

<стр. 1>



А. ВЕПРИК
ТРАКТОВКА
ИНСТРУМЕНТОВ ОРКЕСТРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1961

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящее издание книги А. М. Веприка «Трактовка инструментов оркестра» было подготовлено к печати самим автором, который внес в текст ряд небольших дополнений и изменений. Кроме того ко второй части добавлена новая (четвертая) глава, отмечающая особенности оркестрового изложения первой темы в симфонической сюите Н. А. Римского-Корсакова «Шехерезада».

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Александр Моисеевич Веприк (1899—1958) вошел в историю советской музыкальной культуры, как талантливый композитор, педагог и ученый. В своей исследовательской работе он уделял основное внимание проблеме оркестрового мышления. Широкую известность приобрела его книга «Трактовка инструментов оркестра», вышедшая в 1948 г.

Автор задумал ее как своего рода дополнение к классическим трудам по оркестровке, прежде всего к трудам Н. А. Римского-Корсакова и Г. Берлиоза. При этом в книге выдвинуты новые положения, имеющие важное значение. Рассмотрение бифункциональной природы тембра позволяет выяснить сложную связь, существующую между выразительной и композиционной сторонами тембра, проследить зависимость тембровых закономерностей от исторического развития стилей, от содержания того или иного произведения. Данная проблематика развивается на протяжении всей книги. Опираясь на конкретный материал творческой практики, А. М. Веприк излагает многие наблюдения, обогащающие наше представление о стилях таких композиторов — классиков, как например, Н. А. Римский-Корсаков и Р. Вагнер. Исследуя оркестровую музыку в живом звучании, автор в ряде случаев сопоставляет различные истолкования, данные одному и тому же произведению несколькими выдающимися дирижерами.

Труд А. М. Веприка является ценным вкладом в современную музыкальную науку, в нем подводятся итоги прошлому оркестра и намечаются перспективы для дальнейшего развития оркестровой техники. Всем этим объясняется тот серьезный интерес, который книга А. М. Веприка вызвала у композиторов, музыковедов и исполнителей — особенно дирижеров и оркестровых музыкантов.

Д. Шостакович

ОТ АВТОРА

Учение об оркестре было создано прежде всего выдающимися трудами Берлиоза и Римского-Корсакова. Если Берлиоз посвятил свой трактат отдельным инструментам, то Римский-Корсаков дал исчерпывающее технологическое раскрытие особенностей своего оркестрового творчества и вместе с тем целого стилевого периода. Казалось бы, проблемы оркестрового письма полностью разрешены в теоретических трудах обоих великих композиторов. Но личный опыт и двадцатилетняя педагогическая деятельность убедили меня в необходимости некоторых дополнений. Ибо, как мне кажется, кроме раскрытия природы инструментов и овладения фактурой оркестра, следует понять, чем вызвана та или иная трактовка инструментов, тот или иной тип строения тембровой ткани. Необходимо было также коснуться вопроса о развитии оркестрового целого.

Я не ставил своей задачей дать исчерпывающее изложение всех затронутых проблем. Мне хотелось лишь поделиться некоторыми наблюдениями, высказать отдельные мысли, постепенно складывавшиеся в течение длительного отрезка времени, и наметить отправные точки для дальнейшего, более глубокого изучения явлений оркестрового творчества.

А. В.

1948 г.

Часть первая БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ТЕМБРА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

В теоретических работах, посвященных вопросам оркестра, выразительное значение тембра полностью еще не раскрыто, хотя отдельные чрезвычайно интересные и ценные мысли высказаны Глинкой, Римским-Корсаковым, Берлиозом, Чайковским, Гевартом, Видором и другими.

Так, анализируя заключительные аккорды первой части Восьмой симфонии Бетховена и отмечая, что в последних двух тактах удержаны на месте кларнеты, валторны, фаготы и трубы, чтобы дать возможность гобоям и флейтам приподняться над ними (см. пример 1), Видор совершенно справедливо указывает: «Стоит только гобоям и кларнетам поменяться партиями, как все изящество исчезает, звучание становится тяжеловесным, со сломанными крыльями птица падает на землю»¹.

Соображение, высказанное Видором, заслуживает особого внимания. В самом деле, если передать кларнетам партию гобоев, а последним в свою очередь поручить партию кларнетов, то в результате подобного перемещения фактура целого не изменится, но тембровая окраска будет иная: исчезнет изящество, появится тяжеловесность и тем самым утвердится новый характер, новое значение данного музыкального явления.

Вопрос сейчас не в том, нарушает ли такая перестановка общий замысел Бетховена, искажает ли она авторские намерения, — в этом сомнения быть не может, поскольку кларнеты и гобои менялись партиями вопреки прямым указаниям композитора. Надлежит выяснить другое, а именно: чем обусловлен новый характер заключительных двух тактов, возникающий в результате допущенного нами перемещения инструментов?

На этот вопрос может и должен последовать лишь один ответ: немислимо абстрагировать звучание как таковое — тембровая окраска образует неременную и неотъемлемую часть самого звукового явления. И если строение музыкальной ткани остается тем же, а музыкальное целое приобретает иной оттенок, иной характер, то происходит это в силу изменения условий тембрового порядка. Таков вывод, напрашивающийся из замечания, сделанного Видором.

¹ Ch. Widor. Die Technik des modernen Orchesters, перевод Г. Римана. 1929. стр. 26.

Л. Бетховен. 8-я симфония, I ч.

[Allegro vivace e con brio]

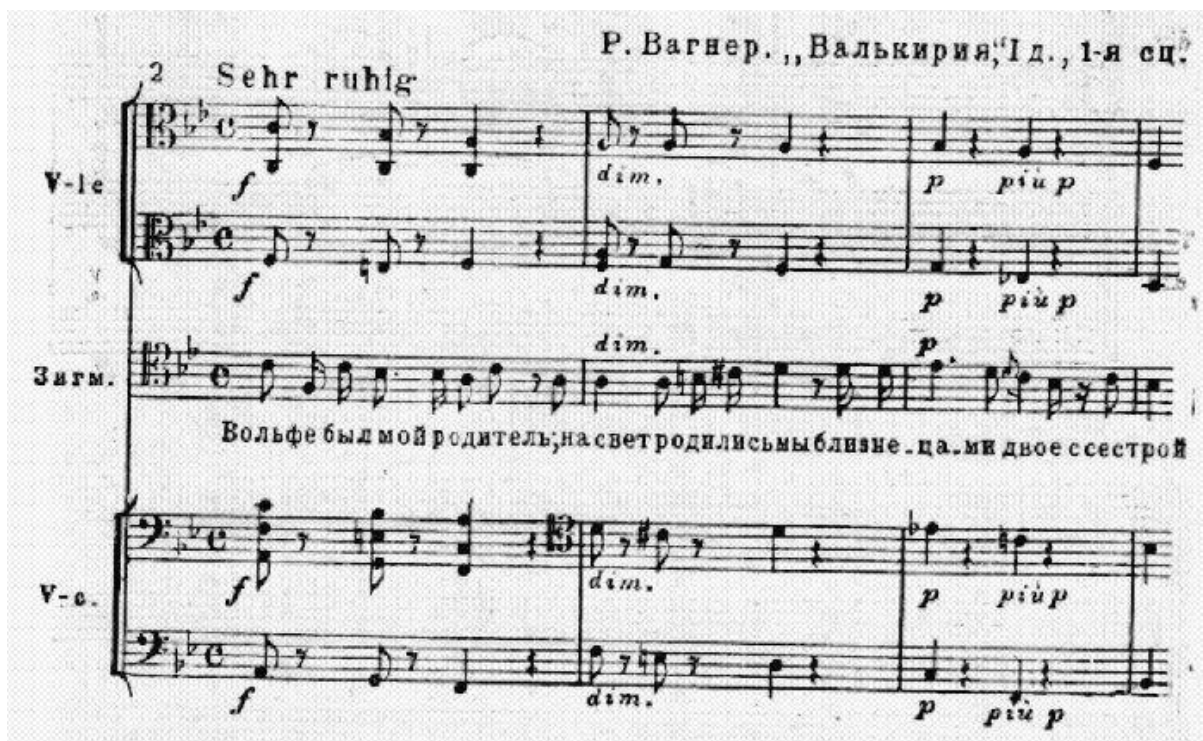
Л. Бетховен. 8-я симфония, I ч.

[Allegro vivace e con brio]

The musical score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B), Bassoon (Fag.), Horn in F (Cor. in F), Trumpet in B-flat (Tr. in B), and Timpani (Timp.). The bottom system includes staves for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), Cello (V-o.), and Double Bass (C-b.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The tempo/mood marking is "[Allegro vivace e con brio]". Dynamics include "pp" (pianissimo) and performance instructions like "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco). A rehearsal mark "1" is placed at the beginning of the first staff.

<стр. 7>

Видор не одинок в своих попытках вскрыть непосредственно-выразительное значение тембра. В «Элементарном руководстве к изучению инструментовки» Праут приводит следующий отрывок из «Валькирии» Вагнера:



«Если это место, — пишет он, — разобрать подробно, то легко заметить, что, не изменяя ни одной ноты, оно могло бы быть аранжировано для двух скрипок, альты и виолончели, но эффект такой аранжировки был бы совершенно другой»¹ (разрядка моя. — А. В.).

Праут явственно слышит те изменения, которые имели бы место в случае исполнения приведенного отрывка квартетом струнных, но выводов не делает. Он ограничивается констатацией единичного факта. Более того, частные соображения по поводу приведенных тактов из «Валькирии» Вагнера порой противоречат другим его высказываниям. Так, говоря о роли в современном оркестре группы медных, Праут полагает: «Всего вероятнее, что склонность к чрезмерному употреблению медных поощрялась главным образом устройством пистонов у духовых инструментов. Имея в распоряжении для валторн и труб лишь ограниченное количество нот, композиторы не могли вводить эти инструменты слишком часто. Но, с устройством нового механизма для исполнения на медных полной хроматической гаммы, композиторы принялись за слишком энергичное употребление этих инструментов, совершенно забывая, что истинная красота их применения обуславливалась именно ограниченностью звуко ряда»² (разрядка моя. — А. В.).

Конечно, свойства и возможности тех или иных инструментов, несомненно, оказывают воздействие на творческую практику композиторов. Проследить это можно на целом ряде произведений. Например, в Шестой симфонии Чайковского одна и та же мелодическая фраза изложена по-разному у альтов и у труб. Шестнадцатые альтов на последней доле второго такта (см. пример 3) сведены к триолям труб (см. пример 4).

¹ Э. Праут. Элементарное руководство к изучению инструментовки. Изд. Юргенсона. Москва — Лейпциг, 1900, стр. 19.

² Там же, стр. 133.



Трубач мог бы, понятно, без особого труда повторить линию альтов. Но воздействие, о котором только что шла речь, выражается именно в том, что звуковысотный текст¹ не «приспосабливается» к какому-нибудь тембру, а создается в органическом единстве с ним. И когда композитор фиксирует нужный ему тембр, то кое-что (а иногда и многое) в звуковысотном рисунке последнего определяется природой этого тембра и связано с выбором средств выразительности в пределах возможного.

Какую огромную роль в творчестве композитора играет осознание специфики тембра, нетрудно усмотреть хотя бы из следующего признания Римского-Корсакова: «Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следуя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальной, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем (разрядка моя.— А. В.)... между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально... Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен... я сочинял один романс за другим...»².

¹ Я пользуюсь этим термином за неимением лучшего, понимая под

звуковысотным текстом совокупность мелоритмических, ладовых, метрических и т. п. явлений, другими словами, звуковое целое минус тембр.

² Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз. М., 1955, стр. 206.

<стр. 9>

4 [Allegro vivace]

П. Чайковский. 6-я симфония, I ч.

Fl. I

Fl. II

Picc.

Ob.

Cl. in A I

Cl. in A II

Fag.

Cor. in F

Tr. in B

3 Tr. and Tuba

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-la.

V-c.

C-b.

Не следует сказанное понимать таким образом, будто избранный тембр предопределяет звуковысотный текст: между ними существует взаимосвязь, поскольку замысел автора обуславливает музыкальный образ во всех его закономерностях, в том числе и тембровой.

Возьмем другой пример — «Мефисто-вальс» Листа. Сравнение фортепьянной и оркестровой редакций представляет в этом плане значительный интерес. Достаточно сопоставить одни и те же фрагменты, чтобы понять, в чем тут дело¹:



¹ Если даже, как полагает Вианна да Мота, фортепьянная редакция «Мефисто-вальса» не сделана самим Листом, тем не менее, остается несомненным, что она им просмотрена и санкционирована.

Ф. Лист. „Мефисто-вальс“ (орк. редакция)

[Allegro vivace, quasi Presto]

8

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fag.

Cor. in E

Tr-be in E (solo)

Tr-ni
e
Tuba

I
V-ni

II

V-le

V-e.

C-b.

Handwritten musical score for a string quartet, page 13. The score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes the instruction "(a due)" written above the second and third staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex piece of music. The paper shows signs of age and wear.

Ф. Лист. „Мефисто-вальс“ (ф-я ред.)

Presto

Poco allegretto e rubato

p dolce amoroso

leggiero

leggiero

Ф. Лист. „Менестрель-вальс“ (орк. ред.)

Vivace fantastico

8

I, II
Fl.
III

pp

pp

div. pizz.

pizz.

pp

I
V-ni
II

V-le

pp

I, II
Fl.
III

sempre piano

I
V-ni
II

V-le

V-co

The image displays three systems of musical notation, likely from a symphony score, arranged vertically. Each system is separated by a double bar line with repeat dots. The notation includes staves for various instruments and vocal parts, with dynamic markings and performance instructions.

System 1:

- Fl. I, II:** Flute I and II staves.
- Cl. in Bb I, II:** Clarinet in B-flat I and II staves.
- V-ni I, II:** Violin I and II staves.
- V-la:** Viola staff, marked *pizz.* (pizzicato).
- V-o:** Violoncello (Cello) staff, marked *pizz.* (pizzicato).
- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo) appears in the woodwind and string parts.

System 2:

- Fl. I, II:** Flute I and II staves.
- Cl. I, II:** Clarinet I and II staves.
- V-ni I, II:** Violin I and II staves.
- V-la:** Viola staff, marked *arco* (arco).
- V-o:** Violoncello (Cello) staff, marked *arco* (arco).
- Dynamic markings:** *pp* (pianissimo) is marked in the woodwind and string parts.

System 3:

- V-ni I, II:** Violin I and II staves.
- V-la:** Viola staff, marked *sempre pp* (sempre pianissimo).
- V-o:** Violoncello (Cello) staff.

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony, featuring staves for various instruments. The score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Violin II (V-ni II), Brass (Br.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I (V-ni I), and Brass (Br.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *solo*, *p*, *pp*, and *sempre*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page is numbered 17 in the bottom left corner.

Ob. *solo*

V-ni II

Br.

Ob.

Cl. *solo*

Fag. *p*

V-ni II

Br. *p sempre*

Fl. *solo*

Ob.

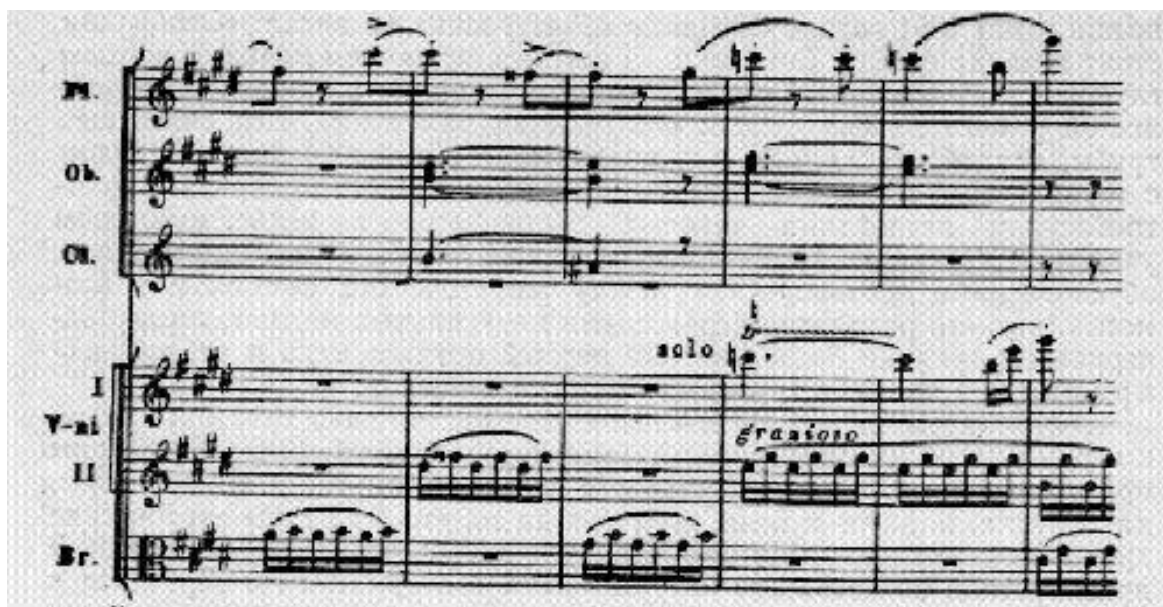
Cl. *p solo*

V-ni I *solo gracioso*

V-ni II

Br.

<стр. 17>



Одни и те же фрагменты претерпевают в обеих редакциях различные изменения в связи с воздействием в одном случае — фортепьяно, в другом — оркестра как целостного организма.

Однако не об этом воздействии идет речь у Праута. Он говорит о другом, утверждая, что чрезмерное употребление меди поощрялось, вероятнее всего, устройством пистонов у медных.

Неприязнь к возрастающему значению меди в творчестве ряда композиторов, видимо, побудила Праута столь резко осудить слишком энергичное, как он пишет, употребление этих инструментов. Неприязнь эта заслонила перед ним его же собственные, весьма интересные и ценные соображения о непосредственно-выразительном значении тембра, высказанные, правда, по частному поводу при анализе отрывка из «Валькирии» Вагнера (см. пример 2).

Допустим, мы откажемся в «Кольце инбелунга» от вагнеровской трактовки меди, — я умышленно останавливаюсь на том произведении, которое по своей насыщенности медью занимает в мировой литературе одно из первых мест, — и переоркеструем всю партитуру таким образом, чтобы истинная красота медной группы проявилась в ограниченности натурального звукоряда. Каким окажется эффект такой аранжировки? При этом нетрудно будет убедиться, что дело не в злоупотреблении медными инструментами и не в том истинно прекрасном, — как полагает Праут, — их использовании, которое обуславливалось ограниченностью звукоряда, а в принципиально различном отношении к медной группе в оркестровом целом.

В добетховенском симфоническом оркестре медь играла подчиненную роль, чем и объяснялось наличие натуральных инструментов с ограниченным звукорядом. Бетховен первый своим творчеством вызвал к жизни новую трактовку меди, смело наметил новое ее значение, равноправное с прочими группами оркестра.

Это было гениальное предвидение будущего. Для Бетховена с его огромной конфликтностью и динамизмом музыкального развития новое использование группы медных инструментов явилось прямой творческой необходимостью.

Поручая натуральной меди, которой он располагал, несвойственную ей роль равноправной группы, сталкиваясь, начиная с Третьей симфонии, достаточно часто с невозможностью реализации своих творческих намерений, он все же добивался их осуществления. Неудивительно поэтому, что многое, относящееся к использованию медной группы, оставаясь величественным и прекрасным по замыслу, не всегда удачно по выполнению. И совершенно понятной становится

<стр. 18>

та оценка, которую Римский-Корсаков дал партитурам Бетховена. В предисловии 1891 года к «Основам оркестровки» он писал: «Особняком стоит великая фигура Бетховена. У него мы встречаем львиные порывы глубокой и неистощимой оркестровой фантазии, но выполнение подробностей у него далеко позади его великих намерений. Его сквозящие трубы, неудобоисполнимые и неподходящие интервалы валторн рядом с гениальными штрихами смычковой группы и часто колоритным употреблением деревянных духовых соединяются в целое, в котором учащийся наткнется на миллион противоречий»¹. Отдельные неудачи, обусловленные противоречием между теоретическим замыслом и возможностью его реализации средствами натуральных медных, лишь подчеркивают величие Бетховена. Он первый осознал медь в ее равноправном с прочими группами оркестра значении.

Медленно, с трудом завоевывала свое место новая трактовка меди, с огромным противодействием столкнулись хроматические валторны при вхождении в состав оркестрового целого. Даже такие композиторы, как Глинка, Берлиоз и Бизе, несмотря на то, что в их годы изобретение хроматических инструментов стало широкоизвестным, продолжали и предпочитали пользоваться натуральными валторнами. Но вернуться к трактовке валторны только как лесного рога после Бетховена оказалось невозможным. Не помогли и поиски компромисса, намеченные Берлиозом: бесплодной оказалась его попытка использовать четыре валторны различных строев как некую сумму натуральных звуков, расширяющих ограниченность звукоряда. Ничего не помогло. Восторжествовала в конечном итоге новая трактовка меди и вместо с ней новый тип хроматического медного инструмента.

Тем не менее, частные замечания, высказанные Праутом и Вндором по поводу приведенных отрывков из «Валькирии» Вагнера и Восьмой симфонии Бетховена, полностью сохраняют свое положительное значение. В этих высказываниях заложена глубокая и правильная мысль. По сути дела, и Видор и Праут говорят одно и то же: оба они утверждают, что изменение тембровых условий придает звуковому явлению иной характер, иное значение. Мысль, безусловно, верная — и не только по отношению к двум приведенным отрывкам; правильность ее подтверждается подавляющим фактическим материалом. Возьмем ли мы скерцо Четвертой симфонии Чайковского (см. пример 9) и сыграем партию струнных *argso*. Поручим ли в Шестой симфонии мелодическую линию фагота (см. пример 10) в и о л о н ч е л я м .

9 Allegro П. Чайковский. 4-я симфония, III ч.

pizz.

V-ni I *p pizz.*

V-ni II *p pizz.*

V-la *p pizz.*

V-o. *p pizz.*

C-b. *p pizz.*

<стр. 19>

10 Adagio I П. Чайковский. 6-я симфония, I ч.

Fag. *pp* *mp* *sf* *p*

V-la div. *sf* *p*

C-b. div. *pp* *cresc.* *sf* *p*

Allegro con brio Л. Бетховен. 3-я симфония, I ч.

<стр. 20>

Передадим ли в начале *Allegro non troppo* функцию верхней половины альтов (см. пример 3) скрипкам; заменим ли виолончели (см. пример 11) фогом в Героической симфонии Бетховена.

Перенесем ли начало увертюры к «Тангейзеру» Вагнера (см. пример 12) в группу струнных инструментов.

12 **Andante maestoso** Р. Вагнер. «Тангейзер», увертюра

Возьмем ли мы сотни и тысячи других примеров из симфонической

литературы — во всех случаях вместе с изменением тембровой среды изменится и значение звукового явления.

Чрезвычайно интересны высказывания Чайковского по этому вопросу: «Вы спрашиваете меня, как я поступаю относительно инструментовки. Я никогда не сочиняю *отвлеченно*, т. е. никогда музыкальная мысль не является во мне иначе как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой. Следовательно, когда я писал *Скерцо* нашей симфонии (имеется в виду Четвертая симфония. — *А. В.*), то представлял себе его именно таким, каким вы его слышали. Оно немыслимо иначе, как исполняемое *pizzicato*. Если сыграть его смычком, то оно утратит решительно все. Это будет душа без тела; музыка его утратит всякую привлекательность»¹.

Такая зависимость музыкального целого от условий тембрового порядка может быть прослежена на симфонической музыке различных этапов ее развития. Но при этом следует отметить, что конкретность тембра должно рассматривать как категорию историческую.

В XVI веке господствует еще несколько абстрагированная трактовка тембра. Укажем хотя бы на исполнение *ad libitum* музыкальных произведений струнными или духовыми, а также на замену, в случае надобности, недостающих человеческих голосов музыкальными инструментами. Даже Гендель в ряде своих сочинений допускает еще *замены* одного инструмента другим. Так написаны его фуги для органа или клавесина; «15 сонат или соло для немецкой флейты или гобоя, или скрипки с *basso continuo* для клавесина или басовой скрипки... 9 сонат или трио для двух скрипок, флейт или гобоев с *basso continuo* для клавесина или виолончели...»²

Есть основание считать, что истоки симфонизма лежат в оперном творчестве. И не лишен интереса тот факт, что конкретный тембр, как неотъемлемый компонент звукового целого в его темброво-выразительном значении, был осознан прежде всего именно в опере. Так, у Монтеверди, которого мы справедливо считаем отцом искусства инструментовки,

¹ П. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 1, Изд. Academia, М., 1934, стр. 236.

² Ромен Роллан. Г. Гендель. Музгиз, М., 1931, стр. 66.

<стр. 21>

отчетливо можно проследить ряд явлений темброво-выразительного порядка. Карс в своей «Истории оркестровки» отмечает: «Может быть, самым замечательным из дошедших до нас произведений Монтеверди является «*Combatimento di Tancredi e Clorinda*» («Битва Танкреда и Клоннды»), написанное в 1624 году, а напечатанное лишь в 1638 году. В этом сочинении композитор даст два новых, подлинно оркестровых эффекта. Оба стали теперь достоянием самого посредственного оркестрового композитора и аранжировщика, но в начале XVII века это было поразительной и даже непонятной новизной для слуха, привыкшего лишь к полифоническому движению партии. Даже в то время всякому приходилось слышать, как

исполнители щиплют струны своих инструментов пальцами, но только Монтеверди надумал воспользоваться этим приемом для оркестрового эффекта. В разгаре борьбы между Танкредом и Клориндой он дает указание исполнителям оставить смычки и ударить по струнам двумя пальцами, короче говоря, он создает эффект *pizzicato*. Если его способ нотации и не совсем логичен, то эффект получается тот же... *Pizzicato* прекращается надписью: «Здесь снова берется смычок». За только что приведенным примером следует другой, представляющий, без сомнения, зародыш современного тремоло»¹.

Таким образом, у Монтеверди мы уже имеем ряд случаев, когда и с к л ю ч а е т с я возможность абстрагированной трактовки тембра, тембр становится органической частью творческого замысла. *Pizzicato*, например, примененное Монтеверди, ничем не может быть заменено, оно творчески спаяно с звуковысотным текстом и является необходимой и неотделимой составной частью музыкального целого. И совершенно прав поэтому Карс, когда он пишет далее: «Столь же существенным, как введение этих эффектов (речь идет о *pizzicato* и тремоло. — А. В.) был тот факт, что, применяя их, композитор... порывал с вокальным стилем письма для инструментов. Он стал писать музыку, которая могла быть исполнена только на смычковых инструментах, музыку, интерес которой заключался в гармонии, в ее изложениях и тембре...»²

Развитие жанра симфонической музыки неразрывно связано с процессом конкретизации тембра, становящегося неотъемлемой частью музыкального целого. В результате перемещения в иные тембровые условия музыкальное явление приобретает иной характер, иное значение. Это обстоятельство очень важно подчеркнуть, так как смена тембров нередко становится мощным средством развития и сопровождается обычно фактурно — вариационным развертыванием ткани.

На этом принципе целиком построено «Болеро» Равеля, где моменты тембрового порядка становятся ведущими в развитии целого.

С другой стороны, творческая практика композиторов знает немало случаев монотембровых или лейттембровых явлений, когда немыслима иная тембровая окраска, кроме той единичной, которая дана. К числу этих явлений можно отнести и **pizzicato** струнных в скерцо Четвертой симфонии Чайковского.

Действительно, как отмечает сам Чайковский, это скерцо «немыслимо иначе, как исполненное **pizzicato**». Но что означает эта неперевоодимость музыкального явления в иной тембр? Не отрицает ли она воздействия тембра на звуковысотный текст?

Нет, нисколько. Неперевоодимость музыкального явления в иной тембровый план определяется причинами, прямо противоположными причинам чрезмерного воздействия: дело в том, что изменения в характере ряда музыкальных явлений, при попытке их перемещения в иные

¹ А . К а р с . История оркестровки. Музгиз, М., 1932, стр. 47.

² Т а м ж е , стр. 49.

условия тембровой специфики, становятся столь значительными, что они перерастают в искажения и тем самым практически для композитора перестают существовать. Эту особенность взаимозависимости звуковысотного текста и тембра очень тонко почувствовал Чайковский. Об этом он и пишет в цитированном письме к фон Мекк.

В ряде случаев, весьма многочисленных, своеобразная специфичность музыкального явления столь велика, что она исключает возможность простой, буквальной передачи звуковысотного текста другому инструменту, допуская лишь перемещение, если можно так выразиться, по аналогии, то есть при условии нахождения звуковысотного варианта, соответствующего специфике нового инструмента. Собственно, об этом речь уже шла, когда был рассмотрен вопрос о воздействии тембра на звуковысотный текст ¹.

В качестве примера можно привести отрывок из «Шехерезады»:

Н. Римский-Корсаков. „Шехерезада“, I ч.

13 *Tranquillo*

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Rimsky-Korsakov's 'Scheherazade', measures 13-16. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Cello) are shown. The music is in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is 'Tranquillo'. Dynamics include piano (p), dim (diminuendo), pizz. (pizzicato), and solo arco (solo arco). The woodwinds and strings play a repeated eighth-note pattern, while the violins play a sustained note.

Связующая партия в экспозиции первой части начинается повторенным двутактом (см. пример 13), причем, как это часто бывает у Римского-Корсакова, в репризе тот же повторенный двутакт дан в темброво-варьированном изложении:

¹ Таким образом, наряду с воздействием тембра на звуковысотный текст имеют место явления политембрового и монотембрового характера. Все это необходимо учесть для уяснения выразительных свойств тембра.

<стр. 23>

14 [Tranquillo]

Fl. solo

Cl. in A pp

Cor. IV solo

V-ni I p

V-ni II p

V-la p

V-c p

C.b. p

Fl. p

Cl. p

Cor. p

V-ni I p

V-ni II p

V-la p

V-c p

C.b. p

tutti

arco div.

pizz.

p

<стр. 24>

Мелодико-гармонические комплексы трех верхних голосов проводятся

сначала у деревянных инструментов — двух кларнетов и первого фагота, и аналогично этому во втором двутакте — у двух флейт и первого кларнета. В репризе они поручены скрипкам (шесть солирующих вторых, а затем шесть солирующих первых скрипок). Выдержанный звук в басу, выполняемый контрабасами, в репризе, несколько модифицируясь, превращается в октаву контрабасов и четвертой валторны. Наконец, подголосочная, нисходящая линия, порученная виолончелям — альтам *pizzicato*, при передаче в репризе деревянным инструментам изменяется в результате обратного воздействия тембра на звуковысотный текст.

Преодолеть в данном случае технические трудности кларнетисту или флейтисту не пришлось бы, так как сыграть несколько отрывистых звуков *ми — до-диез — ля — фа-диез* не представляло бы никакого труда. И тем не менее здесь имеет место перемещение по аналогии — случай появления звуковысотного варианта, сообразно тембровой специфике нового инструмента.

Опорные точки нисходящего движения (см. пример 15) полностью сохраняются в репризе (они отмечены +) и у кларнета (см. пример 16), и у флейты (см. пример 17).



Простое, буквальное перемещение оказалось бы в приведенном случае бледным, невыразительным, лишенным художественной убедительности; оно привело бы лишь к восполнению оркестровой ткани, другими словами, свелось к формальному перенесению *pizzicato* виолончелей — альтов, к простой передаче нисходящей подголосочной функции инструментам деревянной группы.

Но творческая практика великих композиторов эпохи симфонизма не знает перемещений, осуществляемых вне учета специфики тембра.

Нам предстоит выяснить еще один вопрос: всегда ли изменение тембровый условий придает звуковысотному тексту иное значение и влечет за собой изменение характера звукового целого?

Нет, существуют известные границы, в пределах которых модификация тембровой специфики не оказывает еще решающего влияния на характер и значение музыкального явления. Изменение музыкального явления имеет место лишь тогда, когда нарушается единство целостности,

закрывающееся в конкретном соотношении его частей, во всех его взаимосвязях.

Возьмем первую часть «Шехеразады» Римского-Корсакова (см. пример 152, такты 8—18).

<стр. 25>

В указанном отрывке замена гобоя (дублирующего мелодическую линию первых и вторых скрипок) кларнетом не нарушила бы единства целостности. Почему?

Один деревянный инструмент, дублирующий унисон первых и вторых скрипок, теряет свою тембровую специфичность, растворяется во всей массе скрипок, лишь сгущая тембр последних. Здесь мог бы быть применен и гобой, и кларнет (точнее — или гобой, или кларнет)¹. И тот и другой придали бы большую густоту тембру скрипок, и тот и другой отступил бы на задний план в своем индивидуально-тембровом значении.

Тембр гобоя, так же как и тембр кларнета, оказался бы в известной мере обезличенным, сохраняя, однако, свою групповую специфичность, специфичность тембра деревянного инструмента, дублирующего унисон всей массы первых и вторых скрипок. Именно поэтому замена гобоя кларнетом в данном случае не придавала бы нового значения звуковому явлению, поскольку не была бы нарушена ведущая роль скрипок. Другими словами, характер музыкального явления не оказался бы существенно измененным, так как было бы сохранено единство целостности, о котором говорилось только что².

Обезличенными чертами тембра пользуются нередко в оркестровой практике в тех случаях, когда, скажем, функция сопровождения, как, например, в начале *Allegro non troppo* первой части «Шехеразады» Римского-Корсакова, распадается на две подфункции, из которых одна остается неподвижным гармоническим стержнем (педалью), а другая наслаивается на нее в виде фигурационного рисунка.

Если такую педаль (см. пример 152, такты 3—7 и далее) необходимо сделать малозаметной, чтобы она не выделялась, обычно прибегают к мерам нейтрализации или поглощения тембра. Тембровое обезличивание инструментов, участвующих в выполнении подфункции педали, вполне понятно и закономерно, поскольку оно позволяет и помогает акцентировать — выдвинуть на передний план — именно те элементы ткани, которые в данном случае представляются более существенными и более важными (см. пример 18).

Примеры, подобные вышеприведенным, можно найти в любой партитуре.

Подведем некоторые предварительные итоги: итак, изменение тембра придает музыкальному явлению новое значение, новый характер. Воплощение музыкального образа достигается данным звуковысотным текстом в единстве с данным тембром.

Но не надо понимать это единство метафизически. Оно не исключает разрывов и противоречий: в частности, в сфере комизма, иронии композиторы нередко пользуются нарочитым противоречием между звуковысотным текстом и тембровым его воплощением. Уже Римский-Корсаков обратил внимание на эти явления. В «Основах оркестровки» он указывает, что «...есть случаи, когда художественное чувство требует применения тембра, по характеру как раз противоположного настроению мелодии (комизм, ирония, причудливая фантастика и т. п.)»³.

Однако не всякая перемена тембрового порядка придает музыкальному явлению иное значение, а лишь та, которая нарушает единство целостности.

¹ В дальнейшем главная партия первой части «Шехеразады» будет рассмотрена более подробно.

² Способность одного деревянного инструмента раствориться в тембре струнных отмечена Римским-Корсаковым в «Основах оркестровки». Вопросами дублировки в той мере, в какой это необходимо, чтобы ориентироваться в дублировочном принципе Римского-Корсакова, я займусь во второй части.

³ Н . Р и м с к и й - К о р с а к о в . Основы оркестровки. *Примечание*, стр. 23.

<стр. 26>

18 **B** *A tempo giusto* Н. Римский - Корсаков. „Шехеразада“, II ч.
Poco più mosso

ГЛАВА ВТОРАЯ

Во многих работах, посвященных вопросам оркестра, в частности в учебниках по инструментовке и оркестровке, очень широкое применение получили тембровые характеристики, взятые вне всякой связи со стилем. Так, говорится о нежности флейтового тембра или о грациозности флейты, о шуточном характере среднего регистра фагота, о пасторальном значении гобоя и т. д.

По мнению Гиро, например, «в тембре флейты много нежности... и общем характер ее светло радостный»¹. Конюс в своем «Задачнике по инструментовке» утверждает, что «флейта вносит в оркестр элемент грации, легкости»².

Нельзя, понятно, отрицать исторической закономерности появления подобного рода характеристик, и поныне они не лишены интереса. Более того, эти застывшие характеристики могут помочь разобраться в явлениях исторического порядка, так как в известной мере отражают типовое использование данного инструмента на том или ином отрезке музыкально-исторического процесса. Однако нормативный смысл их означает не что иное, как попытку закрепить за музыкальным инструментом его якобы постоянное значение в якобы не изменяющемся оркестровом целом.

На самом же деле шуточному характеру фагота, пасторальному значению гобоя, нежности и легкости флейтового тембра мы можем противопоставить немало случаев иной трактовки этих инструментов. Возьмем хотя бы скорбное звучание флейты в первой части Шестой симфонии Чайковского (см. пример 19), пронзительный свист — в «Полете Валькирий» у Вагнера (см. пример 138); наконец, зловещие терции во «Фрейшютце» Вебера (см. пример 20):



Все это мало вяжется с определением флейтового тембра как явления светлого, радостного, вносящего в оркестр элемент грации и легкости.

¹ Э. Гиро. Руководство к практическому изучению инструментовки. Изд Юргенсона, 1892, стр. 20.

² Г. Конюс. Задачник по инструментовке, ч. II, изд. Юргенсона, 1909. стр. 40.

<стр. 28>

Несомненно, флейте свойственна и та сфера выразительности, которую справедливо отметили Конюс и Гиро, но так же несомненно, что тембровой характеристикой Конюса и Гиро не исчерпывается действительное ее использование в творческой практике композиторов. Точно так же дело обстоит и с прочими инструментами оркестра. Берлиоз, например, в своем трактате следующим образом определяет гобой: «Гобой прежде всего мелодический инструмент пасторального характера, он полон нежности, я бы даже сказал — робости... Наивная грация, ничем не встревоженная невинность, тихая радость и грусть нежного существа — все это может лучше всего выразить *cantabile* гобоя»¹.

Подчеркивая пасторальность гобоя, Берлиоз специально оговаривает те случаи, когда применение гобоя представляется ему недопустимым. В частности, он полагает, что «самая свежая, прекрасная, благородная маршеобразная тема теряет в своем благородстве, свежести, красоте—если ее поручить гобоям»².

Берлиозу принадлежит одно из наиболее проникновенных использований гобоя как пасторального инструмента в третьей части «Фантастической симфонии»:



Но в приведенном отрывке вряд ли только один гобой служит целям пасторальности. Сам Берлиоз подчеркивает программное значение пастушьего наигрыша: в обеих редакциях словесного текста, предпосланного третьей части «Фантастической симфонии», говорится о переключке пастухов. Пасторальность в равной степени — по крайней мере в приведенном случае — относится и к английскому рожку. Наконец, в конце той же части наигрыш пастуха появляется у одного только английского рожка на фоне *piano* (*pianissimo*) <sf> литавр — отдаленных раскатов грома (см, пример 36).

Спустя несколько десятилетий Дебюсси для выявления того же пасторального начала использовал в № 1 «Ноктюрнов» флейтовый тембр,

причем в мелодической линии, очень близкой (и по звуковысотному тексту, и по своему значению) к только что рассмотренному отрывку из «Фантастической симфонии» Берлиоза:

¹ Н. Berlioz. Instrumentationslehre, Teil I. Peters, Leipzig, 1904, S. 178.

² Там же.

<стр. 29>

22 **Encore plus lent** К. Дебюсси. Ноктюрны, №1

Fl. I *sole* *pp*

Cor. *con sord.* *pp* *ppp*

Timp. *pp*

V. al I div. *pizz.* *pp* *ppp*

V. al II div. *pizz.* *pp* *ppp*

V. la div. *arco* *sur la touche* *pp* *ppp*

V. c. *pp* *ppp*

C. b. *pp* *ppp*

Tutti pizz. *ppp*

Необоснованность закрепления пасторальности за одним только гобоем очевидна уже потому, что она может быть присуща и английскому рожку (см. пример 21), и флейте (см. пример 22), и фаготу — вспомним сцену письма в опере Чайковского «Евгений Онегин» (см. пример 23), и, наконец, кларнету (см.

<стр. 30>

П. Чайковский. „Евгений Онегин“, 2-я карт.

23 [Moderato]

Ob. (mp) *dim.*

Cor. (p) *dim.*

Ob. *riten.* *a tempo* *I solo*

Fag. *p*

Cor. *pp* *p*

Татьяна Пастух играет, спокойно всё...

V. ni *p* *arco* *pp*

V. le *p* *arco* *pp*

V. o. *p* *arco* *pp*

C. b. *p* *arco* *pp*

Fag. *riten.*

Татьяна А я. то!

V. ni

V. le

V. o.

C. b.

<стр. 31>



Попытка закрепить за тем или иным инструментом его якобы стабильное значение, «неизменную выразительную функцию» заранее обречена на неудачу. Творческая практика всех великих композиторов решительным образом отвергает подобный взгляд на природу тембра.

Вместе с тем легко опровергнуть утверждение Берлиоза, будто гобой прежде всего инструмент пасторального характера, показом тех случаев, где он дан в ином своем значении.

Напомню изумительное по своей впечатляющей силе использование гобоев в третьей части Шестой симфонии Чайковского, где гобои даны в маршеобразной теме, вопреки прямому предостережению Берлиоза:

25 **[Allegro molto vivace]** П. Чайковский. 6-я симфония, III ч.
ob. I *p*
V-nl I div. *p*
poco cresc.
V-nl II div. *p*
poco cresc.
V-le div. *pizz.*
mp
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
mp

<стр. 32>

The image shows a page of a musical score, page 32. It features a variety of instruments and vocal parts. At the top, there are two staves for Oboes (Ob.), labeled I and II, both marked *mp*. Below them are four staves for strings, with the first two marked *mp* and the last two marked *arco* and *mp*. The string parts show a crescendo marked *poco cresc.* leading to a *mf* dynamic. There are also staves for Violins (V.e. div.) and Violas (C-b. div.), both marked *mf*. The bottom of the page shows staves for the vocal parts, marked *pizz.* and *mf*. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

<стр. 33>

Однако не только одному гобою присуще тембровое многообразие. Достаточно сопоставить хотя бы два различных случая использования фагота Чайковским: в Шестой симфонии (см. пример 10) и в «Пиковой даме» (см. пример 26), с двумя столь же различными случаями у Листа (см. примеры 27, 28), чтобы убедиться в том, насколько сфера тембровой выразительности шире и богаче, нежели прокрустово ложе тех характеристик, в которое так упорно пытаются втиснуть оркестровые инструменты отдельные музыковеды.

П. Чайковский. „Пиковая дама“, 4-я карт.

26 Allegro moderato

Fag. *pp*

Герман Ша-га! Сюда и-дут! Да!

V-ni II *pp*

V-lo *pp*

V-c. C-b. *pp*

Ф. Лист. Симфония „Фауст“

27 Lento assai (a2) Allegro agitato

Fag. *mf* *rit.*

I V-ni

II V-ni

V-lo *div.* *f*

V-c. *div.* *f*

C-b. *f*

Ф. Лист. „Тассо“

28 Allegretto mosso con grazia

Flute (Fag.)

Violins I (V-ni I)

Violins II (V-ni II)

Viola (V-la)

Violoncello (V.c.)

Contrabass (C.b.)

2 V.c. soli

mf

pizz. (div.)

p

espressivo

pizz.

p

pizz.

pp

p

pizz.

p

<стр. 35>

Наличие тембровых окрашенностей (разумеется, в пределах общей тембровой специфики инструмента), как следствие различной конкретности звуковысотного текста, — неотъемлемое свойство каждого инструмента.

Особый интерес представляет в этом плане группа медных, позволяющая в наименее выгодных условиях проверить правильность выдвинутого положения, поскольку данные инструменты ограничেনнее других в своих тембровых

возможностях.

Наиболее богатой в тембровом отношении, несомненно, является, группа струнных смычковых. Модификация тембра каждого отдельного инструмента сочетается, что особенно важно, с единством группового тембра.

В «Основах оркестровки» Римский-Корсаков неоднократно подчеркивает значение группы струнного квинтета, как наиболее богатой и выразительной. Говоря о четырех периодах, которые переживает о большинстве случаев занимающийся оркестровкой молодой композитор, Римский-Корсаков следующим образом определяет их: «...1) период стремления к ударным инструментам — низшая ступень; в них он полагает всю прелесть звука и на них возлагает все свои надежды; 2) период любви к арфе — всякий аккорд ему представляется необходимым удвоить звуком этого инструмента; 3) следующий период — обожание деревянных и медных духовых инструментов, стремление к закрытым звукам, причем струнные представляются или с надетыми сурдинами, или играющими *pizzicato*; 4) .период высшего развития вкуса, всегда совпадающий с предпочтением всему другому материалу смычковой группы, как самой богатой и выразительной»¹ (разрядка моя.— А. В.). Я не касаюсь вопроса о том, правильна ли по существу та периодизация в развитии вкуса молодого композитора, о которой говорит Римский-Корсаков. Приведенная цитата имеет для меня другое значение: она должна подтвердить общепринятость того взгляда, согласно которому группа струнных является наиболее выразительной и богатой.

Деревянная группа по своим тембровым возможностям богаче медной. Благодаря наличию регистровых отрезков в ней имеется тембровое разнообразие в пределах инструмента. Характерным примером может служить использование двух флейт в медленной части Пятой симфонии Шостаковича:



¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, из предисловия автора 1891 года, стр. 9—10.



Ведущая мелодия, сопровождаемая арфой, поручена первой флейте. Вследствие различий регистрового порядка, вторая флейта, вступающая в 5-м такте в низком регистре, звучит почти как другой инструмент. У медных различие между отдельными регистрами менее заметно. Правда, можно резко видоизменить тембровую окраску, прибегая к сурдине или к закрытым звукам, но вне этой резкой модификации тембра медный инструмент на всем протяжении своего объема является более однородным, нежели деревянный, возрастая лишь в силе и яркости кверху. В то же время тембр каждого инструмента в пределах группы медных более своеобразен, хотя уступает и в этом отношении деревянным. Флейты, гобои, кларнеты и фаготы в пределах однородной группы являются по сути дела носителями четырех различных тембровых начал. В то же время валторны, трубы, тромбоны, тубы значительно ближе друг к другу и образуют в известной мере единую тембровую массу. Но единство это иного порядка; нежели у струнных: узость «тембровой амплитуды», отсутствие гибкости, «модуляционности» приводит к тембровой одноплоскости и однообразию.

Сопоставляя валторну из вагнеровского «Зигфрида», стремительно взлетающую кверху (см. пример 30), с использованием тех же валторн в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова (см. пример 31); вслушиваясь далее в торжествующую звучность валторн в *b-moll'*ном концерте Чайковского (см. пример 32), в парную слигованность в «Ромео и Джульетте» (см. пример 33), в холодную затуманенность в «Паване» Равеля (см. пример 34), в проникновенную кантилену в *Andante* Пятой симфонии Чайковского (см. пример 35), в каждом отдельном случае — в пределах тембрового единства валторны — необходимо отметить различные тембровые нюансы ее, обусловленные данным конкретным звуковысотным текстом.

30 Р. Вагнер. „Зигфрид“

Cor. in F *p cresc. ff*

31 Н. Римский - Корсаков. „Испанское каприччио“

Andante con moto

Cor in F *solli dolce*

I V. *arco p*

II V. *arco p*

V-le *arco p*

V-o. *arco p*

C-b. *arco p*

The image shows a page of musical notation. The top system is for Wagner's 'Siegfried', measure 30, featuring a Cor. in F part with dynamics *p*, *cresc.*, and *ff*. The bottom system is for Rimsky-Korsakov's 'Spanish Capriccio', measure 31, featuring a Cor in F part with the instruction *solli dolce* and a string section (V. I, V. II, V-le, V-o., C-b.) with the instruction *arco p*. The tempo is marked *Andante con moto*. The score is written in 3/8 time and F major.

П. Чайковский. 1-й концерт для ф-п. с орк., I ч.
Allegro non troppo e molto maestoso

32

I
Fl.
II
Ob.
Cl.
in B
Fag.
Cor.
in F
III. IV
Tr.
in F
Tr-ni
Timp.
I
V.
II
V-le
V-o.
C-b.

ff

[Allegro giusto] П Чайковский „Ромео и Джульетта“

33

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce*

Cl. in A *a2nd*

Cor. ingl. *p*

Fag. *p*

1 Cor in F *p espressivo*

2 Tr. in E

2 Tr. ni tenori

Tr. no basso e Tuba *pp*

Arpa

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c *pp*

C-b. *pp*

<стр. 40>



<стр. 41>

<стр. 42>

Handwritten musical score for a string quartet, page 43. The score is written on four staves. The first system shows a solo for the first violin (I solo) with a piano (p) dynamic. The second system shows a melodic line for the first violin with a piano (p) dynamic. The third system shows a melodic line for the first violin with a piano (p) dynamic. The fourth system shows a melodic line for the first violin with a piano (p) dynamic, and a melodic line for the first violin with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

<стр. 43>



Бесспорным остается тот факт, что каждый инструмент в оркестре применяется в таком количестве разнообразных значений, что подробное их перечисление, даже если бы таковое оказалось возможным, привело бы лишь к одному — к невероятной путанице.

Глубже всех подошел к пониманию природы инструментов Римский-Корсаков; отметив, что «словесные определения качества тембров крайне затруднительны и неточны»¹, он выдвинул положение, имеющее огромное принципиальное значение. В «Основах оркестровки» оно сформулировано следующим образом: «...не надо забывать о свойстве тембров приспособляться к настроению мелодии...»². Вся симфоническая литература блестяще подтверждает в каждом оркестровом инструменте наличие различных тембровых возможностей в пределах единой тембровой его плоскости³.

И если Берлиоз — композитор, интуитивно осознававший закономерности стиля, в своем теоретическом труде все же пользуется застывшими тембровыми характеристиками инструментов, взятыми вне всякой связи со стилем, то это говорит вовсе не об отсутствии подлинной тембровой чуткости, — менее всего ему можно бросить подобный упрек, — а показывает лишь, как неверный метод, стремящийся закрепить за отдельным инструментом или регистром какое-то неизменное, стабильное значение, приводит даже гениального композитора к неверным выводам.

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, стр. 18.

² Там же, стр. 23.

³ Под тембровой плоскостью я понимаю те свойства, которые действительно присущи природе инструмента, хотя трактуются они по-разному в различных стилях.

Застывшими тембровыми характеристиками широко пользовались до Римского-Корсакова. Но сейчас, после корсаковского раскрытия специфики

тембра, вернуться в теоретических работах к застывшим тембровым характеристикам — это значит подменять частным случаем трактовки инструмента все многообразие его темброво-выразительных возможностей.

<стр. 44>

Все же Берлиоз не мог не чувствовать, какова на самом деле роль тембра. Чаще всего там, где он анализирует тембровую ткань собственных сочинений, стихийно прорывается глубокое понимание специфики тембра, подлинное проникновение в самую ее сущность. По поводу заключительных тактов третьей части «Фантастической симфонии» (о них уже говорилось выше) Берлиоз пишет: «В Adagio одной из моих симфоний, после того как английский рожок повторил в более низкой октаве мелодию гобоя — подобно диалогу пасторального характера, где женскому голосу отвечает голос юноши,— он снова приводит ее в отрывках в конце всей части; на этот раз ее сопровождают глухие удары четырех литавр при общем молчании всего оркестра. Чувство покинутости, заброшенности, болезненного одиночества, вызываемое у многих слушателей этим тоскливым звучанием, не достигло бы и четвертой доли производимого впечатления, если бы оно было поручено не английскому рожку, а какому-либо другому инструменту»¹ (разрядка моя.— А. В.):

The image displays a page from a musical score for Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique', Third Movement (Adagio). The score is written for several instruments: Cor. ingl. (English Horn), Timp. I and II (Timpani), and V.-c. (Violoncello). The Cor. ingl. part is marked 'solo' and 'p' (piano). The Timp. I and II parts are marked 'baguettes d'éponge' (sponge sticks) and 'pp' (pianissimo). The V.-c. part is marked 'pizz.' (pizzicato). The score includes various dynamic markings such as p, pp, f, dim., and cresc. (crescendo). The tempo is marked 'Adagio'.

<стр. 45>

The image displays a musical score for page 45 of H. Berlioz's *Instrumentationslehre*, Part 1, page 200. The score is written for piano and strings. The piano part consists of three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The string part includes staves for English Horn (Cor. ingl.), Cor. I & II, Timp. I & II, Violins I & II (V-ni), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabass (C-b.). The score features various dynamic markings such as *pp*, *poco sf*, *dim.*, *sf*, *mf*, *p*, and *ppp*. The tempo is marked *perdendo*. The string parts are marked *arco*. The piano part includes a section marked *pp* and *ppp*. The string parts include a section marked *pp* and *ppp*. The score is written in a single system.

<стр. 46>

Здесь Берлиоз прямо говорит о непосредственно-выразительном значении тембра как неотъемлемой части музыкального целого, но выводов не делает. Более того: единство тембра и звуковысотного текста, которое он так проникновенно вскрыл в приведенном примере «Фантастической симфонии», продолжает оставаться для него неясным в творческой практике других композиторов. Показательно в этом разрезе отношение Берлиоза к глюковской трактовке кларнета. Как известно, Вебер первый «нашел» специфику низкого кларнетного регистра. Но нижние звуки можно было извлечь на кларнете и во времена Глюка. И вот тот факт, что Глюк, несмотря на их наличие, не пользовался ими, приводит Берлиоза в искреннее недоумение: «Причину этого, — пишет он, — я не могу найти»¹.

Само наличие застывших тембровых характеристик показывает, что тембры стали уже воспринимать как неотъемлемую часть музыкального целого. И игнорировать закономерность подобного рода характеристик не приходится уже потому, что они вовсе не были произвольными, а как-то, пусть даже порою искаженно, отражали типовое использование данного инструмента на том или ином отрезке музыкально-исторического процесса. Оспаривать приходится не закономерность образования подобных характеристик, а лишь попытку закрепить в наше время за музыкальными инструментами или отдельными их регистрами какое-то неизменное, стационарное значение.

Именно Берлиозу принадлежит одно из наиболее проникновенных использований гобоя в роли носителя пасторального начала. И сила этого воздействия для него столь велика, что оно заслоняет другое истолкование того же инструмента, в том числе и в творчестве великого его предшественника — Моцарта (имеются а виду знаменитые гобои в «Свадьбе Фигаро», напоминающие звучащие в отдалении трубы).

Чтобы выяснить роль и значение тембра, мы произвольно перемещали звуковысотный текст из тех тембровых условий, которые даны композитором, в иные условия тембрового порядка.

Далее, чтобы показать, насколько тембр в свою очередь подвержен воздействию звуковысотного текста и в какой мере музыкальный инструмент лишен стабильной неподвижности тембрового качества, другими словами, чтобы утвердить тезис о тембровой многозначности каждого инструмента, мы сличали в пределах одной тембровой плоскости различные по характеру музыкальные явления. Так были рассмотрены отдельные инструменты деревянной и медной групп.

Обратимся сейчас к струнным. Возьмем три различных случая использования виолончели: Вагнером в «Тристане и Изольде» (см. пример 124), Чайковским во второй части Пятой симфонии (см. пример 37) и Римским-Корсаковым в «Шехеразаде» (см. пример 38).

Во всех трех случаях виолончель использована примерно в одном и том же регистровом отрезке, и ей поручена ведущая мелодическая линия, но каждый раз она звучит по-иному. Мы явственно слышим в пределах тембровой плоскости виолончели различную в каждом случае тембровую окрашенность. Для того, чтобы не осталось никаких сомнений в действительной разнице тембровой окрашенности, обусловленной звуковысотным текстом, можно вычестить воздействие тембровой ткани прочих инструментов, «нейтрализовав» их

партии исполнением на фортепьяно. Если поручить мелодическую линию во всех приведенных трех примерах виолончели и свести остальные голоса к фортепьянному сопровождению, то нельзя не ощутить разницу в звучании виолончели, в ее тембровой окрашенности, определяемой в каждом случае особенностями данного звуковысотного текста.

¹ Там же, стр. 231.

Tempo I [Andante cantabile]

Fl. *mp espr.*

Ob.

Cl. in A *a2 p*

Fag. *a2 pp*

Cor. in F *III p*

Vni I

Vni II

V-le

V-c. *dolce molto espr.*

C-b. *p*

animando

cresc.

p

mf

f

a3

mf espr.

riten.

animando

pp

mf

f

mf

38 Н. Римский-Корсаков. „Шехеразада“, II ч

Più tranquillo

Ob. I *solo dolce*

Cl. in A *pp*

Fag. I, II *pp*

Cor. I in F *pp*

V-ni II *pizz. pp pizz.*

V-le *pp*

V-o. *solo parco pizz. p pizz. p*

C-b. *p*

При акустической проверке наше положение полностью подтвердится. Дело в том, что тембровое качество инструмента и акустически не является неизменной и постоянной величиной. Взять, к примеру, хотя бы скрипку. Ее тембровая специфика обладает и единством и различием в пределах этого единства. При этом важно отметить, что не только четыре струны придают инструменту различную тембровую окрашенность. Как показывают работы проф. Н. А. Гарбузова, тесситурная протяженность любой струны — *G*, *D*, *A* или *E* — дает все время модификацию тембрового спектра. Следовательно, если на протяжении одного и того же тесситурного отрезка, — в пределах одной и той же струны, — взять два различных звуковысотных явления, два различных звуковысотных текста, то сопоставление их тембровых спектров покажет, в какой мере оба отрезка отличаются друг от друга.

Подобная акустическая документация утверждает различную тембровую окрашенность каждого из отрывков, разумеется, в пределах специфики данного инструмента, в пределах единства тембровой его плоскости.

Наличие тембровых окрашенностей как следствие различия звуковысотного текста — факт несомненный и неоспоримый. И не случайно, пытаясь установить специфику тембровой окрашенности у виолончели в трех приведенных примерах — «Тристане и Изольде» Вагнера, Пятой симфонии Чайковского и «Шехеразаде» Римского-Корсакова, — мы предложили «нейтрализовать» остальные голоса, выполняя их партии на фортепьяно.

Для чего нужно было свести эти голоса к фортепьянному сопровождению?

<стр. 49>

Это нужно было для того, чтобы создать виолончелям равные — во всех случаях — условия и вычесть воздействие тембровой ткани прочих инструментов.

Несомненно, тембровые окрашенности инструмента зависят от данного звуковысотного текста, но окружающая тембровая ткань в свою очередь оказывает на них воздействие.

Понятно, всякий отрывок любого оркестрового произведения может быть раскрыт в его тембровом опосредствовании. Но, чтобы разобраться в сложном комплексе взаимодействий в пределах оркестрового целого, надо начать с явлений более простых, более элементарных.

Возьмем в качестве отправной точки фагот и последовательно сопоставим звучание фаготов и кларнетов в начале «Ромео и Джульетты» Чайковского (см. пример 39) со звучанием тех же фаготов с гобоями в D-dur'ной симфонии Бетховена (см. пример 40):

39 П Чайковский. „Ромео и Джульетта“
Andante non tanto quasi Moderato
Cl. in A
Fag.

40 [Adagio molto] Л. Бетховен. 2-я симфония, I ч.
Ob.
Fag.

Не подлежит сомнению, что различная тембровая окрашенность фаготов в обоих приведенных случаях обусловлена конкретностью звуковысотного текста. Это бесспорно, но это только одна сторона явления. Внимательно вслушиваясь в приведенные отрывки и анализируя взаимосвязь фаготов с гобоями и фаготов с кларнетами, мы невольно должны будем прийти к весьма важному для нас выводу о тембровом опосредствовании. В обоих случаях фагот приобретает различную тембровую окрашенность. Возникает вопрос: связано ли это лишь с конкретностью звуковысотного текста? Нет, фагот в обоих случаях приобретает тембровую окрашенность не только в связи со спецификой звуковысотного текста. Тембровая окрашенность фагота вызвана также различными формами опосредствования: в одном случае гобоями, в другом — кларнетами.

Ни один из компонентов оркестрового ансамбля не застывает в своем

тембровом качестве. Инструментам оркестра не только свойственна приспособляемость, как на то указал Римский-Корсаков, к характеру данной мелодии, они обладают также способностью приспособливаться друг к другу.

<стр. 50>

Поэтому понятно, что в приведенном примере из D-dur'ной симфонии Бетховена гобои воздействуют на тембровую окрашенность фаготов (так же, как и фаготы воздействуют на тембровую окрашенность гобоев). У Чайковского же в «Ромео и Джульетте» фаготы вступают во взаимосвязь с кларнетами, следовательно, кларнеты воздействуют на фаготы (так же как, в свою очередь, фаготы воздействуют на кларнеты). Различная тембровая окрашенность фаготов в обоих приведенных примерах, таким образом, обусловлена не только звуковысотным текстом, но и различной — в каждом случае — тембровой спецификой тех инструментов, которые сопутствуют фаготам.

Степень взаимодействия внутри тембровой ткани в каждом конкретном случае различна. В начале «Ромео и Джульетты» Чайковского достигнуто более тесное взаимодействие, нежели в приведенном отрывке из D-dur'ной симфонии Бетховена (в частности благодаря приему перекрещивания, который использовал Чайковский).

Формы взаимодействия приобретают различный характер. Это зависит от ряда условий, и в первую очередь от особенностей оркестровой фактуры и от способности — большей или меньшей — к ассимиляции тех инструментов, которые участвуют в образовании данного тембрового целого.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Становлению симфонической музыки сопутствовало осознание конкретного тембра как неотъемлемой части звукового целого. Это осознание шло очень сложными и извилистыми путями. Если Монтеверди уже применял отдельные инструменты в их темброво-выразительном значении, то Гендель еще пользовался свободной заменой одного инструмента другим. Правда, здесь надо учесть разницу в жанрах сопоставляемых сочинений: одно дело опера, в которой следует искать истоки симфонизма¹, другое дело камерная музыка, в нынешнем значении этого слова².

Неравномерное нарастание конкретности тембра в произведениях различных жанров позволяет утверждать, что осознание тембра как неотъемлемой части звукового целого и конкретность самого звуковысотного текста тесно связаны с развитием симфонизма. Известно, что в первой части «Хорошо темперированного клавира» Баха имеется всего только шесть авторских указаний, определяющих характер исполнения.

С другой стороны, полно глубокого значения то обстоятельство, что именно в сфере симфонической музыки мангеймцы стали сознательно и систематически применять для обозначения динамического нарастания и спада знаки: < > . Текст тем самым конкретизируется и становится частью звукового целого. Отныне невозможно было обойтись без специальных указаний, нарушение которых влекло за собою изменения в самом значении звукового целого³.

¹ Динамическая конкретность также появилась сначала в оперном творчестве: впервые ввел обозначение *piano* Монтеверди в «Орфее».

² Первоначально под камерной понимали светскую музыку, в отличие от церковной. Впоследствии, когда начало развиваться оркестровое творчество, оно считалось также камерной музыкой, так как этот термин охватывал все музыкальное творчество, не относящееся к церкви или театру.

³ Интересно также проследить аналогичный процесс в области гармонии. Цифрованный бас означал, по сути дела, систему гармонических комплексов, несколько безразличных к конкретности своего изложения. Неотъемлемой частью звукового целого была гармоническая функция как таковая, данная же конкретность изложения могла меняться от одного исполнения к другому.

<стр. 51>

Сопоставление этих фактов невольно наводит на мысль о наличии взаимосвязи между становлением звукового текста и тембра. Во всяком случае, на всем этапе развития симфонизма конкретность тембра, как и звуковысотного текста, является уже неотъемлемой частью звукового целого. Разумеется, конкретность эта не локализована одной лишь сферой симфонической музыки, как на начальных ступенях развития, а, наоборот, широко проникла решительно во все жанры музыкального творчества.

Установление взаимосвязи между звуковысотным текстом и тембром имеет немалое значение для всей проблемы оркестрового целого.

Допустим, существует противоположная точка зрения, утверждающая, что тембр никак не влияет на значение звукового целого и являет собой некий безразличный колпачок, надеваемый на музыкальное произведение. Но, вместе с такого рода положением, надо было бы утверждать, что не существует закономерностей оркестровых стилей, различной трактовки оркестра в целом и его инструментов на отдельных этапах музыкально-исторического процесса. Использование оркестра у Моцарта то же, что у Баха и Бетховена; трактовка оркестрового комплекса у Вагнера ничем не отличается от трактовки у Монтеверди и Глазунова; принципы оркестровки у Глинки и Брамса, Чайковского и Дебюсси, Римского-Корсакова и Вагнера — одни и те же; другими словами, пришлось бы признать неизменяемость трактовки оркестра и отдельных инструментов на всем протяжении развития симфонизма: от его истоков и по сегодняшний день.

Но подобное утверждение находилось бы в разительном противоречии с фактами, в полном разрыве с творческой практикой. Выдвинуть подобное положение музыканты не могут, ибо они знают, что это неверно. Наоборот, выдающиеся композиторы различных школ и направлений неоднократно подчеркивали неотделимость звукового целого от явлений тембрового порядка. Общеизвестно высказывание Римского-Корсакова о Вагнере: именно Римский-Корсаков со всей категоричностью подчеркнул, что существо музыки Вагнера нельзя отделить от его оркестровки. Геварт прямо говорит о различных трактовках оркестра (и отдельных инструментов) в различные периоды оркестрового творчества (я сейчас не касаюсь вопроса о том, насколько периодизации, установленная Гевартом, правильна по существу). А раз это так, то надо в соответствии с творческой практикой всех великих композиторов

признать, что тембр, на определенном историческом этапе действительно стал неотъемлемой частью звукового целого, и проследить принципы строения тембровой ткани применительно к каждому из оркестровых стилей. Другими словами, необходимо оркестровую ткань в ее фактурно-тембровом значении рассмотреть в единстве с звуковысотным текстом на протяжении всей эпохи симфонизма, подвергнув каждый этап музыкально-исторического процесса детальному изучению. Тогда мы действительно уясним себе, с одной стороны, то общее, что присуще в с е м у периоду развития симфонизма, вскроем единство его, а с другой стороны, в пределах этого единства выявим законы строения тембровой фактуры отдельных оркестровых стилей.

Разумеется, вскрыть особенности отдельных оркестровых стилей отнюдь не легко и не просто. Бетховен, например, в медленной части Пятой симфонии дал незабываемое по своей выразительности использование кларнетов и фаготов в их ведущей мелодической функции в двух октавных этажах (см. пример 41).

Правда, не он первый применил такое октавное проведение мелодии, но он придал ему то интенсивно-песенное значение, которым после Бетховена широко стали пользоваться во всей мировой литературе вплоть до Чайковского (см. примеры 42, 43) и Дебюсси (см. пример 44).

<стр. 52>

41 [Andante con moto]

dolce

Cl. in B

Fag.

I

V-ni

II

V-le

V-c.

C-b.

dolce

p

dolce

p

3

pizz.

pizz.

pp

pp

pp

pp

42 **П. Чайковский. 5-я симфония, I ч**
Allegro con anima **I solo**

Cl. in A *pp*

Fag. *pp*

V-nl I *ppp*

V-nl II *ppp*

V-le *ppp*

V-c. *ppp*

C-b. *ppp*

<стр. 54>



Понять произведение в целом, в том числе и тембровую его сторону, можно лишь тогда, когда оно будет проанализировано и осознано как в связи с общим художественным стилем, характеризующим данного композитора, так и со стилевыми особенностями определенного исторического периода. При определении стиля Бетховена, Чайковского или любого другого композитора нельзя рассматривать один из компонентов музыкального целого, в данном случае — тембр. Подобные попытки заранее обречены на неудачу. Так же невозможно вывести особенности стиля из специфики тембра, как и из ладовой структуры или метротектонической конструкции.

Нетрудно заметить качественную разницу в трактовке оркестровых инструментов на отдельных этапах музыкально-исторического процесса.

Возьмем, к примеру, творчество Бетховена. Его трактовка инструментов и отдельных групп оркестра приобрела ряд отличительных черт. У великих предшественников Бетховена — Гайдна и Моцарта — внутри струнной группы наблюдалась своеобразная типизация функций: каждый инструмент имел свое относительно устойчивое функциональное значение. Басы, как правило, поручались виолончелям и контрабасам; мелодию, кроме случаев, когда она дана в низком регистре, вели скрипки — первые или первые совместно со вторыми; типизирована была также функция сопровождения.

Бетховен в пору творческой зрелости порывает с установившейся типизацией внутри струнной группы. Он индивидуализирует отдельные инструменты (в силу причин, корнящихся в самом существе его музыки); сознательно нарушает тесситурный распорядок внутри группы там, где это диктуется творческой необходимостью¹ (см. пример 45)."

Характерной чертой оркестрового творчества Бетховена явилась далее новая сфера смешанных тембров в пределах струнной группы. Соединенные альты и виолончели можно найти и в добетховенском симфоническом оркестре (см. пример 46).

¹ Нарушение тесситурного распорядка — в известных пределах — встречается и в добетховенском оркестровом творчестве, как, например, во второй части D-dur'ной симфонии Гайдна. Однако в указанном случае, как и в

аналогичных других, это нарушение, локализованное в средних голосах, не приобретает еще темброво-выразительного значения.

<стр. 56>

Л. Бетховен. 5-я симфония, I ч.

[Allegro con brio]

45

Fag.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

И. Гайда. Симфония G-dur
(№ 88 полного собрания сочинений), IV ч.

Allegro con spirito

46

Fag.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Но то, что в приведенном примере мимоходом появляется и столь же незаметно исчезает, в симфонизме Бетховена становится средством огромного воздействия.

Унисоном альтов и виолончелей Бетховен пользовался сравнительно редко,

прибегая эту смешанную краску для моментов исключитель-

<стр. 57>

ной выразительности, для тех случаев, когда песенная интенсивность почти достигала напряженности человеческих голосов:

The image displays two pages of a musical score. The top section, starting at measure 47, is titled 'Andante con moto' and is from 'Л. Бетховен. 5-я симфония, II ч.' (L. Beethoven. 5th Symphony, II movement). It features staves for Violins I and II (V-le, V-c.), Cellos and Double Basses (C-b.), and a Bassoon (Fag.). The music is marked 'p dolce' and 'pizz.' (pizzicato). The bottom section, starting at measure 48, is titled '[Presto]' and is from 'Л. Бетховен. 9-я симфония, IV ч.' (L. Beethoven. 9th Symphony, IV movement). It features staves for Oboes (Ob.), Clarinets in C (Cl. in C), Bassoons I and II (Fag. I, II), Violins I and II (V-le, V-c.), and Cellos and Double Basses (C-b.). The music is marked '1.' and '2.' for first and second endings, and includes dynamics like 'f' (forte) and 'p' (piano).

<стр. 58>



См. также пример 173 ¹.

К той же группе явлений следует отнести и унисон вторых скрипок и альтов в медленной части Девятой симфонии, хотя песенная интенсивность здесь несколько иная:

Л. Бетховен. 9-я симфония, III ч.

49 [Andante moderato]

¹ Качественное отличие заключается в том, что у Бетховена унисон альтов и виолончелей применен в его ведущем мелодическом значении.

<стр. 59>

Она лишена того чувственного начала, которое свойственно унисону альтов и виолончелей в приведенных примерах. Соединенный тембр вторых скрипок и альтов подсказан здесь характером самой музыки с ее возвышенной чистотой.

Индивидуализация в пределах группы внешне заметнее всего проявилась у вторых скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов, поскольку первые скрипки и в оркестре Гайдна — Моцарта занимали ведущее мелодическое положение.

Однако не следует недооценивать качественных сдвигов в бетховенской трактовке первых скрипок. Уже в Третьей симфонии эта трактовка поражает своими новыми, необычными чертами.

Я имею в виду хотя бы начало Похоронного марша, где мужественная героическая скорбь нашла свое тембровое выражение в суровой, трагической окраске четвертой струны:

50 Adagio assai sotto voce Л. Бетховен. 3-я симфония, II ч.

V-ni I
V-ni II
V-le
V-o.
C-b.

pp
pp
pp
pp

Наряду с использованием нижнего регистра скрипки Бетховен расширил ее диапазон кверху—вплоть до do^4 , достигая, например, в «Эгмонте» яркой, блестящей и торжествующей звучности (см. пример 51).

Альт у Гайдна и Моцарта выполнял обычно функцию сопровождения, сохраняя при этом известную самостоятельность. Приводим первую часть симфонии g-moll Моцарта (см. пример 52).

Нередки были случаи, когда альт присоединялся к виолончелям. Еще Берлиоз отмечает подчиненное значение альтя: «Из всех инструментов оркестра, — пишет он, — альт является тем инструментом, превосходные свойства которого дольше всего не находили признания... Мастера XVIII века, редко пользовавшиеся реальным четырехголосием, не знали, собственно, что им делать с альтом. Если они не находили сразу тех звуков, которые можно было бы использовать для заполнения гармонии, они тотчас же приписывали **col basso ...**»¹

Самостоятельная мелодическая роль альтов в оркестре Гайдна и Моцарта

связана прежде всего и преимущественно с явлениями полифонического и имитационного порядка. См. медленную часть той же симфонии Моцарта (пример 53). Лишь Бетховен в ряде своих произведений, например, в Седьмой симфонии (см. пример 172), в Пятом фортепьянном концерте (см. пример 54) подчеркнул темброво-выразительную специфику альтов и придал им особое значение²:

¹ Н. Berlioz. Instrumentationslehre, Teil I, S. 67.

² Самостоятельность альтов выявилась впервые в оперном творчестве. Спонтини доверил им ведение мелодической линии в «Весталке».

51 [Allegro con brio] Л. Бетховен. „Этмонт“

Fl.

Picc.

Ob. *a2*

Cl. in B *a2*

Fag.

Cor.

Tr-be

Timp.

I

V-ni

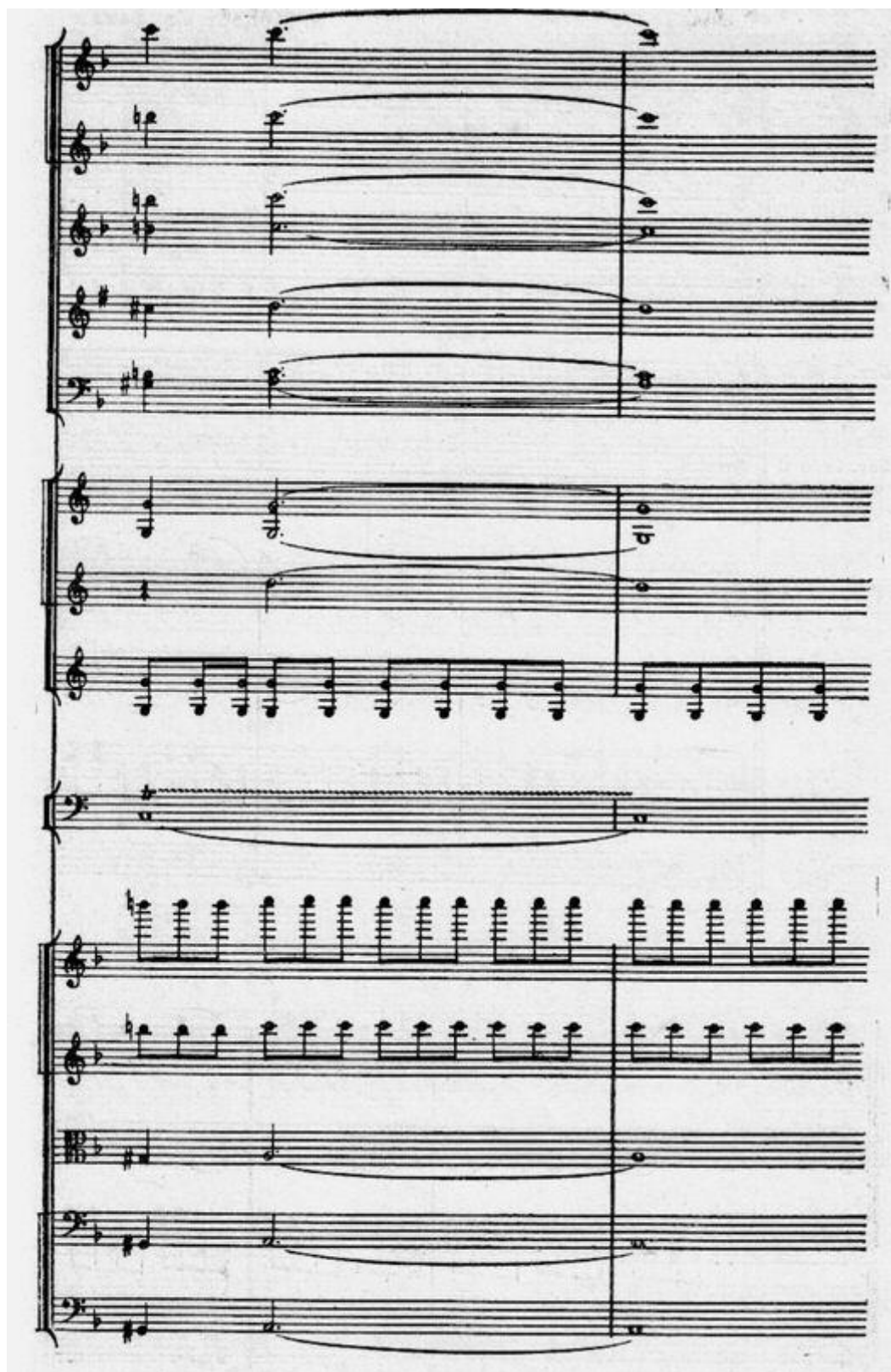
II

V-le *marcato*

V-o. *marcato*

C-b. *marcato*

<стр. 61>



<стр. 62>

В. Моцарт. Симфония
g-moll, I ч.

52

Allegro molto

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. I in B
alto

Cor. II in G

I
V-ni

II

V-le

V-o.
C-b.

53 **Andante** В Моцарт. Симфония g-moll, II ч.

Cor. in Es

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c C-b

54 **[Allegro]** Л. Бетховен. 5-й концерт для ф-п. с орк., I ч.

P-f

V-le

<стр. 64>

Из подчиненных альты превратились в инструменты ведущей мелодийности, в инструменты темброво-вычлененные, хотя обстоятельства этому процессу мало благоприятствовали. Выявление тембровой природы альты

в свое время было актом большой творческой смелости композитора, ибо известно, что альтисты обычно набирались из числа плохих скрипачей.

Интересные высказывания Берлиоза и Вагнера приводит в этой связи Карс в своей «Истории оркестровки». Берлиоз прямо говорит: «Альтисты всегда набирались из неудачных скрипачей»¹. Не менее категорично суждение Вагнера: «На альте обычно играют плохие скрипачи»¹. Если во времена Берлиоза и Вагнера² исполнительский уровень альтистов был столь низким, то нетрудно себе представить, каким он был при Спонтини и Бетховене.

Но и здесь тембровая индивидуализация внутри струнной группы, продиктованная самим существом бетховенской музыки, оказалась сильнее привычной трактовки альтов. Удивительна та смелость, с которой Бетховен нарушал установившуюся традицию, утверждая свое отношение к инструментам оркестра и к оркестру в целом. В этом закономерном претворении нового, передового круга идей и чувствований сказалось существо его гениального новаторства. Он заставил звучать, — если взять конкретный пример, — четвертую струну в начале Похоронного марша не из-за стремления к абстрактной оркестровой выдумке, а в силу глубочайшей творческой необходимости: мужественная героическая скорбь Похоронного марша именно в четвертой струне нашла свое адекватное тембровое выражение, и здесь — в начале второй части Героической — неотделима от нее.

Точно так же и виолончель, продолжая общий процесс дифференциации внутри струнной группы, становится в оркестре Бетховена инструментом ведущего мелодического значения, освобождаясь от типизированной функции нижнего басового голоса:



¹ А. Карс. История оркестровки, стр. 178.

² Не забудем при этом, что оба они — и Берлиоз и Вагнер — были не только композиторами, но и дирижерами, и их свидетельству мы можем довериться целиком.

<стр. 65>

См. также начало Героической симфонии, пример 11.

Наконец, контрабас — наименее самостоятельный инструмент в струнной группе Гайдна и Моцарта, — и тот ощутил давление нового бетховенского стиля. В добетховенском оркестре контрабас, как правило, выполнял функцию баса, в преобладающем большинстве случаев, в октаву с виолончелями (или же, упрощая рисунок последних). Единичные случаи октавности альтов — контрабасов (см. пример 56) или унисонности виолончелей — контрабасов (см. пример 57) не меняют сути дела, поскольку и здесь контрабасы оставались в такой же мере лишенными самостоятельного значения.

В. Моцарт. Симфония
C-dur, I ч.

56 [Allegro vivace]

Fl.
Ob.
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.



Двухоктавное ведение виолончелей — контрабасов у Моцарта обусловлено прежде всего сценической ситуацией (см. пример 58).

<стр. 66>



По этому поводу Геварт справедливо замечает: «Впечатление, производимое этим сочетанием, очень странное и причудливое (как бы неестественно удлиненная тень, тянущаяся за человеком) и оправдывается лишь вполне обдуманым намерением»¹.

Лишь крайне редко в симфонических произведениях добетховенского периода можно найти элементы отчленения контрабасов от виолончелей², как, например, в последней части C-dur'ной симфонии Моцарта (Koch., 425) (см. пример 59) и в цитированном уже финале G-dur'ной симфонии Гайдна (см. пример 46).



Иное значение приобрели контрабасы в творчестве зрелого Бетховена. Особенно ярко сказалось функциональное членение виолончелей и контрабасов в Похоронном марше Третьей симфонии (см. пример 50). Показательно также Andante Пятой симфонии (см. пример 47), где мелодию ведут соединенные альты и виолончели, в то время как опорные гармонические точки в басу выполняют контрабасы *pizzicato*. В этом Andante, как и в ряде других случаев, виолончели отошли

¹ Ф. Геварт. Методический курс оркестровки. Изд. Юргенсона, Москва—Лейпциг, 1900, стр. 15.

² О самостоятельности контрабасов в полифонической ткани Моцарта речь впереди.

<стр. 67>

от своей басовой опорной функции, и таковая осталась лишь за одними контрабасами.

Бетховен был далек от предвзятого намерения отчленить контрабасы от виолончелей во что бы то ни стало, ради функционального их разделения.

В действительности обе линии — и ведущая, напряженно-песенная, и опорные точки в басу — образуют в медленной части Пятой симфонии целостность, тембр неотделим от звукозысотного текста.

Симфонические произведения Бетховена, как и всех великих композиторов, задуманы для оркестра. Унисон альтов и виолончелей в мелодии так же оркестрово звучит, как и *pizzicato* контрабасов (опорные точки в басу, порученные контрабасам *pizzicato*, отстоят друг от друга на достаточном расстоянии и в силу этого приобретают необходимую четкость). Обе линии задуманы оркестрово и задуманы в своем единстве. Глубоко прав Римский-Корсаков. «Как неправильно думают многие — пишет он в предисловии 1891 года к «Основам оркестровки», — говоря: такой-то композитор прекрасно инструментует или такое-то (оркестровое) сочинение отлично инструментовано. Да ведь инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения. Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает

известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу. Разве возможно сущность музыки Вагнера отделить от его оркестровки? Да это все равно, что сказать: такая-то картина такого-то художника отлично им разрисована красками»¹.

Трактовка группы деревянных инструментов в творчестве зрелого Бетховена не менее своеобразна. Прежде всего существенной чертой бетховенского оркестра явилось постоянное участие четырех представителей деревянной группы: флейт, гобоев, кларнетов и фаготов.

Это расширение в пределах группы нельзя рассматривать лишь как численный рост участников симфонического ансамбля. Для Бетховена наличие основных представителей деревянной группы явилось творческой необходимостью.

Возьмем, к примеру, вторую часть Пятой симфонии:

Л. Бетховен. 5-я симфония, II ч.

[Andante con moto]

60

Fl.
Ob.
Cl. in B
Fag.

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, из предисловия автора 1891 года, стр. 8.

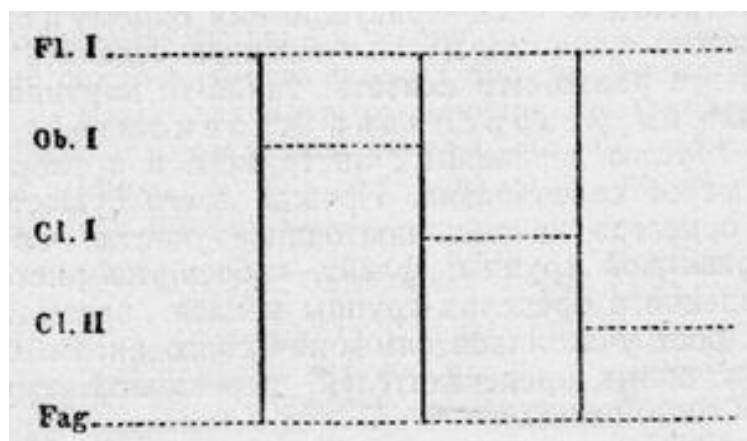
<стр. 68>

Нижний голос все время находится у фаготов, мелодия поручена вначале одной первой флейте, затем вторгается гобой с его характерной интонацией:

61

Изложение мелодии продолжается первой флейтой и первым кларнетом в октаву: наконец, октавность эта обрывается. Мелодия остается у флейты. На этот раз вторгается второй кларнет с его индивидуализированной функцией,

чрезвычайно важной, ритмически повторяющей начальный мотив флейты. Если наметить только основные мелодические вехи и линию в басу, то все построение графически можно свести к следующей схеме:



Здесь не мыслится наличие предварительной первой редакции без кларнетов и лишь последующее их включение в новую редакцию — вторую, как, например, в g-moll'ной симфонии Моцарта.

Четырехсоставность деревянной группы должно рассматривать не только как количественный рост бетховенского оркестра, но и как качественно отличную трактовку самой деревянной группы.

В симфоническом творчестве Моцарта и Гайдна группа деревянных была постоянным компонентом оркестра, но самый состав ее был величиной непостоянной, он менялся от случая к случаю, от симфонии к симфонии.

Недочеты бетховенской оркестровки, разговоры о которых время от времени все еще продолжают возникать, стоят того, чтобы на них подробнее остановиться.

Я предполагаю коснуться лишь тех явлений, которые действительно образуют погрешности бетховенской оркестровки, поскольку вопрос о натуральной меди — разрыве между ее возможностями и теми требованиями, которые к ней закономерно предъявлял Бетховен, — был нами уже мельком затронут.¹

Вместе с Видором можно указать на одно место в увертюре к «Эгмонту», где не соблюдено равновесие:

¹ Еще раз повторяю, — речь идет о несоответствии, а не о несовершенстве: в пределах добетховенского симфонического оркестра натуральные медные были вполне совершенны.



У Бетховена нетрудно найти ряд частных, к которым вполне приложимы слова Римского-Корсакова; «...выполнение подробностей у него далеко позади его великих намерений»¹. Однако не следует забывать, что положение Бетховена было особым и исключительным. Э. Томас, посвятивший анализу партитуры «Мейстерзингеров» отдельную монографию, отмечает, что «Вагнер имел смелость или, скажем лучше, уверенность сдавать свои более поздние партитуры в печать, не дожидаясь их исполнения»². Именно этим и объясняет Томас ряд погрешностей в оркестровке «Мейстерзингеров». Подробно останавливаясь на некоторых технологических просчетах Вагнера, Томас справедливо полагает, что композитор сам, вероятнее всего, внес бы изменения в партитуру «Мейстерзингеров», если бы услышал ее до напечатания.

Неудача постигла Вагнера уже в самом начале увертюры, во втором и третьем тактах (см. пример 63).

Дело не только в диссонантности тромбонов, как полагает Томас, но и в слишком большом несоответствии их высокого регистра регистру скрипок, гобоев и кларнетов.

Во второй половине второго такта мелодия внезапно проваливается. Вначале, излагаемая трубой и деревянными, она лишь подчеркнута — на сильной доле такта — рывком струнных. Последующее включение соединенных скрипок за счет выпадения трубы малоудачно, так как именно здесь скрипки, гобои и кларнеты (регресс кларнетов к тому же достаточно слабый) не слышны — они почти без остатка растворяются в выдержанном *ми* и *фа* первого тромбона. Более того, даже в первой половине третьего такта мелодическая линия продолжает оставаться недостаточно интенсивной, недостаточной по силе своего звука. Она все еще в какой-то мере поглощена тромбонами; радиус действия тромбонов, если можно так выразиться, столь велик, что отстоящая от них на незначительном расстоянии унисонная линия первых скрипок, вторых скрипок, двух гобоев и двух кларнетов не достигает должной яркости, должной выпуклости, малозаметна.

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, из предисловия автора 1891 года, стр. 10.

<стр. 70>

Р. Вагнер., «Мейстерзингеры», увертюра

№3 Allegro moderato

2 Ob. *a2* *f* *molto tenuto*

2 Cl. in B *a2* *f* *molto tenuto*

2 Fag. *f* *molto tenuto a2*

4 Cor. in F *f* *molto tenuto*

I. II in F Tr. be *f* *molto tenuto*

III in C *f*

Tr. ni *f* *molto tenuto*

Tb. *f* *molto tenuto*

Timp. *f* *tr*

I V. ni *f* *con forza*

II *f* *con forza*

V. le *f* *con forza*

V. c. *f* *con forza*

C. b. *f*

<стр. 71>

Имеется у Вагнера и ряд других погрешностей.

Как правило, великие мастера не сдавали рукопись в печать до ее исполнения и в большинстве случаев вносили поправки в свои партитуры после их прослушивания (мало кто из великих композиторов обладал самонадеянностью Вагнера).

Один слуховой аппарат (мы это видели па примере Вагнера) не может уберечь от просчетов. Окончательной является, по-видимому, проверка исполнением.

Что же можно сказать о Бетховене?

Всем нам памятни мучительные признания Гейлигенштадтского завещания: «...шесть лет как я страдаю неизлечимой болезнью, ухудшаемой лечением несведущих врачей... как жестоко, с какой удвоенной силой напомнил мне о горькой действительности мой поврежденный слух! И все-таки у меня недоставало духу сказать людям: говорите громче, кричите, ведь я глух. Ах, как мог я дать заметить слабость того чувства, которое должно было быть у меня совершеннее, чем у других, чувства, высшей степенью совершенства которого я обладал — совершенства, которым обладают и обладали лишь немногие представители моей профессии...

Какое, однако, унижение чувствовал я, когда кто-нибудь, находясь рядом со мною, издали слышал флейту, а я ничего не слышал, или он слышал пение пастуха, а я опять-таки ничего не слышал!..

О люди, если вы когда-либо это прочтете, то вспомните, что вы были ко мне несправедливы; несчастный же пусть утешится, видя собрата по несчастью, который, несмотря на все противодействие природы, сделал осе, что было в его власти, чтобы стать в ряды достойных артистов и людей»¹.

Бетховен действительно сделал все, что было в его власти, «чтобы стать в ряды достойных артистов и людей». Несмотря на нарастающую глухоту, он был неумолимо строг к самому себе (даже в части отдельных деталей). 4-го марта 1809 года в письме к Брсйткопфу он просит задержать печатание Пятой симфонии, так как во время репетиции им были внесены небольшие исправления («kleine Verbesserungen»).

Что можно еще сказать?

Великим Бетховен остался и в несчастье. И отдельные недостатки, о которых можно и нужно говорить, вызывают лишь чувство изумления: поражаешься не тому, что находишь в его партитурах мелкие погрешности, а тому, что все эти погрешности не оказали ровно никакого влияния ни на судьбы бетховенского творчества в целом, ни на его оркестровый стиль в частности.

Наряду с индивидуальной трактовкой флейт (см. примеры 64, 65, 66), гобоев (см. примеры 67, 68, 69), кларнетов (см. примеры 70, 71, 72), фаготов (см. примеры 73, 74, 75) очень своеобразно проведена Бетховеном мелодия—в трех этажах — у флейты, кларнета и фагота в Andante Пятой симфонии (см. пример 76), где вторгающиеся, казалось бы, изолированные звуки одинокого гобоя — при мотивной расчлененности вариантного проведения основного музыкального материала — в действительности восполняют непрерывность движения самой темы.

<стр. 72>

64 Л. Бетховен. 5-я симфония, III ч

[Allegro] 1

Fl. *pp*

Ob. *sempre pp*

Cl. in B *sempre pp*

Fag. *sempre pp*

I Vni

II Vni

V-le

V-c

C-b.

<стр. 73>

65 Л. Бетховен., „Леонора“, № 3

[Allegro]

Fl. 1 *cresc.* *fp*

Fag. *fp*

Timp. *f*

V-ni I *fp*

V-ni II *fp*

V-le *fp*

V-c *fp*

C-b. *fp*

Fl.

Fag.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

<стр. 74>

66 [Allegro] Л. Бетховен, „Леонара“, № 3

Fl.

Cor.

V. I

V. II

V. lo

V. c. C. b.

pp

pp

67 [Allegro] Бетховен, 6-я симфония, III ч.

Ob.

Faг.

V. I

V. II

Ob. II

Faг. II

V. I II

V. II II

p

pp

pp

cresc.

Л. Бетховен, 3-я симфония, II ч.

Es [Adagio assai]

Ob.

Cl. in B

Fag.

I. II in C
Cor.

III in Es

Timp.

I

V. ni

II

V. lo

V. c

C. b.

<стр. 76>



<стр. 77>

This musical score is for a string ensemble, consisting of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score covers measures 78, 79, and 80.

Measures 78-79:

- Violin I:** Starts with a half note G4, followed by a half note A4. A slur covers the first two measures, with *cresc.* above the first measure and *decresc.* above the second. Measure 80 has a half note G4.
- Violin II:** Starts with a half note G4, followed by a half note A4. A slur covers the first two measures, with *cresc.* above the first measure and *decresc.* above the second. Measure 80 has a half note G4.
- Viola:** Starts with a half note G3, followed by a half note A3. A slur covers the first two measures, with *decresc.* above the second measure. Measure 80 has a half note G3.
- Violoncello:** Starts with a half note G3, followed by a half note A3. A slur covers the first two measures, with *p cresc.* below the first measure. Measure 80 has a half note G3.
- Double Bass:** Starts with a half note G2, followed by a half note A2. A slur covers the first two measures, with *decresc.* below the second measure. Measure 80 has a half note G2.

Measure 80:

- All staves have a half note G, marked with a piano (*p*) dynamic.

Measures 81-84:

Measures 81 through 84 feature a rhythmic pattern of eighth notes, grouped in threes (triplets) in measures 81 and 83, and pairs in measures 82 and 84. The pattern is: eighth note, eighth note, quarter note. The notes are G, A, B in measures 81 and 83, and A, B, C in measures 82 and 84.

- Violin I:** *cresc.* in 81, *decresc.* in 82, *p* in 83.
- Violin II:** *cresc.* in 81, *decresc.* in 82, *p* in 83.
- Viola:** *cresc.* in 81, *decresc.* in 82, *p* in 83.
- Violoncello:** *cresc.* in 81, *decresc.* in 82, *p* in 83.
- Double Bass:** *cresc.* in 81, *decresc.* in 82, *p* in 83.

<стр. 78>

[Allegro con brio] Л. Бетховен. 5-я симфония, I ч.

60 [Allegro con Vite]

Fl. *f*

Ob. *f* *Adagio*

Cl. in B *f*

Fag. *f*

Cor. in E \flat

Tr. in C *f*

Timp. *f*

I *ff*

V. *ff*

II *ff*

V-la *ff*

V-c. *arco* *ff*

C-b. *arco* *ff*

Allegretto

Бетховен. 6-я симфония, V ч.

70

1

Fl

Ob

Cl
in B

dolce

Fag

Cor.
in F

p

I

V.

II

V-lr

pp

V-c.

C-b.

<стр. 80>

[Tempo di Menuetto] Бетховен. 8-я симфония, III ч.

The image displays a page of a musical score for the third movement of Beethoven's 8th Symphony, titled 'Menuetto' (Tempo di Menuetto). The score is written for a full orchestra and includes parts for Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Violins I and II (V. ni I, II), Viola (V. lo), Violoncello (V. co), and Double Bass (C. b.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 71. The Clarinet in B part features a melodic line with a crescendo and a 'p dolce cresc.' marking. The Bassoon part has a 'p' marking and a 'cresc.' marking. The Cor Anglais part has a 'p dolce cresc.' marking. The Violins I and II parts have 'f' markings. The Viola part has a 'p' marking. The Violoncello part has a 'p' marking and a 'cresc.' marking. The Double Bass part has a 'p' marking. The second system continues the musical material, with the Clarinet in B part having a 'p' marking and the Double Bass part having a 'p' marking and a 'cresc.' marking. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

72 [Poco Andante] Бетховен. 3-я симфония, IV ч.

Ob. I

Cl. in B

Cor.

Timp. *p*

V-ni I *pp*

V-ni II

V-le

V-c. *pizz.*

C-b.

73 Più mosso Бетховен. 5-я симфония, II ч.

Fag. *dolce*

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

74 [Adagio] Бетховен 4-я симфония, I ч.

Fag. *pp*

V-ni I *pp sempre*

V-ni II

V-le *pp*

pp

Л. Бетховен. 5-й концерт для
ф. п. с оркестром, I ч.

[Allegro]

75

Fag.

P-f.

V-ni I

V-ni II

V-lo

V-c.

C-b.

Fl.

Ob.

Fag.

P-f.

V-ni I

V-ni II

V-lo

V-c.

C-b.

78 [Andante con moto] Л. Бетховен. 5-я симфония, II ч.

Fl. I

Ob. I

Cl. in B I

Fag. I

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

<стр. 84>

В as-moll'ной вариации мелодическая функция р а с щ е п л е н а :



Мотивная расчлененность преодолевается гобоем, именно гобой способствует непрерывности мелодического потока, восстанавливая движение, заложенное в самой теме.

Без этих звуков гобоя as-moll'ная вариация оказалась бы разобщенной. Гобой препятствует распаду мелодического потока на отдельные, к тому же аналогичные, мотивные образования.

Частная задача, стоящая перед дирижером в as-moll'ной вариации, достаточно ответственна. Он должен почувствовать в изолированных звуках гобоя извилину мелодического движения, расщепление мелодической функции, должен показать во вторгающемся гобое продолжение звукового потока, начатого флейтой, кларнетом и фаготом. Напомню первую часть Седьмой симфонии:

Л. Ветховен. 7-я симфония 1 ч.

77 [Vivace]



Эта новая сфера выразительности, равно как и контрастность мотивного членения в пределах группы, с необычайной впечатляющей силой сказалась в творчестве зрелого Бетховена.

Использование меди в добетховенском симфоническом оркестре было в высокой степени типизировано. Берлиоз в своем трактате слегка иронизирует над этим. О трубе он пишет: «Все композиторы до Бетховена и Вебера, не исключая и Моцарта, ограничивали применение [труб] только низшей сферой гармонического наполнения или двумя-тремя ритмическими формулами, всегда очень походившими друг на друга»¹.

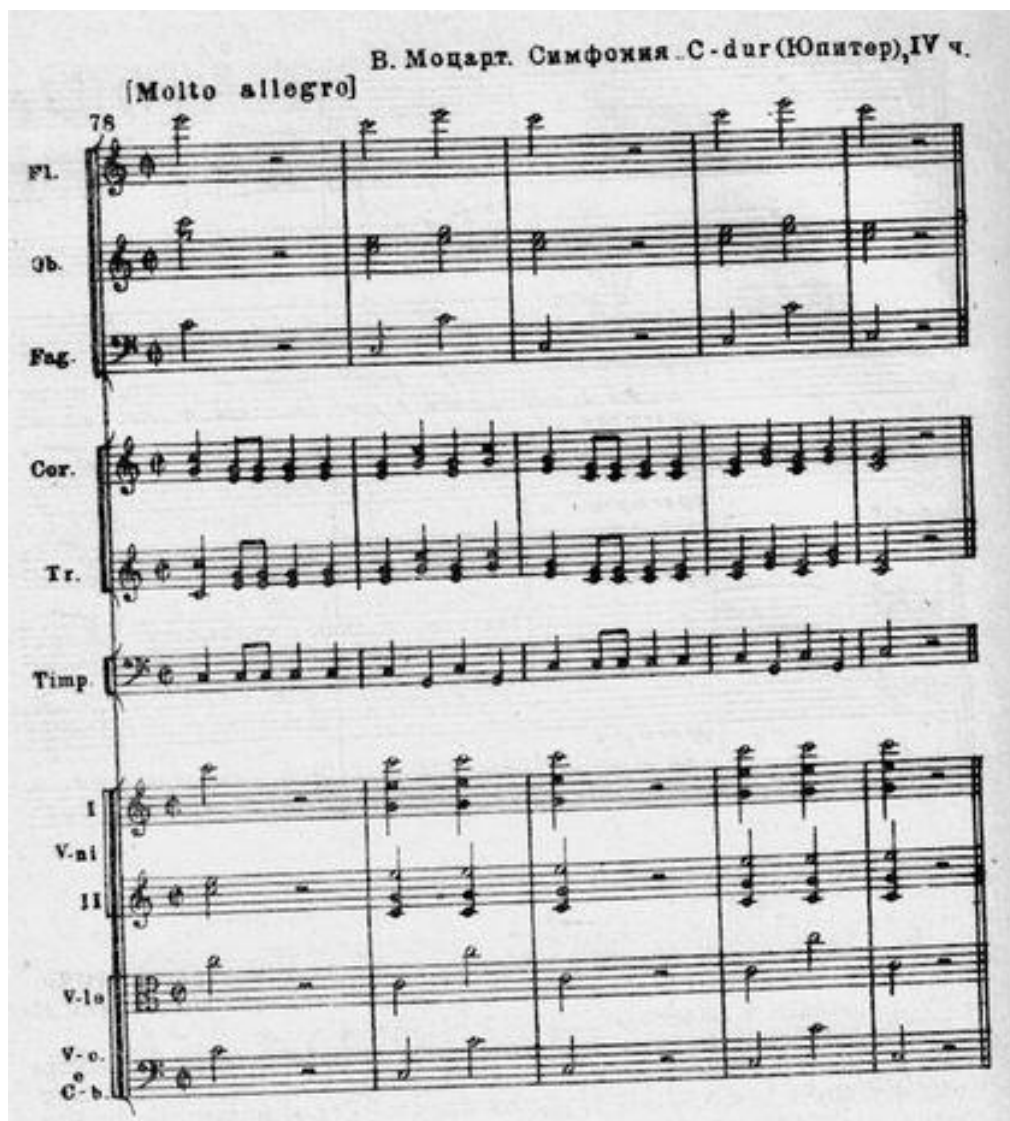
Подобная типизация всего чаще наблюдалась в тех случаях, когда трубы совместно с валторнами были объединены в целостную группу. Не забудем, что в симфоническом оркестре до Бетховена² вся группа меди состояла из валторн и труб. Лишь Бетховен ввел в состав симфонического оркестра тромбоны.

В этой связи небезынтересно отметить, что даже в трех симфониях Моцарта, написанных летом 1788 года,— Es-dur, g-moll и C-dur — типизированное использование медного сгустка ничем не было нарушено.

Таким образом, бесспорным остается факт подчиненного значения меди в симфоническом творчестве до Бетховена:

¹ Н. Berlioz. Instrumentationslehr, Teil II, S. .307.

² Я имею в виду добетховенский симфонический оркестр, а не оркестр оперный и ораториальный.



Понятно, преимущественное значение медь приобрела в Forte, являясь в общем tutti (см, пример 79).

Однако в пределах этой типизации более самостоятельной прежде всего в явлениях имитационного склада была валторна (см. примеры 80, 81).

Но и вне имитационного склада она приобрела некоторую самостоятельность: в большей мере у Гайдна, в меньшей — у Моцарта (см. примеры 82, 83, 84).

Тем не менее, ни в творчестве Моцарта, ни даже у позднего Гайдна нет еще явлений, требующих нового типа инструмента, способного воспроизвести всю хроматическую скалу. Группа меди не является равноправной с прочими группами оркестра и в оркестровом целом занимает подчиненное положение.

И все же неоспоримым остается факт более свободной, по сравнению с трубой, трактовки валторны. Объясняется это особым положением валторны: оставаясь медным инструментом и обладая многими определяющими свойствами, характерными для меди, она не вполне однородна с трубами.

79 Allegro assai В. Моцарт. Симфония g-moll., IVч.

Fl.

Ob.

Cl.
in B

Fag.

Cor. I in B
alto

Cor. II in G

V-ni I

V-ni II

V-le

V-o.
e.
C-b.

1 2

В. Моцарт. Симфония Es-dur

80 Allegro

Fag. *p*

Cor. in Es

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le *p*

V-o. C-b.

В. Моцарт. Симфония g-moll, III ч.

81 Allegretto

Fl. *f*

Ob. *f*

Fag. *cresc. f*

Cor. in G *p cresc. f*

И. Гайди. Симфония G-dur
(№ 92 полного собрания сочинений)

82

Fl. *p sempre staccato*

Cor. in G *p sempre staccato*

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le *p*



83 Allegro con spirito И. Гайдна. Симфония Es-dur, IV ч. (№ 103 полного собрания сочинений)

Cor. in Es *p*

V-ni I *p*

84 Andante В. Моцарт. Симфония g-moll, II часть

Cor. in Es

Некоторые отличительные свойства позволяют валторне выполнять функцию тембрового мостика, а в рiано и вовсе сближаться с другими группами оркестра, в первую очередь с деревом¹. Тембровая двуликость валторны приводит к тому, что она используется то как медь, — в медном сгустке, — и тогда применение ее полностью типизировано в симфоническом творчестве Гайдна и Моцарта, — то вне связи с медью, сближаясь с прочими группами оркестра, и тогда она становится более самостоятельной.

Своеобразная двойственность трактовки валторны лишь подчеркивает, что медные инструменты не приобрели в симфоническом творчестве до Бетховена равноправного с прочими группами оркестра значения.

Бетховен к натуральным медным предъявляет требования, далеко выходящие за пределы их возможностей. Валторнам и трубам он поручает мелодическую линию там, где это диктуется творческой необходимостью, и мало считается с тем, укладывается ли мелодия в натуральный звукоряд или нет.

В ряде случаев мелодическая линия укладывается в натуральный звукоряд:

¹ Именно в силу этих причин Вагнер в своих партитурах нередко относил валторну к группе деревянных, помещая ее между кларнетами и фаготами.

85 [Andante con moto] Л. Бетховен. 5-я симфония, II ч.

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor. in C

Tr. in C

Timp. in C, G

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C b.

sempre ff

86 а2 Л. Бетховен. 5-я симфония, I ч.

Cor. in Es

ff f f f p

<стр. 91>



Но там, где требования Бетховена выходят за пределы технически возможного, он мужественно жертвует выполнением деталей во имя сохранения самой идеи, как, например, во второй части Седьмой симфонии (см. пример 175). Вот почему,— об этом мы уже говорили,— многое относящееся к использованию медной группы, оставаясь величественным и прекрасным по замыслу, не всегда удачно по выполнению. Поручая натуральной меди несвойственную ей роль равноправной группы, Бетховен любой ценой добивался осуществления своих творческих намерений.

Приведенные отрывки, вне зависимости от того, выходят ли они за пределы возможностей натуральных валторн или укладываются в звукоряд натуральной шкалы, объединены общностью трактовки: валторны индивидуализированы, темброво противопоставлены, им поручены явления ведущего мелодического порядка.

В медленной части Девятой симфонии невольно обращает внимание партия четвертой валторны:

<стр. 92>



Приводя почти буквально то же соло, Берлиоз пишет: «Пассажу вроде следующего (см. пример 89) нельзя отказать ни в благозвучии, ни в удобоисполнимости, так как он содержит только один плохой закрытый звук (первое ля-бемоль). Но тот же отрывок октавой или квинтой ниже (см. пример 90) оказался бы смешным и чрезвычайно трудным»¹.



Трудно понять, случайное ли это совпадение или Берлиоз цитирует Бетховена. Однако стоит отметить, что в Девятой симфонии первое ля-бемоль падает на сильное время.

Очевидно Берлиоз, желая избежать появления на сильном времени звука, наиболее отличающегося от прочих, переносит начало мелодической линии на слабую долю такта.

Нижнюю границу объема валторны Бетховен отодвинул до *соль* контроктавы, хотя на натуральной валторне оно неисполнимо:

¹ Н. Berlioz. Instrumentationslehre, Teil II, S. 266-267.



Гофман полагает, что данное соло предназначалось для хроматической валторны. «Живший в Вене во времена Бетховена четвертый валторнист Леви... имел только что изобретенную тогда валторну с вентилями. Изобретение дало повод считать, что хроматическая валторна на всем протяжении своего объема однородна и одинаково благозвучна»¹. Именно поэтому, по мнению Гофмана, Бетховен поручил это трудное место четвертой валторне in Es. Хотя предположение Гофмана и не лишено вероятности, но существа дела оно не меняет. Весь творческий путь Бетховен проделал, используя как составную часть оркестра натуральную валторну.

И тем не менее, непреложным остается тот факт, что группа медных инструментов из подчиненной, каковой она была в добетховенском оркестре, несмотря на препятствия, казалось бы, непреодолимые и заложенные в самой конструкции натурального инструмента, переросла в вычлененную группу, в группу ведущей мелодийности.

Но не всегда замысел Бетховена счастливо укладывался в ограниченный отрезок натурального звукоряда. В частности в партиях трубы Бетховен оказывался порою вынужденным лишь наметить контуры своего творческого замысла (см. пример 92).

Здесь трубы в полном смысле этого слова сдавлены рамками натурального звукоряда. Прорезывая в *ff* с огромным напряжением всю ткань оркестра, они не совпадают с направленностью мелодической линии и ломают ее профиль.

¹ R. Hofmann. Praktische Instrumentationslehre, Teil IV. Verlag von Dörffling und Franke, Leipzig, 1893, S. 8.

Л. Бетховен. 9-я симфония, II ч.

92 Presto

Fl. I
ff

Fl. II
ff

Ob. I
ff

Ob. II
ff

Cl. I in B
ff

Cl. II in B
ff

Fag. I
ff

Fag. II
ff

C-fag.
ff

Cor. in D
ff

Cor. in B
ff

Tr. in D
ff

Timp. in D. A
ff

Лишь Вагнер впоследствии внес следующие изменения в партию труб:

93

Tr.
in D

Введение Бетховеном тромбонов в симфонический оркестр закономерно завершило образование медной группы. В первый раз они появились в триумфальном финале Пятой симфонии:

<стр. 95>

94 Allegro Л. Бетховен. 5-я симфония, IV ч.

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. in C

Fag.

C fag.

Cor. in C

Tr. in C

Timp in C, G

Tr. ne alto

Tr. ne tenore

Tr. ne basso

V-ni I

V-ni II

V-le

V. o.

C. b.

<стр. 96>

Значение их в Девятой симфонии огромно, в частности отмечу скерцо, где они даны forte—diminuendo—piano и придают оркестровому целому ослепительный блеск (см. пример 95).

[Presto] Л. Бетховен. 9-я симфония, II ч.

The score displays the following instruments and parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. in C (Clarinet in C)
- Fag. (Bassoon)
- Cor. (Cor Anglais)
- Tr. (Trumpet)
- Timp. (Timpani)
- Tr-ni (Trombone)
- V-ni I, II (Violins I and II)
- V-le (Viola)
- V-c. (Cello)
- C-b. (Double Bass)

Dynamic markings include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). The tempo is marked **[Presto]**.

<стр. 97>

Можно лишь изумляться «львиным порывам глубокой и неистощимой оркестровой фантазии» глухого Бетховена. По самым разительным во всем отрывке является незабываемое *diminuendo*, сведение всего *tutti* к *piano*. Уместно упомянуть, что до Бетховена подобное *piano* не применялось; *tutti*, по сути дела, означало *forte*.

Даже литавры в оркестре Бетховена приобрели иное, качественно отличное значение. Общеизвестны случаи, когда композитор поручал литаврам ведущую

функцию:



Сохранился любопытный документ, указывающий на особые трудности, которые приходилось Бетховену преодолевать, поскольку творчество его предъявляло к участникам оркестра целый ряд новых, непривычных требований. Ссылаясь на воспоминания первой исполнительницы песен Клерхен — молодой Тони Адамбергер¹, можно считать установленным, что по крайней мере на репетициях Бетховен сам дирижировал своим произведением. В этой связи приобретает значительный интерес следующая запись, сделанная много лет спустя неизвестной рукой в разговорных тетрадах Бетховена: «Я еще вспоминаю о тех муках, которые Вам причинил литаврист на репетиции «Эгмонта». С литавристом, надо полагать, Бетховену пришлось немало поработать в первой песне Клерхен, во втором и в четвертом антрактах.

Из числа прочих ударных инструментов достаточно указать хотя бы на бетховенскую трактовку тарелок, большого барабана и треугольника в финале Девятой симфонии (см. пример 98).

Эффект, достигаемый *Cinelli pp* (в совместном звучании с *Gran Tamburo pp*), при ритмическом подчеркивании сильных и относительно сильных долей *Triangolo*, — действительно поразителен. В этой связи напомним аналогичный, казалось бы, случай использования тех же инструментов в начале увертюры Моцарта к «Похищению из сераля».

¹ А. А. Альшванг. Бетховен. Музгиз. М., 1952. стр. 235.



У Моцарта принимают участие тарелки (*forte*), большой барабан (*forte*) и треугольник (*forte*) — при том же соотношении двух ударов треугольника к одному удару тарелок и большого барабана, — но какая пропасть отделяет бетховенское использование ударных в финале Девятой симфонии от ансамбля тех же инструментов в «Похищении из сераля».

И тем не менее, отмечая качественные отличия в трактовке отдельных инструментов оркестра, мы не можем понять еще специфики оркестрового целого, ибо каждый инструмент взят в отдельности, изолированно. Между тем для оркестрового целого важно не только то или иное использование инструмента на определенном этапе исторического развития, но в еще большей мере взаимодействие инструментов, и в первую очередь принципы развития тембровой ткани.

Попытка свести оркестровый коллектив к сумме изолированных инструментов должна быть отвергнута, как несостоятельная. Нельзя из ряда отдельных инструментов, игнорируя их взаимодействие, вывести оркестровое целое. Но значит ли это, что мы должны отказаться от изучения инструментов, от штудирования слагаемых оркестра, от раскрытия их особенностей? Ни в коем случае.

Нельзя понять оркестр, не вскрыв особенностей каждого инструмента в отдельности. Ибо что значит раскрыть целостность оркестрового

<стр. 99>

явления. Это значит понять его во всем многообразии взаимодействия отдельных инструментов и групп, что возможно только через осознание природы каждого инструмента, проявляющейся в различных замыслах и стилях. Другими

словами, изучение инструментов оркестра есть не что иное, как необходимый этап при изучении оркестрового целого. Подобное вычленение в пределах специфики тембра столь же закономерно, как и само вычленение специфики тембра из целостности музыкального явления.

Доказать необходимость тщательного исследования отдельных инструментов можно на любом примере. Типичным для Моцарта, как мы знаем, было слитное использование контрабасов с виолончелями, функциональная их связанность при выполнении баса.

Октавный бас контрабасов и виолончелей, столь характерный для того этапа симфонизма, получил даже свое внешнее отображение (оба инструмента даны на одной пятилинейной системе). Все же в отдельных случаях Моцарт придает контрабасам самостоятельное значение, поручая им, к тому же, ведущую мелодическую функцию, например в финале С-dur'ной — последней симфонии:

В. Моцарт. Симфония С-dur (Юпитер), IV ч.

99 Molto allegro

The image displays a page from a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Symphony No. 41 in D major, 'Jupiter', specifically the fourth movement. The page is numbered 99 and is marked 'Molto allegro'. The score is written for a full orchestra, with the first and second violins (V-ni I and II), violas (V-la), cellos (V-c), and double basses (C-b) clearly visible. The first system shows the beginning of the movement with a 'p' (piano) dynamic marking. The second system shows the continuation of the melody, with the double basses playing an octave lower line. The score is written for a full orchestra, with the strings and woodwinds visible in the background.



Чем вызвано в приведенном отрывке самостоятельное использование контрабасов? Замена контрабаса фаготом (единственным в данном случае инструментом, который мог бы быть введен на основании тесситурного признака) привела бы к разрыву единства развития, к ненужному и неоправданному отчленению — средствами тембра — пятого, последнего, проведения от предыдущих четырех. Групповая разница тембра струнных и деревянных столь велика, что вторжение фагота после четырехкратного проведения основной линии струнными инструментами резко (и необоснованно) выпятило бы последнее проведение и тем самым нарушило бы единство развития. Следовательно, самостоятельная партия контрабасов вызвана необходимостью сохранить единство группового тембра. Однако здесь контрабасы применены в своем четком звуковысотном значении.

Бетховен довольно часто пользуется самостоятельным выявлением линии контрабаса, причем иногда контрабасы, например в Шестой симфонии, приобретают шумовое значение (см. пример 100), порой даже вне нарушения октавности баса (см. пример 101):

Л. Бетховен 6-я симфония, IV ч

100 [Allegro]

Timp. *f*

V-nl I *f*

V-nl II *p*

V-la *f*

V-o *f*

C. b. *f*

p dim.



Почему же в одних случаях контрабасы, будучи использованы одни, остаются звучеткими, а в других — несмотря на наличие октавности с виолончелями, как в Шестой симфонии Бетховена, теряют звучность, становятся носителями шумового начала?

Каковы же особенности трактовки контрабасов, которые в упомянутых примерах привели Моцарта и Бетховена к совершенно противоположным результатам?

Вскрыть эти причины вне осознания природы инструмента невозможно. Дело в том, что контрабасы не всегда и не при всех условиях лишены четкого звуковысотного значения. И если упустить из виду своеобразие низкого регистра, где нарастание явлений звуковой нечеткости находится в прямой зависимости от быстроты движения и силы звука, то вместе с тем нераскрытыми останутся и те особенности, которые отличают трактовку контрабаса в последней симфонии Моцарта от трактовки того же инструмента в Пасторальной симфонии Бетховена. До тех пор пока не уяснена полностью и до конца специфика каждого инструмента, его частные закономерности, не может быть раскрыто взаимодействие инструментов оркестра и осознана целостность оркестрового звучания.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В Доме-музее П. И. Чайковского в Клину среди рукописей композитора находится черновик его Шестой симфонии, изложенный в виде клавираусцуга. В экспозиции первой части, в момент кульминационного проведения основного материала главной партии, рукой Чайковского сделана пометка «медь».

Бесспорно, тембровая выразительность данного отрывка такова что лишь одна медь кажется уместной. Трубы и тромбоны, вступающие здесь, образуют неотделимую часть звукового целого; они так же не мыслимы вне основного тематического материала, как и самый звуковысотный текст немыслим — в данной ситуации — в иной тембровой среде. Это очевидно. И тем не менее, закономерно возникает вопрос: только ли этими причинами обусловлено вторжение труб и тромбонов? Другими словами, только ли локально выразительным значением исчерпываются свойства тембра?

Дело в том что рассматривая каждый отдельный отрывок симфонического целого, мы, естественно, прежде всего замечаем непосредственно-выразительное локальное значение тембра, на нем в первую очередь фиксируется наше внимание. Но ведь музыкальное произведение не состоит из ряда изолированных отрывков, а представляет нечто целое, пронизанное общей линией развития. И как тонко мы взглянем на музыкальное произведение с этой точки зрения, как только мы подойдем к симфонической партитуре и попытаемся понять ее в развитии — не только в вертикали, но и в горизонтали — конструктивно выразительные свойства тембра не замедлят тут же сказаться.

Собственно, высказанное положение не является новым. Оно лишь дополняет и развивает ту мысль, которая была изложена в предыдущих главах. Единство и взаимосвязь между тембром и звуковысотным текстом существует не только в пределах изолированного музыкального отрывка, но и в развитии целого.

Во всех великих произведениях мировой литературы может быть прослежена эта взаимосвязь непосредственно-выразительных и конструктивно-выразительных свойств тембра: локальная выразительность данного отрывка (в том числе и тембровая) неотделима от его места в общем плане развития целого, в том числе и от тембрового развития. И естественно, что взаимосвязь обеих функций тембра сказалась и в творчестве Чайковского. Кульминационное проведение основного материала первой партии экспозиции он поручает меди. Композитор прибегнул к ней не только потому, что в данном эпизоде, изолированно взятом, медь кажется наиболее уместной, но и потому, что всем предшествующим развитием подготовил — именно здесь, в момент кульминации — ее появление (см. пример 102).

Ибо если допустить на мгновение, что те же трубы и тромбоны были бы точно так же использованы, скажем, в самом начале **Allegro non troppo** вместо разделенных альтов и виолончелей, то момент кульминационного проведения, в случае реализации теми же средствами, оказался бы недостаточно ярким, мощным, звуконапряженным, другими словами, не оказался бы достаточно к у л ь м и н а ц и о н н ы м .

В «Заметках по инструментовке», этих удивительных по своей глубине высказываниях, Глинка с необычайной ясностью вскрывает сущность подготовки fortissimo. Он пишет: «Надо обратить внимание, как великие мастера оркестрового дела владеют постепенностью, градацией сил оркестра... приготовление эффекта forte может иногда начаться очень рано, то есть с самого начала пьесы, и, разумеется, что тут столько же важно, как употребление инструментов, неупотребление, отсутствие, исключение иных из них, которые в первый раз зазвучат в приготовляемом forte или fortissimo»¹.

Шостакович в начале разработки первой части Пятой симфонии вводит фортепьяно (см пример 103).

¹ М. Глинка. Заметки об инструментовке. Музгиз. М., 137, стр. 28.

<стр. 103>

П. Чайковский. 5-я симфония, I ч.
[Allegro non troppo] Un poco animando

102

Fl.

Picc.

Ob.

Cl. in A

Fag.

Cor. in F

Tr. in B

Tr. ni

Tuba

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

<стр. 104>

This image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 104. The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system consists of six staves, the second of four, and the third of four. The notation is dense, featuring numerous beamed sixteenth notes, often grouped with slurs. There are also longer note values, such as half notes and whole notes, interspersed throughout. The key signature appears to be one sharp (F#), and the time signature is not clearly visible but seems to be common time (C). The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper.

<стр. 105>

103 [Moderato] Д. Шостакович 5-я симфония, 1 ч.

Violins I & II: *div. a3*

Viola: *div.*

Contrabasses: *div.*

Piano: *una corda secco*

Violins: *unis.*, *pp*

Contrabasses: *unis. pizz.*, *f*

Horns I & II: *a2*, *f*

Horns III & IV: *f*

Piano: *pizz.*

Violins: *pizz.*, *f*

Contrabasses: *f*

<стр. 106>

Экспозиция заканчивается на том же интонационном материале (сначала у альтов *arco*, затем у виолончелей *arco*), которым начинается разработка. Но вторгающееся фортепьяно плюс *pizzicato* (попеременно у контрабасов и виолончелей) знаменует собой конструктивный рубеж. Непрерывность развития находит выражение в явлениях интонационного порядка, однако фортепьяно, впервые здесь появляющееся, поддержанное *pizzicato*, приобретает огромное значение. Неразрывно связанное с локальной тембровой выразительностью данного фрагмента, взятого изолированно, в плане общего развития оно знаменует одновременно начало нового раздела — конструктивный рубеж¹.

В первой части Шестой симфонии Чайковского, кроме того, интересно проследить истоки разделенных альтов. Применительно к первому проведению

главной партии (*divisi* альтов и виолончелей) можно в известной мере повторить слова, сказанные Праутом по поводу отрывка из «Валькирии» Вагнера (см пример 2). Использование струнного квартета придало бы началу главной партии иную локально-тембровую выразительность:



Но только ли этой причиной объясняется применение Чайковским разделенных альтов и виолончелей? Отнюдь нет. Использование всего квартета в изложении начала темы в то же время коренным образом изменило бы взаимосвязь *Allegro non troppo* с предыдущим *Adagio*.

Во вступлении на фоне контрабасов *divisi* основной тематический материал излагает фагот, перехватываемый в конце первого шеститакта альтами (см. пример 10).

Альты приобретают здесь особое значение: их вступление подчеркивает каденционность четвертого мотива, так же как заключительный характер этого мотива в свою очередь способствует усилению значительности вступающих альтов. Второе построение в тембровом отношении аналогично первому:

¹ Трудно понять, чем руководствуется проф. Дм. Рогаль-Левицкий (см. Дм. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр, т. IV. Музгиз, М., 1956, стр. 171), утверждая, будто «...Прокофьев и Шостакович пользуются фортепьяно везде (? — А. В.) и не пишут ни одного большого произведения, где бы оно не участвовало в качестве рядового оркестрового инструмента (? — А. В.) Не в обиду будь сказано, — продолжает далее Дм. Рогаль-Левицкий, — фортепьяно, принимая преувеличенно деятельное участие в их оркестре, вечно ему противоречит и действует там как бы нехотя» (разрядка моя. — А. В.)



Последующее вычленение валторны на выдержанном *фа-диез* является переломным моментом в развитии вступления:



Внутри самой вычлененной концовки происходит интонационно-тембровое дробление. Основное, неделимое, казалось бы, мелодическое зерно (см пример 107) расщепляется на два субмотива (см пример 108):



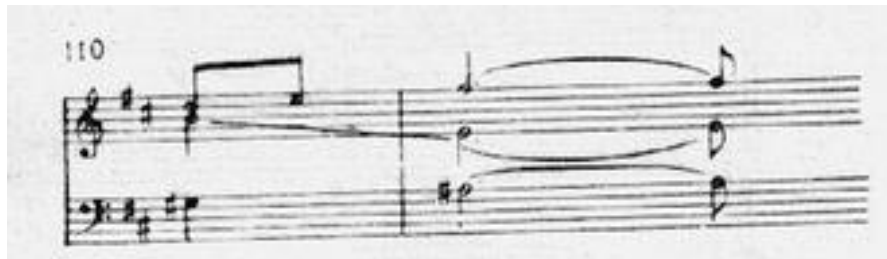
Причем в вычлененной концовке проводится тот же тембровый прием передачи от дерева к струнным, который Чайковский использовал в начале вступления. Разница заключается лишь в том, что в первом шеститакте три мотивные фазы поручены фаготу и лишь четвертая —

<стр. 108>

завершающая — перехватывается альтами, а здесь мелодическое зерно, дробясь, распадается на две частицы (*a*, *b*), из которых субмотив *b* накладывается на окончание субмотива *a*:



Тембровый принцип передачи от дерева к струнным — правда, в сжатом виде — все же несомненно сохранен. Кроме того, подчеркнута непосредственно выразительная и конструктивно выразительная функция альтов¹. Немного странное, на первый взгляд, голосоведение деревянных (см пример 110) обусловлено выдающимся, почти лейттембровым значением альтов, их вторжением с ниспадающей интонацией *ре—до-диез* т. е. субмотивом *б* (см. пример 111):



При смещении на октаву вниз *фа-диез* снова появляется у валторны (на этот раз у второй), альты остаются темброво-остинатными, а функции гобоев и первого кларнета соответственно переходят к кларнетам и фаготу. Здесь сохраняется тот же принцип передачи от деревянных

¹ Вот почему я склонен считать, что вычленение на валторновом *фа-диез* является переломным моментом для всего последующего развития.

<стр. 109>

к струнным, а также своеобразное, почти лейттембровое значение альтов.



Последующая непрерывная линия постепенного ниспадания у тех же альтов заканчивает вступление:



И естественно, что если бы первое изложение главной партии (построенной на том же материале что и вступление) было поручено первым и вторым скрипкам, альтам и виолончелям, то это совершенно исказило бы взаимосвязь, которая существует между Adagio и Allegro non troppo.

В отличие от кульминационного проведения основного материала главной партии в экспозиции (см пример 102), где вторгаются трубы и тромбоны, здесь дается прерывистое, но настойчивое н а к а п л и в а н и е альтового звучания, з а в е р ш а ю щ е е с я в самый момент появления главной партии.

Бифункциональность тембра совершенно очевидна: локальная тембровая выразительность того или иного отрывка неотделима от его места в целом, от общего плана тембрового развития. Другими словами, в развитии целого тембр, сохраняя свои непосредственно-выразительные свойства, приобретает одновременно конструктивно-выразительное значение.

Р. Вагнер. „Валькирия“, III д., 3-я сц.

114 [Etwas langsam]

Ob. I

Cor. ingl.

Cl. I in A

Cl. II in A

Cl. b. in A

Fag. I

Fag. II, III

V.-cel. C.-b.

Ob. I

Cor. ingl.

Cl. I in A

Cl. II in A

Cl. b. in A

Fag. I

4 Cor. in E

<стр. 111>

Приведенные примеры отнюдь не единичны и не случайны. Бифункциональное значение тембра может быть прослежено решительно на всем протяжении эпохи симфонизма, на всех решительно этапах развития

симфонической чушки. Собственно, уже из ряда примеров, приведенных в предыдущих главах, со всей очевидностью напрашивается вывод о бифункциональности тембра.

Об этом можно было не говорить в тех случаях, когда данный эпизод рассматривался изолированно, в отрыве от развития целого. Но если — как, например, при анализе моцартовской трактовки самостоятельных контрабасов в финале С-dur'ной симфонии «Юпитер» (см. пример 99) — возникал вопрос о в з а и м о с в я з и с предыдущим, о соотношении данного локального явления с предшествовавшим, то есть если ставился вопрос о рассмотрении музыкального явления в его движении и развитии, — тотчас же вскрывалась и бифункциональная природа тембра. В самом деле, как было указано выше, замена в данном примере контрабаса фаготом (единственным инструментом, который мог бы быть использован на основании тесситурного признака) привела бы к разрыву единства развития, к ненужному и неоправданному отчленению — средствами тембра — пятого, последнего, проведения от предшествующих четырех. Другими словами, единый музыкальный поток, ступенчатый в своем развитии, оказался бы неоправданно расчлененным на две части, ибо вторжение фагота сыграло бы роль противопоставления там, где это противопоставление еще не наступило.

Следовательно, как только мы коснулись музыкального явления в его развитии, обнаружилась бифункциональная природа тембра: локальная тембровая выразительность отдельного отрывка оказалась неотделимой от его места в целом, от общего плана тембрового развития. Возьмем начало 3-й сцены третьего акта «Валькирии» Вагнера¹ (см. пример 114).

Средствами тембра Вагнер вычленяет лейтмотив рока (см. пример 115) и только здесь, будучи темброво-отчлененным от предшествующего, он воспринимается в своем лейтмотивном значении. Тот же мотив двумя тактами ранее, благодаря тому, что он темброво не отчленен, производит впечатление закономерной концовки, интонационно завершающей предшествующее течение музыкальной линии².



¹ У Вагнера, с его «бесконечной мелодией» (т е. в условиях почти нерасчлененного — или малорасчлененного — звукового потока), конструктивно-выразительная функция приобрела особое значение. Именно конструктивно выразительной функцией тембра Вагнер пытался до известной

степени возместить отсутствие четких метрических очертаний.

² Обусловлено это тем, что интонационная ячейка, образующая основу лейтмотива рока (в данном случае *соль—фа-диез—ля*), заложена и предшествующем тематическом материале и дана в ритмически-модифицированном виде с той же характерной последовательностью ниспадающей секунды и восходящей терции.

<стр. 112>

Введением валторн — тембровым сопоставлением — Вагнер добивается того, что интонационно-гармонические комплексы лейтмотива оказываются выделены в нечто самостоятельное и определенное.

Хотя бифункциональность тембра вряд ли может быть оспариваема, до сих пор взгляд на инструментовку, как на нечто второстепенное, продолжает находить себе место в музыкознании, и работы популярного характера, поскольку именно они в большинстве своем базируются на общепринятых, **о т с т о я в ш и х с я** положениях, дают тому разительные примеры.

Раскрытием бифункциональности создана необходимая предпосылка для более глубокого изучения тембровой ткани, что имеет немалое значение для всего оркестрового целого.

Кроме того, уяснение роли и значения тембра в оркестровой ткан» должно оказать известную помощь в разрешении общих вопросов практики аранжировок. Наконец, бифункциональность тембра неразрывно связана с проблемой интерпретации, и прежде всего с практикой дирижирования. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить трактовку Тосканини Allegretto Седьмой симфонии Бетховена с исполнением того же Allegretto Стоковским. Разумеется, здесь можно лишь указать на несомненно существующую связь между отношением дирижера к непосредственно-выразительному и конструктивно-выразительному значению тембра и интерпретацией оркестрового целого, отлично отдавая себе отчет в специальном содержании данной темы, требующей особого исследования. Тем не менее, проблема бифункциональности тембра связана с вопросами исполнительства глубже, чем это может показаться на первый взгляд.

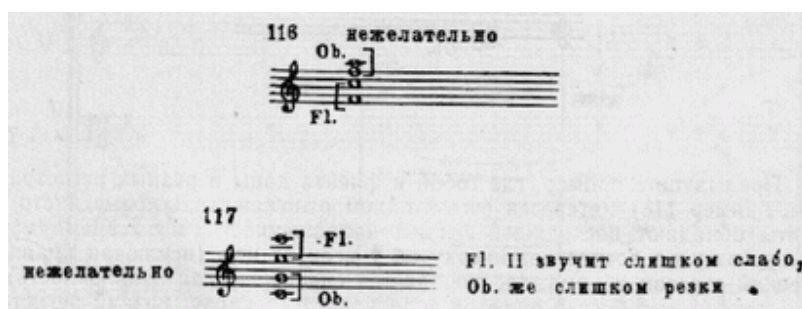
Часть вторая РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И ВАГНЕР

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Возьмем частный случай строения фактурно-тембровой вертикали у Вагнера и Римского-Корсакова.

Римский Корсаков в «Основах оркестровки» (я рассматриваю этот труд не только как учебник по инструментовке: выполняя функции учебника, он в то же время раскрывает метод оркестровки самого композитора) уделяет огромное внимание ровной звучности и не устает многократно повторять этот тезис, возвращаясь к нему не раз на протяжении всей книги.

Так, говоря о гармонии у деревянных: «Гармоническое сложение как в самостоятельных аккордовых образованиях, так и при образовании гармонического фона в периодах гомофонических или контрапунктических требует прежде всего ровной звучности»¹ — он устанавливает ряд правил, имеющих целью обеспечить ровность звучания. Он требует, чтобы инструменты, образующие аккорды, были применены одинаково, то есть или только в одиночном или только в удвоенном виде. Римский-Корсаков рекомендует придерживаться в целом нормального порядка тесситур и соблюдать одинаковые или смежные регистры:



Переходя далее к темброво-фактурному строению четырехголосной гармонии в условиях парного и троечного состава, Римский-Корсаков советует пользоваться двумя парами тембра или тройкой одного и

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, стр. 61.

единицей другого. Что касается четырех различных тембров в четырехголосном аккорде, то, не исключая возможности их применения в широком расположении, композитор тут же подчеркивает, что аккорд этот не представит однородности в тембре. В примечании он поясняет «В «Моцарте и Сальери», где состав деревянных — 1 Fl., 1 Ob., 1 Clar. и 1 Fag., четырехзвучные аккорды из 4-х различных тембров встречаются в силу необходимости»¹.

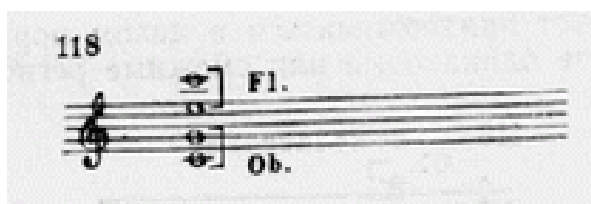
Чем же вызвано требование одинаковых или смежных регистров? Чем диктуется необходимость соблюдения нормального порядка тесситур?

Правила эти, правда, не всегда аргументированы Вообще, нормативность изложения явилась для многих камнем преткновения, помехой к более

глубокому проникновению в «Основы оркестровки» Римского Корсакова. Как и другие, я лично не мог долгое время примириться с его нормативностью, противопоставляя каждому правилу немало примеров мировой литературы, находящихся с ним в явном противоречии, пока, наконец, с течением времени мне не стало ясно значение этого труда, обобщающего важнейшие особенности целого стиливого периода, и в первую очередь оркестрового стиля самого Римского-Корсакова.

Инструменты деревянной и медной групп обладают одним общим свойством — линия напряженности нарастает у них кверху. Это касается решительно всех духовых, флейт, гобоев, кларнетов, фаготов валторн, труб, тромбонов и туб. Учитывая эту особенность, Римский Корсаков — во избежание несоответствия степени напряженности между отдельными аккордовыми звуками (что неминуемо должно привести к неравномерности звучания аккорда как целого) — предлагает придерживаться нормального порядка тесситур и соблюдения одинаковых и смежных регистров.

Именно по этой причине Римский-Корсаков отрицательно относится к четырехзвучным аккордам из четырех различных тембров в тесном расположении, считая, что они «малоупотребительны по недостаточному соответствию регистров»² (разрядка моя — А.В.)



Предыдущий пример, где гобой и флейты даны в разных регистрах (см пример 118} интересен еще в одном отношении. Духовые инструменты обладают восходящей линией напряженности, в то время как сила звука возрастает кверху не у всех из них (исключая крайне высокий отрезок объема, где появляется специфическая сдавленность). В частности, у гобоев и фаготов сила нарастает книзу: низкий регистр кларнета двузначен в силовом отношении. Он допускает, наряду с весьма внушительным forte (см пример 119), также и pianissimo, доходящее до полного morendo (см пример 120):

¹ Н. Римский - Корсаков. Основы оркестровки, стр. 63.

² Там же, стр. 63.

Н. Римский-Корсаков. Испанское каприччио
[Poco meno mosso]

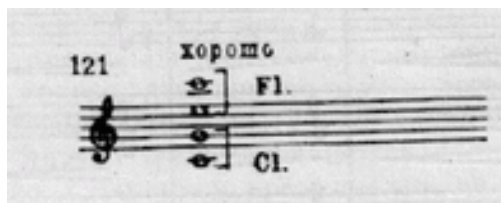
П. Чайковский. 5-я симфония, II ч.
[Tempo I] rit. molto

Римский-Корсаков, сопоставляя гобой с флейтами (см пример 117) делает, на первый взгляд, несколько неожиданный вывод. В действительности же частное замечание, относящееся ко второй флейте и двум гобоям, полно глубокого значения.

<стр. 116>

Констатируя на чанном отрезке флейтового диапазона своеобразную «силовую впадину» и отмечая резкость звучания низких гобоев, Римский Корсаков, по сути дела, раскрывает природу р е г и с т р о в .

Но если заменить гобои кларнетами, вся вертикаль станет более однородной, а силовая впадина у второй флейты менее заметной. Это указывает и сам Римский-Корсаков. На упомянутой странице он пишет: «При широком расположении голосов четвврехзвучные аккорды могут быть поручены двум парам тембров лишь при условии нормального порядка их тесситур...»¹:



Римским Корсаковым впервые введен термин «область выразительной игры» определяющий тот отрезок диапазона, где «...данный инструмент оказывается наиболее способным ко всевозможным постепенным и внезапным оттенкам силы и напряжения звука (*forte*, *piano*, *cresc.*, *dimin.*, *sforzando*, *morendo* и т. д.)»². Это и дает возможность Римскому Корсакову считать все инструменты деревянной группы в пределах области выразительной игры равносильными, чем, вероятно, и объясняется то обстоятельство, что во всех формулах расположения аккордов отсутствуют динамические обозначения.

Но думается мне, что термин «область выразительной игры» Римский-Корсаков ввел лишь в дополнение к учению о регистрах. В предисловии к последней редакции «Основ оркестровки» автор говорит «Я предназначаю эту книгу для лиц, уже знакомых с техникой инструментов по прекрасному руководству Геварта и по другим имеющимся у нас учебникам, а также знакомых несколько с партитурами оркестровых сочинений»³. Ссылка на Геварта весьма симптоматична, так как он уделяет, в частности, много внимания особенностям отдельных регистров деревянных инструментов. Так, указывая на силовую и тембровую впадину у кларнетов, Геварт пишет: «Средний регистр, переходный между *clairon* и *chaleur*, тусклый и слабый; *соль-диез*₃, *ля*₃, *си-бемоль*₃ самые плохие ноты кларнета; надо стараться елико возможно, касаться их только мимоходом, в особенности в пении и в пассаже соло»⁴.

Наконец то, что сам Римский Корсаков придавал немалое значение учению о регистрах, достаточно очевидно. Так, в таблице деревянных инструментов, где впервые показана область выразительной игры, прямыми скобками отмечены регистры отдельных инструментов. Да иначе и быть не может: особенности регистров весьма своеобразны и игнорировать специфику каждого из них не приходится. Возьмем хотя бы флейту и сравним ее использование в «Полете валькирий» (см пример 138) с соло в финале Первой симфонии Брамса:

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, стр. 63.

² Там же, стр. 18.

³ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, из предисловия автора к последней редакции, стр. 11.

⁴ Ф. Геварт. Новый курс инструментовки. Изд. Юргенсона, М., 1889, стр. 170.

122 Più andante

И. Брамс. 1-я симфония, IV ч.

Fl. *pp*

Ob.

Cl.

C. fag. *pp* Fag. I *pp*

in C *f sempre e passionato*

Cor. in E *<f>*

Tr. in C *pp*

Tr. ni *pp*

Timp. *pp* 12 12

V-ni I *con sord.* *pp* 12 12

V-ni II *con sord.* *pp* 12 12

V-le *pp* 12 12

V-c. *pp*

C-b. *pp*

*f sempre e
passionato*

pp

<f>

pp

pp

pp

pp

pp

<стр. 119>

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for woodwinds, strings, and a second flute part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into three systems. The first system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string section (violin, viola, cello, double bass). The second system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string section (violin, viola, cello, double bass). The third system includes a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string section (violin, viola, cello, double bass).

Key markings and features include:

- Dynamic markings:** *<f>* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *pp dolce* (pianissimo dolce), and *pp* (pianissimo).
- Instrumentation:** The score includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass.
- Notation:** The score uses standard musical notation, including notes, rests, and slurs.

<стр. 120>



<стр. 121>

Хотя в обоих случаях применена она приблизительно в одних отрезках диапазона и ей предписан динамический знак *forte*, но сила звучания в каждом случае различна. *Forte* в «Полете валькирий» неравносильно флейтовому *forte* в приведенном отрывке из симфонии Брамса. Объясняется это тем, что при быстром движении сила звука флейты в высоком регистре значительно больше, чем при медленном. К тому же, использование высокого регистра флейты в медленном движении влечет за собой своеобразное мерцание звука,

слышатся какие то толчки, сопутствующие процессу звукообразования. Лично мне кажется, что валторна, которой вначале поручена эта мелодическая линия в финале Первой симфонии Брамса, и последующая флейта с ее мерцающим звуком, ведущая ту же фразу, как-то плохо согласуются друг с другом.

Невольно вспоминаются слова Римского-Корсакова: «Неужели И. Брамс не умеет оркестровать? Но у него нет яркой и живописной звучности; значит, потребности и стремления к ней нет в самом присущем ему способе творчества»¹.

Объективный смысл выдвинутого Римским-Корсаковым положения о нормальном порядке тесситур, равно как и требование применения или удвоенных, или неудвоенных голосов, совершенно ясен. Совокупностью выдвинутых правил композитор стремится обеспечить ровность звучания. Но каковы те причины, которые побудили его уделить столь большое внимание вопросам ровной звучности?

Дело в том, что в творчестве Римского-Корсакова явления гомофонно-гармонического порядка занимают большое место. Этим я не хочу сказать, что его произведения состоят сплошь из главенствующей мелодии и гармонического сопровождения. Подобный взгляд, примитивный и упрощенный, не соответствовал бы действительности. Тем не менее, не оспаривая наличия ряда явлений подголосочного и полифонического порядка, надо признать, что музыкальное мышление Римского-Корсакова крепко связано с гармоническим начатом. Эта характерная черта стиля композитора, преломляясь в сфере оркестра, диктует законы соответствующего фактурно-тембрового претворения. Когда гармонический комплекс появляется в оркестре как некое единство в вертикали, надо сделать так, чтобы ни один звук не оказался выпяченным, чтобы единство осуществилось и подкрепилось средствами тембра. Если Римский-Корсаков, к примеру, кладет педаль, то она действительно должна быть ровной и равномерной, ибо образует единую функцию и таковой должна остаться в своем тембровом преломлении. Примеров я не привожу, так как их бесконечное множество и они могут быть найдены почти на любой странице любой корсаковской партитуры.

Совершенно по иному решает проблему строения тембровой вертикали Вагнер, музыкальная ткань которого построена на иных началах, и свобода движения отдельных голосов на базе гармонической основы приобретает порой чуть ли не полифонно-мелодическое значение. Он решает эту проблему по-иному именно там, где тенденции линейного порядка проявляются наиболее ярко.

Так, в «Тристане» четыре различных тембра в четырехголосном сложении мало сказать возможны или приемлемы — они безусловно необходимы именно в силу некоторой разнородности тембрового порядка:

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, из предисловия автора 1891 года, стр. 8—9.



В то время как Римский-Корсаков закономерно стремится к слитности в единстве, Вагнер в приведенном примере столь же закономерно добивается расчлененности в единстве. У Вагнера в цитированном отрывке все четыре голоса-тембра в известной мере самостоятельны. Они не связаны одним только единством гармонической вертикали, каждый из них, будучи объединен вертикально, в то же время живет самостоятельной горизонтальной жизнью, являясь носителем определенного тематического начала. Именно эта мелодическая самостоятельность отдельных голосов, бесспорно, побудила Вагнера темброво выделить каждый из них и тем самым привела его к тембровой расчлененности в единстве. В самом деле, после ферматы, отделяющей трехкратное проведение темы от последующего вычленения, деревянные — первая флейта, первый гобой, английский рожок и первый кларнет — применены не так, как ранее. При всей интонационной тождественности вычлененного двутакта, казалось бы, буквально повторяющего октавой выше вторую половину третьего проведения, вторгающаяся фермата образует тот конструктивный рубеж, который отделяет третье проведение от последующего двутакта. Это перенесение на октаву вверх не является столь простым, как это могло бы показаться на первый взгляд:





Отметим прежде всего, что основное тематическое ядро состоит из двух мотивных образований, из которых первое характерно сползающими хроматическими интонациями (после скачка на сексту вверх):



В то время как для второго определяющим является хроматическое движение по полутонам вверх:



Р. Вагнер., „Тристан и Изольда,“ вступление.
[Langsam und schmachtend]

127

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. in A

Cl. b. in A

Fag.

in F

Cor.

in E

V. nl I

V. nl II

V. - le

V. - c.

C. b.

sf più forte

ff

p

pp

arco

pizz

f

<стр. 125>

Хроматическая природа обоих мотивных образований объединяет весь четырехтакт, в то же время различная их направленность делит его на две части. В этих условиях вычлененный двутакт (см пример 124), порученный четырем тембрам деревянных, становится не только простым повторением концовки предыдущего построения. Третье проведение, развиваясь, подводит нас к нему, интонационно предвосхищает его, так же как и последующее дважды повторенное вычленение интонационной ячейки (ми-диез — фа-диез)

предвосхищает вторую фазу, чем и достигается непрерывность развития (см. пример 127).

Принципиально новое значение вычлененный двутакт приобретает в новых фактурно-тембровых условиях. Для чего понадобилось Вагнеру вводить здесь четыре тембра? Композитор отчленил концовку не только путем повтора: тембровыми средствами он придал ей интонационно-суммирующее значение. Дело в том, что первый кларнет не столько повторяет предыдущую партию первого фагота, сколько в темброво-вычленном виде излагает основной материал первого мотивного образования:

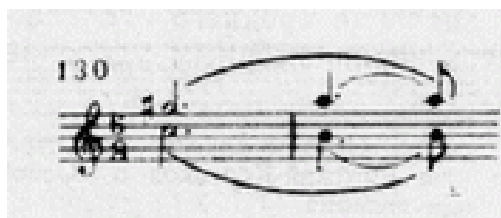


Несомненно, партия кларнета подготовлена предшествующей функцией фагота. Но в концовке третьего проведения первый фагот лишен еще самостоятельно тембрового значения, он является наряду со вторым фаготом одним из голосов общей тембровой ткани.

После конструктивного рубежа, достигаемого ферматой, то же явление приобретает характер интонационного суммирования, где обе линии тематического значения даны одновременно в своем восходящем и нисходящем движении:



Наряду с этим остальные два голоса-тембра сведены к полутоновой интонации, к тому неделимому тематическому зерну, которое лежит в основе обоих мотивных образований первого четырехтакта, причем обе полутоновые интонации появляются одновременно в восходящем и нисходящем движении, предельно сжато обобщая тенденцию восходящего и нисходящего развития:



<стр. 126>

Отчлененная интонация *ми-диез—фа-диез* (см. пример 131) так же заложена в разбираемом двутакте (см пример 132), как интонационное суммирование двутакта заложено во второй половине третьего проведения. Четыре различных тембра применены Вагнером с целью добиться расчлененности в единстве. И эти четыре тембра так же закономерны здесь, как закономерно стремление Римского-Корсакова к максимальной слитности в единой функции звучащего гармонического стержня.



Положение об удвоенных или неудвоенных голосах правильно и применимо в условиях, когда голоса эти образуют в совокупности своей единый комплекс, единую функцию, нерасчлененную внутри.

Понятно, здесь нужно внести поправку, диктуемую конкретностью данных регистров. Если, допустим, в *forte* одному из инструментов пришлось бы сыграть свою партию в том отрезке объема, который слабее регистров остальных инструментов, то именно этот голос пришлось бы удвоить, чтобы добиться силового уравнивания, равносильного звучания с прочими участниками данной гармонической вертикали. Впрочем удвоение как средство силового уравнивания, разработано самим Римским-Корсаковым и выражено следующей формулой «В *forte*... 1 Tromba = 1 Trombone = 1 Tuba = 2 Corni. Деревянные духовые в *forte* в общем вдвое слабее валторны: 1 Corno = 2 Clarinetti = 2 Oboi = 2 Fiauti = 2 Fagotti. В *piano* все духовые и медные можно счесть за равные»¹. Эта формула предполагает, разумеется, прямое соотношение инструментов, то есть соблюдение нормального порядка их тесситур.

В явлениях с явно выраженной линейной тенденцией Вагнер нередко пользуется неравномерным удвоением голосов и этим путем добивается расчлененности в единстве.

Так, во вступлении к «Лоэнгрину» композитор, несмотря на общее *pianissimo*, поручает интонацию *си—си-диез* английскому рожку, фаготу, кларнету и одной трети альтов. Этим унисоном он пользуется, чтобы выделить мелодическое значение среднего голоса. Расчлененность в единстве достигнута здесь неравномерным удвоением голосов²:

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, стр. 33.

² Нужно отметить, что уже Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» обратил внимание на подобного рода явления.

133 [Langsam] Р Вагнер. „Лозингрин,“ вступление

<стр. 128>

Необходимо все же подчеркнуть, что речь может идти лишь о некотором нарушении равномерности, о нарушении в пределах целостности. Ибо любой разрыв, выходя за пределы выразительно-целесообразного, на деле приведет к превалирующему значению того или иного элемента звуковой ткани, в громкости которого растворится слышимость остальных голосов.

Той же расчлененности добивается порой Вагнер прямым несоответствием регистров, выделяя тот или иной голос из всей совокупности оркестровой ткани несоразмерной напряженностью его звучания.

Мы уже отметили что линия напряженности нарастает у духовых кверху.

Несоответствие степени напряженности отдельных отрезков объема у различных инструментов, как уже было указано, приводит к неравномерности звучания данной вертикали. Недаром Римский-Корсаков считает, что «инструменты, образующие аккорды, должны быть применены... в одинаковых или смежных регистрах»¹ и выдвигает это положение как одно из условий ровной звучности. Но в явлениях с явно выраженной тенденцией линейного порядка несоответствие регистровых отрезков служит Вагнеру средством расчленения в единстве.

Так, в «Валькирии» высоким регистром фагота выделен средний голос и подчеркнуто его мелодическое значение:

134 [Langsam] Р. Вагнер... Валькирия: III д., 3-я сц.

Fl. pp

Ob. pp

Cl. in A pp

Fag. pp

Cl. b. in A pp

2 Arpe

Timp. pp

<стр. 129>

Бесполезно ставить вопрос, кто прав: Римский-Корсаков, отстаивающий в условиях гомофонно-гармонической ткани принцип ровной звучности, или Вагнер, пользующийся в явлениях линейного порядка расчлененностью в единстве. Оба правы, поскольку различное отношение к тембровой ткани обусловлено особенностями самой музыки. И в этом нет ничего удивительного. Было бы странно, если бы один из компонентов, в данном случае тембр, оставался изолированным, обособленным, автономным и независимым от более общих закономерностей музыкального целого.

На примере тембровой вертикали Римского Корсакова и Вагнера мы попытались выяснить различные принципы ее строения, обусловленные особенностями музыки обоих композиторов. Свойственная Вагнеру тенденция к линейности определила его отношение к строению тембровой ткани, причем в некоторых случаях линейной тенденцией окрашены даже те явления, где начало гомофонно-гармоническое, казалось, не может быть оспариваемо. Я имею в виду

внутреннее перемещение голосов (см начало увертюры к «Мейстерзингерам», пример 63), когда этим перемещением создается лишь видимость линейности.

Нам предстоит еще проследить зависимость трактовки оркестровых инструментов от особенностей самой музыки.

Когда Вагнеру в «Кольце нибелунга» понадобились медные в их новой, преобладающей и главенствующей роли, он не удовлетворился одной заменой натуральных инструмента хроматическими. Эта замена явилась лишь необходимой предпосылкой — не более. Благодаря ей оказалось возможным осуществить хроматическую гамму на всем протяжении объема инструмента, но это не могло еще явиться достаточным решением проблемы в целом, поскольку медь сама по себе оставалась одноплоскостной. Вопрос сводился не только к тому, чтобы с помощью новой конструкции инструмента извлечь промежуточные звуки, те, которые отсутствовали на натуральной валторне или трубе. Исторически вопрос был поставлен в иную плоскость. Надо было не только восполнить пробелы обертонового ряда, но одновременно изменить природу тембра: задача, стоящая перед Вагнером, заключалась в том, чтобы медь сделать менее одноплоскостной, чтобы придать ей ту тембровую гибкость, без которой она не могла выступить в своей новой — господствующей и преобладающей — роли.

Значение хроматической меди Вагнер осознал довольно рано. Хроматическая валторна вошла в оркестровое целое в 30—40-х годах прошлого столетия. Тембровая однородность оказалась достигнутой на всем протяжении объема, однако вместе с тем ухудшилось качество самого звука.

Берлиоз рекомендует рассматривать хроматическую валторну по отношению к натуральной «почти как другой инструмент»¹. В своем творчестве он не применял хроматических валторн и пользовался различными строями натуральных инструментов как общей суммой равноценных, открытых звуков.

Неоспоримым остается не только сосуществование на определенном этапе музыкально-исторического процесса обеих разновидностей — натуральной и хроматической, но и факт предпочтения натуральных валторн. «Когда появились валторны с вентилями, — пишет Видор, — они заняли место за вторым пультом, в то время как натуральные валторны продолжали сохранять их господствующее положение первого пульта»².

¹ Н. Berlioz. *Instrumentationslehre*. Teil II, S 278.

² Ch. Widor. *Die Technik des modernen Orchesters*, S 72.

<стр. 130>

Даже Вагнер некоторое время пользовался натуральными медными наряду с хроматическими (см. более ранние его партитуры, в том числе «Тангейзера»).

Аргументируя свой отказ от натуральных валторн, Вагнер в примечаниях к «Тристану» пишет; «Введение вентиляй бесспорно внесло так много цепною, что трудно было бы оставить это усовершенствование без внимания, хотя валторна несомненно утратила как в красоте своего звучания, так и в способности к связному чередованию звуков»¹. Столь серьезные недочеты должны были бы побудить композитора, стремящегося к сохранению подлинного характера валторны, отказаться от валторн с вентилями, если бы, с

другой стороны, он не убедился на опыте, что превосходные исполнители могут при желании почти свести на нет указанные недостатки»². Не ограничиваясь надеждой на дальнейшее усовершенствование хроматической валторны, Вагнер тут же выдвигает ряд практических требований: он настаивает на том, чтобы валторнисты со всей тщательностью отнеслись к своим партиям, и предлагает им самим найти те строи валторны и те вентили, которые способствовали бы осуществлению новых, поставленных перед ними творческих задач.

Заботясь о сохранении «подлинного характера валторны» и апеллируя к мастерству исполнителей, Вагнер в то же время не упускает из виду важнейшей задачи, связанной с преодолением тембровой одноплоскостности меди.

Поскольку в ряде его произведений центр тяжести переместился на длительные промежутки в сторону меди, он вынужден был своей трактовкой инструментов внести корректив в природу тембра медных и подчинить их своим творческим задачам. Насыщенность меди диктовалась самим существом его музыки, поэтому речь могла идти лишь о преодолении недостатков тембра медных, а не об отказе от доминирующей их роли. Другими словами, стилевые особенности вагнеровского творчества, определившие столь неслыханное значение меди — ее гипертрофию, как многие считают, — обусловили ту трактовку медных инструментов, которая в известной мере помогла отвести угрозу тембровой одноплоскостности, тембрового однообразия.

Чтобы придать медным большую «модуляционность» и сделать их в тембровом отношении более гибкими, Вагнер ввел валторновые тубы, басовую трубу, контрабасовый тромбон и т. д. То был путь преодоления «застойной природы» медных, ведущий к количественному увеличению инструментов группы, к дополнительному числу тембровых рядов. Если каждый из них сам по себе и не становился более гибким, то смена их и чередование все же вносили известное многообразие в медную группу, делая ее в целом менее одноплоскостной и более красочной.

На этом принципе чередования тембровых комплексов внутри медной группы Яагнером построено немало страниц его тетралогии, в том числе и знаменитое начало 4-й сцены из второго акта «Валькирии» (см. пример 135).

Примером использования меди в *forte* могут служить тромбоны в «Тангейзере» (см. пример 136).

В *piano* характер необычайного покоя нередко приобретал — в плавном звукочередовании — оттенок просветленного трагизма.

¹ Что и дало, собственно, Берлиозу право говорить о хроматической валторне как о другом инструменте (А. В.).

² R. Wagner. *Tristan und Isolde*, Wiener Philharmonischer Verlag, S. VI.

135

[illegible]

Tr. ten.
in E♭

Tb. b.

Tb. c. b.

Timp.

The musical score for the first four instruments is as follows:

- Tr. ten. in E♭:** Treble clef, key signature of two flats (B♭, E♭). The melody starts with a half note G4, followed by a half note F4, and then a series of whole notes: E♭4, D4, C4, B♭3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B♭2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B♭1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B♭0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, B♭-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B♭-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B♭-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B♭-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B♭-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B♭-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B♭-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B♭-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B♭-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B♭-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B♭-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, B♭-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, B♭-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, B♭-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, B♭-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, B♭-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, B♭-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, B♭-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, B♭-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, B♭-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, B♭-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, B♭-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, B♭-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, B♭-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, B♭-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, B♭-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, B♭-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, B♭-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, B♭-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, B♭-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, B♭-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, B♭-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, B♭-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, B♭-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, B♭-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, B♭-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, B♭-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, B♭-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, B♭-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, B♭-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, B♭-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, B♭-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, B♭-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, B♭-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, B♭-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, B♭-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, B♭-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, B♭-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, B♭-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, B♭-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, B♭-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, B♭-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, B♭-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, B♭-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, B♭-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, B♭-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, B♭-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, B♭-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, B♭-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, B♭-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, B♭-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, B♭-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, B♭-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, B♭-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, B♭-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, B♭-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, B♭-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, B♭-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, B♭-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, B♭-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, B♭-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, B♭-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, B♭-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, B♭-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, B♭-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, B♭-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, B♭-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, B♭-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, B♭-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, B♭-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, B♭-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, B♭-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, B♭-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, B♭-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, B♭-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, B♭-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, B♭-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, B♭-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, B♭-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, B♭-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, B♭-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, B♭-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, B♭-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, B♭-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, B♭-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, B♭-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, B♭-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, B♭-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, B♭-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, B♭-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, B♭-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, B♭-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, B♭-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, B♭-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, B♭

Р. Вагнер. „Тангейзер“, увертюра
Andante maestoso

136

Fl. *più f* *ff*

Ob. *più f* *ff*

Cl. in A *più f* *ff*

Fag. *più f* *ff*

Corni ventile in E *più f* *ff*

Corni ordin in E *più f* *ff*

Tr-ni *f* *ff*

Tb. *ff*

Timp. *f*

1 V-ni *più f* *ff*

II V-ni *più f* *ff*

V-le *più f* *ff*

V-c. *più f* *ff*

C-b. *più f* *ff*



<стр. 134>

Таково ріано медной группы в цитированной уже 4-й сцене второго акта «Валькирии» (см. пример 135), таковы тромбоны в «Смерти Изольды» (см. пример 139).

В «Смерти Изольды» тромбоны накладываются на тремоло засурдиненных виолончелей-альтов и образуют второй тембровый пласт.

Вторжение тромбонов незабываемо по своей впечатляющей силе, и если для Изольды смерть являемся радостным избавлением, то в оркестровой преломлении смерти Изольды, в тембровом «овеществлении» вечного покоя исключительно велика роль тромбонов.

Музыка Вагнера обладала несомненно, огромной силой воздействия, и

немало западноевропейских композиторов в полной мере ощутили завораживающее действие вагнеровской музыки Характерно, что даже Дебюсси — этот антипод Вагнера — временами оказывался в плену у него. В период создания «Пеллеаса» Дебюсси писал Шоссону «...в особенности призрак старика Клингзора, alias Вагнера, появлялся мне на повороте какого-нибудь такта. Я разорвал все и отправился на поиски маленькой химии из фраз более индивидуального характера»¹.

Но сейчас, когда большой путь остался позади, когда прошло свыше семидесяти лет со дня смерти Вагнера и отчетливее вырисовываются отдельные вехи истекших десятилетий, мы не можем не признать, что его влияние — в позитивной своей части —оказалось сравнительно скромным.

В то время как творчество Баха наложило глубокий отпечаток на всю западноевропейскую музыку XIX века — на позднего Бетховена, Мендельсона, Шумана, на того же Вагнера (и «Мейстерзингерах») и других композиторов, в то время, как проблема бетховенского симфонизма не утратила своего значения и по сей день, — не музыке Вагнера суждено было стать «музыкой будущего», не она определила дальнейшие пути развития мирового искусства. Даже последующее развитие немецкой музыки пошло по иному — невагнеровскому — пути. Понятно, я оставляю а стороне целую плеяду эпигонов, в произведениях которых вагнерианство окончательно изжило себя.

Мне, разумеется, укажут на Р. Штрауса и Шенберга, творчество которых достаточно близко соприкасается с Вагнером. Но именно творческий путь этих двух немецких композиторов (хотя сложился он у каждого из них по-разному), думается мне, лучше всего доказывает, что не музыке Вагнера дано было определить дальнейшее развитие музыкального искусства. Бесспорно, молодой Шенберг находился под непосредственным влиянием Вагнера. Лишь прямое воздействие последнего могло вызвать к жизни такое произведение, как «Gurre-Lieder» Однако не следует думать, что влияние это сказалось только на молодом Шенберге. Разумеется, фортепьянные пьесы ор. 11 явили собой знаменательную веху: они положили начало новому этапу гипертрофированного развития вагнеровских принципов. В частности, один из них — принцип нарушения тонального центра, ярче всего выраженный в «Тристане и Изольде», привел Шенберга к атонализму. И тот факт, что одностороннее развитие вагнеровских принципов привело к разрушению ладового центра, мне представляется всё же симптоматичным.

Обращаю внимание читателя на статью Ганса Эйслера сравнительно недавно опубликованную (см. журнал «Sinn und Form» 1955, I Heft, Rütten und Loening. Berlin, Herausgegeben von der deutschen Akademie der Künste). Лично я не могу согласиться с утверждением Эйслера, будто атонализм Шенберга возник и развился на основе

¹ Leon Vallas. Claude Debussy en son temps. Paris, 1958, p. 157.

<стр. 135>

творческих достижений XIX столетия. Исторический процесс представляется Эйслеру идущим от установления мажора и минора к

хроматическим гармониям XIX века, с их неопределенными, зыбкими, колеблющимися тональностями (*die Tonalität geriet ins Schwanken*) Придерживаясь подобной концепции, можно, конечно, счесть естественным и необходимым дальнейший этап — упразднение тональности, двенадцатитонную систему Шенберга («*Aufheben der Grundtonarten*»).

По мнению Эйслера, для творчества Шенберга характерно предчувствие надвигающейся катастрофы, неизбежной и неотвратимой. «Музыка Шенберга, — пишет Эйслер, — неуютна, невозвышенна, в ней отсутствует утверждающее начало. Она полна отчаяния, безнадежности, смятения»¹. Говоря о финале второго квартета, Эйслер справедливо отмечает: «Поразительно, что эта музыка была создана в 1908 г. в Вене, городе, насыщенном гениальными вальсами Иоганна Штрауса, в городе, где неизменно культивировали музыкальное творчество великих классиков, в городе Брукнера и Малера»² (впрочем, и Брукнера, и Малера Эйслер, по видимому, не слишком жалует; их симфонии ему кажутся высокопарными «*bombastische Symphonien*»).

Не менее знаменателен творческий путь Р. Штрауса.

Бесспорно, «Дон Жуан» (1889) и «Тиль Уленшпигель» (1895) остаются лучшими его партитурами. Но уже в «Дон-Кихоте» явственны грозные симптомы душевной опустошенности. Ромен Роллан писал в свое время о «Дон-Кихоте»: «Ни в одном из других своих произведений Штраус не дает столько доказательств ума, остроумия и необычайной ловкости; и ни в одном из них, — я говорю это искренне, — не затрачено столько сил впустую, ради забавы, ради музыкальной шутки, длящейся сорок пять минут и требующей от автора, исполнителей и публики тяжелой работы»³.

Но если в «Дон-Кихоте» затрачено столько сил впустую, то в последующем произведении, в «Жизни Героя» (партитура «Жизни Героя» записана в 1898 г.), душевная опустошенность эта приобретает грозные и страшные очертания. Дело не только в знаменитом эпизоде «*Des Helden Friedenswerke*», где Штраус приводит выдержки из своих сочинений, выпячивая и возвеличивая собственное «я», дело по всей концепции «Жизни Героя».

В цитированной уже статье о Рихарде Штраусе Ромен Роллан с огромной прозорливостью и нескрываемой треногой писал: «В современной Германии есть болезненные зародыши, безумие гордости, вера в себя и презрение к другим... Дойдя до этой точки, ум начинает бредить... Бред же многих современных немецких художников агрессивен: он носит характер разрушительного антагонизма... Германия обрела голос Ницше и своих галлюцинирующих художников и артистов из «*Deutsches Theater*» и *Secession*. А вот теперь и грандиозная музыка Рихарда Штрауса.

Куда ведут все эти неистовства?»⁴

Мы, современники, знаем, к чему они привели. Каждое новое произведение Штрауса роковым образом превращалось в новое доказательство идейного оскудения.

Его «*Sinfonia Domestica*» (1903), о которой с тупым высокомерием он говорил: «Я не вижу, почему бы мне не написать симфонии на самого себя. Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или

¹ Н. Eisler. Arnold Schönberg, «Sinn und Form». Berlin. 1955, 1. Heft S. 8.

² Там же.

³ Ромен Роллан. Музыканты наших дней. «Рихард Штраус» Изд. «Мысль», 1923, стр. 173.

⁴ Там же, стр. 179—180.

<стр. 136>

Александр»¹ — апофеоз пошлости. В этой симфонии раздражает не только «несоразмерность между сюжетом и средствами выражения» но и ряд частных (в том числе и пресловутый спор тетюшек и дядюшек). Общеизвестно, как реагировал Ромен Роллан, услышав ее впервые: «В Sinfonia Domestica», — писал он, — отсутствует интимность. Семейный очаг, комната, альков открыты для первого встречного. Я сознаюсь, что, когда слушал это произведение в первый раз... оно меня оскорбило в силу этих чисто нравственных мотивов»².

Действительно, в музыке Штрауса полностью отсутствует этическое начало, характерное для великих немецких классиков — Бетховена и Баха, Моцарта и Шумана, Шуберта и Брамса, оно бесследно исчезло.

Творческая катастрофа в жизни Штрауса — свидетельство глубокого идейного краха. Эта катастрофа выходит за пределы личной биографии композитора — она стала фактом социального значения, идеи, питавшие его творчество, не смогли взрастить подлинное большое искусство.

Чрезвычайно характерно мнение Малера о музыке его современников. Как отмечает в своей статье Георг Кнеппер: «Малер отвергал то, что понимали тогда — и особенно Рихард Штраус — под программной музыкой: подражание внешним явлениям средствами музыки».

От Р. Штрауса, музыкальным инстинктом и композиторским мастерством которого он неизменно восхищался, его все же отталкивала некоторая поверхностность»³.

И тем не менее, сам Рихард Штраус «не мог принять позднего Стравинского, молодого Хиндемита, Берга и всю (как выразился Краузе) холодную эпоху современной музыки...» («Das menschliche Klima war kühler geworden») ⁴.

К антигуманистическим тенденциям в музыкальном творчестве, столь ярко выявившимся после первой мировой войны, Рихард Штраус отнесся явно отрицательно. Но нельзя при этом не заметить, что от его же собственной поверхностности протянулись нити ко всей холодной эпохе «современной музыки».

Оркестровка Вагнера — та сфера, в которой он казался многим (и не без оснований) магом и волшебником, — даже эта сфера его творчества, как свидетельствуют истекшие 70 с лишним лет, не смогла оказать решающего влияния на дальнейшее развитие музыкального искусства: значение оркестровки Вагнера для творчества последующих композиторов проявилось не в совокупности его принципов, а в использовании отдельных приемов.

Мировые пути развития оркестрового творчества определило другое направление: я имею в виду Римского-Корсакова. В годы, когда весь мир еще

был зачарован звучаниями вагнеровского оркестра, Римский-Корсаков создал свое «Испанское каприччио», «Шехеразаду» и «Светлый праздник». На мировой арене столкнулись два стилевых направления, два диаметрально противоположных подхода к оркестру. Сам Римский-Корсаков, по-видимому, осознал, что его стиль противостоит стилю Вагнера. В «Летописи» он не без чувства заметной гордости пишет, что оркестровка «Испанского каприччио», «Шехеразады» и «Светлого праздника» «достигла значительной степени виртуозности и яркой звучности без вагнеровского влияния».

¹ Там же. Малер и Штраус, стр. 188.

² Там же, стр. 188.

³ G. Knepler. Gustav Mahler «Musik und Gesellschaft», 1952. № 2.

⁴ F. Krause «Richard Strauss», Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig, 1955, S. 111, 340.

<стр. 137>

(разрядка моя — А. В.), при ограничении себя обыкновенным глинкинским составом оркестра»¹.

К этой цитате из «Летописи» мы еще вернемся, так как в ней Римский-Корсаков достаточно четко охарактеризовал особенности своего оркестрового стиля эпохи «Шехеразады», «Каприччио» и «Светлого праздника».

Понятно, даже Римский-Корсаков на отдельных этапах своего творческого пути не мог пройти мимо такого явления, как Вагнер. Об этом со всей откровенностью он пишет в той же «Летописи». Так, он отмечает, что, начиная примерно с сезона 1888/89 гг., «...п р и е м ы (разрядка моя.— А. В.) Вагнера стали мало-помалу входить в наш (его и Глазунова. — А. В.) оркестровый обиход»². Признание Римского-Корсакова представляется мне существенно важным: тем самым Римский-Корсаков подчеркивает, что им были восприняты п р и е м ы, я бы даже сказал, отдельные приемы оркестрового письма Вагнера, а не его метод строения и развития тембровой ткани.

Если сопоставить приведенный отрывок из 4-й сцены второго действия «Валькирии» (см. пример 135) с началом 2-й сцены первого действия, то нетрудно проследить общность принципа тембрового построения, сводящегося в обоих случаях к чередованию параллельных тембровых рядов:

Р. Вагнер. „Валькирия“, I д., 2-я сц.

137 Mäßig langsam

2 Cl.
in A

Fag. I

LII

Cor.
in F III

IV

V-le

V.co.
C.b.

¹ Н. Римский - Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 168.

² Там же, стр. 169.

<стр. 138>



<стр. 139>



Подобная смена тембровых комплексов в пределах единой группы, несомненно, является блестящим решением задачи длительного использования меди в ее ведущем значении. И, тем не менее, это не решает еще проблемы до конца, медь обогатилась в конечном счете параллельными тембровыми рядами, однако, каждый из них остался в той, же мере застойным, что и ранее. И вот второй путь, по которому пошел Вагнер, оказался более плодотворным, ибо именно он привел к некоторому преодолению застойной природы тембра

меди — речь идет об унисонном велении различных тембровых рядов в пределах однородной медной группы.

Совершенно очевидно, что унисонное соединение различных тембровых рядов в пределах единой медной группы не только привело к образованию новых добавочных тембровых рядов, не только обогатило оркестровую палитру новыми смешанными тембрами, но и придало одноплоскостной меди несколько большую тембровую гибкость. Оно позволило даже на протяжении единой мелодической линии (путем наложения и снятия отдельных инструментов) осуществить модификацию тембрового качества, постепенность перехода от одного тембрового нюанса к другому.

В «Полете валькирий» мелодическая линия с самого начала поручена forte унисону двух валторн и басовой трубе¹:

¹ Здесь мы берем «Полет валькирий» в оптимальном тембровом варианте (см. вступление к третьему действию «Валькирий»), а не в том виде, как этот оркестровый эпизод обычно исполняется в концертном зале, где басовую трубу заменяют тромбоном.

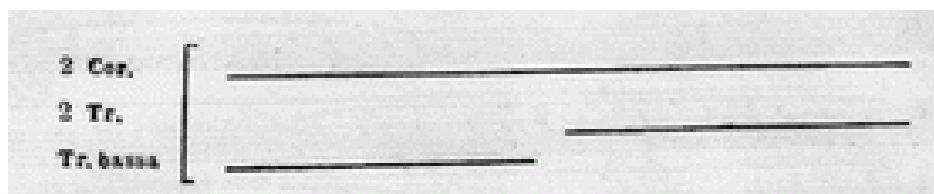
138 (Lebhaft)

I Picc.
 II
 I Fl.
 II
 I Ob. II
 III
 C. ingl.
 I Cl. in A
 II
 III
 Cl. basso
 Fag.
 I. III a2 in E
 II. IV a2 in E
 VI. VIII a2 in E
 Tr. bassa in D
 V. I
 V. II
 V-lo
 V-c



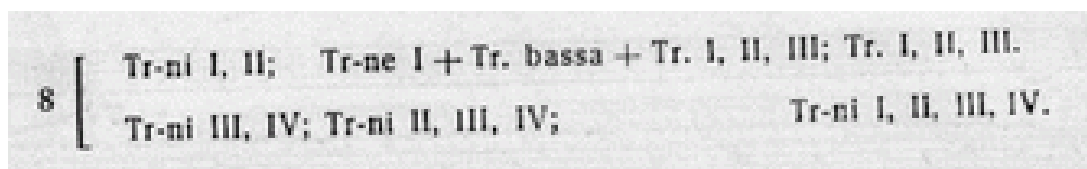
<стр. 142>

По мере продвижения в более высокий регистровый отрезок басовая труба сбрасывается, и мелодическую линию продолжают вести вместе с валторнами две обычные трубы:



Таким образом, тембр не остается застойным, наоборот, в процессе своего развития мелодическая линия, по мере восхождения, приобретает различные тембровые оттенки.

Второе проведение дано в октаву и построено следующим образом:



Мелодическая линия в верхнем этаже, порученная сначала двум тромбонам, переходит затем к одному (первому) тромбону, басовой трубе и трем трубам. Заканчивается она чистым тембром трех труб, в то время как в нижнем этаже накапливается звучность тромбонов: мелодию излагают сперва два, затем три и, наконец, четыре тромбона.

Только при том преодолении тембровой застойности, которое было осуществлено Вагнером, стала возможной доминирующая роль меди. И то, надо признать, что оба принципа — и принцип сопоставления параллельных рядов, и собственно преодоление застойной тембровой природы инструмента, достигаемое своеобразным методом унисонной дублировки, — все это лишь до известного предела расширило тембровую модуляционность медной группы. Если, тем не менее, Вагнер чрезвычайно широко пользовался группой медных и если она зачастую находилась в центре его оркестрового целого, то причину такой перенасыщенности медными инструментами следует искать в самом творческом замысле.

В. Ястребцев приводит следующее высказывание Римского-Корсакова об оркестре Вагнера: «...в большинстве случаев оркестр Вагнера — это не что иное, как бесконечно опозитизированный и идеализированный «военный» оркестр, правда, в самом лучшем своем проявлении, в котором, несмотря на присутствие струнных, медь и деревянные духовые явно преобладают»¹.

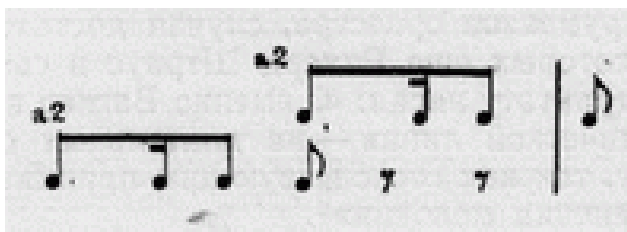
В «Полете валькирий» медь находится в центре оркестрового целого. Она длительно использована, притом — в ведущем значении. К моменту появления мелодической линии у медных — оркестровая ткань полностью развернута и образует совокупность трех элементов:

- а) пронзительного свиста подголосочно-декоративного значения у деревянных (без фаготов),
- б) остиной ритмической функции части валторн, виолончелей и фаготов (линии «конского топота»),
- в) подчиненной фигурационной функции первых и вторых скрипок и альтов.

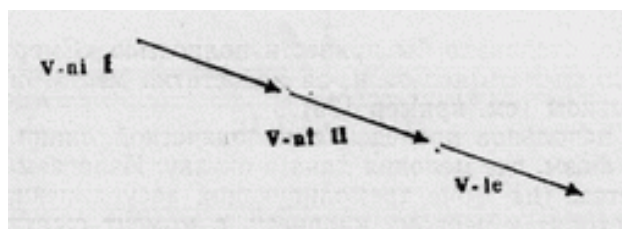
¹ В. Ястребцев. Римский-Корсаков и Вагнер, «Советская музыка», 1933, №

Непрерывность свистящего дерева достигается движением шести пар инструментов, охватывающих протяженность трех октавных этажей (см. пример 138).

Разбивкой валторн Вагнер добивается отсутствия торопливости. Ритмическую линию он делит на два аналогичных отрезка:

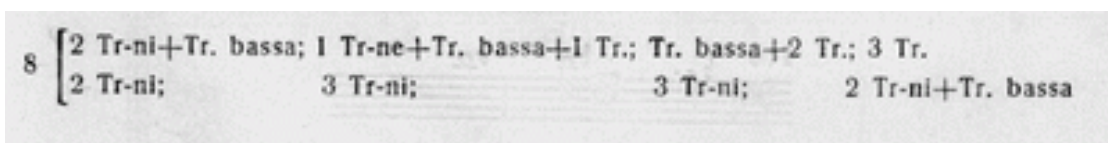


Причем концовка каждого из них придает большую упругость и отчетливость ритмической дробности. Благодаря создавшемуся стыку расчлененные валторны образуют единую линию, в то же время первая их пара переходит за тактовую черту. Первые скрипки на сильных, вторые скрипки и альты на последующих вторых и третьих долях такта вторгаются ниспадающей квинтолью:



Кроме того, альты и первые скрипки на подступах ко вторым и третьим долям такта дублируют взлеты деревянных инструментов, а вторые скрипки подчеркивают переходящую за тактовую черту концовку верхней пары валторн. Можно, собственно, ограничиться разбором этого двутакта, так как все три элемента оркестровой ткани, образующие фон-сопровождение, остаются и основе своей неизблемыми вплоть до выкрика валькирии: «Hojatoho».

То, что Вагнер уже здесь исчерпал *Fortissimo*, с очевидностью обнаруживает последующий *H-dur*. При продолжающемся свисте дерева (все те же шестерки), учетверенные валторны и шумовые явления струнных¹ также не приводят к дальнейшему увеличению силы звука, как и группа ведущей меди, представляющая мелодическую линию и данная на этот раз в следующем виде:



¹ Шумовое начало струнных здесь дано иначе, нежели в Пасторальной симфонии Бетховена. Чем ниже играют контрабасы, чем громче и быстрее, тем они становятся менее звукочеткими. Этими свойствами контрабасов

воспользовался Бетховен.

Вагнер же придал скрипкам шумовое значение, если можно так выразиться, насильственным путем. Звучаτικότητα скрипки при всех обстоятельствах, казалось бы, является незыблемой, но сыграть в столь быстром темпе целую цепь ниспадающих квинтолей не так легко. Оркестранты в большинстве случаев вынуждены упростить рисунок, они стремятся лишь интонационно четко начать и закончить каждую квинтоль. Но так как в промежутке между началом и концом каждый скрипач упрощает рисунок по-своему, то в результате получается тот шумовой эффект, к которому, видимо, стремился Вагнер.

<стр. 144>

Отмеченным выше принципом наложения и снятия инструментов Вагнер пользовался не только по отношению к медной группе.

Возможно и даже вероятно, что к сложным принципам смешения медных красок он пришел в результате широко использованного им приема «движения тембра» у деревянных и струнных. Я имею в виду те случаи, где развитию мелодической линии сопутствовало включение и выключение инструментов оркестра, случаи достаточно многочисленные у Вагнера, о которых еще Рихард Штраус в своих комментариях к берлиозовскому трактату писал: «...именно Вагнер весьма редко поручал ведение мелодической линии — на длительных отрезках — одному только инструменту, так как господствующим принципом его был принцип тембрового членения мелодии»¹.

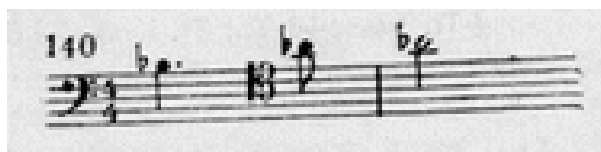
Развитие мелодической линии с сопутствующим включением-выключением отдельных инструментов, отчетливо наметившееся в «Лоэнгрине», впоследствии привело к почти калейдоскопически сменяющемуся движению красок в «Тристане и Изольде». Примером может служить «Смерть Изольды», где необычайное движение красок, их смена в бесчисленных переходах от одного инструмента к другому дана то в противопоставлении чистых тембров, то сохраняет тембровую преемственность при помощи модификации, достигаемой средствами дублировки.

Собственно, следовало бы привести полностью «Смерть Изольды», но, так как это сделать нельзя из-за недостатка места, ограничусь небольшим отрывком (см. пример 139).

Привожу начальное проведение мелодической линии и несколько тактов второй фазы, где мелодия дана в октаву. Излагаемая сперва басовым кларнетом (на фоне тремолирующих засурдиненных виолончелей), она переходит к первому кларнету, в момент сжатия, начиная с 5-го такта, последовательно проводится третьей валторной², второй половиной засурдиненных вторых скрипок, затем первой половиной засурдиненных вторых скрипок и, наконец, при дальнейшем дроблении мелодического ядра — в середине 7-го такта — перехватывается второй половиной засурдиненных первых скрипок.

Начальный этап движения тембра в мелодической функции разворачивается на непрерывном фоне тремолирующих струнных (сначала одних виолончелей, затем виолончелей и альтов). Далее тремоло переходит в верхний регистр к первым и вторым скрипкам, в то время как из глубины средних голосов

вырастает унисон виолончелей в их экспрессивно-мелодическом значении, дублируемый тремолирующими альтами, к которым в следующем такте прибавляется первый фагот. Но он, равно как и тремолирующие альты, не сопутствует виолончелям в конце их фразы. Скачок на септиму поручен виолончелям:



¹ Н. Berlioz. Instrumentationslehre, Teil I, S. 190.

² Появлению валторны лично я придаю очень большое значение. Дело и том, что она не только продолжает линию кларнета. Природа валторны двойственна, и, понятно, и целом ряде случаев Вагнер (да и не только Вагнер) сближает ее с деревянными. Мне кажется важным обратить здесь внимание именно на двойственную природу валторны. Она появляется в ведущей мелодической линии вслед за тромбонами с их просвеченным трагизмом (в подфункции сопровождения), и этот стык, где, с одной стороны, валторна продолжает мелодическую линию кларнета, а, с другой стороны, выступает как медный инструмент, на который невольно ложится отблеск отзвучавших тромбонов, придает ей особое значение. Собственно, отсюда и начинается линия постепенного просветления.

139 Sehr mäßig beginnend

<стр. 146>

Cl. *senza sord.*

Cor. *senza sord.* *pp*

Tr-ni *ppp*

V. I

V. II *con sord.* *p cresc.* *cresc.*

V-le *cresc.*

Из. *от . крым.са.ет... глянѣте, дру.ги: вид.поль.вам?*

V-c. *div* *cresc.*

C-b. *cresc.*

Fl.

Ob.

Cl.
in A

Cor.

Fag.

Cl. b
in A

Tr-ni

Arpa

V. I

V. II

V. le

Ha.

V. c.

C. b.

con sord.

cresc.

div.

unin.

div.

Все свет. се. е он сн. а. ет.

The image shows a page of musical notation, likely a score for a symphony. The notation is written on multiple staves, with various musical symbols, dynamics, and tempo markings.

Top Section (Measures 1-12):

- Staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), time signature of 4/4. Dynamics: *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo).
- Staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 6: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 7: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 8: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*

Middle Section (Measures 13-24):

- Staff 9: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *molto* (much), *cresc.*
- Staff 10: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *molto*, *cresc.*
- Staff 11: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *molto*, *cresc.*
- Staff 12: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *molto*, *cresc.*
- Staff 13: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *molto*, *cresc.*
- Staff 14: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *molto*, *cresc.*

Bottom Section (Measures 25-36):

- Staff 15: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 16: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 17: Treble clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*
- Staff 18: Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*, *cresc.*

Lyrics:

В звезда

<стр. 149>

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Cor.
 Fag.
 Cl. b.
 Timp.
 Arpa
 V. I
 V. II
 V-le
 Hs.
 V-c.
 C-b.

HOM O.IE CKE

This is a page from a musical score, likely for a symphony or opera. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Fag.), Contrabass Clarinet (Cl. b.), Timpani (Timp.), Harp (Arpa), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (V-le), Horn (Hs.), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The vocal parts are represented by the lyrics in Russian: "HOM", "O.IE", and "CKE". The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

<стр. 150>

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Fag.

Cl. b.

Timp.

Arpa

V. I.

V. II.

V. le.

H. b.

V. c.

C. b.

f

mf

p

dim.

senza sord.

в блѣдѣ

на прѣдѣ

Etwas bewegter

pp

pp

pp

pp

pp

p dolce

p

p

p

p

p

p

p

p

p

senza sord. 8

pp dolce

arco

pp

Видно ль вам?

senza sord.

Handwritten musical score for a vocal and piano ensemble. The score is written on 18 staves. The top system (staves 1-6) features a vocal line with a *p dolce* marking and a piano accompaniment. The middle system (staves 7-12) shows a piano solo section with *senza sord.* markings. The bottom system (staves 13-18) includes a vocal line with the lyrics "Сера" and "не с ми" and a piano accompaniment. The score is written in a historical style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Ob. *p dolce*

Cl.

Cor. in E

Fag.

V-ni I

V-ni II *unis.*

V-la

Hr. *МОЩНОСТЬ СЯ*

V-c. C-b.

<стр. 154>

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piano. The notation is written on multiple staves, with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The score includes several measures of music, with some measures containing triplets and others containing rests. The dynamic markings include *p* (piano) and *p dolce* (piano dolce). The text "senza sord" (without mutes) is written above one of the staves. The page number "11" is visible in the top left corner. The bottom of the page features the text "в ширь" (in width) and "и" (and).

<стр. 155>

Однако и здесь Вагнер смешивает тембр виолончелей — на этот раз с валторной и со второй половиной засурдиненных вторых скрипок, которые уже несколько ранее пришли к этому *ля-бемоль* в результате движения гармонических голосов.

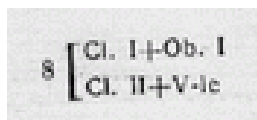
Во второй фате, начинающейся, в отличие от первой, однотактным построением, активное проведение мелодии поручено сначала двум валторнам:

(опечатка — вверх in F!)

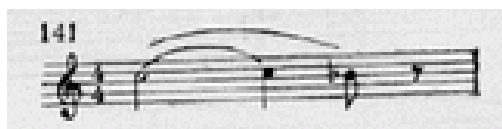
В следующем такте их заменяют два кларнета in A, к которым в нижнем этаже? начиная со второй доли такта, присоединяются альты:

<стр. 156>

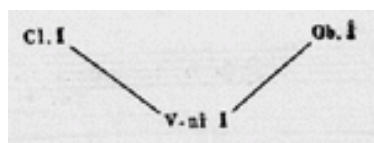
Далее, в третьем такте на верхний голос кларнета накладывается гобой:



В четвертом такте гобой сбрасывается, мелодическая линия в верхнем этаже остается у одного кларнета, причем во второй половине такта интонацию *ми—ре* подчеркивают первые скрипки, в то время как на альты, ведущие мелодию в нижнем этаже, накладываются — по принципу частичной, несплошной дублировки — два звука валторны:



Наконец, в пятом такте те же альты по-прежнему ведут нижний голос темы, а мелодический рисунок в верхнем голосе переходит от кларнета к гобою, причем самый переход осуществляется с помощью первых скрипок, во второй половине такта (по аналогии с предыдущим тактом) подчеркивающих интонацию *фа-диез—ми*:



Но первые скрипки не доводят всю линию до конца, они ограничены интонацией *фа-диез—ми*; остается наверху один гобой, продолжающий свою мелодию и в следующем такте.

Такова в общих чертах схема движения тембра в начале второй фазы¹. Весь этот поток таит в себе необычайное богатство красок. Но это движение тембра вызвано не только причинами непосредственно выразительного порядка, оно обусловлено и структурными особенностями музыки Вагнера. «Бесконечная мелодия» с ее завуалированными метрическими гранями вынуждала Вагнера к подобного рода инструментовке. Именно своей инструментовкой — тембровым вычленением отдельных явлений из непрерывно несущегося потока музыки — Вагнер в известной мере восполнил отсутствие четких метрических очертаний².

¹ Стоит отметить еще одну деталь. В то время как фигурационный рисунок — во второй половине четвертого такта второй фазы — подводит первые скрипки к мелодической интонации *ми—ре*, у вторых скрипок фигуративное движение, начавшееся со второй половины того же такта, на сильной доле пятого такта достигнув *си-диез*, этим самым *си-диез* на мгновение дублирует верхний мелодический голос кларнета. Таким образом, создается своеобразная переключка первых и вторых скрипок, частично дублирующих — при помощи тембровых акцентов — верхнюю мелодическую линию, порученную дереву.

² Последующие поколения композиторов отвергли бесконечную мелодию вагнеровского типа и вернулись к более четким метрическим очертаниям: вместе с тем очень много и в методе оркестровки Вагнера оказалось неиспользуемым. Примерно так же дело обстоит и с гармоническим языком Вагнера. Спора нет, «Тристан» был и остается выдающимся произведением, но хроматическая основа гармонии не оказалась способной проложить пути в

будущее.

Поучительно и другое: в более поздних сочинениях (прежде всего в «Мейстерзингерах») Вагнер отказался от хроматических гармоний тристановского типа.

<стр. 157>

У любого другого композитора целое в условиях почти калейдоскопической смены тембра, вероятно, распалось бы на мельчайшие частицы, но Вагнер сумел предотвратить угрозу распада единого потока. Несомненная заслуга в предотвращении распада тембровой ткани принадлежит струнным, тремоло которых в обрамляющих частях и фигурационный рисунок посередине выполняют своеобразную «цементирующую» функцию. Тем не менее, многокрасочной «Смерть Изольды» все же осталась, в особенности если судить по обычному концертному исполнению.

Понятно, самый принцип столь смелого движения красок мог возникнуть лишь в связи с особенностью развития звуковой ткани, в связи с секвентностью и вычленением мотивного ядра. Но при всем этом только струнными — с их тремолирующей и фигурационной функцией — не достигается еще единство в развитии целого: первостепенная роль принадлежит здесь вокальной партии Изольды. Одно дело, когда мелодическая линия в оркестре дана в виде тембрового плана, на который накладывается высокий голос, драматическое сопрано, — тогда ведущее мелодическое начало в оркестре становится своеобразным «подтекстом» и обе линии воспринимаются в совокупности друг с другом. Другое дело, когда этот «подтекст» оказывается на переднем плане, вне высокого женского голоса, — тогда он приобретает господствующее и самодовлеющее значение.

Вот почему я не могу сочувственно отнестись к попыткам превращения сцены «Смерти Изольды» в пьесу для одного оркестра, хотя Вагнер сам нередко исполнял эту сцену в симфонических концертах вслед за вступлением к опере.

Примером движения тембра в пределах струнной группы может служить начало среднего раздела вступления к «Тристану и Изольде» (см пример 142).

Мелодии, порученная виолончелям, последовательно переходит ко вторым скрипкам (на четвертой струне), затем к первым скрипкам (на той же четвертой струне) и, наконец, на стыке высокого *до-диез* снова перехватывается виолончелями. Если рассмотреть эти последовательно сменяющие друг друга инструменты в их горизонтальном развитии, то нетрудно отметить что их значение является ведущим только до известного момента, до тех пор, пока они выполняют основную мелодическую функцию. Так, хотя после перехода ко вторым скрипкам, виолончели не умолкают а продолжают вести свою самостоятельную линию, их партия утрачивает при этом ведущий характер, становится явлением подголосочного порядка. Первые скрипки, продолжая дальнейшее течение «бесконечной мелодии», отводят в сферу подголосочных явлений вторые скрипки, пока, наконец, в свою очередь не оказываются перехваченными виолончелями. Но подобно тому как не умолкают виолончели при появлении вторых скрипок (и соответственно — вторые при вторжении первых), не обрывается и линия первых скрипок при перехвате виолончелями основного мелодического потока на стыке высокого *до-диез* второй октавы¹.

¹ Необычайно трудную задачу поставил здесь Вагнер перед исполнителями партии первых скрипок. Последующее появление виолончелей, перехватывающих линию первых скрипок,— а плане исполнительском — несколько проще, поскольку самый перехват осуществлен на стыке одного и того же звука. Точно так же и предшествующее вторжение вторых скрипок вполне закономерно, так как именно этим вторжением подчеркнуты метрические грани. Лишь первые скрипки, продолжающие линию вторых, поставлены в особые условия. Они должны перенять *ре-диез*, как естественное продолжение только что отзвучавшего *ре-диез* вторых скрипок. В этом вся трудность. Немногим дирижерам удастся достичь необходимой преемственности, и у большинства из них вторжение первых скрипок нарушает целостность мелодической линии

Когда постигаешь те трудности, которые преодолевали оркестранты XIX столетия,

<стр. 158>

Violin I: *p*, *f*, *dim.*, *p*

Violin II: *f*, *dim.*, *p*

Viola: *f*, *dim.*, *p*

Cello/Double Bass: *f*, *dim.*, *p*, *sul G*, *arco*

<стр. 160>



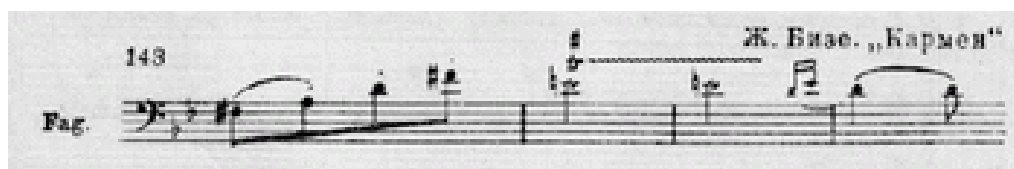
<стр. 161>

Явление вторгающегося тембра неразрывно связано с музыкальной тканью Вагнера, где на основе крепкого гармонического костяка отдельные голоса живут самостоятельной, почти полифонической жизнью.

Как правило, вторжение нового тембра совершается на стыке одного и того же звука, на точке пересечения¹. При масштабной развитии новый голос обычно перерастает в октавный или двухоктавный комплекс голосов, и, соответственно, новый тембр — в комплекс группового тембра.

невольно проникаешься уважением к ним. Речь идет не только о трудностях

технического порядка, вроде преодоления неудобноисполнимых трелей, как то имело место, скажем, в «Кармен»:



но прежде всего о трудностях ансамбля, о непривычной трактовке отдельных инструментов, групп и оркестра в целом. Несомненно и бесспорно, что именно оркестранты, наряду с великими композиторами, участвовали в создании нового оркестрового стиля: это была огромная совместная творческая работа.

¹ Кроме того, практика Вагнера знает случаи постепенного внедрения тембра, когда новый голос — тембр — появляется сперва в твоём подголосочном значении и лишь на определенном этапе (чаще всего на стыке одного и того же звука) перерастает в мелодическую линию ведущего порядка.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Единый по своему технологическому значению процесс дублировки — многозначен. Римский-Корсаков, мало симпатизировавший смешанным краскам, неоднократно повторяет на страницах «Основ оркестровки», что «... частые соединения тембров (удвоения, утроения и т. д.), образующие сложные тембры, ведут к некоторому обезличению каждого из них и к однообразию общей красочности» и что «..соединение в унисон двух или более тембров, придавая сочетанию известную прелесть густоты, мягкости и силы звука, в то же время ведет к значительному безразличию колорита и выразительности сложного тембра перед простым» ².

Высказывания композитора остаются неоспоримыми, однако, лишь по отношению к тем явлениям, которые рассмотрены в «Основах оркестровки». Дело в том, что Римским-Корсаковым затронуты не все виды дублировок. Поскольку единый технологический принцип дублировки многозначен, следует различать по крайней мере три группы дублировочных явлений. К первой из них, на мой взгляд, относятся собственно-смешанные тембры, то есть явления, при которых унисонные соединения двух или трех инструментов приводят к образованию нового тембрового качества.

Эти новые отличительные тембровые признаки и свойства, образующиеся в результате своеобразной взаимосвязи составных тембров, перекрывают индивидуально-тембровые особенности каждого инструмента в отдельности.

Таково, например, унисонное соединение альтов и виолончелей, сыгравшее столь большую роль в творчестве Бетховена, соединение виолончелей и трубы, а также целый ряд других образований, о которых речь впереди.

² Н. Римский - Корсаков. Основы оркестровки, стр. 34 и 44.

Вторая группа охватывает те случаи, где преобладающим остается один из тембров. К подобным дублировкам я отношу явления, когда деревянный инструмент, дублируя, к примеру, струнные, придает последним большую густоту (см начало «Шехеразеды» Римского-Корсакова, пример 152, такты 3—6 и далее) или когда деревянные, дублируя медь, смягчают тембр, скажем, трубы:

1+4 [Allegro vivo] П. Чайковский. 6-я симфония, I ч.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Sixth Symphony. The title at the top right is "П. Чайковский. 6-я симфония, I ч." (P. I. Tchaikovsky. 6th Symphony, I movement). The tempo marking "[Allegro vivo]" is at the top left. The time signature is 3/4. The score is for measures 1-4. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl in A (Clarinet in A), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), Tron (Trombone), Tb. (Tuba), Timp. (Timpani), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), V-le (Viola), V-c. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fag.) have a melodic line with many slurs. The strings (Vni I, Vni II, V-le, V-c., Cb.) have a rhythmic accompaniment. The trumpet (Tr.) has a marking "fff marcato vivo".



<стр. 164>

Сюда же примыкают образования, при которых деревянные инструменты, выполняя функции тембрового мостика между струнными и медью, поглощаются общей звучностью всего оркестра.

Так, в первых четырех тактах «Шехеразады» Римского Корсакова (см. пример 208) деревянные (кларнеты и фаготы) не слышны, они растворяются в tutti. Присутствие деревянных здесь незаметно, но их отсутствие сразу бы сказалось — медь и струнные прозвучали бы разобщенно.

Третий тип дублировки играет особо важную роль при установлении равновесия гармонической вертикали, когда деревянные инструменты, сливаясь, теряют свои индивидуально-тембровые признаки,

приобретая свойства группового тембра, а также в процессах общего нарастания, когда оркестровые инструменты, отступая в своем индивидуально-тембровом значении на задний план, служат целям накопления интенсивности и силы звучания.

Римский-Корсаков часто пользуется в педальной функции деревянными инструментами как группой, темброво суммируя их (см. пример 145).

В четвертой части Шестой симфонии Чайковский применяет тот же принцип в нарастающем развороте звуковой ткани, Инструменты деревянной группы постепенно включаются в подголосочную функцию (см. пример 146).

В дальнейшем композитор, в связи с общим спадом, выводит сначала гобои, затем кларнеты — и возвращается к исходному тембру, к унисону трех флейт и двух фаготов (см. пример 147).

В симфоническом творчестве Глазунова¹ технологический процесс дублировки превратился в принцип оркестровки. Весьма неясным и загадочным представляется на первый взгляд тот факт, что гениально одаренный Глазунов, обладавший феноменальным музыкальным (в том числе и тембровым) слухом, оказался, как думали многие, нечутким к восприятию темброво-кolorистического начала. На деле стремление средствами дублировки сблизить и сгладить контрастность оркестровых явлений соответствует характеру музыки композитора.

Для творчества Глазунова, с его плавным, неторопливым, неизменно благородным звуковым потоком, где оптимизм изначален², для творчества отличающегося известной инертностью симфонического развития и малоконфликтностью целого, оказалось естественной и закономерной способностью средствами дублировки сглаживать контрастность оркестровых явлений.

Не дополнительных средств выразительности или контрастности ищет Глазунов в дублировке, а смягчения тембровых противопоставлений. В соответствии с этим принцип его дублировки покоится не на основах, приводящих к образованию нового тембрового качества — с новыми отличительными признаками и свойствами, перекрывающие индивидуально-тембровые особенности каждого инструмента, взятого порознь, а на началах прямо противоположных.

¹ Я оставляю здесь в стороне прочие сферы его оркестрового творчества. Понятно, в специальной монографии, посвященной Глазунову, нельзя было бы обойти молчанием те принципы, которые легли в основу оркестровки его балетов, ряда музыкальных картин, в том числе «Весны» и «Царя Иудейского»). Но в рамках данной работы, когда выяснению подлежит вопрос, в какой мере особенности оркестра являются производными от более общих закономерностей музыкального целого, представляется возможным ограничиться — в качестве конкретной иллюстрации выдвинутого мною положения — лишь одной областью оркестрового творчества композитора — его симфоническими произведениями.

² «Красота глазуновской музыки — в благородной, «дородной» уравновешенности его лирики, задушевной и кристально прозрачной. Впрочем,

эта целостность, целомудренность дана, а не завоевана душевной борьбой, а потому не содержит напряженности», — писал И. Глебов в своей статье «Пути в будущее» (см. «Мелос», кн. II, 1918, стр. 85).

<стр. 165>

145 Н. Римский-Корсаков, „Золотой петушок“, III д.
[Allegro assai]

Fl.
Ob.
Cl. in G
Cl. in A
Fag.
Cor. in F
Tr. in C
Tr. in F
V-ni I
V-ni II
V-la
V-c

<стр. 166>

П. Чайковский. 6-я симфония, IV ч.

146 Adagio lamentoso

Fl. *mf* *p*

Fag. *mf* *p*

I *f* *mf* *p*

II *f* *mf* *p*

V-lc *f* *mf* *p*

V-c *f* *mf* *p*

C-b.

largamente

mf *p* *mp*

mf *p* *mp*

mf *p* *mp*

mf *p* *mp*

mf *p* *mp*

[illegible]



<стр. 169>

Поскольку ему необходимы тембровые явления менее дифференцированные, он прибегает к **р а с т в о р е н и ю** одной краски в другой, к ее поглощению. Эта, собственно, и явилось предпосылкой для осуществления Глазуновым его симфонических намерений. Оркестровка симфоний композитора (я имею прежде всею в виду ее малоконфликтность) неотделима от малоконфликтности самой музыки, обусловлена ею, является ее производным.

Смешанные краски, которыми преимущественно пользовался Глазунов, лучше всего охарактеризованы Римским-Корсаковым. Говоря об унисонных дублировках, — я уже приводил эту цитату, — он отмечает известную прелесть их густоты, мягкость и силу, но тут же подчеркивает, что все эти положительные качества достигнуты за счет значительного безразличия колорита и однообразия

общей красочности.

Многие музыкальные критики не могли понять, как Глазунов, бывший ученик Римского-Корсакова, этого великого колориста, остался равнодушным, как они полагали, к красотам тембра. Но не надо забывать, что Глазунов был не только учеником, но и гениально одаренным композитором с совершенно поразительным слуховым аппаратом. Тем не менее, остается неоспоримым тот факт, что в оркестровке своих симфоний Глазунов пользовался дублировочным принципом как средством, сглаживающим контрастность и конфликтность оркестровых явлений. И неудивительно: отношение великого художника к тембру не является чем-то внешне заимствованным, извне привнесенным. Тембр для художника — это неотделимая часть музыкального целого, и отношение к нему диктуется особенностями самой музыки. Для Глазунова дублировочный принцип явился неизбежным условием творческого претворения ею музыки, частным преломлением более общих стилизованных закономерностей его творчества в целом.

Еще Глинка в упоминавшихся уже «Заметках об инструментовке» с гениальной прозорливостью указал что «инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального»¹.

Прошло почти сто лет с момента опубликования «Заметок», однако многие теоретики не смогли или не сумели сделать необходимых выводов.

Несмотря на высказывания великих композиторов о прямой зависимости инструментовки от самого музыкального творчества, иные теоретики с непонятным упорством продолжают до сих пор рассматривать учение об инструментовке, лишь как некий свод абстрактно-технологических норм, как нечто «извечное», «внеисторическое», отрывая тем самым инструментовку от существа самой музыки.

Каковы же условие, способствующие — в результате дублировки — образованию новых собственно-смешанных красок? И наоборот, — каковы причины, приводящие в результате той же дублировки к обезличению тембра?

Решающую роль играет при этом соотношение тесситурных отрезков. В частности, в зависимости от совпадения (полного или относительно полного) или несовпадения регистров обоих инструментов один и тот же технологический прием дублировки, при прочих равных условиях, может привести и приводит к различным и даже противоположным результатам.

При совпадении регистров, как правило, оба инструмента отлично сливаются, при несовпадении — весьма часто также сливаются, но не до конца. И это слияние «не до конца» нередко таит в себе источник нового тембрового качества, источник собственно-смешанных явлений.

¹ М. Глинка. Записки об инструментовке, стр. 27.

<стр. 170>

Дублируя скрипку флейтой, гобоем или кларнетом, мы не получим нового тембра, ибо объем этих инструментов более или менее совпадает. В производном тембре — в зависимости от численного соотношения — окажется преобладающим то тембр струнных, то тембр деревянных. При этом по поводу

Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» метко замечает: «...духовой инструмент, ведущийся в унисон со смычковым, усиливает и сгущает звучность последнего, наоборот, тембр последнего смягчает тембр духового инструмента. В подобном соединении преобладает характер смычкового инструмента в том случае, если силы соединяемых инструментов равные, например если партия скрипок удвоена одним гобоем или партия виолончелей — одним фаготом. Если же несколько духовых соединены в унисон с одной лишь партией смычкового квартета, победа тембра будет на стороне духовых»¹.

Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» исходит из принципа равнотесситурной дублировки (то есть дублировки, при которой тесситурные дублируемых инструментов более или менее совпадают или соответствуют друг другу). Причину этого я усматриваю в том, что неравнотесситурная дублировка таит в себе разрыв между напряженностью обоих инструментов (несоответствие регистров) и неизбежно нарушает ровность звучания.

Исключительная заслуга Римского-Корсакова, как великого теоретика, состоит в том, что он дал технологическое раскрытие стилистических особенностей целого периода, и в первую очередь своего собственного оркестрового стиля. Римский-Корсаков прямо говорит: «Принимаясь за этот труд, я имею в виду осветить принципы современной оркестровки... Принципами этими я руководствовался при оркестровке собственных сочинений и, желая поделиться некоторыми мыслями с молодыми композиторами и учениками, привожу примеры из собственных партитур...»² (разрядка моя. — А. В.).

К основным вопросам Римский-Корсаков неизменно относил вопросы ровной звучности и, технологически раскрывая принципы своей оркестровки, уделял им всегда особое внимание. Так, подытоживая проделанную работу, Римский-Корсаков в «Предисловии 1891 года» писал «При составлении моей книги я имел главной целью выяснить подготовленному читателю главные основания живописной и яркой оркестровки нашего времени, посвятив значительную часть учению о звучностях (тембрах) и оркестровых сочетаниях. Я старался выяснить как достичь такой-то звучности, как достичь желаемой ровности и требуемой силы»³ (разрядка моя — А. В.).

Неудивительно поэтому, что не только вопросы дублировки, но и разделы, посвященные строению гармонической вертикали и проведению) мелодии в одну и две октавы, рассмотрены Римским-Корсаковым под углом трения ровной звучности. Поскольку в образовании последней особо важную роль играет соответствие регистровых отрезков, необходимость этого соответствия неизменно акцентировалась Римским-Корсаковым.

Так, говоря о сочетании флейты и фагота в октаву и отмечая, что соединение это встречается редко, Римский-Корсаков добавляет: «...вследствие слишком большого несоответствия регистров ...помещение фагота выше кларнета или гобоя, кларнета выше гобоя или флейты и гобоя выше флейты ведет к неестественной и вычурной звучности вследствие спутанности регистров...»⁴

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, стр. 51.

² Там же. Из предисловия автора к последней редакции, стр. 11.

³ Там же. Из предисловия автора 1891 года, стр. 8.

⁴ Там же, стр. 44.

<стр. 171>

О той же спутанности регистров Римский-Корсаков говорит и в общем обзоре мелодии у деревянных. «Нормальный, наиболее естественно звучащий порядок деревянных духовых, в смысле тесситуры их среди всего оркестрового звукоряда следующий, начиная сверху: Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti (как то принято располагать в оркестровых партитурах). Нарушение этого порядка, например помещение фаготов выше кларнетов или гобоев или флейт ниже гобоев и кларнетов, и тем более фаготов выше флейт — ведет к вычурности и изысканности звука...»¹. Хотя оркестровому стилю Римского-Корсакова чужды явно выраженные несовпадения регистровых отрезков (в своем творчестве он редко пользовался ими), тем не менее в «Основах оркестровки» композитор счел нужным упомянуть о них, указав, что такое несовпадение регистров «. в некоторых особых случаях (помещение фаготов выше кларнетов и т. д. — *А. В.*) может быть применено с пользой и послужить художественным целям»².

Подробнее на явлениях неравнотесситурного порядка (в том числе и на неравнотесситурной дублировке) Римский-Корсаков не останавливается. Разделу о дублировках предпослано общее положение, которое сформулировано следующим образом: «Лучшими, наиболее естественными соединениями (речь идет об унисонных удвоениях — *А. В.*) следует считать соединения таких инструментов, тесситуры которых более или менее совпадают или соответствуют друг другу»³.

Одновременно становится понятной та эстетическая оценка, которая дана Римским Корсаковым этому типу дублировки. Он безусловно прав, утверждая, что «частые соединения тембров (удвоения, утроения и т. д.), образующие сложные тембры, ведут к некоторому обезличению каждого из них и к однообразию общей красочности.»⁴. Все это бесспорно, но применимо лишь к дублировкам равнотесситурного типа. Между тем, неравнотесситурная дублировка представляет собой иную группу явлений.

Собственно, на принципе неравнотесситурной дублировки (унисон трех флейт и двух фаготов) построено начало подголосочной функции в четвертой части Шестой симфонии Чайковского (см пример 146), но в развитии подголоска композитор переходит к внутригрупповому суммированию тембра деревянных.

Бизе во вступлении к «Кармен» строит всю мелодическую линию по принципу неравнотесситурного значения унисона струнных и меди. На низкий регистр трубы накладываются высокие виолончели, причем тембровым мостиком — кларнетом и фаготом — лишь достигается неразобченность звучания. Но высокие виолончели и низкая труба по своей звуконапряженности весьма отличны друг от друга. Контраст тесситурных отрезков (разрыв степени напряженности) приводит здесь к образованию нового тембра, характерные свойства которого перекрывают индивидуально-тембровые особенности каждого из инструментов в отдельности (см пример 148)

Этой новой смешанной краской и пользуется Визе в приведенном отрывке для звукотембровой характеристики музыкального образа с его огромной *конфликтностью* и трагической раздвоенностью⁵.

¹ Н. Римский - Корсаков. Основы оркестровки, стр. 43.

² Там же, стр. 43.

³ Там же, стр. 51.

⁴ Там же, стр. 34.

⁵ Обращаю внимание на начальное соотношение динамических знаков *forte* у трубы и *fortissimo* у виолончелей, не всегда, к сожалению, соблюдаемое дирижерами.

<стр. 172>

Ж. Визе. „Кармен“, вступление

148 Andante moderato

The image shows a page of a musical score for the introduction of Bizet's opera 'Carmen'. The page is numbered 148 and the tempo is marked 'Andante moderato'. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob. in A), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Organ (Orga.), Violin I (V-l I), Violin II (V-l II), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabass (C-b). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The score begins with a rest for the first four measures, followed by a melodic line in the Oboe and Bassoon, and a supporting line in the Violoncello and Contrabass. The Violins play a rhythmic accompaniment. The Organ provides harmonic support. The score is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *pizz.* (pizzicato).

Вагнер, которого не страшила относительная неравномерность звучания, уже в «Лоэнгрине» дал образец неравномерной дублировки, применяя унисон скрипок, английского рожка и басового кларнета (см пример 149).

Тут же надо указать, что дублировку у Вагнера часто нельзя свести к простому унисону двух или нескольких инструментов, к единой их функции. Вагнер прекрасно учитывал конкретные условия данного от-

<стр. 173>

149 *Langsam* III 22
Р Вагнер „Лоэнгрин“, вступление

резка тесситуры, каждый звук он воспринимал в его регистровом своеобразии и остро чувствовал взаимодействие окружающей тембровой ткани. Сейчас мы изучаем все, что он слышал и запечатлевал, — тембровые акценты¹, движение красок, неожиданное возвращение в сферу

¹ Под тембровым акцентом я понимаю тембровое (и динамическое) подчеркивание отдельного аккорда части аккорда или даже одного звука. Так, например, в самом начале «Тристана» (см пример 124) два кларнета, накладываемые на фаготы, образуют тембровый акцент.

Следовательно, в образовании тембрового акцента принимают участие три

инструмента: второй гобой и два кларнета, но эффект его достигается, понятно, в первую очередь кларнетами. Второй гобой, на мгновение накладываемый на мелодический голос первого гобоя, уже в силу своей однокрасочности менее заметен. Зато оба кларнета в низком регистре, дублирующие увеличенную кварту фаготов, забываемы по своей выразительности. Интересен также пример 133 — отрывок из вступления к «Лоэнгрии», где тембровый акцент возникает в результате вторжения тяжелой меди: трех труб и трех тромбонов *pianissimo*, полностью дублирующих весь комплекс звучания.

<стр. 174>

чистого юмора, выпадение одного из дублирующих инструментов и т. д., и т. п.

Раздел, посвященный регистрам, естественно, является важнейшей составной частью всего учения об инструментах оркестра. В частности, вопросы взаимосвязи инструментов (в том числе вопросы дублировки) не могут получить творческого решения до тех пор, пока неясны специфические свойства каждого регистрового отрезка в отдельности.

Поясню сказанное конкретным примером. Обычно принято считать, что октавное ведение фаготов-контрафаготов (по аналогии с виолончелями-контрабасами) всегда приводит к хорошо слаженному, слитному октавному звучанию. Против этого положения в целом спорить не приходится. Но если не учесть при этом своеобразия отдельных регистровых отрезков, неизбежными окажутся довольно крупные просчеты.

Если нужна слитность октавного звучания, то мелодию вроде следующей нельзя поручать фаготу и контрафаготу



Дело в том, что контрафагот в этом регистровом отрезке неимоверно сдавлен и звучит более напряженно, чем фагот. В результате несоответствия степени напряженности двух, казалось бы, равнозначимых отрезков октавная мелодия прозвучит разобщенно, и совместное звучание фагота и контрафагота не даст октавной слитности.

В случае, если необходимо сохранить мелодию верхнего голоса за фаготом и в то же время внизу дать тембр контрафагота, вполне уместным явилось бы ведение мелодии на расстоянии двух октав:



Бояться, что пропуск среднего этажа приведет к разобщенности, не приходится, так как благодаря густоте тембра контрафагота октавный пропуск окажется незаметным.

Разумеется, учение о дублировке требует самостоятельного развернутого исследования. Здесь я касаюсь этого вопроса попутно, чтобы оттенить в самых общих чертах то основное, что отличает дублировку Римского-Корсакова от дублировки Вагнера. В этой связи мне представляется возможным ограничиться только одним случаем — по сути дела самым элементарным — буквальным унисонным дублированием, которым, естественно, не исчерпывается все многообразие дублировочных принципов. В то же время, поскольку я не излагаю основ учения о дублировке, а привожу лишь частный случай для иллюстрации различного подхода к этим явлениям, я позволил себе несколько упростить существо вопроса. Однако, во избежание возможных нареканий, допущенное мною упрощение считаю нужным специально оговорить.

<стр. 175>

Упростил я вопрос о дублировке в той части, которая касается соотношения тесситурных отрезков. Выдвинутое положение о том, что совпадение регистров не приводит к разрыву напряженности и в результате образует отлично слипающуюся звучность, остается исходным, правильным в целом. Тем не менее оно нуждается в ряде дополнений. Дело в том, что положение это можно принять за основу лишь при постоянном учете специфических особенностей отдельных регистров.

Если мы проанализируем начало мелодической линии в первой части «Шехеразады» Римского-Корсакова, то увидим, что излагаемая в большей своей части унисоном гобоя, первых и вторых скрипок, она вначале дублируется кларнетом (см. пример 152).

Здесь, несомненно, преобладающее значение остается за скрипками, и может показаться непонятным, чем руководствовался Римский-Корсаков, поручая всю мелодию не сплошному унисону скрипок и гобоя, а дробя ее между кларнетом и гобоем:



Добивался ли здесь Римский-Корсаков движения красок? Нет, ни в коем случае. Наоборот, именно для того, чтобы избежать неоправданного членения, он и разделил дублирующий голос между кларнетом и гобоем. Композитор великолепно знал, что, поручая всю мелодию первым и вторым скрипкам и первому гобою, он на начальном этапе неизбежно несколько выделит гобой, так как его низкий регистр, наиболее резкий и сильный, может пробиться сквозь толщу скрипок в большей мере, чем это необходимо. Чтобы с помощью деревянного инструмента придать унисону первых и вторых скрипок несколько большую густоту, он поделил дублирующую функцию между кларнетом и гобоем, отлично понимая, что внешнее, зрительное дробление на деле приведет лишь к единству всей линии.

Кроме того, я допустил недоговоренность еще в вопросе о медных инструментах. Наличие совпадающих (или относительно совпадающих)

регистров, если принять во внимание вышесказанное, должно, как правило, благоприятствовать образованию слитной звучности. Но относится это не ко всем группам оркестра: струнные сливаются с деревом, дерево слипается с медью, однако медь — прежде всего трубы и тромбоны — не сливаются со струнными. Дублировка меди струнными требует внесения ряда коррективов; частично этот вопрос затронут мной при разборе унисона виолончелей, трубы во вступлении к «Кармен» Бизе, но в значительной своей части он остался неосвещенным.

Мир собственно-смешанных красок, созданный Вагнером, весьма многообразен. Даже равнотесситурной дублировке Вагнер придавал порою значение нового тембрового качества, соединяя, например, в условиях несплошной дублировки, две не вполне сливающиеся группы: медь и струнные (как то мы сидели в «Смерти Изольды», где тромбоны частично накладываются на тремолирующие виолончели-альты *con sordina*). Вагнер сравнительно редко прибегал к одному тембру как к единичному и единственному носителю данной функции. Даже движение тембра внутри замкнутой мелодической линии порой приближается у него к своеобразной горизонтальной проекции вертикального принципа смешения и наложения красок.

<стр. 176>

152 Н. Римский-Корсаков. „Шехеразада“, I ч. Allegro non troppo

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fag.

Cor.

Tr. in A

Tr. ni
Tuba

Timp.

Arpa

I
V-ni

II

V-la

V-c

C-b.

mf

f

mf

p

ppp

mf

f

mf

p

ppp

Tutti

<стр. 177>

This image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of a melodic line in the first staff, with a long note in the second staff. The second measure continues the melodic line in the first staff, with a long note in the second staff. The third measure shows the end of the melodic line in the first staff, with a long note in the second staff. The third staff is mostly empty, and the fourth staff contains a few notes. The handwriting is in black ink on aged paper.

<стр. 178>

Fl. *mf*

Ob.

Cl. *mf*

Fag.

pizz.

Viol. *f* pizz.

p

pp

arco

p

arco

p

mf

mf

pizz.

f pizz.

f

Ob. *pp cresc.* poco a poco

Cl. *pp cresc.* poco a poco

Fag. *pp cresc.* poco a poco

Violins I *pp cresc.* poco a poco

Violins II *pp cresc.* poco a poco

Violas *pp cresc.* poco a poco

Cellos *pp cresc.* poco a poco

Double Basses *pp cresc.* poco a poco

Harp *pp cresc.* poco a poco

153 Р. Вагнер. „Тристан и Изольда,“ 1-д., 2-я сц.
Mäßig langsam

Ob
Cl. in B
Cl. in B
Cl. in B
Tr. in F
Tr-ni
Timp
V. I
V. II
V-le
Hs.
V-s.
C-b.

Смерть те-бе, гла-ва! Смерть те-бе, о серд-це!

een serd aroo

<стр. 181>

Лично мною начальные такты «Гибели богов» или, скажем, оркестровая ткань, сопровождающая слова Изольды «Смерть тебе, глава! смерть тебе, о сердце!» (см. пример 153) воспринимались и воспринимаются как смешение красок, где вертикальный принцип распластан в горизонтали¹.

Несомненно, смешанные краски играли в творчестве Вагнера весьма важную роль. Различные виды дублировки (из которых большинство несводимо к буквальному повторению одной и той же линии двумя или несколькими

инструментами), типичные для композитора тембровые акценты, многочисленные случаи движения тембра с сопутствующими явлениями выпадения одного из дублирующих инструментов или вторжение нового инструмента — все это подтверждает данное положение.

Однако остается неоспоримым тот факт, что Вагнер пользовался и чистыми тембрами. Достаточно вспомнить хотя бы соло английского рожка в третьем акте «Тристана и Изольды», чтобы понять всю несостоятельность любых попыток скинуть со счетов значение индивидуально-тембрового начала в вагнеровском творчестве. Композитор применяет и смешанные краски и чистые — без тех и других в симфоническом оркестре обойтись нельзя. Но все дело в том, какую роль они играют в оркестровом целом, какую функцию выполняют различные типы красок в творчестве того или иного композитора. Это — общее положение, в равной мере относящееся и к Вагнеру, и к любому другому композитору.

¹ Интересно также проследить начало «Мейстерзингеров». Правда, Вагнера здесь постигла неудача, но замысел его, основанный на включении—выключении инструментов в пределах замкнутой мелодической линии вполне очевиден.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Одной из наиболее характерных черт корсаковского оркестра явилось то светлое, праздничное начало, которым так великолепно окрашены многие страницы его произведений. Стремление к светлому, радостному началу оказалось неотделимым от поисков соответствующего тембрового эквивалента. Отдельные страницы «Летописи» приоткрывают завесу над этой стороной творческой работы Римского-Корсакова. Даже заведование хорами Морского ведомства он сумел подчинить своим непосредственным творческим задачам. В «Летописи» Римский-Корсаков подробно рассказывает, как ему, постоянно проверяя себя на практике в музыкантских хорах Морского ведомства, довелось узнать то, «что знает всякий практик, военный капельмейстер, но чего, к сожалению, совсем не знают композиторы-художники. «Я понял сущность удобных и неудобных пассажей, различие между виртуозной трудностью и непрактичностью... и с этих пор стал применять вновь приобретенные сведения к своим сочинениям»² (разрядка моя. — А. В.).

В «Испанском каприччио» «Шехеразаде» и «Светлом празднике» Римский-Корсаков осознал себя зрелым мастером, осознал свой стиль. Его оркестровка, как он сам это отмечает, «достигла значительной степени виртуозности и яркой звучности без вагнеровского влияния»³.

Понятие виртуозности, применяемое в «Летописи» для определения

² Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М. 1955, стр. 80.

³ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр.

стиля корсаковского оркестра, полно глубокого смысла. Virtuозность предполагает наличие солирующего начала. И в виртуозно-солирующей трактовке инструментов ярко сказались особенности корсаковского оркестра; в виртуозности он нашел блеск, свет, праздничность и нарядность¹.

Виртуозное начало позволило Римскому-Корсакову вызвать к жизни затаенные до тех пор а недрах специфики инструмента новые выразительные возможности. Замечательные слова, относящиеся к удобным и неудобным пассажам, выявление различия между виртуозной трудностью и непрактичностью — все это вводит нас в понимание корсаковской трактовки инструментов.

Ответственной задачей, стоящая перед Римским-Корсаковым, сводилась к тому, чтобы в самой специфике инструментов отыскать те их стороны, которые соответствовали бы радостному, светлому, праздничному характеру его музыки.

Виртуозность, как источник блеска и яркости, сыграла в оркестре Римского-Корсакова исключительную роль. Я не стану приводить всех случаев из «Шехеразады» и «Испанского каприччио» — они всем памяты. Но на одной группе явлений, связанных с использованием медных, необходимо все же остановиться. Медные инструменты, как об этом уже неоднократно говорилось, беднее других групп оркестра. И на трактовке их стоит задержаться, чтобы в условиях наименее благоприятных еще раз проверить правильность выдвинутых положений.

К тому же — прямо надо сказать — современникам казалось, что Вагнер выжал из меди решительно все, и на долю остальных композиторов ровно ничего не осталось.

И вот, когда Римский-Корсаков творчески нашел себя, нашел свой стиль, он сумел в той же группе меди, одноплоскостной и единообразной, отыскать именно те новые краски, которые были ему необходимы, — краски светлого мира звучаний с их блеском, нарядностью, праздничностью, пользуясь при этом не только особенностями интонационного порядка² (см. пример 154), но и специфическим проявлением виртуозного начала³. Он использовал быструю повторяемость одного и того же звука (**t—k—t—k**, так называемый двойной язык) для достижения новой — невагнеровской — блестящей и яркой, быть может, несколько холодноватой, но празднично-нарядной и светлой звучности (см. примеры 155, 156, 157, 158).

Более того, Римский-Корсаков сумел подчинить медные своим творческим задачам, не прибегая к их численному увеличению. Вообще после Вагнера эта группа типизировалась: валторны, трубы, тромбоны и туба — четыре представителя медных инструментов без дополнительных тембровых рядов — заняли свое место в оркестре на правах т и п и з и р о в а н н ы х инструментов.

¹ Я здесь ограничиваюсь только этой стороной корсаковской музыки: данная книга не представляет собой исследования об оркестровом творчестве композитора в целом. Она задумана в ином плане и не ставит своей задачей

подробное рассмотрение всех этапов его многогранного творчества. Стремясь показать, в какой мере у великих композиторов оркестровка зависима от характера самой музыки, в какой мере она обусловлена более общими закономерностями музыкального целого, я, естественно, попытался раскрыть это положение на ряде примеров, в том числе и на примере виртуозности, раскрепощенной Римским Корсаковым.

² Здесь еще раз уместно напомнить высказывание Римского-Корсакова, в котором он говорит о том, что тембры обладают способностью приспосабливаться к настроению мелодии.

³ Линия раскрытия виртуозной специфики восходит к Глинке. В выше приведенной цитате Римский-Корсаков, противопоставляя свой оркестровый стиль вагнеровскому, не случайно упоминает о глинкинском оркестре. То воздействие, которое оказал Глинка на корсаковские принципы оркестровки, отлично понимал прежде всего сам композитор. И Максимилиан Штейнберг в предисловии к «Основам оркестровки» правильно сделал, напомнив, что именно Глинку — «этого гениального русского оркестратора — Римский-Корсаков считал своим духовным отцом».

<стр. 183>

Pochissimo Н. Римский - Корсаков., Шехеразада, " III ч.

155

[illegible]



<стр. 186>



<стр. 187>

The image displays a handwritten musical score on aged paper. The score is organized into three systems of staves. The first system at the top consists of five empty staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system contains three staves of music. The top staff of this system features a melodic line with eighth notes and accents. The middle staff continues the melody with eighth notes. The bottom staff of this system is a percussion part, with the label 'Tamb' (Tambourine) above it and 'Platti' (Platten) below it; it uses rhythmic notation including eighth notes and rests. The third system at the bottom consists of five staves. The top three staves of this system contain a melodic line with eighth notes and accents, while the bottom two staves are empty, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

<стр. 189>

Н. Римский - Корсаков. „Золотой петушок.“ III д.

157 [Allegro alla marcia]

Picc. *f*

Fl. *a2* *f*

Ob. *f*

Cingl.

Cl. in B.

Cl. basso in B

Fag. *a2*

C-fag.

Cor. *f marcato*

Tr. *III f marcato*

Trgl. *f* 3 3 3

Tbr. *mf*

V-ni I *pizz.*

V-ni II *pizz.*

V-la *pizz.*

V-c. *pizz.*

C-b. *div.*



<стр. 191>

Н. Римский - Корсаков. Испанское каприччио
Quasi cadenza

158

con forza
Soli

Cer. in F

Tr. in B

Tamburo

f

dim.

dim.

dim.

crece.

allegro

f

dim.

<стр. 192>

Объясняется это снижением удельного веса меди в музыкальном искусстве всего послевагнеровского периода. Когда Бетховен предвосхитил значение хроматической меди, он определил тот путь, по которому пошло дальнейшее развитие всего оркестрового творчества. Когда Вагнер расширил медную группу параллельными тембровыми рядами, это расширение, оказавшееся закономерным для него, имело, однако, ограниченное значение, локализованное в конечном счете творчеством самого композитора.

К тому времени, когда были написаны «Шехеразада», «Испанское каприччио» и «Светлый праздник», на мировой арене противостояли друг другу два оркестровых стиля: Вагнера и Римского-Корсакова.

Стиль Римского-Корсакова оказал огромное и плодотворное влияние на все последующее развитие музыкального искусства у нас и за рубежом. Еще в 1912 году Штейнберг, на долю которого выпала честь подготовить к печати «Основы оркестровки», отметит, что «яркая красочная оркестровка русских и в значительной степени французских композиторов последнего времени большей частью представляет лишь дальнейшее развитие приемов Н. А.»¹ Правильность этого суждения была и остается бесспорной. То, что Римский-Корсаков был основоположником школы, первым понял Чайковский. Ипполитов-Иванов в своих мемуарах приводит высказывание Петра Ильича: «...Н. А. оставит за собой целую плеяду учеников, которые создадут школу, настоящую корсаковскую школу»². Однако понадобились десятилетия, прежде чем в полной мере вскрылась историческая роль Римского Корсакова и стало очевидным, что именно он положил начало новому этапу оркестрового творчества и оплодотворил — прямо или через посредствующие звенья — последующее развитие мирового симфонизма.

Общее положение Штейнберга в части, относящейся к творчеству Равеля, впоследствии развил Д. Кабалевский. В докладе, прочитанном на заседании кафедры инструментовки Московской государственной консерватории Кабалевский, анализируя «Болеро», подробно выявил ту роль, которую сыграл Римский-Корсаков в образовании оркестрового стиля Равеля.

Дело не только в том, что ритмическая линия ударных в «Болеро» (см. пример 159) перекликается с аналогичными явлениями в «Шехеразаде» (см. пример 160). Отметив общность аккордовой формулы сопровождения (и в «Шехеразаде» и в «Болеро» она начинается у струнных *pizzicato*) и тождество группового тембра ведущих мелодий танцевального характера, Кабалевский вскрыл общность замысла, усматривая в конструкции данного эпизода «Шехеразады», в линии оркестрово-динамического характера, идущей от нескольких солирующих инструментов *pianissimo* к *fortissimo* всего оркестра, прообраз равелевского «Болеро». Кабалевский установил также общность ведущего принципа, указав на колористическое варьирование как на основную форму разработки музыкального материала.

Трудно переоценить историческую роль Римского-Корсакова, его раскрытие виртуозно-выразительной специфики инструментов оркестра сказалось в той или иной мере на всем последующем развитии мирового симфонизма.

Римскому-Корсакову мы обязаны также введением солирующем трактовки однородных инструментов (см. пример 161).

¹ Н. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Предисловие М. Штейнберга к 1-му изданию, стр. 7.

² М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки. «Советская музыка», 1933, № 3, стр. 150.

<стр. 193>

159 *Tempo di Bolero, moderato assai* М. Равель. „Болеро“

Fl. 

Tamb. 

V-ni I 

V-ni II 

V-le 

V-c. 

C-b. 









I solo
pp 









<стр. 194>

The image displays three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and piano accompaniment (bottom staves). The piano accompaniment is written for four staves: two treble clefs (upper) and two bass clefs (lower). The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The notation is in a single system, with measures grouped by bar lines. The first system shows a vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melodic phrase with more complex piano accompaniment. The third system shows a continuation of the melodic phrase and piano accompaniment. The handwriting is in black ink on aged paper.

<стр. 195>

Н. Римский-Корсаков, „Шехеразада“, III ч.
Pochissimo più mosso

160

Cl. in B

Tamb

Viol.

pizz con sord.

pizz

dim

grazioso

solo PPP

PPP

pp

ppp

The image shows a page of a musical score, page 197, featuring piano and string parts. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has a piano part (treble and bass clef) and a string part (five staves). The piano part has a melodic line with a slur and a crescendo marking 'pochissimo cresc.'. The string part has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piano and string parts. The third system also continues the piano and string parts. The fourth system continues the piano and string parts. The piano part has a melodic line with a slur and a crescendo marking 'pochissimo cresc.'. The string part has a rhythmic pattern of eighth notes.

<стр. 197>



Термином «солирующая трактовка однородных инструментов» я считаю возможным пользоваться, хотя, казалось бы, что подобная трактовка предполагает наличие одного инструмента. Но в условиях, когда однородная группа функционально едина и рассматривается как инструмент темброво возросшей экстенсивности, когда этому единому инструменту далее предъявляют требования, которые были до сих пор предъявляемы лишь отдельным сольным партиям, — в этих условиях понятие солирующей трактовки однородных инструментов (или однородных оркестровых групп) представляется мне вполне закономерным¹.

¹ Необходимо подчеркнуть: раскрытие виртуозной специфики определило всю трактовку оркестровых инструментов в целом, в том числе те случаи солирующего использования их, где начало собственно виртуозное вовсе отсутствует. Но и в этих случаях сказалась та свобода в использовании инструментов оркестра, которая могла появиться лишь в результате раскрытия его виртуозной специфики.

отношение к различным типам дублировки.

Вагнер часто пользовался дублировкой для получения новых, производно-тембровых образований — той «монотонии роскоши», которую столь чутко и остро почувствовал Римский-Корсаков. В своей статье «Вагнер и Даргомыжский» он писал: «Вагнер забыл простоту и сдержанность и, применяя только роскошь и щедрость, лишил себя могущественных художественных средств разнообразия и противоположностей»¹ (разрядка моя — А. В.) Композиторы, испытавшие плодотворное влияние Римского-Корсакова, естественно пошли иным путем: они устремились к экстенсивности колорита, к возрастающему влиянию данного тембра (унисоном семейства однородных инструментов) или данного группового тембра. Пути развития мирового симфонизма в той его части, где явно выражено полифонное или полифонно-подголосочное начало, определились скрещивающимся влиянием Римского-Корсакова и Чайковского. Влияние Римского-Корсакова сказалось в раскрытии виртуозной специфики оркестровых инструментов, в то же время темброво-функциональное членение партий, столь характерное для Чайковского, во многом определило принципы строения тембровой ткани.

Понятно, в новых условиях вагнеровский принцип смешения красок не мог найти широкого применения, но это вовсе не означает, что последующее поколение композиторов отказалось от смешанных красок. Необходимо всегда помнить, что без смешанных красок, равно как и без чистых, в симфоническом оркестре обойтись нельзя. Все дело в том, как они применены и какую функцию они выполняют. Решающую роль здесь играет не самый факт наличия смешанных красок, а их функциональное значение в оркестровом целом. Разумеется, преобладающим при этом стал новый тип дублировки: вагнеровский принцип в какой то мере противоречит солирующей трактовке инструментов. Приведу конкретный пример. Когда Римский-Корсаков в третьей части «Шехеразады» по очереди применил флейту (см. пример 162) и скрипки (см. пример 163), он нашел ту единичную, специфическую форму изложения интонационного материала, которая соответствовала природе данного инструмента.



Если бы мы вздумали здесь воспользоваться смешанной краской, пришлось бы найти среднюю, равнодействующую форму изложения.

После корсаковского раскрытия природы инструментов нельзя было колесо истории повернуть вспять: подобное изложение интонационного материала отошло в прошлое — в этом также проявилась солирующая трактовка

инструментов.

¹ Н. Римский-Корсаков. Вагнер и Даргомыжский. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма. «Советская музыка», 1933, № 3, стр. 138.

<стр. 199>

Творчество Римского-Корсакова определило дальнейшее развитие музыкального искусства: мировой сдвиг в оркестровом творчестве со всеми вытекающими последствиями, в том числе виртуозно-солирующей трактовкой инструментов и сопутствующим ей поворотом от густых, я бы сказал, тучных и вязких тембров в сторону большей тембровой ясности, совершился при прямом и решающем участии Римского-Корсакова.

Отдавая должное оркестру Вагнера, Римский Корсаков отлично понимал и чувствовал, что вагнеровский оркестр, несмотря на все свое великолепие, может привести к тупику. В статье, уже цитированной выше, говоря о дальнейших путях развития оркестрового творчества, Римский-Корсаков в упор ставит вопрос о «возможности прогресса в оркестровом колорите после Вагнера». Как же отвечает на этот вопрос Римский-Корсаков? Он дает исчерпывающий и точный ответ. Возможность «дальнейшего прогресса оркестрового колорита» Римский-Корсаков усматривает только в одном — простоте и безыскусственности; «ибо — продолжает он, — такие моменты могут внести большее разнообразие (разрядка моя — А. В.) в изысканную роскошь его оркестровых красок»¹. Все это еще раз подтверждает, что хотя Римский-Корсаков и пользовался приемами оркестрового письма Вагнера, но к его методу строения и развития тембровой ткани относился отрицательно.

С гениальной прозорливостью предугадал Римский-Корсаков — и как композитор, и как ученый — дальнейший путь развития мирового оркестрового творчества.

¹ Н. Римский-Корсаков. Вагнер и Даргомыжский. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма. «Советская музыка», 1933, № 3, стр. 141.

<стр. 199>

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Особо о двойной экспозиции темы Шахриара в начале «Шехерезады» Римского-Корсакова.

Важным разделом учения об оркестре является та часть, которая посвящена вопросам оркестровой фактуры. «Некоторые под оркестровкой — пишет Римский-Корсаков, — разумеют лишь выбор инструментов и их тембров и полагают, что данный кусок звучит дурно лишь вследствие неудачи этого выбора; между тем часто причина дурной звучности лежит исключительно в дурном голосоведении и данный кусок, какими бы инструментами ни был исполнен, будет звучать дурно. Наоборот, во многих случаях отрывок с хорошим

расположением аккордов и правильным голосоведением будет звучать хорошо в переложении на любую оркестровую группу: смычковую деревянную или медную духовую»².

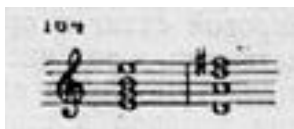
Разумеется, слова о дурном и хорошем голосоведении не следует понимать абстрактно, догматически. Эти слова Римского-Корсакова, неверно понятые, могут явиться источником глубоких недоразумений. Выдвинутое положение мы сможем правильно понять лишь тогда, когда рассмотрим его в единстве как с оркестровой практикой самого Римского-Корсакова, так и с оркестровой практикой других великих композиторов. Взятое же в отрыве от творческой практики, оно может быть ложно истолковано и привести к ряду выводов, в основах своих неверных и порочных.

Возьмем к примеру начало первой части «Шехеразады», где тема Шахриара — после унисонного проведения в двух октавах (трех октав-

² Н. Римский - Корсаков. Основы оркестровки. *Примечание*, стр. 55.

<стр. 200>

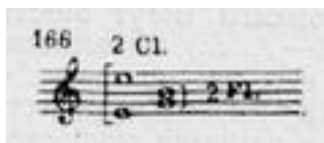
ных этажах) — дана в своей вертикальной гармонической проекции. На самом деле, два простейших аккорда



соединены не так, как это следовало бы сделать согласно обычным нормам голосоведения.

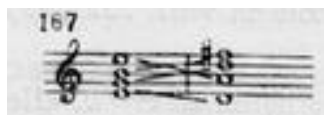


Как известно, октаву $ми^1—ми^2$ в первом аккорде у Римского Корсакова интонируют два кларнета, в то время как терция $соль^1—си^1$ поручена двум флейтам:



В следующем такте гармоническая вертикаль построена по-иному, по принципу наслоения: на квинту $ре—ля$ первой октавы (у двух кларнетов) наслаивается терция $ре—фа-диез$ второй октавы, порученная двум флейтам.

В результате, соединение двух простейших аккордов $ми^1—соль^1—си^1—ми^2$ и $ре^1—ля^1—ре^1—фа-диез^2$ приводит к прямому нарушению отстоявшихся правил:



Безразлично, будем ли мы это нарушение толковать как **и с к л ю ч е н и е**

из правил, как некую вольность, возможную и оправданную авторским вдохновением, или наоборот, станем на иной путь, на путь отрицания закономерности подобных явлений. Несомненно одно: соединение приведенных аккордов находится в явном противоречии с общепринятыми нормами голосоведения.

Однако стоит только вслушаться в звучание первых двух вертикалей, как тотчас же станет понятным подлинный смысл мнимых незакономерностей.

Депо в том, что логика голосоведения не сводима к абстрактным нормам. Как показывает творческая практика решительно всех великих композиторов, законы голосоведения подчинены общему замыслу и им обусловлены.

В горизонтальной проекции темы Шахриара раскрывается замысел Римского-Корсакова и, как показывает анализ всего отрывка, эти мнимые незакономерности (с точки зрения обычных норм ведения голосов) в действительности глубоко закономерны и необходимы. В гармонической проекции темы Шахриара вся цепь аккордов развивается на неизменном — вплоть до заключительной вертикали — темброво-остинатном значении кларнета.

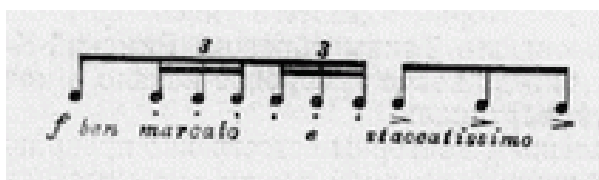
Н. Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» по этому поводу говорит. «Шехеразада, начало, т. 8 (хроматический ход в 12 такте про-

<стр. 201>

веден в одних и тех же инструментах, для этого (разрядка моя. — А. В.) Cl. II сначала помещен выше Cl. I)»¹.

Мне кажется, что хроматический ход в такте 12 мог бы быть проведен в одних и тех же инструментах без того чтобы второй кларнет был помечен выше первого. Стоит только доверить нижний, очень важный (темброво-остинатный) голос второчку кларнету, и в том же такте 12, хроматический ход окажется в партии первого кларнета. Одним словом, ничто бы не изменилось, если бы первый и второй кларнетисты поменялись партиями. Чтобы провести в одном и том же инструменте хроматический ход *ля-диез—ля-бекар*, для этого вовсе не требуется поместить второй кларнет выше первого

Римский-Корсаков отказывается от традиционного закрепления за первым исполнителем более высокого, по сравнению со вторым исполнителем, отрезка объема. В этом все дело. Первому исполнителю он поручает не более высокую, а более ответственную партию. Часто более высокая партия и является более ответственной, часто, но не всегда. В приведенном отрывке из «Шехеразады» таковой является выдержанная, темброво-остинатная линия нижних опорных точек. Далее, в третьей части сюиты, более ответственной партией флейты будет ритмическая формула сопровождения (основанная по быстрому чередовании одного и того же звука):



а не ставшая уже привычной, даже для вторых исполнителей, ведущая мелодия.

Таким образом, вряд ли можно сомневаться, что именно выдающееся оstinatno-тембровое значение нижнего голоса в гармонической проекции темы Шахрияра побудило Римского-Корсакова передать эту важную функцию п е р в о м у кларнетисту. На о б ъ е д и н я ю щ е м тембровом начале в нижнем голосе, на темброво-остинатном фундаменте даны гармонические последовательности — цепь гармонических явлений. Причем каждое звено этой цепи, каждый аккорд в отдельности (по сравнению с предыдущим) обладает новыми тембровыми признаками. Таким образом, для гармонической проекции темы Шахрияра характерна оstinатность тембра в нижнем голосе и наряду с нею непрерывность качественных изменений тембрового порядка в остальных голосах. В этой связи нет ничего удивительного, что нижний голос, как более важный, остающийся темброво-остинатным, поручен п е р в о м у кларнету.

Определяющим для второго аккорда является новый тембр; вернее, тембр флейты в ее новом значении (в первом аккорде второй кларнет интонирует верхний голос, а обе флейты, обрамленные кларнетами, именно вследствие этой обрамленности, несколько затушеваны в своей индивидуально-тембровой специфичности). Таким образом, здесь непрерывность качественных изменений достигнута перемещением тембровой горизонтали Верхний, наиболее зачетный, голос гармонического комплекса перенимает флейта.

Это движение тембра по горизонтали и привело к несколько необычному (с точки зрения отстоявшихся норм) голосоведению.

¹ Н. Римский - Корсаков. Основы оркестровки, стр. 88.

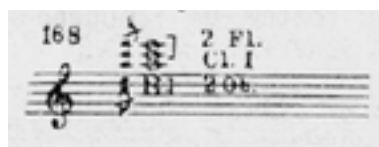
<стр. 202>

Последовательно включая в орбиту гармонических комплексов звучание фагота и далее гобоев (см. пример 208, такты 10—11), причем гобои, вторгаясь, модифицируют окраску верхнего голоса в результате наложения первого гобоя на вторую флейту, Римский-Корсаков блестяще решил поставленную задачу: на базе неизменного в нижнем регистре кларнетного тембра раскрыта гармоническая проекция темы Шахрияра. Вся эта цепь гармонических комплексов непрерывно движется к своей вершине, к заключительной вертикали с вторгающейся валторной.

В последних двух тактах скачок первого кларнета с *фа-диез* малой октавы на *ля* второй может показаться неоправданным; затем, вероятно, некоторое недоумение вызовет голосоведение фаготов. Однако глубокая внутренняя обоснованность и здесь очевидна. Отправной точкой соединения двух последних аккордов служат три звука гармонической вертикали: *ля-диез*¹—*до-диез*²—*фа-диез*² (причем *ля-диез*¹ поручено второму кларнету, а *до-диез*² и *фа-диез*² — двум гобоям). Эти три звука в следующем такте переходят в *ля-бекар*¹—*до-бекар*²—*ми*². К ним в верхнем этаже присоединены две флейты в октавном соотношении с гобоями: *до*³ (Fl. II), *ми*³ (Fl. I).

Первый фагот, который, казалось, должен бы осуществить в последних двух тактах движение с *фа-диез*¹ на *ми*¹, освобождает это *ми*¹ для появляющейся здесь валторны и далее в унисон со вторым фаготом интонирует *ля* малой октавы. Таким образом, Римский-Корсаков настойчиво и планомерно вносит новое тембровое начало в каждую последующую гармоническую вертикаль.

В связи с появлением валторны естественно прекращается у первого кларнета функция нижней опорной точки: она переходит к двум фаготам. Несомненно, валторна в последнем такте окрашивает тембр фагота (точнее: унисона двух фаготов) и вместе с ним образует компактную квинту, на которой зиждется весь заключительный аккорд. Внизу кларнет больше не нужен. Освобожденный от своей функции опорной точки в басу, он принимает непосредственное участие в образовании заключительной гармонической вертикали, заполняя промежуток между октавными соотношениями гобоев и флейт:



Первый вывод, который мы можем и должны сделать, сводится к тому, что законы голосоведения подчинены более общим закономерностям музыкального целого: корсаковский замысел, обусловивший многокрасочность второго проведения темы Шахриара, одновременно обусловил и особенности голосоведения.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что вся гармоническая проекция темы Шахриара дана в однородном групповом тембре (валторна сближается в данном и аналогичных явлениях с деревянными, образуя общую тембровую группу, обладающую всеми признаками группового единства).

Нельзя рассматривать цитированные такты «Шехеразеды» как некое quasi-импрессионистическое чередование аккордов с калейдоскопической сменой тембров. Ни о какой импрессионистической или quasi-импрессионистической смене аккордов речи быть не может: гармонические комплексы в начале «Шехеразеды» представляют собою ту же тему Шахриара в ее вертикальной (гармонической) проекции. Их последовательность раскрывает в процессе развития становление этой темы.

<стр. 203>

Нельзя говорить о калейдоскопической смене тембров, поскольку развитие тембра достигается путем постепенного охвата всех инструментов однородной группы (деревянные и валторна) при почти оstinato значении тембровой краски нижнего голоса (кларнета).

При всей многокрасочности, при всем колористическом многообразии гармонической проекции темы Шахриара, она и в тембровом плане объединена единством целого.

В отличие от тембрового варьирования, где одна и та же тема развивается в различных тембровых аспектах, в теме Шахриара каждому звену ее вертикальной проекции сопутствует новая тембровая краска. Весьма знаменательной является та тембровая преемственность, которую Римский-Корсаков упорно сохраняет на протяжении всего второго проведения темы Шахриара: оркестровое звучание каждого последующего аккорда полностью включает весь предыдущий тембровый комплекс с добавлением нового голоса — инструмента новой краски.

Отвергая самым решительным образом тезис о калейдоскопической смене тембров, надо все же признать, что гармоническому становлению темы

Шахриара свойственна не только тембровая многокрасочность. Надо специально обратить внимание на выдающееся значение колористического начала в разворачивании всей цепи аккордовых комплексов.

Чем вызвано это колористическое многообразие?

Почему тема Шахриара дана в условиях, меняющихся от аккорда к аккорду, — в колеблющемся свете красочных явлений?

Второе проведение темы Шахриара, решенное подобным образом, представляется мне весьма важным для понимания замысла Римского-Корсакова.

В раскрытии гармонического аспекта темы Шахриара я усматриваю глубокую творческую преднамеренность: колеблющимся светом оркестровых красок (возникающим вслед за суровым унисонным проведением той же темы) Римский-Корсаков намеренно подчеркивает сказочный характер своего симфонического повествования.

Общеизвестны высказывания самого Римского-Корсакова: «Программой, которой я руководствовался при сочинении «Шехеразады», были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из «Тысячи и одной ночи», разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником. Объединяющей нитью являлись короткие вступления — I, II и IV частей и интермедия в III, написанные для скрипки solo и рисующие самое Шехеразadu, как бы рассказывающую грозному султану свои чудесные сказки. Окончательное заключение IV части имеет то же художественное значение. Напрасно ищут в сюите моей лейтмотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями. Напротив, в большинстве случаев все эти кажущиеся лейтмотивы не что иное, как чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки. Эти данные мотивы проходят и рассыпаются по всем частям сюиты, чередуясь и переплетаясь между собою. Являясь каждый раз при различном освещении, рисуя каждый раз различные черты и выражая различные настроения, те же самые данные мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам;.. развивая совершенно свободно взятые в основу сочинения музыкальные данные, я имел о виду дать четырехчастную оркестровую сюиту, тесно сплоченную общностью тем и мотивов, но являющую собой как бы калейдоскоп (несчастное

<стр. 204>

слово! сорвавшееся с уст Римского-Корсакова, оно положило начало бесчисленным кривотолкам и недоразумениям. — А. В.) сказочных образов и рисунков восточного характера...»¹

Римский-Корсаков, как он сам об этом свидетельствует, не пошел по пути музыкальной подтекстовки сюжета. Это признание является существенно важным. Программность нельзя смешивать с иллюстративностью, а раскрытие образа — с звукоподражанием. Осуществляя свои замыслы, Римский-Корсаков всегда стремился к раскрытию идеи, подчиняя конкретно-образный музыкальный материал законам музыкального развития. Именно в этом плане должно понимать слова его, приведенные выше: «Напрасно ищут в сюите моей лейтмотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями»² (разрядка моя — А. В.).

Здесь именно со всей определенностью сказалось противоположное — у Римского-Корсакова и Вагнера — понимание роли лейтмотива.

Или (поставим вопрос в иную плоскость), зачем понадобилось Римскому-Корсакову после первого — унисонного — проведения темы Шахриара дать тут же второе проведение той же темы, и притом в ином аспекте? Неверно, будто Римский-Корсаков во вступлении экспонирует тему Шахриара и связывает ее с темой Шехеразады импрессионистически-разобщенными аккордами. Ничего подобного. Во вступлении дана двойная экспозиция темы Шахриара, сопоставляемая с темой Шехеразады.

Если образ Шахриара был бы раскрыт в той мере, в какой это необходимо во вступлении, первым проведением, — второе оказалось бы излишним.

Но в том-то и дело, что второе проведение выявляет новые черты, которые и определяют все последующее развитие, весь последующий строй симфонического повествования. В этом смысл двойной экспозиции: показав тему Шахриара, Римский-Корсаков тут же гармоническим аспектом утверждает подлинное ее значение, отзвучавший унисон, грозный и суровый, сменяется движением разноцветных тембров.

Только в свете гармонической проекции главной темы начинаешь чувствовать, что отзвучавший унисон не так уж грозен, что суровость султана Шахриара, давшего столь страшный зарок, — не всамделишная суровость: тема Шахриара, озаренная новым светом, переключает все повествование в сказочный мир чудес из «Тысячи и одной ночи».

Роль голосоведения в строении оркестровой ткани бесспорно очень велика. В этом отношении Римский-Корсаков, несомненно, прав, и положение, выдвинутое им, представляется существенно важным. Однако, чтобы доказать, что общий замысел музыкального целого обуславливает более частные закономерности, в том числе и закономерности голосоведения, что нормы голосоведения нельзя свести к застывшим, абстрактным правилам³, пришлось несколько задержаться на начальных тактах «Шехеразады», на втором проведении темы Шахриара.

¹ Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 166—167.

² Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 166.

³ Весьма интересно и поучительно под этим углом зрения рассмотреть обращение Щелкалова к народу в первой картине пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» в инструментовке Д. Шостаковича.

<стр. 205>

Не следует думать, будто цитированные такты из «Шехеразады» являются единичными, уникальными. Как уже было указано, нормы голосоведения отнюдь не сводимы к застывшим, абстрактным правилам. Вот что говорил Лядов по поводу редактирования сочинений Мусоргского: «Легко, конечно, то или другое странное удвоение выбросить, почистить всякие неприятные параллелизмы, привести в порядок модуляцию. Одна только беда: получается совсем не то, что

у Мусоргского. Пропадает куда-то его характерность и своеобразие того или другого оборота, исчезает авторская личность, улетучивается что-то очень существенное для стиля Мусоргского. Вот и не знаешь, как быть. Оставишь, как сам он написал, — нескладно, неправильно, безобразно. Наведешь порядок — не .Мусоргский»¹.

Спорить о выразительном значении «нескладностей», «неправильностей» и прочих «безобразий», которыми по части голосоведения так богаты сочинения Мусоргского, не приходится. И Лядов, будучи сам тонким музыкантом и замечательным композитором, все это отлично понимал.

В творчестве великих композиторов голосоведение занимает подчиненное положение. Напомню первые такты четвертой части Шестой симфонии Чайковского.

Мелодическая линия возникает в результате движения звуков, попеременно интонируемых то вторыми скрипками, то первыми:



Той же змеевидностью отмечены и остальные партии (альтов и виолончелей).



Начальное проведение приобретает характер огромной неустойчивости; конечно же, эта неустойчивость преднамеренная.

Когда Танеев, резюмируя высказывания Николая Рубинштейна, указал Чайковскому на ряд имеющихся в партитуре его Первой сюиты трудных мест, Чайковский, обычно весьма сдержанный, на этот раз буквально пришел в негодование: «Объяснения Николая Григорьевича, — писал он в ответном письме Танееву, — нимало не удовлетворили меня... Как! десять лет сряду я преподавал в его консерватории инструментовку (положим, неважно, — однако ж так, что не особенно компрометировал себя), и после этого еще через два года мне делают такие

¹ И. Г л е б о в . Мусоргский Опыт характеристики. Госиздат, М. 1923, стр. 39—40.

или я никогда ни бельмеса не смыслил в оркестре, или критика моей сюиты составляет pendant к положительному заявлению Николая Григорьевича, сделанному в 1875 году о концерте¹, что будто бы его невозможно играть... Мне очень нравится, что высокие ноты портят г. Медеру губы!!! Очень жаль, что эти драгоценные губки, с которых госпожа Медер срывала так много поцелуев, навеки пострадали оттого, что ему пришлось сыграть 2-хчертное *ми*. Однако ж это не помешает мне и впредь, если окажется нужным, портить священные медеровские губы высокими нотами, которые всякий другой гобоист и без всякого особенного французского мундштука играет совершенно свободно»².

Письмо Чайковского примечательно во многих отношениях. Прежде всего, должно отметить, как реагировал композитор на основное обвинение, выдвинутое Танеевым. «Все трудности, — писал последний 28 декабря 1879 года (имея в виду исполнявшуюся сюиту), — состоят в том, что деревянные инструменты рассматриваются не как второстепенная группа, не как инструменты, помогающие квартету, а как группа, стоящая наряду с квартетом»³.

Эту центральную часть танеевского письма Чайковский вовсе обходит молчанием.

На самом деле, что мог ответить Чайковский?

Он отлично чувствовал, что деревянные инструменты нужны ему в их новом значении. Осуществляя свои замыслы, он действительно не мог обойтись без свободного использования деревянной группы наряду со струнной.

Творческая бескомпромиссность в высокой степени была свойственна Чайковскому.

11 февраля 1893 года Петр Ильич писал В. Л. Давыдову: «Ты знаешь, что я симфонию, частью сочиненную и частью инструментованную осенью, уничтожил. И прекрасно сделал, ибо в ней мало хорошего — пустая игра звуков, без настоящего вдохновения»⁴. Он был требователен не только к себе. Там, где это диктовалось творческой необходимостью, Чайковский ставил и перед исполнителями новые, непривычные, быть может, даже трудные задачи. Но задачи эти всегда были оправданы самим замыслом, всегда были обусловлены идеей произведения.

Понятно, трудно мириться с начальными тактами финала Шестой симфонии тем, кому особенно дороги нормы отстоявшегося голосоведения. Все же попытки представить дело таким образом, будто переkreщивающееся голосоведение — оплошность, случайно допущенная ошибка, не выдерживают никакой критики.

У Чайковского имелась полная возможность внести, в результате «последующей проверки» — после исполнения, любые коррективы: он сам дирижировал первым публичным исполнением Шестой симфонии в Петербурге⁵.

Однако, исправления им внесены не были.

¹ Имеется в виду Первый фортепьянный концерт Чайковского.

² П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. Госкультпросвет-издат. М., 1951, стр. 46. Письмо из Рима, 1880 г.

³ Там же, стр. 44 Письмо С. Танеева П Чайковскому от 23 декабря

⁴ М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III. Изд. Юргенсона. М., 1902, стр. 602.

⁵ К тому же, петербургскому исполнению предшествовало закрытое исполнение в Москве под управлением В. Сафонова, на котором присутствовал автор.

<стр. 207>

Чайковскому нужна была эта огромная неустойчивость звучания.

Начало финала я рассматриваю, как фактурно-тембровую диссонантность, которая в последующем развитии приходит к своему разрешению на том же материале — к фактурно-тембровой консонантности:



И любая попытка «исправить» не совсем привычное голосоведение в начале финала Шестой симфонии, внести «коррективы», согласно отстоявшимся нормам, на деле приведя бы только к одному — к грубому искажению всего замысла Чайковского.

Опубликованные выдержки из недавно найденных писем Чайковского к брату Анатолию еще одно доказательство, что ни о какой случайно допущенной оплошности речи быть не может. Чайковский необычайно тщательно работал над партитурой Шестой симфонии. В письме из Клина, датированном 12 августа 1893 года (как известно, в Клину партитура была им закончена), он писал Анатолию Ильичу: «Работа моя идет очень хорошо, но я уже не могу теперь писать так скоро, как прежде, но не вследствие старческого упадка сил, а вследствие того, что я стал бесконечно строже к себе и уже прежней само уверенности нет. Симфонией я очень горжусь и думаю, что это лучшее мое сочинение»¹.

¹ Неизвестные письма великого композитора. «Советская культура» от 18 июня 1957 г.

Часть третья. О РАЗВИТИИ ОРКЕСТРОВОГО ЦЕЛОГО

Allegretto Седьмой симфонии превосходно вводит в понимание бетховенского принципа симфонического развития. Само Allegretto, как известно, написано в трехчастной форме, где обрамляющие части даны в виде последовательно проведенных вариаций; собственно сонатная схема в нем вовсе отсутствует.

Но в том то и дело, что бетховенский принцип симфонического развития сопутствует не только произведениям, имеющим сонатную форму, он пронизывает громадную часть его творческого наследия, становясь ведущим принципом.

Бесспорно, в сонатной схеме Бетховеном даны величайшие образцы симфонического развития, но, с другой стороны, преломление тех же принципов музыкального мышления сквозь более простую, казалось бы, сферу трехчастно-вариационного развития позволяет установить некоторые более общие закономерности.

В симфонической литературе, неисчерпаемо богатой, можно найти немало великих произведений, построенных на иных началах, чуждых бетховенскому музыкальному мышлению. Если сопоставить различные типы музыкального целого, то в результате мы сможем прийти к некоторым выводам, значение которых для всей проблемы типологии музыкального развития (в том числе и для типологии развития тембровой ткани) чрезвычайно велико.

* * *

Allegretto Седьмой симфонии Бетховена начинается строгим и сдержанным изложением темы у альтистов, виолончелей *divisi* и контрабасов.

Тема в основном изложена трехголосно: верхний голос исполняется альтами, средний — половиной виолончелей, нижний — второй половиной виолончелей и контрабасами в октаву¹ (см. пример 172).

Эти три голоса почти равноправны, и не только потому что в мелодическом отношении ни один из них не развит в большей степени, чем прочие (в частности, верхний голос едва ли не наименее подвижен из трех)². Дальнейшее развитие голосов идет путем моторно-ритмического и динамического нарастания путем восхождения в более высокие октавные этажи и усложнено двумя особенностями, весьма характерными, но далеко не столь простыми и очевидными, как вышеперечисленные.

¹ При образовании четырехголосных комплексов в тактах 7—10, 17—18, 25—26 Бетховен делит альты на две группы.

² Я имею в виду мелодическую подвижность, так как все три голоса связаны общим оstinatным ритмом, образуя в совокупности своей в первом четырехтакте, что весьма важно для понимания последующего развития, аккордовые комплексы *T—D—D—T*.

172 Allegretto (♩ = 108)
Л. Бетховен 7-я симфония, II ч.

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fag.

Cor. in E

Tr. in D

Timp.
in A E

V-ni
I II

V-la

V-c. I

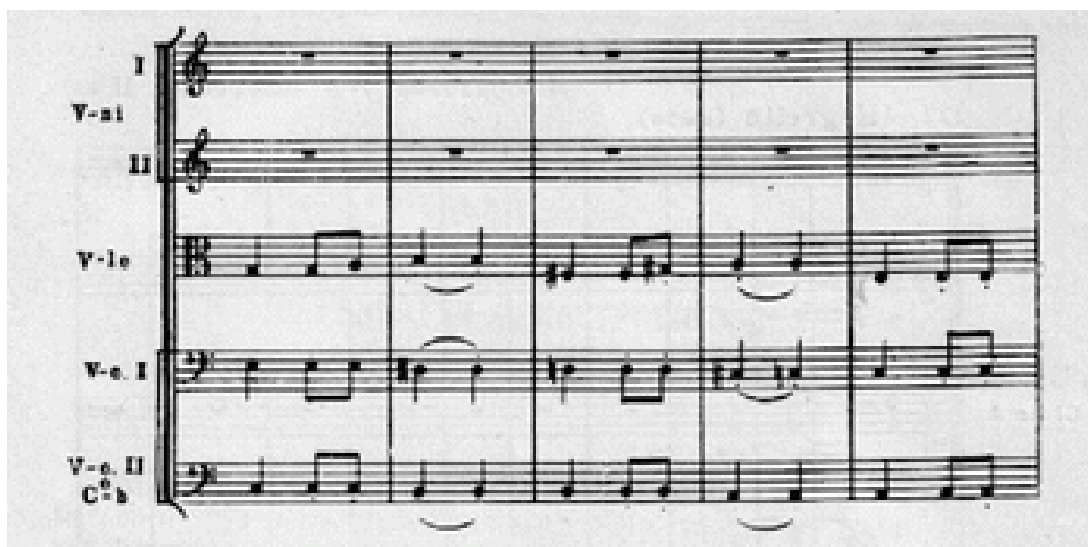
V-c. II
C-b.

f *pp*

ten. *p*

ten. *p*

ten. *p*



Это — во-первых, кристаллизация мелодии (от темы к первой вариации) и, во-вторых, расщепление функции (от первой вариации ко второй и далее).

<стр. 211>

Отметим сначала общий характер развития первого элемента темы — верхнего голоса. Роль собственно мелодического рисунка здесь весьма невелика, и вместе с тем это, несомненно, индивидуальная, впечатляющая мелодия. Однако многократное повторение одного звука, составляющее основу данной мелодии, мало способствует чисто мелодическому развитию. Может быть, именно поэтому Бетховен сохраняет данную мелодию неизменной, развивая ее темброво — путем восхождения от альтов ко вторым скрипкам в первой вариации (см.

пример 173), затем к первым скрипкам во второй вариации (см. пример 174) и, наконец, к духовым в третьей (см. пример 175):

173 [Allegretto] Л. Бетховен. 7-я симфония, II ч.

The first system of the musical score for Example 173, which is the second movement of Beethoven's 7th Symphony. The tempo is marked 'Allegretto'. The staves are labeled: Violins II, Violins I, Violas, and Cellos/Double Basses. The dynamics include 'fz' (forzando), 'p' (piano), and 'pp' (pianissimo).

The second system of the musical score for Example 173, continuing the musical notation for Violins II, Violins I, Violas, and Cellos/Double Basses.

<стр. 212>

174 [Allegretto] Л. Бетховен. 7-я симфония, II ч.

ten.
pesco. poco a poco

V-af
II
V-lo
V-c. I
V-c. II
e C-b.

<стр. 213>

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The tempo is marked "Allegretto". The score consists of two systems of four staves each. The first system contains the vocal parts and the piano introduction. The second system contains the vocal parts and the piano accompaniment. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal parts enter in the second measure of the first system. The score ends with a double bar line in the fourth measure of the second system.

[Allegretto] Л. Ветховен. 7-я симфония, II ч.

175

ten.
ff
2
ten.
ff
ten.
ff
ten.
ff

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.
V-ni I
V-ni II
V-lo
V-c. I
V-c. II
C-b.

<стр. 215>





<стр. 217>

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "dimin." and "dimen.".

<стр. 218>



<стр. 219>

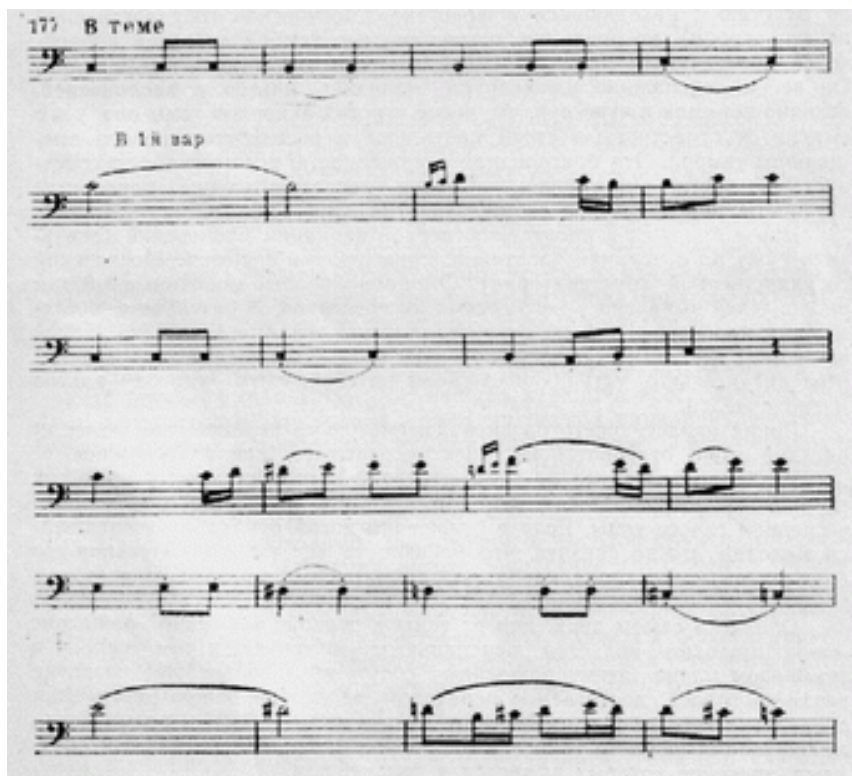
Неизменность именно верхней, наиболее заметной по самому своему положению, мелодии с отчетливостью выявляет общую линию развития всей первой части Allegretto. Условно эту линию можно определить как развитие снизу вверх, от низких струнных к высоким струнным и от группы струнных к духовым, ступающим в tutti третьей вариации в четырех октавных этажах.

Нижний голос темы — бас — во всех вариациях остается приблизительно на одной высоте, изменяясь главным образом ритмически. Начиная с первой вариации, в нем появляются октавные скачки:



оказывающие влияние на развитие мелодии среднего голоса третьей вариации у первых скрипок (см. пример 175).

В первой вариации (см. пример 173) фактически сохранено трехголосное изложение темы, несмотря на включение вторых скрипок, так как альты и первая половина виолончелей играют в унисон. В среднем голосе, у альтов и виолончелей, звучит мелодия настолько яркая по своему рисунку и широкой певучести что она производит впечатление новой. В действительности же она является развитием среднего голоса темы, перерастающего в страстную кантилену:



<стр. 220>



Таким образом из среднего голоса темы кристаллизуется — в первой вариации — развитая мелодия, выделенная насыщенным унисоном альтов и виолончелей. Это выделение мелодии настолько ярко само по себе, что от дирижера требуется огромный такт в отношении динамики ее звучания, ибо при малейшем нажиме насыщенность мелодии возрастает в угрожающей для единства общего развития степени и последующее ее проведение у вторых скрипок образует столь явный спад интенсивности звучания, что общая линия нарастания оказывается разорванной. Кроме того, при столь неумеренном выпячивании новой откристаллизовавшейся мелодии исчезает, понятно, рельефность верхнего голоса, она подавляется экспрессией соединенных альтов и виолончелей.

Унисон альтов и половины виолончелей должен быть выделен лишь в той мере, в какой это необходимо, чтобы показать рождение новой,

изумительной по своей впечатляемости, мелодии.

Тосканини с огромным тактом соблюдает бетховенское *piano* (сужу по пластинке, находящейся в фонотеке Московской государственной консерватории), не подавляя интенсивностью тембра альтов и виолончелей последующее проведение той же мелодии вторыми скрипками. Он весьма сдержанно нюансирует мелодию альтов и виолончелей, отлично понимая и чувствуя, что после строгих аккордов темы она уже выделится страстностью своей кантилены и песенностью нового смешанного тембра. Эта благородная сдержанность, несомненно способствует цельности впечатления, выделяя последовательное нарастание звучности, определяющее линию развития первой части.

Иначе подошел к проведению первой вариации Стоковский (опять-таки сужу на основании пластинки, имеющейся в фонотеке Московской государственной консерватории). Эмоциональность мелодии альтов и виолончелей выявлена у него весьма экспрессивно. В результате последующее проведение той же откристаллизовавшейся мелодии (во второй вариации) несколько тускнеет, ибо одни вторые скрипки в данном регистре значительно уступают по своей интенсивности унисону альтов и виолончелей.

Линия нарастающего развития, несмотря на перемещение мелодии октавой выше, становится не столь непрерывной, как у Тосканини.

Тембровое развитие от темы к первой вариации дано в пределах группового тембра. Новая мелодия родилась из зерна, заложенного в среднем голосе темы. Если в отношении новой откристаллизовавшейся мелодии можно сказать, что новизна ее все же относительная, то буквально те же слова следует применить и к новизне смешанного тембра альтов и виолончелей.

Однако в самом движении от темы к первой вариации в новой мелодии является центральным моментом, в том числе и тембровом плане. Этому рождению сопутствует дальнейшее развитие верхнего голоса, достигаемое переходом на октаву вверх (опять-таки в пределах группового тембра, — от альтов к скрипкам), и ритмически модификация нижнего голоса в басу с характерными октавными скачками, значение которых выявится в дальнейшем.

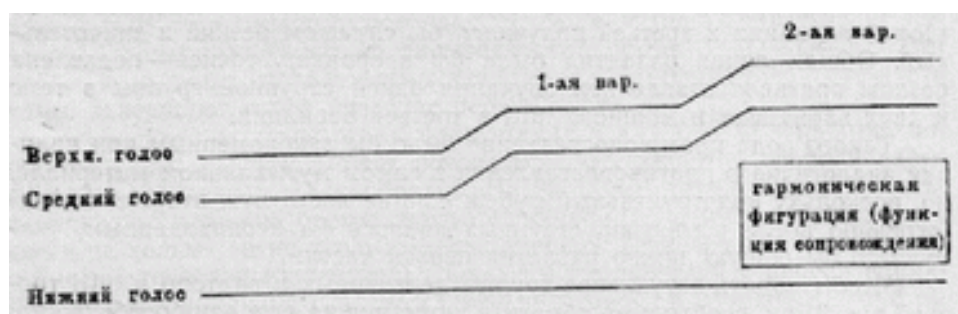
<стр. 221>

Во второй вариации (см. пример 174) верхний голос темы звучит у первых скрипок, а мелодия среднего голоса переходит ко вторым скрипкам. Удаление обоих верхних голосов от мелодической линии баса закономерно влечет за собой введение гармонической фигуры (восьмыми) у альтов и половины виолончелей. Однако новизна этой фигуры так же относительна, как и новизна мелодии, откристаллизовавшейся из среднего голоса темы. Как и мелодия, эта фигура представляет собой развитие того же элемента темы — среднего голоса.

Таким образом, средний голос, расщепляясь, образует откристаллизовавшуюся мелодию, в которой сохраняется гармонический костяк темы, гармоническую фигурацию, в которой остаются мелодические контуры темы (звуки фигуры в первых четырех тактах второй вариации имеют на слабых долях те же интонации *до—си* и *си—до*, которыми начинается средний голос темы).

Графически тему и обе вариации можно представить себе в следующем

виде.



В тембровом отношении вторая вариация продолжает линию развития, намеченную первой вариацией.

Мелодия верхнего голоса переходит на октаву вверх, к первым скрипкам, здесь впервые появляющимся, новая откристализовавшаяся мелодия также перекинута на октаву выше ко вторым скрипкам нижний голос темы — бас, несколько ритмически видоизмененный, остается на уровне предыдущего октавного этажа, и, наконец, функция сопровождения, появляющаяся при удалении обоих верхних голосов от баса, довершая фактурное строение, озвучена альтами и первой половиной виолончелей.

Тембровая ткань, таким образом, продолжает развиваться в пределах струнной группы. И хотя каждая вариация в отдельности ознаменована вторжением нового начала (в первой вариации появляются вторые скрипки и смешанный тембр альтов и половины виолончелей, во второй — первые скрипки), все же линия нарастания представляет собой своеобразную ступенчатость, где тема и первые две вариаций объединены общностью группового тембра.

Нарастание, проводимое Бетховеном, в высокой степени интересно. Тема и каждая из вариаций имеют дополнение (повторение второго предложения). В теме и в первой вариации дополнение звучит как отголосок, своего рода эхо, даваемое оба раза *pianissimo*. Во второй же вариации оно изменяется качественно под влиянием общего нарастания. В этой вариации к развитию группового тембра струнных присоединяется новый фактор — динамика; впервые здесь Бетховен ставит обозначение *crescendo poco à poco*.

В связи с этим дополнение ко второй вариации дано не на пониженном звучании, а, напротив, на продолжающемся *crescendo*. Естественно, что оркестровое развитие в этом разделе переходит от одной группы струнных к кульминационному *tutti*. Сначала к струнным присоединяют-

<стр. 222>

ся гобои, фаготы, а затем еще — в двух последних тактах — флейта и валторны. При этом аккорды духовых падают на слабые доли такта, что делает их включение как бы затушеванным, смягченным.

Подготовка *tutti* совершается постепенно и не слишком прямолинейно. На первый взгляд может показаться, что эта подготовка делает вступление всего оркестра *fortissimo* в третьей вариации не столь ярким, смягчая контраст между двумя последними вариациями. Но при более тщательном изучении можно только поражаться глубине и продуманности замысла Бетховена. Именно это смягчение качественного скачка создает наилучшие условия для проведения линии общего развития.

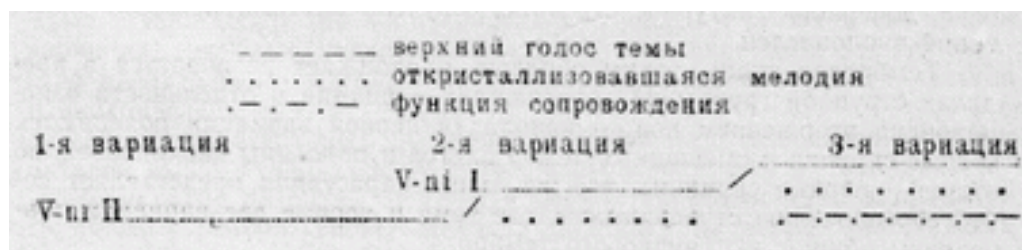
Чтобы пояснить скачанное, нужно сравнить то, что есть в действительности, с тем, что можно себе представить, то есть реализованную возможность с возможностью нереализованной.

В случае неизменной роли дополнения в первых двух вариациях, как своего рода динамического торможения, неожиданное *tutti fortissimo* (после *pianissimo* струнных произвело бы, конечно, эффект более яркий. Это был бы эффект яркого противопоставления; скачок от второй вариации к третьей получился бы слишком резкий и значительный. Общая линия развития была бы прервана, точнее — подавлена резким противопоставлением звучания одной струнной группы в теме и двух вариациях и мощного *tutti* в третьей вариации.

Такого рода противопоставление было бы закономерным при наличии аналогичного противопоставления в самом музыкальном материале, но, поскольку конструктивный рубеж еще не достигнут, вторжение *tutti fortissimo* после *pianissimo* струнных явилось бы неоправданным, нарушило бы общую линию развития первой части.

Чтобы понять вступление группы деревянных и валторн в *tutti* третьей вариации, необходимо обратить внимание на еще одну особенность. Приведенная на стр. 221 схема, намечая ступенчатость развития, отражает переходы обоих верхних голосов на октаву вверх. Так, в первой вариации вторые скрипки выполняют функцию верхнего голоса темы, во второй — становятся носителями откристаллизовавшейся мелодии и в третьей, наконец, участвуют в функции сопровождения.

Эти смещения по горизонтали характерны в первой части *Allegretto* для всех инструментов, кроме второй половины виолончелей и контрабасов, выполняющих бас и остающихся неизменными в своем остигатном значении. Если представить себе первые и вторые скрипки в их графическом отражении:

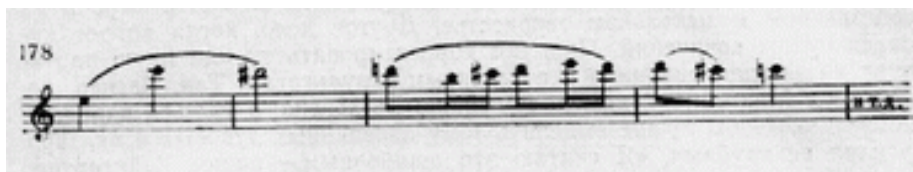


станет понятным вступление духовых. В момент, когда первыми скрипками закончено изложение верхнего голоса темы, и они становятся носителями новой откристаллизовавшейся мелодии, — именно в этот момент кульминации первой части *Allegretto* — закономерно вступают деревянные и валторны, поднимающие на гребне мощной звуковой волны верхнюю мелодию темы.

Откристаллизовавшаяся новая мелодия проходит и третьей вариации в партии первых скрипок двумя октавами выше начального проведения альтами и виолончелями и октавой выше вторых скрипок во второй вариации (см. пример 175). Здесь — в третьей вариации — она приобретает особую яркость и захватывающую широту экспрессии благода-

<стр. 223>

ря высокому напряженному регистру и появляющимся впервые в ней октавным интонациям, найденным Бетховеном с поистине гениальным чутьем¹:



Функция сопровождения в свою очередь расщепляется. Вторые скрипки играют фигурацию восьмыми, альты же с первыми виолончелями и контрабасы со вторыми виолончелями исполняют фигурацию в новых ритмических единицах — триолях.

Кульминационное проведение в первой части имеет еще одну особенность, весьма важную для понимания бетховенского симфонизма. В общем *tutti* здесь впервые вступают трубы и литавры, которые из начальной темы вычленяют ее гармонический остов T—D—D—T. Эти трубы и литавры, повелительно утверждая гармоническую сущность темы, завершают собой развитие первой части.

С внешней стороны, из-за привнесения в каждую из вариаций новых ведущих явлений, может показаться, что развитие первой части *Allegretto* протекает скачкообразно. Но на самом деле это не так. Объединяющим началом бетховенского принципа непрерывности является здесь не только (и не столько) неизменность верхнего голоса темы. И откристаллизовавшаяся мелодия альтов и виолончелей в первой вариации, и фигурационное сопровождение во второй, и вторжение труб и литавр в третьей — все эти н о в ы е элементы оказываются п р о и з в о д н ы м и, вырастают в процессе единого, сквозного развития темы.

Кроме того выросшие из темы интонационные ячейки в свою очередь влияют на последующее развитие целого. Так родились в процессе этого единого движения гениально нашейные октавные скачки у первых скрипок в откристаллизовавшейся мелодии (см. выше, пример 178), претворяющие простейший, казалось бы, октавный бросок нижнего голоса темы — баса в первой вариации (см пример 176).

Характерно что именно в заключительной вариации первого раздела *Allegretto* втягиваются все нити предшествующего развития.

Рождение откристаллизовавшейся мелодии у альтов и первой половины виолончелей в первой вариации, п о с т е п е н н о с т ь нарастания от второй вариации к третьей, вторжение в *tutti* (третья вариация) нового отчленившегося явления у труб и литавр, гармонически обобщающего прообраз темы, наконец, принцип смещения в горизонтали, когда горизонталь дана в ее переменнo-функциональном значении, — все это показывает, в какой мере развитие тембровой ткани п р о и з в о д н о, в какой мере оно неразрывно и органически связано с развитием звукового материала.

Трудно представить себе тембровый план, построенный на иных началах. Можно, понятно, говорить об отдельных мелочах, о внесении поправок, уточняющих бетховенский замысел, но не о самом замысле. Принцип тембрового развития у Бетховена неотделим от существа его музыки.

Римский Корсаков не только сформулировал, но и р а з в и л положение о неотделимости самой музыки от ее оркестровки. Он первый

¹ Как мы видим, октавные скачки в нижнем голосе темы, отмеченные нами

в первой вариации у вторых виолончелей и контрабасов, действительно оказали влияние на последующее развитие целого.

<стр. 224>

подметил общие стиливые закономерности оркестрового целого. Но и до Римского-Корсакова взаимосвязь между тембром и звуковым целым осознавалась всеми великими мастерами по меньшей мере в их собственном музыкальном творчестве. Другое дело, когда вопрос касался чужих сочинений. Попытки корректировать ту или иную партитуру не всегда приводили к счастливым результатам. Так, Вагнер, исполняя в Мангейме Седьмую симфонию Бетховена, в третьей вариации *Allegretto*, чтобы лучше выделить тему деревянных духовых и валторн, усилил ее трубами. «Я считаю это ошибочным, — пишет Вейнгартнер в своей книге, посвященной исполнению бетховенских симфоний. — Трубы, с их страшно серьезными застывшими шагами от тоники к доминанте, торжественно поддерживаемые литаврами, до такой степени характерны, что ими ни в коем случае нельзя пожертвовать. Но даже если Вагнер, как я предполагаю, имел в своем распоряжении четыре трубы, то все же впечатление от удивительных бетховенских труб нарушалось. Обе эти одинаковые звуковые краски взаимно убивают друг друга. Фактически нет основания опасаться, что мелодия не будет выделяться, если удвоить валторны; при этом в тех случаях, где партии вторых исполнителей обозначены в унисон с первыми, они должны бы исполняться октавой ниже, — так, как написал бы Бетховен, — и это очевидно для каждого, если бы на современном ему инструменте имелись эти звуки»¹.

Вейнгартнер интуитивно осознал значение бетховенских труб и литавр в заключительной вариации первого раздела. Он прав: ими ни в коем случае нельзя пожертвовать. Попутно Вейнгартнер касается вопроса об одновременном применении одного и того же тембра труб для выполнения двух различных функций. И здесь он прав, отмечая, что две одинаковые краски взаимно убивают (нейтрализуют) друг друга. Эти причины побудили Вейнгартнера (и справедливо побудили) отвергнуть вагнеровские поправки. Интуитивно Вейнгартнер почувствовал, что коррективы Вагнера искажают бетховенский план тембрового развития, что Вагнер, добиваясь увеличения громкости верхней мелодии темы за счет появления труб и нейтрализуя новую функцию труб и литавр — этот важнейший элемент заключительной вариации первого раздела, тем самым нарушает бетховенский замысел, нарушает взаимосвязь внутри целого. Бесспорно, Вагнер был выдающимся дирижером, об этом единодушно говорят все его современники, но в данном случае Вагнер-дирижер оказался плену у Вагнера-композитора. Корректируя Бетховена, он внес в партитуру *Allegretto* «избыточность меди» и вместе с тем нарушил темброво-функциональное членение бетховенской ткани (если взять третью вариацию изолированно), равно и особенности бетховенского развития (стирая значение вторгающихся труб и литавр с их гармоническим обобщением прообраза темы). К тому же, вагнеровские поправки еще в одном весьма существенном, отношении искажают план развития целого: Бетховен приберег трубы в ведущей функции мелодии верхнего голоса темы для кульминации всего *Allegretto* (и третьего его

раздела).

Используя трубы в конце первого раздела и предвосхищая их функцию мелодии верхнего голоса темы, Вагнер тем самым лишил кульминацию всего Allegretto ее кульминационного значения: величественный конструктивный замысел с локальной кульминацией в заключительной вариации первого раздела и последующим движением к кульминации всего Allegretto, где, по мысли Бетховена, трубы должны были по-

¹ F. Weingartner. Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1906, S. 107.

<стр. 225>

явиться (в первый и единственный раз) в своем мелодическом значении, — этот замысел был Вагнером необоснованно и грубо нарушен¹.

Просветленная лирика среднего эпизода (A-dur) превосходно оттеняет сосредоточенность и углубленность крайних частей:

179 [Allegretto] Л. Бетховен. 7-я симфония, II ч.

¹ Нарушение Вагнером конструктивно-выразительного значения тембра во второй части Седьмой симфонии Бетховена представляет известный интерес, т. к. позволяет глубже проникнуть в творческую лабораторию самого Вагнера. Но принять коррективы нельзя. Свойственная Вагнеру перенасыщенность меди может объяснить (но не оправдать!) его дирижерскую интерпретацию Седьмой симфонии.

<стр. 226>



<стр. 227>



<стр. 228>



<стр. 229>

Значение ведущих инструментов приобретают в первых же тактах кларнеты и фаготы. Струнные же ведут сопровождение, причем гармоническая фигурация первых скрипок накладывается на мелодическую основу дерева.

В заключительной вариации первой части Allegretto деревянные и валторны трактовались нерасчлененно; вступая fortissimo в tutti, они утратили свои индивидуальные свойства, потеряли присущую каждому из них в отдельности тембровую специфичность — деревянные совместно с валторнами применены были в их групповом значении.

Индивидуально-тембровое значение деревянных (и валторн) проявилось в среднем эпизоде. Конструктивный рубеж Allegretto совпал с индивидуализированным значением деревянных, в первую очередь кларнета. В самом начале A-dur'ного эпизода он дан в октаву с фаготом.

При модуляционном повороте в E-dur вторгаются трубы, перехватываемые в момент каденционного утверждения (на общем фоне *diminuendo*) валторнами, после чего кларнет снова приобретает ведущее значение, на этот раз в каноническом проведении с валторной (см. пример 180).

Считаю необходимым подчеркнуть доминирующее положение кларнетов в среднем эпизоде Allegretto. Появление кларнета не только совпадает с моментом конструктивного рубежа — он сохраняет свое ведущее значение вплоть до эпизода в C-dur.

Если в начале A-dur'ного эпизода кларнет дан в октаву с фаготом, то вслед затем он применен в каноническом проведении с валторной. Далее при нарастающем *crescendo* кларнеты в верхнем октавном этаже удваиваются гобоями (в то время как октавой ниже мелодию ведут валторны), с тем, однако, чтобы при *diminuend'*ном спаде снова вернуться к начальной двухэтажности (см. пример 180).

Лишь на подступах к C-dur кларнеты умолкают (см. пример 181).

Интересно проследить также бетховенскую трактовку гобоя в средней части Allegretto. Вначале гобои вовсе отсутствуют. Постепенно они вводятся, но чрезвычайно скупой, в октавной — или унисонной — дублировке флейт, как то имело место при тональном сдвиге в E-dur, либо в унисон с кларнетами, при нарастании силы и экспрессивности (другими словами, они затушеваны в своем темброво-индивидуальном значении). И лишь начиная с C-dur, когда умолкают кларнеты, гобои выдвигаются на передний план (см. пример 182).

Здесь гобой (с октавной дублировкой его ведущей линии флейтой) канонически противопоставлен фаготу по аналогии с имевшим место ранее каноническим проведением того же материала у кларнета-валторны. Но принципиально важное значение приобретает концовка приведенного отрывка, где впервые появляется трехоктавность флейты-гобоя-фагота. Эта трехоктавность, к которой Бетховен пришел в последних тактах A-dur'ного эпизода, весьма существенна: она предвосхищает последующее проведение основного материала в репризе в четвертой вариации (см. пример 183).

Таким образом осуществляется непрерывность развития от средней части к репризе и наряду с этим подчеркивается конструктивная отчлененность третьей части от второй. Однако не следует упускать из виду, что противопоставление это дано в пределах одной и той же тембровой группы, и следовательно, объединено единством группового тембра.

[Allegretto]

The musical score is for the second movement of Beethoven's 7th Symphony, marked *Allegretto*. It is in 3/4 time and D major. The score is divided into two systems, each containing four staves. The woodwind section (flutes, oboes, clarinets, and bassoons) plays a melodic line with slurs and accents. The string section provides a rhythmic foundation with eighth-note patterns. The score is divided into two systems, each with four staves.



<стр. 232>

Handwritten musical score for a string quartet, page 233. The score is written on two systems of staves. The first system has four staves (two treble and two bass). The second system has five staves (three treble and two bass). The music is in 4/4 time and features various melodic lines and dynamics.

Key features of the score include:

- First System:** Four staves. The first two staves (treble clef) have long horizontal lines, possibly indicating sustained notes or rests. The last two staves (bass clef) have more active notation, including a melodic line with a slur and a dynamic marking of *dimin.*.
- Second System:** Five staves. The first three staves (treble clef) have more active notation, including a melodic line with a slur and a dynamic marking of *dimin.*. The last two staves (bass clef) have a rhythmic pattern of eighth notes.

<стр. 233>

This image shows a page of a musical score, likely for a piano and orchestra. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is arranged in two systems, each with five staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and three additional staves. The second system includes a grand staff and three additional staves. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

<стр. 234>

Л. Ветковски 7-я симфония, II ч

doice dim. . . .

151 [Allegretto]

[illegible]

<стр. 235>



<стр. 236>

Д. Бетховен. 7-я симфония, II

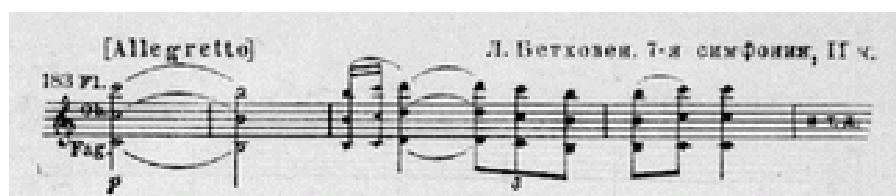
182 [Allegretto]

The musical score is for the second movement of Beethoven's 7th Symphony, marked 'Allegretto'. It is in 2/4 time and consists of 182 measures. The score is divided into three systems of staves. The first system includes staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and strings. The second system continues the woodwind and string parts. The third system includes staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and strings. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment with eighth notes. The score is marked with 'pp' (pianissimo) in the second system.

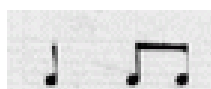
<стр. 237>



<стр. 238>



А-dur'ный эпизод не только контрастен по отношению к первому разделу Allegretto, но и в известной мере продолжает его развитие. Внутренняя линия с появлением А-dur'ного эпизода не обрывается: вторая часть не только отчленена от первой, но и объединена с нею. Связующим началом является функция баса. Каждый из элементов темы в первой части Allegretto, развиваясь, охватывал все более высокие октавные этажи, лишь один бас продолжал находиться на одном и том же уровне. И в А-dur'ном эпизоде бас — виолончели и контрабасы — остается на месте, сохраняя почти в каждом такте тот же ритм

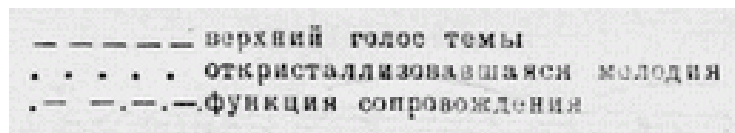


и октавную интонацию.

Триоли, появившиеся в третьей вариации (у альтов-виолончелей-контрабасов), переходят к первым скрипкам и закрепляются за ними на всем протяжении A-dur'ного эпизода. Наряду с этим своеобразная ритмическая пульсация, возникающая в средней части в результате одновременного движения восьмыми и триолями восьмых, правда, на иных началах, но преемственно связана с третьей вариацией.

Наконец, появление фигурационного рисунка у первых скрипок завершает переход в с е й струнной группы к функции сопровождения, что по сути дела продолжает развитие тех тенденций, которые наметились еще в первой части.

Напомним схему перемещения в горизонтали:



В результате горизонтального передвижения первые скрипки к моменту появления A-dur'ного эпизода завершили проведение новой откристаллизовавшейся мелодии. Дальнейшее развитие привело их к роли сопровождения, что, правда, на совершенно иной основе, но как-то продолжает преемственность линии горизонтального передвижения функции, столь характерной для развития первой части.

Таким образом, ряд элементов интонационного ритмического и тембрового порядка связывают первые две части Allegretto в единое целое.

В произведениях Бетховена, отмеченных чертами сонатно-симфонического развития, реприза не является простым возвращением к исходным позициям. Музыкальный материал не остается в репризе таким, каким он был вначале, а приобретает новые черты: репризное проведение «отягчено» предшествующим развитием. Реприза сводится не к повтору начального материала, а представляет собой продолжение и завершение предшествующего.

Вспомним хотя бы Похоронный марш из Героической симфонии. В этом произведении неслыханной силы воздействия реприза дана как итог, как вывод из всего предшествующего развития. Она в такой мере «отягчена» последним, что здесь должно применить понятие синтеза.

<стр. 239>

При проведении главной темы в октаву — гобоем и кларнетом — изложение основного материала начинается с сильной доли:

[Adagio assai] Л. Бетховен 3-я симфония, II ч

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.
V. n I
V. n II
V. la
V. c
C. b.

Ритмическая формула затакта в начале Похоронного марша:



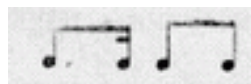
<стр. 240>

после развития в средней части у труб а затем — при нарастающем crescendo — у труб, валторн и литавр:



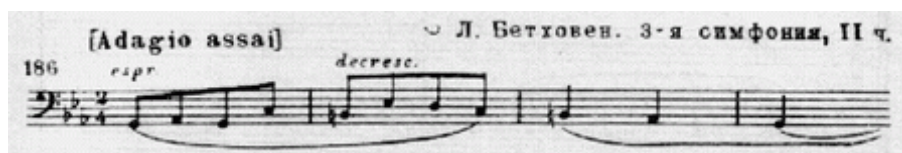
<стр. 241>

появляется в репризе у трех валторн и второго фагота, восполняя в самой ткани ритмическую формулу затакта:



и в то же время образуя общий гармонический фон, поддерживаемый непрерывными секстолями вторых скрипок и альтов (см. пример 184).

Линией сопровождения служит раскачивающийся фон, постоянно возвращающийся к исходной точке — к звуку *соль* — и тематически восходящий к тому месту экспозиции, когда виолончели одни, при молчании всего оркестра, ведут свою скорбную фразу:



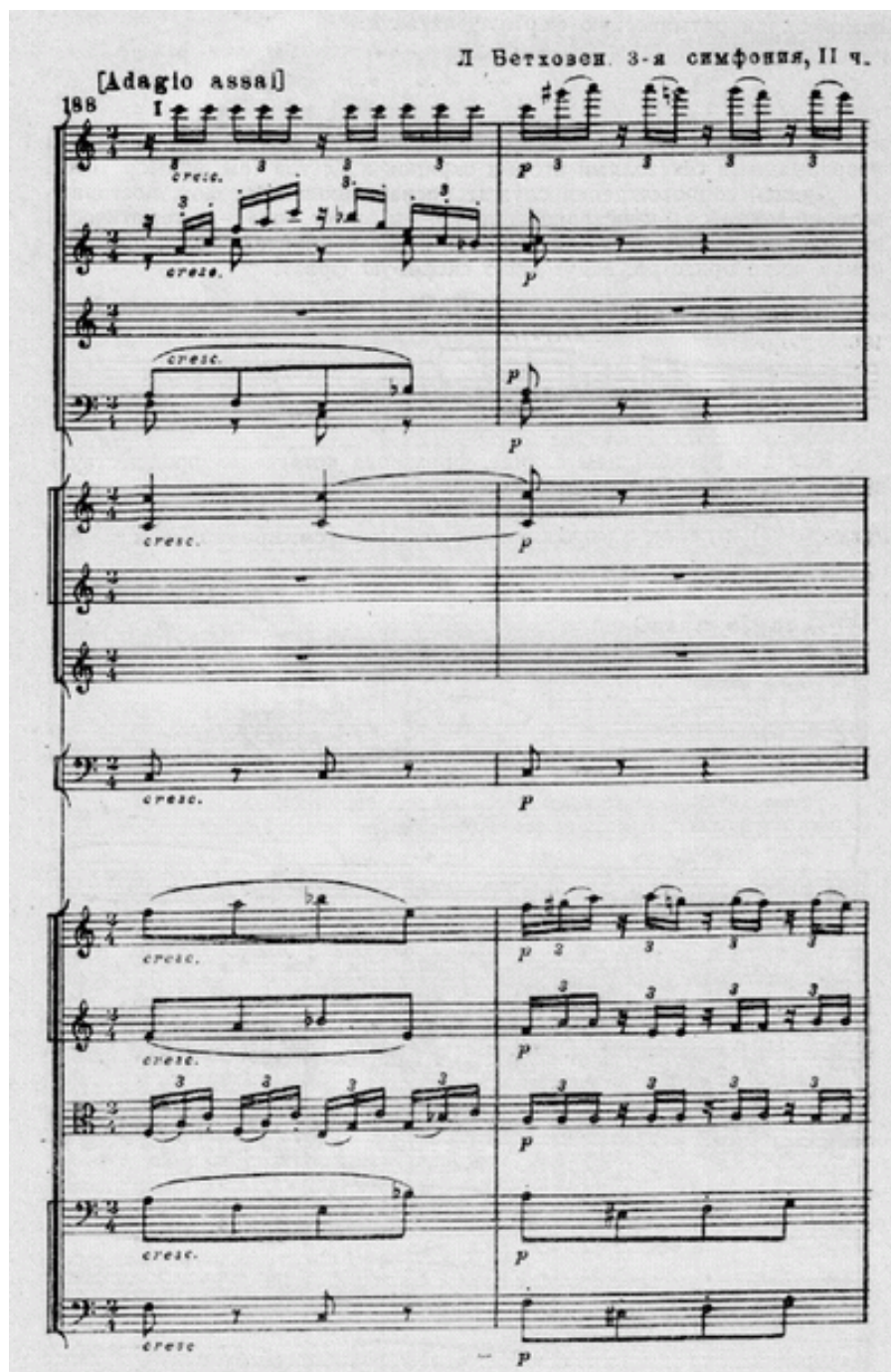
Как и в предыдущем случае, фраза эта «отягчена» предшествующим, в частности триольным движением.

Это движение триолями появляется в начале раздела Maggiore (см. пример 187) и далее, с усечением первой доли (см. пример 188):

187 [Adagio assai] Л. Бетховен. 3-я симфония, II ч.

The image displays a musical score for Example 187, which is the beginning of the second movement (II ч.) of Ludwig van Beethoven's Third Symphony (3-я симфония). The tempo is marked 'Adagio assai'. The score is written for a piano (piano) and includes measures 187, 188, and 189. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 187 and 188. The second system contains measures 188 and 189. The piano part features a triplet of eighth notes in measure 188, which is the 'triple movement' mentioned in the text. The score is marked with a piano (p) dynamic.

<стр. 242>



<стр. 243>

Таким образом реприза у Бетховена явилась тем узлом, к которому стянуты все линии предшествующего развития.

По другому, правда, поводу нам уже приходилось сличать связующие партии в экспозиции и репризе первой части «Шехеразады». Тогда нас интересовал вопрос о воздействии тембра на звуковысотный текст, но невольно, поскольку речь шла о соотношениях между экспозицией и репризой, слегка наметились некоторые очертания корсаковского типа развития¹.

Мелодико-гармонические комплексы трех верхних голосов, порученные в первом двутакте связующей партии экспозиции двум кларнетам и первому фаготу (см. пример 13), в репризе (при тональных соотношениях — C-dur в экспозиции и E-dur в репризе) переданы шести солирующим вторым скрипкам (см. пример 14).

Подголосочную нисходящую функцию виолончелей Римский-Корсаков

поручает кларнету (здесь и сказалось воздействие тембра на звуковысотный текст). Наконец, опорная точка контрабасов в басу, превращаясь в октаву, переходит к четвертой валторне и контрабасам.

Если условно мелодико-гармоническую функцию трех верхних голосов обозначить как функцию *a*, нисходящий подголосок как функцию *b* и опорную точку в басу как функцию *c*, то графически соотношение между связующими партиями в экспозиции и репризе можно отразить следующим образом:

	В экспозиции:	В репризе:
функция <i>a</i>	дерево (Cl. I, II, Fag. I)	струнные (6 V. II soli)
• <i>b</i>	струнные (V-c. pizz.)	дерево (Cl. I)
• <i>c</i>	C-в.	8 [Cor. IV C-в.

Здесь реприза дана как вариант первоначального изложения с перемещением в иную темброво-контрастную сферу, что и позволяет нам назвать этот тип развития темброво-вариационным.

Сличение последующего двутакта приводит примерно к тем же вывода. Мелодико-гармонические комплексы трех верхних голосов поручены в экспозиции двум флейтам и первому кларнету, в репризе они появляются у шести солирующих первых скрипок; подголосочная функция от альтов *pizzicato* переходит в репризе к первой флейте. Наконец, опорная точка в басу остается такой же, как она была в предыдущем двутакте, но к ней прибавляется третий октавный этаж — *ми* малой октавы. На этом звуке заканчивает свою подголосочную функцию кларнет, на нем он и останавливается, образуя верхний (третий) этаж басового голоса:

	В экспозиции:	В репризе:
Функция <i>a</i>	дерево (Fl. I, II, Cl. I)	струнные (6 V. I soli)
• <i>b</i>	струнные (V-le pizz.)	дерево (Fl. I)
• <i>c</i>	C-в.	8 [Cl. I 8 [Cor. IV C-в.

Двутакт, устанавливающий формулу сопровождения и в экспозиции, и в репризе (см. примеры 189, 190), продолжает развитие наметившихся тенденций.

¹ Мне представляется необходимым хотя бы в самых общих чертах коснуться здесь вопроса о корсаковском принципе развития. Это нужно сделать для того, чтобы не создалось впечатления, будто бетховенский тип сквозного симфонического развития является единственно возможным.

[Tranquillo] Н. Римский Корсаков. „Шехеразада“, I ч.

189

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. *dim.*

Fag. *dim.*

V. I *pizz.*

V. II *solo arco*

V. c. *altri pizz.*

C. b.

190 [Tranquillo] Н. Римский - Корсаков „Шехеразада“, I ч.

Fl. *dim.*

Cl. in A *solo*

Cor. *IV*

6 Soli V. I *p dim.*

altri *p dim.*

V. II *div.*

V. c. *p dim.*

V. c. *div.*

C. b. *p dim.*

<стр. 245>

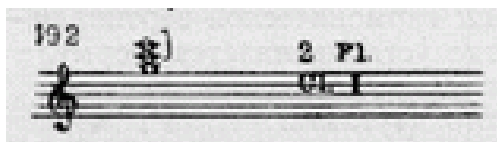
Мелодико-гармонические комплексы трех верхних голосов в экспозиции (см. пример 13) образуют единую функцию. Единство это дано самой музыкой и соответствующим образом озвучено в оркестре; взаимосвязь трех деревянных инструментов такова, что она обеспечивает в пределах группового тембра ровную, равномерную и единообразную звучность. В четвертом такте на подступах к двутакту, устанавливающему формулу сопровождения, трехголосные комплексы, достигая высотности:

191

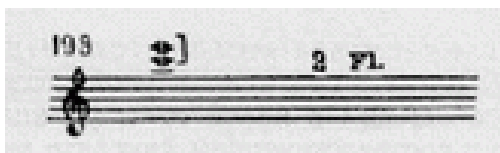
2 Fl.

Cl. I

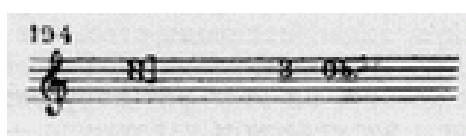
закономерно переходят в аккорд:



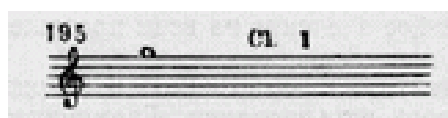
Поскольку аккорд этот — тоника C-dur — представляет в свою очередь единую функцию (см пример 13), Римский-Корсаков строит тоническую вертикаль по принципу октавных соотношений, где двум флейтам:



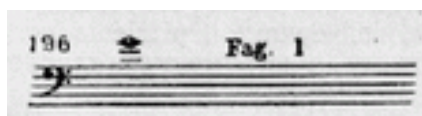
октавой ниже соответствуют два гобоя:



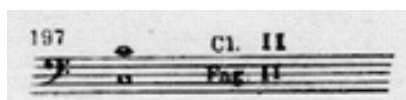
А первому кларнету:



— первый фагот:



Октавность выдержанной тоники в басу поручена второму кларнету и второму фаготу



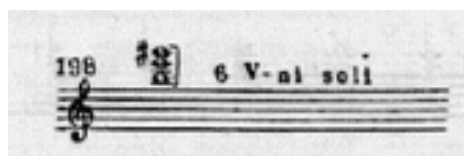
Странные на глаз тесситурные разрывы у кларнетов и фаготов в действительности к разрыву звучности не приводят именно в силу того, что первый кларнет образует в трехголосном комплексе нижний

<стр. 246>

голос к двум флейтам, аналогично первому фаготу, выполняющему ту же роль по отношению к гобоям.

На этой выдержанной педали устанавливается формула сопровождения у солирующей виолончели, приобретающей темброво-остинатное значение на всем протяжении связующей партии (см пример 189).

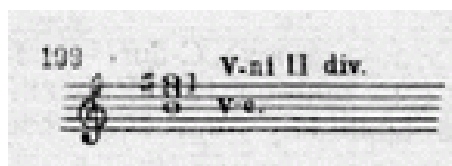
В репризе (см пример 14) трехголосные мелодико-гармонические комплексы у шести солирующих первых скрипок, поднимаясь:



образуют верхний этаж гармонической вертикали — гармоническую педаль того

двутакта, где устанавливается формула сопровождения связующей партии репризы.

Нижний этаж этого двутакта:



построен несколько сложнее: два верхних голоса даны вторым скрипкам *divisi*, *си* первой октавы поручено первой половине виолончелей, последние своим высоким *си*¹ в какой то мере аналогичны высокому *соль*¹ первого фагота в соответствующем двутакте экспозиции. Наконец, нижняя октава *ми*—*ми*¹ распластана между вторыми виолончелями и оставшимися первыми скрипками? причем на первые скрипки накладывается первая флейта, заканчивающая здесь, на этом *ми*¹, свою нисходящую подголосочную функцию

Формула сопровождения, на этот раз порученная кларнету (в несколько видоизмененном ритмическом изложении, — в чем снова сказывается воздействие специфики инструмента на звуковысотный текст) и подчеркнутая альтами *pizzicato*, так же как и в экспозиции, сохраняет свое темброво-остинатное значение на всем протяжении связующей партии (см. пример 190).

Сличая оба двутакта — в экспозиции и репризе — мы видим тот же принцип тембрового варьирования. Гармоническая вертикаль, порученная в экспозиции дереву, дана в репризе струнным и первой флейте, в то время как оstinатная линия сопровождения, напротив, от солирующей виолончели, подчеркнутой *pizzicato* остальных виолончелей, переходит к деревянному инструменту — кларнету, поддержанному *pizzicato* альтов:

	В экспозиции	В репризе
Функция гармонической вертикали	дерево (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag.)	струнные (V-ni I, II, V-c. + Fl. I)
Оstinатная линия сопровождения	солирующая виолончель + V-c. altri <i>pizzicato</i>	первый кларнет, поддерживаемый <i>pizzicato</i> V-le

Три последующие шеститакта — и в экспозиции (см. пример 200), и в репризе (см. пример 201) довольно однотипны не только в своем внутреннем членении, но и по фактуре:

<стр. 247>

Н. Римский - Корсаков. „Шехеразада“, I ч.

200 [Tranquillo]

solo dolce

F1.

Ob.

Cl. in A

Fag.

pp

pp

pp

Cor. I

solo dolce

V-ni I

V-ni II

V-la

solo, arco

V-c.

altri pizz.

C-b.

<стр. 248>



<стр. 249>

This musical score is for a piano and voice piece, page 250. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written for four staves (treble and bass clef, with and without a grand staff). The vocal line is written for a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo), and articulation markings like *solo dolce* and *dolce*. The piano part includes a first ending bracket labeled 'I'. The vocal line is marked *dolce* and features a long, flowing melodic line. The piano accompaniment includes a complex, rhythmic pattern in the bass line, possibly a cello or double bass part, and a more melodic line in the treble. The score is written in a standard musical notation style with various clefs, notes, rests, and dynamic markings.

<стр. 250>

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, organized into four systems. Each system consists of four staves, typically representing the first, second, third, and fourth strings. The notation is in a single key signature (one flat) and includes various musical elements:

- System 1:** Features a melody in the first staff with a long note tied across measures. The second staff has a melodic line with a slur. The third staff contains a melodic line with a slur and a dynamic marking of *dolce*. The fourth staff has a melodic line with a slur.
- System 2:** The first staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *dolce*. The second staff has a melodic line with a slur. The third staff has a melodic line with a slur. The fourth staff has a melodic line with a slur.
- System 3:** The first staff has a melodic line with a slur. The second staff has a melodic line with a slur. The third staff has a melodic line with a slur. The fourth staff has a melodic line with a slur.
- System 4:** The first staff has a melodic line with a slur. The second staff has a melodic line with a slur. The third staff has a melodic line with a slur. The fourth staff has a melodic line with a slur.

<стр. 251>

1

pp

pp

pp

<стр. 252>

201 Н. Римский - Корсаков. „Шехерезада“, I ч. [Tranquillo] *solo*

Cl. in A *solo* *dolce*

V.oi I *pizz.*

V.oi II *solo p*

V. lo *dolce*

V. c. *altri*

C. b.

6 Viol. soli *pp*

pizz.

solo *pp*

<стр. 253>

Handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is divided into two systems. The first system features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a woodwind section (Oboe I and Clarinet II). The second system continues the woodwind parts and includes a section for the string quartet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *delus* (delusio).

System 1:

- Violin I:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 1-2 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Violin II:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 1-2 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Viola:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 1-2 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cello/Double Bass:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 1-2 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Oboe I:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 1-2 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Clarinet II:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 1-2 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.

System 2:

- Oboe I:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 3-4 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamic marking *sf* is present.
- Clarinet II:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 3-4 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamic marking *sf* is present.
- Violin I:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 3-4 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Violin II:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 3-4 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Viola:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 3-4 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cello/Double Bass:** Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time. Measures 3-4 show a melodic line with eighth and sixteenth notes.

<стр. 254>



<стр. 255>

The image displays a musical score for three instruments: Flute I (Fl. I), Clarinet II (Cl. II), and Piano. The score is organized into two systems, each containing two measures.

Flute I (Fl. I): The first staff in each system. In the first measure of the first system, it contains a whole rest. In the second measure, it has a half note G4, marked with a *cresc.* (crescendo) hairpin.

Clarinet II (Cl. II): The second staff in each system. It plays a continuous eighth-note melody throughout both measures of both systems.

Piano: The bottom two staves of each system. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) in the first measure of the first system and *pp* in the first measure of the second system.

<стр. 256>



<стр. 257>

В экспозиции (см пример 200) мелодическая линия начинается валторной и перехватывается флейтой, дальнейшее развитие во втором шеститакте образует соотношение валторны-гобоя и приводит к третьему шеститакту, где валторна противопоставляется кларнету

Cor. 1 — Fl. 1, Cor. 1 — Ob. 1, Cor. 1 — Cl. 1.

Значение постоянного оstinatного тембра приобретает валторна, чередующаяся с деревом в нисходящем — от флейты к кларнету — порядке.

Гармоническая фигурация, как уже отмечалось, на всем протяжении трех шеститактов проводится солирующей виолончелью и подчеркивается pizzicato остальных виолончелей. Наконец, деревянные, функционально не связанные с

линией мелодии, образуют на достаточном отдалении от нее гармонический стержень. Четырехголосный гармонический стержень складывается из комплекса трех голосов в среднем регистре и удаленной от него опорной точки у фагота. Эта точка в басу образует гармонический фундамент всей педали, являясь одновременно исходным звуком фигурационного рисунка солирующей виолончели.

В первом шеститакте трехголосный комплекс, поскольку мелодия поручена флейте, излагается первым гобоем и двумя кларнетами, причем выдержанный звук остается у фагота. Во втором шеститакте, в связи с проведением мелодической линии первым гобоем, трехголосный комплекс переходит к двум флейтам и кларнету, на этот раз выполняющему функцию выдержанного звука, и в последнем шеститакте, соответственно, к одной флейте и двум гобоям.

Варьируемое смещение в репризе (см. пример 201) приводит к тому, что отправным тембром мелодической функции становится солирующая виолончель, чередующаяся с деревом на этот раз в восходящем порядке — от кларнета к флейте:

V-c. solo — Cl. 1, V-c. solo — Ob. 1, V-c. solo — Fl. 1.

Функция сопровождения второго кларнета, подчеркиваемого альтами *pizzicato*, удерживается на протяжении всей связующей партии и приобретает характер остигатного тембра, в то время как четырехголосный гармонический стержень переходит к струнным: шесть солирующих вторых скрипок образуют комплекс трех средних голосов, а роль солирующего контрабаса аналогична роли фагота в экспозиции.

Сравнивая оба раздела и суммируя все сказанное о взаимосвязи трех шеститактов связующей партии экспозиции с аналогичными шеститактами репризы, мы неизбежно должны прийти к выводу о темброво-вариантном их развитии:

1) темброво-остинатный двутакт мелодии перемещается от солирующей валторны к солирующей виолончели;

2) последующая линия мелодического развития, оставаясь в групповом тембре деревянных, зеркально отражена в репризе:

Fl. I, Ob. I, Cl. I

Cl. I, Ob. I, Fl. I.

3) линия фигур анионного сопровождения солирующей виолончели (поддерживаемая *pizzicato* остальных виолончелей) переходит ко второму кларнету (дублируемому в его опорных точках альтами), наконец,

4) гармонический стержень, порученный вначале (в экспозиции) дереву, в репризе появляется у струнных.

<стр. 258>

При этом музыкальный материал остается в основном без изменений, представляя собой вариантное повторение начального своего изложения.

Естественным и закономерным преломлением корсаковских соотношений в сфере оркестра становится принцип тембрового варьирования.

На вопрос, чем вызван столь явно выраженный корсаковский принцип тембрового варьирования, должен последовать совершенно четкий ответ:

корсаковский принцип тембрового варьирования вызван и обусловлен особенностями музыкального мышления Римского-Корсакова, характерной для него вариационностью как основным принципом развития музыкального материала. Оба эти явления — принцип тембрового варьирования и вариационный принцип развития музыкального материала — органически связаны и так же неотделимы одно от другого как бетховенское разворачивание тембровой ткани от бетховенского типа симфонического развития.

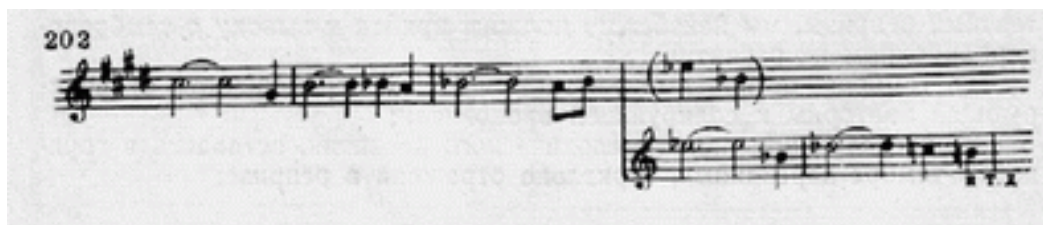
Если рассмотреть дополнительно под этим углом зрения связующую партию, то положение, нами выдвинутое, станет еще более очевидным. Связующая партия не только вариантно однотипна и в экспозиции, и в репризе, но, что не менее важно, в своем внутреннем развитии построена вариантно и состоит из повторенного двутакта с восходящими комплексами мелодико-гармонического значения одного двутакта, устанавливающего формулу сопровождения, и трех секвентно-аналогичных шеститактов.

Вариантности соотношения между экспозицией и репризой сопутствует вариантность развития внутри связующей партии.

Естественно, что особенности приемов корсаковского развития проявились не только в связующей партии. Так, главная тема экспозиции состоит из двух аналогичных фаз (первая из них почти полностью приведена, см пример 152), построенных по принципу секвентного восхождения. Строение обеих фаз однотипно. После дважды проведенного пятитакта музыкальный материал сжимается, последовательно сводясь к двум трехтактам, затем к двум полуторатактам и завершается пятитактом (причем каждой фазе предшествует двутакт, устанавливающий формулу фигурационного сопровождения):

(2) 5, 5, 3, 3, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, 5.

Ступенчатость восходящего секвентного развития достигнута интонационным наложением окончания предшествующего построения на начало последующего:



Непрерывность развития главной партии подчеркнута единством тембра (единым — в горизонтали — тембром преобладающих скрипок).

В момент сжатия, после проведения первых двух пятитактов (см пример 152) наступает общее *pp* и *crescendo* *росо à росо* — особого вида динамическое торможение, своеобразно темброво преломляющееся в аналогичном месте второй фазы:

<стр. 259>

Н. Римский-Корсаков. „Шехерезада“, I ч.
[Allegro non troppo]

203

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fag.

Cor.

Tr.

Tromb.

Tu.

Timp.

V-l I

V-l II

V-la

V-c.

C-b.

arco

pizz.

f

sf

p

ff

<стр. 260>

Picc.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, organized into two systems of staves. The first system consists of five staves: two treble clefs at the top, followed by two staves with a common bass clef, and a final bass clef at the bottom. The second system also consists of five staves, with the same arrangement of clefs. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

<стр. 261>

The image displays a handwritten musical score, organized into three systems, each consisting of five staves. The notation is in a historical style, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The first system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, with some notes marked with a 'z' (likely indicating a natural sign). The second system features a prominent use of long, horizontal slurs across the staves, suggesting sustained or tied notes. The third system continues the musical notation with notes and rests. The handwriting is clear and legible, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

<стр. 262>



<стр. 263>

The image shows a musical score for three voices or instruments. The top system consists of three staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are "Снег, роса и роса". The bottom system consists of three staves, each with a vocal line and lyrics. The lyrics are "Снег, роса и роса". The score includes piano (p) and forte (f) markings.

<стр. 264>

Дело в том, что гармоническая вертикаль в первой фазе главной партии экспозиции (она Римским-Корсаковым вполне естественно трактуется как единая функция) дана вначале трехголосно — у Fag. I, Fag. II и Cl. II, с второго пятитакта, по мере восхождения секвентности, педальный стержень становится четырехголосным (два фагота и два кларнета) и далее распластывается пятиголосно.

Педальная функция во второй фазе (после двутакта, устанавливающего формулу фигурационного сопровождения), продолжая наметившуюся линию восходящей секвентности и динамического нарастания, уже в самом начале пятиголосна и поручена *p* тяжелой меди — трубе и трем тромбонам, уравниваемым унисоном второго кларнета и второго гобоя *mf*, который образует пятый голос педали при общем динамическом знаке *forte* (см. пример

203).

Начало вычленения во второй фазе, совпадающее с образованием трехтактов, также приводит к внезапному *p* и *crescendo* (следовательно, динамика сохраняется та же), но во второй фазе главной партии немаловажная роль принадлежит тембру: именно здесь выключает Римский-Корсаков тяжелую медь, замещая ее двумя валторнами и двумя фаготами.

Поразительна глубокая внутренняя закономерность корсаковского развития. Оставаясь построенной на вариационных принципах, музыка Римского-Корсакова (а в единстве с ней и оркестровая ткань его) не только закономерна в своем развитии, но и в пределах этого развития глубоко органична.

Я считаю крайне важным подчеркнуть **о р г а н и ч н о с т ь** корсаковского развития. Всякие разговоры о механистичности его принципов, о статичности его музыки явно страдают односторонностью. Они лишь изобличают тех музыковедов, которые усвоили одни только тип музыкального развития — бетховенский — и, абстрагируя этот тип развития от существа бетховенского тематизма, провозгласили его, однако, единственно симфоническим, «активным» и «органическим». На самом же деле, музыковеды, придерживающиеся подобных взглядов, игнорируют различные типы музыкального мышления. Все многообразие симфонического творчества они пытаются уложить в прокрустово ложе «единого» типа развития, отмечая то, что не укладывается как нечто неорганическое, механистическое несимфоническое и случайное.

Приведу в качестве примера репризу первой части «Шехеразады».

Главная партия при изложении сокращена, сведена к одной фазе (см. пример 204).

Однако Римский-Корсаков, несмотря на явления сжатия, не снижает динамической линии нарастания напряженности. Главная партия в репризе повторяет — в вариантном изложении — первую фазу экспозиции:

5, 5, 3, 3, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, 5.

совпадая с ней и по принципу секвентного развития, и по тональному плану. Но, отказываясь от динамического торможения, от развития по аналогии, придавая главной партии кульминационное значение, Римский-Корсаков с необычайным блеском утверждает эту линию. Впервые здесь на всем протяжении первой части «Шехеразады» появляется труба в роли носителя мелодического начала; ее Римский-Корсаков для этой цели и приберег. Ей поручает он ведущую мелодическую функцию и именно в кризисный момент развития, в момент сжатия, противопоставляя динамической впадине экспозиции **вы п у к л о с т ь** первого появления солирующей трубы (см. пример 205).

<стр. 265>

The musical score is for the first movement of Rimsky-Korsakov's 'Scheherazade'. It is in 3/4 time and marked 'Tranquillo'. The score is divided into two systems, each with two measures. The first system shows the woodwinds playing sustained chords and the strings playing a rhythmic pattern. The second system shows the woodwinds playing sustained chords and the strings playing a rhythmic pattern. The score is in 3/4 time, marked 'Tranquillo'.

This image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems, each with two measures. The first system features a complex melodic line in the first staff, with the other staves providing harmonic support. The second system continues the melodic development in the first staff, with the other staves providing a steady rhythmic and harmonic foundation. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

<стр. 267>

[Tranquillo] Н. Римский-Корсаков. „Шехеразада“, I ч.

205

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. in A

Fag.

Cor.

Tr.

Timp.

I

Viol.

II

Viola

Vcl.

Cb.

<стр. 268>



<стр. 269>

This image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems, each with two measures. The first system features a melody in the first violin part, with the second violin and viola parts providing harmonic support. The third violin part has a more active role in the second measure. The second system shows a continuation of the melody in the first violin, with the other parts providing a steady harmonic background. The handwriting is clear and legible, typical of a professional composer's manuscript.

<стр. 270>

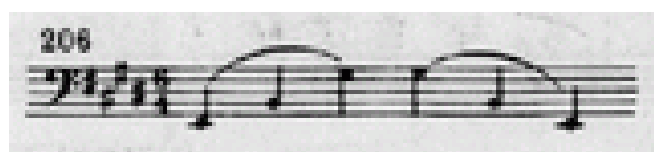


<стр. 271>



<стр. 272>

Не менее интересна в этом плане линия фигурационного сопровождения, объединяющая обе темы экспозиции и играющая немаловажную роль в связующей партии. В главной партии она функционально едина:



в побочной — расщепляется на ряд подфункций.

Из аккордово-фигурационного движения Римский-Корсаков вычленяет терцию — в побочной партии экспозиции она дана у фагота:

207 **Tranquillo** Н. Римский-Корсаков „Шехеразада“, I ч.

<стр. 273>

Тем самым он ограничивает собственно фигурационное движение солирующей виолончелью (со слабой дали такта). Одновременно он передает начало фигурационного рисунка, в виде отдельной подфункции, контрабасам и виолончелям *pizzicato*, распластывая их в октаву, и, соответственно на относительно сильных долях такта, подчеркивает линию фигурационного сопровождения *pizzicato* альтов и вторых скрипок.

Наконец интересно проследить те нити, которые протянуты от начала «Шехеразады» к самому ее концу. В первых же тактах сюиты после изложения темы Шахриара — унисоном в три октавных этажа — Римский-Корсаков переводит ее в плоскость гармонических явлений, в ее вертикаль (см. пример 208). В заключительных тактах финала он соединяет обе части воедино (см. пример 209), причем этот единый комплекс в свою очередь суммирует с тембром солирующей скрипки — с лейттембром Шехеразады:

108 **Largo e maestoso** Н.Римский-Корсаков, «Питерская», 1 ч.
 Ф.Р. Ф.Р. Ф.Р. Ф.Р.

Fl. picc.
 1 Fl.
 2 Ob.
 1 Cl. in A
 2 Fag.
 1 Cor. in F
 1 Tr. in A
 2 Tr. in B
 Tuba
 1 V. in I
 2 V. in II
 V. in B
 V. in C
 C. b.

<стр. 274>

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fag.
 Cor.

209 *Alla breve* $\text{♩} = 44$ Н. Римский-Корсаков, „Шехеразада“, IV ч.
Темпо sostenuto

Oboe
Bassoon
Arpa
Violins I
Violins II
Viola
Cello

<стр. 275>

The image shows a page from a musical score for the song "The Rose Tree." The score is written for a full orchestra and voice. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Viola, Cello, and Double Bass. The vocal part is for a Soprano. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal melody and the orchestral accompaniment. The second system continues the music, with the vocal part and the orchestra. The music is in a simple, folk-like style, with a clear melody and a steady accompaniment. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal line.

Солирующая скрипка — лейттембр Шехеразады — заслуживает быть особо отмеченной. Появляясь во вступлении к первой части, она на протяжении всей партитуры сохраняет лейттембровый характер. То обстоятельство, что Римский-Корсаков придал солирующей скрипке лейттембровый характер, к тому же в условиях ослепительной красочности всего оркестра, лишний раз подчеркивает органичность его принципа тембрового варьирования. Для Римского Корсакова тембровая выразительность никогда не была явлением самодовлеющего значения. Именно в этом плане весьма типична трактовка солирующей скрипки в «Шехеразаде».

Образу Шехеразады в сюите Римского-Корсакова каждый раз соответствует одна и та же звукотембровая характеристика: на неизменном в своей основе интонационном материале солирующая скрипка дана то в свободно повествовательных эпизодах речитативного характера (см. стр. 4, 46—47, 135, 153, 157, 256—257 по изданию карманных

<стр. 276>

The image shows a page from a musical score for the first movement of Rimsky-Korsakov's 'Scheherazade'. The page is numbered 210 and is titled 'Tranquillo'. The score is for a full orchestra, including woodwinds, strings, and solo instruments. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Tranquillo'. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (V. a.), Violoncello (V. c.), and Contrabass (C. b.). There are also parts for Flute I (Fl. I.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. B.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The text 'Н. Римский-Корсаков. „Шехеразада.“ I ч.' is visible at the top right of the page.

партитур М. П. Беляева), то в роли побочной темы — в экспозиции (см. пример 207) и репризе первом части (см. пример 210) — причем в двух последних случаях, что наиболее примечательно, в условиях последовательного разворота в условиях темброво-вариационного развития функции сопровождения¹:

	В э к с п о з и ц и и	В р е п р и з е
а) подфункция выдержанной терции	дерево (Fag. I)	одна виолончель solo
б) собственно фигурационный рисунок	одна виолончель solo	дерево (Cl.) + V-lo pizzicato
в) подчеркивание относительно сильной доли такта	струнные pizz. (V- le, V-ni II)	Ob. I, II
г) отчленившаяся опорная точка в басу	V-c. altri pizz. + C- b. pizz.	V-c. altri pizz. + C- b. pizz.

Глубокая закономерность и органичность корсаковского типа развития не может быть оспариваема, хотя оно и построено на иных — небетховенских — началах. Наряду со сквозным бетховенским, существуют и другие типы развития, не менее закономерные, но базирующиеся на иных началах, иных основах. Сличение бетховенского Allegretto с корсаковской «Шехеразадой» утверждает не только наличие у каждого из них отличительных признаков, но и показывает в то же время неотделимость типа развития тембровой ткани от самого музыкального материала.

Нельзя, исходя из корсаковских принципов, инструментовать Allegretto Бетховена. В равной мере бесплодными оказались бы попытки применить бетховенский метод оркестровки к «Шехеразаде».

Наконец, последнее: в сонатной (без разработки) схеме первой части «Шехеразады» проявляются свойственные Римскому-Корсакову черты тембрового варьирования, в то время как сквозь вариантность бетховенского Allegretto красной нитью проходит свойственный Бетховену тип сквозного симфонического развития.

Когда Бетховен в Allegretto Седьмой симфонии приходит к репризе, то, несмотря на вариационность схемы, она не сведена к в а р и а н т н о м у повтору начального материала. Реприза продолжает линию сквозного развития, наметившуюся ранее. Оба верхних голоса темы и вычленявшееся сопровождение (вместе с его подфункциями) развивались в первой части Allegretto путем перехода в более высокие октавные этажи. Для среднего голоса, кроме того, определяющим было, интонационно-ритмическое развитие (рождение новой откристаллизовавшейся методик), усложненное расщеплением функции. Верхняя мелодия темы достигла в третьей вариации высотной и темброво-динамической кульминации (деревянные и валторны fortissimo).

В первом разделе репризы в четвертой вариации ведущий голос теми появляется уже в басу — у виолончелей и контрабасов:

<стр. 278>

[Allegretto] Л. Бетховен. 7-я симфония, II ч.

The image shows a page of a musical score for the second movement of Beethoven's 7th Symphony, marked [Allegretto]. The page contains measures 211, 212, and 213. The top system features three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves are marked *p dolce* and contain long, sustained notes with a slur over them. The third staff is also marked *p dolce* and contains a similar sustained note. The middle system consists of three empty staves. The bottom system features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff is marked *p* and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is marked *pizz.* and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is marked *p* and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is marked *pizz.* and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom right of the page is marked *sempre stacc.*

<стр. 279>

The image displays a handwritten musical score on three systems of staves. The first system consists of four staves (two treble and two bass clefs). The second system consists of three empty staves (two treble and one bass clef). The third system consists of five staves (two treble, two bass, and one alto clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The tempo marking *sempre stacc.* is visible in the third system.

sempre stacc.

<стр. 280>



<стр. 281>



Новая откристаллизовавшаяся из среднелоговой темы мелодия, завершая линию своего восхождения, звучит у флейты, гобоя и фагота в трех октавных этажах. Понятно, что проведение новой мелодии неотделимо от самого характера четвертой вариации. На этом важном конструктивном рубеже кларнет, появившийся в начале средней части Allegretto и доминировавший вплоть до С-дур, здесь выключается. Это выключение кларнета в четвертой вариации в бифункциональном зна-

<стр. 282>

чении аналогично появлению его в самом начале средней части Allegretto.

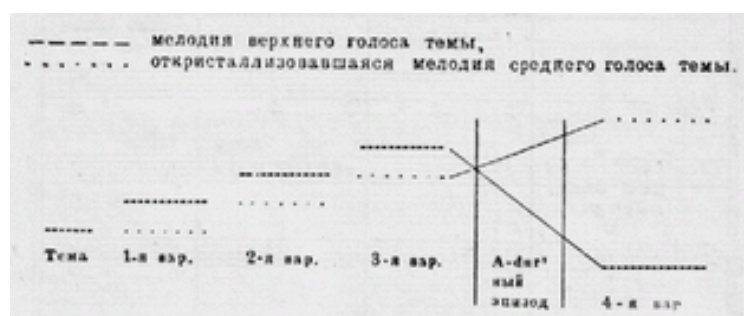
Снова напоминаю прекрасное и глубокое высказывание Глинки, уже приводившееся много «...столько же важно, как употребление инструментов, неупотребление, отсутствие, исключение иных из них»¹.

Реприза отчленена и от среднего эпизода, и от экспозиционного изложения материала. В то же время линия общего развития не прервана, она сохранена:

- 1) возвращением к материалу экспозиции на новой основе;
 - 2) единством тембровою плана конца A-dur'ного эпизода и начала репризы (переход от трехоктавности флейты-гобоя-фагота в конце средней части к трехоктавности тех же инструментов в откristаллизовавшейся мелодии четвертой вариации);
 - 3) дальнейшим развитием тенденций, наметившихся в первой части.
- Каковы эти тенденции?

Если третья вариация (заключительная вариация первого раздела Allegretto) явила собой высотную кульминацию верхнего голоса темы, то четвертая (см пример 211), продолжая непрерывность развития заложенных в самой теме элементов, дает высотно-кульминационное проведение новой откristаллизовавшейся мелодии. Разумеется, третья вариация, в соответствии с завершающим значением первого раздела и настойчивым, сдержанно энергичным характером верхнего голоса темы, имела весьма внушительную кульминацию, подчеркнутую тяжелой поступью труб и литавр, вторгающихся с гармоническим костяком темы (я имею в виду уже отмеченные ранее соотношения T—D—D—T), в то время как высотная кульминация второй певчей мелодии соответственно ее складу несравненно более мягка и лирична. Кантилена деревянных, поющих piano, ясно выделяется на прозрачном, трепещущем фоне сопровождения струнных.

Схему развития обеих главных мелодий можно наглядно передать следующим образом:

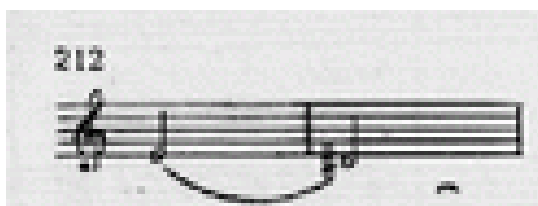


В то же время функция фигурационного сопровождения, разделенная в третьей вариации между вторыми скрипками, альтами, виолончелями и контрабасами, теперь — в четвертой вариации — по-новому расщепляется между первыми скрипками и альтами. Вторые скрипки как бы возвращаются к нижнему голосу темы в его интонационном и ритмическом строении. Важным является то обстоятельство, что в функции сопровождения, исполняемой поочередно первыми скрипками в первой-второй октаве и альтами в малой и первой октаве (а также до некоторой степени и в нижнем голосе темы у вторых скрипок), находит свое

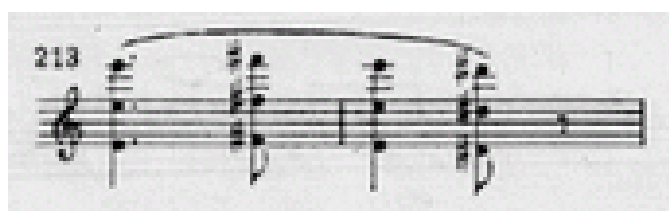
¹ М . Г л и н к а . Заметки об инструментовке. Музгиз, М., 1937, стр. 28.

отражение уже неоднократно отмеченный нами прием октавных бросков, перерастающий здесь в октавные перемещения.

Из трех голосов темы неизменным опять остается бас, точнее, тот из голосов темы, который на данном отрезке выполняет функцию баса. Откристаллизовавшаяся мелодия, излагаемая в трех октавах флейтой, гобоем и фаготом, претерпевает некоторые изменения. Наиболее существенным из них является модификация простой секундовой последовательности:



в яркую интонацию:



Функция сопровождения приводит к нарастанию ритмической оживленности. Ритмическое оживление, закончившееся в третьей вариации движением триолей и застывшее несколько в созерцательности A-dur'ного эпизода, развивается здесь далее: первые скрипки и альты в четвертой вариации исполняют фигурацию шестнадцатыми.

Четвертая вариация имеет дополнение на тоническом органном пункте (см. пример 214). Последний такт этого дополнения является одновременно первым тактом пятой вариации. Благодаря этому наложению, а также благодаря подготовке фугато в дополнении к четвертой вариации, пятая вариация как бы вырастает из предшествующей.

Тема фугато непосредственно подготовлена в дополнение к четвертой вариации и восходит к вычлененным интонациям начального изложения голоса темы, образуя непрерывность 5—6 тактов первого предложения и 3—4 тактов второго:



Особенно мягко затушеван переход к пятой вариации еще тем, что непрерывное движение шестнадцатыми staccato у первых скрипок и альтов как бы подхватывается в фугато вторыми скрипками, играющими противосложение к теме первых скрипок.

<стр. 284>

[Allegretto] Л. Бетховен. 7-я симфония, II ч.

214

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

<стр. 285>

The image displays a musical score for three systems of staves. The first system consists of four staves: the top staff has a treble clef and contains a series of beamed eighth notes; the second staff has a treble clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it; the third staff has a treble clef and contains a series of beamed eighth notes; the fourth staff has a bass clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it. The second system consists of two staves: the top staff has a treble clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it; the bottom staff has a bass clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it. The third system consists of five staves: the top staff has a treble clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it; the second staff has a treble clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it; the third staff has a bass clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it; the fourth staff has a bass clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it; the fifth staff has a bass clef and contains a series of beamed eighth notes with the marking *dimin.* below it. The word *arco* is written above the second staff in the third system.

<стр. 286>

The image displays three systems of handwritten musical notation on a page. Each system consists of multiple staves. The first system has four staves, with the first and fourth staves containing musical notation in the first measure. The second system has three staves, with the second and third staves containing musical notation in the first measure, marked with *pp*. The third system has five staves, with the first staff containing musical notation in the first measure, marked with *pp*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

<стр. 287>

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a piano (piano) and violin (violin) part. The piano part is written in treble and bass staves, while the violin part is written in a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system features a piano introduction with a violin melody. The second system shows the violin playing a more active role, with the piano providing harmonic support. The third system continues the musical development. Dynamics such as *sempre pp* and *pp arco* are indicated throughout the score.

sempre pp

sempre pp

pp arco

pp arco

pp



<стр. 289>

Тема в фугато дана одновременно с противосложением, поэтому в ответе первые и вторые скрипки меняются ролями. Далее к ним присоединяются прочие голоса струнной группы и, после сжатой разработки, постепенно включаются деревянные. Как в переходе от второй вариации к третьей, и здесь это включение духовых связано (при переходе к шестой вариации) с общим нарастанием, приводящим к кульминационному — и в третьем разделе, и во всем Allegretto — проведению верхнего голоса темы.

На этот раз, в отличие от кульминации в первой части, основная тема утверждается и струнными — первыми скрипками, частично альтами и вторыми

скрипками (в связи с чем виолончели и контрабасы возвращаются к своей исходной функции нижнего голоса темы), и медью — трубы здесь впервые появляются в своем ведущем мелодическом значении, что придает кульминации всего Allegretto особую яркость звучания, — а также литаврами, чеканящими оstinatный ритм:

216 Л. Бетховен. 7-я симфония, II ч.

The image shows a page of a musical score, page 216, from Ludwig Beethoven's 7th Symphony, 2nd movement. The score is written for a full orchestra. It features multiple staves for different instrument groups: strings (violins, violas, cellos, and double basses), woodwinds (flutes, oboes, and bassoons), brass (trumpets, horns, and tubas), and percussion (timpani). The music is in 3/4 time and is characterized by a strong, rhythmic pattern in the strings and woodwinds, with brass instruments playing a melodic line. The percussion (timpani) plays a steady, rhythmic pattern. The score is written in a clear, legible font, and the page number 216 is visible in the top left corner.

<стр. 290>



<стр. 291>

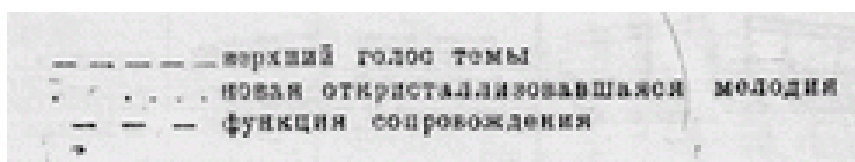


<стр. 292>

Благодаря этому, а также неполному изложению самой темы¹ и прямой, непосредственной связи со всем предшествующим развитием, кульминационный эпизод воспринимается здесь не столько как отдельная — шестая — вариация, сколько как результат фугато и разработки.

Тембровая ткань репризы продолжает линию развития, наметившуюся в экспозиции.

Напомним еще раз схему смещений в горизонтали:



Деревянные, выполнявшие в третьей вариации верхний голос темы,

переходят в начале репризы (в четвертой вариации) к функции откристаллизовавшейся мелодии. Далее в кульминационном tutti всего Allegretto (см. пример 216), когда вновь вступают деревянные, их функциональное значение иное. Смещаясь по горизонтали они ведут подголосочно-фигурационную линию сопровождения.

Фигурационная линия Бетховена нередко таит в себе явления мотивного порядка. Мы уже имели случай в этом убедиться, анализируя отчленившуюся функцию сопровождения в первой части Allegretto. К мелодической фигурации деревянных в кульминационном проведении, когда верхний голос темы утверждается с необычайной яркостью, Бетховен приходит не непосредственно, а через противосложение фугато, подчеркивая этим мотивное значение деревянных, их роль в сквозном развитии целого.

Подобно тому как динамическое нарастание в первой части оказалось лишенным прямолинейности, точно так же и развитие тембрового плана репризы далеко от какой бы то ни было схематичности.

В начале пятой вариации Бетховен ограничивается одними струнными. Он пользуется этой «оттяжкой» вступления деревянной группы (создавшейся, так сказать, тембровой цезурой), чтобы еще больше подчеркнуть деревянные в их новом — фигурационном — значении и этим закончить их цикл развития.

За последним рассмотренным разделом идет кода, включающая в себя материал среднего эпизода (см. пример 217), а затем — материал темы (см. пример 218).

Это именно «материал» темы, ибо хотя структура ее здесь восстанавливается, (за исключением повторения второго предложения), сама мелодия как бы разорвана на двутактные мотивы, переходящие от флейт с гобоем к кларнетам с гобоем, а затем к фаготам и валторнам (здесь снова имеют место октавные перебросы) и, наконец, к струнным.

До своих мотивов, заключающих каждое из восьмьтактных предложений, струнные на слабых долях как бы обрисовывают гармоническую схему T—D—D—T, подобно трубам и литаврам в третьей вариации. Но здесь общий характер прямо противоположен кульминации первой части Allegretto.

Общая приглушенность (*pp*), тихие переключки духовых и *pizzicato* струнных — все это придает коде характер угасания и замирания.

¹ Проводится не вся тема целиком, а лишь, если можно так выразиться, сгусток ее (первый и последний четырехтакты). Естественно, что в этом сгустке с особой яркостью выступают основные соотношения T—D—D—T.

The image shows a page of a musical score for the second movement of Beethoven's 7th Symphony, measures 217-220. The tempo is marked [Allegretto]. The score is written for a full orchestra, with staves for strings, woodwinds, and brass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 217-218) features a melodic line in the first violin and a supporting line in the first bassoon, both marked *dolce*. The second system (measures 219-220) shows a more active texture with a melodic line in the first violin, a supporting line in the first bassoon, and a rhythmic pattern in the first cello and first double bass, both marked *pizz.* and *p*.



<стр. 295>

[Allegretto]

218

Л. Бетховен 7-я симфония, II ч.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a *ten.* (tutti) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The second staff also begins with a *ten.* and *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The top staff begins with a *pp* marking. The music continues with eighth and sixteenth notes, and some measures contain rests.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one flat. Each staff begins with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* (piano) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

Handwritten musical score for piano and strings. The score is divided into three systems. The first system consists of four staves (treble and bass clefs). The piano part is written on the top two staves, and the string part is on the bottom two. The piano part includes dynamic markings *p* and *pp*. The second system consists of four empty staves. The third system consists of four staves with musical notation for the piano and string parts.

<стр. 297>

The image displays three systems of handwritten musical notation on a page. Each system consists of multiple staves. The first system has four staves: the top three are treble clefs and the bottom is a bass clef. The second system has three staves: the top is a treble clef, the middle is a treble clef, and the bottom is a bass clef. The third system has five staves: the top two are treble clefs, the third is an alto clef, and the bottom two are bass clefs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics like *pp* (pianissimo) and *tr n* (trill) are present. The handwriting is in black ink on aged paper.



<стр. 299>

Струнные в самом конце дают последнюю вспышку, как бы последний порыв: заключительный мотив подымается вверх, как отблеск октавных восхождений первой части — от басов и виолончелей через альты — ко вторым и наконец к первым скрипкам. При этом после *pizzicato* неожиданным *arco* вторгаются вторые скрипки (*piano*), вслед за ними, не дожидаясь конца мотива, со слабой доли вступают первые скрипки *arco*, на которые накладывается выдержанный аккорд деревянных и валторны, обрамляющий все произведение и подчеркнутый на этот раз рывком струнных.

* * *

В какой мере сила воздействия бетховенской музыки определяется сквозным типом его сонатно-симфонического развития?

Когда Мошелес впервые познакомился с произведениями Бетховена, они его потрясли: «Я находил в них — говорил он, — утешение и радость»¹.

Утешение и радость — вот слова, сорвавшиеся с уст Мошелеса. Какова же взаимосвязь между воздействующей силой бетховенской музыки, между утешением и радостью (воспользуемся столами Мошелеса), которые несла и несет музыка Бетховена, и конструктивностью его музыкального мышления?

Чем достигнута огромная сила воздействия бетховенской музыки: величием конструктивного гения? Сквозным типом сонатно-симфонического развития?

Несомненно: и сквозным типом сонатно-симфонического развития. Но только ли им одним?

Прав Роман Роллан, когда в своей работе о Бетховене пишет «Воля, которая у второразрядных художников носит характер теплого и прилежного рассудка, у Бетховена всегда палима гением столько же и даже, пожалуй, еще больше, чем первоначальное вдохновение»².

Возьмем конкретный пример: чем достигнута, скажем, в Третьей симфонии воздействующая сила Похоронного марша? Только ли тем, что реприза «отягчена», только ли тем, что к ней стянуты линии предшествующего развития? Другими словами, только ли конструктивной волей музыкального зодчества?

Общеизвестно, как мучительно долго Бетховен искал и вынашивал тему Похоронного марша. То был длинный, тяжкий путь борьбы за каждый звук, за каждую интонацию. С нечеловеческим трудом завоевал он такт за тактом. Первоначальный набросок темы:



достаточно далек от того, что мы привыкли считать собственно темой Похоронного марша. Все же нам дорог этот первоначальный вариант, хотя отдельные конторы будущей темы тонут еще в потоке маловыразительных интонаций. Но дорог он нам сейчас, когда мы знаем не

¹ Р о м е н Р о л л а н . Великие творческие эпохи, изд. «Время», Л., 1932, стр. 222.

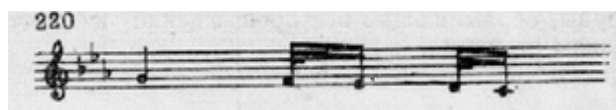
² Т а м ж е , стр. 199.

<стр. 300>

только исходную точку, от которой Бетховен отправлялся, но и конечный результат, к которому он пришел. Как показывают бетховенские черновые тетради (неоценимую услугу оказал здесь Ноттебом), между исходной точкой и конечным результатом лежал путь длинных поисков, титанических усилий и

борьбы.

Отдельные этапы приводит Ромен Роллан в цитированной уже книге. «В первый раз он находит рисунок, характерный для марша.



В другой раз взволнованную интонацию фразы, отрывка. Каждый такт обременен поправками, вариантами:



Фугато «разработки» отлично предвидено и заранее предreshено, так же как и мажор середины. Но предлагалось несколько разнообразных тем... Конец потребовал восьми набросков, совсем различных. И кто бы мог ждать волнующее заключение, увидя пустые общие места первой редакции?»¹



¹ Ромен Роллан. Великие творческие эпохи, стр. 210-211.

<стр. 301>

Бетховен мучительно работал, отбирал, отбрасывал, снова искал. «Но в этой усидчивости именно и проявляется гений, гений неудовлетворенный, который осуждает недостаточность каждой пробы, который каждый раз спускается в шахту и отрывает частицу чистого металла, которого он хочет, который знает в себе... И знак его избранничества в том, что он никогда не ошибается в относительной ценности той или другой мысли. То, что он открывает после бесчисленных усилий, это не последнее слово, а п е р в о е ..., от которого он был отделен нагромождением усвоенных банальностей, холодных

традиций, тяжелых наносов»¹.

Предположим, Бетховен удовлетворился бы первым вариантом темы Похоронного марша и на его основе, пользуясь средствами сквозного развития, построил бы всю вторую часть Героической симфонии. Само собой понятно Бетховен не мог удовлетвориться первым вариантом темы, — тогда он перестал бы быть Бетховеном, — но представив себе столь невероятный, гипотетический случай. Осталась бы сила бетховенского воздействия той же?

Разумеется, нет. Для одних музыковедов Бетховен прежде всего великий создатель. Они не скрывают своей неприязни к Бетховену, они не любят его. Воспринимая лишь частицу бетховенского творчества — величие конструктивного гения, — они, пожалуй, могли бы примириться с Бетховеном, если бы тот создал Похоронный марш из первоначального наброска своей темы.

Но и другие музыковеды, те, кто игнорирует значение конструктивной выразительности в творчестве Бетховена, — и те, в конечном счете, обедняют Бетховена. Сила бетховенского воздействия, и это самоочевидно, не в том или ином изолированно взятом элементе музыкального произведения, а в единстве целого. У великих художников то, что ими сказано, неотделимо от того, как оно сказано.

Великие русские музыканты особенно глубоко воспринимали бетховенское творчество в его единстве. Напомню признание взволнованного Глинки. «Играли, и очень недурно, антракты Егмонда Бетховена — № Clärchens Tod произвел на меня глубокое впечатление, в конце пьесы я схватил себя за руку, мне показалось от перемежки движения валторн, что и у меня остановились пульсы»².

Музыковедение немало сделало для уяснения синтаксиса музыкальной речи, накопило некоторый материал для построения типологии музыкального развития. Отрицать необходимость изучения синтаксиса музыкальной речи, разумеется, не приходится. Значение постановки вопроса о типах музыкального развития очевидно. Но мы вправе ожидать появления музыковедческих работ по вопросам музыкального целого, где были бы учтены и раскрыты также особенности оркестровки — этой неотъемлемой и неотделимой части симфонического, ораториального и оперного творчества.

¹ Р о м е н Р о л л а н . Великие творческие эпохи, стр. 212.

² М. И. Г л и н к а . Записки, Музгиз, Л.—М., 1952, стр. 186.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	4
-----------------	---

Часть первая **БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ТЕМБРА**

Глава первая	5
Глава вторая	27
Глава третья	50
Глава четвертая	101

Часть вторая **РИМСКИЙ КОРСАКОВ И ВАГНЕР**

Глава первая	113
Глава вторая	161
Глава третья	181
Глава четвертая	199

Часть третья **О РАЗВИТИИ ОРКЕСТРОВОГО ЦЕЛОГО (стр. 208)**

Александр Моисеевич Веприк

«ТРАКТОВКА ИНСТРУМЕНТОВ ОРКЕСТРА»

Редактор О. Соколова

Технический редактор

Г. Александров

Художник И. Байтин

Подп. в печ. 27/VII 1961 г. А 07121. Форм бум. 70 X 108 ¹/₁₆

Бум. л. — 9,5. Печ. л. — 26,0. Уч.-изд. л. — 25,51.

Тираж — 3000 экз. Заказ 1554.

Цена 1 р. 38 к.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза