, в звуковом отношении банджо производит достаточно приятное впечатление. Его немного «царапающий», звенящий звук отличается вполне удовлетворительной громкостью, а некоторая резкость, свойственная отдельным представителям семейства лютень, не производит неприятного впечатления. Длина струн и кожа, в качестве «резонансовой дощечки», сообщают банджо ту своеобразную окраску звука, которой не наделён ни один другой инструмент того же рода. Банджо занимает какую-то промежуточную точку между гитарой и мандолиной с одной стороны, и домрой и балалайкой с другой. Но вместе с тем он обладает той долей свойственной ему прелести, какой в каждом отдельном случае располагает только любой из перечисленных выше представителей семейства лютневых. По этой причине банджо нельзя заменить ни гитарой, ни мандолиной, так же как эти последние не могут быть

заменены ни арфой, ни *pizzicato* струнных. В большей степени такое замечание относится к домре и балалайке, окраска звучности которых и способ извлечения звука решительно не похожи на банджо.

Тем не менее, в странах Северной и, особенно, Южной Америки банджо давно уже приобрёл значение подлинно-народного и вполне любительского инструмента. В этой связи многочисленные руководства и самоучители с большим или меньшим успехом стараются преподавать всё наиболее ценное и распространённое в игре на банджо, включая сюда и различные виды необычного звукоизвлечения, преследующего исключительно звукоподражательные цели или стремящиеся воспроизвести красочные оттенки в звучании инструмента. Не вдаваясь в излишние подробности, достаточно указать на приём «молоточковой игры» — *hammering on*, на «пizzicato левой рукой» — *pulling off*, на «двойной удар большим пальцем» — *double thumbing* и на «игру обратной стороной пальцев» или «игру ногтем» — *frailing or beating the banjo*. Чаще всего все эти приёмы исполнения в нотах обозначаются условными знаками — буквой «Н» для *hammering on*, «Р» — для *pulling off*, «Т» — для *double thumbing* и «М» — для *frailing*. Вполне возможно, что при-

личные условные обозначения имеют местное значение и в разных руководствах указываются по-разному. Кроме перечисленных способов звукоизвлечения существуют ещё различные «стили исполнения», непосредственно связанные с самой музыкой. Так например, известен «стиль *blues and jazz*», «стиль испанской и южно-американской музыки» и некоторые другие, о которых пока быть-может и нет большой необходимости распространяться. В *solo* или в крохотных инструментальных составах партия банджо отличается большей развитостью, значительно уклоняясь от однообразных партий повторяющихся ритмов музыки, предназначенной для *jazz'a* или симфонического оркестра.

В симфоническом оркестре, насколько до сих пор известно, банджо участия не принимал. Его поле деятельности ограничилось исключительно музыкой *jazz'a*. Тем не менее, Джордж Гэршуин, стремившийся во что-бы то ни стало создать «симфонический *jazz-band*», использовал средства этого последнего, и в его произведениях более поздних лет банджо занимает отнюдь не последнее место.

В качестве примера можно привести небольшую выписку из его нашумевшей в своё время *Rhapsodie in Blue*, написанной для фортепиано и *jazz*-оркестра и оркестрованной Фэрде Грофэ (Grofé, 1892—). Здесь партия банджо изложена почти исключительно одними аккордами.

Animato

Banjo 16

Agitato

Banjo 17

Grandiose (Not too slow)

Banjo 39

poco a poco cresc. e accelerando

poco ritenuto

molto marcato

ЦИМБАЛЫ

(по-фр. *Tympanon, Cymbalum, Zinbalon*, по-ит. *Salterio Tedesco, Cymbalo*, по-нем. *Hackbrett, Cymbal*, по-англ. *Dulcimer, Cymbalom*)

Все предположения, особенно настойчиво высказывавшиеся в своё время Хуго Риманом, что *цимбалы*, «как кажется, немецкого происхождения», лишены всякого основания. Даже подтверждение, усматриваемое в итальянском названии цимбал — *salterio tedesco* — «немецкий псалтериум», равным счётом ничего не доказывает, ибо это прозвище относилось только к одной какой-то разновидности инструмента, занесённой из Германии, и действовавшей в Италии отнюдь не так долго, как это могло бы показаться. Подлинные цимбалы возникли в Персии, Ираке или на Южном Кавказе. Здесь они известны под названием *santir* — *سنتير* или *santûr* — *صنطور* и, несомненно, *psalterion* — *ψαλτήριον*. Этот инструмент чаще всего имеет плоский и довольно мелкий каштановый ящик в очертании вполне правильного трапезоида. Набор четверённых медных струн в количестве от восемнадцати до двадцати пяти штук, укреплен вставленными в край ящика колками. Музыкант, играющий на «сантире», ударяет по струнам двумя очень лёгкими палочками, концы которых имеют вид широких лопастей или лопаток. Эти утолщения на концах часто называются «козьими ножками», а палочки с такой отделкой широко применяются в современной музыке у многих ударных инструментов семейства ксилофонов. Настраивался «сантир» различно, но наиболее древняя его разновидность, сохранившаяся у европейских народов, имела *диатоническую* последовательность.

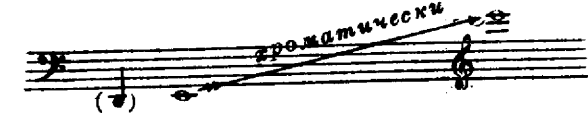
Распространение старинных восточных цимбал среди соседних народов было несколько необычным. Арабы, заимствовавшие этот инструмент на северо-востоке Аравии, пронесли его сначала через Сирию и Палестину, где на нём всё ещё играют местные жители, а затем и через Северную Африку в Испанию. Здесь арабский «сантир» встретил вполне благоприятный приём, что получило достаточно красноречивое подтверждение в изображении этого инструмента на портке собора Santiago de Compostela, относящемся к 1184 го-

ду. Позднее цимбалы распространились на север и были известны в Англии под именем *dulce melos*. Этот инструмент почитался не только ранней разновидностью *dulcimer'a*, но и нередко принимался в качестве основоположника будущего *харпсихорда*. Так, по крайней мере, думал английский учёный Эдуард-Фрэнсис Римбоуль (Rimbault, 1816—1876), убеждения которого в начале XX столетия подверглись сомнению. Напротив, во Франции, цимбалы, известные там под именем *tympanon*, пустили, вероятно, более глубокие корни. Они быстро проникли в Германию, затем под названием «немецких цимбал» спустились в Италию, и по пути на Восток, осели в Венгрии и Румынии, где и столкнулись с турецкими цимбалами, имевшими в своём устройстве все качества подлинных персидских цимбал *santûr* или *santir*. Исходя из такого положения вещей, можно допустить, что один и тот же инструмент совершил свой путь в двух направлениях. В одном случае, как было уже сказано, он оказался в руках арабов и при их посредстве был занесён через Испанию в Европу, откуда уже, распространившись повсеместно, достиг, наконец, стран Ближнего Востока. В другом, наоборот, путь «сантира» был короче. Из Ирака и Ирана он сразу попал в Турцию, где, прочно обосновавшись, дождался встречи со своим арабским собратом. При встрече, происшедшей, вероятно, не ранее начала XIX столетия, оказалось, что турки не признали в цимбалах известного им сантира и, окрестив его новым для себя понятием «франкского цимбала», приняли в качестве особой разновидности этого инструмента. В том, что произошло именно так, нет ничего удивительного, если вспомнить, что «восточные цимбалы», проникшие в Европу в XIII столетии, получили довольно существенное развитие уже к концу XVII и началу XVIII века. В самом начале XIX века цимбалы появились в Китае, где до сих пор называются «ян-цин» — 洋琴 (*yang ch'in*), что в переводе значит «чужеземная цитра». Отсюда цимбалы проникли в Японию, Монголию и близлежащие

страны Дальнего Востока, хотя в Корее упорно держится мнение, что среди корейцев цимбалы утвердились уже около 1725 года.

Но так или иначе, потомок древнего сантира продолжает жить сейчас среди цыган Венгрии, Трансильвании и Румынии. Здесь он, в качестве местного народного инструмента, пользуется большой любовью у населения и широко используется фри-странствующими музыкантами. Цимбалы являются неотъемлемой частью так называемых «румынских» и «венгерских» оркестров и в руках местных музыкантов достигают большого совершенства. Современные цимбалы в общих чертах сохранили следы своих предков. Они имеют правильное очертание трапеции с натянутыми поверх резонансового ящика стальными струнами. Эти струны натянуты «хорами», — от двух до пяти на каждый звук, причём нижние ступени в объёме от *ré* или *mi* большой октавы до *si* той же октавы довольствуются только удвоенными или утроенными струнами, более высокие от *do* малой

до *fa* первой или второй октавы — утроенными или четверёнными, а самые высокие от *fa* первой или второй октавы до *mi* третьей — четверёнными или упятерёнными. В прежнее время цимбалы строились диатонически, струны их располагались тремя рядами и третий из них имел два добавочных *fa*♯, настроенных в октаву. Устройство, в котором струны цимбал делились на три части, на две и совсем не делились, отошло в прошлое, и сейчас цимбалы строятся только хроматически с объёмом от *ré* или *mi* большой октавы до *mi* третьей. Некоторые инструменты снабжены «глушителями», что даёт возможность во время прекращения звучания открытых струн, так как в противном случае цимбалы звучат гулко и несколько расплывчато. Ноты для цимбал пишутся на двух нотных системах с ключами *Sol* и *Fa* на действительной высоте, а играют на них двумя деревянными молоточками или палочками с утолщениями на концах. Вот современный объём этого инструмента.



Техническая подвижность инструмента не знает никаких границ и исполнитель, довольствуясь двумя молоточками ухитряется играть с такой стремительностью, что остаётся только поражаться, каким образом он успевает «выбирать» столь значительное количество звуков. Цимбалам доступны всевозможные мелодические и ритмические построения, испещрённые самыми затейливыми полиметрическими узорами. Звучат цимбалы

очень звонко, остро и ярко. Их сверкающие, как искры звуки способны зажечь воображение слушателя и довести его до подлинного воодушевления.

Геварт приводит небольшой отрывок из напечатанной в Венгрии школы для цимбал. На основании указанного источника можно получить некоторое представление о способе изложения музыки, предназначенной для этого инструмента.





В современных условиях цимбалы действуют только в венгерских, румынских и цыганских оркестрах Юго-Восточной Европы. Трудно сказать какая именно разновидность их получила сейчас наибольшее распространение, но очень может быть, что местные музыканты пользуются усовершенствованными цимбалами, известными под именем панталеона или панталона. Это странное название дал цимбалам французский король Люи XIV, при дворе которого усовершенствованными Панталеоном Хэбенштрайтом (Hebenstreit, 1669—1750) цимбалами очень увлекались. Любопытно заметить, что именно этот «панталеон» лёг в основу современного фортепиано, которое и заставило выйти из употребления все подобные инструменты. Впрочем, цимбалы, отстранённые в своё время от участия в художественной музыке и утвердившиеся в народе в качестве народного инстру-

мента, привлекли к себе внимание новейших композиторов. Раньше других в 1918 году к услугам цимбал обратился Игорь Стравинский. Он воспользовался этим инструментом в своём небольшом и чрезвычайно пустом, в меру холодном камерно-симфоническом произведении *Рэг-тайм*.

Несколькими годами позже, уже в 1926 году, цимбалы зазвучали в опере венгерского композитора Зольтана Кодай—*Хари Янош*, где они использованы с большим блеском и мастерством. Правда, судя по партии, встречающейся в оркестровой сюите, цимбалы не дают полного представления о своих действительных возможностях, но в данном случае это не имеет никакого значения. Достаточно и той свежести звучания, какую приносят в обычный оперно-симфонический оркестр современные цимбалы. Вот небольшой отрывок из этого весьма популярного сочинения.



Musical score for string and plucked instruments. The score is written for a large ensemble, including multiple staves for violins, violas, cellos, and double basses, as well as harp and guitar. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp*, *p dim.*, and *dim.*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 10.

Musical score for percussion instruments, specifically cymbals. The score is written for a large ensemble, including multiple staves for cymbals, flutes, clarinets, and violoncelles. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf quasi trillo*, *SOLO*, *p bien chanté et expressif*, *pp*, *dim.*, *div.*, and *pizz.*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 10.

Можно ли на основании двух указанных случаев использования цимбал в современном оркестре предпринять будущее этого инструмента? По всей видимости — нет, ибо звучность цимбал и способ их изложения невольно будет тянуть в сторону народной венгерской, цыганской или ру-

мынской музыки. Если автор будет придерживаться именно «народного» направления в своём творчестве, тогда цимбалы не замедлят вновь появиться в оркестре. Если же встретится необходимость воспользоваться ими в качестве рядового оркестрового голоса, то их участие будет, вероятно, обусловлено только «оркестровой красочностью», когда автор ищет в необычных или редких звучностях удовлетворения своих художественных замыслов. В отношении русских композиторов можно с уверенностью сказать, что они цимбалами пользоваться всё-таки не будут, как, впрочем, никогда и не пользовались и не потому, что им не захотелось бы воспользоваться яркой и выразительной оркестровой звучностью, а потому, что среди русских музыкантов нет цимбалистов, владеющих этим инструментом в совершенстве. Впрочем, при сильном желании и такая помеха, даже при всей её досадности, может быть преодолена

Allegro (♩ = 116)
«Sârba»

Cimbalo

1

2

3 «Crăițele»

mf

Теперь для заключения несколько слов о *чанге*, применённом Алексеем Козловским в «Каватине Китайского посла» в первом действии оперы *Улуг-бек*. Согласно авторскому пояснению к партитуре, *чанг* является народным инструментом китайского происхождения, представляет собою разновидность цимбал и часто встречается в Узбекистане, где и по сей день существует ещё поговорка — «стар, как чанг». Не подлежит никакому сомнению, что распространённый в Узбекистане *чанг* есть или китайская «чужеземная цитра» — *ян-цин* или, что более вероятно, — тринадцатиструнный *чжэн* — 箏, с искажённым только на местный лад наименованием. Точно такой-же инструмент, — обычно с шестью струнами, ударяемыми маленькими палочками или задеваемыми плектром, существует в соседних с Узбекистаном мусульманских странах, ведёт своё происхождение

с успехом. В данном случае, разумеется, нет речи о народных оркестрах Советской Молдавии, где цимбалы пользуются заслуженным вниманием.

Итак, в музыке только что перечисленных народов, цимбалы занимают весьма почётное место. Но в последнее время они всё настойчивее проникают в обычный симфонический оркестр, по своему составу не имеющий ничего общего с местными оркестрами народных инструментов. Многие современные композиторы Венгрии и, особенно, Румынии уже довольно часто прибегают к услугам цимбал, когда хотят приблизить свои произведения к «народной тематике» или когда пользуются народными напевами.

В подтверждение сказанному, — один пример из народного танца Малой Валахии *Olteneasca* в обработке для оркестра с участием цимбал Пауля Константинеску (Constantinescu, 1909—).

ние из Ирана и по-персидски называется *чэнк* — چنگ. В соответствии же с существующей наклонностью народов Средней Азии не только отяжелить произношение подавляющего большинства фарсидских слов, но и делать их более острыми и жёсткими, иранский *чэнк* мгновенно превратился в узбекский *чанг* и случайно оказался довольно близким по созвучью с китайским *чжэн* — одной из разновидностей старинных струнных инструментов, имеющих, вероятно, косвенное сходство и с «чужеземной цитрой» — *ян-цин*.

В своей опере Козловский требует два объединения хроматических «чангов» по два-четыре инструмента в каждом. Появление их в оркестре в причудливом сочетании с флейтами, кларнетами, колокольчиками, челестой, арфой и смычковыми, — производит чарующее впечатление своею новизною и изысканностью.

[208] *Modéré*
SOLO

Grandes Flûtes 1^o 2^o

Petite Flûte

Clarinettes en La

Clarinette basse en La

Jeu de Timbres

Triangle

Çanga 1^o 2^o

Célesta

Harpe

1^o Violons divisi avec sourdines

2^o Violons divisi avec sourdines

Altos divisi avec sourdines

Violoncelles divisi avec sourdines

Contrebasses divisi

This image shows a page of musical notation for a piano piece. The score is written for multiple staves, including a grand staff (treble and bass clef) and several single staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Notable markings include 'ppp' (pianissimo) and '8va' (octave up). The piece appears to be a complex, possibly contemporary, work with intricate melodic and harmonic structures.

Prenez la 3^e Gr. Fl.

Hautbois

1^{re} SOLO

pp

ppp

mf

mf

mf

mf

unif.

mf

unif.

mf

В самые последние годы *чанг* вошел постоянным участником оркестра узбекских народных инструментов, где наряду с дутаром, гиджаком и рубабом принимает самое деятельное участие.

ДОМРА

(по-фр. *Domra*, по-ит. *Domra*, по-нем. *Domra*, по-анг. *Dombra*, *Domrah*)

Не так ещё давно передовые люди своего времени искренне сомневались в действительной принадлежности *домры* и не знали — считать ли её ударным инструментом, духовым или струнным. Так, знаменитый русский историк Н. И. Костомаров (1817—1885), повествуя о скоморохах, говорит, что «одни играли в гудки, другие били в бубны, домры и накры», полагая, очевидно, возможным допустить выражение при наличии струн — «бить в домры». Напротив, известный составитель толкового словаря живого русского языка и большой его знаток Вл. Ив. Даль (1801—1872) утверждает, что будто-бы домра встарь была простой *дудкой*, на основании чего он производит её прозвище от древне-славянских «дуть», «дъму». Такой-же точки зрения придерживался и прославленный собиратель русских народных сказок А. Н. Афанасьев (1826—1871), производивший «домру» чуть-ли не от санскритского корня *dham*. Все эти заблуждения имели, тем не менее, некоторые основания для тех, кто никак не мог быть связан с историей музыкальных инструментов и не знал, что у многих восточных народов не только существовал этот инструмент в своём наиболее чистом и совершенном виде, но и название его в точности совпадало с его русским наименованием. В собственно русских памятниках упоминание о *домре* или о *домрах* было достаточно частым, но ни в одном наиболее древнем источнике ни разу не было дано ни описания устройства домры, ни ссылки на её принадлежность, и Ал. С. Фаминцын (1841—1896) вполне справедливо замечает по этому поводу, что представления о домре до самого последнего времени были самые шаткие и вполне гадательные.

Однако, всё только что изложенное отнюдь не даёт права думать, что домра не принимала самого деятельного участия в музыкальном обиходе русского народа. Напротив, есть все основания предполагать, что она была настолько любимым и распространённым среди *искусников* и *потешников* «музыкальным орудием», что вскоре

обратила на себя внимание не только городского населения и боярства, повидимому охотно слушавшего игру на домрах, но и проникла в царские хоромы, где уже приняла участие в развлечениях царя Михаила Фёдоровича (1596—1613—1645). Именно с этой поры, то-есть с начала XVII столетия, при царской дворцовой потешной палате, наряду с гусельниками и бахарями, состояли также и игравшие на домрах — *домрачей*. Из дворцовых записей, о которых повествует И. Е. Забелин (1820—1908), видно, что «дворцовый приказ» нередко выдавал денежные пособия домрачам на покупку *домерных струн*, а позднее, когда пристрастие к домре, распространившись повсеместно, прочно вошло в быт народа, нередко издавались «наказы», преследовавшие такое явление. Иной раз указывалось, чтобы «православные христиане», то-есть простой русский народ, не играл на поименованных в наказах музыкальных инструментах и в том числе не бил в домры, которых-бы «и в домах у себя не держали». В иных грамотах и указах запрещалось призывать к себе в дом «скоморохов с домрами», порицались «игрецы бесовские скоморохи с домрами», и предписывалось не только отнимать домры и прочие музыкальные инструменты, но и ломать их и жечь без всякого сожаления. Вот, как повествует об этом, приведённая Н. Ф. Финдейзену в *Очерках по истории музыки в России* «государева память» Тобольскому воеводе, посланная ему в 7158 году, что в переводе на современное летосчисление соответствует 1649 году. «Ведомо-де Государю учинилось, — говорится в «памяти», — что в Сибири, в Тоболску и в иных Сибирских городех и в уездах, мирские всяких чинов люди, и жёны их, и дети, в воскресенье и в Господские дни и великих Святых, во время святого пения к церквам Божиим не ходят, и умножилось в людех во всяких пьянство и всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми... Да въ городех-же и в уездах сходятся многие люди по зорям и в ночи чародействуют, и медведи водят

и с собачками пляшут, и чинят безчинное сказание и плясание, и поют бесовския песни... Да у многих бывают на свадьбах всякие безчинники и сквернословцы и скоморохи, со всякими бесовскими игры»... и указывалось, чтобы «всяких чинов люди — от безмерного пьяного питья уклонились и скоморохов с домрами и с гуслями и с волынками и со всякими играми не призывали, и где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные сосуды, то всё велеть вынимать, и изломав те бесовския игры велеть жечь, а которые люди от того ото всего богомерзкого дела не отстанут, — ты-б тех людей велел бить батоги...»

Короче говоря, домра в полном смысле слова оказывается подлинно народным инструментом и надо думать, что проникновение её в народ не может и не должно быть ограничено началом XVII столетия. Вне всякого сомнения инструмент этот был известен задолго до того дня, когда в «царской дворцовой палате» появились домрачей с домрами, и когда вскоре после того началось очевидное гонение против скоморошества и русских народных музыкальных инструментов. Уже в *Азбуквнике и сказании о неудобь понимаемых речах*, относимом к XVI столетию в определении не очень видно понятного в то время слова «мусикия», прямо говорится, что «мусикия» есть «гудение, рекше игра гусельная и кинаров, рекше лырей и домр, всякого рода устройства гудебного». В поучениях митрополита Даниила (1492—1547), относимых к самому началу того-же XVI столетия, между прочим, говорится — «ныне-же суть неции от священных, глумяся играют в гусли, в зомры, в смыки». Оставляя в стороне явную опisku Даниила, ошибочно назвавшего домры — «зомрами», становится очевидным, что строгий блюститель духовной нравственности вынужден был выступить против всех перечисленных им музыкальных инструментов, как «бесовских орудий», угрожавших именно этой нравственности. Ясно, конечно, что корни увлечения музыкой были не вчерашними, а значительно более давними, коль-с скоро ко времени митрополита Даниила приняли уже «угрожающие» размеры. Очень возможно, что не только XVI, но и XIV столетие не является той гранью откуда началось распространение домры по Русской земле. Страсть русских людей к музыке была хорошо известна древности и уже в сообщениях византийских историков Феофилакta (1072?—1139), Анастасия (830?—886) и Феофана (758—817), относящихся к VI веку, повествуется о «трёх чужеземцах», взятых в плен греками, в руках которых вместо оружия были кифары или, в данном случае, — гусли. На вопрос императора, «кто они», чужеземцы, передаёт Н. М. Карамзин (1766—1826), отвечивали, — «мы славяне, и живём на отдалённом конце Западного океана», то-есть Балтийского моря. «С оружием обходиться

не умеем, закончили свой рассказ пленники, и только играем на гуслях. Не зная войны и любя музыку, ведём жизнь мирную и покойную».

Вся история возникновения и развития музыкальных инструментов, тем не менее, доказывает, что наряду с арфообразными инструментами почти одновременно возникали и щипковые с длинной шейкой, по струнам которых ударяли пальцами. Нет большой необходимости стремиться во что-бы то ни стало доказать, что славянские предки русского народа, наряду с гуслями, имели и домры, но можно с полной уверенностью утверждать, что домра, как и балалайка, была известна русским музыкантам задолго до того, как о ней стали упоминать в рукописных памятниках XVI или XVII столетия. В данную минуту важнее установить, что мнение западно-европейских учёных и, в частности Курта Закса, высказанное им по поводу домры, — ошибочно. Домра отнюдь не ведёт своего начала от *длинной лютни*, а также, как и «длинная лютня» происходит от восточного «танбура» или «тунбура», о котором ещё арабские писатели упоминали как о *хорасанском танбуре* и о *багдадском тунбуре*. В чём заключалась разница между этими инструментами, в основном очень близкими друг другу, сказать уже трудно, но можно только предположить, что она касалась лишь размеров и внешних очертаний их. В тех местностях, которые во времена Аль-Фараби или Ибн-Халдуна (ابن خلدون, 1332—1406) назывались Хорасаном, занимают всю теперешнюю Среднюю Азию, Северный Иран и Афганистан. Именно здесь ещё до сих пор действует инструмент, известный под именем *домбра*, с очертаниями вполне сходными с описанием «длинной лютни» раннего Средневековья. Повествуя о двух видах танбура, ещё Аль-Фараби говорил, что одни пользуются двумя струнами, а иные — тремя. В современных условиях эти инструменты — потомки древнего «тунбура», часто не называются ни *домброй*, ни *домрой*, а именуются по действительной наличности струн. Так, танбур-домбра о двух струнах часто назывался *дугтаром* или *дютаром*, где персидское слово دو (*do*) значит «два», а — تار, (*tar*) — «струна». Это очень простое наименование вскоре объединило все разновидности семейства, и количество струн перестало уже иметь какое-либо значение, а внешние очертания кузова вращались вокруг трёх основных видов — овального, усечённого снизу овала и удлинённой груши, как это сейчас чаще всего встречается у дугтара. Когда-же в точности произошло превращение кузова в окружённое и соответственное уменьшение длины шейки, — сказать, конечно, нет никакой возможности. Можно только догадываться, что укороченная шейка домры явилась чисто-русским изменением инструмента, а круглая окружность её оказалась простым заимствованием от общеизвестного «большого турецкого танбура», который арабы называли «танбур кебир-тюрки».

Оставляя в стороне все дальнейшие поиски, должно только заметить, что русская домра, ставшая много веков тому назад подлинно народным инструментом, никогда не была заимствована русскими у народов Запада, как это легко можно заключить из ошибочного утверждения Курта Закса, что будто-бы относительное завершение средневековой «длинной лютни» нашло своё отражение в овальной домбре современных киргизов. Достаточно напомнить, что все южно-славянские народы пользовались струнным инструментом, известным под общим названием *танбуры*, и ещё задолго до нашествия османов, имели его в своём повседневном обиходе. История музыкальных инструментов знает девять разновидностей южно-славянской танбуры, отличающихся друг от друга размером, количеством струн и настройкой. Многие из этих инструментов известны уже и под турецкими названиями, что с полной очевидностью указывает, что при завоевании Балканского полуострова, турки воспользовались танбурой, как инструментом вполне согласовавшимся с их музыкальным вкусом. Некоторые арабские писатели IX—X века, как Ибн-Хордадбэх (ابن خردادبه, 820?—912?), Ибн-Фадлан (فدلان, 860?—935?) и Ибн-Руста (ابن رسته, 870?—940?), ошибочно прочитанный Дан. Абр. Хвольсоном (1819—1911) как «Ибн-Даста» и своевременно восстановленный в своём истинном звучании Михаэлем-Яном де Гуйе (de Goeje, 1836—1909), не раз повествовали о славянах и русских, указывая на присутствие в их обиходе *лютни* — *عود* (*ūd*) и *танбуры* — *طنبور* (*tanbur*). А все иностранцы, посещавшие Тартарию и Русь значительно позже, уже в период между XII и XVI столетием, называют виденные ими музыкальные инструменты на свой западно-европейский лад — «кифарамии», «пандурами» и «лютнями», явно не вникая в суть дела и довольствуясь лишь внешней сходственностью некоторых из них. Если же теперь напомнить о росписи Киевского Софийского собора, относимой к XI столетию, то можно допустить мысль, что *домра*, под своим первоначальным именем *танбуры* была известна русским во всяком случае не позднее этого времени.

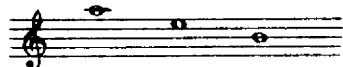

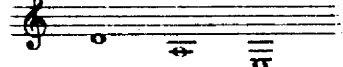
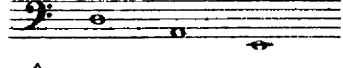
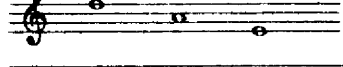
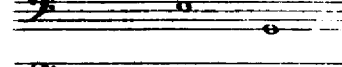
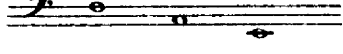
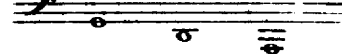
Надо думать, что старинная русская *домбра*, или, вернее, — *домра*, изображения которой встречаются довольно часто в памятниках того времени, первоначально была двухструнной. В настоящее время она представляет собою круглый, немного выпуклый снизу и плоский сверху кузов. Не очень длинная шейка, снабжённая колками, разделена ладами, поверх которых натянуты металлические струны. В середине «резонансовой дощечки» находится небольшое отверстие или *голосник*, способствующий наибольшей полноте и красоте звука. Как и все представители семейства «танбуров», домра встречалась в нескольких, чаще всего — трёх разновидностях. Малая домра была известна под именем *домришко*.

а большая домра была распространена, как *домра большая басистая*. Домра обычных размеров особого названия не имела и была известна просто под именем *домры*. Собственно домра появилась на Руси, несомненно, позже своей родоначальницы — византийской танбуры, но вероятнее всего в Московской Руси она была во всеобщем употреблении всё-таки значительно ранее XVI столетия, хотя более настойчивые упоминания о ней, как было уже сказано, начинают появляться в памятниках только лишь со времён этого века. В данную минуту важнее другое обстоятельство, — когда именно русская домра, утратив свои древние очертания, из двухструнной превратилась в трёхструнную? Надо думать, что эта заслуга принадлежит В. В. Андрееву (1862—1919), — знаменитому балалаечнику и создателю так называемого «Великорусского оркестра народных инструментов». Он построил домру в четырёх основных видах с двумя добавочными разновидностями и, в сочетании с балалайками, гуслиями и некоторыми народными духовыми и ударными инструментами, сделал её основой своего оркестра. Более поздняя попытка усовершенствовать домру и превратить её в четырёхструнный инструмент, осуществлённая Гр. П. Любимовым (1881—1934), в сущности, успеха не имела. Четырёхструнная домра удержалась только в очень ограниченном кругу любителей домры и личных почитателей Любимова и в оркестр русских народных инструментов не вошла. Благодаря четвёртой струне она потеряла всю свою прелесть и стала сильно смахивать на глухую, посредственную мандолину, а её круглый выпуклый кузов, сковав её звуковые качества, не дал ей права превратиться в более звонкий инструмент. Современная русская домра, получившая чрезвычайно широкое распространение в оркестрах русских народных инструментов, участвует там в, построенных Андреевым, четырёх разновидностях. Родовым инструментом почитается *обыкновенная домра*, неправильно называемая *малой* домрой. Это нелепое наименование проникло в оркестр домрачей в качестве понятия, отличающего её от «альтовой», «теноровой» или «средней» домры, возникшей на правах «связующей» между домрой обыкновенной и домрой басовой. Этот пробел рано или поздно должен был быть заполнен, так-как при образовании оркестра домрачей такой разрыв в объёмах домр не мог не быть обнаружен в первую-же очередь. Поэтому, введение новой разновидности — *средней домры*, получившей сейчас название «альтовой домры», а во времена Андреева, представленной ещё дополнительной разновидностью «теноровой домры в *Sol*», оказалось мероприятием вполне обоснованным и закономерным. Самая низкая домра, расположенная двумя октавами ниже «обыкновенной домры», носит сейчас название «басовой домры», но ничто, конечно, не помешало-бы воскресить её древнее наименование домры «боль-

шой басистой». Одно время, наряду с «басовой домрой», действовала ещё «басовая» или «контрабасовая домра в *Fa*», звучавшая ниже современной басовой домры. Наконец, самая маленькая домра или *домришко* в оркестре русских народных инструментов именуется теперь *домрой-piccolo*, что именно к этому инструменту совершенно не идёт. Как было-бы удобно и красиво называть современное строение объединения домрачей исконными русскими старинными прозвищами — домришком, домрой, домрой средней и домрой большой басистой!

Кстати, — несколько слов о названиях. В русских старинных памятниках домра известна в основном под двумя сходными наименованиями — *домра* и *домбра*, и первое из них несомненно, точнее определяет название древне-русского музыкального инструмента. Слово «домра» ближе русскому уху, звучит проще и с точностью определяет струнно-щипковый инструмент, чрезвычайно распространённый именно под этим понятием. Поэтому, не совсем ясно унавоженное стремление некоторых навязать не-русское название инструмента и тем самым ввести в музыкальный обиход менее удачное определение — *домбра*, подразумевающее совершенно своеобразный арабо-восточный, турецкий и средне-азиатский струнно-щипковый инструмент, не имеющий уже ничего общего с современной русской домрой. Очень возможно, что и вся родословная русской домры далеко не так сильно «засорена» посторонними влияниями, о которых в своё время так много говорили. Вероятнее допустить, что *домра*, как истинно-русский народный инструмент, возникла вполне самостоятельно и вне зависимости от соседней с нею домброй, наименование которой должно быть сохранено за этим родом инструментов, но отнюдь не за русской современной оркестровой домрой.

Итак, как было уже замечено, домра располагает тремя «простыми» или *одиночными* струнами, настроенными квинтами. Ноты для трёх высоких домр пишутся в ключе *Sol*, а ноты для низкой домры — в ключе *Fa*. Домришко для удобства чтения нот записывается октавой ниже действительной звучности, а *средняя* или «альтовая» домра — октавой выше. В данном случае такое упрощение вполне оправдано, поскольку исключает необходимость пользоваться чрезмерным количеством добавочных линеек вверху или внизу. Впрочем, объём средней домры таков, что её можно было-бы записывать и в действительно звучании, подобно тому, как это делается в отношении кларнета, где три добавочных линейки внизу никогда не вызвали и не вызывают никаких помех. Что-же касается двух последних разновидностей домры, то *теноровая домра в Sol* пишется подробно обыкновенной домре, хотя в действительности звучит чистой ундецимой ниже написанного, а *басовая* или *контрабасовая домра в Fa* пишется в полном согласии с современной «домрой басистой» и на самом деле звучит только чистой квинтой ниже. В настоящее время басовая домра в *Fa* совершенно вышла из употребления, а теноровая домра в *Sol*, будучи чрезвычайно полезным голосом оркестра, используется, к сожалению, не достаточно широко. Если она вернётся в оркестр, то её партию будут писать *октавой выше* действительного звучания. Играют на домрах *медиатором* или *плектром* по-русски называемым «тросточкой», «шепочкой» или «пёрышком». Пальцами на домре в старые времена не играли и такой приём, в качестве добавочного способа воспроизведения звука, является уже достоянием современности. Вот, как строятся все указанные разновидности домры в действительном звучании, представляющим наиболее целесообразным.

Домришко		пишется октавой ниже	
Домра			
Домра средняя		пишется октавой выше	
Домра большая басистая			
Домра теноровая в Sol		звучит чистой ундецимой ниже	
Домра басовая в Fa		звучит чистой квинтой ниже	

Шейка или «гриф» домры располагает четырнадцатью или для верхней струны девятнадцатью ладами, что даёт возможность извлечь полный её

звукоряд, заключающийся в объёме двух хроматических октав. Дополнительные лады позволяют извлечь несколько добавочных ступеней, звуча-

ших немного напряжённо, сухо и резко. Добавочными ступенями имеет смысл пользоваться на домре обыкновенной и домре средней, и в меньшей степени на домре басовой, где область их использования ограничена качеством звучания, и

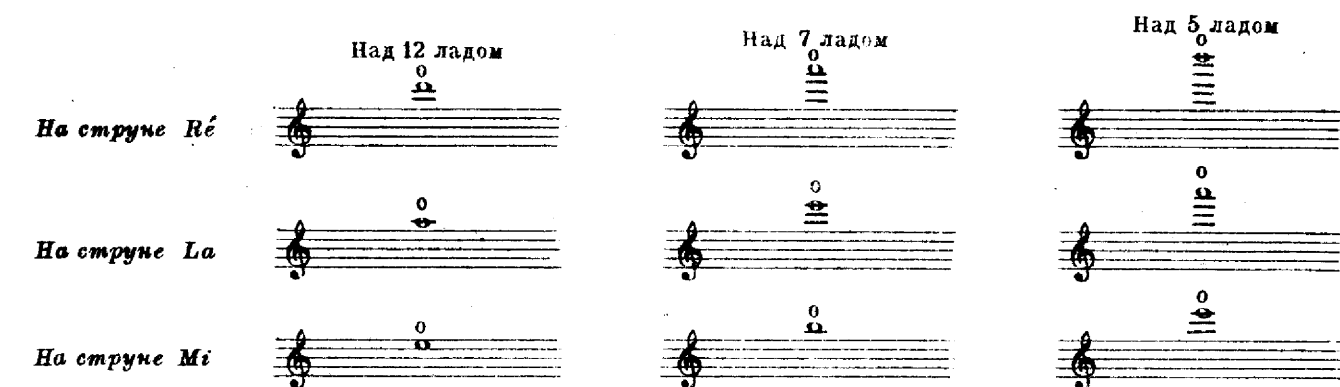
на домришке, где существенное значение имеют особенно тонкие пальцы исполнителя. Вот, для памяти, полный объём всех четырёх видов домры в действительном звучании с дополнительными ступенями на добавочных ладах.



Основной приём, которым пользуется исполнитель при игре на домре, заключается в частом и быстром чередовании движений «медиатора». В нотах это *trémolo* обычно не обозначается, так как установлено, что каждая выдержанная нота воспроизводится только указанным способом. При желании отказаться от *trémolo* он может воспользоваться приёмом *staccato*, когда каждый звук данного мелодического построения воспроизводится отдельным ударом пёрышка. Большим пальцем правой руки исполнитель пользуется при желании применить «игру щипком» или *pizzicato*, осуществление которого требует известных приготовлений, — с плектром в руках домрист не может воспроизвести *pizzicato*, требующее вполне свободной руки.

В техническом отношении домра вполне подвижный инструмент и в этом смысле она почти не уступает мандолине. В некоторых случаях, как например в *arpeggio*, ей мешает её квартовая настройка, делающая эти последования не очень удобными.

Любые многозвучные сочетания на домре вполне осуществимы, но приёмом *trémolo* их можно исполнить только в *fortissimo* всего оркестра, когда частота чередования движений медиатора может быть несколько придержана. Лучшими по звучанию сочетаниями окажутся, конечно, те, в составе которых будут присутствовать открытые струны. Особенно удачно многозвучные сочетания звучат в виде *форилагов*, когда резким *sforzando* требуется подчеркнуть наиболее важные точки мелодического построения. Что же касается флажолетов, то на домре применяются только *натуральные призвуки* октавы, дуодецимы и двойной октавы. Их воспроизведение осуществляется только приёмом *pizzicato* и обычным для флажолетов лёгким прикосновением пальца к струне над двенадцатым, седьмым и пятым ладом. Эти флажолеты не удаются, тем не менее, на домришке и потому на этой разновидности домры не применяются. Вот полная последовательность указанных флажолетов на трёх низких видах домры.



На средней домре все указанные флажолеты пишутся также, но звучат октавой ниже, а на домре большой басистой они пишутся двумя октавами ниже и звучат на своём месте.

Струны домры, так же как и всякого иного струнно-щипкового инструмента, звучат различно. Две верхних струны звучат более ярко, блестяще и светло, а нижняя, третья струна, напротив, немного глуховата и звучит мягче. Звук привлекается обычно над голосником чуть ближе к грифу и в этом случае обладает наибольшей полнотой и красотой звучания. Звучность струн ближе к подставке становится более резкой и гусавой, тогда как ближе к грифу их окраска приобретает большую нежность и даже некоторую вялость. Домра по преимуществу является инструментом мелодическим и в оркестре народных инструментов она выполняет ту же обязанность, что и скрипка в симфоническом. Домришко применяется обычно для усиления верхней октавы обыкновенной домры в октаву или унисон. Для такой же цели часто служит и средняя домра, но, вследствие необычайной красоты звучания этой разновидности, её, особенно при исполнении русских народных песен, часто применяют для воспроизведения ответственных и выразительных *solo*. Чтобы добиться большей полноты и плавности в звучании средних домр их, в зависимости от условий, объединяют то с обыкновенными домрами, то с большими басистыми домрами. Наконец, самая низкая или басовая домра применяется в основном для ведения низкого голоса. Совокупность всех видов домр создаёт превосходное звучание — очень ровное и красивое, исполняющее обязанности подлинной основы любого оркестра русских народных инструментов. В подражание строению состава смычкового оркестра обыкновенные домры излагаются в двух партиях, именуемых «первыми» и «вторыми» домрами, а для большей полноты и красоты звучания каж-

дую партию часто делят на два или несколько вполне самостоятельных голосов. Ясно, конечно, что деление окажется тем ценнее и оправданнее, чем больше состав оркестра. Это замечание не относится только к домришке. Его звучность настолько сильна и остра, что в оркестре даже с достаточно большим количеством участников больше одного домришка обычно не бывает.

В качестве участника симфонического оркестра домры, к сожалению, не применяются. Единственное исключение представляет собою «свадебный поезд» в *Сказании о граде Китеже* Римского-Корсакова, где домры вместе с балалайками исполняют ритмический узор сопровождения. Звучность этих инструментов в симфоническом оркестре производит пленительное впечатление и потому остаётся только искренне пожелать, что композиторы уделяли так мало внимания именно домрам. Ещё более досадно, что сам Римский-Корсаков, очевидно неудовлетворённый неудачным исполнением задуманной им партии, отменил своё нововведение. Когда в сезон 1907/1908 года опера шла в Москве и ею управлял В. Ив. Сук, Римский-Корсаков обратился к нему с письмом, где чёрным по белому написал буквально следующее — «Очень прошу вас отменить окончательно и навсегда оркестр домр и балалаек на сцене во втором действии *Китежа*...». Были ли тогда же отменены домры и балалайки — сказать трудно, но в дальнейшем, — вопреки предписанию автора, — они не раз принимали участие в оркестре *Сказания* и неизменно производили неотразимое впечатление. Очень жаль, если в будущем будут отказываться от участия домр и балалаек — в отказе от них скрывается явное недоразумение.

Вот тот случай, о котором идёт здесь речь.

Allegretto ♩ 100

Petite Flûte et 1^{re} Flûte *pp*

Triangle *pp*

Domras et Balalaykas *p*

Домры и балалайки за сценой

Слышны бубенчики и наигрыш домр. Народ затихает и прислушивается.

1^{re} Награ — октавой выше второй арфы

2^{de} Harpe et 1^{re} Violons *pp*

1^{re} Basson *pp*

2^{de} Violons *pp*

Из более поздних случаев использования «обыкновенной домры» и «домры альтовой» можно указать только на музыку Шапорина к *Блохе*, где оркестр составлен очень затейливо и необычно. Там, наряду с обычными оркестровыми инструментами, участвуют ещё и баяны, звучащие в общем составе очень выразительно. Домры же сами по себе применены здесь достаточно сво-

бодно и разнообразно, и чтобы дать об их обязанностях в этом оркестре некоторое представление, вот два небольших примера. В одном, заимствованном из четвертой части сюиты, домры обыкновенные сопровождают своим красивым подголоском *solo* баяна, а в другом, взятом из самого начала первой части, все домры вместе поддерживают гармоническую основу проведения.

Andantino (♩ = 60)

Jeu de Timbres

Triangle

avec sourdine

pp

10

8 Domras

20

Harmonika

pp

Moderato assai (♩ = 84)

Petites Flûtes

Petite Clarinette en Mi♭

Clarinette en Sib.

Cors en Fa

Trompettes en Do

Triangle

Cymbales

8 Domras

8 Domras altos

div.

mf

f

10

avec une baguette

(p)

div.

unis.

div.

unis.

div.

Несколько чаще русские композиторы обращались к домрам в составе русского народного оркестра, совместно с балалайками, гуслими и некоторыми ударными.

Исключительно хорошее впечатление оставляют домры, использованные в качестве мелодиче-

ского голоса или оставленные на более или менее продолжительное время вполне обособленно. Небольшие выписки из хорошо известных сочинений Глазунова — *Русская фантазия* и Ипполитова-Иванова — *На посиделках* дадут полное представление о только что сказанном.

Andante 6

Альты

Тенор в Sol

Басы

Контрабас в Fa

Гусли I (клавишные)

Гусли II (щипковые)

p

gliss.

simile

Moderato assai

Домришко

Домры (1^{ые} и 2^{ые})

Домры средние
(1^{ые}, 2^{ые} и 3^{ьи})

Домры большие басистые
(1^{ые} и 2^{ые})

БАЛАЛАЙКИ

Примы

Секунды

Альты

Бас и
Контрабас

Музыкальный фрагмент из «Песенника» (Советская Песенная Книга), посвященный Великой Отечественной войне. Это гимн, написанный в 1942 году. Музыкальное оформление включает соло и фортепиано. Ключевые моменты: «SOLO», «mf», «f accelerando», «Гусли», «p», «mf».

Наконец, особенной красотой звучания оркестр народных инструментов бывает проникнут в обработках русских народных песен. В этом случае композиторы пользуются вполне свободно как одними домрами, так и любыми сочетаниями их с балалайками, гуслими и бубнами. Дабы

дать некоторое представление и об этой стороне дела, вот несколько небольших отрывков, заимствованных из обработок С. Я. Крюковского (1895—1942) и Н. П. Фомина (1866—1942), звучащих особенно хорошо и верно именно в таком составе инструментов.

5 *Moderalo assai*

Альты I
II

Басы I
II

Гусли-
(клавишные)

SOLO
pizz.

(Крюковский - Что пониже было города Саратова)

Allegro moderato

ДОМРЫ

Альты I II

Басы I II

Домра-пикколо

Домры малые I и II

Балалайки-примы

Балалайки-секунды

Балалайки-альты

Балалайки-басы

Домры малые

Гусли (клавийные)

Балалайки-альты

Домры-альты

Гусли (клавийные)

(Крюковский - Вдоль по нитерской)

Allegro

ДОМРЫ

Домришко

Малые I II

Средние I II

Гусли (клавийные)

Балалайки I

Балалайки первые

Балалайки вторые

Балалайки третьи

Балалайки большие

Балалайки очень большие

(Фомин - Как во городе чарезна)

Allegro non troppo

Домры средние

Гусли (клавишные)

Вторые

Третьи

Большие

Очень большие

Домры малые

Домры большие

Балалайки первые

(Фомин - У ворот, ворот...)

С участием деревянных и медных духовых инструментов, в качестве «добавочных голосов», оркестр народных инструментов звучит столь же полно и выразительно.

Из сочинений этого рода можно указать только на одну Третью симфонию Сергея Василенко, написанную именно для такого состава инструментов.

Agile 22

Пикколо

Малые

Альты

Басы

Контрабасы

Гусли (клавишные)

Флейта

Гобой

Кларнеты в La

Бас-Кларнет в Si b

Трубы в Si b

Литавры

Бубен

Примы

Секунды

Альты

Басы

Контрабасы

Балалайки

Музыкальный фрагмент для струнного ансамбля. Включает партии для скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. Видны динамические обозначения *f* и *ff*.

В заключение остаётся только заметить, что увлечение переложением для оркестра народных инструментов произведений, предназначенных для симфонического оркестра, не всегда приводит к удачному концу. С воспитательной точки зрения здесь возразить, конечно, нечего, но с художест-

венной стороны надо обладать достаточно развитым вкусом, чтобы понять, что лучше всего будет звучать русская музыка, проникнутая подлинной народностью в самом тесном смысле этого определения. Столь же хорошо звучат и всевозможные переложения сочинений, написанных в под-

линнике для струнного оркестра. В этом случае оркестр одних домр или домр с балалайками звучит превосходно, так как ближе всего отвечает «струнному» звучанию смычкового оркестра. Здесь, разумеется, нет необходимости останавливаться на такой подробности. Это уже дело оркестровки для русских народных инструментов.

В оркестре узбекских народных инструментов основой оркестра является объединение *гиджак*-*ков*. В противоположность домрам оркестра русских народных инструментов, семейство *гиджак*-*ков* воспроизводит струнный квинтет симфонического оркестра и, являясь *смычковыми* инструментами, по существу воспроизводит скрипку, альт, виолончель и контрабас. В основу усовершенствованных инструментов положена народная разновидность *гиджака*, и весь современный состав их располагает четырьмя видами, из которых *гиджак обыкновенный* соответствует скрипке, *гиджак альтовый* — альту, *гиджак басовый* —

виолончели и *гиджак контрабасовый* — контрабасу. Строй, объём и технические возможности всех четырёх разновидностей *гиджака* вполне согласуются с инструментами смычкового квинтета, а звучность *гиджака*, отличающаяся своеобразной «камерностью», обладает удивительной мягкостью и теплотой звука при относительной умеренности его силы.

В оркестре узбекских народных инструментов семейство *гиджак*-*ков* нередко выступает вполне самостоятельно, но чаще с поддержкой других участников оркестра. В некоторых случаях семейство *гиджак*-*ков* используется неполностью, и отдельные партии его присоединяются к наю, чангу и некоторым ударным, не говоря уже о дутаре и рубабе с их разновидностями.

Именно так — широко и свободно — *гиджак* использован в *Концерте для рубаб* Владимира Князева (1913—) и в *Украинской сюите* Бориса Гиенко (1917—).

Музыкальный фрагмент для струнного ансамбля. Включает партии для скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. Видны динамические обозначения *p*, *cresc.*, *pizz.*, *arco*, *div.*, *pp*, *SOLO*.

(Украинская сюита)

БАЛАЛАЙКА

(по-фр. *Balalaika*, по-ит. *Balelaika*, по-нем. *Balalaika*, *Balalaiki*, по-англ. *Balalaika*)

Как известно из истории русских народных музыкальных инструментов, домра пережила подлинный упадок на протяжении всего XVIII столетия и, по крайней мере, двух третей XIX века. В этот длительный промежуток времени домра совершенно не употреблялась и на её место выступил новый инструмент, который и заменил собою старую домру. В памятниках XVIII века этот «новый инструмент» действует под именем *балалайки* и встречается то с двумя струнами, то с тремя. На основании внешних очертаний обоих инструментов нет никаких оснований утверждать, что домра и балалайка принадлежат к различным родам инструментов. Напротив, они не только ведут к одному и тому же «восточному» корню, но и являются, в сущности, некоторым видоизменением одного и того же танбуровидного инструмента. Русские путешественники, как Е. Ф. Тимковский (1790—1875) и Н. М. Пржевальский (1839—1888), изъездившие в своё время вдоль и поперёк весь Ближний Восток и проникшие в Монголию и Тибет, свидетельствуют, что народы, населяющие все перечисленные местности, из струнно-щипковых инструментов владеют только балалайкой. Всё вместе взятое даёт безусловное право думать, что домра оказалась родоначальницей балалайки, а эта последняя — уже в качестве подлинно-русского народного инструмента, — является лишь незначительным её видоизменением.

Если верно, что русская домра ведёт свою родословную от арабо-персидского танбура, — а данных к более точному заключению пока ещё нет, — то кузов её с довольно длинной шейкой должен был иметь овальные или круглые очертания, верхняя часть которых со стороны струн была всегда плоской, а нижняя — выпуклой. Играли на домре только пёрышком или тонкой щёпочкой, и бряцанье пальцами никогда не применялось. Всё это, однако, решительно противоречит современному представлению о балалайке. Как известно, балалайка новейшего времени, обязанная своей громкой славой концертно-исполнительского инстру-

мента В. В. Андрееву, имеет несколько выпуклый снизу треугольный кузов, короткую шейку, три струны и способ извлечения звука прямо противоположный таковому же домры. Тем не менее, балалайка времён XVIII столетия, была в большей степени похожа на русскую домру или ближне-восточную домбру, чем на собственно балалайку, принятую в современном музыкальном обиходе. Так, Якоб фон-Штэлин, осведомлённости которого нет оснований не доверять, пишет, что балалайка встречалась с кузовом то круглым и овальным, а то и треугольным, и шейка её бывала «очень длинной», — раза в четыре длиннее её кузова. О различных очертаниях кузова старой балалайки упоминают и другие писатели того времени, как например, Беллерман (Bellermann, 1799—?), автор заметок о русском искусстве XVIII века. Называя балалайку испорченным немецким словом *Palalaika*, он, между прочим, указывает, что в конце столетия на ней играли ещё щёпочкой или пёрышком. По этому поводу Ал. С. Фаминцын, говорит, что все эти обстоятельства «наглядно показывают, что XVIII столетие, — может быть следует причислить сюда же и конец XVII века, — было переходным временем», когда «в руках русского народа из прежней танбуровидной домры произошла своеобразная, по треугольному виду кузова своего, балалайка». Судя по свидетельству Ив. Ив. Голикова (1735—1801), балалайки приняли участие в 1715 году в праздновании, устроенной по приказанию царя Петра, шутливой свадьбы «князя-папы», а по словам Штэлина, писавшего о балалайке в середине XVIII века, она приобрела в его время значение «все-народнейшего во всей России инструмента». Тем не менее, точно установлено, что в царствование первых трёх царей после смутного XVII века, балалайка распространения не имела. Она начала проникать в народный обиход только к концу века и это время должно считать подлинным зарождением современной балалайки. Все-же данные о том, что балалайка является будто-бы «древнейшим русским народным инструментом», возник-

шим чуть-ли не в XIII столетии, следует отнести к обычной в таких случаях ошибке, когда современная автору «распространённость» инструмента невольно принимается им за «древность» его происхождения.

Теперь возникает, естественно, вопрос, — откуда возникло самое слово *балалайка*? В народе название «балалайка» часто встречается под именем *балабайка*, что может быть с большим или меньшим вероятием сближено с понятием «бренчать», «балакать» по навязанным на балалайке струнам. Другими словами, способ извлечения звука, свойственный этому непритязательному инструменту, быстро получил отражение в его названии и слово *балалайка* приобрело всеобщее признание. В западной части России, где местное население постоянно общалось с поляками, это определение было превращено в чаще встречающееся слово *балабайка* или даже *балабойка*. Предположение, что слово «балалайка» — татарского происхождения, не лишено некоторых вероятностей, если допустить, что понятия «балакать», «балагурить», «балабонить» в своей основе имеют татарский корень «бала» (بالا) — «дита». Возможно, что обычное для ребёнка поведение — детская болтовня и резвость, сначала было сближено с приведёнными выше понятиями, а затем, — взято за основу нового названия.

Всё это, разумеется, одни только догадки, вполне допустимые и вероятные. Что же касается теперь «треугольности» балалайки, то это явление объясняется чрезвычайно просто. Как уже известно, в переходное для балалайки время, она существовала в двух видах: Закруглённая с кузове балалайка, сохранившая черты забытой уже домры, изготовлялась по преимуществу опытными мастерами, тогда как треугольная балалайка делалась самим народом и изготовлялась им в порядке благородного любительства.

Эту мысль достаточно красноречиво поддерживает Иохан-Готтлиб Георги (Georgi, 1777—

1802), писавший о Российском государстве в последних десятилетиях XVII века. По этому поводу он прямо говорит, что «простой народ сам строил свои балалайки» и что в некоторых случаях, — в его время, — инструмент этот состоял «из кривого куска дерева с натянутыми на нём двумя струнами».

Итак, современная балалайка, как подлинно-русский народный музыкальный инструмент, по очень точному и верному описанию известного собирателя русских народных песен А. Л. Маслова (1876—1914), «состоит из тонокостенного резонирующего корпуса, имеющего вид равнобедренного треугольника с длинной шейкой, заканчивающейся головкой с тремя колками. Все части склеены между собою. Кузов, в нижней своей части с боков закруглён, как с той-же стороны и шейка. Верхняя дека плоская — и шейка лежат в разных плоскостях и находятся друг к другу слегка под тупым углом». Шейка балалайки в настоящее время имеет на своей плоской поверхности двенадцать чуть выпуклых металлических ладов-порожков. Струны балалайки, используемые мастерами-исполнителями, так-же как и в старину, бывали всегда кишечными, но в оркестре, — для большей полноты звучания и простоты дела, их обычно заменяют металлическими. Балалайки низких строев имеют оббитые канителью стальные струны и кожаный медиатор, которым пользуются музыканты для извлечения звука. Эта предосторожность необходима из тех причин, что вследствие отсутствия шелковой обмотки и наличия слишком грубой канители, крепко натянутые струны легко могут повредить пальцы исполнителя. Но эта причина не является единственной. Кожаный медиатор служит в основном для усиления звука балалайки.

Три струны концертной балалайки чаще всего настраиваются «обычным строем», хотя некоторые исполнители отдают иногда предпочтение так называемому «разладу», когда две низких струны настраиваются в кварту и отодвигаются от верхней струны на квинту или кварту вниз.



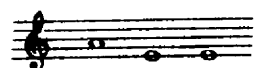
В оркестрах русских народных инструментов балалайки применяются в пяти разновидностях и называются «примой», «секундой», «альтом», «басом» и «контрабасом». Во времена «оркестра балалаечников» Андреева один из наиболее деятельных и убеждённых сторонников его начинания, Н. П. Фомин предложил чисто-русские наименования для всех только что упомянутых разновидностей балалайки. В соответствии с этим «прима», «секунда» и «альт» были названы балалайками *первыми*, *вторыми* и *третьими*, а «бас» и «контрабас» — балалайками *большими* и *очень*

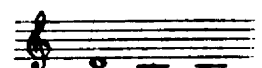
большими. Тем не менее, все эти простые, ясные и весьма удачные прозвища в оркестрах русских народных инструментов так и не удержались и, к сожалению, были вскоре совершенно забыты.

В нотах три высоких разновидности балалайки пользуются только ключом *Sol* и строятся квинтами, причём нижняя, третья струна всегда совпадает со второй. Родовым инструментом считают *обыкновенную балалайку* или «балалайку-приму» и струны её, настроенные в кварту, звучат как *la-mi-mi* первой октавы. Балалайка-«секунда» располагается чистой квинтой ниже, а балалайка-

ка-«альт» — октавой ниже «примы». Для удобства изложения сейчас принято писать ноты для двух этих разновидностей балалайки октавой выше с тем, чтобы объединить их в строе, соответ-

ствующем строю «средней» или «альтовой» домры. Впрочем, при ничтожном количестве добавочных линеек внизу такая предосторожность может и не соблюдаться.

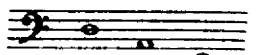
«ПРИМА»  как пишется, так и звучит

«СЕКУНДА»  как пишется, так и звучит

«АЛЬТ»  пишется октавой выше 

Балалайки более низких разновидностей — «бас» и «контрабас», имеют уже строи большой домры. Ноты для этих инструментов пишутся только в ключе *Fa* и звучат в одном случае на действительной высоте, а в другом, подобно струнному контрабасу, — октавой ниже. Звук на этих низких балалайках, как сказано, извлекается твёрдым кожаным медиатором, хотя в иных


случаях пользуются и большим пальцем для получения особенно нежного *pizzicato*. Исходя из такого положения, большой палец на басовой балалайке применяется только *иногда*, а на контрабасовой — *редко*, и обычно на этих инструментах *trémolo* не употребляют, а играют лишь «шипком» или *pizzicato*, что превращает их в инструменты сопровождения по преимуществу.

«БАС»  как пишется, так и звучит

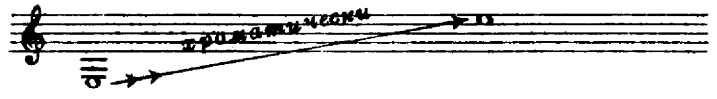
«КОНТРАБАС»  звучит октавой ниже 


При наличии девятнадцати ладов для самой высокой струны полный объём балалайки трёх высоких разновидностей охватывает две полных хроматических октавы, тогда как балалайки низких строев, вследствие изменённой настройки их, располагают звукорядом в две с половиной окта-


вы. Впрочем, самые верхние ступени звукоряда, особенно на балалайке-контрабасе, применяются не так часто. Вот, как выглядит в нотной записи полный объём балалаек всех пяти разновидностей. Условное письмо, как сказано, сохраняется только для двух разновидностей.

«ПРИМА»  хроматически

«СЕКУНДА»  хроматически

«АЛЬТ»  хроматически (пишется октавой выше)

«БАС»  хроматически

«КОНТРАБАС»  хроматически (звучит октавой ниже)

Как легко можно было уже заметить, разнообразность балалайки определяет способ исполнения. Как правило, на трёх высоких балалайках — *приме*, *секунде* и *альте*, играют «бряцающим» или в просторечии — «тренькающим» приёмом. Он заключается в том, что исполнитель «бренчит» чуть согнутым указательным пальцем правой руки при свободном и быстром движении вниз и вверх всей кисти. Для того, чтобы такое «бряцанье» производило хорошее впечатление и звучало красиво, удары должны следовать друг за другом очень часто и как-бы сливаться в одну непрерывную последовательность. Но из этого, тем не менее, отнюдь не следует, что при таком способе исполнения должна возникнуть некая *поспешность*. Её должно всячески остерегаться, и для того, чтобы создать правильное, размеренное чередование таких ударов, их надо соразмерять с ритмической длительностью данного музыкального рисунка. За более или менее твёрдо установленную единицу принято считать четыре удара на четверть или два — на восьмую, когда исполнение на балалайке оказывается наиболее полнозвучным и убедительным. Но эти расчёты, разумеется, не относятся к *trémolo*, красота которого зависит именно от частоты ударов. Ко второму способу исполнения относится игра большим пальцем, — им производится *arpeggio* по всем струнам или *pizzicato* на одной. Впрочем, это последнее в быстром движении воспроизводится уже поочередно двумя пальцами — большим и указательным. Что же касается *trémolo* на одной струне, то на первой струне оно осуществляется быстрым движением указательного пальца, действующим подобно самому обыкновенному медиатору. Точно таким же приёмом действуют и на двух прочих струнах, но чтобы заставить звучать их только одних, заглушают ненужную верхнюю струну пальцами левой руки. Наконец, к третьему способу исполнения относится так называемая *дробь*, которой пользуются исполнители для большей красочности звучания вообще. Суть «балалаечной дроби» заключается в том, что исполнитель, пригнув пальцы к ладони, быстро выпрямляет их, начиная с мизинца и щёлкает ими по струнам или по верхней дощечке инструмента. Балалаечники различают *малую дробь*, когда по струнам ударяют четырьмя пальцами без большого, и *большую дробь*, когда действуют все пять пальцев. Дробью по дереву пользуются только отдельные исполнители-солисты, желающие по каким-либо причинам придать особенно стремительный, «залихватский» оттенок своей игре. Эта разновидность дроби в оркестре русских народных инструментов не применяется.

В техническом отношении балалайка может быть причислена уже к вполне совершенным инструментам. Ей доступно всё, вплоть до *glissando* двойными нотами в восходящем движении. Особенно красиво звучит на балалайке двухго-

лосье, исполняемое на двух нижних струнах при содействии большого пальца, а на двух верхних — обычной постановкой руки. Двойные и, в особенности, тройные ноты употребляются до двенадцатого лада или, в крайнем случае, до пятнадцатого. Выше — балалайка звучит глухо и немного сдавлено, а следовательно и некрасиво. Хорошо звучит инструмент только тогда, когда все его струны *звонят* или на языке народа — «хорошо бренчат». Верхний голос в многоголосии почти всегда оказывается голосом мелодическим, тогда как один или два нижних — считаются голосами гармоническими. В нотах все выдержанные звуки удобнее выписывать в одном и том же ритмическом рисунке с мелодическим голосом без всяких лиг. К несомненным трудностям должно отнести игру двойными терциями в быстром движении и игру двойными секундами вообще. Во всём остальном, балалайка — блистательный инструмент, давно оставивший позади себя отзвуки о ней современников. Одни говорили, что звук балалайки обладает необыкновенной «приятностью», другие отзывались о ней, как об инструменте «не благозвучном». Одни считали балалайку инструментом «грубым» и «несовершенным», решительно неспособным к передаче «хорошей музыки», другие, напротив, восхищались удивительным искусством отдельных исполнителей, воспроизводивших на балалайке сложнейшие отрывки из наиболее прославленных опер и балетов. Георгий находит, что под искусными пальцами, сопровождаемая «добрым горлом», балалайка звучит очень приятно. Короче говоря, те времена, когда балалайку считали настолько простым и лёгким инструментом, что на ней почти каждый умел *пробренчать* какую-нибудь народную пляску или народную песню, — ушли в безвозвратное прошлое. Теперь уже балалайка перестала быть «неспособной к усовершенствованию» и не поражает своей «грубой простотой», — напротив, в руках музыканта она пленяет слух в полном смысле слова, а в оркестре производит неизгладимое впечатление. Впрочем, об этом чуть позже.

Всё сказанное о балалайке в большей своей части относится к самой яркой разновидности семейства — к *балалайке-приме*. Две более низкие разновидности — *балалайка-секунда* и *балалайка-альт* в оркестре балалаечников используются в основном в качестве сопровождающих голосов. Из этих причин, игра «бряцаньем» применяется на них значительно реже, чем *pizzicato*, которое, кстати сказать, никогда и не обозначается, как всегда само собою разумеющееся, а *trémolo*, как приём скорее исключительный, чем обычный, требует непременно указания или сокращённым знаком *trémolo* или словесным определением. Приём *pizzicato* на этих видах балалайки звучит очаровательно и живо напоминает *pizzicato* струнного оркестра, тогда как *arpeggio* очень сходно с таковым-же гуслей в большей мере, чем

арфы, хотя любители балалаечной игры предпочитают его сравнивать именно с этой последней. Словом, обладая известными преимуществами, балалайки «секунда» и «альт» значительно уступают в беглости «приме». Натуральные флажолеты в количестве первых трёх звучат на этих балалайках превосходно, но они тем лучше, чем струны настроены ниже. Самой удобной тональностью для балалаек прима и альт является строй *La*-мажор, а для балалайки секунды — *Re*-мажор с ближайшими к ним простейшими мажорными и минорными тональностями.

Что же касается двух самых низких разновидностей балалайки — баса и контрабаса, то их обязанности в оркестре народных инструментов сводятся почти исключительно к сопровождению. Из этих соображений *trémolo* обычно не применяется, а если в нём и оказывается иной раз нужда, то звучит оно лучше в *piano* и в более умеренном движении. Приём *trémolo* в *forte* неприятен, так как от участия твёрдого кожного медиатора, производит больше шума, чем краси-

вого, несущегося вдаль звука. Коль-соро балалайка-контрабас оказывается наименее подвижным инструментом и обычно удваивает октавой ниже балалайку-бас, её партию принято соответственно упрощать, подобно тому, как это делалось классиками-симфонистами в отношении струнного контрабаса. Вследствие больших расстояний между интервалами, «пальцевая хватка» на этих низких разновидностях резко отличается от постановки руки на более высоких разновидностях. Мизинец вообще не участвует в игре из-за своей слабости, а средние пальцы объединяются всегда в одном движении и ставятся на один и тот же лад вместе. Это замечание в большей степени относится к балалайке-контрабасу, чем к балалайке-басу, на котором чаще пользуются обычной постановкой пальцев.

Флажолетами на двух низких разновидностях пользуются сравнительно мало и редко. Впрочем, вот относительно полная последовательность натуральных и искусственных флажолетов, возможных на всех видах балалайки.

Балалайка - прима
Балалайка - альт октавой ниже

натуральные искусственные

III струна I струна (хроматически)

Балалайка - секунда

только натуральные

Балалайка - бас
Балалайка - контрабас

(Для исполнения её очень трудно!)

В современном симфоническом оркестре, а также среди западно-европейских народных инструментов, нет звучности похожей на звучность балалайки или полного объединения оркестра балалаечников, созданного, как известно, В. В. Андреевым. Звучность балалайки столь красива и своеобразна, что никакие попытки подражать ей даже наиболее искусными и современными средствами современного оркестра не достигают цели. Поэтому, очень грустно сознавать, что русские композиторы с таким небрежением относятся к этому столь выразительному и прославленному русскому народному инструменту. Композиторы очень много теряют в красоте и яркости оркестровых красок, и ещё больше в свежести оркестрового звучания вообще. Правда, балалайка очень живо переносит сознание слушателя в русскую действительность, но разве мало в произведениях русских мастеров таких мест, где участие балалайки было бы более, чем оправдано? Не в этом сейчас дело. Многие композито-

ры, не решаясь по каким-либо соображениям пользоваться балалайкой в симфоническом оркестре, тем не менее не раз стремились подражать ей средствами смычковых инструментов. Один из наиболее прославленных случаев в этом роде, — о нём был уже повод поговорить более подробно, — встречается в первом действии оперы Глинки *Иван Сусанин*, о котором ещё Вл. Ф. Одоевский вдохновенно заметил, что «в инструментации здесь особенно замечательно *pizzicato*, резко отделяющееся от пения, — это возвышенная до искусства балалайка». А другой, — названный автором *A la balalaika*, встречается в сюите Н. Р. Кочетова (1864—1925) и представляет собою тонкое, хотя и преднамеренное подражание балалайке — этому бесподобному «музыкальному оружию» русского народа. Вот оттуда небольшая выписка в полной партитуре со сдвоенными для сокращения на одном нотном стане некоторыми партиями духовых и *divisi* скрипок, альтов и виолончелей.

Allegretto ♩ = 104

5 a4

Flûtes et Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons

Cors en Fa

19 Violons

22 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

div. pizz.

cresc.

mf

pizz.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

This image shows a page of musical notation, likely for a piano piece. The notation is arranged in two systems of staves. The top system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The bottom system consists of five staves: two grand staves (treble and bass clefs) and three single bass staves. The music features various notes, rests, and dynamic markings, including a prominent 'f' (forte) marking. The notation is complex, with many notes beamed together and some staves showing dense chordal textures. The page is numbered '1' in the bottom right corner.

Раньше других приобщённую прелесть балалайки почувствовал Серов, тонкий художественный вкус которого не мог примириться с какой-бы то ни было подделкой. В своей опере *Вражья*

сила он заставил Ерёмку сопровождать свою песенку задорным треньканьем балалайки, объединённым с произвольным папгышем простой деревенской дудки, в виде малого кларнета.

Agitato
(берёт балалайку и подстраивает)

Allegretto scherzando
(играет на балалайке)

PRÉLUDE

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles
Contrebasses

pizz. А у - бьётъ, так те-бе и от-вет дер-жать!

pp

pp

pp

pizz. p

После Серова балалайками воспользовался Римский-Корсаков, когда объединил их вместе с домрами в сопровождении свадебного поезда девы Февроньи в *Сказании о граде Китеже*. Это необычайное сочетание производит чарующее

впечатление, но при постановке оперы часто оказывается, в чём следует только винить нерадивость тех дирижёров, которые позволяют себе менять, — хотя и с разрешения Римского-Корсакова, — художественный замысел автора.

Modéré ♩ = 72
119

Hautbois et Clar. en La,
Cor Anglais et Bassons

Domras et
Balalaykas

ДЕВУШКИ И ПАРНИ
(Sopranos, Altos et Ténors)

В первы́х са-ночках гусли зvon ча-ты, в дру́гих са-ночках пчёлка

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

я - ра - я, в третьих са-ночках душа Де-вица свет Фе-ро-ни-я Васи́льев - на

pizz sempre
пу пу пу пу пу пу

В более позднее время советские композиторы всё чаще и чаще обращали свои взоры в сторону русских народных инструментов и успели уже подарить искусству не мало достойных сочинений для объединения балалаек, домр и добавочных ударных и духовых. Но всё это, тем не менее, не

решает задачи в указанном выше направлении. Насколько известно, за последние сорок лет балалайка приняла участие в малом симфоническом оркестре только один раз — в оркестровой обработке «Камаринской» из *Детского альбома* Чайковского.

Vif joyeux
60

Hautbois *f*

Clarinettes en La *f*

Basson *f*

Cors en Fa *mf*

Trompettes en Sib *SOLO p*

Trombone *p*

Triangle

Tambour de Basque *mf*

Balalaykas *a2(a4) f*

1^{re} Violons *f*

2^{de} Violons *f*

Altos *f pizz.*

Violoncelles *f pizz.*

Contrebasses *f pizz. mf*

Для одних домр и балалаек с гуслями, как уже известно из предыдущего, писали многие русские композиторы. Ипполитов-Иванов оставил превосходное сочинение *На посиделках*, а Глазунов — *Русскую фантазию*, где балалайки остают-

ся иной раз в полном одиночестве без какой-либо поддержки домр, давая, тем самым, возможность противопоставить свою звонкую, ярко-искрящуюся звучность всему остальному оркестру, — сочетанию домр, гуслей и некоторых ударных.

Moderato assai

Прима *mf*

Секунда *pp*

Альт *pp*

Бас и Контрабас *pp*

unis.
(На посиделках)

Vif (Vivo) 8

Бубен *p*

БАЛАЛАЙКИ

Примы *p на трёх струнах*

Секунды *p*

Альты *p*

Домры альты

tr

(Глазунов — *Русская фантазия*)

Из более поздних авторов, много сочинявших для оркестра русских народных инструментов, лучшими приходится признать тех, кто делал обработки русских народных песен. Среди них, в первую очередь, должно упомянуть Фомина и Крюковского, произведения которых до сих пор почитаются образцовыми. Вот, несколько отрывков из сочинений и этих авторов.

БАЛАЛАЙКИ

Allegro vivo

Первые

Вторые

Третьи

Домры малые *div. p*

Домры средние *div. p*

Домришко *unis. p*

Балалайки большие *p*

(Фомин - Заиграй моя волинка)

Allegro

ДОМРЫ

Домришко

Малые I II

Средние I II

Большие I II

БАЛАЛАЙКИ

Первые

Вторые

Третьи

Большие

Очень большие

1. 2.

unis. f(p)

f(p)

Домры малые

Гусли клавишные

(Фомин - Как во городе царевна)

Allegro moderato

БАЛАЛАЙКИ

Примы

Секунды

Альты

Домры Альты

1

mf

div.

p

unif.

unif.

(Крюковский - Вдоль по питерской)

Балалайка-«прима» или «обыкновенная балалайка» давно уже стала виртуозным инструментом концертантов. Для неё написано много концертных обработок, а в последнее время даже отдельных концертов, из которых, несомненно, лучшим следует признать Концерт для балалайки с оркестром Сергея Василенко. Несколько небольших выписок оттуда дадут полное представление о современных художественных возможностях этого инструмента.

Allegro moderato (♩ = 100)

SOLO

Balalaika

ff

p

sf

f

f marcatisimo

Balalaika

Sostenuto

ff

a tempo

simile

Но чтобы дать наиболее верное представление о средствах балалайки, как «концертирующего инструмента», вот несколько образцов, заимствованных из вольных переложений крупнейшего знатока балалайки Б. С. Трояновского (1883—1951), имя которого, как виртуоза-балалаечника, в своё время гремело по всей Рос-

сии. Многие его обработки общеизвестных русских народных песен особенно привлекательны в звучании именно балалайки и в этом последнем случае балалайка, мгновенно сбрасывая с себя всю свойственную ей «непритязательность», становится верным истолкователем всех тончайших художественных замыслов исполнителя.

1 *Assez lent*

pp tremolo

pp (tremolo)

и далее 4 *Assez lent*

p

Vif

f

pizzicato *

(Цвели цветики)

* Исполняется двойным *pizzicato* — большим и указательным пальцем.

8 *Vif*

f

pizz. avec la main gauche

glissando

(У ворот, ворот)

(Уральская плесовал)

В заключение остаётся только пожелать как можно скорее преодолеть нелепое и существующее ещё и по сей день предубеждение музыкантов к балалайке. Балалайка сумеет постоять за себя и «в грязь лицом не ударит». Она безусловно окажется достойным сочленом большого симфонического оркестра и будет тем скорее на высоте положения, чем вернее будет истолкована автором. Не надо только переоценивать силы балалайки. За исключением подлинного концертного *solo*, когда балалайка в силу своих обязанностей окажется вполне на-виду, её партию должно всегда преумножать. Чем больше исполнитель будет воспроизводить её голос, тем большее впечатление она оставит в оркестре. Ясно, конечно, что простая предосторожность должна удерживать автора от чрезмерных излишеств в оркестре, — чем прозрачнее, чем проще будет оркестровое окружение балалайки, тем лучше, тем красивее она прозвучит в их сочетании. В этом, конечно, не может быть никакого сомнения.

В оркестре узбекских народных инструментов объединение шипковых инструментов образует два «семейства» — *рубабы* и *дутары*, иногда с участием *танбура* или без него. Несмотря на большое разнообразие в звучании этих инструментов, в целом они больше напоминают чисто домровый оркестр, хотя в ансамбле и занимают положение «балалаечной группы».

В семействе рубабов «родовыми» инструментами следует признать *кашгарский рубаб*, получивший сейчас наименование *альтового рубаба*, и *афганский* или *бухарский рубаб*, называемый теперь *теноровым рубабом*. Основной строй этих пятиструнных инструментов — квартный, причём первые две струны сдвоены подобно тому, как это делается на мандолине. У кашгарского рубаба первые четыре струны металлические и только одна пятая — жильная, тогда как у афганского рубаба все пять струн жильные. Ноты для этих разновидностей рубабов пишутся в скрипичном ключе и звучат октавой ниже написанного —

Пишется

Звучит

Для восполнения верхнего отрезка звукоряда на основе кашгарского рубаба построен *рубаб-прима* с изменённым количеством струн и строем. Эта разновидность имеет уже квинтовую настройку, вполне совпадающую с гитараком и скрипкой. Как известно, *рубаб-прима* также, как и все прочие усовершенствованные узбекские струнные инструменты созданы при непосредственном участии Ашота Петросянца (1910—), популяризировавшего этим инструментам и их объединению в оркестр узбекских народных инструментов соответствующее руководство.

Старинный арабо-персидский *дутар* или, как это прежде называли, — *туркестанский дутар* или *дугара* с навязными ладами и двумя струнами,

настроенными в терцию, очевидно, в качестве оркестрового инструмента, уже не сохранился в Средней Азии. Он полностью преобразован и вполне приспособлен для нужд современного оркестра узбекских народных инструментов.

На основании исторических данных «родовым» инструментом следует признать ту разновидность, которой сейчас присвоено наименование *альтового дутара*. Классический дутар, располагавший двумя струнами, был настроен в терцию *Sol—Mi* первой октавы, а современный усовершенствованный — в кварту *La—Mi*. Дутар теноровый настраивается чистой квинтой ниже дутара альтового и так-же, как и «родовой» инструмент, звучит октавой ниже написанного.

Дутар-альтовый

Звучит октавой ниже

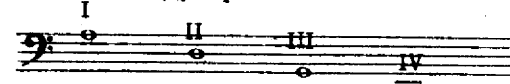
Дутар-теноровый



Две низких разновидности оркестрового дутара — дутар басовый и дутар контрабасовый, имеют уже по четыре струны, настроенных в пол-

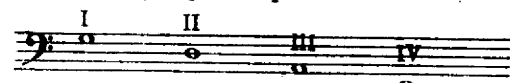
ном согласии с виолончелью и контрабасом струнного квинтета. Их обязанности в оркестре согласуются с таковыми-же низких домр.

Дутар басовый



(Звучит, как пишется)

Дутар контрабасовый

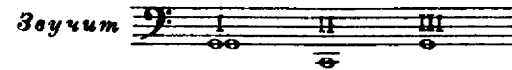


(Звучит октавой ниже)

Напротив, две высокие разновидности дутара — дутар-прима и дутар-секунда построены не в соответствии с двухструнным дутаром, а преобразованы в четырёхструнный со строем, совпадающим с квинтовой настройкой обыкновенной скрипки.

Последним представителем этого объединения является танбур, в своём современном виде очень далёкий от арабского подлинника. Танбур имеет

несколько необычную настройку, заключающуюся в том, что две крайних струны настроены в унисон, а средняя в квинту. Первая струна — «мелодическая», как правило, двояна. Играют на танбуре металлическим плектром, одеваемым на указательный палец. Технически танбур мало подвижен, и его струны, звучащие октавой ниже написанного, издают сильно вибрирующий звук с характерным «металлическим» призвуком.



В оркестре узбекских народных инструментов рубаб, дутары и танбур чаще всего объединяются вместе и используются очень широко как вполне обособленно, так и в сочетании с гиджаками, чангами и духовыми — наем, кошнаем и

сурнаем. Две небольшие выписки из Концерта для рупаба Владимира Князева дадут некоторое представление о применении этих инструментов в оркестре указанного состава, звучащего, как известно, очень своеобразно.

Allegro non troppo, giocoso

Рупаб - прима
Кашгарский рупаб

Дутар - прима

Дутар-секунда

Дутар - альт

Дутар - бас и контрабас

Рупаб - прима

Гиджаки (1^я, 2^я, Альт, Бас и Контрабас)

1

(pizz.)

SOLO

pizz.

arco

Meno mosso

Кашгарский

Рупаб

Афганский

Дутар - бас и контрабас

Рупаб - прима

Гиджак 1^я и 2^яГиджак-альт
Гиджак-бас и контрабас

SOLO

f

f

f

f

f

f

ГУСЛИ

(по-фр. *Psaltère, Psalterion*, по-ит. *Salterio, Salterio*, по-исп. *Salterio*, по-нем. *Psalterium*, по-англ. *Psalter*)

Главными носителями светской музыки на Руси с древнейших времён и в течение многих столетий, как известно, служили искусники и потешники, издавна именовавшиеся «скоморохами». Самый-же «образ старинного певца и игра-ца-скомороха невольно связывается с представлением о *гуслях* — наиболее распространённом и давнем славянском музыкальном инструменте. Понятие «гусль» или «гусли» встречается во всех славянских наречиях, но далеко не всегда значит одно и то-же. Так например, в настоящее время «гуслями» у южно-славянских народов называется первобытный однострунный смычковый инструмент, звуками которого сопровождаются героические «юнацкие» песни. Западные славяне, напротив, словом «гусли» называют скрипку или инструменты ей подобные. Известный русский знаток древностей И. И. Срезневский (1812—1880) свидетельствует, что фриульские славяне под словом «гусли» — *gōslje* иной раз понимают то скрипку, то род мандолины, а соседние с ними резиняне не так ещё давно под именем *ōslje* понимали цитробразный инструмент. Наконец, восточные славяне, то-есть русские, под словом «гусли» всегда понимали инструмент определявшийся заморскими путешественниками, как «лежащая арфа».

Здесь нет, конечно, необходимости вникать в суть этого различия. Достаточно только сказать, что *гусли* всегда и везде принадлежали к семейству *струнных* инструментов, и общее между ними было то, что «струны» в древности именовались словом «гусль» или «гусли», и, по всей вероятности, производились от старо-славянского *ГДЪСТИ*, что значит «гудеть». Именно отсюда ведёт своё начало народное выражение, что струны, так-же как и гусли, *гудут*. В старинных русских памятниках *гуденьем* или *гудьбой* называется звук «струн» вне зависимости от самого способа извлечения звука. Игрок на струнном инструменте вообще называется *гудцом*. Гудцом киевским, игравшим «на струнах» назывался боян — неприменный участник всех древне-русских сказаний и

слов. В славянском переводе одного древнего памятника прямо сказано — «и глас слышах гудец, гудущих в гусли своя». В таком-же смысле выражается и деятель XII столетия Кирилл Туровский (1130—1182?), когда говорит — «иже басни бают и в гусли гудут». Знаменитый *Домострой*, относящийся к XVI веку, порицает «гусли и всякое гудение», а *Требник* в числе грехов, в которых кается исповедующийся, напоминает и слушание «гудения гуслей». В сказках очень часто говорится о «гуслях-самогудах», которые сами заводятся, сами играют, пляшут и песни поют.

Гусли, как древне-русский народный инструмент, упоминаются у летописцев начала XI столетия, но знали о нём русские люди, вероятно, значительно раньше. Тем не менее, в русских исторических памятниках, «гусли» в тесном значении слова и в смысле вполне определённой разновидности музыкального инструмента встречаются не ранее первой половины XVI века, когда они послужили предметом обличения митрополитом Даниилом. В придворном обиходе, гусли появились впервые вероятно только на свадьбе царя Михаила Фёдоровича, в 1626 году, когда забавляли царя гусельники, домрачен и скрипотчики. Позднее, когда началось подлинное гонение на скоморохов, гусли попали в опалу и, наряду с прочими музыкальными инструментами упоминаются, как «всякие бесовские игры». В связи с этим любопытно напомнить о свидетельстве Адама Олеария (Olearius, 1599?—1671), посетившего Москву в тридцатых годах XVII столетия и писавшего, что патриарх Иоасаф I (1572?—1634—1640) повелел не только запретить игру «кабачьим музыкантам» и разбивать и уничтожать их инструменты, где таковые попадутся, но и вообще запретил русским людям всякого рода «инструментальную музыку», приказав в домах везде отобрать музыкальные инструменты и сжечь их на Москве-реке. Более того, царские и патриаршеские власти вторгались в дома мирян и, вырывая из их рук музыкальные инструменты, тут-же уничтожали их. Само собою разумеется, такая край-

ность не смогла изжить стремление русского народа к игре на музыкальных инструментах, и взамен уничтоженных тотчас-же появлялись новые, более совершенные и красивые.

Первоначально гусли представляли собою простой обрубок дерева, выточенный в виде расширяющейся в сторону от головки доски. Верхняя сторона её была гладкой и служила для струн, а нижняя выдалбливалась, принимая вид полога, хотя и не очень глубокого ящика. Позднее, на доске просверливались «голосники», а ящик заделывался тонкой дощечкой, превратившей его в подлинный «резонатор». Количество струн было различным, но не меньше пяти. В узкой части доски эти струны прочно закреплялись, а в широкой — накручивались на деревянные или железные колки, называвшиеся «шпенёчками». В глубокой древности струны делались из конского волоса, затем их заменили кишечными и, наконец, перешли на медные. Отсюда и пошло выражение «гусли звончатые». Начиная с XV столетия внешние очертания древних гуслей сильно изменились и они приняли вид закруглённого треугольника с продольно натянутыми струнами. Во время исполнения гусли покоились всегда только на коленях играющего или изредка располагались на маленьком столике перед ним. Это обстоятельство дало основание всем путешественникам, посещавшим тогдашнюю Россию, называть гусли «лежащей арфой» или «псалтырью», производя это понятие от древне-греческого — *ψαλτήριον* (*psalterion*), или латинского — *psalterium*. В русском обиходе «гусли-псалтырь», в качестве многочисленных изображений этого инструмента в руках царя Давида, появились вероятно около XIV столетия и оказались явным заимствованием византийских образцов. Очень может быть, что под влиянием иноземцев древне-русские гусли при-

няли сначала обличие западной арабо-восточной «псалтири» и уже после этого приобрели вид лука или закруглённого треугольника. В данном случае это не имеет никакого значения, так-как старорусские гусли в оркестр современности не вошли и, надо думать, никогда уже не войдут. Они принимали одно время участие в так называемой «гусельной игре», бывшей в большом почёте при русском дворе XVIII века. Так например, около 1700 года придворным «гусelistом» был упомянут Я. М. Марковичем (1696—1770) гусляр Маньковский и его товарищ Кирьяк Кондратович, которому в мае 1733 года императрица Анна распорядилась выдать «сто рублёв», а около 1780 года в той-же должности «придворного гуслиста» состоял Вас. Фёд. Трутовский (1740?—1810?), по-ложивший, между прочим, на музыку стихотворение Г. Р. Державина (1743—1816) — *Кружка*.

Современные гусли — клавишные и щипковые, не имеют уже ничего общего с древними «гуслями-самогудами», «гуслями яровчатыми» или точнее — «гуслями яворчатыми». Эти гусли представляют собою довольно увесистую металлическую раму, прочно вделанную в деревянный «резонансовый ящик», имеющий вид сложенного карточного «ломберного» столика. Четыре ножки поддерживают его на уровне сидящего человека, играющего на клавишных гуслях одной правой рукой, снабжённой иной раз кожаным медиатором, и обеими руками — на гуслях щипковых. Струны современных клавишных и щипковых гуслей только стальные, настроенные подобно струнам фортепиано в хроматическом порядке и объёме пяти полных октав — от *la* контр-октавы до *la* третьей. Ноты для обеих разновидностей современных гуслей пишутся на двух нотопосцах с ключами *Sol* и *Fa*, и звучат только на действительной высоте.



Все струны клавишных гуслей прикрыты маленькими, сходными с фортепианными, глушителями, действующими при помощи одно-октавной клавиатуры, управляемой пальцами левой руки. Устройство гусельных клавиш близко напоминает арфу, где каждая педаль действует на все одноименные струны одновременно. Исполнитель, нажимая клавиши того или иного созвучия, заставляет глушители освободить соответствующие струны, по которым «гусляр» быстро проводит пальцем или кожаным медиатором. Современные щипковые гусли в своём устройстве очень похожи на клавишные, но они не имеют ни клавиатуры, ни глушителей, и струны их для удобства исполнителя расположены на двух разных пло-

скостях. Все струны, настроенные в порядке диатонической последовательности *La*-мажорной гаммы, находятся на установленной стропелем высоте, тогда как все хроматические ступени, соответствующие *чёрным клавишам* фортепиано, расположены чуть ниже их. Таким образом, при обычной настройке щипковых гуслей *glissando* у них прозвучит всегда только как указанный выше *La*-мажорный звукоряд.

Надо заметить, что вне зависимости от вида, звук на гуслях получается очень звонким и красивым, ничего общего не имеющим ни с арфой, ни, тем более, с цимбалами или фортепиано. В составе оркестра русских народных инструментов клавишные и щипковые гусли часто действу-

Следующий отрывок взят из «Плясовой», заключающей в качестве второй части фантазию Ипполитова-Иванова *На посиделках*. Здесь гусли внешне изложены чрезвычайно скромно, но, благодаря своему устройству, задуманные автором сочетания звучат в виде стремительных *glissandi* особенно пышно и нарядно. Вот, как этот образец выглядит в полной партитуре.

Vif (Allegro)

Музыкальная партитура для оркестра. Включены следующие инструменты: Домришко, Домры (10, 20), Домры средние, Домры большие басистые, Гусли, Литавры, Треугольник, Бубен, Бубенчики, Тарелки, Большой барабан, Балалайки (Примы, Секунды, Альты, Басы и Контрабасы). Темп: *Vif (Allegro)*. Динамика: *ff*.

Наконец, два последних отрывка принадлежат Крюковскому и встречаются в двух его замечательных обработках русских народных песен — *Что пониже было города Саратова* и

Вдоль по питерской. Именно здесь гусли использованы с особым блеском, а их изложение даёт понятие об их современном истолковании в оркестре домр и балалаек.

Музыкальная партитура для оркестра. Включены следующие инструменты: Пикколо, Примы (I, II), Альты (I, II), Басы (I, II), Гусли (клавишные), Балалайки (Примы, Секунды, Альты, Басы, Контрабасы). Темп: *Moderato assai*. Динамика: *ff*. В нижней части партитуры отмечены *pizz.* (pizzicato).

Allegro moderato

Пикколо

Малые I II

Альты I II

Басы I II

Бубенцы

Бубен

Гусли (кларшшные)

Примы

Секунды

Альты

Басы и Контрабасы

9

gliss.

pp

mf

ff

craso.

gliss. animato.

AVAV imile

В симфоническом оркестре клавишные гусли были использованы только один раз — в маленькой симфонической картинке «Степь» в начале второго действия балета *Тарас Бульба*. К сожалению, этот отрывок не был воспроизведён в оркестре полностью и гусли, как дополнительный голос симфонического оркестра остались совер-

шенно не у дел. В поисках *новых* оркестровых звучностей именно клавишные гусли могли бы доставить большое удовольствие слушателям, а самим авторам — полное художественное удовлетворение. Впрочем, вот на всякий случай крохотная выписка из только что упомянутой совершенно неизвестной партитуры.

Large expressif et bien chanté.

185

3 Flûtes, 2 Hautbois,
Cor Anglais, 2 Clarinettes,
2 Bassons et Célesta

p expressif

Tubaphone

SOLO
pp très fin, mais sonore

Psaltérion

SOLO
mf

Domras et
Violons
avec sourdines

pp

Как легко можно было заметить, гусли в приведённом выше отрывке резко отошли от своих обычных обязанностей, исполняемых ими в оркестре русских народных инструментов. Тем не менее, известны случаи, когда именно клавишные гусли, применённые в *solo*, как-бы «выщипывают» более или менее продолжительный

мелодический узор, чаще всего в лёгком, прозрачном сопровождении какой-нибудь одной оркестровой единицы.

В данном случае, нечто подобное встречается в *Русской фантазии* Глазунова, где гуслим сопутствуют одни балалайки, и то в далеко не полном составе.

Andante

Гусли
(клавишные)

Секунды

Альты

Балалайки
Басы

ГЛАВА ШЕСТАЯ

КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Второй половиной пятого объединения вне всякого сомнения являются *клавишные* инструменты.

До сих пор такое наименование никогда не вводилось в оркестровый обиход в качестве вполне чёткого определения и понятия не столько «родового», сколько чисто внешнего. Дело в том, что в минувшем столетии обозначение «клавишный» или «с клавиатурой» принималось всеми учёными, как частный признак в звукоизвлечении инструментов струнных, ударных или духовых. В то время такое слишком «формальное» определение «рода» или «принадлежности» инструмента быть-может и имело какую-то долю оправдания, но теперь, когда понятие «клавишный» приобрело чрезвычайно широкое значение, таящее в себе нечто вполне обособленное и определённое, его уже можно возвести в «ранг понятия», определяющего *вид инструмента*, вне зависимости от средств, при содействии которых возникает звук. Другими словами, не струны, пластинки или трубы оказываются основным показателем в отнесении данного инструмента к той или иной «породе» их, а общий для всех «клавишный механизм», служащий единственной посредствующей средой при извлечении звука. Кроме того, во всех случаях исполнитель должен обладать достаточными познаниями в части, касающейся умения подчинить своей воле клавиатуру и, в сущности, нет большого различия в том, принадлежит ли эта «клавиатура» клавесину и фортепиано, или органу, челесте или фисгармонии. Дело, в конце-концов, сводится к разнице в средствах, предоставляемых «клавиатурой» того или иного «клавишного» инструмента.

Надо думать, что сторонники «догматической классификации» музыкальных инструментов, приведшей уже «оркестровую классификацию» в тупик, будут крайне недовольны установлением нового раздела. Но разве справедливо закрывать глаза на явление, пустившее в новейшее время чрезвычайно глубокие корни? Разве не проще определить одним общим понятием все те инстру-

менты, которые в силу различных причин оказались объединёнными общностью места в современной оркестровой партитуре? Всякого рода «крючкотворство», столь любезное умам Средневековья, должно наконец уступить место наглядности и простоте, к которой всегда полезно стремиться. Если-бы подобное нововведение вносило путаницу или создавало дополнительные осложнения, тогда было-бы основание воздержаться от его введения в оркестровый обиход. Но коль скоро в порядке распределения инструментов по видам и родам есть случай достаточно ясного отступления «от правил», то решительно нет оснований от него отказываться, тем более, что он подкреплён уже временем. В данном случае имеется в виду разделение смычковых и струнно-щипковых инструментов на два вполне обособленных оркестровых объединения, и, с другой стороны, — объединение всевозможных ударных инструментов в одном достаточно многочисленном и разнообразном содружестве. Само собою разумеется, к клавишным инструментам нет существенной необходимости причислять гусли или «клавишные колокольчики» со всеми их разновидностями в виде «курантов», «колокольного фортепиано» или современных «cup-bells», как нет оснований относить к струнно-щипковым инструментам старинный клавесин, действующий в оркестре новейшего времени только как исключение. Присутствие ущемляющих струны пёрышек — пусть очень важной и существенной особенности в устройстве клавесина, всё-же не преодолевается развитым и значительно более сложным устройством клавиатуры.

В точно таком-же положении оказываются и такие голоса оркестра, как орган, фисгармония и все виды гармоник, действующих под именем аккордеона, концертины или баяна. Только благодаря присутствию труб или голосников, действующих при помощи мехов, их спокойно причисляли к «духовым инструментам», забывая, что «духовым» инструмент может быть назван лишь в том случае, когда его звук извлекается при воз-

действию на него *человеческого* дыхания. Эта поразительная нелепость существовала с давних пор и почему-то никому не приходила в голову мысль внести известную ясность в существо затронутого вопроса. Так «повелось» с давних пор, — скажут сторонники «догматического» или «формалистического» толка. Это верно, — но разве нельзя подвергнуть сомнению очевидное заблуждение и высказать пожелание причислить эти инструменты к другому оркестровому объединению, где может быть «вынесен за скобки» другой общий признак — их «клавиатура», действующая совместно с мехами, так же как у прочих инструментов данного объединения она действует в содружестве с молоточковым устройством? Разнообразие в действии при общности основой «идеи» отнюдь не может служить основанием к тому, чтобы все эти инструменты «рассовывать» по тем объединениям, где они меньше всего оказываются к месту.

Придираясь к словам, единственным *уязвимым* местом в распределении этого рода инструментов, могут оказаться только одни гармоники. Если современный аккордеон располагает подлинным клавишным устройством, которое с большей или меньшей приближенностью может быть названо «клавиатурой», то все прочие виды гармоник такой клавиатурой, строго говоря, не располагают. Клавишный ряд этих инструментов заменен *кнопочным* устройством — у концертинны более мелким по размеру, а у гармоник и баянов несколько преувеличенным в объеме. Это устройство в расположении «клавиш» — в данном случае *кнопок* или *педальей*, как их иногда называют в просторечии, — ничего общего с расположением клавиш фортепианной клавиатуры, разумеется, не имеет, но их действие вполне согласуется с действием молоточка фортепиано или клавишного органа или фисгармонии. Таким образом, если закрыть глаза на столь существенную особенность устройства всех этих инструментов, то ничто не мешает ввести обширное семейство гармоник именно в раздел «клавишных инструментов», условно принимая «кнопочное устройство» равнозначным устройству клавиатуры.

Вопрос с челестой, в данном случае, решается особенно просто. Французы по совершенно произвольному умозаключению присоединили челесту к ударным инструментам, решительно упуская из виду, что именно челеста, со своим нежным, волшебнико-поэтическим звуком меньше всего вяжется с инструментами, где в значительной мере действует сила и блеск. Но если это объяснение было бы даже и недостаточно убедительным, то остается еще одно обстоятельство, дающее несомненное право отнести челесту к клавишным инструментам скорее, чем к ударным. На челесте всегда играет и впредь, несомненно, будет играть только *пианист*, в совершенстве

владеющий фортепианной клавиатурой, вполне тождественной обоим этим инструментам. В оркестре до сих пор не было еще случая, чтобы партия челесты была передана для исполнения «ударникам» — литавристам, барабанщикам или ксилофонистам, и если бы такой случай когда-нибудь и возник, то очевидно, ударник должен был бы стать пианистом в самом прямом и тесном значении этого определения. Таких «превращений» еще не было, но они могут быть при неприменном условии *совмещения* в одном лице двух оркестровых специальностей — ударника и пианиста.

В прошлом только два представителя объединения клавишных инструментов принимали весьма деятельное участие в оркестре. На заре возникновения оркестра клавесин под именем *clavice mbalo* или *cembalo* входил в состав «цифрованного баса» — *basso continuo*, и действовал в нем на правах чуть ли не главенствующего инструмента, в руках которого была сосредоточена вся гармоническая основа произведения. Позднее, когда руководящее место в оркестре занял *смычковый* квартет, клавесин вместе с *basso continuo* был изгнан из оркестра и с тех пор он довольствовался лишь обязанностями инструмента-*solo* при сопровождении отдельными созвучиями так называемого *recitativo secco*. В церковной и ораториальной музыке, а иной раз и в светских сочинениях, обязанности клавесина в *continuo* исполнял орган. Но будучи в полном смысле слова «церковным инструментом», он в произведениях великих полифонистов занял настолько выдающееся место, что в качестве такового сохранил его и по сей день. Орган не привился только в симфоническом оркестре, где его величественная, несколько холодная звучность плохо вяжется с острыми, жгучими и взволнованными звучаниями обычных участников современного «свежеского» оркестра. Напротив, фортепиано, завоевавшее себе столь искреннее признание музыкантов, все настойчивее склоняется к тому, чтобы стать равноправным сочленом оркестра. В силу созданных условий, фортепиано всегда стремится завладеть положением и потому, в качестве «подлинно оркестрового инструмента», оно не имеет большого значения. Тем не менее, использованное со вкусом, в меру и к стати оно способно произвести неизгладимое впечатление своєю острой, немного стучащей и звонкой окраской звука. Впрочем, — истинное положение фортепиано в оркестре невольно связывается с представлением об инструменте солистов, когда оно, как бы соревнуясь с оркестром, вступает с ним в единоборство.

Что же касается оставшихся представителей объединения, то челеста, впрочем так же, как иной раз и фортепиано, и орган, довольствуется обязанностями украшающего инструмента. Фисгармония, как жалкая и убогая «пародия» на

орган, в симфоническом оркестре почти не участвует. Обычно она «заменяет» орган, когда его нет в оркестре или поддерживает гармонические голоса в каком-нибудь «салонном» оркестре, где больше случайных, чем играющих инструментов. Гармоника, во всех своих многочисленных разновидностях, изредка появлялась в оркестре в качестве «местного» народного инструмента, но вследствие чрезмерной откровенности своей крикливой звучности, вводится в оркестр не очень охотно. Этого нельзя сказать о гуслях. Они явно недооценены композиторами, которые могли бы найти превосходное применение этому действительно «звонкому» инструменту, не имеющему ничего общего ни с одним струнно-щипковым или струнно-ударным инструментом. Но о них речь была уже раньше.

В заключение остается только напомнить, что все представители «клавишных инструментов» в современном большом оперно-симфоническом оркестре используются в качестве *украшающих* инструментов. Им обычно не поручают исполнение «руководящих партий», а приберегают на тот случай, когда они могут произвести наиболее силь-

ное в художественном отношении впечатление. В современной оркестровой партитуре они обычно пишутся над струнным квинтетом, и решительно ничего не произойдет, если они окажутся изложенными выше струнно-щипковых инструментов, которым привычка определила место тотчас же вслед за ударными. Только орган одно время помещался ниже контрабасов, чему нельзя, впрочем, найти достаточно веского оправдания. Самый же порядок этих инструментов обычно не устанавливается, так как трудно найти случай, чтобы все они действовали в оркестре одновременно. Тем не менее, наиболее разумным представляется писать орган ниже фортепиано или клавесина, а челесту выше этих последних. В данном случае придется согласиться с тем, что каждый композитор поступает так, как находит для себя более удобным. Не надо только смешивать в одно целое оба объединения струнно-щипковых и клавишных инструментов, и ни при каких условиях помещать челесту среди ударных. Это противоречит всей ее природе и звуковым данным. Впрочем, об этом было уже сказано достаточно ясно.



КЛАВЕСИН

(по-фр. *Clavecin*, по-ит. *Clavicembalo*, *Cembalo*, по-нем. *Klavizimbel*, по-анг. *Harpsichord*)

Здесь нет никакой необходимости подробно излагать историю возникновения *клавесина*. По мнению Сэбастьяна Вирдунга он произошёл от *psalterium*'а, что не совсем может быть точно, если принять за основу итальянское наименование этого инструмента. Слово *clavi*, в смысле *claves* — «клавиш», ясно указывает на присутствие «клавиатуры» и, следовательно, в *clavi cembalo* видели уже «цимбал с клавиатурой». В данном случае все эти тонкости потеряли уже свою остроту, и сейчас есть только смысл напомнить о наиболее характерной особенности в устройстве клавесина. Дело в том, что каждой клавише клавесина соответствовала отдельная, точно настроенная струна без всяких, делящих её на части ладов. Таким образом, инструмент, названный Вирдунгом *виргиналом* или *вирджи-налом*, представляет собою самую старинную разновидность клавесина «без ладов». По свидетельству Прэторнуса, инструмент этот был вскоре снабжён «микстурообразными системами струн» или, проще, — «многохорными струнами», что давало возможность значительно усилить звучность клавесина. В устройстве «клавиатурного механизма» клавесин или *clavicembalo* имел уже не тангенты клавихорда, а деревянные рычажки или палочки, с насаженными на верхних концах их маленькими заострёнными кусочками вороньих перьев, — чаще всего выточенных из перьев крыла. При ударе клавиши эти пёрышки зацепляли за струну и производили всегда одинаковой силы звук и, по преимуществу, один и тот же неизменный — короткий, отрывистый, резкий и сухой оттенок звука. В прошлом, когда клавесин входил непременно участником «цифрованного баса», и являлся единственным оркестровым голосом, сопровождавшим *recitativo secco*, эта особен-

ность в его звучании была очень уместной. Как известно, в те времена, дирижёр, управляя оркестром, играл на клавесине, — отсюда *Maestro al cembalo*, — резко отчеканивая ритмические деления исполняемой музыки, и этого было вполне достаточно, чтобы не дать оркестру разойтись. Но не только в этом сказывалось искусство дирижёра-клавесиниста. Помимо всего, клавесин служил для пополнения гармонии и для сопровождения певца «выдержанными аккордами» — *accords plaqués*, которыми играющий на клавесине обычно свободно импровизировал по более или менее богато и точно цифрованному басу. «Исполнение этой обязанности, — говорит Геварт, — весьма важной в произведениях старой классической школы, потеряло своё значение с того времени, как совершился переворот, произведённый в инструментальной музыке Хайдном, а в вокальной — Глюком. Дальше всего клавесин продолжал употребляться в *opera buffa*, но и в ней применение его ограничивалось только сопровождением *recitativo secco*. Позднее, участие клавесина в составе оркестра было признано вредным. Он был изгнан из оркестра вообще и перешел в «салоны», где в сущности, явился единственным «орудием», способным воспроизвести музыку, предназначенную для *клавишного* инструмента. Разновидностей клавесина было великое множество. Все они различались не только по названиям, но и по устройству клавишного механизма и действительному объёму инструмента. В последнее время, когда была уже введена «равномерная температура», клавесин располагал двумя или тремя клавиатурами с объёмом в четыре-пять октав, но «возрождённый» клавесин располагал объёмом от *do* большой октавы до *fa* третьей.

Но чтобы быть вполне точным, полезно прервать плавность течения данного повествования и сказать несколько слов о применении клавесина классиками-полифонистами. Верно, что в камерной и вокальной музыке, не предназначенной для сцены, клавесин входил неизменным участником *basso continuo*, где клавесинист с большим или меньшим вдохновением проявлял своё искусство в качестве «импровизатора», способного с листа читать, — а следовательно, и одухотворять, — бесконечный ряд условных обозначений цифрованного баса. Таков был обычный способ изложения партии *cembalo* в произведениях, предназначенных для совместного исполнения. Но, тем не менее, композиторы далеко не всегда доверяли свою музыку произволу посредственных клавесинистов и иной раз, наряду с цифрованным басом, полностью выписывали партию клавесина, превращая её таким образом в *cembalo concertato*. Нечто подобное встречается у Баха в *Пятом Бранденбургском концерте*, где партия клавесина в меньшей степени загружена обязанностями *accompaniamento* и в значительно большей — превращена в подлинное *solo* концертанта.

В истории музыкального искусства это время известно под именем «эпохи клавесинистов», но сам клавесин, с возникновением собственно фортепиано, никогда уже не поднимался до тех вершин, которыми он когда-то владел. Тем не менее, во второй половине XIX столетия, весь музыкальный мир Запада был охвачен волной страстного увлечения «музыкальной стариной», и, наряду с изданием полных собраний сочинений великих мастеров прошлого, возродились и старинные

музыкальные инструменты. Одним из первых, вместе с виолами, гаммами и цинками, возродился клавесин, которым пользовались не только при исполнении старинной музыки, подобно тому как то было в деятельности выдающейся польской клавесинистки Ванды Ляндовской (*Landowska*, 1877—) и в «Ансамбле старинных инструментов», руководимых Анри-Гюставом Казадзюсом, но и при художественной обработке наиболее выдающихся памятников этой музыки для современного оркестра. В данном направлении раньше других выступил Рихард Штраус, обработавший ряд небольших клавесинных вещей Франсуа Куперэна для малого оркестра с клавесином. Когда же понадобилось расширить музыку *Couperin-Suite* для постановки хореографического вечера *Отзвучавшие празднества* в Мюнхенском театре в апреле 1941 года, Рихард Штраус составил вторую сюиту — *Divertimento*, куда позднее ввёл две добавочные части только для концертного исполнения. Отнюдь не стремясь к «стилистической подделке», автор воспользовался клавесином вполне свободно, рассматривая его в качестве подлинно-оркестрового голоса и поручая ему достаточно развитые партии. Вот, для примера, три небольших выписки из этих редко исполняемых произведений. Две из них заимствованы из *Танцевальной сюиты* — одна из «*Carillon*», другая из «*Gavotte*», а третья из второй половины восьмой части *Дивертисмента* — «*La Badine*». Во всех случаях клавесин использован с большим вкусом и музыкальным тактом, и, несмотря на то, что сила звука его оставляет желать большего, он особенно красиво звучит в сочетании с челестой.

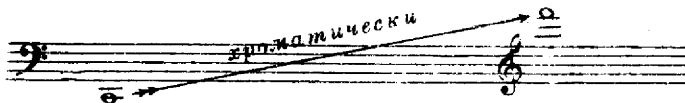
Allegretto vivace M. M. ♩ = 58

Jeu de Timbres

Célesta

Harpe

Clavecin



Музыкальный фрагмент для клавишных инструментов, состоящий из нескольких систем нот. Включены партии для фортепиано (левая и правая руки) и клавесина. Музыка написана в тональности D-мажор (два диэза) и 3/4 такта. В конце фрагмента отмечены динамические маркеры *ff* и *tr*.

Allegro molto (Légèrement et flutté)

Музыкальный фрагмент для духовых инструментов. Включены партии для Hautbois, Clarinettes en La, Bassons и Clavecin. Музыка написана в тональности D-мажор (два диэза) и 3/4 такта. В начале фрагмента отмечены динамические маркеры *mf* и *10*. В процессе фрагмента встречаются маркеры *cresc.* и *tr*.

Музыкальный фрагмент для флютов. Включены партии для Flûtes. Музыка написана в тональности D-мажор (два диэза) и 3/4 такта. В начале фрагмента отмечены динамические маркеры *f* и *a2*. В процессе фрагмента встречаются маркеры *tr* и *3*.

Музыкальный фрагмент для рогов и трубы. Включены партии для Cors en Mi и Trompette en Do. Музыка написана в тональности D-мажор (два диэза) и 3/4 такта. В начале фрагмента отмечены динамические маркеры *f* и *3*.

Музыкальный фрагмент для баскского барабана (Tambour de Basque). Музыка написана в тональности D-мажор (два диэза) и 3/4 такта. В начале фрагмента отмечены динамические маркеры *f* и *tr*.

Музыкальный фрагмент для струнных инструментов. Включены партии для 1^o Violons, 2^o Violons, Altos и Violoncelles et Contrebasses. Музыка написана в тональности D-мажор (два диэза) и 3/4 такта. В начале фрагмента отмечены динамические маркеры *f* и *3*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из 10 тактов. В начале фрагмента (такт 8) есть динамическое обозначение *p*. В такте 10 — *ff*. Музыка написана для фортепиано и струнных инструментов. В фортепиано — три системы: верхняя — мелодия с шестнадцатыми и тридцатыми долями, средняя — аккорды, нижняя — басовая линия. Струнные — две системы: скрипки и альты/виолончели/контрабасы. В такте 8 есть пометка *8* над скрипками, в такте 10 — *10* над альтами/виолончелями/контрабасами.

II TRIO. Vif, M. M. ♩ = 96

Музыкальный фрагмент, состоящий из 10 тактов. В начале фрагмента (такт 8) есть динамическое обозначение *ff*. В такте 10 — *p*. Музыка написана для оркестра. В оркестре — три системы: верхняя — Бассы, Корнеты в Ре, Клавицин; средняя — 7 Виолон, 2 Альты, 2 Виолончели; нижняя — 1 Контрабас. В такте 8 есть пометка *8* над Бассами, в такте 10 — *10* над Корнетами в Ре.

Трудно сказать, — послужит-ли почин Штрауса благим примером для композиторов, желающих освежить свой оркестр давно забытой звучностью клавицина? Очень может быть, что она внесёт свою долю в область оркестровой красочности, но вместе с тем, потребует музыки, близкой

по своему строению к произведениям XVIII века. Именно это обстоятельство, вероятно, и служит тем препятствием, в силу которого современные композиторы решительно воздерживаются от участия в оркестре этого в своём роде чрезвычайно обаятельного инструмента.

ФОРТЕПИАНО

(по-фр. *Piano*, по-ит. *Pianoforte*, по-нем. *Klavier*, по-анг. *Piano*)

Франсуа-Огюст Геварт на страницах своего весьма известного труда по инструментовке по поводу применения *фортепиано* высказался в том смысле, что при пользовании инструментами с клавиатурой не следует «писать ничего такого, чего-бы сам автор не смог сыграть на них сам». Это мудрое предостережение в значительной степени утратило уже свою остроту, но оно верно в том отношении, что всякая «заумно-изложенная партия», — в данном случае *фортепиано*, — никогда не прозвучит в оркестре хорошо и убедительно. Это значит, что автор, предназначенная для *фортепиано* непомерные трудности, которые он сам преодолеть не в состоянии, никогда не сможет иметь правильного суждения о звучании инструмента в оркестре. Лучше всего оркестровый инструмент звучит в тех случаях, когда он изложен просто и доступно для понимания исполнителя, а *фортепиано* как инструмент по преимуществу *не-оркестровый* требует к себе особенно бережного отношения, если пишущий для него хочет добиться с его участием какой-нибудь особой художественной цели. Тем не менее, сказанное отнюдь не должно быть воспринято превратно. Не надо думать, что при использовании *фортепиано* в оркестре следует излагать его партию чрезмерно просто, убого и легко, и в полном соответствии с техническими возможностями самого композитора. Это не совсем так. Автор может писать для *фортепиано* вполне произвольно, но его музыка в изложении для *фортепиано*, как чисто-оркестрового инструмента, должна быть доступна не только ему самому или его ближайшим друзьям-единомышленникам, но подавляющему большинству музыкантов, для которых, собственно, он и предназначает свои писания. Худшее, что может быть в данном направлении, это — создание такой музыки и такой *фортепианной* партии в оркестре, которая окажется по силам только её автору. Справедливость требует признать, что такую «музыку» смело можно не писать, ибо её художественный вес будет равным нулю или величине, весьма близкой к этому определению.

Но что-же представляет собою современное *фортепиано*? Если-бы возникла необходимость в нескольких словах изложить основу технических средств *фортепиано* и дать хотя-бы самый краткий перечень его исполнительских возможностей, то не было-бы большим преувеличением утверждение, что такая задача оказалась-бы не только непосильной, но и по существу была-бы совершенно не нужной. Всякий современный музыкант, а композитор в особенности, изучает *фортепиано* с детских лет, владеет этим инструментом более или менее свободно, и, если даже и не знает о всех его технических и художественных средствах, то во всяком случае догадывается о них с достаточной вероятностью. В настоящее время каждый современный автор пишет для *фортепиано* то, что он считает нужным или желательным поручить ему, и, по мере своих сил, знаний, опытности и дарования, делает это с большим или меньшим успехом. Поэтому, полезнее быть-может напомнить ему об истории *фортепиано*, о которой он, несомненно, имеет весьма смутное представление, так-как полагает, что ему *всё ясно* и без исторических справок. Действительно «знающий» музыкант должен знать более или менее точно и о *фортепиано*, ибо пишется для инструмента тем лучше, чем больше знает о нём пишущий для него. Это несомненно.

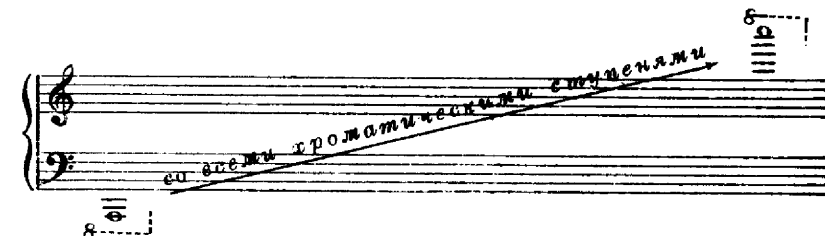
Итак, буквально в двух словах, история современного *фортепиано* восходит к тем отдалённым временам, когда в 1705 году Панталеон Хэбенштрайт дал толчок к изобретению *фортепиано* с молоточками, введением в музыкальный обиход усовершенствованного *цимбала-пантало-на*, бывшего в большой моде при французском дворе Люи XIV. Почти одновременно было сделано несколько попыток ввести во всеобщее употребление это чрезвычайно важное изобретение и потому не раз возникали споры, кому принадлежит «пальма первенства» в этом открытии. В настоящее время вполне, кажется, неопровержимо установлено, что первым изобретателем «молоточкового механизма» был флорентийский инст-

рументальный мастер Бартоломмео Кристофори (Cristofori, 1655?—1731), известный также под латинизированным прозвищем *Bartholomaeus de Christophoris*. Он построил *фортепиано* с молоточками, которому присвоил наименование *piano e forte* — «слабо и сильно», и о котором в 1711 году маркиз Франческо-Шипионе Маффэй (Maffei, 1675—1755) сообщил в *Giornale dei letterati d'Italia*, дав подробное описание его. Это описание вскоре сделалось известным знаменитому в своё время органному мастеру Готфриду Зильберману (Silbermann, 1683—1753), усовершенствовавшему это изобретение и добившемуся для него всеобщего признания. Как известно, первые *фортепиано* Зильбермана не были одобрены Иоханом-Сэбастьяном Бахом, но в конце-концов Зильберману удалось добиться полного успеха и удовлетворить всем требованиям этого выдающегося музыканта. В сущности «молоточковый механизм» Зильбермана в основном был вполне тождествен с устройством Кристофори, получившим впоследствии название «английского механизма». Это название возникло потому, что некоторые английские мастера и в особенности Джон Бродвуд (Broadwood, 1732—1812), усовершенствовали «механизм Кристофори-Зильбермана» и довели его до крайних пределов развития. Не вдаваясь здесь в излишние подробности, достаточно только сказать, что Иохан-Андреас Штайн (Stein,

1728—1792) из Аугсбурга, изобрёл так называемый «немецкий» или «венский механизм», ценящийся очень высоко в Германии.

Но значительный шаг вперёд в деле дальнейшего усовершенствования «молоточкового механизма» был сделан в 1823 году французским мастером Сэбастьяном Эраром. Он применил «двойную репетицию» — *double échappement*, которая позволяет, не отпуская вполне клавишу, повторять удар молоточка о струны. Изобретением «репетиционного механизма», собственно, и закончились дальнейшие усовершенствования современного *фортепиано*. Некоторые более мелкие, хотя и достаточно существенные подробности, как перекрёстные струны и сплошная чугунная рама, ввёл в 1855 году Хэнри-Энгельхард Стэнуэй (Steinway, 1797—1874), — основатель американской *фортепианной* фабрики.

В качестве инструмента-*solo* *фортепиано* получило всемирное распространение, тогда как в виде оркестрового инструмента оно имеет ничтожное приложение в произведениях западных композиторов и, напротив, — весьма обширное применение среди русских композиторов, начиная с Глинки. Объём современного *фортепиано* простирается от *la* суб-контр-октавы до *do* пятой, и ноты для него пишутся на двух, трёх и даже четырёх объединённых общей фигурной скобкой нотных системах с ключами *Sol* и *Fa*.



Впрочем, на некоторых новейших инструментах есть ещё четыре дополнительных ступени — *lab*, *sol*, *fa#* и *fa#* суб-контр-октавы, которые в обычных условиях прикрыты дополнительной крышкой и, следовательно, в общий счёт не идут. Что-же касается «верхов», то *do* пятой октавы должно считать последней действительно существующей нотой, хотя некоторые авторы иной раз и требуют звуков, расположенных выше этого *do*. Нечто подобное встречается, например, у А. Н. Скрябина в *Шестой сонате*, где автор, невольно подчиняясь общему течению рисунка, пишет несуществующее *ré#* пятой октавы.

В симфоническом оркестре *фортепиано* применяется в виде *рояля*, а в театрах, где обычно бывает мало места, в виде *пианино*. Чаще всего *фортепиано* применяется в две руки, хотя известны случаи использования его и в четыре руки. Два и более *фортепиано* применяются в оркестре чрезвычайно редко и из современных авторов

только Прокофьеву представился случай неудачно использовать их в *Оде на окончание войны*.

Если оставить в стороне участие *фортепиано* в качестве «концертирующего инструмента» и сопровождении оркестра, то участие *фортепиано* в оркестре в качестве подлинно-оркестрового голоса было известно уже очень давно. Впрочем, западно-европейские композиторы обратили внимание на участие *фортепиано*, как рядового оркестрового голоса, сравнительно недавно. Раньше других звучностью *фортепиано* в оркестре воспользовался Эктор Бэрлиоз, но нельзя сказать, чтобы его затея была на действительно большой высоте. Действительно достойно использовал *фортепиано* Клод Дебюсси, когда применил его в своей «дипломной работе» *Весна*, посланной из Италии на соисканье «Римской премии». Он изложил партию *фортепиано* в четыре руки и достиг весьма неожиданного звучания поручением этому инструменту «хроматического каскада».

12 *Allegro (Moderato)*

Grandes Flûtes
Hautbois
Cor Anglais
Clarinets en La
Bassons
Cours en Fa
Timbales
Cymbales
Harpe
1^{re}
Piano
2^{de}
1^{er} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

В другом случае Дебюсси рассматривает фортепиано в свойственном только ему одному направлении, справедливо полагая, что кроме фортепиано ни один оркестровый голос, в предписанном автором оттенке *pianissimo*, не был бы в состоянии воспроизвести задуманное в самых глубоких октавах инструмента.

Из прочих зарубежных композиторов чаще других пользовались услугами фортепиано французские композиторы, как например Апри-Габриэль Пьернэ (Pierné, 1863—1937) в *Сидализе* или Рейнальдо Ан (Hahn, 1875—1947) в *Монахине* и в *Праздестве у Терезы*. Вэнсан д'Энди, в

своей симфонической поэме *Летний день в горах*, нашёл восхитительное приложение фортепиано в стремительных узорах и трелях, дабы ещё больше обогатить и без того уже очень нарядное звучание этого отрывка, преисполненного всевозможных украшений у струнных и «дерева» и создающего ощущение блеска и сверкающего света.

В качестве очевидной «музыкальной шутки» очень забавно воспользовался фортепиано Сэн-Санс в *Карнавале животных*, где он подражает отвратительным упражнениям прославленного в своё время Шарля-Люи Анона (Anon, 1820—1900), прозванного детишками «ганоном».

Allegro moderato

1^{er} Piano
2^{de} Piano
Quatuor

В произведениях русских авторов, фортепиано, в качестве доподлинно оркестрового инструмента, встречается уже свыше ста лет — со времён Глинки и его *Руслана*. В данном случае Глинка воспользовался фортепиано в сочетании с арфой в подражание старо-русским «гуслим

звончатым». Он сделал это с таким тонким вкусом, с таким знанием дела, что этот небольшой отрывок из сказа Баяна на княжём пиру во граде стольном Киеве неизменно производит чарующее впечатление. Здесь приводится только самое начало этого проведения.

Andante maestoso $\text{♩} = 80$

Piàno

Harpe

БАЯН (BAJAN) *p sostenuto assai*

Есть пу-стын-ный
Солн-це-лет-не-тер-не
Ge-gen Mit-ter ne
Wo-der son-

Violoncelles

После этого замечательного образца, фортепиано на несколько десятилетий исчезло из оркестра русских мастеров и вновь появилось у Римского-Корсакова, когда автор, подражая звукам украинской бандуры, также воспользовался сочетанием фортепиано с арфой. В данном случае речь идёт о хорошо известной песне Левко из второго действия оперы *Майская ночь*.

С удивительным вкусом применил фортепиано в *Пиковой Даме* и Чайковский. Строго говоря, он только воспроизвёл звучание фортепиано, действующего на сцене в качестве сопровождения дуэта Лизы и Полины, но вследствие тончайших узоров кларнета, вплётённых в общую музыкальную ткань, оно оставляет неизгладимое впечатление именно своею «оркестровостью».

Andantino mosso $\text{♩} = 80$

ЛИЗА

Полина

Piàno

Все-ти хо... ро-щи спят во круг ца-рит по-
Wie still ist's tie-fes Schweigen herrscht im wei-ten

- кой, про-стер-шись на тра-ве под и-вой на-кло-
Rund. Lang hin-ge-streckt in's Gras am Stam-me der Sy-

Clarinette en La

- нён-ной, вни-ма-ю как жур-чит,
-rin-ge lausch' ich was nur melnd dort

В ином роде звучит фортепиано у Римского-Корсакова в *Садко*. Автор подражает чёткой звучностью фортепиано острому «треньканью» домр и балалаек в стремительной пляске скоморохов. Подобное *trémolando* фортепиано, иной раз изложенное только более обычно, служило Римскому-Корсакову не раз, и чаще всего являлось голо-сом, усиливающим общую звучность или подкрепляющим плотность «оркестрового фона». Не-что подобное, кроме «Пляски скоморохов» в *Сад-ко*, можно встретить так-же и в *Снегурочке* в за-ключительном хоре Яриле-Солнцу.

Отнюдь не выходя за пределы рядового оркестрового голоса, но тем не менее в качестве инструмента-*solo*, превосходно воспользовался фортепиано Глазунов. В четвёртой «восточной» вариации заключительного «дивертисмента» балета *Раймонда* фортепиано звучит настолько тон-ко, изысканно и нежно, что в первое мгновение не удаётся даже распознать в нём столь хорошо известную звучность.

Эта особенность, между прочим, достигается тонким выбором в звучании сопровождающих голосов остального оркестра.

354 Adagio

Piano

p

(con Pedale)

1^o Violons

pizz.

p

2^o Violons

pizz.

p

Altos

pizz.

p

Violoncelles et Contrebasses

pizz.

p

1^o et 2^o Flûtes et 1^o Hautbois

Clarinettes en Sib

mp

poco

poco

poco

mp

f

p

mp

mp

p

p

p

355

Повейшие композиторы пользовались фортепиано в несколько ином направлении. Так, например, очень широко прибегал в своём оркестре к услугам фортепиано Кароль Шимановский (Szymanowski, 1883—1937). Он применяет его в качестве подлинно-оркестрового голоса и обращается с ним чрезвычайно свободно. Иной раз фортепиано поддерживает в оркестре рисунки «качающегося фона», создавая таким образом своеобразную «звуковую завесу» то в самой глубине оркестрового звукоряда, то в более высоких его отрезках. Иной раз фортепиано выполняет более сложные задачи, появляясь в оркестре в качестве своеобразного «ударного инструмента», когда звуки фортепиано, обладающие предельной чёткостью и определённой окраской, при

большой замысловатости изложения создают крайне причудливые звуковые ощущения, вполне отвечающие художественному облику композитора. Наконец, иной раз фортепиано только «подкрашивает» общую оркестровую звучность своими острыми, но быстро затухающими ритмическими узорами или мелодико-гармоническими оборотами.

Один пример из *Второго скрипичного концерта* даст некоторое представление о звучании фортепиано в этой чрезвычайно разносторонней по оркестровому замыслу партитуре.

Как известно, легчайшие узоры воздушного *arpeggiato* фортепиано повторяются непрерывно тридцать один раз на протяжении одиннадцати тактов музыки.

Andantino molto tranquillo
18 *SOLO en dehors*

1^{re} Flûte
mp dolce espressif
pp

Cors en F²
ppp avec sourdines
pp

1^{re} Hautbois
Trompettes en Ut
ppp avec sourdines

Piano
sempre ppp con pedale

Violon - Solo
pp dolcissimo

2^e Violons div.
(avec sourdines)
ppp flautando (sul tasto)

Altos div.
(avec sourdines)
ppp flautando (sul tasto)

Vc. et Cb.
pp

Советские композиторы — Прокофьев и Шостакович, сами хорошие пианисты, уделяли фортепиано в оркестре особое внимание. Они пользуются фортепиано везде и не пишут ни одного большого произведения, где-бы оно не участвовало в качестве рядового оркестрового инструмента. Не в обиду будь сказано, фортепиано, принимая преувеличенно деятельное участие в их оркестре, вечно ему противоречит и действует там как-бы нехотя. Впрочем, это обстоятельство не мешало этим композиторам подчинить своей воле «строптивый нрав» фортепиано, добиться превосходной звучности и создать ощущение чего-то вполне необычного и свежего.

В так называемом «малом» симфоническом оркестре фортепиано принимает участие довольно часто и тем охотнее, чем состав оркестра меньше. Превосходное приложение фортепиано имен-

но под таким углом зрения встречается у Дмитрия Кабалевского (1904—) в его маленькой сюите *Комедианты*.

Но особенно нарядно звучит фортепиано, когда автор заранее возлагает на него надежды, как на голос оркестра, долженствующий произвести «особое» впечатление. Именно так звучит фортепиано, «рассыпавшееся» множеством искрящихся самоцветов-стёклышек, после чудовищного *fortissimo* пышного и чрезмерно звучного *tutti*. Кстати, не всегда звучность одинокого, решительно покинутого оркестром инструмента влечёт за собой «звуковой провал». Бывает и так, что полная смена звучностей приносит не только полное облегчение, но и звучит более чем вразумительно. Вот один такой малоизвестный случай, встречающийся в седьмой части *Листианы*, названной «Liebestraum»'ом.

Plus animé
101

Petite Flûte
Flûtes
Hautbois
Clarinettes en Si b
Clarinette basse en Si b
Saxophone Alto en Mi b
Bassons
Centre-Basson
Cours en Fa
Trompettes en Si b
Trombones
Tubas
Timbales
Triangle
Cymbales
Harpes
Piano
1^{re} Violons
2^e Violons
Altos
Violoncelles
Contrabasses

Но где фортепиано действительно главенствует и где ему предоставлены совершенно необъятные просторы для показа всех его удивительных совершенств,— так это в *фортепианном концерте* с оркестром. В задачи предлагаемого повествования отнюдь не входит вопрос рассмотрения фортепиано в качестве солиста-концертанта. Но, тем не менее, было бы просто грешно умолчать и об этой стороне деятельности фортепиано и не показать нескольких отрывков из таких несравненных по своей красоте и глубочайшему вдохновению

произведений, как *Фортепианные концерты* Чайковского и Рахманинова,— о Моцарте и Бетховене, Листе и Брамсе здесь речи нет,— где фортепиано звучит как-то особенно, совсем по-новому, *по-русски* в полном и прямом значении этого определения,— так сочно, выразительно, пышно и вместе с тем столь глубоко и проникновенно. Два первых отрывка принадлежат Чайковскому и заимствованы из прославленного *Первого концерта*. Два других взяты из двух наиболее любимых концертов Рахманинова — *Второго* и *Третьего*.

Tempo I (Allegro non troppo e molto maestoso)

Flûtes
1^{re}
2^{de}

Clarinettes en Si b

Bassons

Piano

Cors en Fa

1^{re} et 2^{de} Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

S *Andantino semplice*
p toujours staccato

Piano

2 SOLI avec sourdines
p bien chanté et expressif

Violoncelles

poco cresc.

2^e Violons avec sourdines

Altos avec sourdines

Contrebasses

(Чайковский — Первый фортепианный концерт)

27 *Au mouvement (Adagio sostenuto)*

Flûtes

1^{re} Clarinette en La

Cors en Fa

Piano

1^{re} et 2^e Violons

Violoncelles et Contrebasses

pp

pp

pp

f

mf

avec sourdines

avec sourdines

pp sans sourdines

f

12 Современный оркестр, т. IV

(Рахманинов — Второй фортепианный концерт)

Scherzando
en serrant

Piano *pp* *dim.* *pp*

2^e Violons (avec sourdines) *div.* *ppp*

Altos (avec sourdines) *div.* *ppp*

Violoncelles (avec sourdines) *div.* *ppp* *pizz.*

Contrebasses *pp* *pp*

rit. 50

Hautbois *pp*

au mouvement

avec le dos de l'archet

ppp

arco *pp*

(Рахманинов — Третий фортепианный концерт)

Именно в фортепианном концерте на долю фортепиано часто выпадает благородная обязанность сопровождать солиста — какой-нибудь поющий голос струнного квинтета, деревянных духовых или валторн. И вот, в качестве такого образца тончайшего сопровождения солирующего голоса нельзя не привести небольшой отрывок из Второго концерта Рахманинова, где вдохновенная красота мелодического узора кларнета доведена не только до недостижимой высоты выразительности, но и самое *solo* его может быть отмечено, как единственное и неповторимое.

17 *Adagio sostenuto* (♩ = 52)

1^{re} SOLO

Flûtes *mf* *expressif*

Clarinettes en La

Piano *p*

1^{re} Violons *avec sourdines*

2^e Violons *avec sourdines*

12*

retenu au mouvement

1^o SOLO

ptès doux et expressif

div.

pp

p

Vc. avec sourd. et Ch. *pp* *pizz.* *p*

pp

pp

pp

mf

mf

p

p

cresc.

mf

mf

p

pp

pp

18

dim.

f

dim.

pp

1^o et 2^o Cors en Fa

pp

pizz.

arco

ppp

Напротив, когда вся тематическая ткань изложения сосредоточена только в струнном квинтете, а вступление фортепиано, в качестве «первой вариации», принимает на себя основную линию мелодического проведения, такой ансамбль неизменно оставляет в памяти ощущение чего-то удивительно изящного, глубоко-поэтичного и необычайно красивого.

Именно такой случай сочетания фортепиано со струнными под сурдину встречается в начале медленной части *Фортепианного концерта* Скрябина, где тончайший, в высшей степени изящный и лёгкий узор мелодико-гармонической фигурации фортепиано звучит своеобразным сопровождением непосредственно и очень тепло поющих струнных.

Clarinette en La *Sans lenteur (Andante) ♩ = 46* *SOLO*
p expressif

1^{re} Violons *(avec sourdines)* *p* *dim.* *pp*

2^e Violons *(avec sourdines)* *p* *dim.* *pp*

Altos *(avec sourdines)* *p* *dim.* *pp*

Violoncelles *(avec sourdines)* *p* *dim.* *pp*

1

legato

pp

pp

pp

Но для действительного конца этого небольшого обзора деятельности фортепиано в современном оркестре, нельзя не привести в качестве образца одну небольшую вариацию из *Рансодии на тему Паганини* Рахманинова. В этих скромных тактах звучность фортепиано представлена в столь совершенной простоте, что нет слов определить её красоту и вдохновенность известными и

потому «слишком простыми» и обыденными словесными понятиями.

Пусть лучше его действительное ощущение послужит всем молодым композиторам тем образцом, к какому они должны стремиться в своём оркестре, когда пожелают потребовать от фортепиано наибольшей выразительности его в качестве рядового оркестрового голоса.

VAR. XVIII *Andante cantabile* *mf* *p* *3^{mf}*

Piano *pp*

Violoncelles *p*

cresc.

[illegible]

This image shows a page from a musical score, specifically the section for the Hautbois (Flute) and the second Violins (2e Violons). The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Hautbois part is written on a single staff, while the 2e Violons part is written on two staves (treble and bass clef). The music includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo), as well as articulation marks like *pizz.* (pizzicato) and *tr* (trill). The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain fingerings or other performance instructions.

51

Clarinettes en Sib

Cors en Fa

Altos

Tuba

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

ЧЕЛЕСТА

(по-фр. *Célesta*, по-ит. *Celesta*, *Celeste*, по-нем. *Celesta*, по-анг. *Celesta*)

При некоторых условиях наиболее высокие гармонические призвуки, возникающие под влиянием удара в металлическую пластинку или палочку, оказываются не только значительно ярче основного тона, но иной раз даже способны заглушить его вполне. В этом случае, возникающее музыкальное впечатление остаётся неровным и как-бы неудовлетворённым, и для того, чтобы вполне устранить столь досадный недостаток, надо было прибегнуть к дополнительным приспособлениям. В одном весьма древнем яванском инструменте *gendèr*, представляющем собою набор десяти-двенадцати металлических брусочков, в качестве «резонаторов» действовали бамбуковые трубочки, прикреплённые на незначительном расстоянии от пластинок к нижней их поверхности. Очень может быть, что именно это дополнительное приспособление внушило Виктору Мюстэлю (Mustel, 1815—1890) мысль воспользоваться точно настроенными деревянными ящичками-резонаторами для предотвращения недостатка в звучании камертонов или, заменивших их впоследствии, стальных пластинок.

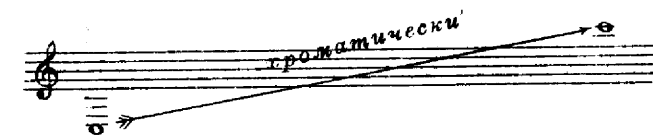
Эта первоначальная разновидность *челесты* вошла в историю оркестровых инструментов под именем *Piano Mustel*, вскоре переименованная самим изобретателем в *адиафон*. Затем, после внесения некоторых усовершенствований этот инструмент был назван *типофоном* и только когда сын Мюстэля — Огюст (1842—1919) усовершенствовал его вполне, он объявил о нём в 1886 году, назвав его *челестой*. Современная челеста, свободная уже от камертонов, располагает только стальными пластинками или брусочками, размещёнными на соответственно настроенных резонаторах. Колебания в этих резонаторах-ящичках, усиливая основной тон пластинок, заглушают, следовательно, проникавший звон дополнительных гармонических призвуков. Благодаря такому устройству звук челесты приобретает удивительную чистоту и если-бы возникла необходимость определить качество его, то его можно было-бы смело поместить где-то ме-

жду колокольчиками и арфой. Но нежные звуки челесты лишены свойственной этим инструментам силы. Они очень робки и слабы, и, преисполненные чарующей прелести, неизменно производят неотразимое впечатление. Название *célesta*, произведённое от французского *céleste* — «небесный», «волшебно-дивный», оправдывается, пожалуй, в полной мере. Судя по тому, что до сих пор, вот уже почти семьдесят пять лет, это название не получило никаких изменений, оно действительно оказалось вполне удачным.

Звук на челесте извлекается маленькими, обтянутыми фильцем или фланелью молоточками, приводимыми в действие клавишами клавиатуры. Объём челесты до сих пор определяется различно. Все зарубежные источники определяют его четырьмя полными октавами — от *do* первой до *do* пятой по письму, полагая, что в действительности челеста звучит октавой выше. Однако, русскими, да и вообще многими современными авторами действительный объём челесты определяется более правдоподобными границами. Они принимают за основу *do* большой октавы по письму и определяют объём челесты, так-же как и в первом случае, в четыре полных октавы — до *do* четвёртой октавы в действительном звучании. Новейшая челеста, построенная в Германии в первой четверти XX столетия, имеет пять полных октав, что, впрочем, отнюдь не обогащает её художественных возможностей, коль-скоро верхние октавы звучат так-же слабо и скверно, как и на всякой иной челесте с объёмом в четыре полных октавы. Но пятиоктавная челеста имела некоторое преимущество в виде дополнительного «регистра» — *registre doublet* или просто *doublette*, позволявшего исполнителю вводить одновременное звучание изложенного сразу в двух октавах. Тем не менее, сейчас надо принять за основу наиболее распространённую челесту в четыре октавы с объёмом от *do* малой октавы до *do* четвёртой в действительном звучании. В оркестре не принимается в расчёт разновидность челесты и обычно пользуются тем, что есть на самом деле.

ЧЕЛЕСТА

187



Как легко можно было уже заметить, ноты для челесты было принято писать октавой ниже действительного звучания, хотя до сих пор всё-же не установилось ещё единого мнения в способе наиболее целесообразной нотной записи. Ряд композиторов пишет челесту октавой ниже действительной звучности, полагая, очевидно, что наиболее ценной частью её звукоряда являются верхние октавы. Так поступает обычно та часть композиторов, которая по каким-либо причинам недооценивает нижнюю часть звукоряда. Напротив, не менее значительная часть современных авторов предпочитает не пользоваться крайними звуками челесты, обычно недостаточно удовлетворительными, и потому считает более целесообразным писать для неё так, как она звучит на самом деле. Такой способ письма следует признать не только наиболее удобным, но и наиболее правильным. Для устранения-же возможных ещё недоумений своевременно посоветовать вводить добавочное обозначение — *sons réels* — «действительные звуки», которыми должно пользоваться во всех случаях, когда возникает малейшее опасение за судьбу данной партии. Оно, прежде всего, указывает на истинные намерения автора и исключает всякую неточность при воспроизведении данной партии в оркестре.

Пишут для челесты так-же, как и для фортепиано, но очень просто, прозрачно и скромно. Всякое преувеличение, которое столь распространено среди композиторов-формалистов не только для фортепиано, но и для большинства других инструментов, — совершенно чуждо природе и возможностям челесты. Видор очень предусмотрительно советует писать для челесты подобно тому, что принято поручать высоким регистрам органа, звучность которых очень напоминает высокие звуки деревянных духовых инструментов. Тем не менее, «лучшей звучностью» на челесте могут оказаться с одинаковым успехом звуки трёх лучших октав инструмента, в своих крайних пределах, звучащих очень различно. Если иметь в виду «нежность», «звонкость» и «поэтичность» звучания, — тогда «лучшей звучностью» придётся признать верхнюю часть звукоряда. Если-же, наоборот, искать в челесте «певучесть» и «таинственность», то в таком случае «лучшей звучностью» окажутся нижние октавы её объёма. Следовательно, действительно хорошая звучность современной челесты лежит в пределах трёх низких октав, но не самой верхней, где появляется некоторая сухость и бесцветность звучания, особенно неприятная вследствие недостаточной вибрации пластинок и появления дополнительных призвуков — настоячивых постукиваний молоточ-

ков. Само собою разумеется, звучность челесты хороша только в *piano* или *pianissimo*. В *forte*, — а его, в сущности, нет, — челеста звучит чрезвычайно неприятно и некрасиво. Такой оттенок силы звука, в действительности соответствующий простому *перенапряжению* его, как рукой снимает всю прелесть и обаяние челесты. Это совершенно несомненно.

В симфоническом оркестре челестой впервые воспользовался Чайковский, когда в 1891 году подарил музыкальному миру восхитительный образец использования её в балете *Щелкунчик*. В своё время по этому поводу Чайковский обратился с письмом к своему другу П. И. Юргенсону, где изложил свои соображения относительно челесты. «Я открыл в Париже, — писал Чайковский, — новый оркестровый инструмент, — нечто среднее между маленьким фортепиано и *glockenspiel*, с божественно чудным звуком. Инструмент этот я хочу употребить в симфонической поэме *Воевода* и в балете. [...] Называется он «*Celesta Mustel*» и стоит тысячу двести франков. Купить его можно только в Париже у изобретателя господина Mustel. [...] Так-как инструмент этот нужен будет в Петербурге раньше, чем в Москве, то желательно, чтобы его послали из Парижа к Осипу Ивановичу [Юргенсон, 1829—1910]. Но при этом я желал-бы, чтобы его никому не показывали, ибо боюсь, что Римский-Корсаков и Глазунов пронюхают и раньше меня воспользуются его необыкновенными эффектами».

Предвидение Чайковского не оправдалось, и в то время никто о челесте «не проносил». Но после него, по его стопам, пошли уже все последующие композиторы, и челеста за несколько десятилетий своего участия в симфонической, оперной и балетной музыке завоевала себе достаточно прочное и почётное место. Нужно-ли добавлять, что челестой должно пользоваться либо в безусловном *solo*, либо в нежнейшем окружении прочих инструментов? Ведь это так очевидно. Очевидно так-же и то, что применение сочной или очень мощной звучности способно совершенно «изничтожить» этот слабый и крайне нежный оркестровый голос. Точно так-же не следует и слишком злоупотреблять челестой, — как звучность чрезвычайно «пряная» и «изысканная» она быстро утомляет внимание, теряя всю свою остроту. Однако, не все композиторы способны усвоить себе это простое положение. Нежные звуки челесты, ещё больше чем арфы, требуют к себе крайне бережного отношения. Всякая насыщенность или чрезмерно грузная инструментовка, способная совершенно заглушить её, подавить и лишить всякого смысла её участие в оркестре. К

сожалению, многие современные композиторы пренебрегают столь очевидным качеством челесты и лишь-бы применить всё, что возможно использовать в нём, часто применяют челесту в качестве рядового оркестрового голоса, подавая тем самым весьма дурной пример начинающим музыкантам. Никогда не следует забывать, что звучность челесты — сказочно-феерическая, нежная, тонкая и крайне изысканная, — в значительной степени ограничивает не только самые возможности применения инструмента, но и в каждом отдельном случае неизменно влечёт как к прозрачной инструментовке, так и к художественному оправданию самого повода её применения. Это последнее обстоятельство особенно существенно и важно, коль-скоро успех участия челесты в оркестре зависит, прежде всего, от удачно разработанного звукового окружения какой-то более или менее значительной части произведения, непосредственно примыкающей к вступлению челесты.

В связи с только что сказанным, своевременно

напомнить стремительное *Allegro vivace* из второй части *Третьей симфонии* Рахманинова, где совершенно потрясающе использована именно челеста — крайне неожиданно и, вместе с тем, очень красочно. В данном случае, всё своеобразие применения челесты заключается в том, что она звучит в чрезвычайно причудливой последовательности оркестровых голосов. Ей предшествует звучность трубы с барабаном, треугольника и тарелок, а завершает эту «сказочную» цепь таинственных звучаний в одном случае арфа, а в другом — *pizzicato* струнных с той-же арфой. Только благодаря вдумчивому отношению к оркестровой звучности вообще и к её отдельным голосам — в особенности, оказалось возможным сочетать в единой последовательности то, что, казалось-бы, несовместимо в самой своей природе. Однако, закономерность в последовательности голосов здесь совершенно очевидна, и причудливое звучание челесты со своим чуть несущимся и как-бы «повисающим» в воздухе звуком не только очень уместно, но и исключительно красиво.

Allegro vivace (♩ = ♩)

49

Flûtes *pp*

Trompette en Si♭ *p* *mf*

Triangle *p*

Tambour (Caisse Claire) *p* *mf*

Cymbales *pp* *p*

Célesta *p*

Harpes *p*

Violons *pizz.* *Altos p* *arco*

Contre-Basson et Timbales *[dim.] pp*

Совсем в ином роде использована челеста у Шапорина в *Битве за Русскую землю*. Здесь челеста, объединённая с арфой, подобно отдалённому трезвону, сопровождает вдохновенные слова

хора и воина, и трижды противопоставляется мрачному, гулкому удару в там-там, предвосхищающему скорбный возглас второго хора — «Память, память вечная!».

Largo

1^я Harpe *p*

Célesta *p*

ВОИН *mp* *3*

Во - и - нам на - шим

Sopranos *pp*

1-й ХОР *Altos pp*

Ах, где вы, где, сы - ны ро - ди - мы. е, ах, где вы, где, от.

Геро-ям прославлен-ным и безы-мян-ным, жизнь от- дав-шим За от -

цы, где братья - - - я, братья - - - я,

[illegible]

Очень тонко и верно в подражание обыкновенным «не-оркестровым» колокольчикам пользовался челестой Сергей Рахманинов. На страницах его *Колоколов* можно найти не один подобный

случай, но, пожалуй, наиболее тонкий из них встречается в первой части поэмы, где повествуется о серебряном лёгком звоне колокольчиков, которые «слух наш сладостно томят».

Allegro ma non tanto **4** 19

Flûte

1^{re} Hautbois

Clarinettes en Si b

Bassons

Triangle

Célesta

Harpe

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

В среде западно-европейских композиторов челеста пользуется необыкновенным успехом. Они применяют её очень широко и во многом — со вкусом и весьма удачно. Но чтобы не слишком сильно загружать примерами настоящее повествование, достаточно привести только один небольшой отрывок из *Ночи* французского компо-

зителя Гюстава Самазейля (Samazeuilh, 1877—). В этом любопытном образце челеста применена совершенно «обнажённой». Её хроматическое ниспадание, прикрытое самой высокой педалью арфы, производит ощущение поразительной «текучести», преисполненной неуловимых голосов ночного безмолвия...

Assez lent (♩ = 60 environ)

Preniez la 3^e Flûte *Retenu*

Petite Flûte

Flûtes

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Do

Jeu de Timbres

Triangle

Tambour de Basque

Cymbales

Célesta

19 Harpe

pupitres 1 2

9 Violons

pupitres 3

pupitres 1 2

20 Violons

pupitres 3

pupitres 1 2

Altos

les autres

pupitres 1 2

Violoncelles

pupitres 3

Как было уже сказано, впервые в мировой литературе, челеста появилась у Чайковского, — сначала в *Воеводе* и затем в *Щелкунчике*, где она зазвучала в полном неподдельного изящества танце Феи Дражэ. Именно здесь Чайковский применил звучность бас-кларнета, так свежо и вместе с тем так неожиданно появившемся в

причудливом содружестве с челестой. Невольно представляется заколдованная полянка, озарённая лучами солнца, на которой происходят таинственные пляски маленьких фей, и вот, чтобы полюбоваться ими, откуда-то из дупла старого дуба вылезает поглазеть необычайный урод — не то зверь, не то просто гном...

Andante non troppo

Clarinete basse en Si ♭

Célesta

4 1^{re} Violons

4 2^e Violons

4 Altos

4 Violoncelles et 2 Contrebasses

Flûtes

Cor Anglais

Clarinettes en La

Clarinette basse en Si b

Bassons

mf

p

pp

div.

p

mf

f

19 Viol.

Очень живописно звучит челеста в окружении флейт, кларнетов и флажолетов скрипок. Общий тон, в виде выдержанной ноты, поручен валторнам, сменяющимся в ту самую минуту, когда виолончели, тончайшим *pizzicato*, «укалывают»

их и тем самым сливают в одну непрерывную последовательность звуков. Челеста, размеренно покачиваясь, как-бы убаюкивает дремлющую Кикимору, которую «от утра до вечера тешит котбаюн — говорит сказки заморские».

8 *Adagio* M.M. ♩ = 54

Flûtes

Clarinettes en La

Cors en Fa

Célesta

19 Violons

3 Violoncelles

pp

pp

1^{re} pp

3^e pp

f

div.

pp avec sourdines

pizz.

p avec sourdines

Полно сказочной прелести звучание трёх труб с сурдинами, которым тотчас-же после их «фанфары» отвечает челеста, подкреплённая двумя большими флейтами в *piano*.

Эта нежная, феерическая звучность напоминает рассеивающийся туман, в неясных очертаниях которого проступают уже величественные стены и башни сказочного города Леденца.

Moderato assai ♩ = 84

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en Si b

Trompettes en Si b

Harpe

Violoncelles et Contrebasses

13*

pp

pp

pp

avec sourdines

mf

p

pp

Flûtes

mf

Célesta

mf

Hautbois

Viol. *pp*

Alt. *pp*

pp

130

Trompettes en Si b

mf

Petite Flûte

Flûtes

2

Hautbois

p

Cor Anglais

Clarinettes en Si b

Trompettes en Si b

Célesta

mf

Vc. et Cb.

Надо сказать, что звучность челесты при своём появлении в оркестре всегда приносит с собой известную долю сказочности и обаяния. Вот один такой случай, где прямого повода к использованию челесты как-будто и нет, но её вступление, при возвращении главного строя и повторения основного мелодического узора, на этот раз вместо духовых порученного только одной челе-

сте, неизменно вызывает самые изысканные музыкальные впечатления. Этот случай встречается в «Хроматическом этюде» Шопена, названном в своём оркестровом наряде «Etude Arabesque» и введённом седьмой частью в сюиту *Шопениана*. Кстати, именно здесь, — в этом крохотном *solo*, применён «удваивающий регистр» — *registre doublet*.

Vif ♩ = 144

114

Flûtes *SOLO*

Hautbois *SOLO*

Cor Anglais *SOLO*

Clarinettes en Si ♭ *SOLO*

Clarinette basse en Si ♭ *SOLO*

Contre-Basson *SOLO*

Cors en Fa *pp*

Trompettes en Si ♭ *pp*

Tuba *pp*

Timbales *pp*

Triangle *pp*

Cymbales *pp*

Célesta *SOLO* (avec le registre doublet!) *mf* sons réels!

1^{re} Harpe *p* Ré♭

2^e Harpe *p*

1^{re} Violons *div. pizz.*

2^e Violons *div. pp*

Altos *pizz. pp*

Violoncelles *pizz. pp*

Contrebasses *unis. pizz. pp*

Cor Anglais

Clarinettes en Si ♭

Clarinette basse en Si ♭

Timbales

Triangle

Ré♭ Ré♯ Sol♯ Ré♯

Наконец, для заключения, остаётся только напомнить о «неудачных» случаях использования челесты. Здесь нет, конечно, необходимости приводить их в ноты, но достаточно только сказать, что участие челесты в любом оркестровом *tutti*, — насыщенном и звучном, равносильно нулю. При таких условиях нежная звучность челесты не в состоянии бороться с остальным оркестром. Она решительно ничего ему не даёт и кроме вполне

естественной досады со стороны исполнителя ничего не вызывает. Надо-ли напоминать, поэтому, что такие «образцы», кому-бы они не принадлежали, не могут служить примером, достойным подражания? Само собою разумеется, о них приходится упоминать только в порядке предостережения неопытных оркестраторов, слишком доверчивых в своём отношении к некоторым голо сам современной партитуре.



ГАРМОНИКА

(по-фр. *Accordéon*, по-ит. *Armonica a Marticcino*, по-нем. *Ziehharmonika*, по-анг. *Accordion, Konzertina*)

В тесном смысле слова «гармоникой» называлась только «стеклянная гармоника», и каким образом это наименование оказалось связанным с современной *гармоникой* или *аккордеоном* — сказать уже нет возможности. Трудно также установить — какой именно музыкальный инструмент прошлого послужил действительным прообразом «гармоники». Некоторые учёные полагают, что наиболее вероятным родоначальником современной «гармошки» явилась общеизвестная *волынка*. Они, — не без основания, правда, — усматривают общность между этими инструментами в присутствии «раздувательного меха», которым пользуется исполнитель во время игры. Другие, напротив, считают, что подлинным прародителем не только гармоники, но и самой волынки была «губная гармоника», ведущая свою родословную от китайского *шэна* — 笙 (*sheng*), часто звучавшего по-русски, как *ченг* или *чанг*. Китайское предание относит возникновение *шэна* ко временам императора Хуан-ди (黃帝, 2700—2500 лет до «новой эры») и родины его считает не собственно Китай, а Южную Азию, где возникла многоствольная флейта «сяо» — 簫 (*hsiao*), от которой, вероятно, и произошёл шэн или ченг. Адольф-Гюстав Шукэ (Chouquet, 1819—1886) родины «первообраза волынки» называет Индию, а время возникновения этого инструмента относит к только что указанной эпохе. Значительно позднее шэн был заимствован у китайцев многими другими народами, пользовавшимися им или без всяких изменений или с некоторыми более или менее значительными отступлениями. Китайский «шэн» или «ченг» представляет собою простейшую разновидность духового инструмента, в котором, — вероятно впервые, — был применён для извлечения звука свободно-колеблющийся язычок. Он состоит из довольно большого с высокими стенками горшка, сделанного из выдолбленной тыквы, глины или дерева, куда вдувается воздух через не очень длинную трубочку, выточенную в виде гусиной шейки. В крышку этого сосуда, служащего «воздушным резервуаром», вставлены от-

крытым нижним концом маленькие бамбуковые трубочки разной величины, со свободно колеблющимися язычками. Каждая такая трубочка издаёт только один звук и с наружной стороны имеет у своего основания крохотное отверстие, закрываемое во время игры пальцем. Количество трубочек у шэна никогда не бывает постоянным и обычно колеблется от семнадцати до двадцати четырёх.

В недавнем прошлом в качестве одной весьма отдалённой разновидности шэна или чэнга обычно признавали самую простую *волынку*, известную под многочисленными названиями и бывшую в особенно широком распространении в некоторых странах Западной Европы в XVIII столетии. Волынка представляет собою совокупность одной или нескольких игральных дудок, язычки которых приводятся в действие воздухом, скопляющимся в особо предназначенном для этой цели мехе, снятом целиком и зашитом в виде бурдюка. Воздух через верхнюю трубку подаётся самим исполнителем, а игра на волынке, требуя с его стороны значительных усилий, производится на одной из игровых трубок, расположенных снизу. Эта трубка, снабжённая боковыми отверстиями, служит для наигрывания какой-либо мелодии, тогда как две другие, звучащие тоникой и доминантой главного строя, сопровождают её непрерывным гудением квинты. Самый способ игры на волынке даёт некоторым учёным повод считать её не только непосредственной предшественницей, но и прямой родоначальницей «ручной гармоник». Именно такой точки зрения придерживается известный русский учёный Н. И. Привалов (1868—1928), но её нельзя не признать, тем не менее, несколько произвольной, коль скоро уже установлено, что «ручная гармоника» возникла как дальнейшая ступень в развитии «губной гармоник». Вернее допустить поэтому, что *гармоника* — губная или ручная, — в данном случае это безразлично, — возникла, как некая самостоятельная, хотя и родственная волынке ветвь музыкальных инструментов со свободно ко-

леблющимися язычками, приводимыми в движение воздушной струей, направляемой на них по особым ходам или «каналам».

В связи с только что сказанным, чрезвычайно своевременно привести мнение известного русского академика Якоба фон-Штэлина, высказанное им ещё в 1770 году на страницах самого старого музыкального журнала Иохана-Адама Хиллера (Hiller, 1728—1804) — *Wöchentliche Nachrichten*. Он говорит, что «язычки» были введены в Европе в конце XVIII столетия одновременно в Копенгагене Христианом-Амадеем Кратценштайном (Kratzenstein, 1723—1795), долго работавшим в Российской Академии Наук, и в Петербурге — органным мастером Киришиком (1720?—1799?), изобретение которого было тогда-же перехвачено посетившим Петербург аббатом Георгом-Иозефом Фоглером (Vogler, 1749—1814). Этот последний, уже в 1792 году применил язычковое устройство в своих маленьких переносных органах. Язычки шэна, — по мнению Штэлина, — были известны русским задолго до того дня, как понятие о них проникло на Запад. В подтверждение своей догадки он ссылается «на излюбленный китайский орган» — *шэн*, игре на котором обучали многие тогдашние музыканты и в том числе русский мастер Иохан Вильдэ (1689?—1762), ошибочно названный Финдейзеном «Иоахим-Бэрнхард». Как известно, Вильдэ изобрёл свою «гвоздевую скрипку» — *Nagelgeige*, которую и следует, вероятно, считать непосредственной предшественницей русской гармоники.

Сейчас нет никакой необходимости говорить о *губной гармонике*. В русском обиходе она оставалась всегда на уровне «детской игрушки» или в лучшем случае, — забавной принадлежности цирковых музыкантов, умеющих пользоваться ею с большим искусством. Напротив, *ручная гармоника*, изобретённая впервые в 1822 году в Германии Кристианом-Фридрихом Бушманом (Buschmann, 17??—18??), была названа её изобретателем *Handäoline* и никаких более или менее обстоятельных описаний её, к сожалению, не сохранилось. Очень может быть, что она имела только одно голосовое отверстие и была совсем без клапанов. В первые годы своего существования эта гармоника дальше простой игрушки, конечно, не пошла, но уже в конце двадцатых годов XIX столетия она сразу получила развитие в двух противоположных концах Европы. В 1827 году в Вене ручную гармонику Бушмана усовершенствовал Дэмиан (Demian, 17??—18??), а в 1829 году в Лондоне её-же разработал сэр Чарльз Уитстон

(Wheatstone, 1802—1875) и, по сути дела, создал совершенно новый инструмент, получивший название *концентины*.

Усовершенствование Дэмиана коснулось, по преимуществу, только отдельных подробностей гармоникки Бушмана и, в основном, — увеличения её объёма с многозвучным построением басов. Все прочие особенности в устройстве гармоникки остались без существенных изменений, что, впрочем, ничуть не помешало этому мастеру назвать свой инструмент *аккордеоном*, на основании «аккордового» звучания его басов. Под этим новым названием ручная гармоника проникла сначала в соседние с Австрией страны, а затем получила более широкое распространение как в Европе, так и в Америке, и после всех новейших усовершенствований существует и по сей день.

В раннюю пору своего существования гармоника не имела хроматического звукоряда и каждая клавиша или, как их называют гармоникисты, — «клапан», давала в сжим и разжим два разных звука. Такое устройство ручной гармоники было крайне неудобным и оно в значительной мере затормозило развитие этого инструмента в дальнейшем. Поэтому, уже в 1891 году, появилась хроматическая гармоника-аккордеон, построенная Г. Мирвальдом (Mirwald, 1852,—1922) в Баварии и получившая название «хроматины». Объём этого инструмента простирался на четыре октавы, имел полную последовательность хроматических полутонов и производил одинаковую высоту звука как в сжим, так и в разжим. Клавиатура «хроматины», расположенная удобнее, чем у обыкновенного аккордеона, была снабжена ещё «дополнительным регистром» для изменения окраски звука. Современный аккордеон имеет уже фортепианную клавишную клавиатуру, что сильно мешает инструменту, делая его непомерно тяжёлым и громоздким в обращении.

В современных условиях *аккордеон* получил чрезвычайно широкое распространение и, как известно, пользуется большим вниманием не только среди эстрадных артистов, но и среди любителей домашнего, — не очень взыскательного, — музицирования. Правая клавиатура аккордеона в точности воспроизводит внешний вид клавиатуры фортепиано, имеет сорок одну клавишу и охватывает объём от *fa* малой октавы до *lab* третьей. В соответствии с устройством фортепианной клавиатуры, все *чёрные* клавиши аккордеона дают хроматически-изменённые полутоны, — а все *белые* диатонические ступени в точно такой-же последовательности, как и на фортепиано.





Левая клавиатура имеет шесть рядов кнопок, из которых первый ряд даёт двадцать вспомогательных басов, условно обозначаемых в нотах буквой «В», второй — двадцать основных басов, не требующих дополнительного обозначения, третий — двадцать мажорных созвучий, обозначае-

мых буквой «Б», четвёртый — двадцать минорных созвучий, обозначаемых буквой «М», пятый — двадцать доминант-септ-аккордов, указываемых цифрой «7», и, наконец, шестой — двадцать уменьшенных септ-аккордов, определяемых буквой «У».

Вспомогательные басы — «В»

1-й ряд

Основные басы

2-й ряд

Мажорные аккорды — «Б»

3-й ряд

Минорные аккорды — «М»

4-й ряд

Доминант-септ-аккорды — «7»

5-й ряд

Уменьшенные аккорды — «У»

6-й ряд

В зависимости от устройства и объёма, аккордеон может располагать уменьшенным количеством клавиш и кнопок, и тогда самый маленький аккордеон будет иметь двадцать две клавиши для правой клавиатуры, и восемь — для левой. Промежуточные разновидности имеют тридцать четыре или двадцать пять клавиш при восьми-десяти, шестидесяти четырёх, двадцати четырёх или двенадцати басах. Иногда две промежуточных разновидности имеют более уравновешенное число басов, — сорок восемь и тридцать два вместо шестидесяти четырёх и двадцати четырёх. Указанное уменьшение объёма инструмента производится обычно равномерно, — как сверху, так и снизу клавиатуры, — и, таким образом, аккордеон получает усечённые границы и голосников, и готовых басов.

Что же касается *концертины*, то она резко отличается от аккордеона своим восьмиугольным очертанием. С самого начала своего возникновения концертина строилась в различных объёмах

и потому нередко участвовала также в качестве постоянного сочлена «оркестра концертинистов». Концертина долгое время действовала только в самой Англии и на континент была завезена лишь около 1846 года. Однако, в Германии концертина подверглась значительной переделке и уже к 1840 году появилась в особой разновидности четырёхугольной концертины, известной под именем *банданьона*. Она была названа так в честь её строителя Хайнриха Банда (Band, 17??—18??), из Крэфэльда, которому, очевидно, для своих работ удалось воспользоваться концертиной раньше, чем она получила всеобщее распространение. Преимуществом банданьона явилось огромное количество звуков — до шестидесяти восьми, а недостатком — ограниченность в выборе тональностей и воспроизведение разных звуков в сжим и разжим.

В заключение остаётся только сказать, что в несомненно близком родстве с гармоникой стоит *фисгармония* или *гармониум*. Во всяком случае

точно установлено, что наиболее существенные усовершенствования фисгармонии оказывали не только непосредственное влияние на гармонику, но и способствовали возникновению новых разновидностей гармоники. Как известно, эти два весьма близкие по своему происхождению язычковые инструмента, возникли почти одновременно, и все наиболее важные нововведения, сделанные для фисгармонии, тотчас же переносились и на ручную гармонику. Так возникли, например, готовые многозвучные басы, построенные в порядке наиболее простых и употребительных аккордовых сочетаний.

Теперь вполне естественно возникает вопрос, — когда же появилась гармоника в России, где она стала подлинно народным инструментом? По этому поводу существует не одно мнение, но наиболее вероятным из них должно признать допущение, в силу которого первыми, обратившими внимание на ручную гармонику, были тульские оружейники Пётр Сизов (1846?—1900?) и Щёгозов (1850?—19??) купившие на Нижегородской ярмарке семиклавишную немецкую гармонику, и чулковский торговец П. И. Белобородов (1827—1912), привозивший точно такую же гармонику из Венгрии. Это событие имело, очевидно, место около середины XIX столетия, когда звучащая, с готовым сопровождением, лёгкая в обращении и доступная по цене гармоника не только принялась как нельзя лучше по вкусу русскому человеку, но и почти мгновенно породила кустарное производство, получившее в скором времени чрезвычайно широкое развитие. Как и следовало ожидать, все три зачинателя гармонного производства в России, ничуть не удовлетворившись простым «копированием» чужеземной гармоники, но очень быстро усовершенствовали её, приспособив к требованиям русского вкуса, и, прежде всего, изменили действие меха, который на их гармониках в сжим стал давать то, что на завезённых инструментах получалось в разжим, и наоборот. Таким образом, возник «русский строй» гармоники, создавший в дальнейшем совершенно новые образцы гармоники и превративший её в подлинно русский народный инструмент, известный и любимый в самых отдалённых уголках Советской России.

Из всех многочисленных разновидностей русских гармоник ни одна, за исключением *балача*, не приняла участия в симфоническом оркестре. Тем не менее, полезно знать, хотя бы очень кратко, об основных особенностях русской гармоники. В зависимости от действия клапанов, гармоники делятся на несколько основных видов. К первому, наиболее старому виду, должно отнести гармоники, в которых каждая клавиша даёт *разные* звуки в сжим и разжим. Ко второму, — относятся гармоники, каждая клавиша которых в сжим и разжим даёт *один и тот же* по высоте звук. Наконец, к третьему следует отнести многорядные и

хроматические гармоники, получившие сейчас наибольшее распространение среди гармонистов.

Завезённая в Россию семиклавишная гармоника ни с какой стороны не могла удовлетворить потребностям русского любителя. Поэтому, все изменения, произведённые отдельными мастерами или наиболее известными исполнителями породили особые названия, связанные либо с деятельностью указанных лиц, либо с местом, где новый вид гармоники получил наибольшее распространение. Вероятно самой ранней разновидностью была «венская двухрядная гармоника», известная в просторечии как *венка* или *венская двухрядка*. Эта разновидность гармоники совершенно вытеснила действовавшую до того «немецкую» двухрядную гармонику, подвергнувшись к тому времени уже значительному изменению со стороны русских мастеров-любителей. В своём самом «первобытном» виде венская гармоника отличалась от немецкой только количеством басовых клавиш для левой руки, которых было вдвое больше, то есть восемь. В остальном русские мастера, так же как и в первом случае, не были удовлетворены диатоническим звукорядом венской гармоники, и поспешили ввести несколько хроматических ступеней. В таком виде «венская двухрядка» с двадцатью одним клапаном для правой руки получила наибольшее распространение, действуя ещё и по сей день во многих отдалённых от города сельских местностях. Но тульские мастера отнюдь не удовлетворились столь ничтожными сравнительно усовершенствованиями и занялись в основном улучшением дурно звучащих басов. Прежде всего, басовые трезвучья стали делаться «рассыпными». Это значит, что каждый язычок помещался в отдельной «резонансовой ячейке» или «городушке» и приводился в звучание через особое, вполне самостоятельное отверстие. В старых немецких и венских гармониках басовые голоса устраивались «шестериками», когда язычки обоих трезвучий в сжим и разжим помещались в одной и той же общей «городушке» с одним единственным звуковым отверстием. Благодаря такому изменению в устройстве, басовые трезвучия стали звучать не только значительно лучше, без свойственной старым гармоникам хрипоты, но и по своей звуковой окраске ближе подходили к звучанию «голосов» правой руки. Кроме того, благодаря некоторым изменениям в размерах, удалось увеличить и самое количество басовых клапанов, доведя их до двенадцати против восьми на «венке» и четырёх на старо-немецкой двухрядке. В дальнейшем был введён тульским мастером Геннадием Чулковым (1884—), так называемый «заёмный механизм», позволивший значительно увеличить силу басов, причём равновесие в звуке было достигнуто устройством «свистовой планки» для правой руки, назначение которой сводилось к октавному усилению каждого звука, присоединением к двум имеющимся языч-

кам третьего. Наконец, последнее усовершенствование коснулось «воздушного клапана», при помощи которого впускался воздух в предварительное растянутое мехи венской гармоники. Этот клапан, находясь на левой стороне, вызывал звучание самого низкого звука только в сжим, что русским любителям показалось крайне неудобным. Тульские мастера перевернули звуковые планки с язычками на другую сторону и таким образом дали возможность начинать игру не растягивая заранее мехов. Другими словами, «воздушный клапан», созданный для удобства исполнителя и помещённый в верхней части левой решётки, давал возможность сразу сжать меха во время игры и тем самым дальнейшую игру продолжать уже в *разжим*, что, кстати сказать, считается русскими музыкантами особенно удобным. С этой минуты столь основательно переделанная венская гармоника стала называться «венской с русским строем» и именно в таком виде получила преимущественное распространение в старой России. Собственно же венские гармоники, в отличие от усовершенствованной русской, получили название «полувенок». Однако, все дальнейшие усовершенствования, произведённые в основном в Туле, не смогли довести венскую гармонику до надеждаемого развития, и даже самая сложная из них трёхрядная гармоника с двадцатью четырьмя баясами, не говоря уже о простой двухрядной, должна быть признана мало пригодной для воспроизведения сложных музыкальных сочинений.

Здесь нет большой нужды углубляться в прошлое и давать полный обзор всех существовавших разновидностей немецких и венских гармоник, переделанных на русский лад. Достаточно только напомнить, что было их великое множество, а наиболее известные из них существуют, вероятно, ещё где-нибудь и по сей день. Построенная в Саратове, *саратовская* гармоника обладала одним лишним восьмым клапаном, изменённым строем, в котором звук *fa* звучал как *fa#*, «свистовой планкой», усилившей «голоса» правой руки, и двумя добавочными минорными созвучиями, звучавшими по-разному в сжим и разжим. В Ливнах, небольшом городке Орловской губернии, была построена другая гармоника, получившая название *ливенки* или *ливенской*. Её звуко-ряд, изменённый в соответствии с требованиями русских народных песен, представлял собою обыкновенную *Sol*-мажорную гамму с малой септимой, известную в теории под именем «миксолидийского лада». Но помимо этого, наиболее отличительной чертой её устройства явилось

устройство для каждой клавиши одинакового звучания в сжим и разжим, и стремление использовать пятый палец левой руки. В Вятской губернии была создана *вятская итальянка*, количество клапанов которой для правой руки было доведено в конце-концов до двадцати одного. Её строй соответствовал «ливенке», а устройство во многом напоминало «саратовскую». Разница лишь заключалась в том, что «вятская итальянка» имела две *густых* планки с язычками, звучащими в унисон, и одну *свистовую*, настроенную в октаву с первыми. Два добавочных регистра давали возможность выключать в одном случае «свистовую планку», а в другом — одну из «густых». Десять складок мехов, подобно саратовской гармонике, имели «перерамок» в самой середине, а басовые клапаны левой руки помещались на особом грифе, называемом «барабанчиком». Оба басовых клапана располагали мажорными созвучиями, но между ними был вставлен «подголосок», издававший две свободные квинты — одну в сжим, другую в разжим. В противоположность сказанному, все клапаны правой руки действовали подобно «ливенке», издавая одни и те же звуки при любом движении меха. Их настройка также соответствовала ливенской гармонике.

Из прочих русских гармоник можно упомянуть *смоленскую немку* и *елецкую разладную*, а также сибирскую гармонику, известную под именем *азиатской*, *фисовой* или *фесовой*. Две первых, по определению А. Д. Кастальского (1856—1926), располагали минорным звуко-рядом с большой секстой, а последняя пережила несомненно влияние старообрядческого церковного знаменного распевания, представляя собою нефаутный обиходный звуко-ряд, образует перемещённое на большую терцию вверх сочетание двух ладов — внизу мажора с малой септимой или миксолидийского лада, а сверху — натурального минора или эолийского лада. В целом, звуко-ряд «фисовой гармоники» охватывал последовательность в пятнадцать звуков от *si* малой октавы до *si* второй.

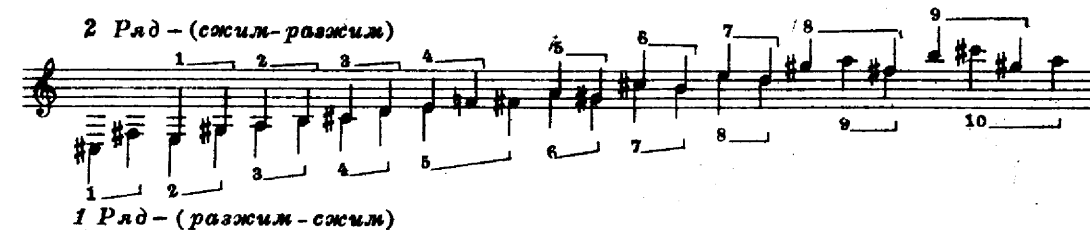
Значительно сложнее строились *бологойские двухрядки* и *касимовские поповки*. Обе эти разновидности имели по два ряда клавиш, издававших разные звуки в сжим и разжим, причём «бологойская двухрядка» имела по семи клавиш в ряду, а «касимовская поповка» — десять в первом и девять во втором. И в том и другом случае для удобства исполнителей ряд ступеней повторялся, и самый звуко-ряд их был «смешанным» — в большей своей части диатоническим и только местами хроматическим.

БОЛОГОЙСКАЯ ДВУХРЯДКА



(все первые звуки получаются в разжим, все вторые — в сжим)

КАСИМОВСКАЯ ПОПОВКА



Наконец, на исходе XIX века в городе Ельце Орловской губернии была создана первая разновидность хроматической гармоники, известная под именем *елецкой рояльной*. Эта гармоника, изобретённая русскими мастерами, обычно называлась «русским аккордеоном», и собственно она явилась подлинным *аккордеоном*, несмотря на то, что самое название было введено в обиход значительно раньше. Тем не менее, наиболее знаменитые русские гармонисты в роде прославленного Петра Невского (1822—1892), предпочитали играть на самых простых гармониках, обычно переделанных ими самими. Так, Невский играл на самой убогой *череповецкой* гармонике, переделанной им в хроматическую гармонику без басов. С этих пор она получила прозвище *невской черепашки*. Из местных гармоник следует упомянуть только о *татарской* гармонике. Она представляет собою разновидность «вятской итальянки» с переделанным по собственному вкусу звуко-рядом.

К сожалению, эти разновидности гармоники не вошли в состав симфонического оркестра и остались только в объединённых оркестрах гармонистов. Инструментом, вошедшим в симфонический оркестр, стала только *хроматическая* гармоника с достаточно развитым устройством «клавишного механизма». Впервые, в девятых годах прошлого столетия, появилась весьма несовершенная хроматическая гармоника, получившая странное название *реформы*. Основным недостатком этой гармоники заключался в беспорядочном расположении диатонических и хроматических полутонов в клавиатуре правой руки, и в полном отсутствии минорных трезвучий — в левой. Дальнейшие многочисленные поиски привели, наконец, к тому, что в Россию была завезена немецкая хроматическая гармоника, усовершенствованная в Италии. Тем не менее, и эта «усовершенствованная» гармоника решительно не понравилась русским гармонистам, и один петербургский мастер П. Е. Стерлигов (1874—), пользуясь очевидно указаниями своих заказчиков-гармонистов, разработал совершенно новый образец хроматической гармоники. Изготовленную таким образом хроматическую гармонику известный русский любитель гармонист-исполнитель Я. Ф. Орланский-Титаренко (1877—1941) назвал *баяном*, в честь древне-русского певца-сказителя «Баяна». С этих пор все русские хроматические гармоники стали называться «баянами», а изменения, вносимые мастерами и исполнителями в их

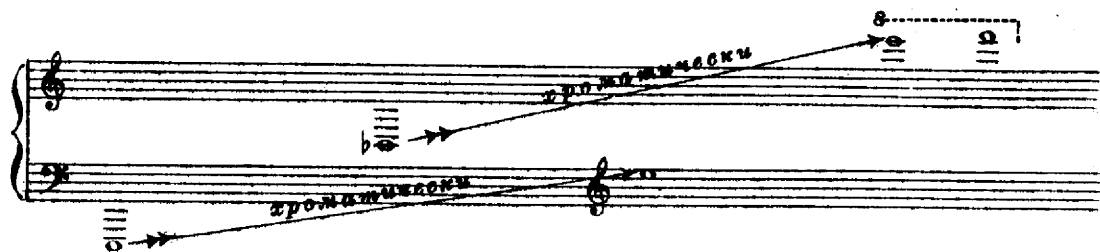
устройство привело, наконец, к возникновению двух разновидностей — «обыкновенного баяна» с готовыми аккордами, и «выборного баяна», где готовый ряд сопровождающих гармонических созвучий был отброшен. Этот последний был, как сказано, изобретён Петром Егоровичем Стерлиговым и именно его должно почесть истинным создателем «выборного баяна».

Первая разновидность хроматического баяна существует в двух «системах» — *московской* и *петербургской*, ныне именуемой «*ленинградской*», сводящихся в основном к более или менее удобному расположению клапанов. Трёхрядная клавиатура правой руки на этих баянах охватывает четыре с третьей октавы и простирается от *si* большой октавы до *do#* четвёртой. Что же касается клавиатуры левой руки, то в её распоряжении оказывается до ста клавиш или клапанов с готовыми мажорными и минорными трезвучиями и всевозможными септ-аккордовыми построениями. Кроме всего сказанного, клавиатура правой руки баяна «ленинградской системы» имеет четвёртый «вспомогательный ряд» клапанов, некоторые повторные звуки которого в известной мере облегчают довольно запутанное расположение клапанов трёх основных рядов. Современный «концертный баян» строится несколько иначе. Правая клавиатура его имеет обычно объём в пять октав — от *sol* или *la* большой октавы, — иногда от *mi* большой октавы, до *fa-sol* четвёртой, а левая клавиатура располагает двенадцатью баясами с объёмом от *fa* контр-октавы до *mi* большой с «готовыми аккордами» — большими и малыми трезвучиями, доминант-аккордами без квинты и уменьшенными трезвучиями с основным басом септ-аккорда пятой ступени. Все клапаны этой клавиатуры расположены в шесть рядов и общее количество их достигает уже ста двадцати.

В оркестре все виды баянов с «готовыми аккордами» не могли, конечно, иметь надлежащего приложения и потому это обстоятельство вскоре привело к созданию *выборного* баяна. У «выборного баяна» клавиатура левой руки устроена подобно первой с той только разницей, что в её распоряжении оказываются более низкие октавы. В распоряжении правой руки обычно бывает четыре с половиной октавы, а в распоряжении левой — четыре. Таким образом, в средней части звуко-ряда две с половиной октавы в точности совпадают, и полный объём современного «выборного баяна» простирается от *mi* контр-октавы до

mi-fa четвёртой без каких-либо перерывов в последовательности ступеней. Ноты для баяна пишутся в действительном звучании с ключами *Sol*

и *Fa* на двух соединённых «фигурной скобкой» нотопосцах. В этом отношении нотная запись для баяна очень похожа на фортепианную.



Играют на баяне двумя руками. В прежнее время, когда баян был не очень велик и не очень тяжёл, гармонист легко справлялся с ним, удерживая его в руках. Ему было одинаково удобно играть сидя, разгуливая около танцующих или даже приплясывая вместе с ним во время игры. Большие пальцы, поддерживая лишь инструмент, принимали участие только в тех случаях, когда часть басов была расположена с нижней стороны «барабаников», что, впрочем, на собственно баяне давно уже не делается. В настоящее время обстоятельства резко изменились. Теперь на баяне играют сидя и самый инструмент удерживается во время игры двумя ремнями. Правый «плечевой» ремень одевается на правое плечо, а под левый ремень «продвигается» левая рука. Таким образом, точкой опоры современного баяна во время исполнения является не поддерживающий его плечевой ремень, а только правое колено, на которое он в основном опирается и, покоящаяся на нём, нижняя сторона правой крышки и грифа правой клавиатуры, что даёт возможность действовать мехами только всерообразно. Большие пальцы в игре не участвуют и только поддерживают инструмент. Так, большой палец левой руки делает упор в «решётку» левой крышки, а большой палец правой руки, находясь на задней стороне грифа, только «скользит» по мере движения кисти руки.

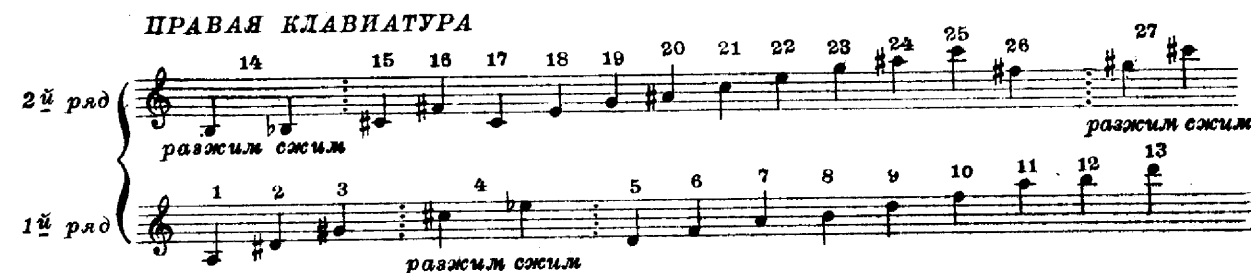
В техническом отношении баян давно признан вполне совершенным инструментом и ему, собственно, доступно всё, что может быть написано для него композитором, ясно отдающим себе отчёт в природных свойствах инструмента. Единственным, наиболее существенным недостатком гармоники вообще является окраска её звука. Она криклива, назойлива, слишком открыта и окрашена той не очень приятной гусявой примесью, которая делает гармонику мало привлекательным инструментом в симфоническом оркестре. Все эти недостатки в значительной степени преодолены уже в русском баяне и он звучит много мягче и благороднее, чем все его многочисленные предшественники в виде всевозможных «вёлок», «нёмок» и тому подобных гармошек. Напротив, в зарубежной разновидности баяна — аккордеоне,

звуковые недостатки гармоники не только не оказались преодоленными, но, в угоду явно дурным вкусам музыкального обывателя, нарочно подчеркнутыми. Звуковая «вульгарность» аккордеона сосредоточилась в его пестрой настройке в *разлив*, когда каждый голос «городушки», чуть-чуть разнящийся друг от друга, порождает то отвратительное *биение* в образовании каждого звука, которое так пленяет слух любителей «модных» *jazz*-оркестров. Этот вид аккордеона, совершенно непригодный к участию в обычном оркестре, получил наибольшее признание в *jazz*'е, где исполняет обычно «чувствительные *sol*», почти никогда не объединяясь с прочими представителями ансамбля. Тем не менее, в русском народно-музыкальном быту баян получил всеобщее распространение и, если не считать симфонического оркестра и оркестра русских народных инструментов, занимает чуть-ли не преобладающее положение не только в качестве инструмента солистов, но и в виде самого деятельного участника оркестра гармонистов. За границей русский баян, известный под именем «кнопочного аккордеона», почти не применяется, а в западной музыке и преимущественно в *jazz*'е столь же видное место занял «клавишный аккордеон», хотя вследствие своего явно отсталого устройства, он, как уже сказано, используется почти исключительно в виде «мелодического» голоса. В отдельных *solo* он, однако, применяется во всей своей красе — с готовым сопровождением, сильно ущемляющим его художественно-исполнительские возможности.

Как легко можно было уже заметить из всего сказанного ранее, ни одна из указанных разновидностей двухрядных гармоник не является *хроматической* в полном значении этого определения. Кроме того, каждая двухрядная гармоника имела, — да имеет ещё и сейчас, — свою собственную, ей одной свойственную настройку, безусловно исключавшую всякую возможность *совместной* игры или игры с сопровождением любых инструментов *строого-темперированного* строя. В связи с этим, гармонист-композитор Георгий Тышкевич (1907—) предложил, разработанную им в 1949 году, хроматическую двухрядную гармонику *новой хватки*, в которой количество кла-

панов доведено до двадцати семи для правой клавиатуры при тридцати действительно звучащих ступенях хроматического ряда — от *la* малой октавы до *re* второй, — и до такого-же числа кно-

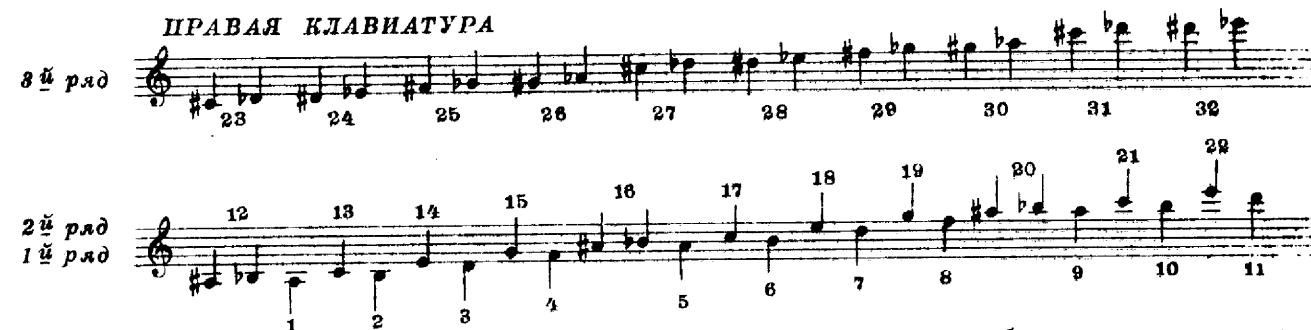
пок для левой клавиатуры, с наиболее часто встречающимися басами и готовыми аккордами — мажорных и минорных трезвучий и трёх доминант-септ-аккордов.



Трёхрядная «хромка», предназначенная для любителей исключительно подвинутых в технике игры на гармонике, располагает тридцатью двумя клапанами или хроматическим звукорядом в две

с половиной октавы — от *la*♯(*si*♭) малой до *re*♯(*mi*♭) третьей.

Клапаны, дающие два звука, — один в *разжим*, другой в *сжим*, — устранены.



При таких условиях хроматическая двухрядка новой раскладки оказывается инструментом вполне «универсальным» и, будучи настроенным строго по камертону, эта новая двухрядная гармоника «хромка» явится не только переходной ступенью к сравнительно трудному в обращении и всё ещё дорого стоящему баяну или полу-баяну, но и безусловно пригодным для всех видов любительского музицирования как с сопровождением других инструментов, так и в объединении с другими гармониками одного и того-же устрой-

ства. Этим последним обстоятельством решается сложный вопрос «совместной игры» в кружках самодеятельности и в оркестрах гармонистов с участием баянов, аккордеонов или концертин, не говоря уже о фортепиано и инструментах современного симфонического оркестра. Как известно, бывшая *нестройность* двухрядных гармоник всех разновидностей и видов устройства была тому наиболее существенной помехой, раз и навсегда разрешаемой новой хроматической двухрядкой. Именно это новое устройство гармоники откры-

ваает значительно больше просторы для любителей-гармонистов, желающих уже играть не приблизительно, а точно — со всеми теми мелодическими и гармоническими особенностями, которые они слышат в действительности.

В симфоническом оркестре минувшего времени аккордеоном воспользовался только один раз Чайковский в «Scherzo burlesque» Второй сюиты. Он пишет для него две однородных партии, требует четырёх исполнителей и, имея в виду действовавший тогда не очень совершенный инструмент, в таких словах излагает свои авторские пожелания. «Для надлежащего эффекта этой пьесы, — говорит он, — аккордионы весьма желательны,

но не необходимы. Они должны быть в строе E и в десять клапанов. Исполнители партий первого и второго аккордиона прижимают правой рукой клапаны шестой и седьмой, а исполнители третьей и четвертой партий — клапаны второй и третьей. Те и другие левой рукой должны нажимать оба больших клапана. Большими нотами обозначены в этих партиях звуки, получаемые от нажатия клапанов левой руки».

Этот любопытный случай живо напоминает «народно-музыкальную сценку», где несколько крикливая, чуть «вульгарная» и даже немного резкая звучность четырёх аккордеонов оказывается как нельзя кстати.

Vivace, con spirito a2

1^{re} Flûte et 1^{re} Hautbois
2^e Flûte et 2^e Hautbois

1^{re} Clar. en La et 3^e Flûte
2^e Clar. en La et Cor Angl.

Bassons

Cors en Fa

1^{re} 2^e

Accordeons

3^e 4^e

1^{re} et 2^e Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Из западно-европейских композиторов, насколько известно, аккордеоном под видом банданьона или как его называет автор — банданэона воспользовался в Трёхгрошевой опере нищих Курт Вайль (Weill, 1900—), но это произведение, не лишённое, впрочем, большого остроумия в оркестровке, как-то быстро промелькнуло на «му-

зыкальном горизонте» Москвы, хотя и сохранило в памяти только блистательное исполнение сюиты из неё Отто Клемперером (Klemperer, 1885—), игравшим её с большим задором.

Крохотный отрывок, приводимый здесь, заимствован из небольшой сюиты, составленной из наиболее «острых» страниц партитуры.

Saxophone Alto en Mi b $\text{♩} = 58$

Tuba

Bandanéon

Tom-Tom

Cymbales

Piano

Trompettes en Si b *avec jazz-sourdines*

Среди советских композиторов, особенно, за последние десятилетия, баян получил уже должное признание. Как легко понять, в музыке, написанной, что называется, «в народном духе», баян может оказать незаменимые услуги и вот один такой случай из «шутейной» сюиты Юрия Шапорина *Блоха*. Здесь баян применён не толь-

ко к месту и использован не только очень кстати, но и производит просто очаровательное впечатление именно свойственной своей музыкальной природе крикливой резковатостью. Вот этот превосходный случай, могущий послужить прекрасным поводом для подражания. Кстати, в *Блохе* действуют три баяна с тремя отдельными партиями.

Petite Clarinette en Mi b $\text{♩} = 104$

Bassons

Cors en Fa

Trompettes en Do

Trombone basse

Tambour Militaire

Cymbales

Grosse Caisse

8 Domras

1^{re} Harmonika

2^e Harmonika

3^e Harmonika

Piano

2 Contrebasses

Musical score for page 212, featuring multiple staves with complex keyboard and melodic notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *10*. The notation is dense and spans across several systems.

Musical score for page 213, featuring multiple staves with complex keyboard and melodic notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation is dense and spans across several systems.

Несколькими годами позже — после Шапорина — баяном воспользовался Тихон Хренников (1913—) в первом действии оперы *В бурю*. Здесь звуки баяна сопровождали «Песню девушек» и, в качестве необычного в оркестре «бытового инструмента», оставляли самое выгодное впечатление. К сожалению, уже спустя много лет, кто-то уговорил автора отказаться от участия в оркест-

ре баяна и передать его партию кларнетам, что, конечно, значительно обеднило «деревенский колорит» данной сцены. Тем не менее, здесь приводится начало этого проведения уже в «новой редакции», чтобы дать некоторое представление о том, что было удачно задумано и что действовало ещё не так давно в постановке этого спектакля.

Andantino (alla breve) d = 84 poco ritenuto

Clarinette en Si b

Bassons

Первая Девушка

1. Я наде-му шля-тья бе-ло,
2. Ты мо-ё за-му-чи сердце,

1^{re} et 2^{es} Violons Altos

Violoncelles et Contrebasses

В концертно-исполнительском жанре пишут для баяна уже многие музыканты, но самым заметным и, пожалуй, наиболее привлекательным образцом в этом роде является *Концерт для баяна* Николая Чайкина (1915—). В данном случае для примера приводится превосходный отрывок *solo* баяна из второй части этого хорошо извест-

ного сочинения. В первом случае баян, выступая в *solo* с сопровождением струнного оркестра, арфы и двух деревянных духовых, излагает «певучую тему» *Andante*, а во втором, — он использован в качестве «ведущего голоса» при свободной тематической разработке «главной партии» той же медленной части концерта.

2. Andante non troppo mosso (♩ = 66)
avec sourdine

Bassons

Harpe

Bayane (Bass)

1^{re} et 2^e Violons
Altos

Violoncelles et
Contrebasses

pp

pp avec sourdine

mf

pizz.

pp

Vo. SOLO pp

Vo. et Ch.

pp

2^e Clar. en La

pp

sans sourdine

(+ Harpe)

arco

p

p

Cb.

5

M.M. ♩ = 76-80

Вауапе
(Бали)

The musical score is written for a piano. It features a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'M.M. ♩ = 76-80'. The piece is titled 'Вауапе (Бали)'. The score begins with a piano (p) dynamic. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a single system.

Но было-бы большим упущением закончить повествование о баяне, не сказав ни слова об «оркестре гармонистов». Эта мысль принадлежит Н. И. Белобородову, создавшему в 1885 году первый «оркестр гармонистов», игравший по нотам. С тех пор к такой затее возвращались не раз, но наиболее примечательным начинанием должно признать попытку создать «оркестровые баяны». Первый толчок в данном направлении, ещё в 1936 году, дал К. С. Алексеев (1889—1951), по указанию которого мастер Н. П. Фром (1896—) построил полный набор «оркестровых баянов». Существенным отличием этих «оркестровых баянов» от обыкновенных явилось их устройство, заключающееся в том, что они имеют только одну правую клавиатуру, расположенную по «системе» московского баяна, и звукоярд в известной мере соответствующий участникам смычкового квинтета. Звучность этих баянов не так криклива и резка, как звучность обыкновенных баянов, но, тем не менее, она сохранила в себе все наиболее существенные черты гармоник вообще. Большая ровность в звучании «оркестровых баянов» и полная непосредственность в переходах от одной разновидности к другой, дали повод сблизить их именно со смычковыми инструментами. Само собою разумеется, это «сближе-

ние» надо воспринимать вполне условно, но в качестве «звуковой основы» подобного оркестра их следует считать наиболее ценными и преобладающими участниками его. Основных видов «оркестровых баянов», охватывающих полный оркестровый звукоярд от *mi* контр-октавы до *sol* четвёртой, — шесть. Наименее удачное наименование носит самый маленький баян — *баян-пиццо*, тогда как все остальные сохранили наименования, принятые в оркестрах русских народных инструментов.

Итак, *маленький баян* или *баян-пиццо*, охватывает звукоярд от *sol* первой октавы до *sol* четвёртой в действительном звучании и для удобства пишется октавой ниже. Следующая разновидность — *баян-прима*, подобно скрипкам делится на «первую приму» и «вторую приму» и охватывает звукоярд от *sol* малой октавы до *sol* четвёртой в действительном звучании. Третья разновидность — *баян-альт*, подобно струнному альту, располагает объёмом от *do* малой октавы до *do* третьей и вместе с дополнительной разновидностью — *баяном-тенором* является связующим звеном между высокими и низкими баянами. Он строится октавой ниже «баяна-примы» и располагает объёмом в три полных октавы — от *sol* большой до *sol* второй. Оркестровой виолончели

соответствует *баян-бас*, звукоярд которого охватывает объём от *do* большой октавы до *do* второй. Наконец, завершает это «основное объединение» баянов — *баян-контрабас*, ноты которого пишутся подобно «контрабасовым» разновидностям, — октавой выше действительного звучания. Его объём простирается от *mi* контр-октавы до *do* первой, хотя на самом деле эти наиболее высокие звуки

ему не очень нужны. Для большей силы звука нижняя октава «баяна-баса» так же, как и весь звукоярд «баяна-контрабаса» делается с октавным удвоением, что, впрочем, не всегда выдерживается в отношении первой разновидности. Вот, как всё сказанное об основном объединении «оркестровых баянов» выглядит в нотной записи с сохранением всех перечисленных условностей.

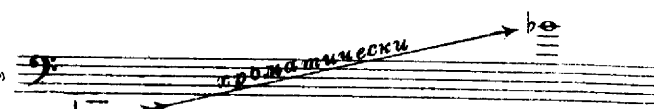
К оркестровым голосам в более тесном смысле принадлежат так называемые *тембровые баяны* — «фагот», «туба», «валторна», «контрафагот», «труба» и «кларнет». Все приведённые определения присвоены этим инструментам по совокупности наибольшей сходственности отдельных ступеней, образующих их звукоярыды, хотя полного *совпадения* ни в одном случае, конечно, не получается. Собственно, строители и не ставили себе такой задачи, но они стремились создать известную *красочность* в звучании «оркестрового баяна» и в какой-то мере достигли цели. Несомненно, в ближайшем будущем все обнаруженные сейчас недостатки всех этих разновидностей баянов будут устранены, но едва ли следует во имя *полного подражания* стремиться к утрате природных свойств баяна. В том-то вся и прелесть всей затеи, что «оркестровый баян», приобретая новую звуковую окраску, остаётся, тем не менее, *баяном* в полном смысле слова.

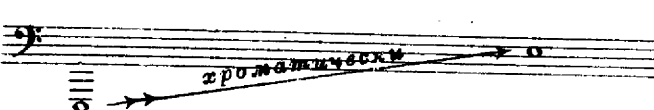
Наиболее удачно оркестровым инструментам фаготу и тубе, — подражают «баяны-фаготы»: «баян-туба». Они обладают достаточной красотой и полнотой звука, и в оркестре баянистов служат хорошей его поддержкой в *forte* или в основном — при большом и сочном *tutti*. По своим внешним очертаниям они напоминают вытянутые восьмиугольники или точнее — гранёные овалы, что вызвано устройством их «голосов». Объём «баяна-фагота» охватывает звукоярд от *si* контр-октавы до *si* первой, а «баян-тубы» от контр-*mi* до *mi* малой. Для удобства этот последний звукоярд пишется октавой выше, подобно тому, как это принято в отношении струнного контрабаса, с которым он, кстати сказать, имеет некоторое сходство. Менее удачен *баян-валторна*, звучащий не столь сочно, полно и благородно, как обыкновенная валторна. Но в оркестре гармонистов эта разновидность имеет свои преимущества, — «баян-валторна» звучит довольно мяг-

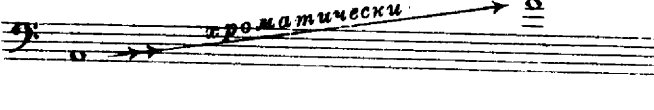
ко, живо напоминая старинную «закрытую валторну», когда её звук не приобрёл той *медности*, которая стала отличительной чертой современной «закрытой» или «застопоренной» валторны. Попутно можно заметить, что *мягкость* в звучании «баяна-валторны» достигается небольшими завитками, введёнными в устройство всех её «голосов». Объём «баяна-валторны» охватывает звукоряд, заключённый в действительном звучании между *la* большой октавы и *la* первой. Подобно «баяну-фаготу» звучит и *бас-контрафагот*, предназначенный в основном для усиления низких голосов. Он не отличается большой выразительностью, хотя и напоминает в какой-то мере полтинный контрафагот. Его звукоряд простирается от контра-*do* до *do*♯ малой октавы и для удобства пишется октавой выше. Менее удачными разновидностями «оркестровых баянов» должно признать *баян-трубу* и, в особенности, *баян-кларнет*. Первый, — «баян-труба», во многом напоминающая *jazz-трубу* с сурдиной, звучит очень резко и крикливо, а второй, — «баян-кларнет», напротив, звучит слишком вяло и блёкло, без того звонкого блеска и красоты, свойственной обыкновенному

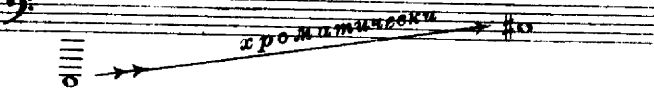
оркестровому кларнету. Объём «баяна-трубы» охватывает звукоряд от *si*♯ малой октавы до *la* второй, а «баяна-кларнета» — от *sol* малой до *sol* четвёртой. Единственным наиболее существенным недостатком всех «тембровых» баянов является *односторонность* в действии их мехов, работающих только в *сжим* и бездействующих в *разжим*. Это обстоятельство пишущий для оркестра гармонистов всегда должен иметь в виду, так как оно во многом затрудняет свободное использование их в сложных построениях. Надо ли для заключения напоминать, что клавиатура правой руки устроена точно так же, как и у обыкновенного баяна «московской системы» и что баянист, овладевающий одной какой-нибудь разновидностью «оркестрового баяна», может свободно пользоваться любым иным его видом? И нужно ли напоминать, что на «оркестровых баянах» исполнители, действуя четырьмя пальцами правой руки, легко может пользоваться многоголосными сочетаниями, что сильно увеличивает силу звука в больших, мощных *tutti* всего оркестра?

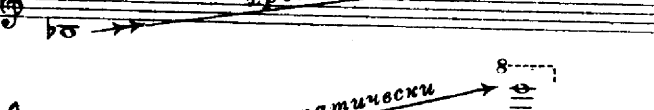
Вот, как всё сказанное об объёмах этих разновидностей баяна выглядит в нотной записи.

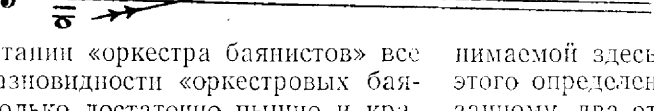
«БАЯН-ФАГОТ»  (пишется октавой выше)

«БАЯН-ТУБА»  (пишется октавой выше)

«БАЯН-ВАЛТОРНА»  (верхняя октава пишется иногда в ключе Sol)

«БАЯН-КОНТРАФАГОТ»  (пишется октавой выше)

«БАЯН-ТРУБА»  (пишется октавой выше)

«БАЯН-КЛАРНЕТ»  (пишется октавой выше)

В общем сочетании «оркестра баянистов» все перечисленные разновидности «оркестровых баянов» звучат не только достаточно пышно и красиво, но и с явным стремлением дать известное разнообразие в окраске звука. Умелое применение их приводит к «оркестровой красочности», по-

нимаемой здесь уже в самом тесном значении этого определения, и вот, в подтверждение сказанному, два отрывка из двух небольших сочинений Георгия Тышкевича, задуманных для оркестра гармонистов и выполненных с полным знанием поставленной перед собой задачи.

Allegro

Баян I прима  *mf*

Баян II прима  *mf*

6 Баян-пикколо  *mf*

Концертина  *mf*

Баян-кларнет  *mf*

Баян-фагот  *f* *mf*

Баян-валторна  *mf*

Баян-труба  *mf*

Баян-альт  *mf*

Баян-тенор  *mf*

Баян-бас  *mf*

Баян-контрабас  *mf*

7

Литавры

Бубен

12 *Скоро*

Концертина

Баян-кларнет

Баян-фагот

Баян-валторна

Баян-труба

Литавры

Бубен

Баян I прима

Баян II прима

Баян-альт

Баян-тенор

Баян-бас

Баян-контрабас

1. 2.

ФИСГАРМОНИЯ

(по фр. *Orgue expressif, Harmonium*, по-ит. *Armonica*, по-нем. *Phisharmonica*, по-англ. *Harmonium*)

Этот инструмент возник в самом начале XIX столетия и является, несомненно, дальнейшим развитием китайского пэна или ченга, получившего некоторое применение в России XVIII века. Именно отсюда устройство свободно-колеблющихся язычков проникло на Запад, где и получило дальнейшее усовершенствование. По мнению некоторых учёных, *фисгармония* или *гармоним* имеет много общего со старинным переносным органом *регистем*, но отличается от него лишь устройством язычков и отсутствием труб. По словам известного учёного акустика Карля-Франца-Эмиля Шаффхюттля (Schaffhüttl, 1803—1890) первым изобретателем органных регистров с проскакивающими язычками был петербургский органный мастер Киришик, использовавший это устройство уже в 1780 году. Его ученик, швед Ракниц применил эти язычки в компактном органе без труб аббата Георга-Никола Фоглера, названном им *оркестрионом*, а Габриэль-Жозеф Грэнье (Grenié, 1756—1837) построил в 1810 году первый инструмент без труб с одними только язычками, которому и присвоил название *orgue expressif* — «выразительный орган».

Все последующие мастера Запада, строившие подобные инструменты, занимались лишь усовершенствованием основного вида и в зависимости от тех или иных нововведений, называя их новыми именами, столь же быстро появлявшимися, как и исчезающими. За одно только ближайшее тридцатилетие были построены всевозможные «эолины» (*aeoline*), «эоликоны» (*aeolicon*), «аэрофоны» (*aerophone*), «меллофоны» (*mélophone*) и «фисгармоника», впервые разработанная в 1818 году Хэккелем. Все эти многочисленные опыты достигли своей вершины лишь в 1840 году, когда весьма некрасивый парижский мастер Александр-Франсуа Дёбэн (Debain, 1809—1877) построил свой первый *harmonium*, получивший в основном все преимущества современных инструментов. Наиболее существенные усовершенствования уже спустя три года были осуществлены самим Дёбэном. Одно из них заключа-

лось в том, что сам изобретатель присоединил к своему гармониму «выразительность» — *expression*, позволившую исполнителю разъединять «уравнительный резервуар» так, что его воздействие на педаль мгновенно отражалось сквозь воздушный поток раздувательных мехов непосредственно на воздушные каналы. Благодаря такому устройству исполнитель был в состоянии осуществить постепенное *crescendo* и *diminuendo* и воспроизвести, следовательно, «выразительность» в игре. Около того же времени Люи-Пьер-Александр Маргэн де Провэн (Martin de Provins, ?—1879) изобрёл *prolongement* — приспособление, позволявшее «выдерживать» звук после того, как палец покидал клавишу, и *percussion* — в котором крохотный фортепианный молоточек ударял для большей чёткости звука по язычку.

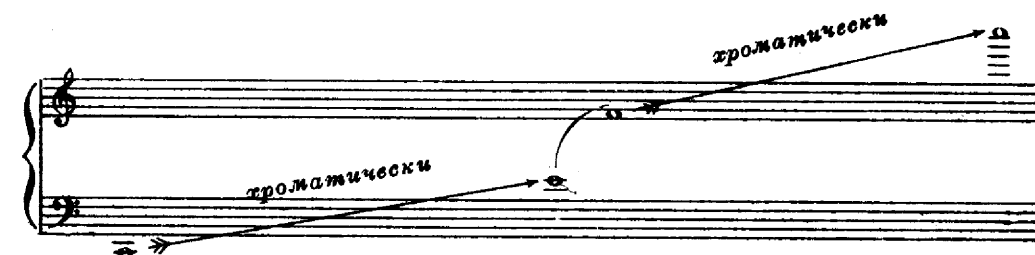
В 1836 году Фридрих Бушман, известный в истории музыки изобретением гармоники, применил в противоположность пагнетавшим воздух мехам, всасывающие меха. До того же усовершенствования годом раньше додумался вполне самостоятельно и француз Якоб Александр (Alexandre, 1804—1876), который при своём переселении в Америку, начал строить гармонимы именно с всасывающими мехами. Вследствие этого его гармонимы стали звучать не так резко и уже с самого начала получили название *американских* гармонимов, доведённых до своего совершенства около 1860 года, когда в 1856 году их начал строить Джэкоб Истэй (Estey, 1799?—1870?) в Брэтльборо, а в 1861 — Хэнри Мэзон и Эмонс Хэмлин (Mason and Hamlin) в Бостоне. Звучность этих гармонимов больше походила на подлинные органы и отличалась приятной нежностью окраски.

В настоящее время *гармоним* или *фисгармония* существует во многих разновидностях и не так ещё давно было время, когда увлечение этим инструментом доходило до невероятных размеров. Несколько позднее фисгармония заняла то место, которое ей было предопределено её природными свойствами и особенностями. Каждая

отдельная разновидность фисгармонии звучит по-разному. Одни звучат подобно маленьким органам, другие — походят на обыкновенную резкую, немного крикливую гармонику, но во всех случаях фисгармония способна произвести гнетущее впечатление своей однообразной, усыпляющей и чрезвычайно ленивой окраской звука. Даже фисгармонии с двумя мануалами и значительным количеством разнообразных регистров не в силах захватить сознание музыканта, ищущего в звучании инструмента остроты, горячности и подлинной выразительности. Это — в полном смысле слова «домашний» инструмент, спо-

собный удовлетворить не слишком требовательным вкусам музыканта-любителя, стремящегося к приятному времяпрепровождению.

Здесь нет, конечно, необходимости останавливаться на рассмотрении наиболее известных разновидностей гармонима. Достаточно только сказать, что наиболее распространённой из них является та, которая обладает полной клавиатурой в пять октав, разделённой на две почти равные части, — на басы, заключённые между *do* большой октавы и *mi* первой, и верхние ноты, охватывающие объём от *fa* первой октавы до *do* четвёртой.



Обычно фисгармония располагает четырьмя наборами язычков. Эти наборы указываются соответствующим номером на шпильках регистров и композитор, при пользовании ими, обозначает их тем же способом. Каждый набор язычков открывается и закрывается с помощью двух регистров. Одни, помещённые с левой стороны, действуют на нижнюю часть звукоряда, другие, расположенные справа, — делают то же самое с верхней частью объёма. Поэтому, чтобы заставить действовать набор язычков на всём протяжении клавиатуры, необходимо ввести в действие оба регистра, носящих один и тот же порядковый номер. В подражание органу, все эти поднаборы язычков получили наименования различных инструментов и действие их различно. Первая пара — «английский рожок-флейта» (*cor anglais-flûte*) и четвёртая пара — «фагот-гобой» (*basson-hautbois*) звучат как восьми-футовые регистры, то-есть пишутся и звучат одинаково в действительной октаве. Вторая пара — «бурдон-кларнет» (*bourdon-clarinette*) звучит октавой ниже написанного и представляет собою *шестнадцати-футовый* регистр, а третья пара — «рожек-свистулька» (*clairon-fifre*), наоборот, звучит октавой выше написанного и есть, следовательно, *четырёх-футовый* регистр. Таким образом, пять октав клавиатуры фисгармонии дают в действительности семь октав, начиная с *do* контр-октавы до *do* пятой. Некоторые инструменты имеют ещё вторую клавиатуру и часто располагают дополнительными одиночными регистрами, действующими только на одну какую-нибудь часть клавиатуры — это восьми-футовые «мюзэт» (*musette*) и «второй фагот» (*basson II*). Бывают и другие, как например, «сурдина» (*sourdine*) и «челеста» (*céleste*) или «небесный голос» (*voix céleste*), смягчаю-

щие звучность фагота и гобоя. Регистр «полной игры» (*plein jeu*) вводит в действие все регистры сразу без необходимости их последовательного включения, а регистр «выразительности» (*expressif*) даёт возможность осуществить постепенное *crescendo* и *diminuendo*. Двойной регистр *forte* придаёт больше яркости регистрам *clairon-fifre* и *basson-hautbois*.

При действии неоднородных регистров, принадлежащих набору язычков различной высоты, обе половины клавиатуры никогда не дадут единой последовательности звукоряда и прозвучат либо с повторением, либо с пропуском одной или двух октав. Сочетаний подобного рода может быть шесть при указанном количестве основных регистров, и больше — в зависимости от присутствия добавочных двойных регистров. Для большей чёткости в звучании и известной остроты при достаточном вялом способе извлечения звука, некоторые регистры снабжены «ударным механизмом» — *percussion*, заключающемся в маленьком молоточке, ударяющем язычок в то время, когда он получает сквозную струю воздуха. И даже при наличии этого дополнительного усовершенствования фисгармония наименее удачна и привлекательна в подвижных рисунках. Её место в выдержанных гармониях, певучих мелодиях и вообще в медленном, сосредоточенно-выразительном течении музыки.

Как уже известно, фисгармония получила невероятное распространение среди любителей, а также во всевозможных малых или, так называемых, «салонных» оркестрах, где исполняет обязанности «заместителя» отсутствующих духовых инструментов или «усилителя» гармонической основы данного музыкального произведения. В симфоническом оркестре фисгармония иногда заме-

няет орган, но в сравнении с этим величественным голосом ровно ничего не стоит. Её жиденькая, жалкая и надоедливая звучность никогда не может сравниться с мощной, богатой красками звучностью органа, который ей в силу необходимости иной раз приходится воспроизводить. Тем

не менее, Лядов нашёл удачную возможность применить и такой инструмент и этот случай, по справедливости, считается единственным в произведениях русских композиторов. Фисгармония под именем «гармониума» встречается в его *Мессинской невесте* и вот оттуда небольшой отрывок.

Poco agitato

Clarinettes en Si b

Bassons

ДОН ЦЕЗАРЬ

1^{re} Violons

2^e Violons avec sourdines

Flûtes

Hautbois

Sopranos

Harmonium

1^{re} Viol.

2^e Viol.

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Нет мой брат, нет! Я жер-тву от те-бя не от-ни-му! Твой

avec sourdines

го-лос из мо-ги-лы зо-вёт ме-ня силь-нее слёз род-ной, силь-ней мо-ле-ний

div.

div.

avec sourdines

pp

17

lux per-pe-tu-a, et lux per-pe-tu-a

CHŒUR Tenors et lux per-pe-tu-a, et lux per-

Basses et lux per-pe-tu-a

et lux per-

Harmonium

лю-бя-щей ду-ши, и о-бо мне е-ё стру-и-лись слё-зы.

Bassons

Timbales

Tempo I ♩ = 63 *p*

lu - ce - at, lu - ce - at e - is.

pe - tu - a lu - ce - at e - is.

lu - ce - at, lu - ce - at e - is. *p* Re - qui -

pe - tu - a lu - ce - at e - is. Re - qui - em æ - ter -

(Поражает себя)

Я успокоен, я иду к те - бе.

unis.

unis.

unis.

p

Clar. en Si ♭ *p*

Cors en Fa *f*

Re - qui - em æ - ter - nam do - na

Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is

em æ - ter - nam do - na e - is, re - qui - em æ -

nam do - na e - is, do - na e - is, Do - mi - ne re - qui -

Poco più
mosso

18 $\frac{2}{4}$

Flûtes

Hautbois

Cors en Fa

1^{re} et 3^e Trombones

is, re qui - em æ - ter nam
do - na e - is Do - mi - ne re qui - em æ - ter nam
- ter nam, æ - ter nam, æ - ter nam
- em æ - ter nam, - re qui - em æ - ter nam

sans sourdines

sans sourdines

sans sourdines

ОРГАН

(по-фр. *Orgue*, по-ит. *Organo*, по-нем. *Orgel*, по-англ. *Organ*)

Здесь нет никакой возможности изложить более или менее обстоятельно историю возникновения и устройства современного органа — такое повествование стало бы слишком обременительным и заняло бы непомерно много места.

История музыки не может с точностью установить для каких надобностей пользовались органом в Античном мире, но, тем не менее, с достаточной достоверностью известно, что он был весьма распространённым музыкальным инструментом в первые века ранне-христианского периода, когда его с восторгом приняли к употреблению на римских цирковых аренах. Его громкий, пронзительно-внушительный звук, столь отличный от скромной, сдержанной звучности большинства греко-римских музыкальных инструментов, подошёл как нельзя кстати для грубых развлечений времён Империи. Такое на первый взгляд странное противоречие, в каком оказался орган по отношению к античным музыкальным инструментам, объясняется очень просто. Его возникновение явилось прямым следствием огромного успеха механики, машин и инженерного искусства, расцвет которого совпал с двумя последними столетиями до-христианской эры. Но средоточие технического искусства находилось не в Афинах и не в Риме, а в древнем египетском порте Александрии, которую и следует считать родиной современного органа. Первые образцы водяного органа в своём наиболее простом виде возникли именно здесь и его изобретение приписывается александрийскому механику Ктэсибию (Κτῆσιβιος, 283?—? до «новой эры»), построившему его во второй половине третьего столетия. Его орган являлся, собственно, не столько созданием самого органа, как такового, сколько техническим разрешением поставленной перед собой сложнейшей задачи, приведшей в дальнейшем к возникновению органа, как музыкального инструмента уже в прямом значении этого понятия. Из сохранившихся описаний органа в *Pneumatiká* Хэрона Старшего (Περὶ 155?—? до «новой эры») и *De Architectura* Витрувия (Vitruvius, 58? до «но-

вой эры»—?) видно, что в первых органах, располагавших уже подобием клавиатуры, воздух накачивался посредством воздушных насосов, действовавших под непосредственным давлением воды. Отсюда возникло их название «водяных органов» или *hydraulis* — ὑδραυλὶς. Вода, как средство воздействия при нагнетании воздуха, была вовсе необязательной составной частью первых органов, и по всей вероятности в очень скором времени от её услуг сочли возможным отказаться, заменив «гидравлические насосы» обыкновенными воздухомнагнетательными мехами. Во всяком случае из позднейших описаний древнейших разновидностей органа с некоторой вероятностью явствует, что накачивание воздуха производилось при содействии двух дюжих помощников, располагавшихся по обеим сторонам играющего стоя органиста. Достаточно подробно об органе писал византийский император Юлиан Отступник (Flavius Claudius Julianus, 331—361—363), а вслед за ним и Кассиодор, — известный сподвижник Теодориха Великого.

Судя по всему, орган был известен Западной Европе задолго до того времени, когда он вместе с императорами перекочевал в Византию, откуда затем появился вновь в качестве подарка, сделанного в 757 году императором Константином V Копрономом (717?—741—775) первому королю из дома Каролингов Пипину Короткому (714?—751—768). Эти древние органы обычно были очень маленькими и чаще всего располагали набором восьми-пятнадцати труб, походившими по своему устройству на современные трубы *principal'a*. Они делались только из меди или бронзы, чем сильно удорожали производство. По всей вероятности в течение IX века маленькие органы пользовались большим успехом и изготовлялись с усердием монахами французских, испанских и германских монастырей. В основном маленькими органами пользовались при обучении пению и объём их не превышал одной-двух октав. Но вся история развития первых органов достигла своей вершины в органе Винчестерского монастыря.

построенного в 980 году, то-есть в конце X века. Он располагал двумя клавиатурами и двадцатью шестью раздувательными мехами, расположенными с обеих сторон, которые обслуживали по двадцать клавиш каждый, приводивших в действие до десяти труб одновременно. Возникший при их действии шум был, очевидно, столь немилосердным, что послужил поводом для упоминания о нём в одной современной поэме. Её в изумлении восклицавший автор утверждал, что этот шум был так велик, что каждый спешил заткнуть «своей рукой своё широко раскрытое ухо, будучи не в состоянии приблизиться и вынести этот звук». Столь могущественный звук органов того времени не раз приковывал к себе внимание современников, писавших о нём, и аббат Эльред (Æ'ed, 1177—?) ещё в XII столетии жаловался, вопрошая, — «Зачем в церквях так много органов и колоколов? Для какой цели, можно узнать, служит этот ужасный рёв мехов, который больше смыхивает на грохотание грозы, чем на сладость голоса?». Определяя качества своего органа, современники говорили, что он в равной мере мог подражать раскатам грома, болтливости лиры и сладкозвучию цимбала. Но было-бы ошибкой вполне доверяться подобным свидетельствам и полагать, что исполнитель мог оказать воздействие на воспроизведение таких разностей в звучании. Играя последовательно в низких, средних и высоких объёмах клавиатуры было уже достаточным поводом для того, чтобы вызвать представление о столь противоречивых сравнениях. Ясно, что в последующие годы все эти недостатки постепенно сглаживались и орган Средних Веков располагал уже достаточно совершенным устройством.

Ещё в начале XIV столетия клавишны, соответствовавшие той или иной ступени звукоряда, были одного цвета и только в конце века они разделились на белые и чёрные и расположились в современной последовательности. Примерно в ту-же пору были построены органы с двумя *манцалами*, действовавшими сначала вполне обособленно. Устройство, позволившее соединять их, было введено, вероятно, только в XV столетии. Ножная клавиатура или *педаля* была повидимому изобретена в XIV веке во Фландрии или в Германии, когда подверглись полной переделке и «наборы труб», введённые на органе не ранее XII века. В Средние Века большие органы располагали уже различными наборами труб для того, чтобы иметь возможность создавать ощущение «звуковой красочности». Эти наборы, часто достигая двадцати труб на одну клавишу, настраивались в унисон, как восьми-футовые, в октаву, дуодециму, двойную октаву и более сложные соотношения, и располагались крестообразно с таким расчётом, что одному ряду соответствовали все октавы, другому — дуодецимы, третьему — двойные октавы и так далее. В этом устройстве лежит начало «мик-

стуры» или «фурнитур», доведённой в современных органах до величайшей степени совершенства. Однако, средневековые органы неизменно звучали как смешивавшие звук и, когда пользовались различными наборами труб, они создавали диссонансы и шум, порождавший своеобразное «бренчанье» звука.

Сейчас нет уже большой необходимости шаг за шагом, год за годом следить за дальнейшим развитием и совершенствованием органа. В данную минуту важнее знать не столько об отдельных особенностях органа, сколько о его устройстве в целом. Прежде всего, надо отказаться от устарелого и, несомненно, ошибочного представления об органе, как о «духовом инструменте», коль-скоро в его звукообразовании не участвует человеческое дыхание, как таковое. Но вместе с тем должно согласиться, что орган не есть *одиночный* инструмент, а является, в сущности, обширным и разнообразным *собранием* различных по окраске звучаний, извлекаемых при посредстве механически подаваемой струи воздуха. Каждый отдельный набор труб представляет собою как-бы вполне обособленный инструмент, снабжённый полным хроматическим звукорядом и наделённый особой, только ему одному свойственной звуковой окраской. При помощи очень сложного устройства *регистров*, органист способен управлять всеми этими звучностями по своему личному желанию и он может делать это с тем большим успехом, чем знание его данного органа совершеннее, а личное музыкально-художественное дарование выше. Играть на органе хладнокровно и безучастно нельзя. Орган заставляет своего исполнителя не только много думать, но и творить в полном значении этого слова. В известном смысле, игра на органе, если самим автором не предусмотрены все тонкости «регистражки», есть *свободная инструментовка*, зависящая от знаний, вкуса, искусства и изобретательности исполнителя.

Вне зависимости от размеров современных органов, достигающих теперь не только грандиозных звуковых объёмов и огромной сложности своего устройства, но и занимающих значительное пространство при своём размещении в большом концертном зале или соборе, все они легко могут быть расчленены на три основные части, совокупность которых и создаёт орган, как единый музыкальный инструмент. В состав современного органа, устройство которого в подробностях чрезвычайно тонко, входит «система труб», «воздухоподатательный механизм» и «система управления». Количество *регистров* и *клавиатур* неопределённо и обычно изменяется в зависимости от назначения и места, где данный орган должен быть установлен. Обычный «церковный орган» довольствуется чаще всего несколькими регистрами, редко достигающими количества десяти, тогда как большой концертный орган может иметь

их свыше ста. Точно так-же в зависимости от условий и обычаев той или иной страны, меняется и состав «набора труб» или «регистров», причём общими являются только *основные регистры*, удержавшиеся в течение столетий на всех видах органов.

Система труб представляет собою совокупность всех труб, действующих в органе. Каждая труба воспроизводит только один звук определённой высоты и, следовательно, орган должен располагать отдельными трубами для каждого звука. Различная окраска звука достигается соответствующим устройством и внешним видом труб, причём малейшее изменение в соотношении основных величин трубы даёт иное звучание её — то более мягкое и глухое, то более резкое и пронзительное. Поэтому, по уже готовым образцам строятся целые *наборы труб*, охватывающие полный объём данного «регистра» не только в количестве имеющихся на органе клавиш, но часто в значительно большем их числе. Таким образом, в больших современных органах каждой отдельной клавише часто соответствует до ста и более труб, распределённых между различными клавиатурами, могущими быть объединёнными в любых вполне произвольных сочетаниях.

Каждый отдельный «набор труб» носит название *голосов* или *регистров* и все имеющиеся в органе наборы труб по своему устройству делятся на *трубы губные* или *лабиальные* и *трубы язычковые*. В современном органе преобладающими являются лабиальные трубы, известные под именем *jeu de fond*. Они могут быть *голосами открытыми* и *голосами закрытыми* и в свою очередь делятся на трубы «принципала», трубы подражающие в своём звучании «струнным инструментам» и трубы флейтовые. Губные или «лабиальные трубы» в своём строении в точности соответствуют флейтам с наконечником. Но они, тем не менее, различаются между собою по своему большему или меньшему поперечному сечению, срезу и обрамлению «бородки», по внешнему очертанию всей трубы и по тому материалу из какого они изготовлены. Так например, широкую трубку и высокий срез имеют «принципалы». Они никогда не бывают *закрытыми* и, обладая более широкой мензурой, дают грудной открытый звук. Напротив, узкую трубку и низкий срез-отверстие имеют так называемые «струнные голоса» или «штрайхи» от немецкого *Streichen* — «струнные». Они строятся как открытыми, так и закрытыми и звучат более резко и пронзительно. Трубы флейтовые вполне походят на флейты с наконечником. Кроме всего сказанного, открытые «лабиальные трубы» бывают различного строения и делятся на цилиндрические или призматические, как «принципал» — *principal*, конусообразные или пирамидальные, как «салиционал» — *salicional*, суженные или веретенообразные, как «козий рог» — *corne de chamois*, и, наконец, цилиндри-

ческие и конические, как некоторые флейтовые порядка «плоской флейты» — *flachflöte*. К закрытым «лабиальным трубам» относятся совершенно закрытые, как «бурдон» — *bourdon*, и полузакрытые, как «камышёвая флейта» — *flûte de roseau*.

Язычковые трубы, обычно менее многочисленны, представляют собою второе объединение органичных труб, известное под именем *jeu d'anche*. Они звучат резче и острее губных труб и в их собрании вносят много блеска и разнообразия. В своём устройстве, — говорит Курт Закс, — эти трубы сходны с кларнетом с той только разницей, что у обыкновенного кларнета сотрясающийся столб воздуха передаёт свои колебания язычку, тогда как здесь, наоборот, находящийся в трубе столб воздуха получает свои колебания от сотрясений язычка. Кроме того, звук, возникающий вследствие периодических прерываний воздушной струи язычком трубы, поступает в трубу уже почти образованным, причём его высота определяется длиной и тяжестью самой трубы. Вследствие этого, самую трубу можно считать лишь своеобразной «надставкой», служащей для сообщения данному звучанию большей округлости и полноты. Язычковые трубы звучат по преимуществу сильно и резко и применяются обычно в качестве добавки к губным трубам. Оставленные в полном одиночестве они производят не очень приятное впечатление, и в количественном отношении никогда не оказываются равными основным трубам. Закрытые трубы делаются чаще всего из дерева или из олова и на свободном конце снабжены замыкающей их крышкой. Вследствие этого они звучат глуше и на целую октаву ниже открытых труб, так-как проникая в закрытую трубу волна воздуха, не находя себе выхода, возвращается обратно, чтобы выйти наружу только через боковое отверстие. Другими словами все восьми-футовые трубы *заменяют* собою шестнадцати-футовые, что в иных случаях значительно облегчает дело.

Из всего сказанного уже ясно, что каждый отдельный *набор труб* образует вполне самостоятельный *регистр* и, следовательно, количество *регистров* определяет действительную полноту труб. Трубы, относящиеся к данному «голосу» или «регистру» расположены так, что могут быть введены в действие и выключены из общего звучания все одновременно. Всё это осуществляется посредством так называемых *регистровых тяг*, переходящих затем в *регистровые рычаги* и заканчивающихся *регистровым стержнем*, конец которого выведен уже на стенку клавиатурного устройства в виде *регистровой рукоятки* или, что значительно удобнее, — *регистровой пюгоницы*. Выдвигание и задвигание «регистровых ручек» осуществляется обычно самим органистом во время игры, или иной раз оказывается переданном помощнику органиста, снабжённому соответствующей записью «регистратуры». Правильный и тонкий подбор регистров при исполнении имеет

огромное художественное значение и представляет собою большое искусство, научить которому часто не представляется возможным. В сущности говоря,— это уже *творчество*. Художественные средства «регистратуры» органист должен чувствовать и применять те или иные сочетания их в полном соответствии со своим музыкальным замыслом. Действие «регистровых ручек», расположенных в поле досягаемости органиста справа и слева от него, открывают воздуху доступ к трубам соответствующих голосов, приводимых затем в звучание нажатием клавиш. Эти последние открывают маленький *вентиль* и заставляют звучать требуемый тон. В новейших органах имеются ещё особые приспособления, при помощи которых оказывается возможным привести в действие или закрыть целый ряд «голосов». Это устройство известно под именем «объединённых регистров» — *Kollektivzüge* или «комбинированной педали», изобретённой Аристидом Кавайе-Колем (Cavaillé-Coll, 1811—1886). Первое устройство заставляет действовать целые объединения голосов заранее определённые строителем органа, тогда как вторые, напротив, позволяют играющему самому составлять желаемые сочетания регистров. Но так или иначе, оба устройства действуют вполне независимо от основных регистров.

По высоте звука органские трубы делятся на однофутовые, двух, четырёх, восьми, шестнадцати и тридцати двух-футовые голоса. В некоторых особенно грандиозных по размерам органах существуют ещё шестидесятичетырёх-футовые трубы, а в «микстурах» применяются промежуточные величины в пять с третью фута, в два и две трети, в один с третью, в две трети и в полфута, необходимые для получения соответствующих «частичных тонов» от основного.

Все «голоса» органа делятся на *простые*, — главные или основные голоса, дающие только тот звук, который соответствует данной клавише, причём за основу измерения принимаются восьмифутовые трубы, в своём звучании соответствующие написанному в нотах. Побочные голоса, усиливая основной звук, образуют гармонические призвуки квинты, терции и некоторых других выше основного тона, соответствующего данной клавише. Этими голосами пользоваться отдельно нельзя и они служат только для усиления и сопровождения других голосов. Напротив, *смешанные* голоса, — *jeu de mutation* или «микстуры» образуются из соединения главных и побочных голосов и часто одной и той же клавише соответствует несколько труб из двух, трёх и даже пяти звуков, расположенных друг над другом в порядке терций, квинт, октав, дуодецим или двойных октав. К ним относятся регистры *nasard*, *cornet*, *fourniture* и *carillon*. Всеми этими смешанными голосами или *микстурами* следует пользоваться с большою осмотрительностью, так как в противном случае, легко прийти к столь же ошибочному

выводу, к какому в своё время пришёл Эктор Бэрлиоз, когда записал, что «органные мастера и сами органисты согласились признать удовлетворительной звучность, воспроизведённую этим многосложным отзвуком, который заставляет слышать в одно и то же время несколько совершенно различных тонов». «Это именно те самые микстуры, — добавляет Видор, — назначение которых не сумели объяснить Бэрлиозу»...

Всё огромное количество труб органа приводится в действие несколькими «ручными клавиатурами» или *мануалами* и одной или двумя «ножными клавиатурами» или *педалями*. В современных больших органах количество мануалов часто достигает пяти и располагается «терасообразно», — непосредственно один над другим так, чтобы исполнитель мог пользоваться различно звучащими наборами труб, подведёнными к той или иной клавиатуре. Такое устройство позволяет органисту играть в различных звуковых окрасках и по собственному желанию сочетать их в одно целое. Ближе всего к органисту расположен «нижний мануал». За ним следует «главный мануал» или в маленьких органах — «верхний мануал». Далее располагается собственно «верхний мануал» больших органов и, наконец, — «солный мануал». Пятый мануал особых названий не имеет и встречается очень редко. В современных больших органах это положение в корне изменилось и сейчас в органах с тремя клавиатурами самый нижний мануал носит название «главного мануала» или *grand orgue*, средний называется «позитивом» — *positif*, а верхний «речитативом» — *récitatif*. В пятимануальных органах эти последние наименования удерживаются за третьим и четвёртым мануалом, два нижних носят название «главных мануалов», а пятый или самый верхний называется «эхо» — *écho*. Педальная клавиатура расположена в точно соответствующей фортепианной последовательности белых и чёрных клавиш. В данном случае ножная клавиатура не окрасшена, но устроена так, что у исполнителя не остаётся ни малейшего сомнения в действительном значении той или иной клавиши. Играет он на «ножной клавиатуре» обеими ногами то носками, то каблуками, а то и краями ступней обеих ног, подвижность которых достигается длительными и достаточно кропотливыми упражнениями.

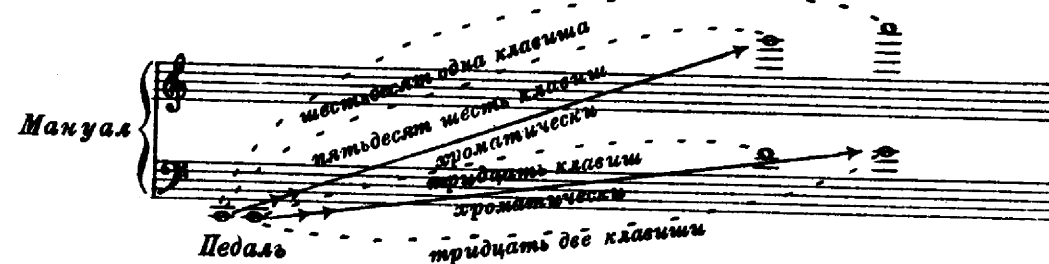
Регистры и клавиатуры могут вводиться в действие как поодиночке, так и в различных и самых причудливых сочетаниях. Воздух по воздухоподводящим камерам и каналам направляется к трубам и подаётся при содействии мощного электромотора, заменившего собою «калканта» — человека, управлявшего в старинных органах мехами и напоставленного таким образом воздух. В техническом отношении дело происходит отнюдь не так просто, как это кажется. Поддерживаемые в постоянном движении треугольные

«складчатые мехи», — говорит Курт Закс, — вбирают воздух извне и накачивают его в большие четырёхугольные «ящичные» или «магазинные» мехи, которые, под давлением грузов, расположенных на них, определяют равномерное распределение воздуха, направляя его под нужным давлением к главным каналам. Эти последние, в свою очередь, распределяют его между побочными каналами, из которых каждый обслуживает только один воздухоподводящий ящик, служащий резервуаром для воздуха». Над каждым таким воздухоподводящим ящиком расположена воздухоподводящая камера или «виндла», которая, в сущности, и даёт питание воздуху каждой отдельной трубе. Именно это устройство органа в течение столетий много раз менялось и сейчас приняты две разновидности устройства. В одном случае объединяются все трубы, принадлежащие одной и той же клавиатуре, по отдельным, строго обособленным продольным разделам камеры или «канцеллам», а в другом, — в каждой «канцелле» объединяются все трубы относящиеся к одному регистру. Таким образом, нажатие любой клавиши открывает всю «канцеллу», а вытягивание данного регистра в каждой «канцелле» открывает звуковой вентиль, или, наоборот, нажатием клавиши во всех «канцеллах» сразу открывается соответствующий звуковой вентиль и вытянутый регистр открывает доступ воздуху ко всей «канцелле». В настоящее время преобладающее значение получили *пневматические камеры*, действующие при помощи «пневматического рычага», изобретённого Чарльзом Спекманом Баркером (Barker, 1806—1879), и превращённого теперь в сложнейшее устройство *пневматической трактуры*. Здесь, разумеется, нет не-

обходимости подробно останавливаться на её устройстве, поскольку у каждого органного мастера существует свой собственный подход к разрешению этой задачи, а самое существо вопроса имеет не столько музыкальное, сколько чисто техническое значение.

В заключение необходимо упомянуть о новейших усовершенствованиях, содействующих более яркой и богатой красками игры. Прежде всего должно сказать несколько слов о *кóпулах*, позволяющих органисту соединять отдельные клавиатуры в самом произвольном порядке и если нужно, то играть, например, педальные голоса на верхнем мануале, а голоса этого последнего на нижнем. Нечто подобное можно осуществить не только вполне обособленно, но и в качестве дополнения к собственным голосам данной клавиатуры. Кавайе-Коль изобрёл и ввёл во всеобщее обращение отдельные воздушные камеры с различной силой давления воздуха в каждой части клавиатуры, а Абрахам Джордэн (Jorden, 1622—1722) в 1712 году изобрёл «воздухоподводящую камеру» — *boîte expressive*, имевшей вид раздвижной ставни или жалюзи. Вероятно впоследствии это усовершенствование привело к созданию *швэллеров*, позволивших различными, правда, способами, достигать *crescendo* и *diminuendo*, путём введения большего или меньшего количества одновременно звучащих регистров.

Современный орган в наиболее распространённом своём виде располагает пятьдесятю шестью клавишами для мануала и тридцатью двумя — для педали, а новейшие английские и американские органы — шестьдесятю одной клавишей для мануала и тридцатью — для педали. Вот полный объём этих разновидностей.



Но этот объём выражает только «теоретический» звукоярд и действует только в нотописии. В действительности орган, располагающий всеми наборами труб, охватывает самый грандиозный звукоярд, доступный человеческому уху, равный девяти с половиной октавам — от суб-контра-*do* до *sol* пятой октавы. Это происходит от того, что некоторые регистры, как было уже замечено, звучат одной или несколькими октавами выше или ниже написанного. Таким образом, каждая клавиша органа может одновременно издавать шесть звуков, расположенных на расстоянии октавы одна от другого, не считая призвуков. Зву-

ки органа, «будут ли они сильны или слабы, блестящи или тусклы», неизменно сохраняют одну и ту же напряжённость и звучат всегда ровно и бесстрастно. Сила звука при этом всегда находится в прямой зависимости от количества действующих труб и вследствие этого резкие переходы от *forte* и *piano* легче всего достигаются внезапным переходом от одной клавиатуры к другой. Кроме того, со свойственной своей природе способностью выдерживать звук без малейшей потери силы, орган больше склонен к связной игре, хотя размах действия его вовсе этим не довольствуется и отнюдь, конечно, не исчерпывается.

На Западе, где орган с незапамятных времён утвердился в качестве церковного инструмента, органисты совершенствовались в своём искусстве столетиями, передавая по наследству свои навыки не только своим ученикам, но и сыновьям, образуя таким образом целые родословные выдающихся органистов, принадлежащих к одному и тому же семейству. В России орган не получал такого значения и, тем более, не достиг равного распространения. Тем не менее, орган в Московской Руси появился уже во времена Ивана III (1440—1462—1505) и был известен под несколько искажённым именем *варгана*. Русские посылы, посещавшие Византию, не раз отмечали своё восхищение величественным звучанием *варгана* и очевидно были знакомы с ним задолго до его водворения при дворе московских великих князей. Здесь же *варган* приобрёл скорее только развлекательное значение, так как в русский «православный» церковный обиход никогда не был допущен. Вполне возможно поэтому высказать мысль, что орган в представлении русских людей не стремился занять руководящее значение и всё время оставался на положении «музыкальной диковины», что, впрочем, не мешало русским музыкантам стать не только превосходными органистами, но и создать для органа или с участием органа ряд выдающихся произведений. И несмотря на то, что орган решительно не вошёл в русский церковный обиход, он, тем не менее, стал участником ряда *духовных* сочинений, принадлежащих перу тонкого знатока русских церковных песнопений А. Т. Гречанинова (1864—1956). Как известно, Гречанинов создал три таких произведения, — кантату *Хвалите Бога*, *Демественную литургию* и *Вселенскую мессу*, в которых орган, в качестве постоянного сочлена симфонического оркестра, исполняет важные и значительные обязанности, ничуть не уступающие тем, какие ему поручались великими полифонистами.

Однако, вне участия в музыке «церковной», воспринимаемой хотя бы и под очень широким углом зрения, проникновенно-сосредоточенная, бесстрастно-углублённая, даже «безжизненная» звучность органа рано или поздно должна была отойти в сторону и уступить место горячим звучаниям голосов современного оркестра. Использованные вне такой связи друг с другом, каждая из этих разнородных звучностей имеет свои преимущества и красоты. Соединённые же вместе, они, вместо того, чтобы слиться воедино, неизменно стремятся к соперничеству и как бы противостоят друг другу. Именно поэтому далеко не всегда звучность органа столь величественна в недрах симфонического оркестра. Здесь больше, чем в чём-либо ином чувствуется ещё до сих пор разность двух этих громад. Непреодолимое, и, конечно, вполне невольное стремление поработить друг друга, подчинить своему влиянию и заставить отойти своего «противника» в сторону остаётся

ещё в полной силе. Нужен исключительный художественный вкус, чтобы суметь слить эти две противоположности и заставить их послужить на общее благо. Но чаще всего композиторы пользуются органом, если только он не исполняет у них главенствующей задачи, в качестве «украшающего» голоса оркестра. Именно так воспользовался органом Верди в *Отелло*, когда пожелал придать рёву морской бури большую внушительность, или Василенко в *Саде Смерти*, когда передал самыми глубокими звучаниями тридцати-двадцатифутовых труб раскат грома с последующим его отзвуком. В другом случае, орган исполняет обязанности церковного или молитвенного инструмента. Так воспользовался органом Эрольд в *Цампе*, Майербэр в *Роберте-Дьяволе* и Пророке, Алэви в *Дочери Кардинала*, Гуно в *Фаусте*. Под таким же углом зрения или в качестве инструмента усиливающего и дополняющего общую оркестровую звучность применил орган Чайковский в *Орлеанской Деве* и *Манфредe*, Римский-Корсаков в *Садко*, Скрябин в *Прометее*, Яначек в *Тарасе Бульбе*, Рихард Штраус в своей поэме *Так сказал Заратустра*. В качестве чисто оркестрового инструмента блистательно воспользовался органом Сэн-Санс в *Третьей симфонии* и Видор в *Sinfonia Sacra*, а Кароль Шимановский в *Stabat Mater*. Из советских композиторов чрезвычайно удачно использовал орган Андрей Баланчивадзе младший (1905—) в *Симфонии*. Не чужд орган и многим другим молодым композиторам, воспользовавшимся им либо в качестве инструмента *solo* без сопровождения, либо в качестве подлинного «концертанта».

Но всегда и во всех случаях использования органа в качестве подлинно оркестрового голоса чувствуется какая-то доля непримиримости — величественно-покойная звучность органа, при всех его современных усовершенствованиях, не в силах подчиниться оркестру настолько, чтобы вполне слиться с его жгучей, часто возбуждённой звучностью, то есть именно с тем что есть в нём самого своеобразного, необычайного, привлекательного и прекрасного. Вся прелесть, всё величие свободного сочетания двух этих «миров» именно и скрывается в их известном противоречии. В этом их недостаток, в том же их непередаваемое преимущество и обаяние...

Более того, по словам Онорэ дё Балзака (de Balzac, 1799—1850), сказанным им об органе, «орган — поистине самый великий, самый смелый, самый великолепный из всех инструментов, созданных человеческим гением. Это целый оркестр, от которого искусная рука может всего добиться, он же может всё выразить. Это своего рода пьедестал, на который восходит душа, чтобы ринуться в пространство, когда в своём полёте она пытается начертать тысячу картин, живописать жизнь, пробежать бесконечность, отделяющую небо от земли!».

Всё это, конечно, глубочайшая правда и, тем не менее, орган, при всех своих музыкальных достоинствах всё-таки так и не стал подлинно оркестровым инструментом. Он не принят в число постоянных его сочленов, хотя и присоединяется к ним довольно часто в произведениях таких мастеров как Бах, Хендель и композиторов их времени. В этом случае они обозначали партию органа, которую неизменно добавляли к своему оркестру, самым простым «цифрованным басом», представляя его воспроизведение на полное благоусмотрение органиста и, вполне доверяясь его собственному искусству и врождённому творческому дарованию. Такой способ письма давно уже оставлен и со времён Бетховена вошло в обычай излагать партию органа такой, какой она должна быть воспроизведена в действительности.

Как известно, орган принимал живейшее уча-

стие в оркестре Иохана-Сébastiena Баха, где неизменно действовал в составе *continuo* в качестве его наиболее устойчивой и надёжной основы. Такое толкование органа Бахом, несмотря на полную противоположность и даже известную *несовместимость* его звучания с оркестром, было не только вполне закономерным, но и безусловно необходимым, если принять во внимание достаточно убогий состав участвующих в оркестре Баха голосов. При таких условиях полная, величественная звучность органа неизменно *восполняла* все пробелы в звучании неравномерно составленного оркестра Баха и отнюдь ему не противоречила. Напротив, обогащая, украшая и дополняя его, она создавала то потрясающее ощущение проникновенности и величия, которым так насыщены все без исключения произведения великого Баха.

Vivace

1^{re} Trompette en Ré
2^e Trompette en Ré
3^e Trompette en Ré
Timbales
1^{re} Flûte, 1^{re} Hautbois
2^e Flûte, 2^e Hautbois
Basson
1^{re} Violon
2^e Violon
Alto
Orgue
Violoncelle et Contrebasse

[illegible][illegible]

Совершенно иначе пользовался органом Георг-Фридрих Хендель. Он правильно оценил преимущества и недостатки органа в сочетании с оркестром и потому, уклоняясь от неизбежного противоречия или соперничества в звучании, избегал соединять их вместе. Нет сомнения, что на правильный путь в использовании органа с оркестром Хенделя подтолкнул *состав* его оркестра, образованный уже значительно совершеннее и естественнее оркестра Баха. По этой причине Хендель предпочитает не столько *сочетать* воедино звучность органа с оркестром, сколько *противоположать* её звучанию оркестра, заставляя действовать обе эти «стихии» попеременно. Из сказанного, тем не менее, отнюдь не следует, что Хенделю чужды оркестровые *tutti* с участием органа или обычное *continuo* с его поддержкой.

Творчество Хенделя в этом смысле достаточно гибко и многообразно, и у него можно встретить немало подобных образцов, звучащих превосходно. Но в лучших своих творениях для органа или с участием органа он неизменно остаётся верным своей точке зрения, достигая поразительных красот, о которых сейчас можно говорить только, как о «недосыгаемых высотах», в области наиболее верного и тонкого истолкования органа в оркестре. В качестве примеров,—особенно совершенных и прекрасных,—должно указать на сборник его *Концертов для органа*, где партия органа представлена в наиболее совершенном и многообразном изложении. В пояснение к сказанному один небольшой отрывок из его самого вдохновенного *Концерта для органа g-moll*, изданного в обработке Макса Зайфэрта (Seiffert, 1868).

Larghetto e staccato (♩ = 80)

TUTTI

Hautbois

Basson

1^{re} Violon

2^e Violon

Alto

Violoncelle et Contrebasse

Clavecin

Orgue

1^{re} Viol.

2^e Viol.

Alto

Vc. et Ch.

Впервые в 1831 году орган появился на театре в *Цампе* Эрольда. Вслед за ним Майербэр заставил его зазвучать в пятом действии *Роберта-Дьявола*. С той поры органом часто пользовались в «молитвенных сценах» драматических произведений, и в качестве примера нельзя не упомянуть

о чудесном впечатлении, оставляемом органом в «Сцене церкви» в *Фаусте* Шарля Гуно, где орган одинаково хорош тогда-ли, когда он звучит один или тогда, когда он присоединён к хорам, размещённым за сценой. В обоих случаях орган звучит особенно внушительно.

Un peu moins vite *una. (a 2)*

Petite Flûte et Grande Flûte

Hautbois

en Mi b

Cors

en Do

Trombones

МЕФИСТОФЕЛЬ

Mar - gue - ri - tel
Мар - га - ри - та!

Orgue

1^{re} Violons

2^e Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Clarinettes en Si b

Bassons

Trompettes en Do

Timbales

МАРГАРИТА

sois mau - di - te! à toi l'en.
нет про-щень я! по-гиб-ла

cresc.

cresc.

[illegible]

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony. The top section features a piano introduction with a complex texture, including a Vc. (Violoncello) and Cb. (Contrabasso) part. The piano introduction is marked with a piano (p) dynamic. Below this, the full orchestral section begins, featuring multiple staves for various instruments. The orchestral section includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible.

Впервые в симфоническом оркестре органом воспользовался, вероятно, Ференц Лист, когда пожелал противопоставить варварскому облику диких орд царя гуннов Аттилы (?—433—453)

«идею христианства» в лице войска Теодориха, вступившего в неслыханную дотоле исполнинскую битву с гуннами в окрестностях города Труа осенью 451 года. Восхищенный потрясающей стеной картиной Вильхельма фон-Каульбаха (Kaulbach, 1805—1874) *Битва гуннов*, Лист вос-

пользовался для этой цели величественным напевом старинного григорианского песнопения *Cruх fidelis*, который он поручил органу без сопровождения, противопоставляя его яростным возгласам тромбонов, подкреплённым чудовищным *fortissimo* остального оркестра.

Avec grandeur (Andante)

I ^{a3}

Flûtes et Petite Flûte

Hautbois

Clarinettes en Sib

Bassons et Tuba

Cors en Fa

Trompettes en Fa

Trombones

Timbales

Cymbales

10 Violons

20 Violons

Altos

Violoncelles et Contrebasses

Lent

Orgue

Совершенно иначе и чрезвычайно свободно воспользовался органом также в симфоническом оркестре Камий Сэн-Санс в «Росо Adagio» конца первой части своей *Третьей симфонии*. Глубоко оценивая истинные возможности органа, он применил его в качестве удивительно тонкого сопро-

вождения, обладающего несравненной величественностью и внушительностью. Это ощущение особенно остро проступает во второй части симфонии в том месте, где появляется фортепиано в четыре руки, и своим сложным узором сопровождения особенно ярко оттеняет звучание органа.

Poco Adagio ♩ = 60

Orgue *pp*

1^o Violons *pp*

2^o Violons *pp*

Altos *pp*

et Violoncelles *pp*

Majestueux ♩ = 96

Hautbois *f*

Cor Anglais *f*

Clarinettes en Sib *f*

Bassons *f*

Contre-Basson *f*

Cors chromatiques en Fa *f*

Orgue *f*

1^o Violons *f*

2^o Violons *f*

Altos *f*

Violoncelles *f*

Contrebasses *f*

Flûtes *f*

Cors en Do 1^o et 2^o *f*

Cors en Fa *f*

Trompette en Do 3^o *f*

S Timbales

[illegible]

С исключительным вдохновением использовал орган Чайковский. Когда Манфред достигает, наконец, полного примирения и умирает, автор сопровождает эту музыкальную картину величественными звуками органа. Вот эта удивительная страница из незаслуженно забытой и чрезвычайно редко исполняемой симфонии-поэмы Чайковского.

Listesso tempo ♩ = 138

Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en La

Clarinette basse en Sib

Bassons

Orgue

Grand jeu

1^o Violons

2^o Violons

Altos

Violoncelles

Largo $\text{♩} = \text{♩}$

ff *cresc.* *f* *ff*

Trompettes en Ré

Pistons en La

ff Trombones et Tuba

f Timbales

Grosse Caisse

Orgue

f cresc. *f* *ff*

Più mosso $\text{♩} = 68$

f *ff* *f* *ff*

Trompettes en Ré

Pistons en La

ff Trombones et Tuba

f Timbales

Grosse Caisse

Orgue

f *ff* *f* *ff*

W^{a3}

Timbales

Шарль-Мари Видор, будучи великолепным органистом, в своей *Sinfonia Sacra* предоставил органу права виртуозного инструмента, соревнующегося с оркестром. В местах наибольшей силы

он использует могучий голос органа во всей его многообразной полноте, придающей общему звучанию оркестра ощущение величавой мужественности, блеска и ярко сверкающего великолепия.

Moderato ♩ = 66

Violons

Altos

Violoncelles

Orgue

G. R. {
(Mixtures 2, 4, 8)

pizz.

Hautbois

expressif *retenu*

pp *p dim. pp*

1^{re} Viol.

2^e Viol.

arco *pp* *dim. pp*

arco *pp* *dim. pp*

(pizz.) *pp* *dim. pp*

Contrebasses

pizz. *f* *pp*

f *pp*

dimin.

Римскому-Корсакову орган в качестве «необычной» оркестровой звучности понадобился в опере-былине *Садко* в том месте шестой картины, где появляется видение — Старчище могуч богатырь в одежде калики перехожего. Он тяжелой палицею свинцовой выбивает Садкины гусли и мгновенно останавливает неистовую пляску цар-

ства подводного. Орган за кулисами, неожиданно вступающий с первым-же зычным возгласом Старичица — «А, не в пору расплясался, грозен Царь Морской», создаёт резкое противоречие всему только что отзвучавшему оркестровому великолепию и вводит новое ощущение величаво-холодной, сдержанно-сосредоточенной звучности.

Large majestueux ♩ = 52
à pleine voix

ВИДЕНИЕ

Ай, не впо-ру рас-пла-сал-ся, гро-зен царь Мор-ской! Си-не—

Orgue

1^{re} Violons

2^e Violons

мо ре вско ле ба ло ся, То пит мяо ги бу сы ко раб ли.

Очень живописно воспользовался органом также и Глазунов в своей увертюре *Карнавал*. Автор, к сожалению, не оставил никакой «программы», разъясняющей художественный замысел данного произведения, но появление органа в самый разгар карнавального веселья предположительно можно объяснить лишь стремлением «разрядить» шумную, стремительную музыку увертюры проникновенными звуками органа, до-

носящимися из близлежащего католического собора или сопровождающими заунывное пение какой-нибудь, внезапно появившейся из-за угла, «монашеской процессии». Так это или нет — сказать, конечно, трудно. Несомненным остаётся только резкое противопоставление насыщенной звучности оркестра одинокому спокойно-углублённому звучанию органа, способному произвести поистине неотразимое впечатление.

Modéré

Orgue

f

dim.

p

18

Timbales

pp

p

The image shows a musical score for Organ and Timpani. The Organ part (top) is in 3/2 time, key of B-flat major, with dynamics *f*, *dim.*, and *p*. The Timpani part (middle) is in 3/2 time, key of B-flat major, with dynamics *pp* and *p*. The bottom system shows piano accompaniment for the organ part.

Как было уже замечено, Василенко применил самые низкие — тридцати-два-футовые и шестидесяти-четырёх-футовые трубы органа для вос-

произведения ужасающего раската грома в минуту смерти духа лорда Кэнтэрвилля, изнемогавшего под давлением злых проделок новых весьма

несносных обитателей старинного замка, с таким неподражаемым блеском описанных в очаровательной новелле Оскара Уайльда (Wilde, 1856—1900). Вот этот любопытный случай.

27 Allargando molto

1 Hautbois
Cor Anglais
Clarinettes en La
Clarinette basse en La
Bassons
Contre-Basson
Cors en Fa
Trompettes en Sib
Trombones et Tuba
Timbales
Cymbales
Tam-Tam
Orgue
10 Violons
20 Violons
Altos
Violoncelles et Contrebasses

28 Poco più mosso

Flûtes
Hautbois
Cor Anglais
Clarinettes en La
Bassons
Contre-Basson
Cors en Fa
Trombones et Tuba
Timbales
Tam-Tam
Orgue
Altos
Contrebasses soli

Очень широко использовал орган в своей симфонической поэме *Тарас Бульба* Леош Яначек. Хотя он и звучит у него величественно и проникновенно, но, тем не менее, как-то мало выжигается.

с обликом героев замечательной повести Н. В. Гоголя (1809—1852). Вот для образца один небольшой отрывок из этого очень мало известного рус-

ским музыкантам произведения, повествующего о «трёх смертях» — Андрия, Остапа и самого Тараса.

Retenu Andante

Orgue *pp*

2nd. Subbass 16'

Hautbois 1^{re} SOLO

Clarinettes en Sib 1^{re} SOLO

Orgue

Contrebasses SOLO

С подлинным музыкальным вкусом воспользовался органо́м Баланчивадзе-сын. Он использовал его только в средней части *Симфонии* и, да-

вая достойный внимания образец, применил орган сначала в противовес оркестру, а затем и в качестве тонкого спутника всех его голосов.

Assez lent (Adagio) *en élargissant Au 1^{er} Mouvement*

112

Céleste

Orgue *ppp*

Violoncelles *mf*

Contrebasses *mf*

4 SOLI div. a 2

Flûtes 1^{re} SOLO

113

В заключение остаётся упомянуть о небольшой вещице Скрябина, облечённой спустя восемнадцать лет после смерти автора в пышный оркестровый наряд. Когда музыкальное напряжение достигает полного неистовства, — тогда вступает орган в «полной игре». Он использован со всеми своими сложными призвуками и достойно обрамляет это море звуков, готовое поглотить в своей

бездне слушателя. Орган сообщает этому небольшому кусочку музыки такую величавость, такую потрясающую величественность, что положительно нет слов передать то странное ощущение, которое возникает при воспроизведении этой удивительной музыки. Вот те страницы, которые содержат в себе самые последние такты поэмы «Vers la flamme».

Eclatant, lumineux 13 Орган

14

198

Petites Flûtes

Grandes Flûtes

Hautbois

Cor Anglais

Petite Clarinette en Mi♭

Clarinettes en La

Clarinette basse en Si♭

Saxophone alto en Mi♭

Cors en F♯

Trompettes en Si♭

Trombones et Tuba

Timbales

à percussion

Ceux de Timbres

à clavier

Triangle

Cymbales

Grosse Caisse

Tam-Tam

ff mûrisses peu

Grand Jeu

Orgue

derrière le chœur

22 Violons

22 Violons

Altos

Violons et Violoncelles

Contrebasses et Contre-Basson

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ЭЛЕКТРО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Самыми ближайшими предшественниками электро-музыкальных инструментов можно признать «электропневматику», введенную сначала в органе, и применение «электромотора», использованного для прерывания воздушной струи у вибрфона. Что же касается собственно радио-передачи, то она послужила только толчком для дальнейшего развития идеи электро-музыкальных инструментов, появление которых за последние десятилетия шло в основном по линии применения «электрических методов».

Родиной первого концертного электро-музыкального инструмента, несомненно, является Россия. Подобно тому, как первая радиоустановка, изобретенная А. С. Поповым (1859—1905), возникла в 1895 году в Петербурге, так и первый электро-радиомузыкальный инструмент, изобретенный Л. С. Терменом (1896—) около 1920 года, был показан впервые в Москве. Впрочем, Западная Европа и Америка оспаривают это право, ссылаясь на более ранние изобретения, что дела, однако, не меняет, коль скоро история электро-музыкальных инструментов удержала в памяти имя только Термена, как подлинного «пионера» в этой области. Тем не менее, справедливость требует назвать и имена его предшественников, создавших приборы, о сущности которых сейчас уже ничего не известно. Это — У. Дуддэль (Duddell, 1862—?), построивший свой электро-музыкальный прибор в 1899 году и У. Бёрстин (Birstyn, 1884—?), сделавший нечто подобное в 1911 году. В качестве первого строителя, применившего в 1915 году электронную лампу, память удержала имя одного Ф.-Э. Миллера (Miller, 1889—?).

Изобретение Термена, считающееся сейчас действительно первым в области электро-музыкальных инструментов, возникло с развитием радиотелефонии и, получившее наименование *термэнвокса* или по иностранным источникам — *этарофона*, в основном ничем не отличается от всех электро-музыкальных инструментов, появившихся уже позднее. Вернее, та «схема», которая

была разработана в «первенце», получила со временем только большее совершенствование и подробностей и, главным образом, в способе извлечения звука. Самый же инструмент — «термэнвокс» или «голос Термена», возник на основе генерации колебаний звуковой частоты по «принципу биений». Известно, что «немодулируемые колебания», излучаемые радио-станциями, не воспринимаются слуховым органом, поскольку их частоты лежат выше верхнего предела частот, слышимых человеком. Однако, если две такие частоты воздействуют на «нелинейное устройство» или *детектор*, то в итоге взаимодействия этих частот образуется при некоторых условиях звуковая частота, воздействие которой на «телефон» вызовет появление звука определенной высоты. Термэнвокс, в частности, оказался единственным электро-музыкальным инструментом, в котором управление высотой тона и его громкостью совершается при помощи движения рук в пространстве. Приближение правой руки к «нитровой антенне» увеличивает ёмкость между «антенной» и «землей» и приводит к повышению высоты тона, — исполнитель, в данном случае, рассматривается как своеобразное «заземление». Лёгкое и плавное покачивание руки вызывает «вибрацию», точнее — то «дрожание звука», которым обычно пользуются скрипачи и виолончелисты для передачи звуку наивысшей степени выразительности или «экспрессии». В этом случае звук термэнвокса оживляется и начинает «петь», словом — становится «выразительным». Тут же полезно заметить, что на термэнвоксе нельзя играть *legato* без непрерывного, очень плавного и постепенного «скольжения» звука. Это постоянное скольжение и своеобразная вибрация делают звук термэнвокса, особенно в верхней части его объёма, несколько похожим на живой поющий голос. В основном же, звук термэнвокса довольно ясно напоминает звук пилы или флексатона, но «окраска» его носит значительно более благородный оттенок. При относительно малом количестве различных звуковых «тембров», — на первых инструментах Тер-

мэна оно было не велико,—инструмент этот, тем не менее, обладает звучностью новой, свежей и, несомненно, красивой, хотя и немного «завывающей». В своей окраске она больше всего напоминает «нежную» виолончель, отчасти саксофон и английский рожок. В высоких отрезках объёма термэнвокс становится несколько резковатым и, будучи иногда похожим на человеческий голос, из музыкальных инструментов больше всего напоминает скрипку, отчасти флейту и кларнет. В нижней части своего «звукоряда»,—его границы не доходили ещё до существующих теперь пределов,—он больше всего сходен с органный «бомбардой» и не особенно приятен в *forte*, приобретая несколько хриплый, угрюмый и даже «хрюкающий» оттенок. Впрочем, этот досадный недостаток при довольно невысоком качестве звуковоспроизводящей установки оказывается присущим почти всем радио-музыкальным инструментам.

Объём термэнвокса чрезвычайно велик и, по сути дела, охватывает всю шкалу слышимых частот. Уровень мощности или «громкостный размах» термэнвокса зависит от мощности звуковоспроизводящей установки — «усилителя» и «динамика»,—и именно поэтому термэнвокс, так же как и любой другой электро-музыкальный инструмент, может быть слышен при звучании всякого симфонического оркестра самого произвольного состава. Играть на термэнвоксе трудно. Исполнитель не имеет никаких опорных точек и потому воспроизведение стремительных технических построений невозможно. Такие приёмы, как *staccato*, могут быть осуществлены только в очень медленном движении и к тому же с явно недостаточной точностью. В этом случае, «прерывистость звука» достигается применением «воздушной педали», то-есть изменением громкости при помощи введения левой руки внутрь «кольцевой антенны». В симфоническом оркестре термэнвокс не участвовал, но для него, в качестве инструмента-*solo* написал в 1929 году *Первую аэрофоническую сюиту* американский композитор Джозеф Шиллингэр (Schillinger, 1895—1943).

В дальнейшем развитие электрического устройства термэнвокса, возникшего, как уже известно, в качестве первого электро-музыкального инструмента в 1920 году, привело, с одной стороны, к шумным концертным выступлениям наиболее страстных поклонников и последователей его, а с другой — к упорным исканиям в деле создания такого электро-инструмента, который действительно смог бы войти в оркестровый обиход. Во Франции, двумя годами позже, в 1922 году, под непосредственным влиянием Термэна, был предложен клавиатурный электро-музыкальный инструмент под именем *ondes musicales* или *мартэно*, названный так по имени строителя Мориса Мартэно (Marteneau, 1898—). Здесь нет необходимости останавливаться на подробном рассмотрении устройства этого радио-инструмента, в основном по-

коящегося на «принципе термэнвокса». Достаточно только заметить, что порождаемый им звук, оказывается в состоянии предоставить три основных величины видоизменения, необходимые для определения выразительности — высоту, громкость и окраску. На мартэно,—вероятно впервые,—была сделана попытка добиться более точного управления высотой тона и в этом смысле, в сравнении с термэнвоксом, он сделал некоторый шаг вперёд. Французы определяют его объём полным звукорядом, заключённым в пределах *do* большой октавы и *si* четвёртой.

Судя по партитурам, изданным после 1945 года, возможности *Onde Martenot*,—теперь принято такое правописание,—получили огромное развитие. Здесь легко встретить не только указание на применение отдельных тембров, но и *glissando*, трели и тому подобные приёмы, выполняемые лишь на «ленте-мануале» — *ruban*.

Во Франции этот инструмент пользуется значительным вниманием и Анри Бюссэ, первый, посвятивший ему краткое описание, в таких словах определяет его качества. «Окраска звука последней нижней октавы чувствительна к тому, чтобы заставить её казаться ещё более низкой, чем она есть на самом деле. Самая последняя высокая октава не может звучать *fortissimo*, но зато предпоследняя может быть чрезвычайно мощной. С оговоркой двух этих особенностей весь объём инструмента вполне употребителен от наиболее выдержанного *pianissimo* до самого громкого *fortissimo*. Что же касается окраски звука, то можно упомянуть, прежде всего, о медной звучности, несколько напоминающей окраску приёма *cui-vré*. Затем, должно напомнить о той, которая в своём ощущении очень близко подходит к деревянным духовым инструментам. Другая, более заглушённая, в зависимости от регистра, приближается к валторне, саксофону и флейте. Наконец, третья,—ещё более глухая, но очень чистая по звучанию, приближаясь к окраске высокой флейты, обладает низкими звуками весьма твёрдыми и устойчивыми, но без всякой примеси столь обычного для электро-инструментов треска». Во всём остальном мартэно остался на общем уровне и отнюдь не ушёл дальше современных ему образцов. В оркестре мартэно был применен по всей вероятности только один раз. Им воспользовался французский композитор Мари-Жозеф Кантелюб де Маларэ (Canteloube de Malaret, 1879—) в опере *Vercingétorix*, представленной в 1933 году на сцене «Большой оперы» в Париже. «Оркестр,—говорит Бюссэ,—низведённый на задний план, использует только арфы и струнные, играющие *pianissimo*, тогда как валторны, трубы и тромбоны поддерживают гармонию на уровне оттенка *piano*. Главная тема, порученная четырём инструментам «музыкальных волн», звучит с поразительной пастойчивостью и производит, несомненно, неожиданное впечатление».



Уже в том-же 1922 году русские инженеры В. А. Гуров (1892—1947) и В. И. Волынкин (1891—1953) предложили «грифовое» управление высотой тона. В отличие от самой простой «клавиатуры» Мартэно, гриф представляет собою «реостат», длиною около одного метра, замыкание цепи которого осуществляется мягкой «контрактирующей лентой». Наличие грифа допускает возможность исполнения не только «кантилены», но и почти любых технических построений, применяемых в музыкальной литературе для одноголосных инструментов. Размах «грифовых инструментов» по высоте и громкости столь же велик, как и на термэнвоксе. Кроме того, все «грифовые инструменты» обладают богатыми возможностями для изменения окраски звука. Устройства для изменения «тембра» в стационарной части звука чаще всего строятся на основе изменения частотной характеристики усилителя. Таким образом, на «грифовых инструментах» можно получить «окраску» как струнных, так и некоторых духовых инструментов. На инструментах этого вида, при покачивании пальца влево и вправо легко возникает «вибрация», а малейший «сдвиг» в сторону порождает соответствующее «смещение» звука и, следовательно,—его отклонение от истинной величины. Такие вещи, как затухание звука, его скольжение и некоторые иные «исполнительские приёмы» осуществляются в любых пределах высотного объёма инструмента. Надлежащие приспособления, как например на *эмиртоне*, дают возможность вводить в действие оттенки силы и, подобно фисгармонии, заставлять звучать инструмент то в одной, то в другой октаве. Любопытной особенностью «грифовых» электро-музыкальных инструментов оказывается безусловно равномерная мензура. В отличие от современных смычковых инструментов любой данный интервал

укладывается в равных отрезках на всём протяжении грифа. Это обстоятельство значительно облегчает задачу исполнителя, а отсутствие смычка позволяет играть на грифе двумя руками без участия больших пальцев. Объём инструмента предел слышимости от самых низких до самых высоких звуков обычного для радио-инструментов размаха. Но наиболее красивым и естественным звучание инструмента оказывается в тех октавах, которые соответствуют,—с небольшими отклонениями в сторону,—сумме человеческих голосов. Громкость звука определяется педалью, а при надлежащем дополнительном устройстве возможна передача звука с эстрады в любую точку зала.

Таковы музыкальные свойства *грифовых* электро-музыкальных инструментов. Но, как ни странно, целый поток подобных инструментов,—а он появлялся с невероятной стремительностью и угасал с ничуть не меньшей поспешностью,—отнюдь не ослабевал. Неудачи не угнетали строителей, а ничтожный успех их изобретений нисколько их не огорчал. Поэтому, достаточно перечислить только некоторые из них, дабы получить вполне ясное представление о состоянии «электро-музыкального дела» в данную минуту. Большая часть этих инструментов давно уже забыта, но лучшие из них сохранились в памяти музыкантов. Среди них можно назвать *виолону* В. А. Гурова, *сонар* Н. С. Ананьева (1902—), *эмиртон* А. А. Иванова (1907—) и А. В. Римского-Корсакова (1910—), и *В-7* А. А. Володина (1914—). Этот последний радио-инструмент построен с учётом новейших музыкально-акустических требований и на текущий день является, по мнению, одним из лучших «грифовых инструментов». Но, в связи с появлением кристаллических триодов, можно уже ожидать дальнейших усовершенствований в этой области.

Tempo di Marcia

Ensemble list:

- Em'ritone, 1^{re} Flûte et 2^e Flûte
- 1^{re} Flûte
- Cor Anglais
- Clar. en Si b et Clar. basse en Si b
- Saxophone Alto en Mi b
- Bassons et Contre-Basson
- Cors en Fa
- Trompettes en Si b
- Trombones et Tuba
- Timbales
- Tamb. Militaire
- Cymb. et Gr. Caisse
- 1^{re} Violons
- 2^e Violons
- Altos
- Violoncelles
- Contrebasse

Но, чтобы покончить с этим вопросом, быть- может следует упомянуть ещё некоторые из электро-музыкальных инструментов, построенные на Западе. К числу родственных «виолоне» электро-

инструментов должно отнести построенный в 1930 году Фридрихом Траутвайном (Trautwein, 1897—) *траутониум*. В числе «полифонических» или многоголосных электро-музыкальных инструментов можно упомянуть чрезвычайно неудобный для исполнителя *сфэрофон*, снабжённый несколькими клавиатурами и созданный в 1926 году немцем Йоргом Магером (Mager, 1890—), и *хэл-лэризон*, который построили в 1928 году немцы Бруно Хэльбергер (Helberger, 1900—) и Петэр Лэртэс (Lertes, 1904—). Этот электро-инструмент подобно русским «грифовым» образцам, снабжён мягкой лентой мануала, где метрические расстояния в точности соответствуют музыкальным интервалам. Наконец, в 1932 году П. Живле (Givélet, 1897—) и Э. Куплэ (Cupleux, 1899—) создали впервые радио-орган с семьюдесятью шестью регистрами, тремя мануалами и одной педалью. Но, несомненно, наиболее распространённым клавишным электро-радиоинструментом является *электрический орган* или *орган Хэмонда*, изобретённый и разработанный в 1929 году Ляурэнсом Хэмондом (Hammond, 1880—?), но выпущенный в свет только в апреле 1935 года.

В сравнении с звучанием обыкновенного органа, электрический орган Хэмонда чрезвычайно далёк от него, хотя и стремится ему во всём подражать. Это есть новый представитель многочисленной «плеяды» электро-радиоинструментов, который ни в коем случае не должен быть истолкован, как «заменитель» старого органа, художественная жизнь которого ушла уже в прошлое. Надо думать, что «орган Хэмонда» рано или поздно постигнет участь всех прочих электро-радиоинструментов, хотя бы по одному тому, что звучание его в некоторых случаях способно вызывать глубоко-противные художественному чувству музыканта ощущения и породить представление о худшем, что было и есть в этой области.

Электрический орган Хэмонда представляет собою *электро-музыкальный* инструмент с вращающимися генераторами. Он составлен из генераторов переменных токов, основные тоны которых выделяются с помощью фильтров и смешиваются в трансформаторах. Отсюда образованные колебания, будучи усиленными, поступают в электро-динамические громкоговорители для излучения звука. По своему устройству электрический орган резко отличается от всех прочих электро-инструментов, где в основном в излучаемом магнитном поле действует рука исполнителя или панель, сходная в своём назначении с грифом струнного инструмента.

В нескольких словах устройство электрического органа Хэмонда сводится к следующим положениям. Его «консоль» или *игральный стол* имеет два мануала с объёмом в шестьдесят одну клавишу каждый. Верхний мануал называется «экспрессивным», а нижний — «большим органом». Объём электрического органа охватывает

звукоряд от *do* большой октавы до *do* четвёртой. В «консоли» помещаются все механизмы и органы, необходимые для производства звука, а также все рукоятки и рычаги управления, необходимые для того, чтобы привести электро-орган в действие. Педальная клавиатура имеет тридцать две клавиши, охватывает объём от *do* большой октавы до *sol* первой, и расположена «радиально», — вогнутым в середине рядом. Звук электрического органа воспроизводится при посредстве «звуковых излучателей», содержащих по одному, не дающих искажений усилителю, и по два электро-динамических громкоговорителя.

Слева от каждого мануала находится двенадцать клавиш или кнопок, снабжённых номерами от нуля до одиннадцати. Они называются «кнопками предустановленных тембров». Кнопка «0» в обоих мануалах является общим выключателем указанных «предустановленных тембров», а каждая последующая кнопка от «1» до «9» включает окраску звука, подражающую какому-нибудь органному регистру или оркестровому инструменту. Кнопки «10» и «11» обслуживают «свободные сочетания» и управляются «гармоническими регуляторами» или «регуляторами гармоник», расположенными над верхним мануалом. Они представляют собою четыре набора выдвижных рычагов, причём каждые два набора соответствуют определённому мануалу, — верхнему слева, нижнему справа. В середине между ними помещаются два рычага, управляющие звуками педальной клавиатуры.

Внутри электрического органа находится генератор, состоящий из девяносто одного стального диска. Эти диски, или «фонические колёса», сидят на одном валу синхронного электро-мотора. Диски вращаются в магнитных полях, создаваемых таким-же количеством магнитов с надетыми на них индукционными катушками. Окружность всех «фонических колёс» не ровная и состоит из ряда равномерно расположенных зубцов. Поэтому, когда они при вращении проходят мимо магнитов, — магнитное поле неизменно претерпевает изменение, в связи с чем в катушках, в силу индукции, возникают слабые переменные токи. Количество этих переменных токов соответствует количеству «фонических колёс», а каждый из них соответствует числу колебаний звуков принятой в музыке «равномерной темперации». Объём частот генератора соответствует хроматическому звукоряду от *do* контр-октавы до *fa#* пятой включительно. Вследствие-же того, что все ступени этого обширного звукоряда генерируются от одного и того-же электро-мотора, то между ними не может возникнуть ни расстройки, ни, тем более, расхождения в интервальных величинах.

Все генерируемые слабые электрические токи имеют *простые* синусоидальные очертания колебаний, и соответствующие им звуки являются *простыми* или «элементарными» музыкальными

тонами, свободными от гармоник или обертонов. В качестве *простых основных тонов* все эти электрические токи, порождаемые действием генератора, передаются к «кнопкам регистров» и к «гармоническим регуляторам», а также к клавишам, действующим в данном случае, как *замыкатели* и *прерыватели* токов. Отсюда ясно, что нажим любой клавиши вводит в электрическую цепь частоту, соответствующую тону клавиши. Одновременно каждая клавиша может включать в электрическую цепь девять, находящихся в простом числовом отношении, частот, и если к данному «основному тону» должны быть присоединены гармоник или обертоны, то посредством надлежащей «регистражной кнопки» включаются объединения соответствующих «регуляторов гармоник» или одно из заранее предустановленных сочетаний. Все девять частот по девяти разным проводам передаются собирающему и смешивающему их трансформатору, откуда они выходят уже по одному проводу в виде «модулированного тока». После надлежащего усиления этот ток подействует на бобины электродинамических громкоговорителей, которые превратят его в звук. Вполне понятно, конечно, что в электрическую цепь включён также и «реостат громкости звука», позволяющий изменять только *амплитуду* электрической волны, отнюдь не воздействуя на другие характеристики её. Другими словами, он изменяет *громкость*, но не высоту или окраску звука.

За последние годы развитие электро-музыкальных инструментов сделало значительный шаг вперёд. В основном, это касается электро-органов, являющихся в подавляющем большинстве чисто *электронными* инструментами, и в значительном меньшинстве — *электро-механическими* инструментами. После электро-органа Хэмонда, наибольшего внимания заслуживают органы Миншэлла (Minshall, 1900?—), органы Аллена (Allen, 1899?—), с тремя ручными и одной ножной клавиатурой, и органы Шобера (Shober, 1905?—) с двумя пяти-октавными мануалами и одной педальной клавиатурой с тридцатью двумя клавишами. Все модели этих электро-органов разработаны в Соединённых Штатах и, в сравнении с органом Хэмонда, имеют некоторые качественные преимущества. В Западной Германии модель электронного органа «Полихорд» Харальда Бодэ (Bode, 1909?—) была представлена на международной ярмарке во Франкфурте в марте 1954 года. Все перечисленные разновидности электро-органов в основном используют, как и органы Хэмонда, гармонический метод синтеза тембров. Однако, в органах «Полихорд» сложные тембры образуются не из синусоидальных составляющих, а из отдельных компонентов, напряжения которых, в свою очередь, состоят из первой, более слабой второй и ещё более слабой третьей гармоники.

Во Франции получил распространение электронный орган Константа Мартэна (Marten, 1906?—), построенный, очевидно, в период 1954/1955 года. Особенностью этого органа является устройство для плавного включения звуков музыкального инструмента через диоды. Запертые первоначально, они отпираются при замыкании контактов, связанных с клавиатурой инструмента. Схема генератора является трёхточечной схемой индуктивной связи.

В отношении «атаки звука» все наиболее значительные конструкции электро-органов уже преодолели при включении *щелчки*, столь неприятные на многих электро-музыкальных инструментах и, в частности, на электро-механических органах Хэмонда. В заключение нельзя не отметить, что в последнее время к электро-музыкальным инструментам вообще предъявляются более высокие требования в отношении *музыкальности* звучания, *разнообразия* тембров и некоторых других условий. Основным недостатком, тем не менее, остаётся желание ограничить свои искания в области *новых тембров* и остаться на уровне предельного приближения к звучанию обыкновенного церковного органа. Отсутствует также *пальцевое управление* громкости каждого звука инструмента и, связанная с этим, «управляемая атака звука». Очевидно, все эти усовершенствования будут решены в ближайшем будущем, коль-скоро современное состояние технического развития радиотелефонии даёт уже право предполагать «новейшие открытия» в этой области.

Оставляя в стороне дальнейшие подробности, связанные с образованием требуемой *окраски* звука, можно на этом смело закончить обзор электро-музыкальных инструментов и перейти к изложению сущности *графического* или *рисованного звука*.

В числе изобретений последнего времени, долженствующих «обогащать» музыкальное искусство новыми звуковыми красками бесполезно сказать несколько слов о «музыке будущего», названной её изобретателем «рисованным» или «графическим звуком». Суть этого открытия чрезвычайно проста. Она имеет нечто общее с «мультипликацией», когда заранее рисуется изображение, описываемое затем на плёнку. Самое название «рисованный» или «графический звук» определяет, следовательно, «принципиальную сущность» предмета. Иначе говоря, «первоисточником звука», в отличие от обычно применяемого воздействия человека на музыкальный инструмент, является непосредственно *форма колебаний*, изображённая графически, как «акустический график». Само собою разумеется, при этом отсутствуют как музыкальные инструменты сами по себе, так и играющие на них исполнители, а новейшая электротехника слабых токов или попросту — «радиотехника», даёт возможность превратить данный «акустический график» в действи-

тельное звучание путём «трансформации» его через систему оптических и электромагнитных приборов. Идея и техническое воплощение данного сткрития принадлежит, как известно, Евг. Ал. Шолпо (1891—).

Способ использования этого «принципа» состоит в том, что известные сочетания «акустических графиков», соответствующие требуемой музыке, предварительно наносятся фотографическим путём на киноплёнку, после чего полученная фонограмма воспроизводится обычным способом через надлежащую установку звукового кино. Для нанесения на киноплёнку такой *искусственной*, то-есть записанной не с натуры фонограммы, построен особый прибор, получивший название *вариофона*, от сочетания латинского *varius* — «различный» и греческого *φωνή* — «звук», который позволяет осуществить весь круг изготовления фонограммы сравнительно простыми и удобными приёмами. В противоположность играющему живому музыканту, обязанному соблюдать требуемый музыкой «режим времени», звукооператор вариофона работает не торопясь, поскольку движение плёнки при записи искусственной фонограммы происходит в десять-пятнадцать раз медленнее, чем при последующем и окончательном её воспроизведении через приборы звукового кино. Кроме того, он не обязан соблюдать и никакого музыкально-звукового «режима», коль-скоро запись может происходить с остановками, от ноты к ноте. При таких условиях ясно, что для вариофона не существует так называемых «виртуозных» или «технических» трудностей, и перед глазами звукооператора находится обычный нотный текст, в виде «партитуры» для вариофона, которая отличается от обычной оркестровой партитуры тем, что в ней отсутствует всякая «терминология», относящаяся к скорости движения, динамическим оттенкам и общему характеру выразительности. Она заменена точными обозначениями, выраженными в числах. Названия инструментов заменены условными обозначениями «тембров», а «тембры», имеющие сходство с существующими, допускают обозначения через названия соответствующих инструментов. Наконец, нотный текст несколько упрощён в отношении ключевых знаков, из которых сохранены только два — скрипичный и басовый, с более широким применением октавных перемещений. В остальном «партитура» имеет привычный для музыканта вид. Отсутствие музыкальных инструментов с их твёрдо установленными и прочно вошедшими в обиход «тембрами» и ограниченными «физическими» свойствами, а также отсутствие живых исполнителей с их столь-же ограниченными «психофизиологическими» и «техничко-механическими» возможностями ставит, по мнению изобретателя, перед музыкальной наукой и музыкальной практикой задачу изучения и освоения этого нового способа воплощения музыки, задачу возрождения

и развития «музыкального автомата» и поднятия его «деятельности» на подлинно-художественную высоту.

В заключение — несколько слов об *адаптере*. Это крохотное приспособление, связанное с радио-усилительной установкой, прилагивается к звучащей части любого струнного инструмента или звучащей поверхности ударных — литавр, колоколов и некоторых других, и позволяет довести до нормальной громкости звуки слабозвучащих вибраторов. Исполнитель продолжает действовать на своём инструменте так, как он пользовался им и без адаптера, но, благодаря усилителю, динамический и громкостный диапазон инструмента может быть расширен и доведён до значительных пределов возможного. Вся «соль» заключается в том, что такой инструмент, как гитара, например, начинает звучать роскошной звучностью, сохраняя при этом все тонкости и особенности живого исполнения. Само собою разумеется, чем совершеннее частотная характеристика данной усилительной установки, чем выше таковые-же качества динамического громкоговорителя, тем совершеннее и сама передача. Кстати, всякая *адаптированная* радио-передача звучит всегда чище любой иной передачи, осуществлённой через микрофон.

Одно время очень увлекались таким звукообразованием, но сейчас, к сожалению, об адаптере почему-то почти забыли. Быть-может перед новым бурным взлётом? Как знать. Но во всяком случае из «адаптированного звука» можно было-бы извлечь значительную пользу для музыкального искусства и именно сейчас скорее, чем когда-либо, следовало-бы возродить его применение. Адаптер имеет несомненное будущее и надо приложить все усилия к тому, чтобы вполне исчерпать все его богатейшие возможности.

Трудно заранее предрешить, во что-же выльются, наконец, все неустанные искания в области электро-инструментального строительства, но с уверенностью можно только сказать, что до тех пор, пока звук электро-инструментов будет лишён ощущения подлинной *жизни* и вдохновенной *красоты*, их «успех» будет бесконечно мал. И дело отнюдь, конечно, не в том, что сами изобретатели, их друзья, поклонники и некоторые музыканты неизменно приходят в неописываемый восторг от всех подобных «новинок», — мало-ли было неизмеримо более удачных новинок, которым так и не нашлось места под небесным сводом? Тем не менее, при существующем положении вещей на поприще электро-музыкального изобретательства можно ждать в самом недалёком будущем новых и весьма любопытных открытий. И, надо думать, не далёк уже тот час, когда одnogолосные и, особенно, многоголосные электро-музыкальные инструменты станут вполне *универсальными* спутниками музыкантов или достойными участниками современного оркестра вообще.

ИНСТРУМЕНТЫ „К СЛУЧАЮ“

Этот раздел не имеет прямого отношения ко всему уже изложенному, так-как его участники не только не составляют никакого сколько-нибудь стройного объединения инструментов, но и появляются они в оркестре более, чем случайно. Чаще всего эта «случайность» выражается в *единичном* использовании того или иного «нового» инструмента, к услугам которого оказался вынужденным обратиться композитор, попавший в сети своего собственного художественного замысла. По этой причине подавляющее большинство инструментов «к случаю» или «инструментов особого назначения» имеет узко-прикладное значение в оркестре, долженствующее, как сказано, отразить то или иное художественное намерение композитора и отнюдь не обязательное для других. Более того, применивший своё изобретение композитор чаще всего никогда не возвращается к нему вторично, и потому собрать воедино всё, что известно в данном направлении, чрезвычайно трудно. Одно уже давно забыто, другое, как редко исполняемое, — мало известно, а третье и, несомненно, худшее, относится к самому дешёвому «оригинальничанью» или стремлению *блеснуть* во что бы то ни стало чем-нибудь из ряда выходящим или новым. Совершенно особое место в настоящем разделе занимает набор «детских инструментов», в той или иной мере использованных в «детских симфониях» некоторых выдающихся композиторов недавнего прошлого, и инструментов, действующих на сцене в качестве «шумового

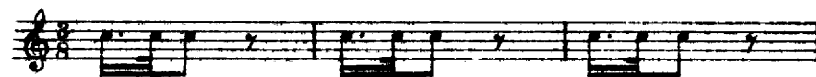
оформления». Из этих *орудий художественного воздействия* кое-что проникло в симфонический оркестр, где заняло уже довольно заметное положение, но не настолько прочное, чтобы получить право быть отнесённым к разряду «ударных инструментов» в более тесном значении этого определения.

Итак, самое почётное место среди «инструментов к случаю» занимают участники детского оркестра, созданные в подражание «голосам природы» — соловью, перепелу, кукушке и кузнечик. Все эти дудочки очень живо напоминают пощёлкивание, стрекотание и «раскаты» указанных обитателей леса и полей и при умелом применении их в оркестре неизменно производят чарующее впечатление.

Устройство всех этих инструментов чрезвычайно просто и в основном они представляют собою разновидность самой обыкновенной свистульки. Так, *соловей*, называемый по-немецки — *Nachtigallpfeife*, состоит из крохотной жестяной чашечки или рюмочки, наполненной водой, и крышечки в роде шапочки подосиновика, помещённой чуть выше уровня верхнего среза этого сосуда. Воздух, вдуваемый через трубочку-свистульку, приводит в движение воду и вызывает чрезвычайно характерные «пощёлкивания» соловья, записываемые обычно в нотах в виде коротких форшлатов и трелей на условном уровне звука *do* второй октавы. То-же самое, без ущерба для дела, может быть записано и на «нитке».



Второй участник «детских симфоний» — *перепел*, больше известен под немецким названием — *Wachtelpfeife*. Он так-же представляет собою самую обыкновенную свистульку с добавочным устройством, позволяющим подстраивать эту ду-



дочку в заданную тональность. Ноты для «перепела» пишутся в ключе *Sol* и их ритмический рисунок чаще всего согласуется с острым пощёлкиванием самой птички. Нотная запись на одной линейке для «перепела» не применяется.

В ином роде устроена *кукушка*, которую немцы называют *Kuckuckspfeife*. Она состоит из деревянной коробочки с применённым к ней двойным раздувательным мехом. С двух противоположных углов этого ящичка укреплены деревянные свисточки, подвижная часть которых, в зависимости от необходимости, может быть вдвинута или вытянута на заданную ступень звукоряда. Чаще всего первая свистулька настроена на хроматическую последовательность в объёме большой сексты — от *do* первой октавы до *la*, а вторая — от *ré#* до *do* второй октавы. Подстраивая

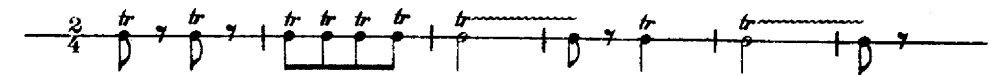
таким образом «кукушку», легко получить характерные для этой птицы малые терции, расположенные на любой ступени хроматической октавы. Дерево, принимающее участие в устройстве «кукушки», придаёт её кукованью удивительно приятную глуховатость, сопровождающую обычно и доносящийся из лесной чащи «голос» живой кукушки.

В нотах, по желанию композитора, «кукушка» пишется на любой ступени хроматической октавы и, как правило, записывается только в ключе *Sol*.



Наконец, *кузнечик* представляет собою деревянную или металлическую свистульку, один конец которой снабжён подвижным поршнем. Если этот поршневой стержёнок двигать и выдвигать, то легко получить ту относительную высоту звука, которая больше всего будет соответствовать намерениям композитора. В нотах «кузнечик» или по-немецки — *Grillenpfeife*, условно пишется на

месте звука *do* второй октавы, хотя в действительности эта высота может в точности и не соответствовать написанному. Поэтому, для «кузнечика» приемлема и *нитка*. В «детских симфониях» *кузнечик* имеет, кажется, наименьшее приложение, но это обстоятельство отнюдь, тем не менее, не мешает знать его запись в виде коротких или продолжительных трелей-стрекотаний.



В качестве образца и чтобы больше не возвращаться к участникам «детских симфоний», полезно привести две выписки из *Детских симфоний* Иозефа Хайдна и его подражателя Бэрнхарда

Ромбэрга, дабы получить наиболее верное представление о применении этих инструментов в подлинной оркестровой партитуре. Вот, эти хорошо известные выписки.

Vif (Allegro)

Trompette et Tambour

Coucou

Rossignol

Crécelle

Triangle

1^{re} et 2^e Violons

Basse

Vif Majestueux ♩ = 112

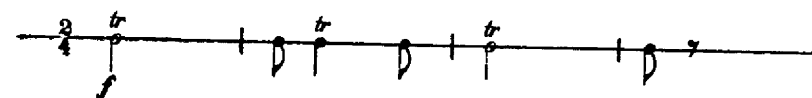
Caille (Wachtel)
Coucou (Kuckuk)
Rossignol (Nachtigall)
Crécelle (Knarre)
Triangle
Trompette
Tambour
1^{re} Violon
2^e Violon
Basse

Оркестр «садовой» или «развлекательной» музыки также иной раз пользовался услугами необычных «голосов» детских симфоний. Но в этой области чаще всего встречались лёгкие по своему содержанию сочинения, подражающие движению скорых или курьерских поездов. Для того, чтобы воспроизвести в звуках наиболее наглядно ту минуту, когда трогается с места такой поезд, в музыке — помимо станционного колокола — применяется железнодорожный свисток, известный под именем «кондукторского» — *Kondukteurpfeife*. Он представляет собою самую обыкновенную увесистую деревянную свистульку, снабжённую для

большой резкости звука горошиной и производящую исключительно сильный, пронзительный свисток довольно высокого тона.

В симфонической и оперно-драматической музыке это средство «художественного воздействия» никогда не применялось, а в сочинениях, подражающих движению поездов, оно занимает более, чем почётное место.

В нотах железнодорожный свисток условно пишется в ключе *Sol* на месте звука *do* второй октавы. Но ничто не помешало бы «нотировать» его и на одной линейке с надлежащим указанием ритмических длительностей.



Что же касается «тяжёлых вздохов» паровоза, чаще всего отмечаемых понятием — *Eisenbahn*, то они достигаются простыми ударами венка или шуршаньем большой щётки по коже литавр или большого барабана. Впечатление, создаваемое сочетанием подобных звукообразований, на-

столько близко напоминает возрастающее в своей скорости движение тяжеловесного поезда, что, пожалуй, ни один другой приём не достигает цели так верно и легко, как это чрезвычайно простое в своей доступности средство. Вот, как чаще всего записывается в нотах это «обстоятельство».



О таких участниках «развлекательного оркестра», как трещётка и «щёлканье бича» было уже сказано раньше, и коль скоро эти инструменты за последнее столетие завоевали себе достаточно прочное положение в оркестре вообще, то здесь о них говорить вторично не имеет смысла.

В музыке торжественной и пышной иной раз применяются *пушки*. Особого «орудия» для воспроизведения такого звукоподражания в собрании ударных инструментов, как известно, нет и чаще всего обязанности «пушки» исполняет особенно внушительный по своим размерам большой барабан.

О «пушках» был уже случай говорить в повествовании о большом барабане. Здесь же достаточно только ещё раз напомнить, что «пушками» раньше других воспользовался Бетховен в *Сражении при Виттории*, а после него к услугам «пушечной пальбы» однажды обратился Чайковский в заключительном проведении торжественной увертюры *1812 год* и Римский-Корсаков — в *Сказке о царе Салтане* в том месте оперы, где на встречу князю Гвидону из ворот города Леденца выходит народ и посольство от именитых граждан города.

Из прочих «шумовых инструментов», получивших наибольшее распространение в драматических театрах и проникших оттуда в симфониче-

ский оркестр, известным расположением композиторов пользовались приспособления для воспроизведения *ветра, дождя и грома*.

Резкие порывы *ветра* чаще всего достигаются при помощи, так называемой *ветряной машины*, известной по немецким партитурам под именем *Windmaschine*, а по французским — под названием *золифона* — *Eoliphone*. В своём наиболее совершенном виде «ветряная машина» представляет собою гладко отполированный деревянный барабан, поверх которого по касательной плотно натянута кусок шёлковой ткани. Быстрым поворотом рукоятки барабан приводится в движение, а трение поверхности барабана о шёлковую ткань порождает свистящий вой ветра, тем более резкий и сильный, чем стремительнее оказывается вращение барабана. Равномерные ускорения и замедления скорости вращения изменяют силу звука «ветра», создавая ощущение естественных порывов, которыми так богато наделён природный ветер.

Попытки заменить резкие порывы ветра *золифона* обыкновенной щёткой или кожей большого барабана или литавр, имели место не один раз, но такой способ подражания ветру оказался слишком нежным и решительно непригодным в таких произведениях, как *Дон-Кихот* или *Альпийская симфония* Рихарда Штрауса.

57 *un peu plus calme qu'avant*

Timbales

Windmaschine

Womöglich unsichtbar aufzustellen!

Rapide et tempétueux

Flûtes

Violons, Altos
et Violoncelles

Windmaschine

Orgue

ff *stattersunge*

ff

f *dim.* *f* *dim.* *dim.*

ff *Plein feu*
Trombones

et 2 Tubas

Из русских авторов «ветром» пользовались очень немногие композиторы. Наиболее прославленный случай встречается у Чайковского в *Пиковой Даме*, где резкие порывы ветра сопровож-

дают оркестровое звучание не в самом оркестре, как у Штрауса, а за сценой, что в данном случае ближе отвечает художественным замыслам композитора.

Modéré avec mouvement (♩ = 112)

Flûtes

Clarinettes en Sib

Clar. basse en Sib

Bassons

1^{re} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Опять стук в окно. Порыв ветра отворяет его и оттуда снова показывается тень. Свеча тухнет.
Es klopft wieder ans Fenster. Ein Windstoss reißt es auf, ein Schatten wird wieder in demselben sichtbar. Das Licht verlöscht.

Напротив, случай явно «натуралистический» и потому не очень привлекательный встречается у Сергея Василенко в *Арктической симфонии*. В этом произведении «вой ветра» использован

очень широко и в нотах записан не только знаками *crescendo* и *diminuendo*, но и прямой чертой, восходящей вверх при усилении, и ниспадающей вниз — при его ослаблении.

78 *Très vite* (Presto ♩ = 138)

Windmaschine
(ad libitum)

The musical score is written on a single staff with a 2/4 time signature. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked '78 Très vite (Presto)' with a note indicating a quarter note equals 138 beats. The score consists of a series of six eighth-note chords, each followed by a trill. The first five chords are marked with a 'p' (piano) dynamic, and the sixth is marked with a 'sf' (sforzando) dynamic. The trills are indicated by a wavy line above the note. The score is labeled 'Windmaschine (ad libitum)' on the left.

Приспособление для *дождя*, насколько известно, в симфоническом оркестре никакого применения не имело. Этим сооружением иной раз пользуются за сценой в драматических спектаклях, где по каким-либо соображениям желательно передать в звуках или равномерное постукивание крупных капель дождя по крыше дома или шум сильного летнего ливня. Обычно за сценой «дождь» производит очень близкое к действительности впечатление и чаще всего достигается одним и тем-же способом. Это — довольно объемистый жестяной вал, стенки которого испещрены мелкими дырочками, поверх которых с внутренней стороны с шумом проносятся мелкие камушки или горошины. В зависимости от скорости вращения вала «дождь» усиливается или затихает, создавая ощущение начинающегося дождя, ливня или любых промежуточных степеней его.

Последним прибором из «орудий подражания» звукам природы должно признать *грози, грозу с дождём* или *грозу с дождём и ветром*. В существе своём все эти разновидности одного и того-же вида «шумового оформления» сводятся к сочетанию *ветра* и *дождя* с тою только разницей, что «барабан дождя» наполняется наряду с мелкими камушками и крупными камнями.

Грохочущая звучность подобного приспособления не встретила сочувствия среди композиторов и, кажется, только Рихарду Штраусу понадобился гром с падающими снежными лавинами и камнями в *Альпийской симфонии*, где, как известно, значительно больше «шумовых эффектов», чем подлинно-вдохновенной музыки.

В партитурах этот «инструмент» обозначается немецким понятием *Donnermaschine*.

124 Très vite

Timbales

Grosse Caisse

Donnermaschine

Windmaschine

Второй раздел «шумовых инструментов» в своей основе имеет более глубокие художественные предпосылки, так как призван воспроизвести в звуках то или иное *звуковое ощущение*, живо напоминающее определённое «музыкально-эстетическое» положение. В данном случае, далеко не все подобные «изобретения» стоят на подлинной художественной высоте, и большая часть из них преследует «узко-натуралистические» цели, являясь, так сказать, плодом и данью нового времени. Но наиболее прославленные мастера, пользовавшиеся изредка некоторыми необычными инструментами, отнюдь не стремились к грубому натурализму и, чаще всего, руководствовались высокими задачами своего художественного замысла.

В этом смысле, на первом месте по красоте и необычности нововведения, стоят *цвинци* и *лиры*

В оркестровой партии цвинци играют только *glissando* сверху вниз и обратно и, в зависимости

Andante

39

Flûtes de Pan

Другим участником оркестра на сцене во дворце царицы Клеопатры являются *лиры*. Их восемь и все они одинаковы. Играют на них так же, как и на цвинциях, только *glissando*, а исполнительницами на лирах оказываются хористки. Римский-Корсаков, указывая о настройке лиры в уменьшенный септ-аккорд с двойными звуками, умалчивает о струнах и остаётся невыясненным — являются ли таковые металлическими или жильными. Судя по всему, предпочтение придётся от-

Римского-Корсакова, введённые им в «Явлении царицы Клеопатры» в третьем действии оперы-балета *Млада*.

Они участвуют только в оркестре на сцене, составленном из двух малых флейт, двух малых кларнетов, одной маленькой литавры, двух цвинци и восьми лир. Как пишет в своём предисловии к партитуре сам Римский-Корсаков, две *флейты Пана* или «цвинци» — *flauti di Pan* участвуют «в фантастической сцене явления Клеопатры». Это — «духовой инструмент, состоящий из ряда медных трубок», на котором играют только *glissando* «исполнители-флейтисты из военных музыкантов». Строй цвинци располагает, по указанию автора, семнадцатью ступенями, образующими причудливый «хроматико-диатонический» звукоряд, расположенный в объёме двух октав — от *sol* второй до *sol* четвёртой.

от необходимости, меняют исходную точку, какой оказывается то *sol*, то *mi* или *ré* и *si*.

дать металлическим струнам, как более устойчивым в руках столь неопытных исполнительниц.

Объём *лиры*, по Римскому-Корсакову, простирается от *sol* малой октавы до *mi* третьей в действительном звучании, а *glissando*, которым пользуется автор, требуется не только снизу вверх *рывком*, но и в обоих направлениях в относительно размеренном движении. Вот, как записана партия лиры в конце четвёртой сцены третьего действия *Млады*.

Animato poco a poco

Lyres

Менее «художественным» инструментом следует признать *наковальни*, представляющие собою или подлинные настроенные наковальни или металлические плиты, по которым бьют довольно

увесистыми молотками. Этим звукоподражательным орудием пользовались не раз и наиболее прославленный образец встречается у Рихарда Вагнера в *Зигфриде*, в сценековки мечей.

Grave et fortement, pas trop pressé

Cors en Fa

Trompettes en Fa

Trombones et Trombone Contrebasse

Bassons et Tuba

(Während des Schmiedens)

SIEGFRIED

Allem!

Ho-ho! Ho-ho! Ho-hel!

Schmiedehammer

10 et 20 Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

Раньше Вагнера наковальней воспользовался в *Трубадуре* Верди, а в новое время — наряду со стальной пластиной и автомобильным гудком — Эрнэст Блöh (Bloch, 1880—), об эпической рапсодии *Америка* которого речь будет ниже.

Близким по смыслу к наковальням, но значительно менее изысканным по красоте звучания оказывается *молоток*, которым, вероятно, ударяют по деревянному сиденью простого стула. Звук от такого удара получается сухим, глухим, очень коротким и лишённым всякого художественного обаяния.

В симфонической музыке подобным глубоко непривлекательным приёмом воспользовался Густав Малер, когда пожелал «расцветить» овою и без того в меру бесцветную музыку. Резкий удар молотка, — к счастью, только трёхкратный, — встречается у него в *Шестой симфонии*. По мнению автора, эта звучность должна быть «коротким, сильным, глухим, несущимся ударом без какого-либо металлического отзвука». Не говоря о том, что добиться такой «окраски» удара не так просто, вот оттуда крохотный отрывок в крайне сжатом изложении.

En retenant un peu

Flûtes et Hautbois

Cor Anglais

Clarinettes en La

Clar. basse en La,
Bassons et Contre-Basson

Cors en Fa

Trompettes en Fa
1^{re} 2^{de} 3^{de} - ouverts
4^{de} 5^{de} 6^{de} - avec sourdines

Trombones et Tuba

Timbales

Tambour Militaire

Marteau (Hammer)

Harpes

1^{re} Violons,
2^{de} Violons et Altos

Violoncelles

Contrebasses

pp *ff* *dim.* *sf* *div.* *sempre ff*

Ещё менее привлекательным и, пожалуй наиболее отталкивающим «инструментом к случаю» оказывается *сирена*, использованная в оркестре дважды. Впервые, в 1923 году, сирену применил Сергей Василенко, когда ему понадобилось ошеломляющее свистящее звуковоспроизведение. Автору казалось, что этот резкий звук сирены вызовет у слушателей ощущение стремительного полёта огненных

стрел, наделённых «злым гением» Алом сверхъестественной силой мести и проклятия...

Второй случай, применённый в оркестре около 1938 года, принадлежит Аро Степаняну. Этим крайне резким и неприятным свистом автор начинает — ещё до поднятия занавеса — «вступление» к опере *Лусабацин*, что по-русски значит «На рассвете».

Soutenu *Vif* *Soutenu*

Petite Flûte

Grandes Flûtes

Hautbois

Clarinettes en Sib

Cors en Fa

Trompettes en Sib
avec sourdines

Trombones

Timbales

Sirène électrique

Triangle

Tambour Militaire

Cymbales

Grosse Caisse

Harpes

1^{re} Violons

2^{de} Violons

Altos

Violoncelles et
Contrebasses

mf *sf* *gliss.* *mf*

Vif *Au 1^{er} Mouvement, mais plus animé*

sans sourdines

Contrebasses

Plus animé

Bassons

Cors

Tuba

Tamb. Milit.

Cymbales

Grosse Caisse

Éléphone

10 20

30

но и во всех близлежащих славянских землях, — лирой. В своей основе, чешская «лира» схожа с известной украинской лирой и в качестве народного инструмента встречается только в двух танцах — «Pilky» и «Starodávny I». Её партия изло-

жена очень просто и в большей своей части довольствуется лишь отдельными звуками, не образующими какой-либо законченной мелодии. Они расположены в пределах малой ноты — от *sol* первой до *la* второй октавы.

Andante con moto ♩ = 120

Hautbois
Clarinettes en Si b
1^{re} et 2^e Cors en Fa
Timbales
Lyra
1^{re} et 2^e Violons
Altos et Bassons
Violoncelles et Contrebasses

(Pilky)

Andante (Tempo I)

Hautbois
Cors (en Fa) et Bassons
Lyra
1^{re} et 2^e Violons
Altos et Violoncelles
Contrebasses

(Starodávny I)

Из прочих народных инструментов, не достигших в своём развитии совершенства, известным вниманием пользовались различные самодельные дудочки и свирельки, к которым иной раз обращались те музыканты, которые стремились отразить в своей музыке «крестьянский быт». Эти сочинения не получили должного общественного признания и, появившись однажды на «музыкальном горизонте», угасли навек. Именно по этой причине о них нет необходимости распространяться более подробно.

Совсем в стороне стоит «струнный квинтет», использованный в качестве *ударного* инструмента. Как известно, самым безобидным изобретением в этом роде оказалось *постукивание смычками* по спинкам смычковых инструментов или по дереву нотных пюпитров. Одним из наиболее ранних и, поистине, очаровательных случаев в этом роде следует признать увертюру к опере Россини

Синьёр Брускино, написанную в 1813 году. Здесь размеренные и оставленные в полном одиночестве постукивания смычками не достигли ещё такого уровня, как в упоминавшейся уже *Симфонии* Александра Черепнина, где весь смычковый квинтет низведён до уровня ударного инструмента и, будучи введённым в состав только одних ударных, исполняет обязанности «стучащего» голоса. Сам автор относит такое грехопадение к «увлечением молодости» и никакого сколько-нибудь глубокого значения ему уже не придаёт.

Несколько, приводимых здесь тактов из чрезвычайно изящной музыки увертюры Россини, с полной очевидностью дадут понятие об использовании струнных, — в данном случае только вторых скрипок, — в качестве «ударных инструментов». В нотах удары смычка по дереву обозначены прямыми крестиками с добавочным определением *col legno*.

Vif (Allegro)

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

В совсем ином положении оказалась симфоническая поэма *Пинии Рима* Отторино Рэспиги. В этом сочинении автор счёл нужным воспользоваться подлинным пением живого соловья, за-

писанным на грамофонной пластинке. В партитуре автор указывает номер пластинки, долженствующей принять участие в исполнении указанного сочинения, но ничего не говорит на тот слу-

чай, когда этой пластинки не окажется под рукой. столь тонко оркестрованная партитура снижена Нелепость подобного «нововведения» говорит, в своих достоинствах использованием подобного конечно, сама за себя и крайне досадно, что приёма.

Plus lent

Clarinettes en La

Gramophone (Rosignol)* *pp très doux (comme en écho)* *ppp perdendosi*

1^{re} Violons div. a 3 (avec sourdines) *ppp*

2^{es} Violons div. a 2 (avec sourdines) *ppp*

Harpe *pp*

Célesta *pp*

2 Soli *ppp perdendosi*

Altos div. a 3 (avec sourdines) *ppp* *ppp perdendosi*

Violoncelles div. a 4 (avec sourdines) *ppp* *ppp perdendosi*

ppp

* N° R. 6105 del «Concert Record Gramophone» *Il canto dell'usignolo*.

Наконец, третий раздел «шумовых инструментов» принадлежит к области самых уродливых формалистических измышлений. Здесь, разумеется, нет необходимости приводить соответствующие выписки, — достаточно только сослаться на самые произведения, чтобы не только предостеречь начинающих композиторов от использования в оркестре всякого рода «натуралистических вывертов», но и осудить тех авторов, которые забыли о благородных средствах оркестровой выразительности и нашли выход своему «вдохновению» в сомнительных и, прямо сказать, — отвратительных выдумках.

Эрнст Блöh в своём крайне отталкивающем сочинении — эпической рапсодии *Америка*, использовал две *наковальни*, звучащие на разной высоте, *стальную пластину* — «Steel plate» — с густым, полным звуком, ударяемую тяжёлым молотком, и «по желанию» — один современный *автомобильный гудок*, настроенный в *гё* первой октавы. Подлинно-народный *индейский барабан* — «Indian drum», применённый в первой части — в данном случае не в счёт.

Александр Мосолов в своём уже забытом *За-воде* потребовал *лист кровельного железа* — «Eisenblech-Bogen». В партитуре каждое *встряхивание* этого «инструмента» обозначено знаком удара и расходящейся в обе стороны волнистой линией. По мнению автора, промежутки между встряхиваниями «заполняются естественной вибрацией железного листа». В нотах эта «естественная вибрация» и обозначена *змейкой*, о которой было сказано выше.

Столь же неудачное изобретение для передачи в звуках «индустриальной музыки» встречается у Юлия Мейгуса (1903—) в поэме *Днипрельстан*. В данном случае автор воспользовался

консервными коробками и молотками с рельсой. Самое же возмутительное заключается в том, что всё это ужасающее сооружение автор называет «машиной» и «молотками» и даёт пространное пояснение, как пользоваться своим нелепым «изобретением».

В ином роде «не-музыкальными шумами» воспользовался Леонид Половинкин (1894—1949). В одной из своих симфоний он применил *стук клапанов* деревянных духовых инструментов. Для получения видимости какой-то «организованности», автор пишет нужную ему музыку и требует от исполнителя перебирания пальцами клапанов по написанным нотам.

О размеренном топоте танцоров, завывании хористов, снабжённых рупорами и размещённых в оркестре, пишущих и швейных машинках и некоторых других видах производства шума, грохота и треска можно не говорить. Эти достижения ни в какой мере не могут и не должны служить средствами музыкальной выразительности. Великие музыканты подобными путями никогда не шли и если они иной раз и пользовались «необычными средствами», то только в тех случаях, когда чувствовали в том безусловную необходимость, глубоко оправданную всем течением их музыкально-художественного замысла. Поле деятельности для молодого музыканта в оркестре неограничено. Поэтому, надо научиться пользоваться только тем, что в полной мере удовлетворит его художественным намерениям и принесёт эстетическое удовлетворение слушателям, ищущим в искусстве звуков не только художественной правды, но и подлинного реализма в свете его понимания лучшими представителями русской классической, — демократической по содержанию, — высоко-художественной музыкальной культуры.

В МЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Закончена «первая ступень» на пути к тем высотам, конечная цель которых—достичь свободы в знании и владении современным оркестром. Эта задача не из лёгких, но она столь пленительна своим простором, что стоит принести в жертву время и силы для её преодоления, ибо наслаждение, которое впоследствии испытает оркестратор, когда услышит в оркестре плоды своих замыслов, несравнимо ни с одним художественным впечатлением, могущим встретиться на тернистом и трудном пути музыканта вообще. Слов нет, путь велик и сложен, но каждая новая страница, раскрывающаяся перед глазами молодого оркестратора, даёт все основания к тому, чтобы с неслабеваемым упорством стремиться всё вперёд к новым знаниям, к «новым берегам».

Правда, *первая ступень* науки об оркестре оказалась чрезвычайно объёмной,—она вышла «большой книгой», о какой ещё в «александрийский период» учёный и просвещённый муж Каллимах (Καλλιμαχς, 310?—235 до «новой эры») говорил,—«чем больше книга, тем хуже»—*μεγα βιβλίον ἔστιν τὸ μέγαλον κακόν*. Быть-может это и так, но для того, чтобы как-то сгладить столь «неприятное ощущение», автор решился применить на деле небольшую хитрость, если только его замысел можно определить этим далеко идущим понятием. Он отказался от мысли написать «научный труд» или «учебное пособие» в прямом значении этих терминов, и всё своё внимание направил на то, чтобы превратить свой скромный труд в простой рассказ, в самое обычное повествование. В данном случае только посвящённое оркестру. В самом деле, если автор действительно предан своему предмету и достаточно широко осведомлен в его особенностях, то нет ничего проще преодолеть подобную задачу. Было-бы о чём писать, а всё остальное приложится само собою. Другими словами,—словами Марка Порция Катона (Marcus Porcius Cato, 520—605 от основания Рима или 234—149 до «новой эры»),—«надо знать дело, чтобы слова пришли сами»—*«Rem tene verba sequuntur»*. Но не в этом сейчас

существо вопроса. Где записано, чтобы о каком-нибудь, так называемом «узко-специальном предмете», нельзя было написать просто и ясно, легко и увлекательно? Известны ведь труды, получившие названия «занимательной истории», «занимательной физики», «занимательной космографии», где авторы, умудрённые большим опытом и знанием, отнюдь не снижая требований «абсолютной» научности, нашли возможность изложить свой предмет увлекательно, доступно и просто в смысле его языка. Нет необходимости вдаваться здесь в подробности,—достаточно лишь напомнить обаятельную по красоте своего изложения книгу арабиста-академика Иг. Юл. Крачковского (1883—1951), выдержавшую не одно издание и ставшую известной всему просвещённому миру, книгу—*Над арабскими рукописями*. Именно упомянутая книга и послужила той *последней каплей*, убедившей пишущего эти строки в глубокой правоте своего замысла.

Автор, тем не менее, предвидит возражение, которое ему, несомненно, бросят, обвинив его в «не-научности» его труда, даже в его «лже-научности», и, что самое главное,—в «легкомыслии» и «легковесности» его изложения. Ну, что-ж! Он шёл на то, чтобы получить столь незаслуженный упрёк, и готов здесь-же изложить некоторые свои соображения по этому поводу, дабы несколько остудить «горячность» своих противников на тот случай, если они действительно появятся.

Итак, о «научности» и «не-научности». Автор со всей ответственностью за свои слова должен чистосердечно заявить, что все данные, приведённые в его книге, безусловно верны. Нет ни одного положения, взятого, так сказать, «с потолка». Всё, что изложено в четырёх томах его *Современного Оркестра* подкреплено либо практикой и многолетними наблюдениями, либо прославленными *авторитетами*, известными или долженствующими быть известными каждому мало-мальски образованному музыканту. Справедливо, однако, что «авторитет авторитету рознь», и потому автор ко всем использованным им данным отнёсся с надлежащей осторожностью, неуклонно

стремясь только к истине. В течение всей работы над своим трудом им руководили мудрые слова Льва Толстого, сказавшего однажды, что «вера в авторитеты делает то, что ошибки авторитетов берутся за образцы». Дабы избежать именно такого обстоятельства, автор, по мере сил и возможностей, подвергал все «авторитеты» законному сомнению, отнюдь не умаляя, тем не менее, их значения и научной значимости.

Кроме того, в кругу подавляющего большинства читателей-музыковедов укоренилось досадное представление, что *научность* книги «стихийно» возрастает и тем более заслуживает внимания, чем сложнее и «учёнее» она написана. Надо думать, что прямым поводом к такой превратной точке зрения,—по крайней мере за последние десятилетия,—послужили труды ряда современных учёных-музыковедов, настойчиво и упорно проводивших мысль—вольно или невольно—всёчески запутывать и усложнять своё изложение вычурно-сложными синтаксическими построениями и «новыми» доморощенными словообразованиями, делая его,—то-есть свой «литературный» язык,—явно недоступным для восприятия даже очень развитого и подвинутого читателя. Трудно угадать «предпосылки» всех этих музыковедов в свете тех мудрых и безусловно верных, глубоко-оправданных высказываний о красоте и богатстве русского языка Ив. Серг. Тургенева (1818—1883), которым следовали не только все русские писатели более позднего времени, но и должны, несомненно, следовать все вообще пишущие по-русски, не исключая, разумеется, и современных музыковедов, для которых богатство и красота русского языка столь-же обязательна, как и для всякого иного деятеля русской и советской культуры.

В спорниках и защитниках «писательского *credo*» подобных преждевременно прославленных деятелей недостатка, разумеется, не будет.

Но не этот вопрос имеется здесь в виду,—*nostrum non est tantes companionere lites*,—«нам не подлежит поднимать такие споры»... Разумнее обратиться в другую сторону и напомнить нечто совсем иное. Именно в данную минуту невольно приходят на память некоторые высказывания выдающихся деятелей прошлого, не боявшихся во всеуслышание заявить о своём взгляде на вещи. Как уже известно, автор настоящих строк стремился привнести свои скромные сведения не в среду «избранных», которым его повествование, в сущности, и не нужно, а в среду широких кругов молодёжи, ищущей знаний—верных и обширных, но облечённых в простое, понятное, легко запоминающееся и занимательное для них одеяние. К осуществлению этой трудной задачи автор только и стремился, и неизменно был убеждён в безусловной целесообразности своей предпосылки—сложность предмета не есть ещё достаточная причина для того, чтобы излагать его

запутанно и неудобочитаемо. И если, говоря словами незабвенного Лукреция (Titus Lucretius Karus, 655?—699 Римской эры или 99?—55 до «новой эры»), следует изложить «...туманный предмет совершенно ясным стихом, уладив его Муз обаянием всюду», то это «...смысл, несомненно, имеет разумный»... При таких условиях, автор готов считать свой труд «не-научным», и доступным для изучения в часы отдыха и досуга. Это—во-первых.

Во-вторых. Автор настоящего повествования не может отказать себе в удовольствии сослаться на слова Ант. П. Чехова (1860—1904), высказанные им в связи с изучением обширной научной литературы, которую он внимательно прочитывал перед своей поездкой на остров Сахалин. «Нани [господа] геологи, ихтиологи, зоологи и проч[ие], писал Чехов,—ужасно необразованные люди. Пишут таким суконым языком, что не только скучно читать, но даже временами приходится фразы переделывать, чтобы понять. Но зато важности и серьёзности хоть отбавляй. В сущности, это свинство». Кстати, о «суконом языке» очень метко заметил и Ал. М. Горький, когда сказал, что «говорить [...] суконым языком проповедей это значит вызвать [в слушателя или читателя] скуку и внутреннее отталкивание от самой темы проповедей». В данном случае автор не может не согласиться с Чеховым и Горьким и потому—во избежание упрёка «в свинство» и «суконом языке»—приложил все усилия к тому, чтобы юный читатель его книги не давал себе труда «фразы переделывать», не обвинял его в излишней «важности и серьёзности» и не переживал «внутреннее отталкивание от самой темы». Чем проще, тем, очевидно, лучше...

Более того, применительно к театру, сущность этой мысли ещё сто лет тому назад высказал и С. Т. Аксаков (1791—1856). «Чтение на театре,—писал он,—нестерпимо, а надобно говорить, рассказывать...» Понимая это замечание в качестве указания *быть простым, доступным слушателю*, легко согласиться, что и изложение книги *может и должно быть* столь-же простым, ясным и лёгким для восприятия. Так называемая, «научность» книги и её безотносительная *содержательность* в этом случае отнюдь не пострадают.

В-третьих. Ещё на страницах своего предисловия автор обещал изгнать все чужеземные слова и по-возможности обходиться только русскими понятиями во всех случаях, где такая возможность представлялась вполне осуществимой. Теперь, когда дописаны последние страницы *Современного Оркестра*, пишущий эти строки может откровенно заявить, что он решительно не почувствовал необходимости обращаться на каждом шагу к иностранным словам, которыми так любят «кокетничать» многие современные авторы-музыковеды. Более того, он всё время имел в виду Максима Горького, пережившего в своё время

этот опасный недуг «увлечения иностранщиной» и на склоне лет сделавшего по этому поводу чрезвычайно ценное заявление. «Грамотные люди,— писал Горький,— форсят своим знанием иностранных слов, очевидно не зная, что наш язык достаточно богат и мы вполне точно, вполне свободно можем всё сказать своими словами, прибегая к помощи чужезычных только изредка, очень осторожно. Обращаясь к массе, следует твердо помнить, что [...] людей, которые щеголяют своим косноязычием, она имеет законное право послать ко всем чертям».

«Нужно,— продолжает Горький,— чтобы язык был прост, ясен, точен — тогда он красив и понятен, тогда всё, [...сказанное] этим языком, прозвучит сильно и ясно». «Нужно писать просто, ясно,— повторяет он,— так, «чтобы словам было тесно, мыслям — просторно». Не [нужно употреблять] чужих слов, [...]— русский язык достаточно богат», чтобы всё задуманное выразить на своём родном языке...

В полном соответствии с ясностью и простотой языка стоит и другая сторона изложения,— его доступность и лёгкость восприятия. «Подлинное словесное искусство всегда очень просто», — замечает Горький. «Писать надо так, чтобы читатель видел изображённое словами, как доступное осязанию. Такое мастерство возможно лишь тогда, когда писатель сам отлично знает то, что пишет. Если он пишет вычурно, значит — пишет неискренно. Если пишет многословно,— это тоже значит, что он сам плохо понимает то, о чём говорит».

Итак, вот в нескольких словах *credo* автора настоящих строк по вопросу о языке и занимательности изложения. Ещё Мишель де Монтень (Montaigne, 1533—1592) советовал не загораживать памяти механическим заучиванием материала, но заботиться об общем умственном развитии ученика, для которого занятия должны быть не тягостью, а удовольствием. Именно «об удовольствии» автор помышлял не раз, и всеми доступными ему средствами стремился превратить свой предмет в сказку, отнюдь не упуская из виду всю *прикладную* сторону его. Короче говоря, автор неизменно следовал *крылатой формуле* аббата Прэво (Prévost-d'Exiles, 1697—1763), советовавшего «поучать, развлекая». Другой вопрос, что его повествование приняло столь обширные размеры. Он был бы счастлив изложить то же самое короче, но ведь здесь дело не в многословии, как может быть сочтут иные, а в чрезвычайной многогранности материи. Автор многого не досказал и искренне сожалеет, что многое осталось в стороне и требует ещё своего освещения. Если бы автор владел способностью Николя-Жозефа Жубера (Joubert, 1754—1824), человека, «герзаемого проклятым честолюбивым стремлением сжимать целую книгу в одну страницу, целую страницу в одну фразу и эту фразу

в одно слово», то, очевидно, автор сжал бы четыре тома *Современного Оркестра* в один, а этот последний — в одну страницу. Но, к сожалению, он не одарён такой способностью, и его возможности лишены такого завидного мастерства... В данном случае он стремился, тем не менее, неуклонно следовать завету Горация (Quintus Horatius Flaccus, 689—764 Римской эры или 65—8 до «новой эры»), преподавшего в своей *Поэтике* весьма дельный практический совет —

«Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici, Pleraque differat, ac praesens in tempus omittat», — «Пусть автор излагает только то, что ему полагается рассказать, — всё же остальное ему следует опустить и не включать в данный момент в повествование». Именно так — с болью в сердце — поступил и автор настоящих строк, — он опустил всё, что «в данный момент» не имело решающего значения.

Касаясь теперь вскользь ещё раз вопроса *фонетической орфографии*, автор должен заявить, что он не только свято верит в правоту данного мероприятия, но и искренне сожалеет, что не довёл свою мысль до конца. Читатель, знающий языки, не нуждается ни в объяснениях, ни, тем более, в оправданиях. Напротив, лица, не знающие языков, будут упорно тянуть назад, просто душно полагая, что они отстаивают истину — непоколебимую и, несомненно, незыблемую. Едва ли это так. Не вернее ли предположить, что они, проявляя столь откровенно свою преданность неуклонно отживающему прошлому, исповедуют те идеи, которые по-русски должно назвать *отсталостью*, а пользуясь более понятным для них иноязычным определением — *мещанским консерватизмом* или *ретроградством*.

Таким образом, некоторые новшества, допущенные автором в «стиле изложения» данной книги, и некоторые отступления от орфографических условностей, ошибочно принятых в прошлом, несомненно, могут вызвать нарекания «ревнителей» укоренившихся «традиций». Но это обстоятельство отнюдь не смущало автора так же, как в своё время подобное положение не страшило, очевидно, и Бэрнарда Шоу (Shaw, 1856—1950), высказавшего в связи с только что затронутым вопросом о *новизне* и *новом* весьма ценную мысль. «Всякий прогресс,— писал он,— означает перемену взглядов. Новые взгляды сначала кажутся шуткой или причудой, потом их объявляют святотатством и государственной изменой, а затем вопросами, заслуживающими обсуждения, и, наконец, общепринятой истиной...» Следовательно, во всём необходимо «испытание временем», и только *Время* беспристрастно рассудит спорящих, — кто прав, кто виноват покажет будущее...

Наконец, остаётся только упомянуть ещё об одном возможном возражении или упреке, — всё равно. Именно здесь — это безразлично. Как уже

заметил читатель, автор на всём протяжении своего повествования ни разу не сослался на источники в подстрочных примечаниях или выносках. Автору казалось, что всякого рода сноски и указания будут мешать и плавности изложения, и лёгкости восприятия. Кроме того, все *источники*, которыми пользовался или мог пользоваться автор, — общеизвестны. Нового в этом списке не было и нет. Начинаящий музыкант-оркестратор, обратившийся к настоящему повествованию, вполне доверится добросовестности автора и не станет доискиваться «концов». Опытный читатель, уже знающий предмет и лишь знакомящийся с только что вышедшей «новой» книгой, всё *основное* знает. Поскольку же вся научная литература по данному вопросу в конечном итоге чрезвычайно ограничена и количественно не так уж велика, — справедливо допустить, что просвещённый читатель *знает* её всю без исключения. Следовательно, могущее возникнуть требование — «указывать источники», отнюдь не предусматривает наличия непомерного количества подстрочных выносок, — это было бы, как сказано, слишком обременительно для восприятия. Вполне достаточно, если все использованные источники будут оговорены в «Именном и предметном указателе», где для точности, — кстати сказать, — все не упомянутые в тексте наименования источников указаны в прямых скобках. Это мероприятие казалось автору вполне достаточным для полного удовлетворения научных запросов любого читателя. Бóльшего автор не считал возможным сделать, — нельзя же, в самом деле, ссылаться на «личную переписку» или «личный архив». Это — нескромно...

Вполне возможно, что издание книги задержится. На этот случай автор считает своевременным предупредить читателя, что всё новое, что может появиться в указанный промежуток времени и о чём быть-может будет желательно сказать несколько слов, без всяких оговорок будет сделано там, где в том окажется прямая и непосредственная необходимость. Пусть, поэтому, читатель не сетует на некоторые изменения, добавления или дополнения, могущие быть сделанными значительно позже и уже после полного завершения настоящего труда.

Трудно судить, удалось ли автору разрешить поставленную перед собой задачу, — удержать на неослабевающей высоте внимание юного читателя? Автор, посвятивший себя изучению оркестра с самых юных лет, пережил всю горечь того ощущения, когда зачавнивая книга, в силу сложности своего содержания и трудности изложения, оказывалась недоступной пониманию начинающего музыканта, ищущего разгадки в волнующих

его вопросах и не находящего её из-за отсутствия надлежащих к тому условий. Это ощущение свойственно, вероятно, и современной учащейся молодёжи, для которой в основном и предназначена эта скромная книга, вполне сознательно написанная простым, доступным языком. Так сделано только для того, чтобы получить возможность изложить всё необходимое в таких словах и оборотах речи, которые устранили бы, по возможности, всё сложное, или скучное, и придали бы данному повествованию ту занимательность, о которой говорил и к которой так настойчиво стремился автор.

Знания, сопутствующие современному оркестру, безграничны и исчерпать их полностью не представляется уже возможным. Но натолкнуть пылкий ум юности на преодоление возможно бóльшего — весьма желательно. Эта сторона дела также входила в задачи автора и, помимо всего прочего, он искренне стремился привить ту беспредельную любовь к оркестру, к его красотам и возможностям, на которую только способен музыкант. Оркестр, как высшее проявление музыкального гения человечества, заслуживает к себе самого глубокого, преданного и восторженного отношения, какое было проявлено к нему всеми великими музыкантами и о каком только можно судить по тем нотным записям, какие сохранились в их оркестровых партитурах. Чтобы познать оркестр во всём его многообразии надо, прежде всего, полюбить его со всей силой юношеского пыла, со всей страстью музыкального чувства и отдать на служение ему всю свою творческую жизнь. Тогда все двери «оркестрового мастерства» раскроются сами собою, рухнут все преграды и молодой оркестратор увидит перед своими глазами всё то обаяние оркестрового звучания, какое в иных условиях будет ему во многом скрыто.

Если самая скромная частица этой высокой задачи удалась пишущему эти строки, если его более чем несовершенная работа принесла юному читателю хотя бы самую ничтожную пользу на пути его музыкально-оркестровых устремлений, то он почтёт себя глубоко удовлетворённым сознанием, что затраченные им силы не прошли даром. Так пусть же эта книга, для избравших своей музыкальной дорогой *оркестр*, станет их верным другом, ибо книга может быть таким же «другом», каким может быть и их старший товарищ и наставник, к какой-бы области знаний он не относился. Итак, — в добрый путь к «новым берегам»...

Москва,
4-го Декабря 1949 года

ИМЕННОЙ И ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Агафонин Пётр Спиридонович (1874—19950).— I, 6.— IV, 79.
— *Школа для шестиструнной гитары*.— IV, 79.
- Агуадо Дионисо.— IV, 74.
- Адам [Адан] Адольф Шарль.— I, 120.— III, 188, 190—191.
— *Жизель*, балет.— I, 120—122.
— *Postillon de Longjumeau*, («Почтальон из Лэнжюмо»), опера.— III, 188, 190—191.
- Адан.— см. Адам Адольф-Шарль.
- Addicks & Zoon, колоколотейная фирма в Голландии.— II, 384.
- Азбуковник и сказание о неудобь понимаемых речах.— IV, 111.
- Аксаков Сергей Тимофеевич.— IV, 292.
— [Собрание сочинений].
- Аксёнов Семён Николаевич.— IV, 76, 81.
— *Тема с вариациями*.— IV, 81.
- Александр Васильевич, князь суздальский.— III, 329.
- Александр Македонский.— II, 12.— III, 74.
- Александр Невский.— III, 329.
- Александр Яков.— IV, 222.
- Алексеев Василий Михайлович (1881—1951).— I, 6.
- Алексеев Константин Сильвестрович.— IV, 216.
- Алексеев Пётр Иванович (1894—).— I, 6.
- Алексей Михайлович, русский царь.— III, 111.
- Аллен.— IV, 270.
- Альберис Исаак-Мигуэль.— III, 24.
— *Иберия*.— III, 24.
- Альбини Абэльярдо.— I, 264.
- Альфонсин Афанью дэли.— I, 426.
- Альменрэддер Карль.— I, 427.
- Альтенбург Иохан-Эрист.— II, 320.
- Амфано Франко.— IV, 91.
— *L'ombra di Don Giovanni*, опера.— IV, 91.
- Аль-Фараби.— IV, 86, 111.
- Аляви Жак-Фроманталь-Эли [прежде искажённо — «Галеви»].— I, 309, 329—330.— II, 37, 228, 260.— III, 290, IV, 234.
— *Дочь кардинала («La Juive»)*, опера.— I, 329—330.— III, 290, IV, 234.
— Ария Элеазара.— I, 329—330.
- Четвёртое действие.— I, 329.
- *Juif-Erçant*, опера.— II, 260.
- *Чума во Флоренции*, опера.— II, 228, 230.
- Аляр Дельфэн.— I, 88.
- Аляри.— см. Астэ.
- Аматт.— I, 32.
— Андрэа.— I, 127.
- Амфион, сын Юпитера.— IV, 8.
- Ан Рэйнальдо.— IV, 165.
— *Монахиня*, опера.— IV, 165.
— *Празднество у Терезы*, балет.— IV, 165.
- Ананьев Николай Степанович.— IV, 263.
- Анастасий, византийский историк.— IV, 111.
- Андерсен Артур-Оляф.— II, 268, 429.— III, 104.
— [Practical Orchestration]
- Андреев Василий Васильевич.— IV, 112, 126—127, 130.
— Оркестр Русских Народных инструментов В. В. Андреева.— IV, 4.
- Андрей, князь суздальский.— III, 329.
- Анна.— см. Анна Иоанновна.
- Анна Бретанская.— II, 12.
- Анна Иоанновна, русская императрица.— I, 11.— IV, 145.
- Анон Шарль-Люи, прозванный «Ганоном».— IV, 165.
- Антиопа, дочь речного бога.— IV, 8.
- Аполлон, древне-греческий бог.— IV, 8.
- Аракишвили Дмитрий Игнатьевич.— III, 61.
— [О грузинских музыкальных инструментах из собраний Москвы и Тифлиса].
— [Описание и обзор народных музыкальных инструментов, на грузинском языке].
- Арбёс Энрике-Фернандес.— III, 24.
- Ариости Атилио.— I, 126.
- Аристотель.— II, 221.
- Артэмиде, древне-греческая богиня.— IV, 8.
- Астэ Жан, прозванный Аляри.— II, 260.
- Астэ-Аляри.— см. Астэ.
- Ауэр Леопольд Семёнович.— I, 47—48.
- Афанасьев Александр Николаевич.— IV, 110.
- Ахмед III, турецкий султан.— III, 271.
- Бавилинус Джованни-Батиста.— I, 426.
- Баггэрс Жозеф.— II, 322.— III, 25, 98, 103, 148, 272—273, 326.
- Багриновский Михаил Михайлович.— III, 269.
- Байэзид Молитвеносный, турецкий султан.— III, 120.
- Балакирев Милий Алексеевич.— I, 152.— II, 270—271.— III, 4, 31.
— *Первая симфония*.— I, 152.
— *Тамара*, симфоническая поэма.— II, 270—271.— III, 4, 31—32.
- Балаичивадзе Андрей Мелитонович, [также—Баланчивадзе сын, Баланчивадзе младший].— IV, 234, 258.
— *Симфония*.— IV, 234, 258—259.
- Балзак Оноре де.— IV, 234.
— [Собрание сочинений].
- Банда Хайрих, из Крефельда.— IV, 202.
- Баркер Чарльз Спекмен.— IV, 233.
- Баррэ Аполлон.— I, 279.
- Bartholomaeus de Christophoris.— III, 516.— см. также Кристофори.
- Батый, татарский хан.— IV, 75.
- Бах Иохан-Себастьян.— I, 9—10, 34, 88, 94, 125, 128, 241, 266, 301, 306—307, 332, 442.— II, 6, 14—15, 83, 86—87, 90, 151, 187, 322.— III, 351.— IV, 157, 163, 235, 237.
— *Брандэнбургские концерты*.— I, 34.
— *Н-моллная Месса*.— II, 86.— IV, 235—237.
— «Credo».— II, 86.
— *Magnificat*.— I, 306.
— *Пассакалья*.— III, 351.— см. Гелке.
— *Пятый Брандэнбургский концерт*.— IV, 157.
— *Рождественская оратория*.— I, 332—333.— II, 87—88.
— Второй день.— I, 332.
- *Скрипичные сонаты*.— I, 94.
— *Страсти по Иоанну*.— I, 125.
— Теноровая ария «Erwäge, erwäge».— I, 125—126.
- Беллерман Иохан-Иоахим.— IV, 126.
- Беляев Виктор Михайлович.— III, 46.
— [Музыкальные инструменты Узбекистана].
- Белобородов Николай Иванович.— IV, 203, 216.
- Бём Теобальд.— I, 203, 207—209, 241, 247.
- Бенедикт, «отец церкви».— II, 322.
- Бетховен Людвиг ван.— I, 13, 39, 46—47, 64, 67, 70, 80, 87, 89, 128—129, 142, 168, 195, 243, 245—246, 271, 280, 283—284, 286, 309, 382, 442, 456, 458, 463, 465, 467, 473, 475.— II, 16—17, 22—23, 25, 30—31, 35, 84—86, 204, 206, 322, 325, 332, 342—343, 350.— III, 132, 163, 165, 212.— IV, 96, 174, 235, 275.
— *Первая симфония*.— II, 18.
— *Вторая симфония*.— II, 18.
— *Третья симфония*.— I, 79.— II, 17, 19, 31, 85.
— *Четвёртая симфония*.— I, 46—47, 458.— II, 18, 342.
— «Adagio».— II, 342.
- *Пятая симфония*.— I, 64, 153.— II, 19, 21, 31, 35, 86, 343, 344—345.
— «Andante».— I, 153.— II, 35.
— «Andante con moto».— II, 86.
— «Финал».— II, 31, 32, 343—345.
- *Шестая симфония*.— I, 153.— II, 153.
— «Сцена у ручья».— I, 153.
— *Седьмая симфония*.— I, 153—154, 285—286.
— *Восьмая симфония*.— I, 46.— II, 350.
— «Allegro vivace».— I, 350.
— «Scherzando».— I, 46.
- *Девятая симфония*.— I, 46, 67, 80, 168, 442, 473, 475—476.— II, 18, 23, 25—26, 86, 343, 350.— III, 137—138.
— «Adagio».— II, 86.
— «Adagio ma non troppo» финала.— I, 89.
— «Presto».— I, 46.
— «Scherzo».— I, 442.— II, 343, 350.
— «Финал».— I, 67.
- *Афинские развалины*, балет.— II, 23.— III, 212.
— «Молитва верховного жреца».— II, 23.
- *Героическая симфония* («Третья симфония»).— II, 23.
— «Скерцо».— II, 23.
- *Квартет в Мiф мажор*.— I, 129.
- *Квинтет* для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота.— I, 465.
- *Леонора*, увертюра.— II, 17, 84.
- *Missa solennis*.— II, 204, 205—206.
- *Пасторальная симфония* («Шестая симфония»).— I, 39, 142, 153, 195, 280.— II, 18, 30.
— «Пастушеская песнь — радостные и благодарные чувства после грозы».— II, 30.
- *Прометей*, балет.— I, 382—383.
- *Септет* для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота.— I, 465.
- *Сражение при Виттории*.— III, 132, 163, 165.— IV, 275.
- *Трио* для двух гобоев и английского рожка.— I, 333.
- *Фантазия для фортепиано, хора и оркестра*.— I, 456.
- *Фидэлио*, опера.— II, 332.
— Увертюра к опере.— II, 17, 22, 332.
- *Четвёртый фортепианный концерт*.— II, 17.
- Эммент, музыка к трагедии.— I, 245, 271, 283—284.
— «Увертюра».— I, 243.— II, 85.
— «Песенка Клерхэн».— I, 245.
— Пятое действие.— I, 283.
— Кларе.— I, 283.
- Бёрстин У.— IV, 261.
- Бизэ Жорж (Александр-Сезар-Леопольд).— I, 252, 412, 417.— II, 7, 18, 36, 133, 175, 242, 341.— III, 14, 26, 110, 160.
- *Арлезианка*.— I, 412, 417.— III, 14, 106—109.
— «Тюрэнский марш».— III, 14—15.
— «Pastorale».— III, 108.
— Вторая сюита.— III, 108.
- *Кармэн*, опера.— I, 252, 447—449.— II, 18, 36, 117—119, 133, 242—243, 341—342.— III, 26, 30, 106, 108—109, 214.
— Антракт ко второму действию.— I, 447.
— Ария Микаэлы.— II, 36.
- Болёго.— III, 108.
- Второе действие.— II, 117—119.
- Danse Bohémienne.— III, 108.
- Действие последнее.— II, 133.
- Песенка Хозэ.— I, 447.
- Сцена гадания.— II, 242.
- Танцы четвёртого действия.— III, 106.
- Терцэт.— II, 242.
- Фарандола.— III, 106, 108.
- Хабанэра.— III, 30.
- Хор мальчишек.— I, 252—253.
- Четвёртое действие.— III, 108.
— Дон Хозэ.— III, 30.
— Кармэн.— III, 30, 160, 162.
— Кармэнита.— II, 117.
— Лильяс Пастья, таверна.— III, 162.
- Блажевич Владислав Михайлович.— II, 197, 220.
— *Второй концерт для тромбона*.— II, 197.
- Блесс Артур сэр.— I, 265.
— *Conversations*.— I, 265.
- Блөх Эрнст.— IV, 279, 289.
— *Америка*, эпическая рапсодия.— IV, 279, 289.
- Богдан Хмельницкий, гетман.— III, 327.
- Бодэ Харальд.— IV, 270.
- Боккерини Люиджи.— IV, 74.
- Бокса Робэр-Николя-Шарль.— IV, 18.
— *Этюд для арфы*.— IV, 18.
- Боннэ Жак.— IV, 74.
— *Histoire de la Musique*.— IV, 74.
- Борис Годунов, русский царь.— III, 320.
- Борисовский Вадим Васильевич.— I, 6, 89, 114—115, 124.
— Антонио Вивальди — *Концерт для виолы d'amore*.
— Новая оркестровая обработка.— I, 121—125.
— Переложения для альты.— I, 114.
— Дебюсси — *Девушка с волосами цвета льна*.— I, 114.
— Россини — *Скерцо*.— I, 114.
- Бордён Пьер.— I, 166.
- Бородин Александр Порфирьевич.— I, 41, 52, 149, 175, 219, 317, 333, 373, 377.— II, 44, 53, 328, 330, 348, 412, III, 16, 29, 34, 134, 220, 274, 280, 289, 328, 339, 347.
— *Первая симфония*.— II, 348.
— *Вторая симфония*.— I, 41, 249, 373—374.— II, 44—46, 53.
— «Scherzo».— II, 53.
- *Третья симфония*.— I, 149.
- *Богатырская симфония* («Вторая симфония»).— I, 249—250.
- *В Средней Азии*, симфоническая картина.— I, 317, 320—321.
- *Второй квартет*.— I, 52.
- *Князь Игорь*, опера.— I, 175, 317.— II, 328, 348, III, 34, 220, 280—281, 328, 339, 340—341.
— Конец первого действия.— II, 330.— III, 339.
- Пляски половецких девушек.— III, 220.
- «Половецкий стан».— I, 317, 319.— III, 29, 134.
- Пляски.— III, 29, 134.
- Половецкие пляски.— II, 330, 348.— III, 16, 34—35, 220.
— Сцена пожара.— II, 328.
— Путивль.— III, 339.
- Боттэзини Джованни.— I, 167—168, 179, 196, 197.
— *Большой концертный дуэт* для скрипки и контрабаса.— I, 196—197.
- Брамс Иоханес.— II, 61.— IV, 174.
— *Третья симфония*.— II, 61—62.
— Медленная часть, третья.— II, 61.
— *Вариации на тему Хайдна*.— II, 61.
- Брибич, воевода.— II, 82.
- Бродвуд Джон.— IV, 163.
- Брукнер Антон.— I, 13.— II, 256.
— *Седьмая симфония*.— II, 256.
— «Final».— II, 256—257.
— «Adagio».— II, 257.
- Буальдье Франсуа-Адриэн.— II, 24.

- *Белая Дама*, опера, — II, 24—25.
Баллада первого действия, — II, 21.
Булич Сергей Константинович, — III, 326.
Бургиньон Франсис де, — II, 314.
— *Два Южно-Американских эскиза*, — II, 314.
«O luar do Sertão», — II, 314.
«Tango», — II, 314.
Буров Николай Севастьянович, (1892—), — I, 6.
Бушман Кристиан-Фридрих, — IV, 201, 222.
Бушэ Франсуа, — IV, 74.
Бэкарна, падре, — II, 438.
Бэлза Игорь Фёдорович, — III, 263, — IV, 285.
— *Очерки развития чешской музыкальной классики*, — IV, 285.
— *Вторая симфония*, — III, 263.
Бэндэр Валентин, — I, 411.
Бэрар Жан-Батист, — IV, 74.
Бэрно Шарль-Огюст де, — I, 53.
— «Штрих Бэрно», — I, 53.
Бэрноз Эктор, — I, 12—13, 66, 75, 87, 126, 307, 309, 333, 374, 376, — II, 19, 36, 82, 90, 175, 195, 200, 208, 227, 260, 304, 322, 329—330, 310, 352—353, 440—441, — III, 5, 10—11, 27, 32—33, 46, 104, 112—113, 121—122, 130—132, 205—206, 211, 214, 218, 250, 272, 274, 323, — IV, 6, 65, 76, 77, 84, 163, 232.
— *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* [Курс инструментовки и оркестровки], — II, 82, — IV, 76.
— *Гарольд в Италии*, симфония, — I, 87.
— *Осуждение Фауста*, драматическая легенда, — I, 128, — II, 208, — III, 132—133, 214—215, 418, 437.
«Венгерский марш», — II, 208.
«Менуэт», — III, 214.
«Танец симфон», — IV, 65.
— *Римский карнавал*, — III, 46, 205.
— *Роб-Рой*, увертюра, — I, 309—310.
— *Ромео и Джульетта*, симфония-кантата, — II, 19.
— *Рэквием*, — II, 195—196, 260, 340, 352, — III, 131, 289—290.
«Dies Irae», — III, 289.
«Tuba mirum», — I, 13.
— *Траурно-Триумфальная симфония*, — II, 227, — III, 323.
— *Фантастическая симфония*, — I, 45, 66, 308, 376, — II, 329—330, 352.
Заключительная часть, — I, 376.
«Сцена в полях», — I, 308, — II, 329.
«Шествие на казнь», — II, 330.
— *Фауст*, драматическая симфония, — IV, 65, — см. также *Осуждение Фауста*.
Бэрмудо Хуан, падре, — IV, 73.
— *Declaration de Instrumentos*, — IV, 73.
Бэртош Анри-Монтан, — II, 259, — III, 110.
— *Алиа, королева Голькондская*, опера, — III, 110.
— *Монтано и Стефания*, опера, — II, 259.
«Религиозный марш», — II, 259.
Бюиссон, барабанщик, — III, 110.
Бюссе Анри, — I, 478, — II, 42, — IV, 262.
— [Guiraud-Busser — *Traité Pratique d'Instrumentation*, Nouvelle Edition complétée et révisée].
Бюффэ, — I, 427.
Вагнер Рихард [точнее — «Вэгнер»], — I, 13, 46, 77, 81, 89, 112—113, 128, 144, 151, 239, 275, 283, 297—298, 312, 333, 374, 376—377, 397, 428, 460, 463, 467, — II, 13, 38, 39, 75—76, 92—94, 96, 105, 119, 161—162, 189—190, 209, 212, 230, 249—252, 251—256, 257—258, 260, 268, 270, 273, 280, 289, 301, 304, 343, 357, 369, — III, 46, 112, 118, 214—215, 259, 294, 297, 351, — IV, 26, 67, 279.
— *Валькирия*, музыкальная драма, — I, 112, 376—377, — II, 162, 250, 253, 257, 370—371, — III, 113, 118.
«Сцена волшебного огня», — I, 376, — II, 357.
Третье действие, третья сцена, — II, 162.
— *Гибель богов*, — музыкальная драма, — II, 119—121, 270—271, — III, 113, — IV, 26.
«Траурный марш», — IV, 26.
— *Зигфрид*, музыкальная драма, — II, 39—40, 76, 162, 255, 345—346, 357—358, — III, 215, — IV, 279.
Заклучительная сцена третьего действия, — II, 162.
«Мотив Вальгаллы», — II, 255.
«Прелюдия» ко второму действию, — II, 345.
Сцена ковки мечей, — IV, 279.
«Шелест леса», — II, 357.
— *Золото Райна*, музыкальная драма, — II, 162, 190, 252—256, 270—271, 289—III, 294—295, 297.
«Мотив Вальгаллы», — II, 255.
Альберих, — II, 289.
Вотан, — III, 294.
Эрда, — III, 294.
— *Кольцо Нибелунга*, тетралогия, — I, 13, 428, — II, 162, 190, 249, 252, 271, 289, — IV, 67.
— *Летучий голландец*, опера, — I, 283.
«Мечтания Сэнты», — I, 283.
— *Лоэнгрин*, опера, — I, 77, 84, 151, 220, 342, 463, — II, 94—96, 203—204, 230—234, — III, 46, 113.
«Вступление», — I, 77.
Второе действие, — I, 151, — II, 230—234.
Ночная сцена Фредерика с Ортрудой, — I, 151.
Рассказ Тельрамунда, — II, 230—234.
Свадебный марш, — II, 203.
Третье действие, — II, 203.
— *Нюрнбергские мастера пения*, опера, — I, 144, 460, — II, 273—274, — III, 214.
— *Парсифаль*, опера, — I, 467, — III, 351.
— *Риэци*, опера, — I, 13, — II, 36, 260, — III, 113, 118.
— *Танхейзер*, опера, — I, 89, 112, 275, 312, 428, — II, 92, 94, 96, 202, — III, 46, 259—260.
«Вступление», — I, 275.
«Грот Венеры», — I, 89.
Первое действие, — I, 312.
«Увертюра», — I, 89, 428, — III, 259.
«Марш рыцарей», — II, 92.
Марш пилигримов, — II, 202.
Третье действие, — II, 94, 96.
— *Тетралогия*, — II, 162, 189, — III, 294.
Пролог — III, 294, — см. *Золото Райна*.
Пролог к Тетралогии — II, 190, — см. также «Золото Райна».
— *Тристан и Изольда*, опера, — I, 128, 298, 312—313, — III, 214.
Первая сцена третьего действия, — I, 298.
«Прелюдия», — I, 128.
Третье действие, — I, 312.
Вайдингэр, — II, 170.
Вайль Курт, — IV, 209.
— *Трёхгерцовая опера нищих*, — IV, 209—210.
Вайнбергэ Яромир, — II, 350.
— *Швандя-волычник*, опера, — II, 350.
«Полька и Фуга», — II, 350.
Вайнгартнер Пауль-Феликс, — II, 41.
Варенский, — IV, 75.
Варнеке, Фридрих, — I, 173.
Варэз Эдгар, — II, 317.
— *Ionisation* («Насыщение»), — II, 317, 318—319.
Ватто Жан-Антуан, — IV, 74.
Василецко Сергей Никифорович, — I, 77, 89, 113, 175, 201, 233, 299, 305, 469, — II, 72, 99, 113, 212, 216, 398, 421, 434, 435, — III, 62, 66, 69, 86, 100, 114, 154, 168, 172, 189, 229, 232, 235—236, 238, 259, 264, 269—270, 282, 291, 317—318, 324, 346, — IV, 95, 123, 139, 234, 255, 264, 277, 280.
— *Третья симфония*, — IV, 123—124.
— *Арктическая симфония*, — III, 291, — IV, 277.
— *Ак-бияк*, балет, — III, 86.
— *Львовая соната*, — I, 113.
— *Индусская сюита*, — I, 77, 299—300, — III, 114, 317, 324.

- «Народный праздник», — III, 114.
— *Иосиф Прекрасный*, балет, — I, 175, 469—470, — II, 72, [216], 217—219, — III, 62—63, 229, 235, 259, 282—283.
«Жалобы Иосифа», — II, 72.
Танец невольника и невольницы, — III, 62.
«Шествие каравана», — III, 229, 235.
Иосиф, — II, 72, 189, — III, 282.
— *Китайская сюита*, — II, 421, — III, 114, 168, 172—173, 264.
Третья часть, — II, 264.
— *Концерт для балалайки*, — IV, 139—140.
— *Концерт для эвлоиды*, — IV, 264—265.
— *Легенда об Иосифе Прекрасном*, — III, 229, 235.
«Шествие каравана», симфоническая картина, — III, 235.
— *Лола*, балет, — I, 305.
— *Маорийские песни*, — III, 69—71.
«Госка», — III, 69—71.
— *Мирандолина*, балет, — II, 113—114, 358, — IV, 95.
«Вальс», — II, 398, 399—400.
«Нсктюрн», — IV, 95.
«Павана», — II, 398.
«Соррентина», — IV, 95.
— *Нойя*, балет-пантомима, — I, 299, — III, 114, 317, 324, — IV, 280, 281—284.
Индусский праздник, — III, 318.
«Танец рикшей», — I, 299.
Ал. злой гений, — IV, 280.
— *Полёт ведьм*, — I, 201—202, — II, 212.
— *Сказание о граде Китеже*, опера-кантата, — III, 346.
— *Сад Смерти*, — IV, 234, 256, 257.
Лорд Кэнтэртвилль, — IV, 255.
— *Советский Восток*, сюита, — III, 62, 64, 66.
«Дагестан», — III, 66.
«Узбекистан», — III, 62, 64.
— *Сон в летнюю ночь*, музыка к пьесе, — II, 431, 434—435.
— *Сын Солнца*, опера, — III, 270.
— *Туркменские картины*, — III, 114, 115—116, 264, — см. также *Туркменская сюита*.
Третья часть, — III, 264.
— *Туркменская сюита*, — III, 100—101, 270.
— *Цыганы*, балет, — I, 233—234, — III, 154, 189, 232.
«Тройка», — III, 232.
— *Озорная пляска*, — III, 154.
— *Экзотическая сюита*, — III, 66—69.
Василий I Македонянин, византийский император, — III, 329.
Вебэр Карль-Мария фон, — I, 12, 46, 80, 89, 123, 216, 252, 287, 290, 309, 347, 442, 464, — II, 16, 21, 56, 84—85, 90—91, 223, 345, — III, 42, 212, — IV, 6.
— *Волшебный стрелок*, опера, — I, 89, 252, 286—237, 290—291, 347, — II, 16, 26—28, 56, 223, 345.
«Адская охота», — II, 16.
«Песенка Анхэн», — I, 89.
«Песенка Каспара», — I, 252—253.
«Увертюра», — II, 345.
Хор охотников, — II, 56.
Макс, — I, 290.
— *Концерт для фагота*, — I, 464—465.
— *Обэрон*, опера, — I, 46, — II, 19, 26—27, 84, 85, 86, 91, — IV, 82.
Ансамбль четвёртого номера, — II, 86.
Видение Рэци, — IV, 82—83.
Второе действие, — II, 84, 89.
Ария Рэци, — II, 84.
Заклучительная сцена третьего действия, — II, 91.
Первое действие, — II, 85.
— Ария Гюона, — II, 85.
— *Прециоза*, опера, — II, 24, — III, 42—43, 212.
Цыганский танец, — III, 42—43.
— *Эврианта*, опера, — I, 442—II, 16, 21—22.
Монолог Эврианты, — I, 442—443.
«Увертюра», — II, 16.
Хор охотников, — II, 21—22.
Венявский Хенрик, — I, 50.
— *Первый скрипичный концерт*, — I, 50—51.
— *Второй скрипичный концерт*, — I, 50.
— *Полонез*, — I, 50.
Вергилий, — II, 184.
Верди Джюзеппе [точнее — «Вэрдис»], — I, 128, 142, 163, 176, 184, 189, 191, 193, 210, 217, 239, 268, 397, 436, 463, — II, 136, 165—166, 186, 190—191, 194, 209, 260, 276, — III, 42, 155, 214, — IV, 6, 30, 67, 84, 90, 234, 279.
— *Аида*, опера, — I, 184—185, 191, 193, 397, — II, 165—169, 190, 194, 239, 276—278, — III, 214, — IV, 67.
Второе действие, — II, 166.
Последняя сцена, — II, 194.
«Сцена у Нила», — I, 184.
Танцы, — III, 214.
Триумфальный марш, — II, 165.
Четвёртое действие, «Сцена выхода жрецов», — I, 193.
«Шествие фараона», — I, 268.
Радамес, — II, 239.
— *Messa da Requiem*, — I, 189, 436—437, 463, — II, 209.
Вторая интермедия — Ариозо меццо-сопрано *Quid sum miser*, — I, 436—437.
«Dies Irae», — I, 436.
Первая часть, — I, 189.
— *Отелло*, опера, — I, 142—143, 191, 193—194, 217, — II, 136—137, 187, 276, 278, — IV, 84, 90, 91, 234.
Дуэт Отелло и Дездемоны, — I, 128.
Четвёртое действие, — I, 193.
Венцианский мавр, — I, 193.
Дездемона, — I, 193.
— *Риголетто*, опера, — I, 163, 191.
Второе действие, — I, 163.
— *Травиата*, опера, — I, 176, 210, — II, 276—277, — III, 43, 155—156.
«Вассанале», — III, 155.
«Хор цыган», — I, 176.
«Цыганская пляска», — I, 210.
— *Трубадур*, опера, — IV, 279.
— *Сицилийская вечерня*, опера, — II, 260.
— *Фальстаф*, опера, — IV, 30, 31, 84.
Верстовский Алексей Николаевич, — II, 7.
Ветров А. А. — IV, 76.
Вивальди Антонио, — I, 33, 124.
— *Концерт для виолы d'amore*, Новая обработка Вадима Борисовского, — I, 124—125.
Видаль Поль, — I, 299, 478.
— *La Burgonde* («Бургундка»), опера, — I, 299, 478.
Видор Шарль-Мари, — I, 21, 46, 187, 264, 299, 337, 361, 415, 473, — II, 41, 43, 50, 99, 102, 151, 192, 299, 301, 303, 322, 325, 357, 385, — III, 7, 10, 14, 103—104, 112, 113, 121, 136, 149, 158, 209, 224, 252, 259, 262, 272, 271, 303, — IV, 25, 33, 36, 82, 187, 232, 234, 253.
— [Technique de l'Orchestre Moderne («Техника Современного Оркестра»)]
— *Техника Современного Оркестра*, русское издание, — II, 385.
— *Sinfonia Sacra*, — IV, 234, 253—254.
— *Хорал*, — IV, 33—34.
Видфот Руди, — I, 415.
— *Sax-o-phon* для саксофона, — I, 415.
Виллёт Гийом-Андре, — II, 184.
Вильдэ Йохан, мастер, ошибочно названный «Йоахим-Бернхард», — IV, 201.
Вильом Жан-Батист, — I, 88.
— «Контральт Вильома», — I, 88.
Винация, — IV, 96.
Виотти Жан-Батист, — I, 52.
— «Штрих Виотти», — I, 52.
Випрехт Вильхельм, — II, 267.

Вирдунг Себастьян, — II, 322, — III, 73, — IV, 156.
— [Musica getutscht etc.].
Витрувий, — IV, 229.
— *De Architectura*, — IV, 229.
Вицедом граф, министр, — III, 105.
Владигеров Панчо, — I, 34.
— *Болгарская рапсодия*, — I, 34—35.
Войнова Анна Венедиктовна, — II, 7.
Вокорбэйль Огюст-Эмануэль, — III, 252.
Волков Пётр Наумович, — II, 197.
— Наум [Петрович], — II, 197.
Володин Андрей Александрович, — IV, 264—265.
Волынкин Виктор Иосифович, — IV, 264.
Вольдемар Мишель, — I, 115.
Вольф-Фэррари Эрманно, — IV, 91.
— *La donne curieuse*, опера, — IV, 91.
Воронцов Михаил Семёнович, граф, — II, 408.
Вурм Василий Васильевич, — II, 300.
Высотский Михаил Тимофеевич, — IV, 76.
Вьётан Анри, — I, 88.
Вэллес Эгон, — I, 265, — II, 164, 383—384, — III, 191, 216, 268, 273.
— *Die Neue Instrumentation*, — II, 383, — III, 268.
— *Ахиллэс на Скиросе*, опера, — II, 164.

Габриэли Джьовани, — I, 10.
Галеотти Чезаре, — IV, 31.
Галлби Нозль, — IV, 43, 70.
— *Импровизация* для арфы, — IV, 70.
— *Фантазия* для арфы, — IV, 43.
Гарбузов Николай Александрович, — I, 24.
— *Зонная природа звуковысотного слуха*, — I, 24.
Гаук Александр Васильевич, — III, 287.
Геварт Франсуа-Огюст, — I, 21—22, 115, 142, 233, 340, — II, 21, 86, 99, 147—148, 161—162, 191, 221, 249—250, 263, 303, — III, 10—11, 13, 103—104, 110, 112—113, 136, 149, 206, 272, 274, 297, 328, — IV, 38, 101, 156, 162.
— [Nouveau Traité d'Instrumentation] — *Новый Курс Инструментовки*, русское издание, — I, 22, — III, 110.

Гедике Александр Фёдорович, — I, 6, — II, 148, — III, 351.
— *Концерт для трубы*, — II, 148.
— *Пассакалья* И. С. Баха, [оркестровая обработка], — III, 351—352.

Георгян Армен Яковлевич (1904—), — I, 6.
Георги Иохан-Готтлиб, — IV, 127, 129.
Гёте Иохан-Вольфганг, — I, 245.
— *Эдмонт*, трагедия, — I, 245.
Герстенберг И. Д., — II, 441.
— *Карманная книга для любителей музыки*, — II, 441.

Гертович Иосиф Францевич, — I, 6, 195, 198.
— *Этюды для контрабаса*, — I, 198—199.
Гнесин Михаил Фабиянович, — II, 334.
— *Из Шэлли*, — II, 334.

Грофэ Фэрдэ, — IV, 99.
Гэльпин Кэнон-Фрэнсис-Уильям, — II, 4, — III, 73.
Гэршуин Джордж, — IV, 6, 99.
— *Rhapsodie in Blue*, — IV, 99.

Гэтти Николас-Камин, — III, 73, 192.
Гиенко Борис Фёдорович, — IV, 125.
— *Украинская сюита*, — IV, 125.

Гийом Эдмонд, каноник, — II, 259.
Гиясэддин Масъуд II, султан, — III, 327.
Глазунов Александр Константинович, — I, 56, 61, 66, 82, 84, 89—90, 103, 110, 149, 169, 237, 261, 345, 352, 369, 371, 374, 377, 419, 464, — II, 39, 47—48, 50, 52, 56, 63, 77, 79, 159, 192, 195, 270—271, 275, 307, 421, 423, — III, 6, 15, 21, 31, 37, 151, 220—221, 258, — IV, 20, 42, 48, 51, 61, 117, 134—135, 146, 152, 167, 187, 255.
— *Вторая симфония*, — I, 345, — II, 56.
— *Третья симфония*, — II, 195.
— *Средняя часть* — «Scherzo», — II, 195.
— *Четвёртая симфония*, — II, 77—78.

«Scherzo», — II, 77.
— *Пятая симфония*, — I, 169, — II, 271, — III, 220—221.
Самое начало, — II, 270.
«Scherzo», — III, 220.
— *Шестая симфония*, — II, 275.
— *Седьмая симфония*, — I, 369, — IV, 51.
Медленная часть, — IV, 51.
Первая часть, — I, 369.
— *Восьмая симфония*, — I, 110—111, 261, — II, 159—160.
— *Балетная сюита*, — II, 349, — III, 31, — IV, 51.
Восточный танец, — II, 349.
«Pas d'Action», — IV, 51.
— *Барышня-служанка*, балет, — III, 221.
— *Восточная рапсодия*, — II, 52, — III, 31.
— *Времена года*, балет, — I, 66, 237, 352, — II, 48, 50, — III, 6, 221—222, — IV, 43, 51.
Вторая картина — «Весна», — III, 222.
«Розы», — III, 222.
«La Grêle» — «Град», — III, 6.
— *Из Средних Веков*, сюита, — IV, 20—21.
— *Карнавал*, — IV, 255.
— *Концертный вальс*, — I, 103—104, 149—150.
— *Концерт для саксофона*, — I, 419—420.
— *Прелюдия памяти Н. А. Римского-Корсакова*, — III, 258.
— *Раймонда*, балет, — I, 84, 85—86, 110—111, 169, 371—372, — II, 39, 63, 423—424, — III, 21, 37—38, 151, 152—153, 221, — IV, 48—51, 61, 63, 167, 168—170.
Выход Жонглёров, — II, 423.
Выход Сарацинов, — III, 21.
Первое действие, — II, 63, — IV, 48.
Самое начало, — II, 63.
Пляска Арабских мальчиков, — III, 37—38.
Четвёртая вариация заключительного дивертисмента, — IV, 167.
— *Русская фантазия*, — IV, 117—118, 134—135, 146—147, 152.
— *Скрипичный концерт*, — I, 61, 82.
— *Стенька Разин*, симфоническая картина, — II, 307—311.
— *Торжественная увертюра*, — I, 90—91.
— *Шопениана*, сюита из произведений Шопена, — I, 56.
«Ла-мажорный полонез», — I, 56.
«Эй, ухнем», русская песня, — III, 15.
Глиэр Райнольд Морисович [принято менее точное начертание — «Глизэр»], — I, 245, 476, — II, 80, 99, 316, 351, 416, — III, 16, 20, 33, 75, 86, 222, 240—241, 306, 316, 318, — IV, 5, 29, 67.
— *Третья симфония*, — I, 476, — II, 351.
— *Бурят-Монгольский героический марш*, — III, 318—322.
— *Героический марш*, — см. *Бурят-Монгольский героический марш*.
— *Гюльсара*, музыкальная драма, — III, 20, 240.
«Увертюра», — III, 20.
— *Запорожцы*, — III, 222.
— *Илья Муромец*, — см. «Третья симфония».
— *Концерт для арфы*, — IV, 29, 67, 68—69.
«VI Variation», — IV, 68—69.
— *Концерт для валторны*, — II, 80.
Первое Solo, — II, 80.
— *Красный Мак*, балет, — I, 476, — II, 316, 416—420, — III, 17, 33, 306—307, 316—317.
Действие первое, — III, 33.
Первая картина, — III, 306.
Тао-хоа, — II, 416.
Танец китайнок, — III, 316.
Танец советских моряков, — III, 33.
«Яблочко», — III, 17.
— *Марш*, — см. *Бурят-Монгольский Героический марш*.

— *Медный всадник*, балет, — I, 245.
— *Ферганский праздник*, — III, 75—77.
— *Шах-Сенэм*, опера, — IV, 5—6.
Заключительная часть третьего действия, — IV, 5.
Соревнование ашугов, — IV, 5.
Глинка Михаил Иванович, — I, 11, 13, 43, 51, 61, 77, 80, 83, 84, 89, 98, 103, 128, 131, 157, 187, 188, 214, 234, 270—272, 308, 333, 343, 349, 373—374, 377, 451—452, 463, 465, 467, 471—472, — II, 7, 16, 19, 22, 36, 40, 76, 91—92, 189, 221, 261, 265, 327—328, 343, 363, 412, 437, 441—442, — III, 142, 150, 217, 274—275, 345, — IV, 60, 130, 163, 165.
— *Арагонская хога*, испанская увертюра, — I, 187, — II, 17, 40, — III, 142—143, 150, — IV, 60.
— *Большой секстет*, — I, 188.
— *Вальс-фантазия*, — I, 43, 80, 451—452, — III, 217—218.
— *Иван Сусанин*, опера, — I, 51, 61, 83, 128, 157, 188, 215, 270, 373, — II, 16, 17—18, 36, 91, 265—266, — III, 345, — IV, 130.
Антракт четвёртого действия, — II, 265.
«Вступление» к опере, — I, 157—158.
Каватина Антонида, — II, 36, 70.
Танцы, — I, 215, — II, 16.
«Хор гребцов», — I, 62.
Сусанин, — II, 265.
— *Камаринская*, — I, 349.
— *Князь Холмский*, музыка к драме, — II, 327.
Третий антракт, — II, 327.
— *Ночь в Мадриде*, испанская увертюра, — III, 150—151.
— *Патетическое трио*, — I, 465.
— *Руслан*, — IV, 165—166, — см. *Руслан и Людмила*.
— *Руслан и Людмила*, опера, — I, 98, 131, 214, 234, 271, 308—309, 316—317, 452, 467, 471—472, 474, — II, 16—18, 76, 91—92, 328, 343, 363, 437, 443—444, — III, 275.
Восточные танцы, — II, 16, 76.
Канон — «Какое чудное мгновенье», — II, 76.
Лезгинка, — II, 328.
Марш Черномора, — I, 77, 84, — II, 363.
Первое действие, — III, 275.
Рассказ Головы, — I, 98—99.
«Сказ Баяна», — IV, 165.
«Персидский хор», — I, 214.
«Танцы в садах Нанпы», — I, 214.
Танцы третьего действия, — I, 226.
Третье действие, — I, 308.
«Увертюра», — I, 128, — II, 343.
Четвёртое действие, — II, 92.
Карла-Черномор, — II, 424, — III, 275.
Людмила, — II, 442, — III, 275.
Ратмир, — I, 308—309.
Руслан, — II, 92.
Фарлаф, — I, 452.
Черномор, — II, 92.
Глушкина Анна Евгеньевна (1906—), — I, 6.
Глюк Кристоф-Виллибальд, — I, 11, 12, 89, 195, 246, 333, 340, 442, 463, — II, 188, 220—221, 438, — III, 112, 211, — IV, 156.
— *Альцеста*, опера, — I, 308.
Французская редакция оперы, — II, 188, 221—222.
Третье действие, — II, 188, 221—222.
Харон, — II, 188.
— *Армида*, опера, — I, 195.
— *Ифигения в Тавриде*, опера, — II, 221—222, — III, 112, 211—212.
Первое действие, — III, 112, 211.
«Пляска скифов», — III, 211—212.
Орест, — II, 221.
Эвмениды, — II, 221.
— *Орфей*, опера, — I, 195, 308.
Гоголь Николай Васильевич, — IV, 258.

— [Тарас Бульба, повесть]
Годфруа Феликс, — IV, 24—25.
— *Танец сильфов*, — IV, 25.
Голейзовский Касьян Ярославич, — III, 134.
Големинов Марин, — I, 325.
— *Нестинарка*, балет, — I, 325—326.
Голиков Иван Иванович, — IV, 126.
— [Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам].
Голованов Николай Семёнович, — III, 146, 269.
Голубев Николай Григорьевич, — III, 265.
Гораций Флакк Квинт, — IV, 293.
— *Поэтика*, — IV, 293.
Гордон Уильям, — I, 207.
Горький Алексей Максимович, — см. Максим Горький.
Госсэк Франсуа-Жозеф, — I, 12, — II, 259.
Готье Теофиль, — III, 110.
Грензэр Хайнрих, — I, 392.
Гречанинов Александр Тихонович, — IV, 234.
— *Вселенская месса*, — IV, 234.
— *Демественная литургия*, — IV, 234.
— *Хвалите Бога*, кантата — IV, 234.
Гржимали Иван [Ян] Вацлавович, — I, 43.
Грибоедов Александр Сергеевич, — I, 208.
— *Горе от ума*, комедия, — I, 208.
Платон Михайлович — I, 208.
Чацкий, — I, 208.
Григ Эдвард, — I, 69, 280, — III, 34—35, 130, 216.
— *Норвежские танцы*, — I, 280—281.
— *Пэр-Гюнт*, — I, 69, — III, 34, 36, 130.
«Арабский танец», — III, 34—35.
«Пещера горного духа», — III, 130.
«Танец Анитры», — III, 216.
Гров Джордж, — II, 438, — III, 112.
— [A Dictionary of Music and Musicians]
Грэтри Андрэ Эрнест Модест, — I, 286, — III, 204, 210, IV, 6, 88—89.
— *La fausse Magie*, опера — III, 204.
— *Ревнивый любовник* [«L'Amant jaloux»], опера, IV, 88.
Серенада — «Tandis que tout sommeille» IV, 89.
— *Тайная магия*, — III, 210—211, — см. *La fausse Magie*.
Грэйнджер Перси-Ольдридж, — II, 271, — IV, 84.
— *Бойцы*, — II, 428.
— *В ореховой скорлупе*, сюита, — II, 428, — см. *In a Nutshell*.
— *In a Nutshell* [«В ореховой скорлупе»], II, 271—272.
— *Отец и дочь*, баллада, — IV, 84.
Грэнне Габриэль-Жозеф, — IV, 222.
Гварнери Андреа, — I, 32.
Гварнери Джозеппе-Антонио, — I, 32.
Гузинов Михаил-Иосиф, — II, 408.
Гуйэ Михаил-Ян де, — IV, 112.
Гуно Шарль-Франсуа, — I, 156, 175, — II, 67, 174—175, III, 136, — IV, 11, 26, 234, 240.
— *Ромео и Джульетта*, опера, — I, 155—156.
— *Фауст*, опера, — I, 175, — II, 67—69, 174, III, 136, — IV, 11, 12—13, 26, 234, 240, 243.
Пятое действие, «Сцена в тюрьме», — II, 174.
«Сцена церкви», — IV, 240.
Маргарита, — III, 136.
Мефистофель, — II, 67.
Фауст, — II, 67.
Гуров Владимир Алексеевич, — IV, 263.
Давид, легендарный царь иудейский, — IV, 145.
Давид Филиссен-Сезар, — III, 110.
Давыдов Карл Юльевич, — I, 132.
Давыдов Степан Иванович, — II, 442.
— *Леста, днепровская русалка*, опера, — II, 442.
Даль Владимир Иванович, — IV, 110.

- [Толковый словарь].
Даниил, митрополит, — IV, 111, 144.
Дантэ Алигери, — II, 82, — III, 40.
— «Ад» [Божественная комедия], — II, 82.
Даниэль Сальвадор, — IV, 73.
Дашков Василий Андреевич, — III, 201.
— «Дашковский Этнографический Музей», — III, 201.
Дашков Георгий, архиепископ, — III, 331.
Даргомыжский Александр Сергеевич, — I, 270, 273, — II, 93, 174—175, — IV, 59.
— *Русалка*, опера, — I, 270, 273, — II, 175, — IV, 59—60.
— «Славянский танец», — II, 175.
— «Увертюра», — II, 175.
— «Цыганский танец», — I, 273.
Дворжак Антонин, — I, 327, — II, 63.
— *Пятая симфония* «Из Нового Света», — I, 327, 328—329, — II, 63.
Дебюсси Клод-Амиль, — I, 69, 89, 114, 144, 156, 213, 301, 468, — II, 47, 49, 110, 210, 350, — III, 43, 159, 216, 233, — IV, 34, 41, 70, 163, 165.
— *Весенний хоровод*, — I, 144—145, 302, — IV, 34.
— *Весна*, дипломная работа, — IV, 163—164.
— *Жиги*, симфоническая картина, — II, 49.
— *Иберия*, — II, 210, — III, 43—44, 159.
— *Images № 3*, — I, 69.
— *La Damoiselle Elue*, — IV, 41.
— *Danses sacrées et profanes*, — IV, 70—71.
— *Morce*, симфонические эскизы, — I, 156, — III, 216, 253.
— «Jeux de vagues», — III, 216.
— Первая часть, — I, 156.
— *Покторны*, — II, 110, 350.
— «Празднества», — II, 110—111, 350.
— *Послеполуденный отдых Фавна*, прелюдия, — I, 213—214.
— *Rondes de Printemps* [«Весенний хоровод»], — II, 47.
— *Прелюдия* — «Девушка с волосами цвета льна», переложение для альта, — см. Борисовский.
— Танцы, — IV, 71, — см. *Danses sacrées et profanes*.
Державин Гавриил Романович, — IV, 145.
— *Кружка*, стихотворение, — IV, 145.
Детский Альбом Чайковского, оркестровая обработка, — IV, 133.
— «Камаринская», — IV, 133—134.
Дёбэн Александр-Франсуа, — IV, 222.
Джанино-накрис, — III, 73.
Джонстон Артур-Эдуард, — II, 402, 428, — III, 104, — IV, 84.
— [Instruments of the Modern Symphony Orchestra and Band].
Джордэн Абрахэм, — IV, 233.
Джёрдано Умберто, — III, 295, — IV, 91.
— *Андрэ Шенье*, опера, — III, 295—296.
— *Il voto*, опера, — IV, 91.
Дигэн Джон-Кэлькоун, — II, 391, 427—428.
Дилиэс Фредерик [начертание «Делиус» — ошибочно], — I, 334.
— *Танцевальная рапсодия*, — I, 334—335.
Димитрий, царевич, — III, 330.
Доброхотов Василий Иванович, — III, 329.
— [Памятники древности во Владимире Кляземском].
Додэ Альфонс, — III, 110.
Домострой, — IV, 144.
Доницетти Гаэтано, — III, 12.
— *Дочь полка*, опера, — III, 12—13.
Драгонетти Доменико, — I, 166, 195.
Дрэеке Фэликс-Бэрнхард, — II, 257.
— *Трагическая симфония*, — II, 257.
Дуддэль У., — IV, 261.
Дэвис Мариэн, — II, 439.
Дэвис Сесиль, — II, 439.
Дэлиб Лео, — II, 175, 349, 358.
- *Копеллия*, балет, — II, 175, 358, 360.
— Сцена автоматов, — II, 358.
— *Музыка автоматов*, — II, 359.
— *Лякма*, опера, — II, 349, 358—359, 360.
— *Ария с колокольчиками*, — II, 358—359.
— «Легенда», — II, 358—359.
— *Танцы*, — II, 349.
— *Сильвия*, балет, — II, 175.
Дэмнан, — IV, 201.
д'Энди — см. Энди. Вэнсан д'.
Деннер Йохан-Кристоф, — I, 338, 340.
Дерфельдт Антон, — II, 8.
Дэшамп Евстафий, по прозвищу Морэль, — I, 207.
Дюбуа Тэодор, — IV, 19.
— *Фантазия для арфы с оркестром*, — IV, 19.
Дюка Поль, — I, 393—394, 450.
— *Ученик чародея*, симфоническое скерцо, — I, 394, 450.
Дюма, инструментальный мастер, — I, 408.
Дюпон Габриэль, — I, 303, 336.
— *Антар*, опера, — I, 303, 336.
Дюфрэн, — II, 172.
- Екатерина II, — II, 170.
Елизавета, — см. Елизавета Петровна.
Елизавета Петровна, русская императрица, — III, 204, 206, 271, — IV, 75.
Емельян Пугачёв, оркестровая партитура, — I, 71, 452—453, 469, — II, 340, 391, — III, 40—41, 56—59, 185, 256—257, 264—265, 304, 305—306.
Марийская пляска, — см. «Танец Марийской девушки».
Первое действие — «Песня Салавата», — III, 56—59.
Пролог — «Хор колодников», — III, 40—41.
«Танец Марийской девушки», — II, 391, 396—397, — III, 185, 264—265.
Ершов Пётр Павлович, — II, 179.
— [Конёк-Горбунок, сказка].
- Жамб де Фер Филибер, — I, 32.
Жанкур Эжен, — I, 427.
Жданов Андрей Александрович, — I, 4.
Живёт II, — IV, 269.
Жилинский Борис Леонидович (1890—), — I, 6.
Жубэр Николя-Жозеф, — IV, 293.
- Зайфэрт Макс, — IV, 237.
Закс Курт, — I, 17, 307, — II, 161, 190, 251, 260, 376—307, 312, 385, — III, 22, 47, 61, 99, 103—104, 111—113, 127, 164, 171, 191—192, 201, 205, 240, 245, 268, 272, 314, 326, — IV, 36, 97, 112, 231, 233.
— *Die modernen Musikinstrumente*, — II, 251, — III, 191.
— [Музыкальная культура Древнего мира].
— *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, — III, 191.
— *The History of Musical Instruments*, — II, 190, 251.
Заходер Борис Николаевич (1898—), — I, 6.
Зевс, древне-греческий бог, — IV, 8.
Зильберман Готфрид, — IV, 163.
Зимин Сергей Иванович, — III, 269.
Золотарёв Василий Андреевич, — IV, 265.
— *Шестая симфония*, — IV, 265, 266—268.
— Первая часть, — IV, 265, 266—267.
— Третья часть, — IV, 265, 268.
Зюсмайер Франц-Ксавэр, — II, 89.
- Ибн-Даста, — см. Ибн-Руста.
Ибн-Руста, — IV, 112.
Ибн-Фадлан, — IV, 112.
Ибн-Халдун, — IV, 111.
Ибн-Хордадбэх, — IV, 112.
Ибсээн Хэнрик, — III, 130.
— *Пэр-Гюнт*, драма, — III, 130.
Иван III, великий князь Московский, — IV, 234.

- Иванов Александр Антипович, — IV, 263.
Иванов Михаил Александрович (1882—), — I, 6.
Иванов Михаил Фёдорович, — IV, 80.
— *Русская семиструнная гитара*, — IV, 80.
Иванушка-Дурачок, детская опера-сказка [Оркестровая партитура], — II, 391, 392—395, — III, 183, 189—190, 202—203, 235—236, 355.
Измаил-паша, египетский хедив, — II, 165.
Израилев Аристарх Александрович, — III, 328, 332.
Иоаким, архиепископ, — III, 331.
Иосаф I, патриарх, — IV, 144.
Иона Сисоевич III, митрополит ростовский, — III, 331.
Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович, — I, 98, 239, 254, 454, — II, 79, 180, 244, 349, — III, 48, 62, 65, 71, 89, 236, 237—238, — IV, 117, 134, 146, 148.
— *Симфония*, — II, 244—245.
— Медленная часть, — II, 244.
— *Гимн пифагорейцев восходящему солнцу*, — I, 239.
— *Иверия*, вторая сюита «Кавказских эскизов», — II, 349, — III, 49—51, 89—92.
— «Лезгинка», — II, 349.
— Третья часть, — III, 49, 89.
— *Кавказские эскизы*, — I, 98, 254—255, 454, — II, 79, 349, — III, 62, 65.
— «В ауле», — I, 98, — III, 65.
— Вторая сюита, — III, 89, — см. «Иверия».
— Последняя часть, — II, 79.
— Третья часть второй сюиты, — II, 349, — см. «Иверия».
— «Шествие сардаря», — I, 454.
— *На посиделках*, — IV, 117, 134—135, 148.
— «Величальная», — IV, 118—119.
— «Плясовая», — IV, 148.
— *Тюркские фрагменты*, — III, 71, 237—238.
— *Туркменские фрагменты*, — см. «Тюркские фрагменты».
— *Юбилейный марш*, — II, 180—181.
Исидор, — II, 184.
Искандар, царь Македонский, — см. «Александр Македонский», — III, 74.
Испанский народный вальс, — IV, 80.
Истэй Джэкоб, — IV, 222.
- Кабалевский Дмитрий Борисович, — IV, 171.
— *Комедианты*, сюита, — IV, 171.
Кавайе-Коль Аристид, — IV, 232—233.
Казадзюс Анри-Гюстав, — I, 115, — IV, 157.
— «Ансамбль старинных инструментов», — IV, 157.
Казэлля Альфредо, — I, 106.
— *Пять пьес для квартета*, — I, 106.
— «Valse ridicule», — I, 107.
Калинников Василий Сергеевич, — I, 175, 241, — II, 274—275.
— *Первая симфония*, — I, 175, 241—242.
— *Вторая симфония*, — II, 275.
Каллимах, александрийский учёный, — IV, 291.
Кальдэрон дэ-ля-Барка Хэнао и Нианьо Дон-Пэдро, испанский драматург, — II, 432.
— *Дама-Невидимка*, комедия плаща и шпаги, — II, 432.
- Канищев Вениамин Дмитриевич (1893—), — I, 6.
Кантэлюб дэ Малярэ Мари-Жозеф, — IV, 262.
— *Vercingétorix*, опера, — IV, 262, 263.
Карамзин Николай Михайлович, — IV, 111.
Каревич Михаил Иванович (1893—), — I, 6.
Каркасси Матео, — IV, 79.
— *Etude*, — IV, 79.
Карл IV, — II, 12.
Каролинги, королевская династия, — IV, 229.
Каплэ Андрэ, — I, 164.
Каплюк Алексей Алексеевич, — IV, 9.
Кассиодор Магнус Аврелиус, — II, 321, — IV, 229.
Кастальский Александр Дмитриевич, — IV, 222.
Кастнэр Жан-Жорж, — II, 322, — IV, 7.
— [Traité général d'Instrumentation].
Катон Марк Порций, — IV, 291.
- [De Agri Cultura — «Земледелие»].
Катэль Шарль-Симон, — I, 308, — II, 259.
— *Alexandre chez Apelle*, опера, — I, 308.
Каульбах Вильхельм фон, — IV, 244.
Кауэль Хэнри, — II, 317.
Керубини Мария-Люиджи-Зэнобио-Карло Сальвадорэ, — I, 309, — II, 260, — III, 289.
— *Рэквием*, — III, 289.
— «Dies Irae», — III, 289.
Кельбэль, — II, 170.
Кирхгеснэр Марьянна, — II, 439, 442.
Кирхэр Афанасий, — IV, 8.
— [Musurgia universalis etc.].
Киришик, органний мастер, — IV, 201, 222.
Кирьяк Кондратович, гусяр, — IV, 145.
Киладзэ Григорий Варфоломеевич, — I, 330, — IV, 46.
— *Отшельник* [«Гангедили»], симфоническая поэма, — I, 330—331.
— *Гангедили*, — IV, 46, — см. также «Отшельник».
Классовский Владимир Игнатьевич, — II, 355.
— [Помпэ и открытие в ней древности с очерком Везувия и Геркуланума].
Клебанов Дмитрий Львович, — II, 409.
— *Аистёнок*, детский балет, — II, 409.
Клемперэр Отто, — IV, 209.
Кляйбэр Эрих, — III, 36.
Кляри Жозэфина, графиня, — IV, 96.
Клэнгель Юлиус, — I, 130.
— *Каприччо для виолончели*, — I, 130.
Книппер Лев Константинович, — III, 324—325.
— *Четвёртая симфония*, — III, 325.
— «Полушко», — III, 324.
— *Одиннадцатая симфония*, — III, 325.
Князев Владимир Ефимович, — IV, 125, 142.
— *Концерт для руды*, — IV, 125, 142—143.
Ковальский Константин Ионьевич, — IV, 264.
Кодай Зольтан, — I, 424, — II, 246, — III, 349, — IV, 102.
— *Хари Янош*, опера, [здесь — симфоническая сюита из оперы], — I, 424, — II, 246—247, — III, 349, 350—351, — IV, 102, 103—105.
— «Битва и поражение Наполеона», — I, 424—425.
— *Хари Янош*, — II, 247.
— *Наполеон*, — II, 246.
- Козловский Алексей Фёдорович, — I, 63, 256, — III, 75, 78, 239, 242, — IV, 43, 106.
— *Лола*, ферганская сюита, — III, 78, 79—80, 239, 242—243.
— «Сборы и проводы лолачей на базарной площади», — III, 78.
— «Шествие с тюльпанам», — III, 78.
— *Праздник уржял*, — I, 63, 256—257, — IV, 44.
— *Улуг-бек*, опера, — III, 80, 81—84, 85, — IV, 106, 107—109.
— Действие первое, — III, 80, — IV, 106.
— «Каватина Китайского посла», — IV, 106.
Козловский Осип Антонович, — III, 247.
— *Фингал*, музыка к трагедии, — III, 274.
Колумб Христофор, — III, 148.
Коммод, римский император, — IV, 8.
Кон, американская инструментальная фирма, — II, 307.
Константин V Копроним, император, — IV, 229.
Константиэску Пауль, — IV, 106.
— *Olteneasca*, — IV, 106.
Конфуций, — III, 169.
— «Конфуциев гимн», — III, 169.
«Концерты Падёлю», — I, 87.
Корбэра Франсиско, прозванный «Корбэтта», — IV, 74.
Корбэтта, — см. Корбэра.
Корещенко Арсений Николаевич, — I, 190, 290.
— *Волшебное зеркало*, балет, — I, 190, 290.
Корнэтт Виктор, — II, 261.
— *Руководство для офиклеида*, — II, 261.
Корэллн Арканджелло, — I, 29, 33.
Корэтт Мишель, — I, 166.

- Коссино, — II, 261.
— «Паганини офиклеида», — II, 261.
Кост Наполеон, — IV, 74.
Костлян Иван Иосифович (1877—), — I, 6.
Костомаров Николай Иванович, — IV, 110.
Кочетов Вадим Николаевич, — II, 431, 434, 437.
— *Тиль Уленшпигель*, балет, — II, 431, 436—437.
Кочетов Николай Разумникович, — IV, 130.
— *A la balalaika*, — IV, 130, 131—132.
Крампон, — I, 427.
Крамэр Герхард, — II, 324.
Кратценштайн Христиан-Амадей, — IV, 201.
Крачковский Игнатий Юлианович, — IV, 291.
— *Над арабскими рукописями*, — IV, 291.
Крейн Александр Абрамович, — IV, 46.
— *Первая симфония*, — IV, 46.
Крейн Михаил Фёдорович, — I, 363.
— *Скерцо для кларнета*, — I, 363.
Крёйцэр Родольф, — I, 52.
— *Этюд № 2*, — I, 52.
— *Этюд № 36*, — I, 52.
Крестовский Всеволод Владимирович, — III, 74.
— [В гостях у эмира Бухарского].
Кристофори Бартоломёо, — IV, 163.
Кротов Павел Назарович, — II, 220.
— *Концертный этюд*, — II, 220.
Крылов Иван Александрович, — IV, 75.
— *Урок дочкам*, комедия, — IV, 75.
Крымский Агафангел Ефимович, — III, 327.
— [История Турции и её литература].
Крюков Владимир Николаевич, — I, 114.
— *Соната для альта*, — I, 114.
Крюковский Сергей Яковлевич, — IV, 119, 139, 146, 148.
— *Вдоль по питерской*, — IV, 120, 139, 148, 150.
— *Что пониже было города Саратова*, — IV, 119, 148, 149.
Ктэсбий, александрийский механик, — IV, 229.
Кузино-отец, — IV, 9.
Кузино Жорж, сын, — IV, 9.
Кун Фу-цзы, — III, 169, — см. «Конфуций».
Куперэн Франсуа, — IV, 157.
Купинский Калинин Михайлович, — III, 25, 177, 195.
— *Школа для шумовых и звенящих ударных инструментов*, — III, 25.
Куплэ Э., — IV, 269.
Кунэр Эмиль Альбертович, — III, 269.
Кусевитский Сергей Александрович, — I, 195, 197.
— *Концерт для контрабаса*, — I, 197—198.
Куэнон Амелэй, — I, 480.
— [Catalogue Illustré].
Кюн Цезарь Антонович, — III, 189, 347, 355.
— *Иванушка-Дурачок*, детская опера-сказка [фортепианное изложение], — см. *Иванушка-Дурачок*, оркестровая партитура.
Кэткарт Уильям Шоу, граф, — II, 7.
Ладислав V Постумус, — II, 321.
Лебедев Алексей Константинович, — II, 296.
— *Концерты для тубы*, — II, 296.
— *Первый концерт для тубы*, — II, 296.
— *Второй концерт для тубы*, — II, 297.
Лебедев Иван Алексеевич, — I, 296.
— *Прелюдия Скрабина*, переложение для тубы, — II, 296.
Лермонтов Михаил Юрьевич, — III, 228.
— [Три пальмы, стихотворение].
Лесков Николай Семёнович, — II, 406.
— *Левша*, повесть, — II, 406.
Лёбёф Жан, аббат, — II, 259.
Лёклэрк, член Совета Пятисот, — II, 259.
Лёсюёр Жан-Франсуа, — II, 259.
Лже-Димитрий I, царь, — III, 326.
Лиди Юлиссез-Грант, — II, 390—III, 195.
Липиньский Кароль-Иозеф, — II, 408.
Лист Фэрэнц (Франц), — I, 152, 393, 403, — II, 51, 53, 72,

- 137, 293, — III, 206, 301, 347, — IV, 174, 243—244.
— *Симфония Фауст*, — см. *Фауст-симфония*.
— *Битва гуннов*, симфоническая поэма, — IV, 244—245.
— *Аттила, царь гуннов*, — IV, 243.
— *Песнопение — «Сгух fidelis»* — IV, 244.
— *Тэодорих*, — IV, 243.
— «Consolation», — см. *Листиана*.
— «Liebestraum», — II, 53, — III, 301 — см. также *Листиана*.
— «Листики из Альбома», — II, 293, — см. также *Листиана*.
— «La Chasse», — II, 51, — см. также *Листиана*.
— *Мазера*, симфоническая поэма, — II, 137—139.
— *Мир-мажорный Фортепианный концерт*, — III, 206—207.
— «Песнь любви», — см. «Liebestraum».
— *Фауст-симфония*, — I, 152, — II, 72.
— *Фортепианный концерт*, — см. *Мир-мажорный Фортепианный концерт*.
— *Этюд Паганини «La Chasse»*, — II, 51.
Листиана, [сюита для большого симфонического оркестра], — I, 35, 49, 169—170, 211, 394, [403], [471], — II, 51, 164, 271, [293]—294, 386—387, 412, — III, 100, 256, 258—259, 301—302, — IV, 11, 13—14, 32, 171.
— «Вальс-экспромт», — I, 394—395.
— «Вступление», — II, 272.
— «Sursum Corda», — II, 164.
— Вторая часть, — III, 100.
— «Feuilles d'Album» — «Листики из Альбома», — III, 256.
— «Il penseroso», — I, 471.
— «Consolation», — I, 344, 404—405.
— «La Chasse», — I, 49, 211.
— «La Campanella», — I, 473, — II, [386—387, 412].
— «Liebestraum», — I, 35—36, 42, 221, 269, — II, 293—294, — III, 301—302, — IV, 171.
— Седьмая часть, — IV, 172—173.
— «Листики из альбома», — II, 293, — см. Вторая часть.
— Первая часть, — I, 169, — см. «Вступление».
— Пятая часть — «Il Pensieroso», — II, 271, — см. также «Il Pensieroso».
— «Песнь любви», — III, 301, — см. также «Liebestraum».
— Седьмая часть, — I, 170, — см. также «Liebestraum» [«Песнь любви»].
— Четвёртая часть — «La Chasse», — IV, 32—33, — см. также «Этюд Паганини — La Chasse».
— «Этюд Паганини — La Chasse», — II, 51.
Lisztiana, — III, 253, — IV, 43, — см. также — *Листиана*.
Литольф Хэнри-Чарльз, — II, 335.
— *Робэспьер*, увертюра, — II, 335—336.
Лё Жорж, — I, 392.
Лёблин Антонио, — I, 32.
Лёиз де Вэга Карпио Феликс, — IV, 73.
Лёфлэр Шарль-Мартин, — I, 116.
— *Смерть Тэнтажиля*, симфоническая поэма, — I, 116—119.
Лукреций Кар Тит, — IV, 292.
— [О природе вещей].
Луначарский Анатолий Васильевич — имени А. В. Луначарского, — IV, 9.
Льоббэт Мигуэль, — IV, 79.
— *Prélude*, — IV, 79.
Льбон Гюстав, — IV, 69.
Лэртэс Петэр, — IV, 269.
Люи XIV, французский король, — I, 28, — IV, 102, 162.
Люи XVI, французский король, — III, 112.
Любимов Григорий Петрович, — IV, 112.
Людвиг и Людвиг, — III, 195, 274.
Ludwig and Ludwig, — II, 324, 428, — III, 121, 201.
Людвиг, — III, 274.
Людвиг Теобальд-Рудольф, — III, 164.
Людвиг Уильям-Фредерик, — II, 391, — III, 164.

- Ludwig William, — см. William Ludwig.
Люлли Жан-Батист, дё, — I, 9, 28, 208, 266, 275, — II, 13, 323—324.
— *Princesse d'Elide*, опера, — II, 13.
— *Изида*, опера, — I, 208.
Lully le Grand, — I, 9, — см. Люлли.
Люмбю Ханс-Христиан, — II, 408.
— *Сновидения*, — II, 408.
Ляборд Жан-Бенжамэн дё, — II, 184.
Лядов Анатолий Константинович, — I, 61, 144, 191, 216, 323, 333, 346, 402, — II, 293, 351, 367, 369, 416—III, 347, — IV, 224.
— *Волшебное озеро*, — I, 191—192, — II, 367.
— *Восемь Русских Народных песен*, — I, 61, 144, 246—247.
— «Плясовая», — I, 61.
— «Протяжная», — I, 144.
— [«Шуточная»], — I, 246—247.
— «Я с комариком плясала», — I, 246.
— [Из *Апокалипсиса*], — II, 293—294, 351.
— *Кикимора*, — I, 191, 323, 402, — II, 416, — [IV, 195].
— *Кикимора*, — I, 402, — II, 416, — IV, 195.
— *Баба-Яга*, — II, 416.
— *Мессинская невеста*, — IV, 224—228.
— [Музыкальная табакерка], — II, 369.
— *Скорбная песнь*, — I, 346.
Лялё Эдуар, — II, 270, — III, 252.
— *Намуна*, балет, — II, 270, — III, 252.
Лямартин Альфонс, — II, 408.
Лямин Пётр Яковлевич, — III, 40.
Лянгар Н., — IV, 264.
Ляндовска Ванда, — IV, 157.
Ляпарра Рауль, — IV, 91.
— *La Habañera*, опера, — IV, 91.
Ляпунов Сергей Михайлович, — III, 251.
— *Hashish* [«Гашинш»], симфоническая поэма, — III, 251.
Лярон-Трайлис, легендарный учёный, — III, 47.
Лятошинский Борис Николаевич, — I, 390, — III, 45, 292.
— *Вторая симфония*, — I, 390—391.
— *Поэма Воссоединения*, — III, 45—46.
— *Фортепианный «Славянский» концерт*, — III, 292—293.
— Вторая часть, — III, 292.
Магэр Иорг, — IV, 269.
Маджини Паоло, — I, 88, 127.
Маджини Джьовани-Паоло, — I, 166.
Майерсёр Джьякомо, — I, 13, 115, 119, 283, 287, 309, 311, 333, 395, 397, 434, 442—443, — II, 36, 84, 86, 90—91, 93, 170—171, 174—175, 208, 220, 223, 260—262, 301, 342, 357, — III, 10, 16, 136, 138, 213, 291, 294, — IV, 44, 234, 240.
— *Африканка*, опера, — II, 174, 357—358, — IV, 44.
— *Гугеноты*, опера, — I, 115, 119, 216, 283—285, 395—396, 434, — II, 86, 91, 208, 262, 342, — III, 11, 13, 138.
— Действие первое, — I, 119—120.
— Действие второе, — I, 434.
— Действие третье, — см. Третье действие.
— Действие четвёртое, — II, 91, 262.
— Действие пятое, — I, 395.
— *Прелюдия ко второму действию*, — I, 216.
— Сцена благословения мечей, — II, 91, 262.
— Сцена Варфоломеевской ночи, — I, 395.
— Сцена клятвы, — II, 342.
— Сцена освящения мечей, — III, 10, — см. «Сцена благословения мечей».
— Третье действие, — III, 13.
— Хор купальщиц, — I, 434—[435].
— Хор первого действия — «Les beaux jours de la jeunesse», — II, 208.
— Хор убийц, — II, 86.
— Цыганская пляска, — III, 16.
— Четвёртый акт, — I, 283.
— Четвёртое действие, — см. Действие четвёртое.
Валентина, — I, 283.
Маргарита, — III, 13.
— *Кроатка в Египте*, опера, — II, 261.
— «Каватина», — II, 261.
— *Пророк*, опера, — I, 395—397, — III, 13—14, 136, 137, 213, — IV, 234.
— *Заключительная сцена*, — I, 395.
— «Оргия», — III, 213.
— Четвёртое действие, — III, 13.
— Иоанн, — I, 395.
— Фидэс, — I, 395.
— *Робэрт-Дьявол*, опера, — I, 79, 287, 311—312, 443, — II, 84, 92, 170—172, 223, 260, 262—263, 301, III, 213—214, 291—292, — IV, 234, 240.
— «Алский вальс», — III, 213.
— «Воскресение монахинь», — III, 29.
— «Воскресение монахинь», — I, 443.
— Второе действие, — II, 262.
— *Закливание монахинь*, — II, 84, 262.
— «Pas de cinq» из второго действия, — I, 287.
— *Последнее действие*, — II, 301.
— Пятое действие, — II, 171—172.
— Третье действие, — II, 84.
— Изабэлла, — I, 311.
— Робэрт, — I, 311.
Майков Сергей Кузьмич, — IV, 9.
Максим Горький, — I, 128, — IV, 292—293.
— [Собрание Сочинений в тридцати томах].
Малер Густав [точное — «Малэр»], — I, 13, 34, — II, 111, 153, 188, 197, 302, 313, 325, 329, 334, — III, 19, 26, 126—127, 170—171, 191—194, 205, 210, 216, 231, 233, 235—236, 248, 268, 271, 273—274, 304, 314, 315, IV, 17, 41, 45, 84, 87, 91, 279.
— *Первая симфония*, — III, 248—249.
— *Вторая симфония*, — III, 126—127, 191—193, 205, 304, 315, — IV, 17.
— «Проповедь рыбам», — III, 193.
— *Третья симфония*, — II, 325, — III, 19, 26, 127, 192—193, 205.
— *Четвёртая симфония*, — I, 34, — II, 329, — III, 216, 230.
— *Пятая симфония*, — III, 170, 216.
— *Шестая симфония*, — II, 114, 188, — III, 127, 170—171, 192—193, 233, — IV, 45, 279—280.
— *Седьмая симфония*, — II, 302—303, — IV, 84, 91.
— *Lieder eines fahrenden Gesellen*, — IV, 41.
— *Песня о земле*, — II, 197, — IV, 87—88.
— «Проповедь святого Антония рыбам», песня, — III, 191.
Мангу-хан, — IV, 75.
Маньковский, гуслик, — IV, 145.
Маргулян Арнольд Эвадьевич, — III, 269.
Мария-Терезия, австрийская императрица, — II, 439.
Маркович Яков Михайлович, — II, 498.
Марсильи Люиджи-Фернандо, граф, — III, 120, 127, 211, 271, 326.
— *Stato militare dell'Imperio Ottomano*, — III, 120.
Мартини Джьовани-Батиста, — см. Падрэ Мартини.
Мартэн Констан, — IV, 270.
Мартэн дё Провэн Люи-Пьер-Александр, — IV, 222.
Мартэн Морис, — IV, 262—263.
Марэ Марэн, — I, 166, — III, 111.
— *Alcyone*, опера, — I, 166, — III, 111.
Маффэн Франческо-Шипионе, — IV, 163.
Маслов Александр Леонтьевич, — IV, 127.
— [Иллюстрированное описание музыкальных инструментов хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее].
Масснэ Жюль, — I, 412, 479, — II, 186, 275, — IV, 41.
— *Вэртэр*, опера, — I, 412—413.
— *Ария Шарлотты*, — I, 412.
— *Иродиада*, опера, — I, 412.
— *Король Лахорский*, — II, 79.
— *Эльзасские сцены*, — II, 275.
— *Эсклярмонда*, опера, — IV, 41.

- Массар Жозеф-Лямбер, — I, 87.
 Матье Жан-Батист, — II, 260.
 Машо Гийом де, — I, 207.
 Маццукки, — II, 441.
 Медыньш Якабс, — II, 80.
 — Концерт для валторны, — II, 80.
 Мейтус Юлий Сергеевич, — IV, 290.
 — Днепрельстан, поэма, — IV, 290.
 Мейлеманс Артур, — II, 314.
 — [Городской сад Маастрихта, скерцо для оркестра]
 Менестрель Реджис, — III, 73.
 Мёниг Мориц-Макс, — I, 225.
 Мёниг Отто, — I, 232.
 Меркурий, древне-греческий бог, — IV, 8.
 Метастазιο Пьетро-Антонио-Доменико-Бонавентура, — II, 439.
 Мешков Николай Афанасьевич, — I, 280.
 Милан дон Люис, — IV, 74.
 Миллер Ф.-Э., — IV, 261.
 Минкус Людвиг, — IV, 63.
 — Дон-Кихот, балет, — IV, 63—64.
 Миншэлл, — IV, 270.
 Миньян Эдуар, — IV, 70.
 — Равсодия на тему Равэля, — IV, 70.
 Мирвальд Г., — IV, 201.
 Миронов Николай Назарович, — III, 47.
 — [Музыка Таджики],
 — [Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока].
 Мистраль, — III, 110.
 Михаил Фёдорович, русский царь, — IV, 110, 144.
 Мицкевич Адам, — I, 398.
 Молленхауэр Густав, — I, 392.
 Мондзино, — IV, 96.
 Монтверде Кляудно, — I, 8, 77, — II, 83, 90, 187, 221.
 — Орфео, опера, — II, 90, 187.
 — Увертюра, — II, 90.
 Монтань Мингаль де, — IV, 293.
 — [Опыты (Essai)].
 Монтесардо Джироламо, — IV, 74.
 Монюшко Станислав, — III, 205, 255.
 — Галька, опера, — III, 205, 255.
 — Мазурка, — III, 255.
 Мориц Иохан-Готфрид, — II, 267.
 Мориц Саксонский, маршал, — I, 427.
 Морэль, — см. Дэшамн Евстафий по прозвищу Морэль.
 Мосолов Александр Васильевич, — III, 177, — IV, 67, 290.
 — Завод, музыка машин, — IV, 290.
 — Концерт для арфы, — IV, 67—68.
 — Nocturne, — IV, 68.
 Моцарт Вольфганг-Амадей, — I, 11—13, 70, 89, 128, 167, 195, 216, 309, 340, 370, 382—384, 442, 453, 463, 476, — II, 16, 21, 73, 85, 89, 90, 189, 200, 204—205, 223, 245, 322, 332, 356—357, 384, 439, — III, 126—127, 191, 192, 212, 271, — IV, 6, 88, 89, 174.
 — Sol-минорная симфония, — I, 89, — см. Симфония в Sol минор.
 — Симфония, — I, 187.
 — Симфония в Mi мажор, — II, 17.
 — Симфония в Sol минор, — II, 17, 21.
 — Симфония Es-dur, — I, 370.
 — Minuetto, — I, 370.
 — Симфония «Юпитер», — II, 18.
 — Adagio e Rondo для стеклянной гармоники и струнных инструментов, — II, 439—440.
 — Ария «Per questa bella mano», — I, 195.
 — Волшебная флейта, опера, — I, 386, 453, — II, 16, 73, 223, 332, 356.
 Квинтет, — II, 16.
 Марш жрецов, — I, 387.
 Начало второго действия, — I, 387.
 Первая ария Царицы Ночи, — II, 16.
 «Увертюра», — I, 453.
 Финал первого действия, — I, 386.
 Зарастро, — I, 386.
 Папагено, — II, 356.
 — Дон-Жуан, опера, — II, 18, 85, 89, 200—201, — IV, 88.
 Серенада Дон-Жуана, — IV, 89—90.
 Сцена Командора, — II, 200.
 Последний финал, — II, 89.
 «Увертюра», — II, 18.
 — Идоменей, опера, — I, 340.
 — Così fan tutte, опера, — I, 340.
 — Милосердие Тита, опера, — I, 383.
 Вителлия, — I, 383.
 — Похищение из Сераля, опера, — I, 246, — II, 332, — III, 126, 191—192, 212.
 — Рэквием, — I, 384—385, — II, 89, 189.
 «Dona eis requiem!», — I, 384.
 «Tuba mirum», — II, 204—205.
 — Свадьба Фигаро, комическая опера, — I, 383, 384, — II, 18, 332.
 Добавочная ария Графини, — I, 383.
 — Серенада, — I, 476.
 — Серенада Si мажор, — I, 384.
 Мошковский Мориц, — I, 141.
 — Гитара, — I, 141—142.
 — Испанские танцы, — I, 141.
 Мударра Альфонсо, — IV, 74.
 Мусоргский Модест Петрович, — I, 101, 213, 322, 370, 417, — II, 117, 131, 144, 291, — III, 308, 331—333, 336.
 — Борис Годунов, народная музыкальная драма, — I, 294—295, — II, 346, — III, 223, 308—312, 331, 333, 334—335, 336, 338—339.
 «Польский» из второй картины третьего действия, — II, 346—347.
 Сцена в корчме, — III, 223.
 Сцена смерти Бориса, — III, 331, 333.
 Сцена смерти царя Бориса, — см. Сцена смерти Бориса.
 Варлаам, — I, 294.
 Самозванец, — III, 223.
 — Картинки с выставки, — I, 417—419, — см. Равэль.
 — Ночь на Лысой горе, симфоническая картина-фантазия, — I, 213—214, 370—371, — III, 131, 332—333.
 — Хованщина, народная музыкальная драма, — I, 322, — II, 117, [144—147].
 «Пляска персидок», — I, 322—323, — II, 144—147.
 «Рассвет на Москве-реке», — I, 101.
 Князь Иван Хованский, — I, 117.
 Муффат Георг, — I, 28, — см. Мюффат Жорж.
 Мшвельдзе Шалва Михайлович, — III, 95, 263.
 — Звиадаури, симфоническая поэма, — III, 95—96, 263—264.
 Мюзар Филипп, — II, 261.
 Мюсталь Виктор, — IV, 186.
 Мюсталь Огюст, — IV, 186.
 Mustel, — IV, 187.
 — Celesta Mustel, — IV, 187.
 — Piano Mustel, — IV, 186.
 Мюффат Жорж, — I, 28.
 Мясковский Николай Яковлевич, — I, 179, 242, 349.
 — Четвёртая симфония, — I, 242.
 — Пятая симфония, — I, 350.
 — Симфонизм, — I, 179.
 Мэзон Хенри и Хэмлин Эмонс, — IV, 222.
 Мэндельсон-Бартольди Феликс, — I, 45, 128, 134, 351, 354, 384, 450, 457, — II, 35, 73, 87, 91, 263, 408.
 — Итальянская симфония, — I, 354.
 — Два дуэта для кларнета и бассет-хорна, — I, 384.
 — Морская тишь, увертюра, — II, 87.
 — Сон в летнюю ночь, музыка к пьесе, — I, 45—46, 134, 218, 351—352, 450—451, 457—458, — II, 35, 73, 91, 263—265.
 «Интермеццо» — I, 450.

- «Ноктюрн», — II, 35.
 Самое начало увертюры, — II, 73.
 Свадебный марш, — II, 91.
 «Скерцо», — см. «Scherzo».
 «Scherzo», — I, 218—220, 351—352.
 «Увертюра», — II, 35.
 Пирам, — II, 263.
 Тибза, — II, 263.
 Мэрсэнн, пэр, — I, 32.
 Мэюль Этьен [прежде ошибочно — «Мегюль»], — I, 87, 343.
 — II, 85, 88.
 — Иосиф, опера, — II, 85, 88.
 Второе действие — «Трион», — II, 85.
 Религиозный гимн, — II, 88.
 — Uthal, опера, — I, 87.
 Надэрман Франсуа Жорж, — IV, 22.
 — Пятая сонатина, — IV, 22.
 — Седьмая сонатина, — IV, 22.
 Нанни Эдуар, — I, 195.
 Наполеон Бонапарт, французский император, — II, 260.
 Направник Эдуард Францевич, — III, 155.
 — Фанданго, — III, 155.
 Нарышкины, — I, 11.
 Небольсин Василий Васильевич, — III, 269.
 Невский Пётр, гармонист, — IV, 205.
 Нейман, — II, 184.
 — Руководство для тромбона, — II, 184.
 Неклюдов Юрий Фёдорович, — I, 442.
 Николаевский Фёдор Осипович, — I, 6, 341.
 Нильсен Карль, — II, 339.
 — Четвёртая симфония «Det uudslykkelige», — II, 339.
 Нин Хаокин, — I, 141.
 — Гранадина, испанская песня, — I, 141.
 Обэр Даниэль-Франсуа-Эспри, — II, 87, 261, — III, 12, 437.
 — Герцог Олбский, опера, — IV, 84.
 — Немая из Португи, опера, — II, 87.
 Танцы первого действия, — II, 87.
 — Фра-Дьяволо, опера, — III, 12.
 Обэр Люи, — IV, 64.
 — Хабанэра, — IV, 64.
 «Общество Старинных Инструментов», — I, 115.
 Огиньский Михаль-Клеофас, — III, 244.
 — Zelis et Valcour или Bonaparte au Caire, опера, — III, 244.
 — Ouverture Asiatique, — III, 244.
 Одоевский Владимир Фёдорович, князь, — I, 61, — II, 7, — IV, 130.
 — [Избранные статьи].
 Озеров Владислав Александрович, — III, 274.
 — Фингал, трагедия, — III, 274.
 Озирис, древне-египетский бог, — II, 184, 355.
 Олеарий Адам, — IV, 144.
 Орланский-Титаренко Яков Фёдорович, — IV, 205.
 Оранский Виктор Александрович, — II, 316, 391, 404, 409, 431, — III, 168.
 — В песках Средней Азии, музыка к мультфильму, — II, 391.
 — Дама-Невидимка, — II, 432—434, — III, 168.
 — Три толстяка, балет, — II, 316—317, 409.
 «Патруль», — II, 316.
 — Футболист, балет, — II, 404.
 Орсо I, венецианский дож, — III, 329.
 Осман, султан, — III, 327.
 Островский Александр Николаевич, — I, 367, — III, 281.
 — Снегурочка, весенняя сказка, — I, 367, — III, 284.
 Паганини Никколо, — I, 32—33, 40, 87—88.
 — «Октава Паганини», — I, 75.
 — Флажолеты октавы Паганини, — I, 76.
 «Паганини офикленда», — см. Косиню.
 Падёлю, — см. «Концерты Падёлю».
 Падрэ Мартини, — II, 320.
 Пазовский Арий Моисеевич, — I, 51, — III, 269.
 Паизиялло Джьовани, — IV, 89.
 — Севильский цирюльник, опера, — IV, 89, 90.
 Панасье Хюг, — IV, 97.
 — [Le Jazz Hot].
 Паницца Этторе, — II, 190—191, — III, 104.
 — [Ettore Berlioz — Grande Trattato di Instrumentazione e d'Orchestrazione Moderne con Appen-dice di Ettore Panizza].
 Парэс Габриэль, — I, 416.
 — [Книга по военной инструментовке], — I, 416.
 Пассакалья Хэндела, переложение для фортепиано, скрипки и виолончели, — I, 40.
 — «23-e Variation», — I, 40.
 Пётр Великий, — I, 427, — III, 111, — см. также «Пётр I, русский император».
 Пётр, царь, — IV, 126, — см. также «Пётр I».
 Пётр I, русский император, — I, 10.
 Петровский Фёдор Александрович (1890—), — I, 6.
 Петросяни Ашот Иванович, — IV, 141.
 — [Инструментоведение — Узбекский оркестр реконструированных народных инструментов].
 Перголэзи Джьовани-Батиста, — I, 104.
 — Пульчинелла, сюита в обработке для оркестра Стравинского, — I, 106.
 Перинэ, — II, 298.
 Пёрсаль Хенри, — I, 10, 28.
 Пёти Сильвэн (Александр), — II, 173.
 Пилли Короткий, король, — IV, 229.
 Пиччини Никколя, — I, 12.
 — «Партия пиччинистов», — I, 12.
 Платонов Николай Иванович, — I, 6, 220, 222.
 Плахоцкий Владимир Викторович (1921—), — I, 6.
 Плэйфорд Джон, — I, 32.
 Пляно Карпини Иоаннес де, — IV, 75.
 Покрыч Ричард, — II, 438—439.
 Полибий, историк, — II, 355.
 Полидэвк Юлиус-Поллюкс, — IV, 8.
 — Онсмастикон, — IV, 8.
 Половинкин Леонид Алексеевич, — IV, 290.
 — Симфония, — IV, 290.
 Полонский Артур Морисович, — II, 426.
 — Быстрый танец, — II, 426.
 Понкьэли Амилькарэ, — I, 224.
 — Джёконда, опера, — I, 224.
 «Танец часов», — I, 224.
 Понтиньи Виктор де, — III, 326.
 Попов Александр Сергеевич, — IV, 261.
 Попов (Половян) Иван Егорович, — III, 61.
 — [Армянская музыка, исторический очерк].
 Пóссэ Вильхельм, — IV, 24—25.
 — Третий большой этюд, — IV, 25.
 — Nachtstück, — IV, 25.
 — Гавот, — IV, 25.
 Праут Эбэнэзэр, — II, 357, — III, 22, 104, 113, 118, 205.
 — [The Orchestra].
 Пржевальский Николай Михайлович, — IV, 126.
 Привалов Николай Иванович, — IV, 200.
 Прокофьев Сергей Сергеевич, — I, 13, 107, 175, 183, 308, 421, 455, 465, — II, 41, 132, 153, 160, 181, 211, 316, 347, 350, 353, 374, 421, — III, 21, 33, 142, 160, 161, 176—177, 196, 222, 230, 255, 261, 270, 355, — IV, 46, 95, 163.
 — Классическая симфония, — II, 347.
 — Александр Невский, кантата, — III, 177, 178, 181, 196, 198—200, 255—256, 270, 355.
 Четвёртая часть — «Вставайте, люди русские», — III, 355.
 — Виртуозный этюд для пяти лютен, — II, 353, 351.
 — Второй скрипичный концерт, — III, 142, 161.
 — Египетские ночи, музыкальный спектакль, — I, 316.
 «Сцена переполоха», — II, 316.
 «Тревога», — II, 316.
 Клеопатра, — II, 316.

- Золушка, балет, — III, 21.
 — Квintет, — I, 175, 183.
 — Любовь к трём апельсинам, опера, — II, 374—379.
 «Scherzo», — II, 374.
 — Ода на окончание войны, — IV, 163.
 — Поручик Киже, — II, 181, — III, 21—22, 230.
 — Петя и Волк симфоническая сказка для детей, — I, 455—456, — II, 347.
 Волк, — I, 455.
 Дедушка, — I, 455.
 Петя, — I, 455, — II, 347.
 — Ромео и Джульетта, балет, — II, 421, — III, 196—197, 222, — IV, 95—96.
 Первая сюита, — I, 107.
 «Гибель Тибальда», — I, 107.
 «Джульетта девочка», — I, 421.
 Вторая сюита, — I, 107.
 «Монтэки и Капулетти», — I, 107, 421.
 «Ромео и Джульетта перед разлукой», — I, 123—124.
 «Маски», — III, 222.
 Танец Антильских девушек, — III, 196.
 Танец Шута, — IV, 95.
 — Сказка о Шуте, семи шутах перешутившего, балет, — II, 421.
 — Сказка о Шуте, — II, 421, — III, 33, — см. также «Сказка о Шуте, семи шутах перешутившего».
 — Скифская сюита, — II, 132, 153, 350, 421, — III, 261.
 Первая часть, — II, 350.
 «Поход Лоллия и шествие Солнца», — II, 153.
 — Семён Котко, опера, — II, 191, — IV, 46—47.
 — Семеро их, — II, 211—212.
 — Третий фортепианный концерт, — III, 160.
 — Юмористическое скерцо для четырёх фаготов, — I, 465—466.
 Прэво д'Экзиль Антуан-Франсуа, аббат, — IV, 293.
 — [Сочинения].
 Прэториус Михаэль, — I, 166, 427, — II, 259, 320, 441, — IV, 156.
 — [Syntagma musicum — «De Organographia»].
 Прюньяр Анри, — I, 31.
 Пуни Цезарь (Цезарь), — II, 179, — IV, 63.
 — Конёк-Горбунок, балет, — II, 179—180.
 Пушкин Александр Сергеевич, — II, 7.
 Пуччини Джакомо, — I, 122, 163, 365, — II, 331, 350, 425, — III, 316, 349.
 — Манон Лёско, опера, — I, 163—164.
 — Тоска, опера, — I, 365, — III, 349—350.
 — Принцесса Турандот, опера, — III, 316, — см. «Турандот».
 — Турандот, опера, — II, 425—426, — III, 316.
 — Чю-Чю-Сан, опера, — I, 122, — II, 331, 350.
 Заключительная сцена, — II, 350—351.
 Заключительный хор второго действия, — I, 122—123.
 Пфунт Эрнст-Готтольд-Бенъямин, — II, 324.
 Пыляев Михаил Иванович, — II, 355.
 Пэр Мэрсэн, — I, 32, — II, 259, 320, — III, 204.
 Пэрлендэс Жан, — I, 307.
 Периш-Альварес Элиас, — IV, 40.
 — Большой концерт для арфы, — IV, 40.
 Персефона, древне-греческая богиня, — III, 244.
 Пьернэ Анри Констан Габриэль, — IV, 165.
 — Сидализа и Сатир, балет, — IV, 165.
 Рабинович Александр Семёнович, — II, 441.
 — Русская опера до Глинки, — II, 441.
 Раблэ Франсуа, — II, 184.
 Равэль Морис, — I, 84, 94, 106, 183, 189, 222, 303, — II, 131, 291, 421, — III, 19, 21, 155, 194, — IV, 40, 65.
 — Альборада, — III, 21, — см. *Alborada del gracioso*.
 — *Alborada del gracioso*, — II, 421—422.
 — *Альборада дэль gracioso*, — I, 183—184, — III, 21, 155, 156—157, — см. *Alborada del gracioso*.
 — Болэро, — I, 303—III, 19.
 — *Introduction et Allegro*, — IV, 40.
 — Испанская рапсодия, — I, 183—184, 189—190.
 — Картинки с выставки, оркестровка сочинения Мусоргского, — I, 417—419, — II, 131—132, 270, 291—292.
 «Быдло», — II, 291—292.
 — *Ma Mère l'Oye*, сказка, — I, 183—184, 196.
 — Мусоргский — Картинки с выставки, — см. Картинки с выставки, оркестровка сочинения Мусоргского.
 — Смычковый квартет, — I, 94.
 — Фортепианный концерт, — III, 194, — IV, 65—66.
 — Концерт в Sol, — III, 194, — см. «Фортепианный концерт».
 — Цыганка, — I, 84.
 Ракниц, органный мастер, — IV, 222.
 Рамзес III, фараон, — IV, 8.
 Рамо Жан-Филипп, — I, 9, 266, 340.
 — *Acanthe et Céphise*, опера, — I, 340.
 Раухвергер Михаил Рафаилович, — II, 247.
 — Чолпон («Утренняя звезда»), балет, — II, 247—248.
 Рафаэль (Рафаэлло Санти), — I, 31.
 Рахманинов Сергей Васильевич, — I, 13, 49, 153, 159, 212, 349, 377, 474, — II, 56, 102, 133, 210, 327, 362, 381, — III, 127—128, 145, 251, 286, 352, 355, — IV, 174, 178—179, 183, 188, 190.
 — Первая симфония, — II, 102, 133—135, — III, 127—128, 287—288.
 — Вторая симфония, — I, 350, — II, 327.
 — Третья симфония, — IV, 188.
 Вторая часть — *Allegro Vivace*, — IV, 188.
 — Второй фортепианный концерт, — I, 159, 162—163, — IV, 174, 177—178, 179—181.
 — Колокола, — I, 153, — II, 381, — III, 355, — IV, 190—191.
 Заключительная часть, — I, 153.
 Конец второй части, — III, 355.
 Первая часть, — IV, 190.
 — [Остров мёртвых], — I, 474—475.
 — Рапсодия на тему Паганини, — IV, 183—185.
 — Симфонические танцы, — I, 420—421.
 — Торжественное шествие [оркестровая обработка «Etude-Tableau Es-dug»], — I, 64, — III, 353—354.
 — Третий фортепианный концерт, — IV, 174, 178—179.
 — Утёс, симфоническая картина, — I, 49, 212.
 — Франческа да Римини, опера, — III, 146—147, 251.
 Паоло — III, 145.
 Франческа, — III, 145.
 — Четвёртый фортепианный концерт, — II, 210.
 — Этюд-картина, — III, 352, — см. «Торжественное шествие».
 — «Etude-Tableau» — «Торжественное шествие», — II, 362.
 Рёллиг Карль-Леопольд, — II, 439, 441.
 Ризагэр Кнудогэ, — II, 111, 210, — III, 102, 187.
 — *Erasmus Montanus*, увертюра, — II, 210.
 — *Fastelavn*, — II, 111—112, — см. «Последний день масленицы».
 — Последний день масленицы, — II, 111 — см. «Fastelavn».
 — Торбютский танец, — III, 102, 187.
 Риман Хуго, — III, 61, — IV, 100.
 — Музыкальный Словарь, русское издание, — III, 61.
 Рибмюльт Эдуард-Фрэнсис, — IV, 100.
 Римский-Корсаков Андрей Владимирович, — IV, 263.
 Римский-Корсаков Николай Андреевич, — I, 13, 23—24, 26, 45, 48, 53, 61, 64, 77, 80—83, 104, 109, 128, 139, 141, 159, 167, 174, 188, 195, 201, 212—213, 220, 234, 236, 241, 244—245, 258—260, 270, 276, 317, 333, 346—347, 350, 352—354, 360, 365, 370, 374, 377, 379, 388, 402, 428—430, 445, 458, 463—464, 467, 472, — II, 13, 28,

- 40, 48, 53, 56, 59, 76, 106, 126, 131, 140, 144, 151—152, 155, 157, 159, 192, 209, 216, 237, 239—240, 245, 282, 285, 289, 291, 315—316, 322, 346, 348, 350, 359, 366, 369, 380—381, 412, — III, 4, 7, 10, 15, 17, 28—29, 33, 35, 37—38, 44, 123, 131—132, 138, 144, 151, 191—192, 209, 219, 227, 258, 265, 268—269, 271, 274, 278, 284, 308, 333, 335, 343, 347, — IV, 4, 6, 30, 39, 41—43, 64, 115, 133, 166—167, 187, 234, 254, 275, 278.
 — Основы Оркестровки, — I, 23, — III, 268.
 — Антар, восточная симфония, — II, 348, 350.
 Четвёртая часть, — II, 350.
 — Борис Годунов, оркестровка оперы, — III, 308, 312, — см. Мусоргский — Борис Годунов.
 — Воскресная увертюра, — I, 220—221, — II, 239—240, 291.
 — Дубинушка, русская песня, — III, 38.
 — Золотой Петушок, опера, — I, 109—110, 139, 346, 360—361, — II, 106, 381—382, — III, 268—269, — IV, 42—43.
 Первое действие, — III, 268.
 Додон, — III, 269.
 Звездочёт, — II, 381.
 Царь Додон, — III, 268, 271, — см. Додон.
 — Испанское капричио, — I, 48, 61, 64—65, 141, 317—318, 353—354, — II, 48, 59—60, 206, 316, — III, 10, 17, 33, 35—36, 219, — IV, 39.
 — Кащей бессмертный, осенняя сказочка, опера, — I, 428, — IV, 42.
 — Майская ночь, опера, — I, 188—189, 245—246, — II, 13, 28—30, — IV, 36, 58—59, 64, 166.
 «Вступление», — II, 28—30.
 Песня Левко, — IV, 166.
 Третье действие, — IV, 164.
 Панночка, — IV, 158.
 — Млада, опера-балет, — I, 13, 53, 77, 82, 167, 258, 260—261, 379—380, — II, 152—153, 157, 289—290, 346, — IV, 278—279.
 «Литовская пляска», — II, 153.
 Сцена во дворце царицы Клеопатры, — IV, 8.
 «Шествие князей», — II, 346.
 Явление царицы Клеопатры, — IV, 8.
 Млада, — II, 153.
 Тень Млады, — II, 153.
 Яромир, — II, 153.
 — Ночь на Лысой горе, фантазия, оркестровка — III, 131, — см. Мусоргский — Ночь на Лысой горе.
 — Ночь перед Рождеством, — I, 81, 174, — IV, 64.
 — Полёт Шмеля, переложение для скрипки, — I, 39.
 — Псковитянка, опера, — I, 428, — II, 157, — III, 342—343.
 Иван Грозный, царь, — III, 342.
 — Светлый праздник, воскресная увертюра, — III, 336—337, — см. «Воскресная увертюра».
 — Садко, опера-былина, — I, 104—105, 234—235, 276, 377, — II, 140—142, 157—158, 237—238, 359, — III, 28, 123, 220, 279—280, — IV, 64, 167, 234, 254—255.
 «Вступление», — III, 123.
 Песня Варяжского гостя, — II, 237—238.
 Пляска скоморохов, — III, 28, — IV, 167.
 «Подводное царство», — I, 276, — III, 279, — IV, 64.
 Танцы, — III, 220.
 Волхова царевна прекрасная, — IV, 64.
 Итьмень-озеро, — IV, 64.
 Любава, — I, 104.
 Старшине могут богатыри, — IV, 254.
 Царевна Волхова, — III, 279, — см. Волхова царевна прекрасная.
 Царица Воляница премудрая, — IV, 64.
 Царь Морской, — II, 140, — III, 279, — IV, 64, — см. Царь Морской Окиян-море.
 Царь Морской Окиян-море, — IV, 64.
 — Садко, симфоническая картина, — II, 18.
 — Сказание, — см. Сказание о граде Китеже.
 — Сказание о граде Китеже и деде Февронии, — I, 109, 260—261, 388—389, 472, — II, 131, 157, 159, 245—246, 366—367, — III, 138—139, 227—228, — IV, 4, 115, 133.
 Второе действие, — IV, 115.
 Свадебный поезд деви Февронии, — IV, 4, 115, 133.
 Сеча при Керженце, — II, 131, — III, 138.
 Дева Феврония, — III, 227.
 — Сказка для оркестра, — I, 213.
 — Сказка о царе Салтане, опера, — I, 109—110, 195, 241—242, 352, 429, 458—459, — II, 56, 76, 126—128, 216, 282—283, 372—373, 412, 413—415, — III, 132—133, 203, 219, 265, 343—344, — IV, 1195—197, 275.
 Первое действие, — III, 265.
 Последнее действие, — I, 195.
 Сцена появления города Леденца, — II, 369.
 Гвидон, — III, 343.
 Город Леденец, — II, 216, 282, — III, 343, — IV, 195, 275.
 Князь Гвидон, — II, 369, — IV, 275, — см. Гвидон.
 Скоморох, — III, 265.
 Старый Дед, — III, 265.
 Царевна Лебедь, — II, 76, 126.
 — Снегурочка, весенняя сказка, опера, — I, 212, 236, 270, 365, 402, — II, 40, 366, 380—381, — III, 44, 144, 258, 284—285, — IV, 167.
 Арнозо Мизгиря, — I, 402, — III, 258.
 Заключительный хор Яриле-солнцу, — IV, 167.
 «Каватина Берендея», — I, 159.
 Пляска скоморохов, — III, 44, 144.
 Пролог, — I, 212, — III, 284—285.
 Третье действие, — I, 402.
 Берендей, — III, 284.
 Бобыль, — III, 284.
 Весна, — II, 380.
 Лель, — II, 366.
 Леший, — II, 366.
 Мизгирь, — II, 366.
 Слободка, — III, 284.
 Снегурочка, — I, 212, — II, 380, — III, 284.
 Ярилина долина, — II, 380.
 — Царская невеста, опера, — I, 45.
 — Шехеразада, симфоническая сюита, — I, 60, 82, 83, 201, 220—221, 244, 350—351, 354—355, 445—447, — II, 48—49, 59, 240—241, 285, 287, 348, — III, 4—5, 7, 10, 29, 37—38, 219—220, 278, — IV, 41—42.
 «Багдадский праздник», — I, 445—447.
 Вторая часть, — I, 445, — II, 53, 241.
 Последняя часть, — II, 285.
 Третья часть, — II, 348, — III, 38.
 Четвёртая часть, — III, 278.
 Синдбад-Мореход, — III, 278.
 Рисоляни «Правила для музыкантов» — III, 74.
 Риттэр Хэрман, — I, 88.
 Риччи Витторио, — II, 190—191, — III, 4, 104, 112—113, 201, 324, 326.
 — *L'Orchestrazione*, — III, 104.
 Робэспьер Максимилиен, — II, 335.
 Роджэро-трубач, — III, 73.
 Ротэнбах Жорж, — II, 356.
 Ройнеман Даниэль, — II, 383—384, — IV, 91.
 — Иероглифы, — II, 383—384, — IV, 91—92.
 Роланд, — II, 12.
 Ролдэ Алэсandro, — I, 88.
 Ромбэрг Бэрнхард, — III, 163, — IV, 74, 273.
 — Детская симфония, — III, 163, — IV, 273—274.
 Россини Джакомо, — I, 114, 128, 155, 214, 216, 287, 309, 313, — II, 13, 21, 33, 85, 268, 220, — III, 11, 212, — IV, 6, 287.
 — Вильхельм Тэль, опера, — I, 128, 155, 156, 215

- 287, 313—316.— II, 21, 33, 85, 208.— III, 212—213.
 Буря в увертюре.— II, 208.
 Начало увертюры.— I, 128, 155—156.
 Второе действие.— II, 33.
 «Pas de six» из первого действия.— I, 287.
 Первое действие.— II, 33.— III, 212.
 «Увертюра».— I, 215.— II, 85.
 — Севильский цирюльник, опера.— IV, 83.
 Серенада графа Альмавивы.— IV, 83—84.
 — Семирамида, опера.— II, 33—34.
 — Синьор Брускино, опера.— IV, 287.
 «Увертюра».— IV, 287.
 — «Скерцо» в переложении для альта.— см. Борн-совский.
 — Сорока-Воровка, опера.— III, 14.
 «Увертюра».— III, 14.
 Рубинштейн Антон Григорьевич.— I, 39, 89.— II, 313, 437, 441—442.— IV, 18.
 — Демон, опера.— I, 39.— II, 437, 442, 445—446.— III, 258.— IV, 18.
 — «Пляска мужчин».— III, 258.
 Рубруквис Вильхельм, монах.— IV, 75.
 Русанов Валериан Алексеевич.— IV, 76.
 — [Гитара в России].
 Руссэль Альбер.— I, 183.
 — Сюита в Fa, «Жига».— I, 183.
 — Suite en Fa — см. «Сюита в Fa».
 Руст Фридрих-Вильхельм.— I, 126.
 Руставэли Шота.— III, 20.
 — Витязь в тигровой шкуре.— III, 20.
 — «Вступление».— III, 20.
 Реджибо.— II, 260.
 Реджис.— см. Менестрель Реджис.
 Рэйе Эрнест.— II, 270.
 — Саламбо, опера.— II, 270.
 Рэйхе Евгений Адольфович.— II, 197.
 — Седьмой концерт для тромбона.— II, 198.
 Рэнье Анриэтта.— IV, 32, 38—39.
 — Легенда.— IV, 32.
 — Элегия.— IV, 39.
 Рэспиги Отторнино.— II, 362.— III, 40.— IV, 287.
 — Пинии Рима, симфоническая поэма.— III, 40.— IV, 287, 288.
 — Фонтаны Рима, симфоническая поэма.— II, 362.
 Рюиз Хуан, поэт.— IV, 72.
 — Libre del Buen Amor.— IV, 72.
 Сабиниан, папа.— III, 329.
 Сакс Адольф-Антуан-Жозеф.— I, 203, 411, 413, 427.— II, 10, 165, 249, 267, 298—299.
 Сакс Шарль-Жозеф.— I, 411.
 Салманассар II.— II, 355.
 Салё Гаспаро да.— I, 127, 166.
 Самазейль Гюстав.— IV, 191.
 — Ночь, симфоническая поэма.— IV, 191, 192.
 Самюэль-Руссо Марсель.— IV, 45, 70.
 — Добрый король Дагобер.— IV, 45.
 — Фантазия для арфы.— IV, 70.
 Сарасате Паблэ дэ.— I, 50.
 Сартах, сын Батыев.— IV, 75.
 Сарюс, военный капельмейстер.— I, 477.
 Сафронов-Глинский Виктор Иванович.— I, 225.
 «Северный Штраус».— см. «Люмбю».
 Серов Александр Николаевич.— I, 4.— III, 138, 227, 291.— IV, 132—133.
 — [Критические статьи].
 — Вражья сила, опера.— III, 227.— IV, 132.
 Третье действие — «Масленица».— III, 227.
 — Пляска Запорожцев, увертюра к комической опере.— I, 37.
 Сибелнус Ян.— I, 146, 326.— II, 41.
 — Туонельский лебедь.— I, 146, 326—327.
 Сивори Эрнесто-Камилло.— I, 87—88.
 Сизов Пётр, тульский оружейник.— IV, 203.
 Сильвэ Шарль.— IV, 91.
 — Прирученная Мегера, опера.— IV, 91.
 Симонов Игорь Дмитриевич.— I, 6.— IV, 264.
 Сихра Андрей Осипович.— IV, 75—76.
 Скарлатти Алессандро.— I, 8, 10.
 Скорра Эдуард.— I, 408.
 Скрябин Александр Николаевич.— I, 13, 333, 346, 352, 374, 377.— II, 47, 52, 70, 79, 100, 107, 121, 130, 287, 361, 382, 412.— III, 164, 224, 254, 262.— IV, 42, 163, 182, 234, 259.
 — Первая симфония.— II, 361.
 — «Scherzo».— II, 361.
 — Вторая симфония.— I, 346, 352.— II, 70—71.— III, 262.
 — «Вступление».— II, 70.
 — Третья симфония.— II, 107—109, 130, 287—288.
 Третья часть.— II, 107.
 — Божественная поэма («Третья симфония»)— I, 352.— III, 254, 262—263.— IV, 42.
 — Vers la flamme, поэма.— II, 100.— IV, 259.— см. также «Скрябинана».
 — Поэма Огня.— III, 164, 224.— см. также «Прометей».
 — Поэма Экстаза.— II, 47—48, 52, 79, 121—125, 382.— III, 254.— IV, 42.
 — Прометей.— IV, 234.— см. также «Прометей — Поэма Огня».
 — Прометей — Поэма Огня.— III, 224.
 — Польский [оркестровая партитура]— III, 264—265.
 — Фортепианный концерт.— IV, 182—183.
 — Шестая соната.— IV, 163.
 Скрябинана, [сюита из произведений Скрябина для большого симфонического оркестра]— II, 100.— III, 297—298.
 — Заключительная часть.— II, 100.— III, 297, см. «Vers la flamme».
 — «Vers la flamme», поэма.— III, 297.— IV, 259, 260.
 — «Прелюдия».— II, 100.
 Слово о полку Игореве, историческая поэма.— II, 82.
 Смагин Александр Васильевич.— III, 331.
 Сметана Бедрих.— I, 45, 47, 155.— II, 331.— IV, 285.
 — Моя Родина, симфоническая поэма.— I, 155.
 — Проданная невеста, опера.— I, 45, 47.— II, 331.
 — «Галоп».— II, 331.
 — Тайна, комическая опера.— IV, 285.
 [Смерч, балет]— III, 225.
 Смирин Моисей Менделевич (1896—).— I, 6.
 Солиман Великолепный, турецкий султан.— III, 120.
 Солиман Эль-Кануни.— III, 326.— см. также «Солиман Великолепный».
 Солодуге Василий Никанорович (1895—).— I, 6.
 Сонцоньё Эдоардо, итальянское издательство.— II, 41.
 Сор Фердинанд.— IV, 74.
 Спендиаров Александр Афанасьевич.— I, 102, 224, 248, 294, 331.— III, 5, 52, 93, 116, 135, 228, 235.— IV, 6, 92.
 — Алмаст, опера.— I, 294.— III, 116—117.
 — Персидский марш.— I, 294.— III, 116.
 — Крымские эскизы.— III, 5, 135.
 — Вторая сюита.— I, 248.
 — «Песня о мышке».— I, 248.
 — Три пальмы, симфоническая картина.— I, 102—103, 224—225.— III, 228—229, 235.
 — Татарские песни.— IV, 92, 93—94.
 — Эриванские этюды.— I, 331—332.— III, 52—54, 93—94.
 Спонтини Гаспаро Люджи Начифико, граф ди Сан-Анджело.— I, 13.— II, 90—91, 220, 260.— III, 290—291.
 — Весталка, опера.— III, 290.
 — «Проклятие жреца».— III, 290.
 — Олимпия, опера.— II, 91.
 — Триумфальный марш.— II, 91.
 — Фернандо Кортэс, опера.— III, 291.
 — Кортэс.— III, 291.— см. также «Фернандо Кортэс».

- Срезневский Измаил Иванович.— IV, 144.
 — [Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам].
 Стамид Ян-Вацлав-Антонин.— I, 340.
 Стаислав, прозванный Варгоцким.— IV, 75.— см. также «Варгоцкий».
 Стасов Владимир Васильевич.— III, 274.
 — [Собрание Сочинений].
 Степанян Аро Леонович.— III, 94, 226.— IV, 280.
 — Вторая симфония.— III, 94—95.
 — Давид Сасунский, опера.— III, 226.
 — Лусабагин («На рассвете»), опера.— IV, 280, 285.
 Стерлигов Пётр Егорович.— IV, 205.
 Стефан Баторий, польский король.— III, 327.
 Стоянов Веселин.— II, 207.
 — Бай Ганьо.— II, 207.
 Страбон, географ.— II, 355.
 Стравинский Игорь Фёдорович.— I, 33—34, 190, 476.— II, 104.— III, 39.— IV, 102.
 — Весна Священная, балет.— II, 353.— III, 24.
 — Великая священная пляска.— II, 353.
 — Величание избранной.— II, 353.
 — Жар-Птица, балет.— I, 33—34, 190, 476.— II, 194.
 — «Поганый пляс Кашеева царства».— I, 476.
 — «Пробуждение Кашея».— I, 476.
 — История Солдата.— III, 22, 249—250.
 — «Marche Royale».— III, 22.
 — «Ragtime».— III, 23.
 — «Танго».— III, 249.
 — Петрушка, балет.— II, 50.— III, 19, 39.
 — Рэг-тайм.— IV, 102.
 — Пульчинелла, сюита на темы Перголэзи.— I, 104.
 Страдивари Антонио.— I, 32—33, 127.
 Стэнзэй Хэнри-Энгельхард.— IV, 163.
 Стэфан Рудольф.— I, 403.
 — Музыка для оркестра.— I, 403.
 Стэффани Агостино.— I, 10.
 Суайе М.-А.— III, 103, 112—113, 121, 272.
 Суза Джон-Филип.— II, 307.
 Сук Вячеслав Иванович.— III, 269, 303.— IV, 115.
 Сун, китайская династия.— III, 169.
 Сэн-Санс Камий.— I, 149, 151, 388, 403, 479.— II, 71, 143, 183, 275, 349, 409.— III, 158, 314.— IV, 18, 165, 234, 245.
 — Третья симфония.— IV, 234, 245, 246—248.
 — Вторая часть.— IV, 245.
 — «Рессо Adagio» конца первой части.— IV, 245.
 — Алжирская сюита.— II, 275.
 — Анри VIII, опера.— I, 388.
 — Асканио, опера.— II, 183.
 — Виолончельный концерт.— I, 149.
 — Карнавал животных.— IV, 165.
 — Лира и Арфа, симфоническая поэма.— III, 158.
 — La Princesse Jaune, опера.— III, 314.
 — Пляска Смерти, поэма.— II, 74.
 — Рождественская оратория.— IV, 18.
 — Салсон и Лалила, опера.— I, 151, 403.— II, 349.— III, 158.
 — «Вакханалия».— II, 349.— III, 158.
 — Второе действие.— I, 403.
 — Первая сцена.— I, 151.
 — Сэптюор.— II, 148.
 — «Гавот».— II, 148.
 Танеев Сергей Иванович.— I, 362.— II, 63.— III, 266.— IV, 96.
 — Иоанн Дамаскин, кантата.— I, 362.
 — Орэстия, опера.— III, 266—267.
 — Шуточные вариации на тему Чайковского.— IV, 96.
 Тарас Бульба, балет [Оркестровая обработка]— I, 221.— II, 388.— IV, 151.
 — «Лагерь запорожцев под Дубно».— I, 221.
 — «Степь», симфоническая картина.— IV, 151.
 Таррэга Франсиско.— IV, 74, 80.
 — Etude.— IV, 80.
 Тартини Джозеппе.— I, 32.
 Тейхэрт Эмиль.— II, 251, 385.
 — Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild.— II, 251, 385.
 Термэн Лев Семёнович.— IV, 261—262.
 Тимковский Егор Фёдорович.— IV, 126.
 Тиртэй, спартанский певец.— II, 184.
 Толстая Татьяна Львовна.— IV, 96.
 Толстой Лев Николаевич, граф.— I, 4.— IV, 292.
 — [Сочинения, дневники, письма].
 Томэ Амбруаз.— II, 186—187.
 — Гамлет, опера.— II, 187.
 Торелли Джозеппе.— I, 28—29, 33.
 Тот, древне-египетский бог.— IV, 8.
 Тохтамыш, хан.— III, 329.
 Траутвайн Фридрих.— IV, 269.
 Требник.— IV, 144.
 Трошин Борис Михайлович.— I, 363.
 — Три пьесы для кларнета.— I, 364.
 Трояновский Борис Сергеевич.— IV, 140.
 — У ворот, ворот.— IV, 140—141.
 — Уральская плясовая.— IV, 141.
 — Цвели цветики.— IV, 140.
 Труды Музыкально-Этнографической Комиссии.— III, 61.
 Трутовский Василий Фёдорович.— IV, 145.
 — Кружка, застольная песня.— IV, 145.
 Трьёбэр Фредерик.— I, 279, 307, 427.
 Турина Иоаким.— IV, 81.
 — Fandanguillo.— IV, 81.
 Тургенев Иван Сергеевич.— IV, 292.
 — [Собрание Сочинений].
 Турнье Марсель.— IV, 38—39.
 — Images.— IV, 39—40.
 — Scherzo.— IV, 38.
 Туровский Кирилл.— IV, 144.
 Турт Франсуа.— I, 28, 33.
 Тушмалов М.— II, 383.
 — «Балет невылупившихся птенцов» [из Картинок с выставки Мусоргского] оркестровка.— II, 383.
 Тышкевич Георгий Титович.— I, 6.— IV, 206, 218.
 — Обработки Русских народных песен для оркестра гармонистов.— IV, 219—220, 221.
 Тэйлёр Джон.— II, 384.
 Тэлеман Георг-Филипп.— I, 126.
 Теодорих Великий, король остготов.— II, 321.— IV, 229.
 Тёр-Гевондан Анушаван Григорьевич.— III, 86, 97.
 — Анаит, балет.— III, 86, 97.
 — «Танец невольниц».— III, 86.
 — «Танец девушек».— III, 97—98.
 Уайльд Оскар.— IV, 256.
 — [Кэнтэвильское привидение].
 Узб-чобан.— III, 74.
 William Ludwig [Уильям Людвиг]— II, 324.— см. Людвиг.
 Уинтерхоф Хэрман-Эмиль.— II, 390.
 Уитстон Чарльз сэр.— IV, 201.
 Уоллэс Уильям.— III, 103, 110.
 — Villon, симфоническая поэма.— III, 110.
 Успенский Виктор Александрович.— III, 74.
 Фалля Мануэль дэ.— III, 159.— IV, 91.
 — La Vida Breve, лирическая драма.— IV, 91.
 — Ночи в садах Испании.— III, 160.
 — Треуголка, балет.— III, 159.
 Фаминцын Александр Сергеевич.— IV, 110, 126.
 — [Гусли].
 — [Домра и родные ей инструменты русского народа].
 — [Скоморохи на Руси].
 Фантини Джироламо.— II, 83.
 Фармэр Хэнри-Джордж.— II, 7.
 — [The Rise and Development of Military Music].
 Феодан, византийский историк.— IV, 111.
 Фесфилакт, византийский историк.— IV, 111.
 Финдейзен Николай Фёдорович.— I, 32.— IV, 110, 261.

- *Очерки по истории музыки в России*, — IV, 110.
 Флавий Иосиф, — II, 355.
 Флери Люи-Франсуа, — I, 209.
 Флэш Карль, — I, 42.
 Фоглер Георг-Иозеф, аббат, — IV, 201, 222.
 Фогт Огюст-Гюстав, — I, 308.
 Фольбах Фриц, — III, 22, 113, 118.
 — *[Das moderne Orchester]*.
 Фомин Николай Петрович, — IV, 119, 127, 136—138.
 — *Заиграй моя вслышка*, — IV, 136—137.
 — *Как во городе Царевна*, — IV, 121, 137—138.
 — *У ворот, ворот*, — IV, 122.
 Фонтэн-Бессон [инструментальное производство], — I, 408.
 Форсайт Сесиль, — II, 385, — III, 39—40, 73, 103—104, 112—113, 148—149, 205, 273—274.
 — *Orchestration*, — III, 39—40.
 Фортунатов Юрий (Георгий) Александрович, — I, 6, — II, 307.
 — Глазунов — *Стенька Разин*, переложение для духового оркестра, — II, 308—311.
 Франк Сезар, — I, 324, — II, 69, 72.
 — *Симфония*, — I, 324, — II, 69, 72.
 Вторая часть, — II, 72.
 Медленная часть, — I, 324—325.
 Первая часть, — II, 69.
 — *Симфония в Ré минор*, — см. «Симфония».
 Франсуа I, французский король, — III, 111.
 Фриско «синьёр», ксилофонист, — II, 390.
 Фришб Александр, — II, 260.
 Фром Николай Петрович, — IV, 216.
 Фрэнклин Бенджамин, — II, 438—439, 441.
 Фукс Иохан-Иозеф, — II, 13.
 Фуэньяна Мигуэль дэ, — IV, 74.
 Хайдн Франц-Иозеф [прежде искажённо «Гайдн»], — I, 11—13, 29, 70, 89, 128, 239, 246, 309, 442, 467, — II, 17, 21, 62, 90, 212, 322, 332, — III, 163, 214, — IV, 156, 273.
 — *Военная симфония*, — III, 214.
 — *Детская симфония*, — III, 163, — IV, 273—274.
 — *Симфония В-dur*, — II, 332.
 — *Симфония с сигналом рога*, — II, 62.
 — *Симфония Fa# минор*, — II, 17.
 — *Тридцать первая симфония*, — II, 62.
 — *Времена года*, оратория, — I, 246, — II, 212.
 — «Весна», — I, 246.
 — *Hallali*, охотничья фанфара, — II, 21.
 Хампл Антон-Иозеф, — II, 13, 15.
 Ханним Алинталис, — III, 74.
 Хассельманс Альфонс, — IV, 17, 20, 28, 30, 35, 40.
 — *Баллада*, — IV, 35, 40.
 — *Баркаролла*, — IV, 30.
 — *Гитана*, — IV, 20.
 — *Гномы*, — IV, 28.
 — *Orientale*, — IV, 35.
 — *Рождественская сказка*, — IV, 17—18.
 Хассе Иохан-Адольф [прежде искажённо — «Гассе»], — I, 12, — II, 439.
 Хаупт Эрхард-Вальтер, — II, 251, 385, — III, 22, 117, 191, 194, 204—205, 268, — III, 314.
 — *Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild*, — II, 251, 385.
 Хачатурян Арам Ильич, — I, 250, 406, 422, 449, — II, 181, 213, 388, 406, 421, 424, — III, 16, 54, 251.
 — *Гаяне*, балет, — I, 250, 406, 422—423, 449, — II, 181—182, 213—215, 388—389, 424—425, — III, 51—55, 251—252.
 «Вариация Нунэ», — II, 388.
 «Горская пляска», — II, 254.
 «Лезгинка», — III, 16.
 «Лирический дуэт», — III, 254.
 «Приветственный танец», — III, 252.
 «Пробуждение Айши», — I, 250—252, 403.
 «Курдская пляска», — II, 213, — см. «Танец с саблями».
 «Танец девушек», — II, 388—389.
 «Танец с саблями», — II, 213—215.
 «Танец старика и ковровщиц», — III, 54.
 «Танец стариков», — III, 54.
 — *Фортепианный концерт*, — II, 406—407.
 Хвольсон Даниил Абрамович, — IV, 112.
 Хиллер Иохан-Адам, — IV, 201.
 — *Wöchentliche Nachrichten*, музыкальный журнал, — IV, 201.
 Химиченко Александр Васильевич, — I, 222.
 Хипкинс Альфред-Джеймс, — IV, 97.
 Хлядин Эрнст-Флёрэнс-Фридрих, — II, 440.
 Хольст Густав, — I, 262, — II, 41, 257—258, 330, — III, 355.
 — *Планеты*, — I, 262—263, — II, 41, 257—258, 330, — III, 355.
 «Нептун», — I, 262—263.
 «Марс», — II, 258.
 Пятая часть — «Сатурн, несущий старость», — III, 355.
 «Сатурн», — I, 262.
 Хофман Рихард, — III, 273.
 — *[Instrumentationslehre]*.
 Хохбруккер Христиан, — IV, 8.
 — *Целестин*, — IV, 8.
 Хренников Тихон Николаевич, — IV, 214.
 — *В бурю*, опера, — IV, 214.
 Первое действие — «Песня девушек», — IV, 214.
 Хуан-ли, китайский император, — IV, 200.
 Худай-Берди, молла, — III, 74.
 Хуммель Иохан-Непомук, — IV, 74.
 Хёбештрайт Панталеон, — IV, 102, 162.
 Хёккель мастер фисгармоник, — IV, 222.
 Хёккель Вильхельм, — I, 298, 334, 343, 427, 467, 477.
 Хеллидэй Джозеф, — II, 170.
 Хельбергэр Бруно, — IV, 269.
 Хельмгай Дж., — IV, 264.
 Хэмлин Эмонс, — см. Мэзон Хэнри и Хэмлин Эмонс.
 Хэммонд Ляурэнс, — IV, 269.
 Хендель Георг-Фридрих [прежде неправильно — «Гендель»], — I, 8—10, 29, 88, 266—267, 275, 442, — II, 6, 15, 83, 86, 90, 151, 356—357, 384, — IV, 235, 237.
 — *Концерт для органа g-moll*, — IV, 237, 238—239.
 — *Концерты для органа*, — IV, 237.
 — *Саул*, оратория, — II, 356.
 Хэнри V, английский король, — III, 112.
 Хэнри VIII, английский король, — III, 73.
 Хэрон Старший, — IV, 229.
 — *Pscumatiki*, — IV, 229.
 Хэррис Рой, — II, 428.
 — *Пятая симфония*, — II, 428, 429—430.
 Цабель Алцбэрт, — IV, 24, 28—29.
 — *Концерт для арфы*, — IV, 28.
 — *Скорбная Маргарита у пряхки*, — IV, 29.
 — *Solo из оперы «Лючия» Доницетти*, — IV, 28.
 — *Третий концертный этюд*, — IV, 28.
 — *У ручья*, — IV, 24.
 Цыбин Владимир Николаевич, — I, 222, 238.
 — *Этюд b-moll*, — I, 238.
 — *Этюд-Scherzo As-dur*, — I, 238.
 — *Этюд H-dur*, — I, 238.
 Чайкин Николай Яковлевич, — IV, 214.
 — *Концерт для баяна*, — IV, 214—216.
 «Andante», медленная часть, — IV, 214.
 Чайковский Пётр Ильич, — I, 13, 25, 41, 43—44, 47—48, 69, 80, 82—84, 89, 99, 100—101, 103, 108, 128, 130, 140, 154—155, 157, 159, 161, 164, 201, 210, 217, 222, 229, 235, 239, 253, 269, 272, 280, 287, 289, 291, 295, 317, 323, 333, 341, 347—350, 353, 361, 363, 365, 367, 377, 398—401, 405, 431—432, 435, 443, 450, 453—454, 456, 459—460, 463, 467, 472, — II, 44, 47, 52, 59—60, 63, 70, 79, 93, 96—97, 104—105, 115—116, 128, 142, 174—175, 179, 200, 209, 212, 221, 223—224, 234, 244, 274, 279, 284, 289, 328, 333, 335, 339, 351, 363, 368, 380,

- 412, — III, 18, 23, 27, 35, 38—39, 44, 127—128, 130—132, 134, 142, 144, 157, 163—164, 166, 207, 218, 227, 245—247, 255, 274, 276, 285, 289, 303, 333, 311, — IV, 17, 22, 52, 57, 61, 64, 133, 166, 174, 176, 187, 193, 234, 249, 275—276.
 — *Первая симфония*, («Зимние грезы»), — I, 154, 229, 291—292, 453—454.
 «Зимние грезы» [Первая симфония], — I, 453.
 Первая часть, — I, 229.
 — *Вторая симфония*, — III, 127—128.
 — *Третья симфония*, — I, 210, 353.
 «Andante», третья часть, — I, 210—211.
 — *Четвёртая симфония*, — I, 60, 108—109, 272—273, 435—436, 459, — II, 274, — III, 128—129, 130, 218, 245—246.
 Самое начало, — I, 459.
 «Scherzo», — I, 60.
 «Финал», — III, 128.
 — *Пятая симфония*, — I, 347—349, 460—461, — II, 44—45, 339.
 — *Шестая симфония* («Патетическая»), — I, 41, 48—49, 70, 80, 100, 109, 154—155, 361, 406, 431, 450, — II, 79, 97, 200, 202, 235—236, 274, 284—285, — III, 142—144, 246, 303.
 Концов первой части, — II, 235—236.
 Третья часть, — II, 97.
 «Финал», — II, 284.
 — *Буря*, симфоническая фантазия, — III, 131.
 — *Вариации на тему Рококо*, — I, 130, 164—165.
 — *Воевода*, опера, — I, 349.
 «Антракт и пляска», — I, 349.
 — *Воевода*, симфоническая баллада, — I, 398—399, — IV, 193.
 — *Вторая сюита*, — IV, 208—209.
 «Scherzo burlesque», — IV, 208.
 — *Второй квартет*, — I, 47.
 — *Детский Альбом*, — см. *Детский Альбом*, оркестровая обработка.
 — *Евгений Онегин*, лирические сцены, — I, 78, 81, 83, 280, 282, 450—451, — II, 236, 238, — III, 227, 370.
 Ария Ленского, — I, 431.
 Дуэт Ольги и Татьяны, — IV, 15.
 Первая картина, — III, 227.
 Сцена дуэли, — I, 81, — II, 328.
 Сцена письма, — I, 450.
 Сцена поединка, — II, 236.
 Сцена рассвета, — IV, 17.
 Ларины, — III, 227.
 Ленский, — II, 236, — III, 227.
 Онегин, — II, 236, — III, 227.
 — *Иоланта*, опера, — I, 77, — II, 59, 351.
 Заключительная часть, — I, 77.
 Водэмон, — II, 59, 351.
 Робэрт, — II, 59.
 — *Итальянское каприччио*, — I, 81, — II, 116—117, 175, 179, 244, — III, 27, 35—36, 218—219.
 — *Лебединое озеро*, балет, — I, 84, 217, 287—289, 292, — II, 175—178, 380, — III, 128, 157, 161—162, 255, — IV, 61—62.
 Второе действие — «Неаполитанский танец», — II, 175.
 «Испанская пляска», — III, 157, 161.
 «Pas de Six», вариация, — I, 289.
 «Танец с кубком», — II, 380.
 «Чардаш», — III, 128.
 — *Мазепа*, опера, — I, 217.
 — *Мандрагора*, — I, 363.
 — *Манфред*, симфония, — I, 201, 202, 401, 467, — II, 47, 52, 155, — IV, 234, 249, 252.
 Манфред, — IV, 234.
 — *Москва*, кантата, — I, 129, 157, 158.
 — *Моцартиана*, четвёртая сюита, — I, 354.
 — *Опричник*, опера, — III, 411, 412.
 — *Оригинальная Лиза*, опера, — I, 255, 256, — II, 241.
 — *Патетическая симфония*, — I, 13, — II, 234, — III, 164, 303, — см. «Шестая симфония («Патетическая»)».
 Заключительная часть, — III, 303.
 Концов первой части, — II, 234.
 — *Первая сюита*, — I, 349, — II, 368.
 «Маленький марш», — II, 368.
 — *Первый фортепианный концерт*, — IV, 174—176.
 — [Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским с предисловием и примечаниями С. Ляпунова].
 — [Переписка с Н. Ф. фон-Мекк].
 — [Переписка с С. Ив. Танеевым].
 — [Переписка с П. И. Юргенсоном].
 — *Пиковая дама*, опера, — I, 89, 99—100, 128, 154, 269—270, 291, 293, 365—367, 399—401, 443, 467, — II, 97, 105—106, 142—143, 223, 224—227, — III, 17, — IV, 166, 276—277.
 Дуэт Лизы и Полины, — IV, 166—167.
 Картина предпоследняя, — II, 97—98.
 Картина пятая, зауспокойное пение монахинь, — I, 89.
 Картина четвёртая, — I, 89.
 Комната Графини, — I, 89, 443—445.
 Самое начало пятой картины, — II, 142.
 Герман, — I, 89, 128.
 Графиня, — I, 443.
 Лиза, — I, 443.
 — *Ромео и Джульетта*, увертюра-фантазия, — I, 79, 323—324, 456—457, — II, 70, 279, 281, 335, — III, 134, 246, — IV, 57.
 «Драка Монтэкки и Капулетти», — IV, 57.
 Заключительная партия, — II, 284.
 Капулетти, — III, 134.
 Монтэкки, — III, 134.
 — *Скрипичный концерт*, — I, 43, 48, 82.
 — *Славянский марш*, — I, 349.
 — *Снегурочка*, музыка к весенней сказке, — I, 367, 368, — III, 144.
 «Пляска скоморохов», — III, 144.
 — *Спящая красавица*, балет, — I, 84—85, 295, 297, 341, — II, 59, 128—129, — III, 207, 285, 286, 289, — IV, 54—56.
 «Кот и Кошечка», — I, 295.
 «Охота принца Дезирэ», — II, 59.
 «Панорама», — IV, 52.
 Последнее действие, — III, 285.
 «Танец Голубой птицы», — I, 341.
 Третье действие, — I, 341.
 Аврора, — III, 285.
 Карабос, злая фея, — III, 285.
 Кот, — I, 295.
 Кошечка, — I, 295.
 Принц Дезирэ, — III, 285, — IV, 52.
 Фея Сирени, — III, 288, — IV, 52.
 Флорестан XIV, — III, 288.
 — *Струнная серенада*, — I, 25, 44, 140.
 «Элегия», — I, 100—101.
 — *Третья сюита*, — III, 247—248.
 Четвёртая вариация четвёртой части, — III, 247.
 — *1812 год*, торжественная увертюра, — I, 89, — III, 44—45, 129, 132, 333, — IV, 275.
 — *Фортепианный концерт*, — см. *Первый фортепианный концерт*.
 — *Франческа да Римини*, симфоническая фантазия, — I, 160—161, 350—351, — II, 174—175.
 «Рассказ Франчески», — I, 159.
Чародейка, опера, — I, 432, 456—457, — III, 276, 277.
 «Вступление», — I, 432.
 Самое начало, — I, 456—457.
 Последнее действие, — III, 276.
 Кинд, — III, 276.
 Кудымов, — III, 275, 276.
 Шелюнский, балет, — I, 89, 101—102, 222, 249

- 253, 317, 321, 399—400, 454—455, — II, 60, 115, 363, 364—365, — III, 23, 28, 38—39, 157—158, 162—163, 166, — IV, 22—23, 52—54, 64, 187, 193—194.
 «Арабский танец», — I, 317, 321, — III, 38.
 «Вальс цветов», — II, 60.
 «Вступление», — I, 89.
 Вторая картина—«Царство сладостей», — IV, 51.
 Второе действие, — I, 317, 321.
 Дивертисмент, — I, 239, 454, — II, 115, — III, 157.
 «Испанская пляска», — III, 157, 162.
 «Китайский танец», — I, 253—254, — IV, 101.
 «Кофе», — III, 39.
 Начало вступления, — I, 103.
 Начало второго действия, — IV, 64.
 Первое действие, — II, 363.
 Сцена второго действия, — I, 222.
 Сцена мышиного боя, — III, 23.
 «Танец пастушков», — I, 239.
 «Танец феи Драже», — III, 157.
 «Царство сладостей», — III, 157, — IV, 51.
 «Чай», — I, 454.
 «Шоколад», — II, 115.
 Чарльз II Стюарт, английский король, — I, 28.
 Червиль Вацлав-Франтишек, — II, 307.
 Черепнин Александр Николаевич, — I, 29, 67, — II, 316.
 — *Симфония в Ми*, — I, 29, 67.
 Черепнин Николай Николаевич [старший], — I, 237, 261, 434, — III, 46, 269, 347.
 — *Нарцис и Эхо*, балет, — I, 237, 261—262, — III, 46.
 — *Тати-Тати*, оркестровая обработка, — III, 347.
 Заключительная вариация — «Перезвон», — III, 348.
 — *Эскиз для фагота*, — I, 434.
 Черонэ Дон-Пьетро, — IV, 8.
 — *El Meloreo*, — IV, 8.
 Чехов Антон Павлович, — IV, 292.
 — [Собрание Сочинений и Писем].
 Чоусэр Джефри, — III, 73.
 — *The Knights Tale*, — III, 73.
 Чулаки Михаил Иванович, — II, 401.
 — *Вторая симфония*, — II, 401.
 Чулков Геннадий, тульский мастер, — IV, 203.
 Шабрие Эмманюэль, — II, 240.
 — *Эспанья*, рапсодия, — II, 240.
 Шапорин Юрий Александрович, — I, 406, — II, 405—406, — III, 175—176, 185, 231, — IV, 116, 188, 210, 214.
 — *Битва за Русскую землю*, — IV, 188, 189—190.
 Второй хор—«Память, память вечная!», — IV, 188.
 — *Блоха*, шутейная сюита, — II, 405—407, — III, 175—176, — IV, 116—117, 210, 211—212, 213.
 Начало первой части, — IV, 116.
 Четвёртая часть, — IV, 116.
 — *Декабристы*, опера, — III, 186, 231.
 Вторая картина второго действия — «Песня Бестужева», — III, 231.
 Первая картина третьего действия — «Песня Сторожа», — III, 186.
 — *На поле Куликовом*, кантата, — I, 406.
 Шарлемань, — II, 12.
 Шафхейтль Карль-Франц-Эмиль, — IV, 222.
 Шведлер Максимилиан, — I, 209, 222.
 — *«Schwedler-Flöte»*, — I, 209.
 Шибалин Виссарион Яковлевич, — II, 294.
 — *Третья симфония*, — II, 294—295.
 Шевчик Отакар, — I, 43.
 Шешнин Александр Алексеевич, — II, 404.
 — *Антигона*, музыка к пьесе, — II, 404.
 Действие первое — «Вакханалия», — II, 404.
 Шереметевы, графы, — I, 11.
 Шёнберг Арнольд, — II, 164, — IV, 23, 91.
 — *Песни Гуррэ*, — II, 164, — IV, 23—24.
 — *Серенада*, — IV, 91.
 Шиллер Фридрих [точнее — «Шиллер»], — I, 67.
 Шиллингс Макс фон, — I, 336.
 — *Молох*, опера, — I, 336.
 Шиллингс Джозеф, — IV, 262.
 — *Первая аэрофоническая сюита*, — IV, 262.
 Шимановский Кароль, — IV, 170, 234.
 — *Второй скрипичный концерт*, — IV, 170—171.
 — *Stabat Mater*, — IV, 234.
 Школа для цимбал, — IV, 101—102.
 Шлезингер Кэтлин, — IV, 73.
 Шлик Арнольд, — II, 408.
 Шмит Флоранс, — I, 479, — IV, 32.
 — *Lande*, — IV, 32.
 — *Потрясение Саломеи*, мимодрама, — I, 479.
 Шмитбауэр Иозеф-Альбиз, — II, 442.
 Шобер, — IV, 270.
 Шолто Евгений Александрович, — IV, 270.
 Шопен Фредерик [точнее — *Шопэн Фредерик*], — I, 56, 403, 424, — II, 74, 275, 284, — III, 135, 298, — IV, 197, — см. Глазунов-Шопениана, и Шопениана, оркестровая сюита.
 Шопениана, [сюита для большого симфонического оркестра из произведений Фредерика Шопена], — I, 212, 344—345, 416, 471, — II, 74, 284, 350, 387, — III, 7, 124, 135, 251, 261, 299—300, — IV, 197, 198—199.
 — «Большой полонез», — III, 251.
 — «Grande Polonaise», — I, 212, — II, 350, — III, 251—252.
 — «Etude Arabesque», — II, 284, — IV, 197.
 — [«Etude Intermezzo»], — II, 387.
 — «Etude Révolution», — III, 298.
 — Заключительная часть — *Grande Polonaise*, — III, 7.
 — «На взятии Варшавы», этюд, — III, 298.
 — «Ноктюрн», — I, 416—417, 424, 471, — II, 74—75, — III, 135.
 — Последняя часть [«Grande Polonaise»], — I, 344—345, — III, 124.
 — «Революционный этюд», — I, 403.
 — Сельская часть, — II, 284.
 — «Хроматический этюд», — II, 275—276, 284, — IV, 197.
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич, — I, 13, 111—112, 140, 262, 377—378, 406, 421, 461, — II, 213, 304, 316, 330, 404, 409, 421, — III, 6, 10, 19, 40, 173, — IV, 84.
 — *Первая симфония*, — II, 330.
 — «Финал», — II, 330.
 — *Шестая симфония*, — I, 378.
 — «Скерцо», — I, 378.
 — *Седьмая симфония*, — I, 111—112, 140—141, 262, 377—378, 406—407, 461—462, — III, 6, 10, 19, 40—41.
 Первая часть, — I, 262.
 Третья часть, — III, 10, 19.
 Четвёртая часть, — I, 140—141.
 — «Adagio» балетное, — II, 304—305.
 — [Болт, балет], — II, 213.
 — *Золотой век*, балетная сюита, — I, 421—422, — II, 409, — III, 173—174.
 «Полька», — II, 409.
 — *Златые горы*, музыка к фильму, — IV, 84.
 «Вальс», — IV, 84—85.
 — *Нос*, — II, 404.
 Шоу Джордж-Бернард, — IV, 293.
 Шпор Людвиг, — I, 50.
 — «Шпоровское staccato», — I, 50.
 Шрайбэр Ханс, — I, 467.
 Шрёкер Франц, — II, 361, — IV, 84, 91.
 — *День рождения Инфанта*, — II, 361, — IV, 84, 91.
 Штарк Роберт, — II, 220.
 Штайбэльт Даниэль, — III, 272.
 — *Ромео и Джульетта*, опера, — III, 272.
 Штайн Иохан-Андреас, — IV, 163.

- Штейман Владимир Павлович, — I, 6, — III, 38.
 Штейнберг Максимилиан Осеевич, — I, 29, 191, — III, 60, 86, 124, 241, 269, — IV, 5.
 — *Метаморфозы*, балет, — I, 29—30, 191, — III, 124—125.
 — *Симфония-рапсодия на узбекские напевы*, — III, 86—87.
 — *Симфония-рапсодия*, — IV, 5, — см. также «Симфония-рапсодия на узбекские напевы».
 — *Узбекская симфония-рапсодия*, — III, 60, 241, — см. также «Симфония-рапсодия на узбекские напевы».
 Штёльцель Сигизмунд, — II, 172.
 Штовассер Игнац, — II, 306.
 Штраус Иохан, — IV, 5.
 Штраус-сын Иохан, — I, 254.
 — *Perpetuum mobile*, полька, — I, 254, 256.
 Штраус Рихард, — I, 13, 90, 100, 106, 113, 175—176, 191, 283, 288, 297, 304, 326, 336, 341, 343, 377, 388, — II, 42, 79, 104, 153, 164, 216, 257, 270, 305, 330, 363, — III, 22, 46, 117—118, 163—164, 167—168, 191—194, 214, 233, 235—236, 268, 271, 273—274, 303—304, 316, — IV, 23, 157, 234, 275—277.
 — *Альпийская симфония*, — I, 176, — III, 233—234, — IV, 275, 276, 277—278.
 — *Домашняя симфония*, — I, 304.
 — *Дон-Жуан*, симфоническая поэма, — I, 175, 283, — II, 330, — IV, 23.
 — *Divertimento*, вторая сюита «Couperin-Suite», — IV, 157.
 — «La Badine», — IV, 157, 161.
 — *Дон-Кихот*, симфоническая поэма, — I, 90, — II, 104, 257, — III, 214, — IV, 275, 276.
 — *Третья вариация*, — I, 90.
 Санчо-Панса, — II, 257.
 — *Елена Египетская*, опера, — III, 46.
 — *Женищина без тени*, опера, — III, 191, 304, 316.
 — *Забавные приключения Тили Эйленшигеля*, симфоническая поэма, — III, 163.
 — *Кавалер Роз*, опера, — I, 341, 342, 343, — III, 22, 118.
 — *Концерт для валторны*, — I, 79—80.
 — *Couperin-Suite*, — IV, 157, — см. также *Отзвучавшие празднества*.
 — *Макбет*, симфоническая поэма, — III, 304.
 — *Отзвучавшие Празднества*, балет, — IV, 157, — см. *Couperin-Suite* и *Divertimento*, вторую сюиту «Couperin-Suite».
 — *Саламея*, опера, — I, 191, 336—337, 480, — II, 216, 270.
 — *Смерть и Просветление*, симфоническая поэма, — I, 90—91, — III, 303.
 — *Так сказал Заратустра*, симфоническая поэма, — I, 90—91, 288, — II, 363, — IV, 234.
 — *Танцевальная сюита «Couperin-Suite»*, — IV, 157.
 «Gavotte», — IV, 157, 159—160.
 «Carillon», — IV, 157—158.
 — *Тиль Эйленшигель*, симфоническая поэма, — I, 377, — II, 42, — III, 163, 167, — см. также *Забавные приключения Тили Эйленшигеля*.
 — *Электра*, опера, — I, 133, 336—337, 388, — II, 164, 216, 257, — III, 191, 193.
 Орест, — II, 257.
 Штумпф, — II, 324.
 Штэлин Якоб фон, — III, 105, 127, 191, 205—206, 271, — IV, 75, 126, 201.
 — [Музыка и балет в России XVIII века].
 Шуберт Франц-Петэр, — II, 61, 90.
 — *Симфония C-dur*, — II, 61.
 Шукэ Адольф-Гюстав, — IV, 200.
 Шуман Роберт, — I, 42, 89, 128, 151, 313, — II, 93, 204—205, — III, 140.
 — *Третья симфония*, — II, 204—205.
 — *Манфред*, — I, 128, 313—314, — II, 93.
 «Увертюра», — I, 128.
 — *Соната d-moll*, — I, 42.
 — *О паже и королевне*, четыре баллады, [новая оркестровка], — III, 140—141.
 — *Фортепианный квартет*, — I, 151.
 Шэкспир Уильям, — II, 263, 431, 438.
 — *Сон в летнюю ночь*, комедия, — II, 431.
 Шельтцер Сигизмунд, — I, 426.
 Шюрман Георг-Каспар, — I, 12.
 Шютц Хайнрих, — I, 10.
 Щёлоков, тульский оружейник, — IV, 203.
 Щёлоков Вячеслав Иванович, — II, 148.
 — *Концерт для трубы*, — II, 148.
 — *Первый концерт для трубы*, — II, 149.
 — *Этюд для трубы*, — II, 149.
 Щербинин Владимир Арнольдович (1896—), — I, 6.
 Эдуард I Длинноногий, английский король, — III, 73.
 Эдуард III, английский король, — II, 384, — III, 73.
 «Эдуард Крусэ», инструментальная фабрика, — I, 343.
 Эйдлих Лев Залманович (1910—), — I, 6.
 Эйленберг Рихард, — III, 124.
 — *Мельница в лесу*, музыкальная шутка, — III, 121.
 Эльгар Эдуард, — III, 43.
 — *Кокэйн*, — III, 43—44.
 Эльрэд, аббат, — IV, 230.
 Эльтон Ричард, — II, 82.
 Эмбергэр Людвиг, — IV, 96.
 Эмир Бухарский, — III, 74.
 Энди Поль Мари Вэнсан д', — I, 409, — II, 153, — IV, 167.
 — *Летний день в горах*, симфоническая картина, — II, 153—154, — IV, 165.
 — *Фэрвааль*, музыкальная драма, — I, 409—410.
 [Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire].
 Эрар Сэбастьен, — IV, 8—9, 36, 163.
 Эри Майкл, — IV, 90.
 — *Альмана*, опера, — IV, 90.
 Эрольд Люи-Жозеф [прежде ошибочно — «Герольд»], — I, 90, 343, — II, 188, — IV, 234, 240.
 — *Лужайка писцов*, опера, — I, 90.
 — *Цампа*, опера, — II, 189, — IV, 234, 240.
 «Финал» первого действия, — II, 188.
 Эспинэль Висенте, — IV, 74.
 Эстор Джон-Джэкоб, — II, 260.
 Этюды для фагота, — I, 433.
 Эшпай Андрей Яковлевич, — I, 378.
 — *Симфонические танцы*, — I, 378—379.
 Юлиан Отступник, византийский император, — IV, 229.
 Юпитер, древне-римский бог, — IV, 8.
 Юран Крэтвен, — I, 115.
 Юргенсон Осип Иванович, — IV, 187.
 Юргенсон Пётр Иванович, — II, 334, — IV, 187.
 Юстин Марк Юстиниан, римский историк, — II, 320.
 Юцевич Евгений Емельянович, — IV, 314.
 — *Малый духовый оркестр*, — IV, 314.
 Юэ Жорж-Адольф, — II, 153.
 — *Сянг-Сян*, балет, — II, 153.
 Ягнис, — I, 266.
 Яначек Леош, — II, 155, 163, 164, 257, 352, — IV, 134, 257, 285.
 — *Лайские танцы*, — IV, 285—286.
 «Piky», — IV, 286.
 «Starodávný I», — IV, 286.
 — *Симфонизмта*, — II, 155, 157, 163, 257, 332—333.
 — *Тарас Бульба*, — IV, 234, 257, 258.
 Андрей, — IV, 258.
 Остап, — IV, 258.
 Тарас, — IV, 258.

НЕОБХОДИМЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	строка	I
16 левая	7 снизу	...к круглому краю воронки мундштука,...
15—таблица		...Киут-хлопушка, Трещётка
17—верхняя	таблица	с клавишной клавиатурой Фисгармония
24 левая	8 снизу	с кнопочной клавиатурой Аккордзон, Баян, Концертино
27 правая	перед 8 снизу	...Гарбузов (1880—1955)
		Кстати, в подтверждение сказанному о развитии скрипки в недрах славянских наро-
		дов, своевременно напомнить об известной фреске в Киевском Софийском соборе,
		где именно этот инструмент изображён в руках одного из музыкантов. Как из-
		вестно, этот памятник русского зодчества относится к X—XI столетию, точнее,—
		ко времени Ярослава Мудрого.
34 левая	14 сверху	...«маленькую скрипку» — <i>violino piccolo</i> , известную под именем <i>Quart-Geige</i> и на-
		строенную ...
77 левая	19 снизу	...Василенко (1872—1956).
115 левая	15 снизу	...Крэтцен
129 правая	11—12 сверху	...писали его октавой выше
135 нотный	пример	терции <i>ré♭—fa, ré♭—fa, ré—fa♯, mi♭—sol</i> заменить терциями <i>mi♭—sol, mi♯—sol, mi—</i>
		<i>sol♯, fa—la</i> .
153 правая	10 сверху	...и третий — в <i>Седьмой симфонии</i> .
190 правая	5 сверху	...Арсения Корещенка (1870—1921),
245 левая	2 снизу	...Р. М. Глиэр (1875—1956),
246 правая	после конца строки	В данном случае приводится пример из его же «Плясовой».
252 правая	3 снизу	...(Bizet, 1838—1875)
392 левая	16 сверху	...принесено в жертву. Тем не менее, в оркестре пользовались не только бас-кларнетом
		в <i>Sib</i> , но и бас-кларнетом в <i>La</i> и даже в <i>Do</i> до тех пор, пока наследники ...
392 левая	после 1 абзаца	...Впрочем, по некоторым данным, эти добавочные звуки существовали уже на бас-
		кларнетах старой разновидности, отличавшейся от новой своим более широким
		сверлением канала.

		II
5 левая	25 сверху	...всех без исключения духовых и, в первую очередь, «амбушюрных» инструментов
5 левая	18 снизу	...поперечника или точнее,— среднего диаметра
5 правая	24 сверху	...охватывает первые восемь-десять, а иногда и шестнадцать звуков
9 левая	1 снизу	...понижающий или повышающий на чистую кварту вниз или вверх весь объём ин-
		струмента
9 правая	2 сверху	...у современной «двойной» валторны, который сейчас часто называется четвёртым
		вентилем, переключающим строй валторны из <i>Fa</i> в <i>Sib</i> ,— на чистую кварту вверх
14 левая	26 сверху	...несколько коническое очертание трубки или точнее,— слегка коническое сечение её,—
14 левая	22 снизу	...а широкий раструб, рассеивающий и направляющий звуковые волны,
14 правая	5—6 сверху	...вплоть до шестнадцатого частичного тона,
15 левая	22 сверху	...путём постепенного изменения напряжения губ без участия руки ...
18 нотный	пример	ввести скрипичный ключ перед последней нотой <i>fa</i> .
21 правая	9—10 снизу	...знали уже о зависимости между напряжением губ и высотой звука.
38 левая	24 снизу	...указанному крону или проще,— соответствующих по своей длине этому строю.
50 левая	3 снизу	...Тайна этого любопытного явления, по мнению Видора, скрыта ...
50 правая	23 снизу	Так думали ещё совсем недавно. В настоящее время, основываясь на законах физики,
		учёные пришли к иному выводу и считают, что в «традиционном» определении за-
		крытого звука и способе его извлечения господствовало ошибочное мнение, допу-
		скавшее при застопоривании раструба и повышение и понижение звука. На са-
		мом же деле при закрывании раструба звук никогда не повышается, а только
		понижается.
		По этому поводу Евгений Юцевич (1901—), автор книги <i>Малый духовый оркестр</i> , го-
		ворит достаточно подробно и, между прочим, добавляет, что «от введения руки в
		раструб столб воздуха укорачивается и звук должен повыситься, причём повыше-
		ние всегда пропорционально укорочению. Но от того, что раструб инструмента за-
		крывается, воздух уплотняется, а от уплотнения всякого вибратора звук только
		понижается и в этом последнем случае зависимость между уплотнением и высотой
		не простая, а квадратичная. Ясно, поэтому, что снижение от уплотнения превы-
		шает повышение от укорочения. В результате,— звук понижается на полтона».

		III
88 левая	7 сверху	...Под именем <i>dhol</i> или <i>dohol</i> — <i>دهل</i> ,—
120 левая	11 снизу	...или <i>тулумбасом</i> ,— определением, несомненно, заимствованным с турецкого—
		<i>طالومباز</i> (<i>tulumbâz</i>).
297 правая	8—9 сверху	...сопровождающих его ударных без участия оркестра.

		IV
112 левая	25 сверху	...Ибн-Фадлан (<i>ابن فضلان</i>)
261 левая	3 снизу	...этэрофона или, позднее,— <i>термэна</i> , в основном,...
261 правая	18 снизу	...«вибрацию», определяемую теперь словом <i>вибрато</i> ,— точнее ..

СОДЕРЖАНИЕ

Глава пятая

Струнно-щипковые и плекторные инструменты	3
Арфа	7
Гитара	72
Мандолина	86
Банджо	97
Цимбалы	100
Домра	110
Баладайка	126
Гусли	144

Глава шестая

Клавишные инструменты	153
Клавесин	156
Фортепиано	162
Челеста	186
Гармоника	200
Фисгармония	222
Орган	229

Глава седьмая

Электро-музыкальные инструменты	261
Инструменты «к случаю»	272
Вместо послесловия	290
Именной и предметный указатель	294