

<стр. 1>

А. ВЕПРИК
ОЧЕРКИ
ПО ВОПРОСАМ
ОРКЕСТРОВЫХ СТИЛЕЙ
Советский композитор
Москва 1961

<стр. 2>

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Л. В. ДАНИЛЕВИЧА

<стр. 3>

Предлагаемые очерки посвящены вопросам оркестровых стилей. Здесь я развиваю те же положения, которые были выдвинуты моей книге «Трактовка инструментов оркестра»

А. В.

Август 1958 г

<стр. 5>

Часть первая.

ПРИНЦИПЫ ОРКЕСТРОВКИ И. С. БАХА

ПРИНЦИПЫ ОРКЕСТРОВКИ И. С. БАХА¹

Оркестровый стиль И. С. Баха с давних пор привлекал внимание русских музыкальных деятелей — композиторов и критиков.

Так, А. Н. Серов в своей рецензии на учебник инструментовки Ф. Геварта в переводе П. И. Чайковского писал:

«Если музыка, как мы ее понимаем, вообще юнейшее из всех изящных искусств, то «оркестровка», «колорит музыкальный», наверное, самоюнейшая отрасль всего музыкального дела. Этой роскошной стороне музыки всего одна сотня лет. Около середины прошлого века начинают являться стремления с красотою сочетаний мелодико-гармонических соединить характерность разнообразных тембров в инструментах, сопровождающих пение или выступающих в формах, похожих на будущие симфонические. Такие стремления уже очень явственны в Себастиане Бахе и Генделе (при всем гнете тогдашних условий органного или клавесинного *basso continuo* — гнете, из-под которого ни Гендель, ни Бах высвободиться еще не могли)»².

Известно, что Серов записал под диктовку М. И. Глинки его «Заметки об инструментовке», которые оказали решающее влияние на воззрения выдающегося критика о роли оркестра в музыкальном целом. В этих «Заметках» Глинка высоко оценивает инструментальное искусства великих предшественников венских классиков — Баха и Глюка Глинка писал. «Чем больше движения, *змеиных* извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка... С этой стороны выше всех по оркестровке — Глюк, Гендель и Бах». Несколько далее Глинка еще раз возвращается к Баху «Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли *вызывает* красоту оркестра. Если б мы, положим, не знали творений Генделя, Баха, Глюка в оркестре, не видали бы их партитур, великолепная красота их мыслей при изучении музыки их за фортепиано должна была бы поручиться нам за неподражаемую красоту их инструментовки. И в самом

¹ В предлагаемом очерке автор рассматривает преимущественно оркестровые произведения И. С. Баха, полагая, что его ораториальное творчество должно явиться предметом специального исследования.

² А. Н. Серов. Критические статьи, том IV. СПб. 1895. стр. 1794.

деле, оркестр их удивителен, несмотря на бедность тогдашних инструментальных сил относительно нашего послебетховенского времени»¹.

Изучая творчество предшественников Бетховена, мы убеждаемся, что оркестровый стиль И. С. Баха обладает своими характерными особенностями, отличающими его от оркестровых стилей других великих мастеров. Но, к сожалению, этой проблеме за последние десятилетия не уделялось должного внимания. Обращаясь к ней, можно поставить и ряд других более общих вопросов, связанных со спецификой оркестра.

Сущность баховских принципов трактовки инструментовки оркестра в

целом не всегда получала правильное истолкование. Более того, большинство музыкантов, пишущих об оркестре (нам не приходилось встречать иных точек зрения), проводит в своих работах распространенную теорию о якобы тембровой «нейтральности» баховского оркестра. Так, например, А. Карс в «Истории оркестровки» утверждает, что «безразличное разделение партий, передаваемых то струнным, то духовым, представляет в целом метод оркестровки Баха. То, что годится для струнных... или удваивается в унисон или передается по очереди деревянным духовым, а поскольку позволяет недостаток смежных натуральных звуков — и медным» (курсив мой — А. В.)².

Той же точки зрения по сути дела придерживается и Ф. Фольбах. По его мнению, вопрос о тембровой природе инструментов был для Баха вопросом второстепенным. Более того, проблему баховского оркестрового стиля Фольбах сводит к вопросу о роли и значении органа. Именно орган, полагает он предопределяет принципы баховской оркестровки: «Бах уподобляет оркестр органу, и мы лучше всего поймем баховский оркестр, если сравним его с органом, на главном мануале которого расположены струнные, на втором — деревянные духовые, тогда как язычковые регистры образуют третью группу — это трубы, валторны и тромбоны»³.

Неверное понимание баховской трактовки тембра как явления «нейтрального» привело многих музыковедов к ряду неправильных выводов. Одни были готовы допустить, что для Баха тембровая специфика инструментов не имела существенного значения. Подобно Фольбаху, они ссылались на то, что в ряде случаев одним и тем же своим произведениям Бах давал различные тембровые воплощения. Другие авторы еще более прямолинейно выдвигают тезис о «тембровой нейтральности» Баха, полагая, что роль инструментов у него сводилась лишь к выявлению тех или иных полифонических линий.

Примерно так формулирует свое отношение к баховскому оркестру Карс в цитированной уже работе: «Будучи соединены в общую ткань контрапунктического движения, инструменты (баховского оркестра — А. В.) *теряют свою индивидуальность и становятся «излагателями» такого-то количества партий»* (курсив мой — А. В.)⁴. Но даже Карс, настойчиво подчеркивающий тембровую нейтральность как основной принцип отношения Баха к оркестру, не может пройти мимо значительной части баховского творчества, где с несомненной очевидностью инструменты использованы в их темброво-выразительном значении

После выдвинутого Карсом тезиса об инструментах баховского оркестра после высказанного им суждения о безразличном разделении партий между струнными и духовыми как о *методе оркестровки* Баха

¹ М. И. Г л и н к а . Заметки об инструментровке. Л., Музгиз, 1937, стр. 27.

² А . К а р с . История оркестровки. М., Музгиз, 1932, стр. 98.

³ F. F o l b a c h . Das moderne Orchester. Bd. II. 1919, стр. 33—39.

⁴ А . К а р с . История оркестровки. М., Музгиз, 1932, стр. 99.

несколько неожиданно звучит признание, что «тем не менее употребление ясно различных по тембру групп инструментов ни в коем случае не было в пренебрежении у Баха»¹. Но о какой смене колорита может идти речь в условиях, когда инструментами *утеряна* их индивидуальность, когда их функция сведена к роли «излагателей» определенного количества партий?

Однако факты — упрямая вещь. Карсу трудно пройти мимо значительного ряда явлений тембровой выразительности в творчестве Баха. Возьмем хотя бы Мессу h-moll. Огромная выразительность начальной темы Gloria в большой степени обусловлена тембром труб (см прим № 1)². Здесь они создают атмосферу торжественной приподнятости. Их «ликующий» характер их тембра как нельзя лучше раскрывает особенности этого образа.

Подобных примеров в Мессе h-moll немало. Укажем хотя бы на баховскую трактовку Oboe d'amore в Qui sedes или на использование двух флейт в Qui tollis.

Полагаем что неясность, которая существует в вопросе о природе баховского оркестра, возникла прежде всего потому, что принципы инструментовки Баха исследователи пытались понять изолированно в отрыве от стилевых особенностей баховского творчества в целом, сводя нередко проблему оркестрового стиля Баха к проблеме инструментария баховского оркестра.

Рассмотрим более подробно аргументацию Карса. Положение о «безразличном распределении партий» является у него основным. Принцип тембровой нейтральности или (что то же самое) абстрактная трактовка тембра представляется ему чем-то неотделимым от существа баховской полифонической ткани. Он усматривает абстрактное отношение Баха к оркестровой краске в том, что одна и та же мелодическая линия нередко им предназначалась различным по тембру инструментам. А это, естественно, придавало использованию инструментов несколько однотипный характер. Иначе говоря, данная мелодическая линия не имела еще *единичной* тембровой предназначенности, не была создана для какого-либо *одного* инструмента. Однотипное использование инструментов, то-есть такое их применение, где одна и та же мелодическая линия проводится в различных по тембру инструментах, Карс отождествляет с «безразличным распределением партий». Оба эти явления для него идентичны. Под «безразличным распределением партий» Карс понимает передачу мелодической линии от одного голоса-инструмента к другому а так как подобные случаи весьма часто встречаются в произведениях Баха (именно они характерны для полифонического типа мышления), то весь этот фактический материал принимается Карсом как бесспорное доказательство якобы абстрактного отношения Баха к тембру.

Действительно, Бах в разных случаях по разному относился к тембровым особенностям инструмента. Об этом спорить не приходится. Спор идет о другом, верно ли то, что в баховском полифоническом стиле инструменты утратили тембровую индивидуальность? И наконец, и это основное и наиболее существенное, — чем вызвано различное отношение к тембру в разных случаях у Баха?

Прежде всего необходимо выяснить верно ли, что передача мелодической линии от одного инструмента к другому должна повлечь за собой вывод о нейтральности тембра?

Нет, подобный вывод представляется необоснованным. Что, собственно говоря следует понимать под нейтральностью тембра? Под нейтральностью

¹ Цит. издание, стр. 99.

² Основная часть нотных примеров дана в нотном приложении в конце книги.

<стр. 10>

тембра следует понимать явления, при которых в музыкальных произведениях может быть осуществлена *ad libitum* замена недостающих человеческих голосов музыкальными инструментами или одного музыкального инструмента другим. Только при этих условиях мы вправе говорить, что музыкальные инструменты трактованы темброво-абстрактно и лишь излагают в пределах музыкального целого определенное количество голосов. Из факта последовательной передачи одного и того же музыкального материала разным инструментам вовсе еще не следует, что самый тембр абстрагирован. Если взять только внешнюю сторону, то по отношению к основной теме четвертой части «Испанского каприччио» Римского-Корсакова можно повторить буквально все то, что сказано было Карсом применительно к Баху.

Тема в равной степени годится и для деревянных духовых (см прим. № 2), и для струнных (см. прим. № 3), и для медных инструментов (см. прим. № 4).

Само собой разумеется, что и особенности корсаковской темы, политембровой по существу, во многом отличаются от баховского музыкального материала, однотипно излагаемого различными инструментами. Но в том-то и дело, что однотипное использование инструментов уже у Баха нельзя свести к безразличному распределению партий. На более раннем этапе музыкально-исторического процесса (мы имеем в виду тот этап, когда музыкальные инструменты, а также человеческие голоса лишь излагали определенное количество партий в пределах музыкального целого) безразличному распределению партий *сопутствовало* однотипное использование инструментов. Существовавшая практика обозначений «*buono da cantare e sonore*» или «*zu singen und auf Instrumenten zu gebrauchen*» достаточно ярко характеризует этот период. Для начального этапа оркестрового творчества весьма показательны в этом плане танцы Тильмана Сузато, годные, как сказано в заглавии, к исполнению на всех музыкальных инструментах. Эти танцы, написанные четырехголосно (напечатаны в 1551 в Антверпене) Карс относит к лучшим (из числа сохранившихся) инструментальным памятникам XVI века. «Виолы, говорит о них Карс, — или какая угодно группа духовых инструментов смело могли исполнять эти плавно движущиеся партии небольшого диапазона, отличающиеся друг от друга только обозначениями: дискант, контратенор, тенор и бас»¹.

Однако, однотипная трактовка сама по себе вовсе еще не является

доказательством «безразличного распределения» партий.

Чтобы утвердить тезис о тембровой нейтральности оркестра Баха, надо было бы доказать, что в его оркестровом творчестве отсутствует тембровая предназначенность, что тембровая специфика не влияет на характер музыкального произведения и, следовательно, замена одного инструмента другим нисколько не нарушает характера целого.

Иного пути нет. Но всё дело в том, что при первом же соприкосновении с живой музыкой баховских партитур обнаруживается вся неубедительность музыковедческих попыток приписать Баху нейтральную трактовку тембра.

Достаточно заменить, к примеру, партию солирующей флейты солирующей скрипкой (см. прим. № 5), чтобы весь замысел сюиты h-moll оказался искаженным. Как известно, в партии флейты, написанной рукой Баха (авторская партитура не сохранилась), точно указано, где флейта должна играть одна (solo) и где они вступают tutti. Эти ремарки показательны. Но если бы их и не было, в самом изложении материала,

¹ Цит. издание, стр. 40—41.

<стр. 11>

в контексте целого любой музыкант угадал бы солирующую флейту. Собственноручные пометки Баха — solo и tutti — лишний раз подчеркивают, как остро ощущал он специфику тембра.

Уже в первой части сюиты h-moll (Фуга) нельзя не обратить внимания на трактовку инструментов. Флейте соло Бах ни разу не поручает ведение темы или ответа. Темы и ответы у него темброво ассоциируются с tutti и отчетливо противопоставлены флейте, которая солирует в интермедиях и которой Бах придает лейттембровое значение. Размежевание это столь последовательно проведено Бахом, что когда в одной из интермедий появляется в басах индивидуализированная часть темы, Бах тут же выключает флейту соло, прерывает развитие ее партии (см. прим. № 6).

Она паузирует шесть тактов. И лишь после того, как умолкают басы (то есть когда не звучит более интонационная основа темы), Бах снова вплетает флейту в общую ткань, и на этот раз применяя ее в собственно-интермедийном (интонационно-тембровом) значении¹.

Разумеется, дело не в одном лишь появлении басов, а в том, что басы *интонируют наиболее существенную, индивидуализированную часть темы*.

Когда в нерпой интермедии после экспозиции вступают басы и их партия не имеет интонационной связи с темой (можно говорить лишь о некоторой *ритмической* близости к одному из элементов темы), Бах продолжает развитие партии солирующей флейты (см. прим. № 7). Но как только появляется тема или ответ или звучат отдельные, существенно важные их интонации, он тут же переключает тембровую выразительность в другой план: теме и ответу неизменно сопутствует tutti, а солирующая флейта или вовсе умолкает, или же сливается с другими флейтами в унисон (см. прим. № 8).

Очень ярко выражена «тембровая предназначенность» и в пятой части (в том числе и в Double). Музыкальный материал до такой степени изложен в

характере флейты — связан с ее техническими и тембровыми возможностями, что замена данного инструмента другим инструментом *ad libitum* совершенно немыслима (см. прим. №9).

Такая замена нарушила бы выразительное значение целого, взаимосвязь и взаимозависимость внутри целого. Специфика тембра является в творчестве Баха неотъемлемым свойством музыкальной мысли, и попытки приписать инструментам баховского оркестра чисто абстрактное значение «излагателей» определенного количества голосов должны быть отвергнуты как несостоятельные.

Приведу еще один пример. Во 2-й части Первого Бранденбургского концерта канонически сплетаются два голоса (см. прим. № 10).

Этому сочетанию мелодических линий предшествует экспозиция: последовательное проведение тематического материала в двух высоких голосах (первый гобой и солирующая Violino piccolo) (см. прим. № 11). Далее вступают басы в низком регистре с той же темой. (Вся 2-я часть выдержана в тонах глубокого раздумья; она монотематична и построена на развитии одного музыкального образа. Отсюда, собственно, тянутся нити к началу 3-го акта «Мейстерзингеров»).

Весьма характерна сопутствующая ткань. В экспозиции гобой излагает мелодию на фоне мерного движения струнных. Когда вслед за гобоем с мелодической функцией вступает скрипка piccolo, движение восьмыми переходит к трем гобоям; подфункция сопровождения, подчеркивающая сильные доли, поручена сначала двум гобоям (второму и

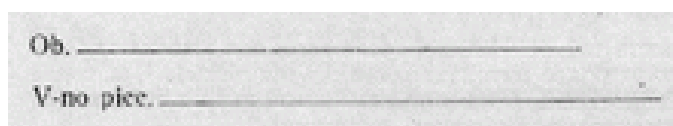
¹ Интермедия построена, как это часто бывает, на материале противосложения.

<стр. 12>

третьему) и басам. С переходом мелодии к солирующей скрипке piccolo эту подфункцию перенимают скрипки, альты и басы.

Таким образом, мелодии солирующих инструментов сопутствует рельефная, контрастная в тембровом отношении функция сопровождения. При вступлении басов с изложением темы гобой и высокие струнные, конечно, не умолкают. Имитационно чередуясь, они развивают и дополняют основную мелодию (см. прим. № 12).

Эта имитационная переключка сопутствующего порядка предвосхищает последующее каноническое сплетение двух солирующих инструмента — гобоя и концертирующей скрипки:



Поразительна та закономерность, с которой развивается тембровая ткань в неразрывном соответствии с развитием музыкального целого. Каноническое проведение дано не только у тех же инструментов, но и в той же последовательности, что и в экспозиции: *сначала* появляется деревянный духовой инструмент (гобой), а *вслед за ним* — струнный (солирующая

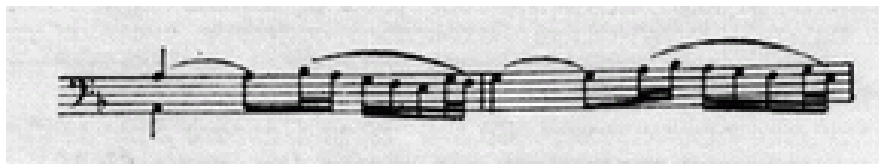
скрипка). Более того, по тому же принципу построена имитационная переключка, сопутствующая мелодии в басах.

Одним слогом, на протяжении всей первой половины 2-й части господствует чередование гобоя (гобоев) с тембром струнной группы (солирующей скрипки или всех скрипок и альтов).

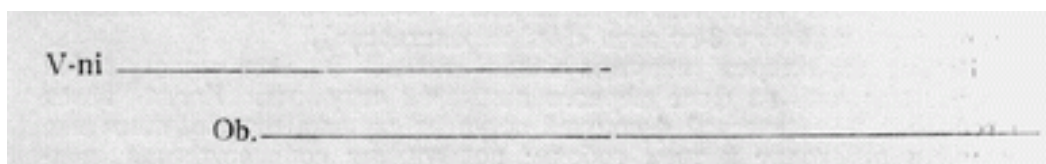
Партии первого гобоя и скрипки *piccolo*, канонически переплетаясь, образуют вершину первой половины *Adagio* (см. прим. № 13).

При одновременном проведении мелодических линий гобоем солирующей скрипкой мерная поступь восьмых естественно переходит к басам.

Вторая половина *Adagio* начинается с изложения темы в басах.



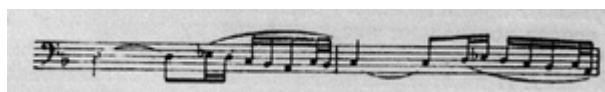
Сопутствующая имитационная переключка аналогична той, которая дана была ранее. Но и там *сначала* появляются высокие струнные, а *затем* — гобой:



При последующем — втором — каноническом проведении сохраняется тот же порядок чередования инструментов: сначала звучит концертирующая скрипка *piccolo* и лишь вслед за ней вступает солирующий гобой.

<стр. 13>

И здесь канонически сплетающиеся голоса образуют вершину — вершину второй половины *Adagio* и одновременно всей медленной части концерта. Далее в последний раз тему проводят басы (*piano*)



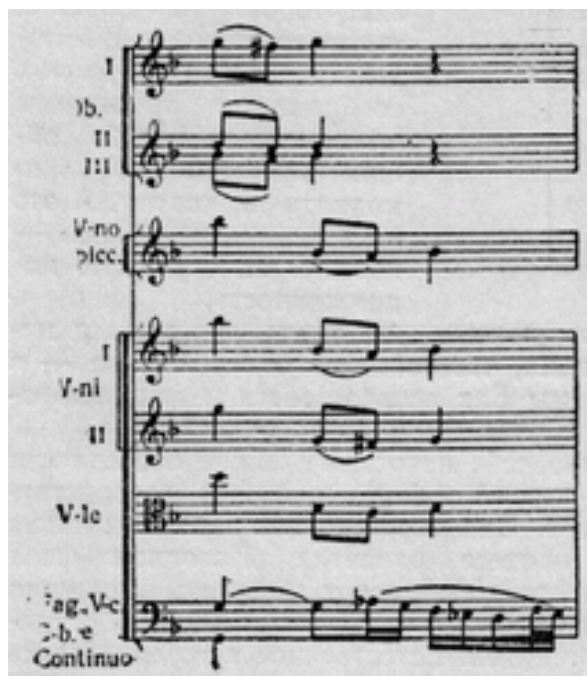
В сопутствующей имитационной переключке Бах возвращает нас к начальному чередованию, к смене деревянных струнными. Наконец, первый гобой, который в заключительных тактах снова приобретает ведущее мелодическое значение (напоследок ему поручено небольшое соло), обрамляет своим солирующим тембром всю медленную часть.

Таким образом, последовательно проводя одну и ту же тему шесть раз (еще раз напоминаем: вторая часть монотематична и построена на развитии одного образа), Бах каждый раз по-разному инструментует ее. Но он не только вносит в каждое последующее проведение специфические, фактурно-тембровые изменения. Каждое из шести последовательных проводений не только отличается одно от другого, все они характерны и тем, что связаны между собой преемственной линией фактурно-тембрового развития.

Особенности, заложенные в начальной фазе (при первом проведении

темы гобоем на фоне мерного сопровождения скрипок и альтов), получают свое дальнейшее развитие. Во втором проведении мелодия переходит к солирующей скрипке *riccolo*, а сопровождение — к трем гобоям (на сильных долях такта вступают, кроме того, скрипки и альты). Перемещая темброво основные функции — мелодию и сопровождение, Бах связывает оба проведения воедино. По-иному окрашивая второе проведение (в результате тембрового перемещения), он в то же время оставляет неизменным фактурный принцип строения и тем самым объединяет второе проведение с начальным изложением темы.

Когда тема переходит к басам (на доминанте до минора, сначала натуральной, потом гармонической), сопровождением ей служит имитационная переключка. Сама тема изложена уже в другом регистре. Что касается имитационной переключки, то она знаменует собой развитие тенденции, наметившейся ранее. Мы имеем в виду неизменный порядок чередования гобоев и высоких струнных, который здесь продолжается на новой основе. С другой стороны, имитационные переключки предвосхищают последующее каноническое проведение в кульминации первого раздела, о чем уже говорилось.



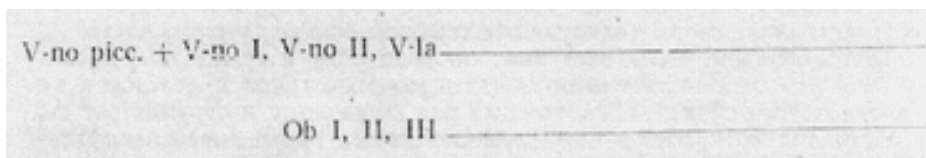
Большую остроту придает изложению темы переченье ля-бекар — ля-бемоль.

<стр. 14>

В кульминации оба солирующих инструмента, видоизменяя несколько тему, в первый раз канонически сплетаются. Важную роль играет тембровое соотношение *proposta* и *risposta*. Этим соотношением Бах снова подчеркивает преемственность общей линии тембрового развития.

Второй раздел возвращает нас к начальному изложению темы на доминанте ре минора. Но и отличие от исходной фазы развития здесь тема дана в басах. И на этот раз басам сопутствует имитационная ткань, однако в эту переключку привнесен новый элемент, связанный с зеркально-тембровой

репризой, — гобоям предшествуют струнные:



Снова подчеркнуто трагически звучащее переченье (си-бекар — си-бемоль).



Тема в басах непосредственно приводит к кульминации всего Adagio. То новое, что отличает общую кульминацию от предшествовавшей локальной, можно свести к двум моментам. Во-первых, в связи с зеркальной тембровой репризой меняется тембровое соотношение *proposta* и *risposta*, что очень важно. Во-вторых, что не менее важно, сообразно с тональным планом всего Adagio общая кульминация приподнята на кварту. А это — в контексте целого — придает ей огромную напряженность.

Закономерно возникает вопрос: почему же шесть раз подряд меняется инструментовка и чем вызвано, что только в одном случае — в последнем, седьмом, проведении темы Бах возвращается к тем темброво-фактурным отношениям, которые уже были даны ранее?

Понять это можно, лишь уяснив себе некоторые общие особенности медленной части. Отличительной чертой Adagio является господствующая в ней ладовая неустойчивость. Она зарождается в первом такте и характеризует весь дальнейший процесс развития. Исходная фаза развития музыкального образа (когда гобой ведет мелодию) зиждется на доминанте главной тональности (ре минор); неустойчивость обостряется в третьем такте двойной доминантой. Естественное тяготение ладового развития первой фазы (в начальных четырех тактах) находит как будто свое разрешение в опорной первой четверти пятого такта (в ре-

<стр. 15>

минорном тоническом трезвучии). На самом же деле этот ладовый момент

лишь в очень малой степени утверждает тонику. Появление ми-бемоля в мелодическом контексте солирующей скрипки *risolo* сразу же вносит иное ладовое качество: возникает новая ладовая неустойчивость, выраженная на этот раз доминантой соль минора.

Дальнейшее развитие идет по тому же пути: третья фаза снова приводит к усилению ладовой неустойчивости. В третьей фазе тему излагают басы. И на этот раз тоника становится иллюзорной: поскольку и в данном случае окончание одной фазы накладывается на начало другой и в басах — в мелодии — вслед за соль звучит ля-бемоль, тоническое трезвучие соль минора преобразуется в доминанту до минора.

Каноническое сплетение и последующее развитие приводит к утверждению ля минора, на тонике которого заканчивается первая половина *Adagio*. Казалось бы, после столь сложного и напряженного ладового развития должно наступить некоторое успокоение. Однако и здесь иллюзорный смысл тоники ля минора находит свое выражение в том, что появляющееся в мелодии — в басах (в том же такте, на второй доле) — си-бемоль придает и этому проведению доминантовое наклонение.

После второго канонического сплетения голосов, на этот раз у скрипки *risolo* и гобоя (после общей кульминации), Бах возвращается к ре минору — главной тональности. Но утверждение главной тональности не знаменует еще утверждения ее тоники (вследствие вновь появляющегося доминантового наклонения).

В чем же заключается смысл постоянного затушевывания тонического устоя?

То глубокое раздумье, которое лежит в основе содержания второй части, лишено пассивной созерцательности. Более того, в своей внутренней динамике оно в такой степени активно, беспокойно, что заметная «тоничность» явилась бы психологической неправдой. Именно поэтому музыкальный образ, который положен Бахом в основу *Adagio*, тонально неустойчив: элементы самой темы способствуют затушевыванию тоники. А в развитии *Adagio* Бах подчеркивает эту неустойчивость тем, что начало последующей фазы накладывается на окончание предыдущей. И музыкальный образ и метод его развития связаны между собой — все направлено к одной цели. Всеми средствами художественной выразительности: гармоническим языком, тональным планом, свойствами тембра, фактурой, имитационной перекличкой, каноническим проведением — пользуется Бах, чтобы раскрыть разные аспекты темы. Именно с этим связано темброво-фактурное многообразие медленной части Первого Бранденбургского концерта. Оркестр у Баха, наряду с прочими компонентами, принимает непосредственное участие в последовательном развитии темы-образа. И каждому новому повороту в этом развитии, каждой его фазе, каждому новому аспекту темы соответствует новая инструментовка, связанная с инструментовкой предыдущего построения и в то же время обладающая новыми, только ей присущими чертами.

Особое внимание следует уделить завершению *Adagio*. Бах утверждает главную тональность, но не утверждает ее тонику: последнее приведение темы

в басах снова уводит в сторону доминанты. Ре-минорное трезвучие, к которому он на один миг возвращается, не производит и не может произвести впечатления заметной тоничности. Не задерживаясь на нем и не утверждая тонического значения этого аккорда, Бах тут же преобразует ре-минорное трезвучие в одно из звеньев дальнейшего движения к доминанте. Окончание на доминанте придает всему произведению ладовую неустойчивость. В творчестве Баха имеют место подобные случаи. Но не только и этом дело. Последующая третья часть — брызжущее

<стр. 16>

радостью Allegro, начинающееся *утверждением фа мажора*, особенно остро подчеркивает ладовую неустойчивость только что отзвучавшего Adagio.

Инструментовка последнего проведения, как это было отмечено, повторяет одну из формул фактурно-тембрового порядка, ранее примененную Бахом. Правда, существует известная разница: в первый раз проведение темы и инструментовка, о которых идет речь, предшествовали кульминации. Здесь все сдвинуто на кварту вниз и завершает собой цикл развития. Тем не менее остается бесспорным, что в единственном случае — непосредственно перед концом — Бах возвращается к имевшему уже место проведению темы в басах с имитационной перекличкой у гобоев и скрипок — альтов.

Чем это вызвано?

Не надо упускать из виду, что инструментовка занимает зависимое положение: она подчиняется общему замыслу и им определяется. В свете этого становится ясным, почему Бах напоследок проводит тему в том ее аспекте, где ей сопутствует имитационная перекличка. Это понятно, ибо именно здесь дано переченье, а в этом переченье сконцентрирован весь сгусток ладовых конфликтов. Три верхних голоса (попеременно три гобоя и струнные) остаются на тоническом трезвучии, к тональности, утверждаемой на первой доле такта, в то время как тема, проходящая в басах, сообразно с особенностями своего строения *уводит нас в сторону доминанты*. В двух предыдущих случаях этот сгусток ладовых конфликтов приводил к кульминации. Здесь он дан в последний раз *riano*, как некий символ, как горькое напоминание: Adagio остается замкнутым в своей неразрешенности, и инструментовка подчеркивает эту замкнутость. В разных аспектах ставит Бах перед собой один и тот же вопрос, но ответа не находит.

Особенности развития мысли, основной идеи, в свою очередь, обусловили особенности инструментовки последней фазы.

* * *

Говоря об оркестре Баха, нельзя не коснуться вопроса об унисонной дублировке. Дублировки Баха часто приводят в доказательство якобы нейтрального его отношения к тембру. Между тем дублировка — явление более сложное, чем это принято думать. Соединения инструментов действительно могут привести (и в известных случаях приводят) к некоторой нивелировке тембра, к суммарной звучности оркестра, к красочному

однообразие и обезличиванию каждого из инструментов порознь¹. Не приходится оспаривать тот факт, что именно в этой манере трактована оркестровая ткань хоралов Баха в Iohannes-Passion. Однако в хоралах Iohannes-Passion и в других аналогичных случаях имеет место не только лишь соединение двух или нескольких инструментов в унисон: принципиально важным обстоятельством является то, что здесь наряду с оркестром участвует и хор (точнее, наряду с хором участвует и оркестр).

Так, в хорале: «O, grosse Lieb, o, Lieb ohn' alle Masse», равно как и в хоралах: «Petrus, der nicht denkt zurück», «Christus, der uns selig macht» и «Ach, grosser König» — сопрано удвоены — Fl. I, II, Ob. I, V-no I, альты — Oboe II, V-no II, тенора — V-Ie, басы — органом, continuo.

¹ Ср. высказывания Н.А. Римского-Корсакова, «Основы оркестровки», М., Музгиз, 1946, стр. 34 и 44.

<стр. 17>

Та же типовая дублировка, лишь с отнесением второго гобоя к партии сопрано, применена Бахом в остальных хоралах: «Dem Wille will geschehen», «Wer hat dich so geschlagen», «In meines Herzens Grunde», «Er nahm alles wohl in acht», «O, hielf, Christe, Gottes Sohn». Наконец, в хорале: «Ach, Herr, lass dein lieb Englein» сохраняется тот же принцип, с расщеплением функции флейт между сопрано и альтом.

Бесспорно, унисонное удвоение хоровых партий средствами оркестра способствует тембровой обезличенности сопровождающих инструментов. Нередко в подобных случаях композиторы прежде всего стремятся к интонационно четкой поддержке хоровых голосов. Аналогичные явления характерны, однако, не только для Баха. Мы знаем немало произведений мировой литературы (вплоть до наших дней), где хоровые массы в той или иной мере *поглощают* тембровую специфичность оркестрового сопровождения. Вспомним отдельные эпизоды в финале Девятой симфонии Бетховена (например, проведение «Freude, schöner Gotterfunken» — D-dur в разделе *Alia marcia*) или хор в начале 3-й картины «Пиковой дамы» Чайковского («Радостно, весело в день сей»). При всем различии оба отрывка объединены известной суммарностью звучания, так как в обоих случаях хоровые массы действительно в какой-то мере стирают индивидуально-тембровые особенности сопровождающих инструментов. Сочетания тембровых красок, в том числе и те из них, которые (в результате соединения двух-трех простых тембров) приводят к *качественно новым* тембровым образованиям, оказываются в подобных условиях нивелированными.

В этой связи отмечу еще один отрывок из финала Девятой симфонии, а именно *Adagio ma non troppo, ma divoto* («Ihr stürzt nieder, Millionen!»). Одна и та же фраза излагается сначала только оркестром, а затем оркестром совместно с хором (см, прим. № 14).

В обоих случаях (что является весьма важным) оркестрован таль остается почти неизменной.

Пример этот интересен в том отношении, что дает возможность

непосредственно сопоставить и сличить одну и ту же фразу в двух воплощениях; инструментальном и инструментально-хоровом. Колорит оркестровой ткани, изобилующей смешанными тембрами, весьма смелыми и необычными, совершенно стирается, как только вступает хор. С этого момента оркестр теряет свое самостоятельное тембровое значение. Его роль, как и в упомянутых хоралах Баха, сводится прежде всего к поддержке хоровых голосов.

Я отнюдь не хочу утверждать, что всегда и при всех обстоятельствах вступление хора нивелирует звучность симфонического оркестра. Это было бы неверно. Мы знаем иные условия взаимосвязи, когда вступающие хоровые голоса отнюдь не вызывают подобного явления. Вспомним хотя бы хор мальчиков из первого акта «Кармен». В ряде случаев Вал пользуется такими видами дублирования, которые, действительно, приводят к нивелировке сопровождающей оркестровой ткани, пользуется дублировками, значение которых состоит прежде всего в поддержке хоровых голосов; но это вовсе не означает, что композитор относился к тембру с безразличием.

Именно здесь обычно допускают парадоксальную ошибку. Это происходит, вероятно, потому, что не замечают и не слышат, как чередование тех номеров цикла, в которых оркестр сведен к суммарному звучанию, с номерами, где господствует яркая тембровая выразительность, в свою очередь становится у Баха средством контрастно-тембрового сопоставления.

* * *

<стр. 18>

Общеизвестно, что ряд своих сочинений Бах создал в двух тембровых редакциях. На эти факты тоже ссылаются, когда хотят доказать нейтральность тембров баховского оркестра.

Однако наличие двух параллельных редакций ровно еще ничего не доказывает. Существует же скрипичный концерт Бетховена в фортепьянной редакции, существуют две редакции Мефисто-вальса Листа — фортепьянная и оркестровая. Музыкальная литература вплоть до наших дней содержит немало аналогичных примеров¹. Здесь важен не самый факт сосуществования двух редакций, а соотношение между ними.

Недостаточно установить общность темы органной фуги Баха d-moll с темой фуги из его первой скрипичной сонаты. Надо выяснить, в какой мере обе фуги идентичны. Фольбах был бы прав, если бы они полностью совпадали. Другими словами, если бы Бах сочинил свою фугу *ad libitum* для скрипки *или* органа, как это делал в своем камерном творчестве Гендель (см., к примеру, пятнадцать его сонат для немецкой флейты *или* гобоя *или* скрипки с basso continuo для клавесина *или* басовой скрипки). Но в том-то и дело, что аналогия с сонатами Генделя здесь неправомерна.

У Баха мы имеем две *различные редакции*. В одной из них замысел его нашел свое воплощение в тембровых и технических возможности скрипки. Замысел другой потребовал иных средств — грандиозных ресурсов органа и обусловил иную форму изложения материала и иное строение целого.

На основе одной и той же темы Бах создал *две фуги*, написанные к тому же в *разных* тональностях.

Следует различать два типа редакций. Один из них условно может быть назван переводом, — скажем, переводом музыкального произведения с оркестрового языка на язык фортепьяно («переложение»), причем в музыке, как и в литературе, переводы нередко приобретают самостоятельное художественное значение, сохраняя лишь генетическую связь с первоисточником («транскрипции»). Такова, например, фортепьянная редакция «Жаворонка» Глинки, сделанная Балакиревым.

Бывает и так, что перевод кое в чем, а иногда во многом, уступает подлиннику, однако и в этом случае он выполняет свою полезную и почетную роль, позволяя ознакомиться с многообразием литературы на другом языке. Я имею в виду почти все двух- и четырехручные переложения для фортепьяно симфонической и камерной музыки, большинство клавиров оперных произведений и т. д.

Наряду с переводами существует иной тип редакции. Напомним историю возникновения финала Героической симфонии Бетховена. Одна из тем его была использована сначала в заключительном номере балета «Творения Прометея», затем — в вариациях и фуге ор. 35 и, наконец, в 1804 году — в грандиозном финале «Героической симфонии». Но весьма примечательно еще то известное обстоятельство, что седьмой из «Двенадцати контрдансов» буквально воспроизводит начало последнего номера «Прометея» (см. прим. № 15).

(Вся серия контрдансов написана для малого оркестра — *pour 2 Violons et Basse et Instruments à vent ad libitum* — и издана в 1803 году в Вене у Mollo et Comp.). Таким образом, речь может идти о своеобразной тетралогии: седьмой контрданс, заключительный номер балета-

¹ Достаточно вспомнить лирическую сюиту Грига, «Alborada del grazioso» Равеля, его же «Ma mère l'Oye», фрагменты из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева и ряд других произведений.

<стр. 19>

та «Творения Прометея», вариации и фуга ор. 35, финал Героической симфонии.

Мы далеки от мысли сопоставить две упоминавшиеся фуги Баха с крайними звеньями грандиозной «тетралогии» Бетховена. Тем не менее мы решительно отказываемся рассматривать органную фугу Баха как простую копию, как некий слепок фуги его первой скрипичной сонаты.

Рассмотрим более подробно соотношение баховских концертов-двойников. Сопоставим обе редакции, чтобы выяснить, какую роль в создании параллельного варианта играла тембровые и технические особенности концертирующего инструмента.

В скрипичном концерте *a-moll* открытой струне — ми второй октаны — Бах придает значение органного пункта (см. прим. № 16).

Здесь форма изложения интонационного материала в значительной мере определена спецификой инструмента — тембровыми и техническими его свойствами. В клавесинном «двойнике» Баху пришлось пересочинить весь отрывок сообразно с новыми условиями — тембровыми и техническими особенностями другого солирующего инструмента.

В процессе создания новой редакции Бах значительно изменил партию концертирующего клавесина, пожертвовав при этом весьма важной деталью — органным пунктом. Ми второй октавы так, как оно было применено в концерте а-moll, показывает, что солирующая партия рождалась из тембровых и технических свойств самой скрипки.

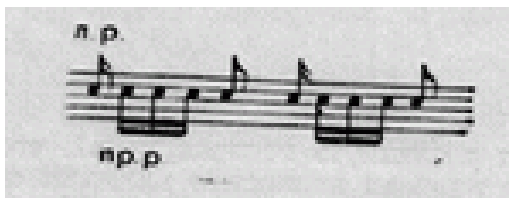
В редакции для клавесина Бах отказался от органного пункта. Взамен он нашел иной вариант, более отвечающий особенностям другого солирующего инструмента. Бах нашел характерную — *эквивалентную* — форму изложения того же музыкального материала (см. прим. № 17).

Здесь найден *равнозначный* вариант, сообразно *новым* условиям тембрового и технического порядка, равнозначащая форма изложения.

Столь специфическое для скрипки чередование открытого ми с тем же звуком на смежной струне, неизменное возвращение и оstinатное «обыгрывание» открытой струны — все это Бах исключил из редакции, сделанной для клавесина.

Великолепно найденным эквивалентом явились пассажи, в которых арпеджированные аккорды сплетаются с гаммообразным движением.

Не следует думать, что у Баха не было выбора или что он стоял перед выбором между возможным и невозможным, между исполнимым и неисполнимым. Он выбирал в *пределах* возможного, но выбирал ту форму изложения, которая, определяясь общим замыслом, создавалась в *единстве* со спецификой избранного инструмента. Бах мог бы механически повторить в партии клавесина то, что им было написано для солирующей скрипки. Скрипичная партия вполне могла быть буквально воспроизведена на клавесине, при помощи чередования рук:



В партии левой руки подчеркиваются нижние опорные точки в басу (на сильных долях такта). Снятие же басового звука привело бы к тому, что звучание клавесина — на фоне сопровождающих инструментов — оказалось бы жидким, несколько пустым. Всё же факт остается

<стр. 20>

фактом: клавесинист мог бы буквально воспроизвести партию солирующей скрипки. Но то была бы манера *ad libitum*, которой Бах не воспользовался уже потому, что специфику инструмента он воспринимал по-иному — в ее

конкретности, как неотъемлемую часть самого музыкального произведения.

Приведенный пример не единичен.

Пересочиняя скрипичный концерт E-dur для клавесина, Бах также внес в его партию существенные коррективы. Достаточно сопоставить небольшой отрывок из скрипичного концерта (см. прим. № 18) с соответствующим местом в переработке для клавесина (см. прим. № 19), чтобы понять, в чем дело. Бах не стремился к буквальной передаче солирующему клавесину партии солирующей скрипки, хотя сыграть весь отрывок на клавесине не представило бы никакого труда. Здесь нельзя говорить о выборе между возможным и невозможным. В партии скрипки нет ничего такого, что не могло быть воспроизведено на клавесине. Тем не менее энергичное чередование четвертей, столь характерное для скрипки, Бах заменил в параллельной редакции не менее характерными для клавесина арпеджированными аккордами, которым предшествует гаммообразное движение.

Значение приведенных отрывков из концерта E-dur для скрипки и его клавесинной переработки не исчерпывается тем, что в каждой редакции солирующая партия создавалась с учетом специфики избранного инструмента. Приведенные отрывки представляют интерес еще в другом отношении. Они показывают различную трактовку *сопровождающего ансамбля* в каждом отдельном случае.

Замена скрипки клавесином привела не только к изменению партии солирующего инструмента. Так, в клавесинной редакции Бах исключает басы сопровождающего оркестра, поручая изложение всего материала *одному солирующему клавесину*.

В других же случаях — в том же концерте E-dur для клавесина, — передавая левой руке клавесиниста то, что и скрипичной редакции предназначалось басам, Бах тем не менее подчеркивает сильные доли каждого такта инструментами оркестра (см. прим. №№ 20 и 21).

В зависимости от того, писал ли Бах концерт для скрипки или создавал параллельную редакцию для клавесина, менялось отношение к солирующей партии и вносились в нее те или иные изменения. Но несомненно и другое: изменения, вносимые и солирующую партию, в свою очередь, влекли за собой существенные коррективы в самой партитуре. Другими словами, вместе с изменившейся солирующей партией менялось *соотношение* между солирующей партией и сопровождающие ансамблем.

Одно лишь вызывает удивление: как могли партитуры этих концертов-двойников *послужить основанием* для всякого рода утверждений о «равнодушии» Баха к тембрам? Именно они, пожалуй, наиболее *наглядно* свидетельствуют об остроте «тембрового слуха» композитора, точном соответствии фактуры его сочинений специфике инструмента¹.

* * *

¹ Во избежание могущих возникнуть недоразумений, чтобы до конца ясной стала концепция Фольбаха, считаю нужным полностью привести его слова (ранее я ограничивался лишь небольшой выдержкой).

Вот что пишет Фольбах о Бахе (цитирую по изд. 1919 г., т. II): «Корни его искусства в

органе. Это лучше всего показывает оркестр Баха. Бах уподобляет оркестр органу, и мы лучше всего поймем баховский оркестр, если сравним его с органом, на главном мануале которого расположены струнные, на втором — деревянные духовые, тогда как язычковые регистры образуют третью группу — это трубы, валторны и тромбоны...

Индивидуализация отдельных инструментов при этом исключена. Воздействие основывается скорее на совместном и последовательном использовании по-разному окрашенных звуковых комплексов (Klangmassen). как на органе,... Индивидуальная краска солирующих инструментов во многих случаях имеет для Баха лишь второстепенное значение. Доказательством может служить уже тот факт, что сам Бах свою скрипичную фугу соль-минор переложил для органа,.. а скрипичные концерты — для клавира...» (курсив везде мой. — А. В.).

Таким образом, Фольбах совершенно снимает вопрос о кристаллизации тембровой специфичности в связи с вызреванием гомофонно-гармонического начала в недрах полифонического стиля Баха и полностью игнорирует различную трактовку инструментов в концертах-двойниках.

Кроме того, сводя оркестр Баха к трем группам (струнные, деревянные духовые, медные), он искажает фактическое отношение Баха к тембровой специфике: это мы видели на примере Сюиты си минор и медленной части Первого Бранденбургского концерта.

<стр. 21>

Принципы баховской оркестровки нельзя вывести из факта сосуществования двух редакций, из произведений-двойников, точно так же, как констатация передачи музыкального материала от одного инструмента-голоса к другому инструменту-голосу не может приблизить нас к пониманию баховской трактовки оркестра.

Отношение Баха к оркестру, раскрытие принципов баховской оркестровки следует искать в полифоническом складе его мышления.

Особенности полифонического стиля, сводящиеся к *равнозначимости* отдельных *голосов* полифонической ткани, привели к *равнозначимости инструментов* баховского оркестра. Инструменты эти, не равнозначимые по своим тембровым качествам, излагают один и тот же музыкальный материал. И, несмотря на однородность материала, они менее всего являются носителями нейтрального тембра, менее всего могут быть рассматриваемы как абстрактные орудия звукоизвлечения, излагающие лишь определенное количество голосов. Наоборот, в творчестве Баха имеет место тембровая предназначенность, которая исключает возможность замены одного инструмента другим. Во второй части Первого Бранденбургского концерта Бах применил скрипку *riccolo* и один гобой в солирующем их значении. Эти два инструмента нельзя заменить двумя гобоями или двумя скрипками без того, чтобы коренным образом не нарушать замысла Баха. Но тембровая предназначенность, которая единственно и утверждает конкретность тембра, обладает у Баха особой специфичностью.

В полифоническом складе (когда в различных инструментах-голосах проводится одна и та же мелодическая линия) трактовку тембра *определила* многотембровая предназначенность самого материала. Другими словами, тембр, оставаясь конкретным, оказался *ограниченным* в своей конкретности. Эта ограниченная конкретность обусловлена полифоническими формами

развития, прежде всего передачей одного и того же музыкального материала от одного голоса-инструмента к другому.

В произведениях Баха *еще нет* (или почти нет) явлений, когда наиболее ярко выражена *неповторимость* природы каждого инструмента, лишь одному ему присущие свойства. Но в то же время *уже нет*

<стр. 22>

абстрактной трактовки тембра, допускающей произвольную замену одного инструмента другим ¹.

Иное положение вещей наблюдается в гомофонно-гармоническом складе в силу неравнозначности голосов. Если для баховского полифонического склада характерен конкретный тембр, ограниченный условиями полифонического развития, то в гомофонно-гармоническом складе музыкальный материал раскрепощен от многотембровой предназначенности. Различная тембровая и техническая природа инструментов в ряде случаев приводит к различным формам изложения. А это, в свою очередь, подчеркивая ту или иную особенность самого музыкального материала, может оказать и оказывает влияние на дальнейший склад интонационного развития.

Но для Баха показателен не только полифонический склад, но и *созревание гомофонно-гармонических явлений в пределах его полифонии*. Хотя творчество Баха и представляет собою вершину полифонического стиля, в нем много и нового, характерного для стиля классической функциональной гармонии (ощущение функциональной связи в пределах тонального целого, некоторые структурные логические и модуляционные закономерности). Если полифоническая ткань Баха определила равнозначную трактовку инструментов и привела к ограниченно-конкретному тембру, то выявлению гомофонно-гармонического начала неизменно сопутствовала *кристаллизация тембровой специфичности*. Один из ярких примеров подобной кристаллизации был уже нами отмечен. Имеем в виду пятую часть сюиты Баха h-moll.

В недрах баховской полифонии вызревали явления гомофонно-гармонического стиля и *вместе с тем* отпадали ограничения, накладываемые на природу тембра условиями полифонического развития. Но, к сожалению, вопросу о вызревании тембровой специфичности в творчестве Баха *в связи с* вызреванием гомофонно-гармонического начала музыковеды не уделяли должного внимания. Этот вопрос обошли не случайно. Тембр в музыке нередко пытались понять в его внутренней обособленности, в какой-то мере даже изолируя его от прочих компонентов музыкального произведения.

Действительно, оркестровка Баха была ограничена в своей конкретности многотембровой предназначенностью музыкального материала. Другими словами, *темы сочинялись с учетом того, что в процесс развития они будут перемещены из одного голоса-инструмента в другой*. Но там, где музыкальный материал Баха не зависел от такого развития, он приобретал индивидуальное, *единичное* выражение. И именно в эти случаях со всей глубиной Бах выявил интимную сущность и неповторимые свойства каждого музыкального инструмента. Естественно, однако, что подобная трактовка инструментов была

возможна лишь в явления гомофонно-гармонического порядка.

¹ Особое положение занимают произведения-двойники. Здесь как раз имело место воздействие специфики нового инструмента на характер изложения музыкального материала. В этом мы убедились, сравнивая скрипичные концерты Баха с их переработками для клавесина. Но в том-то и дело, что подобного рода воздействие могло проявиться лишь в произведениях-двойниках. Другими словами, — лишь при условии, что один и тот же музыкальный материал принимается за основу в двух параллельных редакциях, предназначенных для *разных* инструментов (разных по тембровым и техническим качествам).

В пределах же одного произведения, в силу все того же полифонического принципа развития с характерной для него передачей идентичного музыкального материала от одного голоса-инструмента другому, подобного рода воздействие не могло иметь места.

<стр. 23>

Очень остро ощущал Бах и конструктивно-выразительное значение тембра¹. В ораториальных и оркестровых сочинениях *разность составов* отдельных номеров свидетельствует не только об отборе определенных выразительных средств оркестра — об отборе тех или иных инструментов, но и о конструктивно-выразительном их значении, так как смена составов и их чередование связаны с конструктивными гранями, с вычленением отдельных частей в пределах целого.

В этом отношении в одинаковой мере поучительны и Месса h-moll, и Matthäus-Passion, и Johannes-Passion, и Бранденбургские концерты, и многие другие произведения. Именно по этому принципу построена уже рассмотренная нами вторая часть Первого Бранденбургского концерта. Двум валторнам, трем гобоям, фаготу, концертирующей скрипке piccolo, первым и вторым скрипкам, альтам, виолончели и continuo в первой и третьей частях Бах противопоставляет иной состав оркестра во второй части. Она ярко отличается от первой и третьей также благодаря тому, что из общей ткани оркестра выключены валторны.

Сопоставлением различных составов как средством конструктивно-выразительным пользовался не только Бах. Этим приемом пользовался и Вивальди (см. его концерты a-moll, op. 3 № 6, g-moll, op. 6 № 1, D-dur, op. 10 № 3, и др.). Различные составы в пределах симфонического цикла широко применялись и в последующие времена — от Гайдна, Моцарта, Бетховена вплоть до наших дней, вплоть до Пятой симфонии Шостаковича².

Конструктивная выразительность тембра сыграла немаловажную роль у Баха и во внутреннем членении, в размежевании внутри отдельных частей.

В качестве примера укажу на фугу из первой части сюиты h-moll, о которой уже шла речь и где окончание экспозиции и начало интермедии Бах отмечает вступлением солирующей флейты.

Баховская трактовка оркестровых инструментов, а также оркестра в целом, покоится на иных началах и иных принципах, нежели, например, у Гайдна, Моцарта или Бетховена. Однако различное отношение к тембру — на обоих этапах — явление *производное*, представляющее собой частное преломление более общих стилевых закономерностей, тесно связанных с особенностями того или иного этапа музыкально-исторического процесса.

¹ О двух функциях тембра — непосредственно-выразительной — мне уже довелось писать в книге «Трактовка инструментов оркестра». — А. В.

² В частности, из произведений Бетховена отметим Четвертый фортепьянный концерт. Вторая часть с диалогом между струнными и фортепьяно (остальные инструменты оркестра молчат) — незабываема. И тут невольно вспоминаются слова Глинки: «...столько же важно, как употребление инструментов, *неупотребление, отсутствие, исключение* иных из них». Бесспорно, что в том огромном впечатлении, которое производит это *Andante con moto* и само по себе, и как часть цикла, известную роль играет и смена составов: то, что из второй части выключены и деревянные духовые и валторны (трубы и литавры появляются лишь в финале).

Понятно, выбор одних струнных в *Andante con moto* определяется общим замыслом и соответствует непосредственно-выразительному значению тембра струнных в данной части. Но в том-то и дело, что тембр по природе своей бифункционален. Непосредственная тембровая выразительность данного раздела неотделима от его места в развитии целого. Другими словами, тембр, сохраняя свое непосредственно выразительное значение, приобретает одновременно и конструктивное значение, поскольку тембровая контрастность, разграничивая целое, способствует тому, чтобы и средствами тембра были подчеркнуты конструктивные грани в пределах цикла.

Часть вторая

ОРКЕСТРОВАЯ ФАКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧАЙКОВСКОГО

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Оркестровка Чайковского была предметом постоянного обстрела критики на протяжении творческого пути великого композитора. Если даже отрешиться от злобствующей критики, вроде той, которую позволил себе рецензент газеты «День» после исполнения Пятой симфонии («Симфония с тремя вальсами и притом с инструментровкой, рассчитанной на самый пошлый эффект¹»), и то надо признать, что многое в оркестровой палитре Чайковского современники встретили с нескрываемым раздражением.

Ц. Кюи писал о Чайковском: «... если мы часто слышим в симфонии новые звуковые эффекты... то столь же часто слышим инструментровку тяжеловесную, с большим преобладанием меди, заглушающей остальные инструменты»². Поразительно, что даже Ларош умудрялся упрекнуть Чайковского в «невероятном гаме и треске» его инструментровки: «Шуманист и глинкалист по музыкальному содержанию своих сочинений, г. Чайковский по оркестровке скорее составляет смесь Литольфа с новейшими парижанами и притом увлекся *дурной* (подчеркнуто Ларошем — *А. В.*) стороною Литольфа»³. Памятны также высказывания Римского-Корсакова. По поводу «Иоланты» он писал: всё в ней сделано «шиворот-навыворот: музыка, пригодная для струнных, поручена духовым, и наоборот, отчего она звучит иной раз даже фантастично в совершенно неподходящих для этого местах...»⁴.

Путь музыкального произведения к слушателю прокладывает исполнитель. Он — посредник между автором и слушателем.

«Капельмейстер есть первый толкователь мысли композитора или его опаснейший враг». Эти слова Берлиоза, которые Ц. Кюи приводит в одной из своих статей, чрезвычайно метко раскрывают существо вопроса. При первом исполнении Шестой симфонии Чайковского под управлением автора публика, как известно, приняла ее довольно сдержанно. Вскоре после смерти Чайковского симфония снова была

¹ Приведено у Ю. Кремлева в его книге «Симфонии П. Чайковского». М., Музгиз. 1955.

² «Музыкальное обозрение», 1888, № 25.

³ Г. Л а р о ш . «Собрание музыкально-критических статей», т. II, ч. 2, стр. 150—151.

⁴ Н. А. Р и м с к и й - К о р с а к о в . Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, стр. 184.

исполнена; дирижировал Направник. «Публика, — отмечает в «Летописи»

Римский-Корсаков, — на этот раз отнеслась к ней восторженно, и с этой минуты слава симфонии росла и росла, облетая постепенно Россию и Европу».

«Говорили, — продолжает Римский-Корсаков, — что симфонию растолковал своим исполнением петербургской публике Направник, а что Чайковский, не будучи талантливым дирижером, не сумел этого сделать... Думаю, что это неверно. Симфония прошла у Направника прекрасно, но и у автора она шла тоже хорошо. Публика просто не раскусила ее на первый раз и не обратила на нее достаточно внимания, подобно тому, как несколько лет перед тем не обратила внимания и на Пятую симфонию...»¹.

Однако, несмотря ни на что, значение интерпретатора поистине огромно и роль дирижера нельзя недооценивать. «По словам Вагнера, только исполнение Хабенка впервые по-настоящему раскрыло ему Девятую симфонию Бетховена. Исполнение той же симфонии в лейпцигском Gewandhaus'е, слышанное им до Хабенка, производило настолько неопределенное впечатление, что Вагнер временно усомнился даже в самом Бетховене». Вейнгартнер несколько скептически относится к приведенному высказыванию Вагнера. Он полагает, что сомнения, относящиеся к Бетховену, как и многие другие высказывания, не следует понимать буквально: «Музыкант, столь крупный, как он, превосходно знающий партитуру симфонии, к тому же собственноручно им переписанную, мог судить, насколько это сумбурное впечатление зависело от исполнения и насколько от самого произведения. Но все-таки скверное исполнение, — пишет далее Вейнгартнер. — может обмануть не только человека незнающего...»².

Известны случаи, и их немало, когда благодаря прекрасному исполнению раскрывались красоты произведения. Вспомним хотя бы отзыв того же Кюи о Глюке: «Глюк, передаваемый Берлиозом, — отмечает Кюи в рецензии о четвертом и пятом концертах Русского музыкального общества, — предстал перед нами совершенно новым, живым, неузнаваемым лицом. Теперь нельзя не признать в Глюке гениального новатора... Что же касается до собственных сочинений (Берлиоза — *А. В.*), то чудеса исполнения знакомят нас со многими чудесами музыки, существование которых мы и не подозревали даже при самом тщательном изучении его громадных, сложных партитур»³.

Но говоря, что замечательная интерпретация способствует раскрытию красот произведения, нельзя утверждать, что *благодаря исполнителю* та или иная партитура становится лучше. Прав Вейнгартнер: «Исполнитель, в данном случае дирижер, не может увеличить достоинство произведения. Он может скорее его ухудшить, но во всяком случае самое лучшее исполнение — это то, которое просто соответствует истинной ценности исполняемого произведения. Если трактовка дирижера конгениальна пониманию автора — первый выполнил свое задание с максимальным совершенством. «Лучше» нет и не может быть, потому что нет в мире такого дирижера, который умудрился бы своим исполнением обратить плохое в хорошее»⁴.

Чтобы музыкальные произведения Чайковского прозвучали так,

¹ Ц и т. изд., стр. 193—194.

² Ф. Вейнгартнер. О дирижировании. Л., изд. «Тритон», 1927, стр. 12.

³ Ц. А. Кюи. Избранные статьи. Л., Музгиз. 1952, стр. 126.

⁴ Ф. Вейнгартнер. О дирижировании, стр. 30.

<стр. 29>

как они были задуманы, нужны были конгениальные дирижеры-интерпретаторы, способные раскрыть новый мир его образов, притом *в условиях очень сложных и необычных взаимоотношений* внутри оркестровой ткани. Другими словами, за дирижерским пультом должен был появиться Направник, Никиш, Малер.

* * *

При изучении партитур Чайковского сразу же бросается в глаза необычное строение его оркестровой фактуры¹. Известно, что натуральный звукоряд рассматривался и рассматривается поныне как основа строения аккордовой вертикали: в теоретических работах неизменно подчеркивается, что правильное расстояние партий друг от друга в оркестровом ансамбле есть одно из главных условий хорошей звучности, что сама природа дает пример хорошего расположения аккорда в шести звуках натурального звукоряда. Таков общепринятый взгляд.

Чайковский руководствовался иными принципами. Принципы эти во многом не соответствовали отстоявшимся нормам. Тем не менее особенности оркестровки Чайковского до сих пор не были должным образом изучены. Оркестровая ткань его сочинений весьма своеобразна. Но каковы причины, определившие столь необычное ее строение? На этот вопрос мы не сможем ответить до тех пор, пока не отрешимся от взгляда на оркестровую фактуру как на нечто внешнее, извне привнесенное. До тех пор, пока явления фактурно-тембрового порядка будут рассматриваться замкнуто и обособленно, оркестровка Чайковского останется непонятой и необъясненной.

Своеобразие партитур Чайковского явилось непосредственным результатом его оркестрового мышления, прямым его следствием: национальные русские черты, столь ярко сказавшиеся во всем его творчестве, обусловили новые закономерности также и в той части, которая относится к области оркестровой фактуры. 5 (17) марта 1878 года Чайковский писал фон-Мекк: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то-есть родственных с народной песней приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что... я... с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой *характеристических черт русской народной музыки* (курсив мой — А. В.), что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я *русский* в полнейшем смысле этого слова.»².

Свойственная русской народной песне подголосочная полифония оказала несомненное влияние на все творчество Чайковского. *Именно народная полифония, преломляясь в сфере оркестра, определила новые принципы, строения оркестровой ткани.* Подчеркиваю: речь идет о влиянии. Нельзя ставить знак равенства между подголосками у Чайковского и подголосками в русской народной песне. Подголосочная полифония Чайковского вовсе не

является точной копией полифонических форм русской народной музыки. Тем не менее бесспорным остается тот факт, что особенности русской музыки оказали огромное влияние на весь строй музыки Чайковского.

¹ В «Истории оркестровки» А. Карс прямо говорит, что метод распределения партий у Чайковского «противоречит всем указаниям руководств и образцам бесчисленных партитур». М., Музгиз, 1932, стр. 234.

² П. И. Чайковский. Переписка с фон Мекк. М.—Л., «Academia», 1934, т. 1, стр. 236.

<стр. 30>

Мелодии песенного склада (когда выпевается вся мелодическая потенция, заложенная в мелодическом зерне) привели к *протяженности* мелодических линий и одновременно к протяженности тембрового дыхания. Уже Асафьев обратил внимание на эту особенность мелодики Чайковского: «Словно река в половодье льется привольно растущая песнь. Только в стране, где царствуют беспредельные равнины, может возникнуть вширь и вглубь распростертая, охватывающая беспредельное пространство песенная речь...»¹. Слова эти, сказанные применительно к медленной части Пятой симфонии, в равной мере могут быть отнесены к огромному большинству сочинений Чайковского. Именно поэтому его широкие мелодические линии *не терпят колористического дробления*: Чайковский длительно пользуется одним и тем же тембром (индивидуальным или групповым).

Разветвленная подголосочная ткань, столь свойственная Чайковскому, приобрела в партитурах огромное значение. Во многих случаях сопутствующая ткань, обволакивая основную мелодию, образует своеобразную подголосочную проекцию *отдельных элементов* самой темы. В этих случаях отдельные интонации темы, развиваясь в сопутствующей ткани, по-разному претворяют мелодическую первооснову. Именно поэтому тема с ее подголосками звучит всегда у Чайковского как единое целое и в своем движении последовательно раскрывает различные аспекты одного и того же образа.

Сопутствующую ткань Чайковский никогда не снижает до роли простого фактурного придатка: она всегда значительна, и обволакивающие подголоски не сводимы у него к некой функции простого «фактурного восполнения». Сопутствующей ткани у Чайковского неизменно принадлежит огромная роль в развитии целого.

Приведу в качестве примера начало медленной части Пятой симфонии (см. прим. № 22).

Когда в первый раз главную тему налагает валторна, в это начальное проведение вторгается кларнет с его подголосочной функцией. Вступление кларнета очень заметно потому, что эту подголосочную функцию Чайковский темброво отмежевывает и от ведущей мелодии, и от сопровождения струнных.

Явления темброво-функционального размежевания играют важную роль в творческой практике Чайковского: здесь проявилась индивидуализация инструментов, обусловленная преимущественно их подголосочным значением. В частности, принцип тембрового размежевания дает нам возможность

уяснить, как Чайковский трактовал инструменты деревянной группы. Нетрудно понять, как необоснованны были упреки, выдвинутые в свое время Танеевым. Танеев обвинял Чайковского в том, что тот рассматривает деревянные духовые инструменты не как второстепенную группу, *помогающую* квартету, а как группу, стоящую *наряду* с квартетом².

Но Чайковский *не мог* иначе трактовать инструменты деревянной духовой группы. Ему они были нужны в их новом значении. Поэтому он и применял деревянные на одинаковых правах со струнными, именно как группу, стоящую наряду с квартетом. Никакие упреки Танеева, которого он и любил, и ценил, не могли ничего изменить, поскольку отношение Чайковского к деревянным духовым инструментам было вызвано особенностями

¹ И. Глебов. Инструментальное творчество Чайковского. Петроград. Музсекгор Госиздата, 1922, стр. 26.

² См. письмо Танеева к Чайковскому, датированное 28 декабря 1879 г.

<стр. 31>

его музыки и непосредственно диктовалось творческой необходимостью.

Уже первый подголосок в медленной части Пятой симфонии, интонируемый кларнетом, весьма типичен. Казалось бы, здесь имеет место простейший вид имитации, но это на самом деле не совсем так. Ниспадающая секунда, столь характерная для всей главной темы, Находит свое дальнейшее выражение в сопутствующей функции кларнета. Мотив фа-диез — соль — ля — ля — си, звучащий у валторны, претворен в партии кларнета октавой ниже следующим образом:

фа-диез — соль — ля — ля — соль малой октавы.

То же самое мы видим в дальнейшем, когда ниспадающая секунда соль — фа-диез малой октавы, интонируемая кларнетом, естественно отвечает валторновому скачку с соль первой октавы на ля малой.

Секундовые интонации, порученные кларнету, исключительно важны. Они очень рельефно воспринимаются, поскольку в изложении главной партии — с самого начала, когда тема появляется у валторны, и до момента вторжения подголоска, — все окончания мотивов и фраз неизменно подчеркиваются ниспадающей секундой:



Но с появлением подголосочной функции кларнета к *нему* переходят интонации ниспадающих секунд, и здесь они получают свое дальнейшее претворение. Таким образом, в сопутствующей ткани слышится своеобразная подголосочная проекция отдельных — и притом существенно важных! — элементов самой темы.

То, что секунды эти не случайны, подтверждает и последующее развитие, где секундовые интонации в различных инструментах-голосах обволакивают главную партию (имеется в виду второе проведение первой темы, когда она дана виолончелям). И здесь мы наблюдаем те же явления тембрового размежевания (см. прим. № 23). Характерное трехкратное повторение ниспадающей секунды си — ля то у валторны, то у кларнета, то у фагота (попеременно в первой, малой и большой октавах) становится исходной точкой дальнейшего опевания главной темы. К тому же ниспадающие секунды *подготавливают* второе проведение глазной темы. Подготовка начинается в низких регистрах, где роль контрабасов очень велика (см. прим. № 24).

К сожалению, у некоторых дирижеров ступенчатое восхождение ниспадающих секунд превращается в нестерпимый гул. Дирижеры часто форсируют *crescendo* и забывают, что в условиях чрезмерно нарастающей силы звука (притом еще при довольно подвижном рисунке) контрабасы теряют звуковысотную четкость и становятся носителями шумового начала.

Подготовка к проведению главной темы в высоком, напряженном регистре виолончелей начинается именно с контрабасов. Ниспадающие секундовые интонации по очереди звучат у контрабасов, виолончелей (соль — фа-диез большой октавы), снова у контрабасов (си — ля-диез большой октавы; здесь они перекрещиваются с виолончелями), затем опять у виолончелей (ре — до-диез малой октавы), у альтов (соль — фа-диез малой октавы), вторых скрипок (си — си-бемоль малой октавы) и возвращаются к альтам (соль — фа-диез малой октавы), образуя

<стр. 32>

интонационно-тембровый предъикт. В этом восхождении имеет место движение параллельными секстами. Тем не менее дирижер не должен упускать из виду, что дело не в параллельных секстах, а в ниспадающих секундовых интонациях, которые необходимо выделить, чтобы подготовить должным образом появление главной темы.

Как только виолончели становятся носителями основного мелодического начала, Чайковский сразу же обволакивает их сопутствующей подголосочной тканью. Подголосочная ткань — нужно на это обратить внимание еще раз — во многом определила строение и развитие оркестровой фактуры.

В условиях ведения широкой мелодии, когда и мелодия и сопутствующие ей подголоски должны быть в достаточной мере рельефно выделены, тембровое размежевание — внутригрупповое и межгрупповое (то-есть тембровое отграничение одной горизонтально развивающейся функции от другой) — становится необходимым условием осуществления самого замысла и, в свою очередь, закономерно приводит к новому типу строения оркестровой ткани. Анализ второй части Пятой симфонии в этом отношении представляет исключительный интерес.

Трудно, однако, согласиться с утверждением, будто внутренний смысл варьирования (речь идет о том, что основой *Andante* является тематическая группа, состоящая из двух частей — А и В, и что с различными изменениями — перестановками, сокращениями — группа эта проводится четыре раза в

виде вариаций) сводится к постепенному, «ступенчатому» раскрытию лирического образа: от интимной мечтательности к пышному романтическому дифирамбу или гимну¹.

Мне вторая часть представляется грандиозным нарастающим порывом, трагически прерываемым неизменно вторгающейся темой фатума. Я воспринимаю ее не как пышный романтический дифирамб, а как выражение страстного стремления к счастью, на пути которого стоят непреодолимые препятствия. Характерны обе кульминации (и локальная, и общая). К ним недуг огромные нагнетания, в обоих случаях идентичные по материалу, но изложенные по-разному. При этом к собственно кульминации ни одно из них не приводит. Точнее: собственно кульминация длится ровно одну треть такта, после чего со второй доли того же такта начинается спад. Мы можем говорить и о кульминации, длящейся одно мгновение, и об отсутствии кульминации: о том, что имеет место вершина нагнетания с последующим, здесь же начинающимся спадом.

Более того: после столь значительного нагнетания отсутствие кульминационного проведения темы, отсутствие «кульминационного плато», если можно так выразиться, знаменует собой катастрофу и воспринимается как огромный срыв².

Все это, взятое вместе (а также грозное звучание темы фатума, дважды прерывающее развитие *Andante*), не дает, как мне кажется, праву говорить о лирическом образе, об интимной мечтательности и пышном романтическом дифирамбе или гимне.

Трагические коллизии *Andante* получают свое разрешение лишь в гимническом финале, который, по-моему, до сих пор должным образом

¹ См. статью Д. Житомирского в третьем сборнике «Советская музыка», М., Музгиз, 1945, стр. 16.

² Слово «срыв» употребляю отнюдь не в его житейско-порицательном смысле. О «срыве» я говорю, как о приеме музыкальной драматургии, как об одном из явлений художественной выразительности.

<стр. 33>

еще не оценен. Вообще ощущение цикличности у Чайковского могло бы явиться предметом специального исследования. Трудно найти в литературе другой пример такого волнующего ощущения цикла, такого глубокого проникновения в музыкальную драматургию целого. Со времен Бетховена и Чайковского никто не поднимался до такого волнующего ощущения симфонического цикла, как Шостакович.

В контексте всего *Andante* крутые подъемы-нагнетания, не приводящие к кульминационному проведению темы, все же выполняют функцию кульминации. Они с большой силой раскрывают общий замысел Чайковского и утверждают наиболее ярко идею всего *Andante*.

Д. Кабалевский очень метко определяет кульминацию как высшую точку (высшие точки) утверждения основной идеи произведения¹. И он глубоко прав. Не следует думать, что кульминация неизменно связана с *fortissimo*. Высшее утверждение основной идеи может прозвучать и *forte*, и *piano*, и в любых иных

условиях. Так, у Чайковского в Andante Пятой симфонии, как мы видели, подход к кульминации дан в виде crescendo, а сама кульминация, начинаясь с высшей точки, влечет за собой безудержный спад.

Что-то — и это «что-то» заложено в самой теме — мешает кульминационному ее проведению, исключает возможность образования кульминационной «площадки». Особенности, заложенные в самом тематическом материале, приводят к тому, что огромному нагнетанию *не дано завершиться*. Это и есть кульминация — высшая точка (пользуюсь формулировкой Кабалевского) утверждения основной идеи произведения. Дело не только в том, что в дальнейшем прозвучит тема фатума. Здесь важно отметить, что трагический конфликт не привнесен извне, а заложен в самой теме. Эти особенности, обусловленные общим замыслом произведения, и привели к своеобразному строению обеих кульминаций — и локальной, и общей.

Итак, первый раздел Andante заканчивается кульминацией, состоящей из нагнетания-спада. Развитие второго раздела приводит к вторжению темы фатума. Таким образом, оба раздела последовательно утверждают основную идею. Но тема фатума после кульминационного нагнетания-спада в первом разделе приобретает особые черты. Она звучит более трагично, нежели взятая сама по себе, вне контекста целого. И именно потому, что огромное локальное нарастание в первом разделе не привело к завершению, к кульминационному проведению *темы*.

Тем не менее в третьем разделе снова нарастает новая грандиозная волна, на этот раз самая мощная: герой не может примириться, он не может признать себя побежденным, он снова должен ринуться в бой. Полно глубокого значения то обстоятельство, что второе нагнетание во многом совпадает с первым: и в тональном отношении, и по общему плану развития. Однако на этот раз общее нагнетание дано на таком уровне, что кажется совершенно неизбежным кульминационное проведение самой темы. Ничто не может ей противостоять. В своем движении она, казалось бы, должна опрокинуть все препятствия. Но снова наступает спад, и здесь во второй раз вторгается тема фатума.

Бесспорно, тематическая группа А и Б приобретает огромное значение в развитии всего Andante. Вторая тема в первый раз дана в фа-диез мажоре (см. прим. № 25).

Благодаря новому тембру (тема поручена гобою; напомним, что первую

¹ Д. Кабалевский. Дискуссионные заметки о симфонизме. «Советская музыка», 1955, № 5.

<стр. 34>

тему вначале излагает валторна) и тональному контрасту вторая тема в известной мере противостоит первой. Однако в то же время обе они связаны между собой.

Прежде всего они объединены интонационной общностью ниспадающей

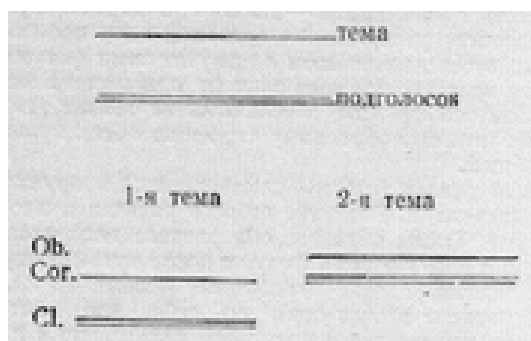
секунды. И здесь — во второй теме — значение этой секунды очень велико. Она появляется в завершающих точках, в моментах, образующих окончания фраз и мотивов. Сближает обе темы в их экспозиционном изложении также структура самой мелодии. В обоих случаях она сводится к схеме однократ — однократ — двукрат.

Наконец, еще одно обстоятельство играет здесь немаловажную роль. К концу изложения первой темы оркестровая ткань образует совокупность трех функций:

- а) мелодическую функцию ведет валторна;
- б) функцию подголоска — кларнет;
- в) сопровождение поручено струнным.

Как только гобой становится носителем основного мелодического начала, функция подголоска переходит к валторне. Валторна сохраняется в звучащей ткани второй темы, но в ином своем значении: завершая ведущую мелодию, она переходит к изложению подголоска.

Соотношение обеих функций схематически можно представить следующим образом:

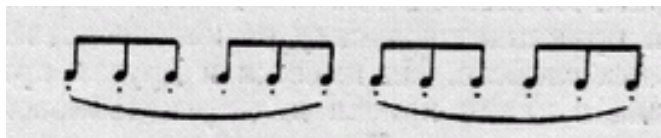


Наряду с этим обе темы объединяет сопровождающая ткань струнных. Правда, сопровождение в обоих случаях не вполне идентично. Так, из сопровождающей ткани второй темы почти на всем ее протяжении исключены контрабасы, поэтому и в регистровом отношении вторая тема контрастирует с первой. Однако сопровождающей функции струнных Чайковский придает не только черты контрастности; он одновременно сближает оба проведения. Я имею в виду протяженность объема: несмотря на смену тональностей (ре мажор — фа-диез мажор), крайними вехами остается звук фа-диез. При проведении первой темы крайнюю точку внизу образует фа-диез контроктавы, а наверху — фа-диез первой; при проведении второй темы, соответственно, — фа-диез малой и фа-диез второй октавы; аналогичным образом построены ведущие линии валторны и гобоя — вершиной мелодии в обоих случаях является один и тот же звук — си. И лишь в самом конце изложения второй темы появляются контрабасы и вместе с ними — фа-диез большой октавы, предвестник низких регистров, с которых снова начинается ступенчатое восхождение ниспадающих секунд — тот интонационно-тембровый предъикт, о котором уже говорилось.

<стр. 35>

Движение струнных, размеренное в первой теме, становится более

дробным во второй:



Но при всем этом в обоих случаях сопровождение остается функцией струнных.

Таким образом, и средства оркестра подчеркивают, с одной стороны, то новое, что несет с собой вторая тема, а с другой — то общее, что связует обе темы единством целого.

Говоря о роли струнных в экспозиционном изложении обеих тем, нельзя не коснуться вступительных тактов, которые предшествуют появлению мелодии у солирующей валторны.

Ни тематическое зерно, лежащее в основе этого вступления, ни хоральный его характер не получают в дальнейшем своего развития. Лишь размеренное движение остается у аккомпанирующих струнных при первом проведении главной темы. То обстоятельство, что мелодическими очертаниями вступления Чайковский нигде больше не воспользовался, придает всему вступлению характер своеобразного эпитафия. Но эпитафий этот не отделен от последующего изложения основного материала. Размеренное движение сохраняется в сопровождающей функции струнных, хотя при проведении первой темы валторной Чайковский удаляет из сопровождающей ткани наиболее характерные черты самого вступления, а именно — хоральный его характер и интонационную основу. Остается размеренное движение — ритмическая пульсация, связующая вступление с последующим экспонированием основной мелодии.

В низких регистрах, в приглушенных тонах — контрабасами, виолончелями, альтами, к которым далее присоединяются вторые скрипки, — излагается этот эпитафий. Его начало разительным образом напоминает первые такты «Ромео и Джульетты». Я не хочу сказать, что это интонационное совпадение. Подобное утверждение было бы необоснованным. Но несомненно другое: от «Ромео и Джульетты» к медленной части Пятой симфонии перекинута своеобразная «арка» (выражение Б. В. Асафьева). Образ, данный во вступлении к медленной части Пятой симфонии, звучащей в низких регистрах струнных, разумеется, не может быть идентифицирован с образом патера Лоренцо. В «Ромео и Джульетте» звучность деревянных духовых инструментов (перекрещивающиеся кларнеты и фаготы) приближается к звучности органа. В Пятой симфонии тем же интонациям придан другой характер: размеренные аккорды хора напоминают о трагических событиях. Но эти аккорды как бы доносятся издалека, сквозь дымку, сквозь завесу времени. Поэтому ритмическая пульсация, сохраненная автором в сопровождении струнных (когда мелодию ведет валторна), приобретает особое значение. Это — та *канва*, которая является существенной частью самого замысла, подтекст, сопутствующий всему повествованию.

Нетрудно заметить, что в партитурах Чайковского удельный вес чистых

тембров очень велик.

В этом плане солирующая валторна и солирующий гобой в экспозиции тематической группы *А, В* так же характерны, как и виолончели в последующем изложении главной темы. Но поразительнее всего, что и сопутствующие подголоски выдержаны в тех же чистых (или однородно-групповых) тембрах. Валторна темброво контрапунктирует с кларнетом,

<стр. 36>

гобой — с валторной, а виолончели — с разветвленной тканью индивидуализированных духовых¹.

Подобные явления типичны для Чайковского. Автор отдает предпочтение чистым тембрам. Понятно, в том или ином отдельном случае та или иная чистая краска применяется в силу ее непосредственно выразительных и конструктивных свойств. Но имеется и другая причина, более общая. Она определила *в целом* краски палитры Чайковского и побудила его выбирать среди чистых красок ту единственную, которая только здесь, в данных конкретных условиях, возможна и необходима.

В вопросе о чистых тембрах, в вопросе об экономии выразительных средств оркестра, так же как и в вопросе о дублировках, решающую роль играл основной принцип оркестровки Чайковского: принцип тембрового размежевания. Обусловленный сопутствующей подголосочной тканью, он, в свою очередь, обусловил общие закономерности оркестровой палитры композитора.

В условиях тембрового размежевания немыслима расточительность². Тембры приходится строжайшим образом экономить: только их размежеванием может быть достигнута — при наличии подголосочной ткани или самостоятельных (или относительно самостоятельных) мелодий — рельефность линий, четкое выявление каждого из элементов целого. Вот почему в симфонизме Чайковского столь большое значение приобрели чистые краски (кроме, разумеется, случаев дублировок; дублировки, обусловленные нарастанием громкости или различными *tutti*, будут рассмотрены отдельно).

В связи с этим становится понятным резко отрицательное отношение Чайковского к унисону виолончелей и валторны — унисону, которым воспользовался Танеев в первой части ре-минорной симфонии. Казалось бы, трудно возразить что-либо против этого смешения тембров, получившего столь широкое распространение и так незабываемо прекрасно прозвучавшего в «Мейстерзингерах» Вагнера. Тем не менее в письме к Танееву Чайковский категорически высказался против ведения второй темы виолончелями и валторной. И не потому, что этот смешанный тембр в данном конкретном случае казался ему неуместным, а из соображений общего порядка: два столь характеристичных тембра «мешают и взаимно убивают друг друга». Это высказывание дополнительно проливает свет на принципы оркестровки Чайковского, отражая *его* отношение к оркестру. Чайковский не мог примириться с подобной «расточительностью», поскольку сам он берег характеристические — воспользуемся его определением! — тембры. *Не для создания смешанных (качественно новых) образований они были нужны ему.*

Ему нужны были по возможности независимые друг от друга инструменты-тембры (относительно, конечно, независимые), размежеванные выполнением функций различного порядка. Одним словом, инструменты оркестра нужны были Чайковскому в их расчлененном значении, когда каждый из них, выполняя самостоятельную функцию, благодаря характеристичности своего тембра подчеркивает самостоятельное значение той мелодии или того подголоска, который ему поручен.

¹ Перед небольшим локальным нарастанием (за восемь тактов до буквы *B*) вступают первые скрипки, но об этом будет сказано далее.

² «Монотония роскоши», если применить слова, сказанные Римским-Корсаковым по отношению к Вагнеру.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Значение чистых красок в симфоническом творчестве Чайковского очень велико. Так, в «Итальянском каприччио» фанфарный сигнал поручен двум трубам *a due*, начало фортепьянного концерта си-бемоль-минор — унисону четырех валторн. Во второй части Шестой симфонии основную тему ведут виолончели, во «Франческе да Римини» весь эпизод *Andante cantabile* изобилует чистыми тембрами. В 4-й картине «Пиковой дамы» остиная фигура неизменно поручена засурдиненным альтам, во второй части Четвертой симфонии мелодию интонируют сначала гобой, затем виолончели, и т. д. Явлений подобного рода у Чайковского неисчислимо множество. Мир чистых красок нашел в его творчестве очень своеобразное и притом глубоко индивидуальное претворение.

В этой связи естественно возникает вопрос: как примирить дублировку с основным оркестровым принципом Чайковского — с. принципом тембрового размежевания? Как сделать, чтобы при кульминационных проведениях темы, в нагнетаниях или в других случаях, где необходимо нарастание громкости, что закономерно влечет за собой унисонное или двух-трехочтавное дублирование отдельных функций, — чтобы в этих условиях сохранилось тембровое размежевание?

Чайковский блестяще разрешил стоявшую перед ним задачу. Он осуществил то, что с первого взгляда могло показаться неосуществимым. Чтобы понять специфику его удвоений, надо учесть следующее. Чайковский отказывался, дублируя мелодию (а также подголоски), от образования качественно новых смешанных тембров. Пользуясь преимущественно равнотесситурной дублировкой, он обычно стремился *к преобладанию одного из участвующих тембров* (даже в тех случаях, когда имело место некоторое нарушение условий равнотесситурности). Так как очень часто и в нагнетаниях и в кульминациях ведущие мелодии поручались струнным, то, дублируя эти мелодии инструментами деревянной группы, Чайковский добивался, с одной стороны, большей выпуклости, более яркого рельефа самой мелодии (подобные удвоения, усиливая звучность, придают ей большую плотность), а, с другой стороны, что наиболее важно, — именно благодаря этого рода дублировкам он неизменно утверждал *за одним из тембров*, в большинстве случаев за струнными инструментами, *доминирующее значение*.

Другими словами, Чайковский отмежевывал ведущую мелодию от остальной ткани оркестра *преобладанием* тембра смычковых инструментов. Огромное количество его *tutti* именно так и построено. Укажу в качестве

примера на кульминационное проведение марша в третьей части Шестой симфонии, где основная тема, излагаемая струнными и дублируемая деревянными духовыми, противопоставлена функции меди. Точно так же и во второй части Пятой симфонии тембровое размежевание несколько не нарушено. Я имею в виду второе проведение главной темы, где основную

мелодию ведут виолончели, хотя подголосочную линию гобоя, начиная с *sostenuto*, дублируют две флейты *a due*. Флейты смягчают тембр гобоя и в то же время придают звучанию подголоска большую густоту. В равной мере остаются доминирующими и виолончели, несмотря на то, что к ним (во второй половине проведения) Чайковский присоединяет два кларнета *a due*. Интенсивность высокого регистра виолончелей здесь очень велика. Эту специфичность виолончельного тембра не могут затушевать индивидуальные свойства кларнета. В совместном унисоне V-с.+Cl. I, II *a due* присутствие кларнетов непосредственно не ощущается. Если бы их не было, виолончели звучали бы несколько более открыто. В данном месте кларнеты воспринимаются не сами по себе, а как *оттенок* виолончельного тембра. Наличие их придает виолончелям несколько бóльшую густоту и плотность. Дублировка и здесь не приводит к образованию нового тембрового качества. Убедиться в этом чрезвычайно легко: достаточно послушать в оркестровом звучании весь отрывок. Виолончели ведут мелодию *единым тембровым потоком*. Речи не может быть о *членении* мелодии на два тембровых отрезка (одни виолончели и виолончели совместно с двумя кларнетами *a due*), отличающихся друг от друга различным тембровым качеством. Самое бóльшее, что может заметить изощренное ухо слушателя, — это незначительное *уплотнение* виолончельного тембра, что, впрочем, воспринимается как естественное развитие в связи с первым, пока еще незначительным нарастанием (*mezzo forte* — *forte* — *fortissimo*).

В пятом такте второго проведения подголосок впервые появляется у первых скрипок. За несколько тактов до этого незаметно вступили вторые скрипки. Нарушенное соотношение тесситур приводит к тому, что виолончели, расположенные выше вторых скрипок, заслоняют собою, если можно так выразиться, вторые скрипки. Вторые скрипки, лишенные яркого мелодического голоса (Чайковский поручает им отдельные звуки гармонического значения), не должны и не могут в создавшихся условиях сколько-нибудь рельефно выделяться (они образуют составную часть общего комплекса гармонических голосов).

Разумеется, это сделано преднамеренно. Другое дело, когда хотят подчеркнуть значение и важность того или иного подголоска, той или иной интонации, отдельного аккорда или ряда аккордов. Тогда этот голос, или аккорд, или последовательность аккордов выделяют из общей звучащей ткани средствами тембра. Так поступил Вагнер в начале вступления к «Тристану и Изольде», когда он поручил двум кларнетам в низком регистре (в момент перехода мелодии от виолончелей к деревянным духовым) увеличенную кварту фа—си малой октавы. Примерно так же применил Вагнер тромбоны в сцене смерти Изольды. Накладываемые на гармоническую ткань тремолирующих и засурдиненных струнных, они дважды вторгаются тембровым акцентом — незабываемым тембровым пятном.

Чайковский не пожелал подчеркнуть появление вторых скрипок. Для этого у него были свои основания. Он приберегал скрипичный тембр. Лишь на один миг он придал скрипкам — на этот раз первым — подчиненно

мелодическую роль, поручив им подголосочную функцию. Этот подголосок — тембровый предъикт — скажется впоследствии, предвосхищая то значение, которое приобретут далее скрипки (и вместе с ними

<стр. 39>

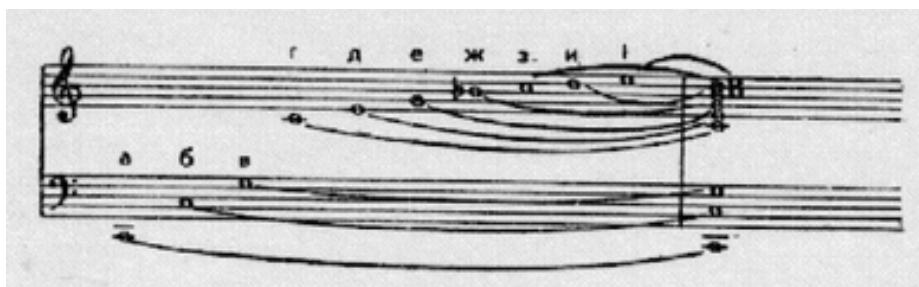
вся струнная группа) в обеих кульминациях: и в локальной, и в общей.

В предисловии к русскому переводу «Руководства к инструментовке» Геварта Чайковский писал: «Мы преимущественно обращаем внимание учащихся и учащихся на тот отдел предлагаемого руководства, где автор рассматривает совокупное действие всех оркестровых групп в одной массе; с этой стороны нельзя не отдать преимущества его книге даже в сравнении с знаменитым трактатом об инструментовке Берлиоза, состоящим из ряда великолепных монографий об *инструментах*, но упускающим из виду (что, однако, всего важнее) умение о самом *оркестре*, то-есть о значении, которое имеет в нем каждая группа в отношении к другим, его составляющим»¹.

Естественно, Чайковский не мог пройти мимо столь важной части книги Геварта, как раздел, посвященный «совокупному действованию» всех оркестровых групп. В обеих редакциях (и в первой редакции, переведенной Чайковским, и во второй, дополненной и переработанной, — у нас она была опубликована в переводе В. Ребикова) Геварт неизменно подчеркивает, что натуральный звукоряд являет собой образец расположения аккорда в оркестровом сложении, что он определяет строение оркестровой ткани, указывая на широкие интервалы внизу и более тесные по мере восхождения в высшие октавы.

Вот как сформулирован этот принцип в первой редакции книги Геварта (перевод П. И. Чайковского): «Большую роль играет в материальной звучности оркестра способ расстановления интервалов аккорда.

Образец этого расстановления мы находим в натуральной гармонии звучащих тел:



Из этого акустического факта мы выводим следующие заключения:

- 1) октава и квинта суть характеристические интервалы низкого регистра, и они служат основой гармоническому построению;
- 2) малые интервалы — сначала терцин (гд, де, еж), потом секунды (жл, зи, иі) — свойственны среднему и верхнему регистрам. Они определяют и дополняют гармонические сочетания»².

Но как только явления подголосочного свойства стали определяющими в творчестве Чайковского, положения, выдвинутые Генартом в части строения оркестровой ткани и заслужившие высокую оценку самого Чайковского,

оказались явно недостаточными (и в какой-то части даже несостоятельными). Дело, конечно, не в том, что композитор пожелал нарушить установившиеся нормы. Он был далек от мысли вводить новшества ради самих новшеств. Творческая необходимость вызвала к жизни эти новые явления, изменения в фактуре, и в этом историческое значение новаторства Чайковского.

¹ А. Ф. Геварт. Руководство по инструментовке. Перевод с французского (с прибавлением партитурных примеров из русских сочинений) П. И. Чайковского. Изд. П. Юргенсона, 2-е изд.

² Цит. изд., стр. 155.

<стр. 40>

Выше мы рассмотрели сопутствующие подголоски в медленной части его Пятой симфонии в их тембровом преломлении; отметили, как они отразились на отношении Чайковского к тембру, в какой мере обусловили характер и специфику его оркестровой палитры,

Сейчас, когда выяснены некоторые закономерности общего порядка, необходимо проследить, как та же система подголосков определила в творчестве Чайковского фактурные особенности и какое оказала она на строение оркестровой вертикали и на развитие оркестровых групп в их «совокупном действовании».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Итак, в медленной части Пятой симфонии нашли яркое выражение характерные для Чайковского принципы функционально-тембрового размежевания. Напомню, во избежание возможных недоразумений, что оркестровая ткань всегда образует единство; говоря о размежевании, я имею в виду лишь большую дифференцированность отдельных элементов в пределах целого. В «совокупном действовании» оркестровых групп единство остается неизменным свойством, но в пределах этого единства может иметь место бóльшая слитность составляющих ее элементов, или, наоборот, бóльшая их расчлененность. Для оркестровой ткани Чайковского характерна расчлененность, обусловленная системой подголосков.

Виолончелям в высоком напряженном регистре — речь идет все о том же втором проведении главной темы — сопутствуют:

- а) подголоски;
- б) гармонические голоса контрабасов, фаготов и альтов (и далее вторых скрипок).

Хотя подголоски восполняют в известной степени гармоническую ткань, тем не менее обе эти функции сопутствуют в разных планах. Более заметна, естественно, та функция, которая ярче выделяется в мелодическом отношении. Сообразно с интонациями нисходящих секунд, попеременно появляющихся в трех октавах — первой, малой и большой, построена гармоническая вертикаль. Мелодию виолончелей сопровождают контрабасы (им поручены нижние опорные точки) и альты. Здесь же умолкают вторые скрипки, завершая последним звеном тот темброво-интонационный предъикт, о котором уже говорилось. К двум голосам гармонического стержня струнной группы — контрабасам и альтам — прибавлен третий голос: унисон двух фаготов.

Прерывающаяся линия у альтов, как нетрудно усмотреть из схематического изложения всего отрывка, объясняется появлением подголоска у кларнетов.

Альты уступают место кларнету. Гармонический голос умолкает, чтобы дать возможность прозвучать краткой мелодии, состоящей из двух звуков (ниспадающая секунда) и представляющей подголосочную функцию.

Вторжение подголосков в оркестровую ткань имело далеко идущие последствия. Появилась бóльшая дифференцированность, бóльшая свобода движения отдельных голосов, и вместе с тем натуральный звуко-

ряд потерял свое нормативное значение — значение единственно возможного образца строения вертикали. Целое стало совокупным результатом существенно важных интонационных элементов.



Только у Чайковского могли появиться обособленные друг от друга функции:



Иногда это обособление встречается и при гомофонно-гармоническом складе:





Одним словом, наличие подголосочной полифонии привело к горизонтально-функциональному строению и развитию оркестровой ткани, а это, в свою очередь, оказало решающее влияние на основные принципы оркестровки Чайковского в целом.

В творчестве Чайковского принцип образования вертикали, который Геварту казался единственно возможным, потерял свое нормативное значение, перестал быть непреложным правилом.

Положение, выдвинутое Гевартом, явилось обобщением известного периода развития оркестрового творчества — не более. Творческая практика Чайковского внесла ряд коррективов.

Дело не в том, что Чайковский не строил вертикали обычным образом. И он пользовался обычной вертикалью. Но это бывало только в тех случаях, когда такое построение было функционально оправданно, а именно, когда аккордовые образования венчались верхним голосом — мелодией, когда единая функция была развернута в вертикали.

<стр. 44>



Принцип фактурно-тембрового размежевания, будучи основным принципом Чайковского, наложил свой отпечаток и на обычный тип строения оркестровой фактуры. Несколько тактов из Интродукции к «Пиковой даме» пояснят сказанное (см. прим. № 26),

В приведенном примере —

- а) мелодию ведут две трубы и два тромбона и октаву;
- б) гармоническое сопровождение, с его острой ритмической пульсацией, сосредоточено у гобоев, кларнетов, фаготов и дублируется валторнами;
- в) аккорды сопровождения и фигурация поручены струнным (кроме того, во втором такте; звучат также третий тромбон, туба и литавры);
- г) в конце второго такта включаются две флейты и флейта *piccolo* (гармоническая основа — у двух труб и первого тромбона).

Несмотря на явно выраженный гомофонно-гармонический склад приведенного отрывка, инструментовка построена по тому же принципу фактурно-тембрового размежевания, в данном случае — размежевания по подфункциям.

В очень сильной степени акустические устои нарушены гармонией в басовых регистрах. Это вызвано содержанием образов, трагических или драматических, потребовавших и новых средств выразительности; гармония концентрируется в *низких отрезках оркестрового объема*.

Так построено начало Шестой симфонии Чайковского (соло фагота на фоне *divisi* контрабасов), так построен квартет тромбонов и тубы, которому предшествует первый и единственный удар там-тама) в финале той же симфонии. По тому же принципу построена оркестровая ткань (кларнеты, тромбоны, туба; далее, кларнеты — закрытые валторны; кларнеты — фаготы) во 2-й картине «Пиковой дамы» («Могильным холодом...»). Наконец, то же самое мы видим в самом конце Шестой симфонии: альты *divisi* — два фагота а

due — виолончели *divisi* — контрабасы *divisi*; виолончели *divisi* — два фагота
a due — контрабасы *divisi* и, наконец, — *divisi* виолончелей и контрабасов.

<стр. 45>

Нельзя не отметить те трудности, которые возникают у исполнителей. Нелегко в самом начале первой части Шестой симфонии уравновесить звучание фагота со звучанием контрабасов. *Pianissimo* у тех и других неравносильно. В низком регистре *pianissimo* фаготов не может ни в какой мере сравниться с *pianissimo* контрабасов. Фаготы в *pianissimo* звучат несоизмеримо громче. Именно поэтому начало Шестой симфонии очень часто совершенно пропадает: слышен только фагот, предшествующее вступление контрабасов остается в большинстве случаев незамеченным. Трудно также добиться интонационной чистоты в квартете тромбонов и тубы. Требуется огромное мастерство исполнителей, чтобы это место прозвучало так, как оно задумано и записано Чайковским.

В несколько ином плане (все же сохраняя отблеск трагического) применены низкие регистры в медленной части Пятой симфонии. Вступительные такты, где гармонические комплексы сконцентрированы в промежутке между соль контроктавы и си малой, поручены одним струнным. Только струнные составляют гармоническую ткань, сопутствующую первому проведению основной темы у валторны. Второе проведение основной темы, когда мелодию ведут виолончели, привлекает внимание не только потому, что соотношение интервалов функции сопровождения образует гармонические комплексы в низком регистре, но и потому, что эти комплексы в тембровом отношении *не вполне однородны*. Фаготам дана переменная функция¹. Вначале они образуют один из голосов гармонической вертикали и тут же переходят к исполнению существенно важной интонации ниспадающей секунды. Несомненно одно: чтобы выделить из окружающей ткани ниспадающую интонацию си—ля большой октавы, надо ее *отмежевать* от функции сопровождения. Это и делает Чайковский. Теоретически та же задача разрешима и другим путем: можно было бы поручить выдержанное ля большой октавы инструменту струнной группы, с тем чтобы в момент появления подголоска (ниспадающей секунды) он умолк, как в предыдущем такте умолкли альты, уступившие место подголосочной функции кларнета. Здесь могли бы быть использованы виолончели, но именно виолончелям Чайковский поручил ведущий голос. Так как выделить третье проведение ниспадающей секунды совершенно необходимо, пришлось примириться с тем, чтобы гармонический комплекс вначале оказался не вполне однородным. Впрочем, в силу того, что фаготам дан выдержанный звук (а не подвижной рисунок), различие тембрового порядка между фаготами и обрамляющими контрабасами — альтами не слишком велико и не слишком заметно. Чайковский, естественно, отобрал лучший из возможных вариантов — тот, который в наибольшей степени отвечает поставленной задаче. Поменять партии контрабасов и фаготов было нельзя:

а) фаготы, выполняя ответственную линию опорных точек в басу, резко выделились бы в низком регистре как своим тембром, так и силой звука; к

тому же —

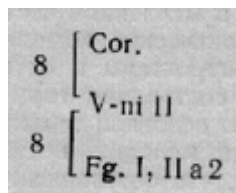
б) интонация секунды, появляющаяся вслед за этими опорными точками в том же фаготном тембре, не прозвучала бы в достаточной мере контрастно. Функциональное отмежевание от предшествующей линии фагота не было бы достаточно рельефным именно из-за однородного тембра.

¹ Под переменной функцией я понимаю тот случай, когда один инструмент — голос переходит *непосредственно* от выполнения одной функции к другой.

<стр. 46>

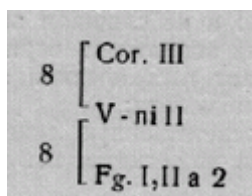
Наоборот, выдержанное ля у фаготов, сливаясь с контрабасами и альтами, образует в совокупности *общий* гармонический стержень, Ля большой октавы в данном случае — своеобразная «тембровая ось».

Пока вокруг этой оси движется гармонические голоса (и поскольку сама она дана в выгодном регистре), различия тембрового порядка *внутри* гармонических комплексов несколько сглаживаются. Но с момента появления фагота, с новой функцией подголосочного характера, особенности его тембра ничем уж более не затушеваны. Отпадают ограничения, накладываемые неподвижностью звука в общем комплексе гармонических голосов, и, вместе с тем, тембровая специфичность проявляет себя в полной мере. А это целиком отвечает важному значению фаготов: именно здесь они интонируют последнее звено ступенчатого ряда нисходящих секунд.



С третьего такта второго проведения основной темы в орбиту гармонических комплексов включены вторые скрипки. Вторым скрипкам Чайковский отводит довольно скромную роль, используя их в качестве *составной части* гармонического стержня. Фагот, завершающий ниспадающий ряд секундовых интонаций, *не умолкает*. Он возвращается к предыдущей своей подфункции — к выдержанному гармоническому звуку. Таким образом гармоническую ткань четвертого такта образует уже совокупность четырех голосов: трех выдержанных (ре большой октавы контрабасов, ля большой октавы у двух фаготов а due, ре первой октавы у вторых скрипок) и четвертого голоса — более подвижного — у альтов (ля — фа-диез — ре — ми — фа-диез малой октавы).

Далее, в пятом такте, вслед за фаготами выдержанный звук появляется у вторых скрипок (тоже ля, только октавой выше), и тут же, еще октавой выше (с третьей восьмой) вступает третья валторна. Вы держанные фаготы а due в начале второго проведения оказали влияние на последующее развитие, что привело к образованию распластанного в трех октавах ля:



Валторна, в отличие от фаготов и вторых скрипок, вступает не с сильной доли такта: чтобы подголосочная функция первых скрипок прозвучала должным образом, Чайковский освобождает «фактурное пространство», отодвигает момент появления валторны. По этой причине валторна запаздывает, появляясь на третьей восьмой первой доли.

Подголосок первых скрипок в значительной мере построен на интонациях ниспадающих секунд. Естественно, роль первых скрипок здесь очень велика; только здесь они впервые становятся носителями подголосочной функции, им доверены существенно важные мелодические об-

<стр. 47>

разования. Естественно и то, что вступление первых скрипок, в силу их интонационного значения, приобретает особую рельефность (в отличие от вторых скрипок, которые Чайковский ввел за два такта до того в оркестровую ткань в общем довольно незаметно). От секунд, попеременно появляющихся у валторны — кларнета — фаготов, протянуты нити к подголоскам у первых скрипок. Но в контексте целого этим не исчерпывается их значение. Значение подголосков первых скрипок выходит за пределы данного отрезка и приобретает характер интонационно-тембрового предвестника: секундовые интонации еще скажутся в важных узловых моментах последующего развития. Ниспадающие секунды во втором проведении все время обволакивают главную тему. Однако подобное обволакивание, как правило, возможно лишь в условиях *piano* — *mezzo forte* (или неинтенсивного *forte*). Увеличивающаяся громкость требует большей плотности каждого голоса. Другими словами, большая интенсивность звучания каждого из элементов оркестровой ткани влечет за собой уменьшение общего количества самостоятельных (или относительно самостоятельных) голосов. Так построено большинство *tutti* Чайковского.

Начиная с *sostenuto*, отдельные голоса во втором проведении главной темы несколько уплотнены: подголосочную функцию несут две флейты и первый гобой, а тему виолончелей дублируют кларнеты. Октавный бас дан сперва контрабасам и альтам, далее — фаготам и контрабасам и, наконец, — фаготам, контрабасам и альтам. Гармонические комплексы распределены в первых двух тактах *forte* между первыми скрипками, вторыми скрипками и альтами. Важное значение приобретают двойные ноты первых скрипок (соль-диез малой октавы — фа первой): они вместе с высоким регистром виолончелей придают особую взволнованность небольшому локальному нарастанию. В следующем такте в сопровождающей ткани появляются валторны, а мелодия виолончелей достигает своей вершины — си первой октавы. Это си можно считать крайним рубежом напряженного и вместе с тем насыщенно выразительного звучания виолончелей. Выше си первой октавы

начинается область, где интенсивность звука падает.

На вершине мелодической линии Чайковский задерживается упорно и настойчиво, одиннадцать раз повторяя звук си. Но он *не завершает* проведения основной темы, развитие которой *обрывается*, и обрывается на высшей точке: на секундной интонации, притом на неустойчивой гармонии.

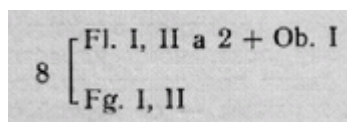
После общей паузы автор повторяет последний аккорд, теперь в бесстрастном звучании кларнетов, фаготов и валторны. От нового тембра, противопоставленного насыщенному пению высоких виолончелей, как бы повеяло холодом. Смена тембрового плана была необходима здесь не только для того, чтобы прервать повествование виолончелей, но и для того, чтобы оттенить теплоту струнных — скрипок и альтов, которые вступят в следующем такте с изложением второй темы.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

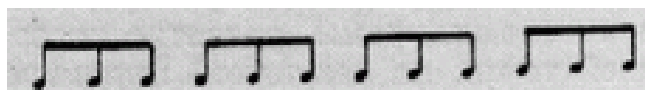
Вторая тема во втором проведении поручена в октаву первым скрипкам и альтам (см. прим. № 27).

В первый раз появляются здесь скрипки с *ведущей* мелодической линией. Они до конца раздела сохраняют свое доминирующее значение.

Мелодии сопутствует подголосок в групповом тембре дерева (флейты, гобои и фаготы):



Функция гармонии сконцентрирована у валторн, к которым во втором такте присоединяется — на правах гармонического голоса — один кларнет¹:



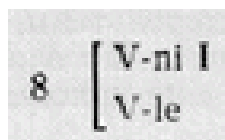
Ритмической формулой Чайковский подчеркивает преемственную связь нового эпизода с экспозиционным изложением второй темы. Наконец, четвертая функция — басы — восполняет всю оркестровую ткань данного отрывка в целом.

Линию баса ведут вначале вторые скрипки и виолончели в октаву, в то время как опорные точки в низком регистре подчеркивают контрабасы *pizzicato*. С середины третьего такта функция баса переходит к виолончелям и контрабасам *arco*, которые перенимают «исходя направленность движения. Верхний голос октавного баса (вторые скрипки) завершается акцентом — си малой октавы — ре первой, что согласуется с вершиной небольшого силового нарастания в пределах первого четырехтакта.

¹ Взамен умолкающей первой валторны.

Вторым скрипкам дана переменная функция. Верхний голос октавного баса перехватывают виолончели. Однако вторые скрипки не умолкают. Их партия заканчивается лишь на следующей доле такта — одновременно *sul G* и *sul D*. Понятно, переменная функция непосредственно вызвана техническими особенностями инструмента, границами объема скрипки. Но надо учесть еще одно обстоятельство: поручая ведение линии баса вторым скрипкам — виолончелям, автор имел в виду, что в дальнейшем придется передать эту линию другим инструментам. Тем не менее он не пожелал перепланировать тембровую ткань таким образом, чтобы, например, мелодию вели скрипки и виолончели в октаву, а бас — альты и контрабасы.

Чем вызвано ведение баса вторыми скрипками — виолончелями? Оно неразрывно связано с октавным ведением мелодии первыми скрипками — альтами:

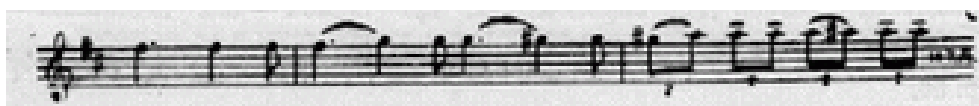


Здесь доминируют скрипки — верхний голос мелодии, в то время как альты лишь дополняют основную функцию октавой ниже. Появление виолончелей с мелодической функцией нижнего голоса вслед за только что отзвучавшей кантиленой тех же виолончелей нарушило мы тембровый план Чайковского. Непривычное и непонятное на первый взгляд изложение октавного баса вторыми скрипками — виолончелями обусловлено необходимостью на время отказаться от виолончельного тембра в *господствующем* его мелодическом значении. Яркость тембра виолончели сгладила бы то противопоставление, которое здесь имеет место, и несколько стерла бы конструктивные грани.

С другой стороны, если бы тема была поручена виолончелям, это привело бы к слишком интенсивному ее звучанию. А это, в свою очередь, в значительной мере затруднило бы осуществление последующего нарастания.

Исходной точкой второго проведения второй темы становятся первые скрипки (поддержанные октавой ниже *альтами*). Виолончели пригодятся в дальнейшем, а сейчас надо беречь эту краску.

Блестяще задуманный план грандиозного нарастания столь же блестяще осуществлен Чайковским. Вторая тема (точнее, ее начало) в экспозиционном своем проведении (фа-диез мажор) построена по структуре одноктак—одноктак—двуктак, причем каждое окончание мотива и фразы неизменно подчеркивалось интонацией ниспадающей секунды. В силу структурных особенностей второго проведения, секундовая интонация в известной мере затушевана. Она отчетливо слышна всего один раз — в конце первого четырехтакта. Это образует своего рода «оттяжку», приводя в результате к огромному взрыву: с невероятной силой эти интонации прорвутся в первом кульминационном нагнетании. Сплошное нанизывание восходящих секунд нельзя



<стр. 50>

рассматривать как некую формулу общего движения. Здесь имеет место ступенчатый ряд существенно важных мелодических образований (тек же секундовых интонаций), которые в связи с *общей* направленностью и общей линией развития устремлены вверх¹.

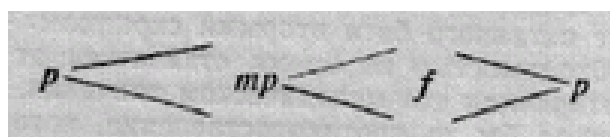
Римский-Корсаков настойчиво предостерегал: «Басовый голос нив коем случае не должен заходить внутрь трех верхних голосов»². Это положение выдвинуто было применительно к тому типу строения оркестровой ткани, который так блестяще описан им на страницах «Основ оркестровки». Для Чайковского такое строение не оказалось в той же мере обязательным, в силу фактурно-тембрового членения функций, в силу того, что каждый элемент

оркестровой ткани отмежеван от другого своим тембром и особенностями своего изложения.

Наряду с обособленными друг от друга функциями у Чайковского нередки и случаи сосредоточения функций на сравнительно небольшом отрезке оркестрового объема. Примерок может служить начало того же ре-мажорного проведения второй темы, где и мелодия, и подголосок, и басовый голос распределены «на одном участке», сосредоточены на расстоянии октавы и к ним еще присоединен гармонический фон у валторн (см. прим. № 27).


Отсутствие единого для всей партитуры динамического знака является прямым следствием оркестровых принципов Чайковского и обусловлено характером полифонно-подголосочной ткани: различные силовые оттенки проставлены в соответствии с удельным весом каждой функции и с учетом специфических особенностей участвующих инструментов.

У первых скрипок и альтов, ведущих мелодию, линия силового нарастания-спада выражена следующим образом:



Басы *pianissimo* приходят к *forte*, после чего постепенно возвращаются к исходному *pianissimo*: такова примерно и общая схема силового развития гармонического стержня валторны и первого кларнета.

Несколько по-иному нюансирована подголосочная ткань. Она состоит из четырех мотивов, и каждому из них придан особый динамический нюанс:

первому *pp*  ;

второму *mf*;

третьему *ff*;

четвертому *f* (с акцентировкой каждого звука).

Партитуры Малера пестрят подобным же множеством несовпадающих динамических оттенков. Вряд ли здесь имеет место влияние автора Шестой симфонии, хотя Малер, бесспорно, отлично знал произведения Чайковского.

Впрочем, Чайковскому Малер обязан в большей мере, чем это

¹ Симптоматична повторность одного и того же звука. Сначала она появилась в конце изложения основной темы виолончелями, при первом — еще небольшом — *forte*—*fortissimo* (непосредственно перед проведением второй темы в мажоре).

² Н. А. Римский-Корсаков. «Основы оркестровки». М.—Л., Музгиз, 1946, стр. 56.

<стр. 51>

обычно принято считать. Дело отнюдь не в индивидуальных обозначениях силы звука для отдельных функций. Всё это — внешняя сторона более глубоких явлений. В конце XIX века в мировом симфонизме очень ярко проявились две перекрещивающиеся линии. Одна из них — линия Римского-Корсакова. Именно она привела к последовательно виртуозной трактовке оркестровых инструментов. Другая линия, идущая от Чайковского, с

присущим его партитурам горизонтально тембровым размежеванием функций, определила строение и развитие оркестровой ткани в целом, особенно в тех его произведениях, в основу которых положен не гомофонно-гармонический принцип, а принцип полифонический или подголосочно-полифонический.

В образовании оркестровой ткани нового типа *заслуга Чайковского* несомненна. Его оркестровка, обусловленная подголосочной полифонией русской народной песни, сыграла важную роль в развитии мирового симфонизма, отвечая назревшей потребности в темброво-фактурном размежевании функций в связи с возросшим значением самостоятельных голосов¹.

Локальная кульминация в медленной части Пятой симфонии — единая волна, хотя три фазы движения к вершине очевидны.

О первой из них речь уже была. Вторая и третья фазы интересны не только сами по себе; они дают возможность глубже проникнуть в творческую лабораторию Чайковского и понять, как он пользовался всей совокупностью выразительных средств оркестра, подчиняя эти средства своему замыслу. Здесь уместно заметить, что не существует абстрактной техники. Техника неизменно связана с реализацией той или иной творческой задачи. Мастерство оркестровки вовсе не сводится к отыскиванию разного рода удачных эффектов. Оно заключается в том, чтобы найти искомое звучание, единственное возможную — в соответствии с общим замыслом — линию развития оркестровых красок.

Рассматривая с этой точки зрения «вторую фазу», мы увидим, что в связи с нарастанием звучности Чайковский уплотнил мелодию, но, уплотнив, не нарушил преобладающего звучания тембра струнных.

«Вторая фаза» состоит из:

- а) мелодии, дублируемой в трех октавах «этажами»;
- б) гармонических голосов, изложенных неизменной ритмической формулой (у валторн, к которым присоединены гобои, кларнеты и фаготы;
- в) октавного голоса в басу.

Верхний голос мелодии продолжают по-прежнему вести первые скрипки, но к ним прибавлены две флейты а due и часть вторых скрипок. Октавой ниже звучат альты, на этот раз вместе со вторыми скрипками и третьей флейтой. Принципиально важным является новый третий голос: мелодия распространилась на прилегающий отрезок оркестрового объема, захватив еще один октавный этаж².

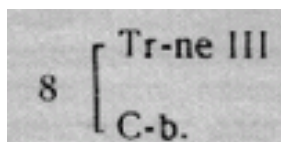
¹ Малер часто любил повторять: «Не существует никакой гармонии, а только контрапункт». (Цитирую по брошюре И. Соллертинского о Малере. Л., Музгиз, 1932, стр. 31).

² Виолончелям дана переменная функция: от нижнего голоса функции баса они непосредственно переходят к нижнему голосу основной мелодии.

<стр. 52>

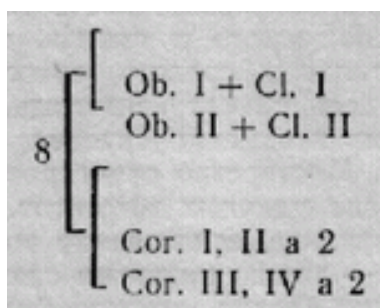
Общее нарастание применительно к басовому голосу выразилось

следующей формулой:



Первое появление «тяжелой меди» — важная веха в развитии нарастания. Чайковский вводит третий тромбон крайне осторожно, лишь после того, как появился третий — нижний—голос мелодии (у виолончелей!), и на менее сильной динамической звучности: тромбон вступает *piano*. Автор вводит третий тромбон по возможности незаметно, чтобы не прервалась преемственность тембровой линии¹.

Вступление тромбона скажется не только во второй фазе (как только *crescendo* станет более ощутимым), но в особенности в третьей, когда к третьему тромбону присоединятся первый и второй. Если в начале первой фазы эпизодическое появление кларнета в гармоническом комплексе средних голосов было вызвано необходимостью восполнить звучность после умолкнувшей валторны, то во второй фазе положение иное. Гобои и кларнеты неизменно участвуют в общей гармонической вертикали. В самом начале на си малой — ми первой октавы у четырех валторн наслаиваются октавой выше си первой — ми второй октаны у двух гобоев и двух кларнетов:



Частичное заполнение вертикали предусмотрено композитором: гармоническая ткань построена с таким расчетом, чтобы не мешать свободному движению мелодии во всех «трех этажах».



«Третья фаза» начинается с середины такта, с момента вступления первого и второго тромбонов. Вступление новых инструментов на сильной

¹ В нижнем голосе басовой функции продолжают звучать контрабасы, и здесь преемственность тембра полностью сохранена.

<стр. 53>

доле более заметно. Собственно говоря, Чайковский мог бы и во второй фазе начать линию третьего тромбона, поручив ему фа-диез в октаву с контрабасами. Но дело в том, что верхний голос октавного баса, фа-диез малой октавы, совпадает по высотности с нижним голосом мелодии. Повторность фа-диеза на том же звуке тромбона затушевала бы до некоторой степени мелодическую линию виолончелей.

Любопытны в этой связи те поправки, которые в 1910 году внес Малер в партитуру своей Четвертой симфонии. Веллес приводит один весьма характерный случай, когда на фоне выдержанной кварты деревянных духовых инструментов (двух флейт и третьего кларнета) те же звуки воспроизводят валторны в размеренном движении восьмыми¹.

В редакции 1910 года Малер снимает обе флейты и кларнет, чтобы восьмые у валторны прозвучали *отчетливее*.

The image displays two pages of a musical score, likely from a symphony. The top page features staves for Oboe (Ob), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Bsn), 2nd Cor Anglais (2 Cor. A), Violin (V. le), and Viola/Cello/Bass (V. c. C. b.). The bottom page continues with Flute (Fl), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Bsn), 3rd Cor Anglais (3 Cor. A), Violin (V. le), and Viola/Cello/Bass (V. c. C. b.). The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), and *stacc.* (staccato). The notation shows complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Вопрос о том, нужна педаль или нет, зависит от задач, которые ставит перед собою композитор. Здесь нельзя не вспомнить Римского-Корсакова:

«Возьму короткий период: на продолжительном выдерживаемом одном или нескольких аккордах tremolando вырисовывается фраза фанфарного строения. Вне всяких сомнений, всякий инструментатор в данном случае поручит tremolo смычковому квартету, а фанфарный мелодический рисунок трубе, а не наоборот... Однако и в первом, по-видимому, единственно целесообразном и осмысленном приеме могут встретиться сомнения

¹ E. Wellensz. Die neue Instrumentation. Bd. II, S. 29. Max Hesses Verlag, 1929.

<стр. 54>

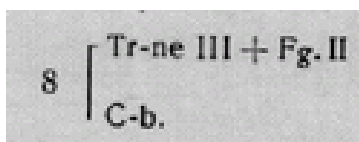
и вопросы. Быть может, tremolo смычковых следует удвоить протянутыми аккордами духовых?.. *Вопрос об удвоении [...] аккордом духовых решается в зависимости от намерения автора*, которое ему самому должно быть ясно, а посторонним инструментатором угадано (курсив мой. — А. В.). Если автор желает более резкой разницы между гармоническим фоном и мелодическим рисунком, то аккорда в духовых давать не следует. Если, напротив, автору желательна большая густота гармонического фона и меньшая яркость мелодического рисунка, то аккорд духовых дать следует... Итак, для окончательного решения задачи автор должен *с о з н а в а т ь* свои намерения, а посторонний инструментатор — *проникнуться* намерениями автора.

Каковы должны быть намерения автора? Вопрос этот более сложен. Оркестровые намерения автора должны быть связаны с вопросами формы его сочинения и с эстетическим значением данного периода или момента, в частности и по отношению к целому. Выбор оркестрового приема находится в связи с музыкальным содержанием и колоритом куска, ему предшествовавшего, и куска, следующего за ним, и зависит от того, представляет ли данный период или момент единообразие или противоположность предыдущему или последующему музыкальному содержанию, а также представляет ли он вершину или ступень в ходе общей музыкальной мысли. Очевидно, что рассмотрение всех случаев подобной связи и отношений каждого образца, приводимого в моей книге, к его предыдущему и последующему — немислимо. Поэтому я советую читателю не ограничиваться примерами, помещенными здесь, а, отыскав их в партитуре, постараться уяснить их отношение к целому сочинению»¹.

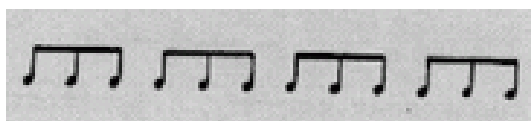
К сожалению, положения, выдвинутые Римским-Корсаковым, еще должным образом не оценены. По крайней мере, в тех работах по оркестровке, которые мне известны, они не реализованы и не получили своего дальнейшего развития.

Возвращаясь к третьей фазе первой кульминационной волны рассматриваемого отрывка из Пятой симфонии, надо прежде всего отметить продолжающееся движение восходящих звуковых интонаций.

Дублировка фаготом партии виолончелей мало что меняет. Точно так же и дублировка басового голоса — третьего тромбона вторым фаготом не вносит существенных изменений:



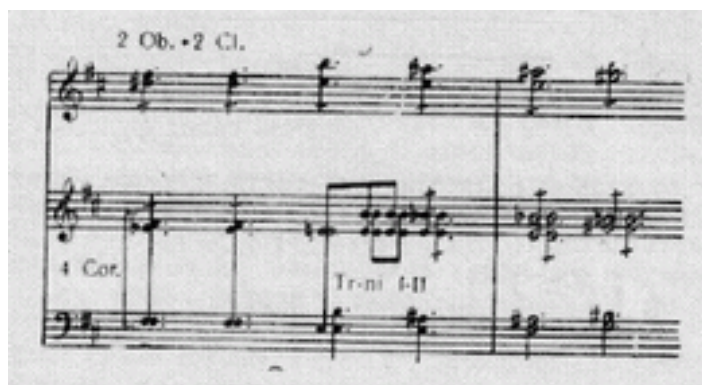
Основное в развитии третьей фазы принадлежит тромбонам. С появлением первого и второго тромбонов функция сопровождения распадается на две подфункции. Одну подфункцию объединяет ритмическая формула:



¹ Н. А. Римский - Корсаков. «Основы оркестровки», т. I. М.—Л., Музгиз, 1946, стр. 80—81.

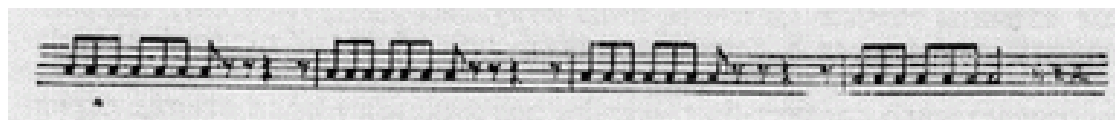
<стр. 55>

Это валторны, кларнеты и гобои. Валторны поднимаются в более высокий регистр, а нижние точки гармонической вертикали, ранее звучавшие у валторны, перехватываются вступающими тромбонами, что и образует вторую подфункцию сопровождения¹.

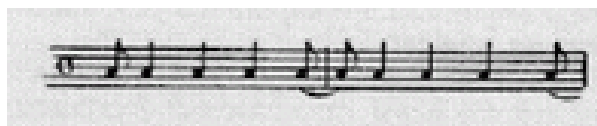


Здесь имеет место существенно важный переход от валторны к тромбонам. Дальнейшее движение приводит к вершине нарастания (см. прим. № 28).

Достигнута высшая точка, на один миг вступают трубы и литавры и тотчас же начинается спад. Прежде всего выключены трубы, два тромбона и литавры. Третий тромбон продолжает функцию басового голоса (без фагота). В следующем такте и он умолкает. Общему спаду сопутствует торможение ритмической пульсации. Начиная с половины третьего такта, прекращается движение восьмыми. Затем оно снова возобновляется, однако с характерными переборами:



Наконец, устанавливается новая ритмическая формула — исходная формула среднего раздела (*Moderato con anima*):



Спад происходит постепенно, фактура и здесь сохраняет ступенчатое строение. Благодаря трехоктавному ведению мелодии остается преобладание со второй и третьей фазой нарастания (остается она в условиях спада): на второй доле второго такта на общем звуке ре виолончели перенимают верхний голос октавного баса, а мелодия в трех

¹ Общая ткань гармонической функции распластана в трех этажах: ми—си второй октавы интонируют два кларнета и два гобоя:

Ob.I + Cl. I

Ob.II + Cl. II

ми — си первой октавы — четыре валторны:

Cor. I, II a 2

Cor. III, IV a 2

ми — си малой октавы — первый и второй тромбоны.

<стр. 56>

«этажах» переходит к первым скрипкам — вторым скрипкам — альтам:



Начиная со второй доли третьего такта, первые скрипки, вторые скрипки и альты ведут мелодию в двух «этажах».

$$8 \left[\begin{array}{c} V-ni I \\ V-le \end{array} \right] + V-ni II div.$$

Наконец, октавное ведение мелодии переходит к одним скрипкам — первым и вторым. Случайность чередования *divisi* — *unisono* — *divisi* — *unisono* вторых скрипок лишь кажущаяся. На самом деле все струнные (в том числе и вторые скрипки) подчинены общей закономерности динамическому спаду. Отправляясь от насыщенного звучания мелодии в трех «октавных этажах» (с участием виолончелей в нижнем голосе мелодии), через ту же трехоктавность, но без участия виолончелей, переходя далее к плотному ведению мелодии в октаву (в двух «октавных этажах»), Чайковский завершает всю линию спада октавами первых скрипок — вторых скрипок. Пройден путь постепенного *decrescendo* от *forte* и *fortissimo* к *piano*.

Говоря о линии спада, нельзя не обратить внимания на своеобразные акценты-толчки (двойные ноты струнных инструментов). Впервые акценты появляются в первом же такте при общем *diminuendo*, знаменующем начало спада. В третьем такте наступившее *forte*, за которым непосредственно следует *decrescendo*, подчеркивают одни вторые скрипки и альты.

Две флейты а две некоторое время дублируют мелодию верхнего голоса.

Затем автор снимает вторую флейту, а в середине третьего такта умолкает и первая. Функция переменного значения третьей флейты ничего существенного не вносит.

Преобладающей краской басового голоса становятся низкие струнные, дублируемые почти на всем протяжении духовыми (медными или фаготами). После того как функция баса во втором такте переходит к виолончелям — четвертой валторне — контрабасам, в третьем такте к ним присоединяется туба¹. По высотности туба вначале совпадает с контрабасами. Октавный скачок виолончелей—контрабасов несколько завуалирован плавным движением тубы. В результате скачка туба оказывается наверху. В следующем такте туба снимается. Октавный бас ля контроктавы—ля большой октавы продолжают вести контрабасы и виолончели. Остаются одни струнные, с тем чтобы в важнейший момент появления тонического трезвучия вся трехголосная функция баса была бы удвоена двумя тромбонами и тубой *pianissimo*.

Тоническим ре-мажорным трезвучием заканчивается первый раздел. Последующие четыре такта образуют переход к *Moderato con anima* и приводят к доминанте фа-диез минора. Весь переход построен

¹ Валторна тут же умолкает.

<стр. 57>

на интонациях ниспадающей секунды, в первую очередь на тех интонациях, которые появились в момент утверждения тоники. Благодаря этому конструктивные грани конца первого раздела и начала связки слетка затушеваны: образуется единый мелодический поток, ведущий к среднему разделу медленной части (*Moderato con anima*)

Вслед за тоническим трезвучием сгущенность басовой функции начинает постепенно разрежаться. Октавы на первых порах сохранены у виолончелей — контрабасов. Туба *ppp* на начальном отрезке в течение полутака дублирует низкий голос, а фагот введен в качестве третьего голоса басового комплекса. Однако фагот тут же приобретает новое значение: со второй половины такта он перенимает удвоение нижней линии басового голоса.

Наконец, в последних двух тактах перед *Moderato con anima* функция баса остается у одних контрабасов (лишь на сильной доле предпоследнего такта фагот доводит свою партию до до-диеза малой октавы).

В сложной линии развития басовой функции следует выделить два момента: передачу в начале спада виолончелям и четвертой валторне верхнего басового голоса (выключение третьего тромбона) и последующее подчеркивание тромбонами и тубой тоники ре мажора.

Линия спада (до появления тубы и двух тромбонов на тонике ре мажора) интересна еще тем, что верхний голос функции баса от третьего тромбона переходит к унисону виолончелей и четвертой валторны, далее к унисону виолончелей — тубы, после чего утверждается, наконец, чистый тембр одних виолончелей. Общему *decrescendo* сопутствует тембровая модификация

октавного удвоения:

$$8 \left[\begin{array}{c} \text{Tr-ne III} \\ \text{C-b.} \end{array} \right] \quad 8 \left[\begin{array}{c} \text{V-c.} \\ \text{C-b.} \end{array} \right]$$

Вот промежуточные звенья:

$$\left[\begin{array}{c} \text{V-c. + Cor. IV} \\ \text{C-b.} \end{array} \right] \quad \text{и} \quad 8 \left[\begin{array}{c} \text{V-c. + Tr-be} \\ \text{C-b.} \end{array} \right]$$

Когда Чайковский решительным образом высказался против унисона виолончелей и валторны, он имел в виду эту смешанную краску г. ее ведущем мелодическом значении. Здесь же речь идет о явлениях совершенно иного порядка. Объединенный тембр виолончелей и валторны образует, во-первых, что очень важно, лишь верхний голос общего октавного движения в басу (нижний голос неизменно остается у контрабасов) и, во-вторых, он настолько незначителен по своей протяженности в общем развитии функции баса, что внимание слушателя не успевает задержаться на нем. К тому же регистровые особенности валторны не позволяют здесь смешанной краске приобрести интенсивный тембровый характер. В симфонии Танеева мелодия излагается в высоком, напряженном отрезке диапазона — в первой октаве (преимущественно в верхней ее половине), захватывая даже крайне высокий регистр валторны. А в басовой функции у Чайковского — в приведенном примере — виолончели и валторна даны в более низком (и менее ярком) отрезке диапазона, в промежутке между ре большой и си малой октавы. Одним словом, валторна, удваивая виолончели, выполняет

<стр. 58>

здесь функцию промежуточного звена в ступенчатом спуске от *forte fortissimo* контрабасов и *fortiissimo* третьего тромбона к общему *piano* одних виолончелей и контрабасов.

Как только выключаются первый и второй тромбоны и обе трубы (я имею в виду начало спада, вторую долю такта, непосредственно следующую за вершиной кульминационной волны), валторны *скачком* перемещаются вниз, чтобы тотчас же¹ *перенять и продолжить партию умолкнувших тромбонов и второй трубы*.

Валторны, вытесненные вначале появившимися тромбонами, сейчас же после того, как нарастание завершилось и начался спад, возвращаются к тому положению, какое они занимали ранее. Быть может, все это не в полной мере согласуется с привычными нормами голосоведения. Творчество Чайковского внесло в отстоявшиеся правила довольно значительные коррективы.

¹ Частично вместе с фаготами.

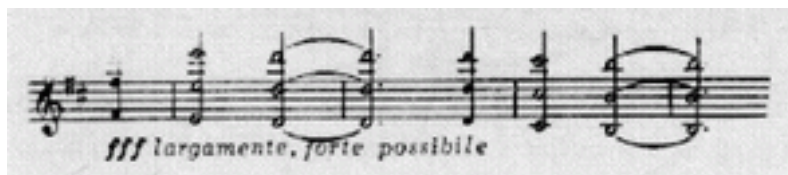
ГЛАВА ПЯТАЯ

Все проведение второй темы, вся кульминационная волна с последующим спадом неизменно характеризуются фактурно-тембровым размежеванием функций. Какое бы развитие тембрового порядка ни претерпела каждая из них, все они в совокупном звучании продолжают оставаться темброво размежеванными.

В развитии целого все функции, в том числе, казалось бы, самые незначительные, подчинены общей задаче.

Рассмотренный выше эпизод со столь странным, на первый взгляд, ведением голосов — в том числе и с необычной функцией валторны — отнюдь не является уникальным. Вспомним хотя бы Шестую симфонию. Динамическим знаком *fff* Чайковский неоднократно пользуется на протяжении первой части Шестой симфонии, но только один раз — в генеральной кульминации, предшествующей появлению второй темы в репризе, эти три *forte* даны с сопутствующей ремаркой: *f possibile* (так громко, как только возможно).

Струнные, которым Чайковский предписывает играть *forte possibile* и к тому же *largamente*, сначала излагают мелодию в трех регистрах, своеобразных «этажах»:



Наверху первые скрипки удвоены флейтами а 3, октавой ниже звучат вторые скрипки вместе с частью альтов, внизу мелодию ведут виолончели и остальные альты. В дальнейшем, чтобы сохранить при нисходящем движении напряженность звучания, автор поднимает виолончели в более высокий регистр (в результате образуется октавное ведение мелодии):

$$8 \left| \begin{array}{l} V-ni I + V-ni II \\ V-le + V-c. \end{array} \right.$$

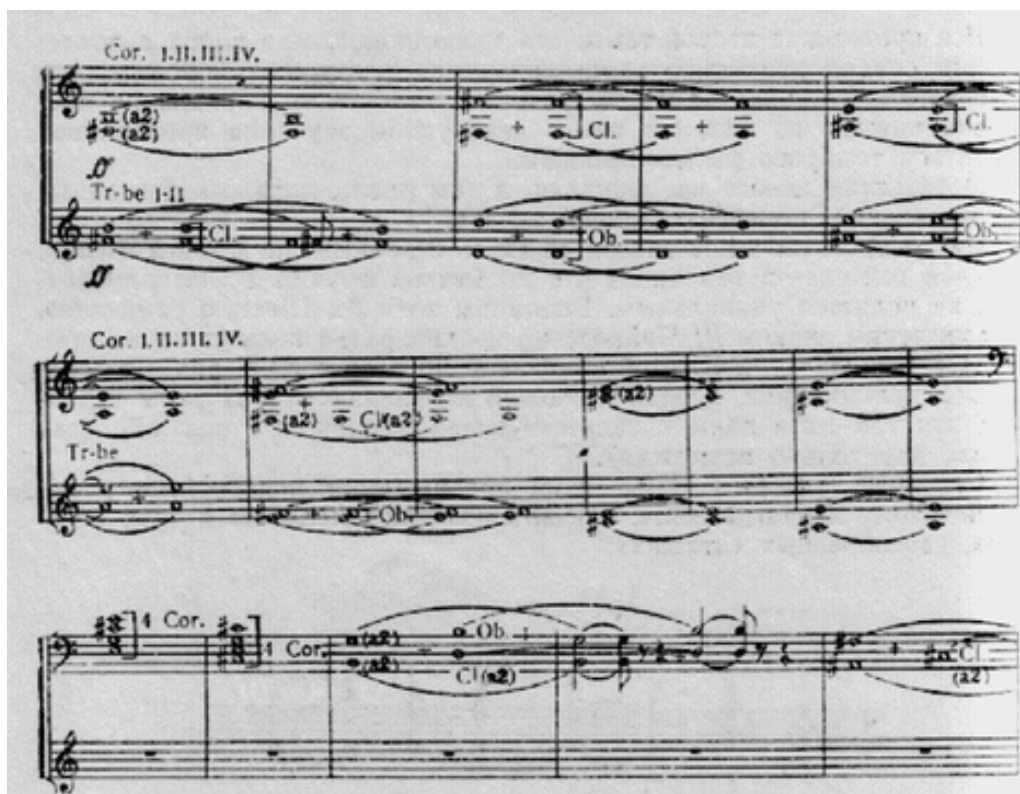
Тромбоны и туба *fortissimo marcato* излагают второй мелодический голос. Сначала он распластан в октаву:

$$8 \left[\begin{array}{l} Tr-ni I, II \text{ а } 2 \\ Tr-ne III \text{ е } Tuba \end{array} \right.$$

затем переходит к унисону трех тромбонов и под конец снова появляется у тубы, на этот раз вместе со вторым и третьим тромбонами. Вся линия заканчивается унисоном третьего тромбона и тубы: соль — фа-диез — фа-диез — ми-диез большой октавы, причем предпоследние три звука (соль — фа-диез

— фа-диез) дублируют два фагота.

Последовательность гармонических комплексов может быть отражена схемой:



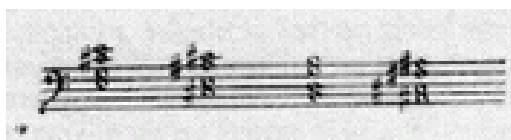
Роль труб не сводится только к тому, чтобы в общем tutti сыграть несколько выдержанных звуков. Прорезывая своим звучанием основную мелодию, порученную струнным, трубы в то же время предваряют появление второго мелодического голоса: тромбоны и тубу. Это предварение подчеркнуто незначительной, но существенной деталью. Дело в том, что первая труба указывает *направленность* высотного развития. Сначала она интонирует си первой октавы — ре второй, и вслед за ней начинают свое восхождение тромбоны и туба. А когда наступает переломный момент, тромбоны, а вслед за ними и трубы постепенно погружаются в более низкие регистровые отрезки, причем трубы вскоре вовсе умолкают. Однако, выключив трубы, Чайковский

<стр. 61>

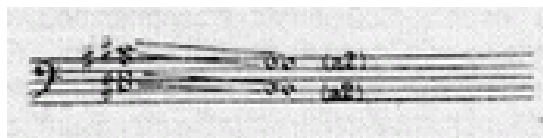
не оборвал функцию выдержанных гармонических комплексов. Функция эта переходит далее к четырем валторнам, а затем к четырем валторнам, двум кларнетам и частично к первому гобой.

Нужны ли здесь кларнеты? Нужен ли гобой?

Казалось бы, проще всего было бы поручить всю гармонию четырем валторнам:



Тем не менее Чайковский, в соответствии с общим замыслом, уводит валторны на си большой октавы и на соль малой:



Это сделано для того, чтобы ре малой октавы, а затем и до-диез можно было бы поручить унисону двух кларнетов.

Крайние низкие звуки кларнета здесь насущно необходимы. В общем звучании последних аккордов тембр кларнетов является преобладающей краской. Ради этой краски собственно и была произведена вся перепланировка голосоведения¹.

Функция гармонического стержня — и та подчинена общей задаче и вместе с ведущими функциями раскрывает замысел целого. В творчестве больших художников все функции находятся в неразрывной взаимосвязи и каждая из них дополняет и доразвивает другую.

Для дирижера весь приведенный отрывок, предшествующий проведению второй темы в репризе, связан с очень большими трудностями. Ритмическая пульсация, базирующаяся на элементах первой темы, с самого начала играет огромную роль в развитии целого. В этом отношении показательно и противосложение к теме фугато, дающей толчок последующему движению шестнадцатыми:



Шестнадцатые почти все время «пульсируют» в репризе² — то в своем тематическом значении, то в виде ритмической формулы. Лишь в одном месте, где оркестр образует двухголосие, Чайковский использует напряженный триольный рисунок (трубы, гобои, валторны, альты):



¹ Последний аккорд изложен трехголосно: так как ля-диез малой октавы гобою поручить нельзя, Чайковский вовсе отказывается от верхнего голоса.

² Точнее, в той части репризы, которая связана с проведением главной партии.

<стр. 62>

Однако непосредственно перед второй темой — на подступах к ней — все функции «застывают»: и мелодия, и сопутствующий голос, и гармонический стержень построены таким образом, что доминирующими во всех трех функциях оказываются звуки продолжительной длительности. Пульсация фактически прерывается, и это представляет особые трудности для дирижера.

Если несколько ранее — начиная с буквы Q — тремоло контрабасов и литавр могло еще создать впечатление пульсирующего фона, то с момента

появления двух противостоящих мелодических линии (у струнных и флейт, с одной стороны, и у медных — с другой) положение коренным образом меняется. Прекратившаяся (фактически) пульсация *должна быть* компенсирована максимально *интенсивным звучанием струнных* — в этом единственный выход; и в этом — смысл ремарки автора *largamente, forte possibile*. Обычного *detache* здесь недостаточно. Недостаточно, чтобы отдельный звук воспроизводился отдельным движением смычка — нужна большая интенсивность, большая напряженность. Необходимо, мне кажется, на одном и том же протянутом звуке менять смычок; такие штрихи мы встречаем в партитуре первой части Четвертой симфонии Малера:



Чайковский ограничился общим указанием *Largamente*. Возможно, он хотел предоставить известную свободу дирижеру, возможно, что в то время более детальная расшифровка штрихов считалась вообще излишней. Напомню, что даже Вагнер — а Вагнер был не только гениальным композитором, но и гениальным дирижером — даже он в «Парсифале» пользовался лигами у струнных в их фразировочном значении.

Вернемся к первой части Шестой симфонии Чайковского. Мелодия, появляющаяся в кульминационный момент этой части, связана со второй темой.

В первый раз ниспадающая мелодия появляется в экспозиции, в среднем разделе главной партии у деревянных духовых в трех регистрах:



В разработке она звучит у труб (вместе с гобоями и фаготами):

<стр. 63>



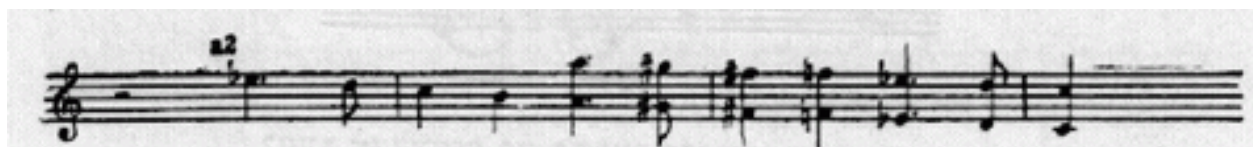
(Партию второй трубы перенимает первый тромбон в связи с общим нисходящим развитием мелодии).

Далее мелодия проводится дважды, оба раза на органном пункте *fis*. В

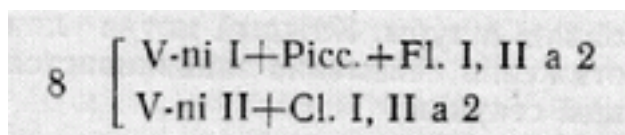
первый раз ей сопутствует фон у высоких деревянных духовых и высоких струнных — все те же шестнадцатые. Здесь они приобретают важное тематическое значение. В фигурационном рисунке явственно слышны опорные точки ведущей мелодии:



С середины такта они появляются у труб:



Трубы вступают в своеобразное имитационное отношение со скрипками, дублируемыми флейтой пикколо, двумя флейтами и двумя кларнетами:



Мелодия труб должна бы начинаться с ми-бемоль третьей октавы, но этим звуком трубы in B не располагают (восполнение верхней октавы двумя гобоями, конечно, является компромиссом).

Трубам противопоставлены тромбоны и туба; зеркально отражаясь, они образуют восходящую линию. В интонационном плане первый и третий тромбоны относятся ко второму тромбону и тубе примерно так же, как трубы — к скрипкам, флейте пикколо, двум флейтам и кларнетам.

Второй тромбон и тубу дублируют фаготы; первый и третий тромбоны — тремолирующие альты (альты полностью поглощаются тромбонами в общем *forte fortissimo*).

Вступающие в третьем такте валторны образуют пятую функцию¹. Казалось бы, роль валторн весьма скромна и малозначительна,

¹ Шестой функцией надо считать органнй пункт тремолирующих виолончелей, контрабасов и литавр. Весь этот отрывок в целом — довольно редкий случай одновременного проведения в *fff* значительного количества функций.

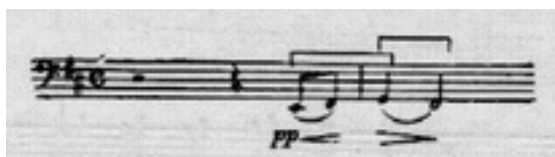
<стр. 64>

но на самом деле это не так. Каждый из инструментов является действующим лицом драмы. Нельзя даже сказать, что валторны вступают в третьем такте: они властно *врываются*, вторгаются со стихийной силой — я имею в виду прежде всего высокое, напряженное до-второй октавы *fff*. Сгусток меди вместе с высоким, напряженным до у валторн на фоне деревянных духовых и всей

массы скрипок производит неизгладимое впечатление.

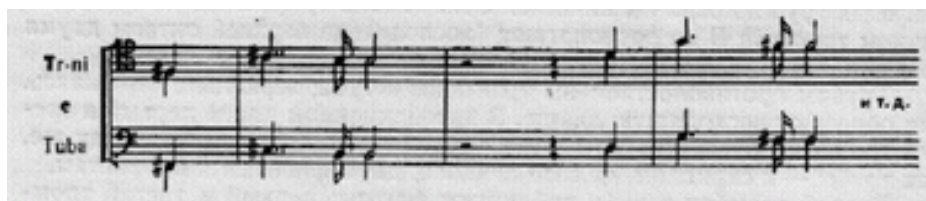
Четырехтакт, завершающийся фанфарной триолью, повторяется октавой ниже. На этот раз триоль служит исходной точкой новой волны нарастания. Это нарастание завершает весь цикл ритмических и частично интонационных изменений ниспадающей мелодии (лишь в коде появится последний ее отблеск, но в ином значении). Благодаря именно множеству перекинутых арок, весь этот репризный эпизод приобретает столь важное значение, становится тем центром, к которому стянуты предшествующие линии развития. Он примечателен еще и тем, что откристаллизовавшиеся в пределах единой нисходящей линии секундовые отношения *отмежеваны* друг от друга и это приводит к своеобразной прерывистости и к подчеркиванию интонации ниспадающей секунды.

Значение этой интонации очень велико и в Шестой симфонии. Секундовая интонация заложена в основном мелодическом зерне первой части — в первом мотиве фагота. Основной мотив, как известно, состоит из двух субмотивов:



двухзвучного хода и последующего спада на секунду вниз.

Таким образом, в рассматриваемом нами узле сильно дает себя чувствовать взаимосвязь и с основным тематическим зерном главной партии — не только в мелодии верхнего голоса, но и в контрапунктирующей линии тромбонов и тубы. Каждый мотив линии тромбонов и тубы на всем ее протяжении неизменно заканчивается все той же интонацией ниспадающей секунды:



Возможно и даже вероятно, что любой другой композитор не рискнул бы в столь ответственном месте выключить ритмическую пульсацию, ограничившись лишь звуками продолжительной длительности. Но Чайковский в части строения оркестровой фактуры совершенно бескомпромиссен. Чуждый всякого рода украшательству, всякой попытке превратить ту или иную функцию лишь в «довесок» фактурного порядка, он мыслил и воспринимал оркестровую ткань как совокупность существенно важных элементов целого. Отношение Чайковского

<стр. 65>

к явлениям оркестровой фактуры мы лучше всего поймем, если сравним принципы строения оркестровой ткани его сочинений с оркестровой тканью сочинений другого, менее значительного композитора.

Возьмем, к примеру, Аренского. Его Вальс из балета «Египетские ночи»

в этом плане весьма показателен. Первый раздел Вальса — пятичастная структура:

$$a — b — a — b — a.$$

Начальному изложению темы предшествуют вступительные такты с характерными интонациями валторн. Эти интонации, сопровождая основную тему, в свою очередь приобретают известную мелодическую самостоятельность (см. прим. № 29).

Когда мелодию перенимает кларнет, партия валторн теряет характер сопутствующей мелодической линии и вместе с партиями вторых скрипок и альтов образует функцию аккордового сопровождения. Вторым мелодическим голосом становятся виолончели:



При возвращении к исходному тематическому материалу (цифра 2) вновь появляются первые скрипки, ведущие на этот раз основную тему в унисон с первым кларнетом. Виолончели в какой-то мере развивают интонации, ранее звучавшие у валторн (имею в виду постоянные паузы на сильных долях и «ступенчатую» линию второго голоса):





В то же время второе проведение *a* ознаменовано новой линией у альтов (мелодия, движущаяся восьмыми).

В дальнейшем мелодическая линия *b* закономерно проводится первой флейтой и первым гобоем:



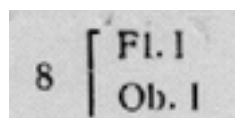
Завершающее изложение основного тематического материала Аренский снова поручает скрипкам:



Направленность развития ведущей мелодии на всем протяжении первого раздела ясна: основной тематический материал сначала излагают первые скрипки, далее, при втором проведении, тот же материал появляется у первых скрипок совместно с первым кларнетом и, наконец, в завершающем проведении он дан первым и вторым скрипкам в октаву.

Тематическая группа *b* связана с тембром деревянных духовых.

В первый раз Аренский поручает ее солирующему кларнету, а затем первой флейте и первому гобою:



<стр. 67>

Развитие сопутствующей линии, линии второго голоса, несколько иное. Сопутствующая линия, появившись у валторн, переходит сначала к

виолончелям. Затем, при возвращении к основному тематическому материалу *a*, виолончели развивают начальные интонации валторны.

Как только мелодия переходит к первой флейте и к первому гобою в октаву (цифра 3), вторгаются альты:



Они вступают на второй восьмой.

Намерения Аренского очевидны: он хочет сохранить прерывистость, но придает этой прерывистости иной характер (ранее сопутствующая линия у виолончелей вступала со второй четверти, здесь у альтов — со второй восьмой). В то же время ярко выражено стремление к дальнейшему учащению ритмической пульсации. Однако соответствующий голос альтов как-то сразу *выпадает из общего плана развития*. Дело в том, что, несмотря на удачно найденную ритмическую формулу, партия альтов оказывается *лишенной мелодического значения*. Она выпадает из общего плана развития, так как превращается обычный фигурационный рисунок, в то время как до сих пор сопутствующий голос неизменно обладал известной мелодической выразительностью.

Вероятно, сам Аренский это чувствовал, и только этим можно объяснить тот факт, что именно здесь неожиданно появляются две сопутствующие линии. На партию альтов (на ритмическую линию второго голоса) Аренский наслаивает еще одну функцию — мелодический голос у виолончелей¹:

A musical score snippet showing multiple staves for various instruments. The staves are labeled: Fl. I, Ob., V-ni I-II, Fag. I-II, 2 Cor., V.le, and C-b. The music is in a key signature of two flats. The V.le staff shows a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The C-b staff shows a bass line with a dynamic marking of *p* and a *pizz.* marking. The V-ni I-II staff shows a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Fag. I-II staff shows a melodic line with a dynamic marking of *p*. The 2 Cor. staff shows a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Ob. staff shows a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Fl. I staff shows a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The score is marked with a box containing the number 3.

¹ Повторяя тот же подголосок, который сопутствовал первому появлению солирующего кларнета.

Нетрудно понять, чем руководствовался Аренский: он хотел сохранить мелодический характер сопутствующей функции. И всё же до конца это ему не удалось. С необычайной легкостью отказавшись в последнем проведении от второй сопутствующей линии (к чему же было ее тогда вводить?), он поручает мелодию скрипкам в октаву, а фигурационный рисунок — альтам:



Ритмическая формула альтов и здесь лишена мелодического значения. Более того, Аренский придает вершине фигурационного рисунка высотную устойчивость. Столь упорное повторение попеременно ми-бемоля и фа приобретает почти остинатное значение и мало вяжется с предшествующим развитием сопутствующего голоса.

Однако причины, побудившие Аренского придать фигурационному рисунку высотную устойчивость, совершенно ясны: второй звук альтовой фигуры — акцентированное ми-бемоль или фа — является *третьим гармоническим голосом*. Совместно с партиями кларнетов это акцентированное ми-бемоль — фа образует общий гармонический трехголосный комплекс. Что же касается ритмической пульсации, то она необходима, чтобы сохранить хотя бы некоторую преемственность с предыдущим.

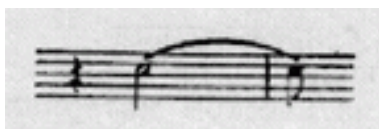
Я предвижу возможные возражения. Могут сказать, что одно дело — симфония, а другое — скромный вальс, отдельный номер балетной сюиты.

Но возьмем произведение такого же жанра — Вальс из Серенады для струнного оркестра Чайковского (см. прим. № 30).

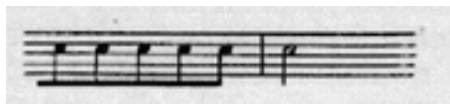
Я умышленно останавливаюсь на произведении для одних струнных, так как хочу показать, в какой мере функция второго голоса дополняет и доразвивает основную функцию даже в условиях с меньшими тембровыми возможностями.

<стр. 69>

В 8-м и 9-м тактах появляется второй мелодический голос, на первых порах очень скромный. Он начинается акцентированной второй долей:



Заканчивается этот голос сплошным движением восьмыми:



Акцентированная вторая доля дана сначала в мелодии первых скрипок в четвертом такте, в восьмом она отсутствует. Здесь на конструктивном рубеже она переходит к виолончелям. Этим, однако, функция виолончелей не исчерпывается. Они не только восполняют основную мелодию, — появляющееся сплошное движение восьмыми становится отправной точкой последующего развития. Но об этом ниже.

Прежде чем перейти к рассмотрению роли второго мелодического голоса, необходимо сделать два замечания. Одно из них относится к общим принципам оркестровки Чайковского, другое, частное, связано с некоторыми особенностями главной темы Вальса.

Начну с последнего.

Акцентированной второй доле принадлежит немаловажная роль не только в обоих приведенных случаях. Отмечу такты 12-й и 16-й, где оба раза акцентированная вторая доля «застревает» на одном и том же звуке. Таким образом, уже экспонирование главной темы показывает, что акцентированная вторая доля не является чем-то случайным. А раз значение акцентированной доли велико, то можно заранее предположить, что в дальнейшем оно еще скажется.

Попутно надо отметить свободу в обращении с переменной функцией. В 8-м и 9-м тактах Чайковский передает верхний голос октавного баса альтам (сохраняя за ними в то же время предшествующий рисунок сопровождения), а освобождающимся виолончелям поручает функцию второго голоса. Причем виолончели, вслед за этим, завершая в 10-м такте сопутствующую линию, на том же стыке — на том же ми малой октавы — возвращаются к прерванной функции верхнего голоса октавного баса.

Ритмическая формула виолончелей на первый взгляд не кажется столь важной, но на самом деле она приобретает большое тематическое значение.

Говоря о промежуточных тактах, необходимо обратить внимание на связь между основной темой и связующим материалом, и даже — к среднему разделу. Об «опевании» в мелодии звука ля уже говорилось. Развивая эту особенность главной темы, Чайковский на всем протяжении связующих тактов возвращается к ноте ля. Этим он, с одной стороны, как бы завершает «линию опевания», а с другой — отлично подготавливает оstinatную высотность второго голоса в последующей — средней — части.

Однако, как нетрудно усмотреть из приведенного отрывка, для партии

альтов характерна не только высотная оstinatность — неизменная

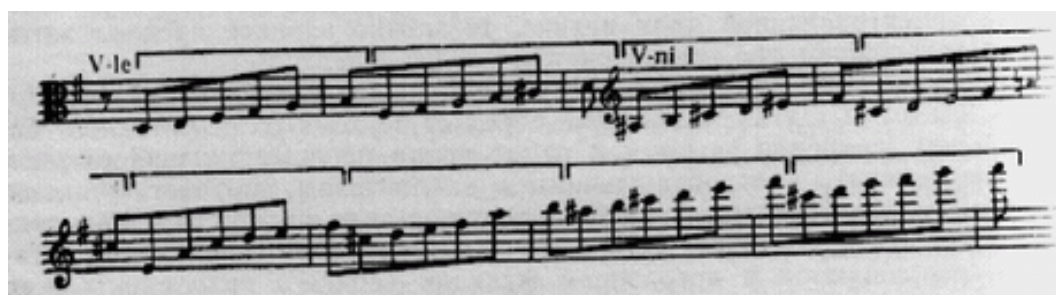
<стр. 70>

до известной поры вершина фигурационного рисунка: в равной степени партию альтов, мелодическую их линию характеризует акцентированная вторая доля, а также движение восьмыми. Все три элемента в совокупности определяют облик мелодии, составляющей партию альтов, и все они преемственно связаны с предыдущим¹.

В свою очередь, связующие такты приводят непосредственно к средней части, где в новом тематическом материале претворены отдельные интонации главной темы. В результате мелодический поток становится единым в своем развитии, что подчеркивается также взаимосвязью основной мелодии со вторым сопутствующим голосом — взаимосвязью основной мелодии с функцией сопровождения.

Не только в развитии партии альтов сказывается значение акцентированной второй доли. Этими акцентами — остановками на вторых долях — пронизано все последующее развитие, в том числе и развитие ведущей мелодии (см. прим. № 31). В результате возникают новые отношения: чередующиеся остановки-акценты на вторых долях такта у альтов-скрипок. (В восьмом такте средней части остановку образует фермата. В этой связи обращаю внимание читателя и на первую фермату — на стыке связующих тактов и средней части, а также на то обстоятельство, что и в первом построении конструктивный рубеж восьмого такта сыграл важную роль в развитии целого: акцентированная вторая доля перешла к виолончелям, появился второй голос).

При переходе к *a*, значение ритмической пульсации возрастает. Сначала движение восьмыми дано вразбивку альтам — виолончелям и контрабасам; затем оно переходит в виде единой линии к первым скрипкам. Далее первым скрипкам дана подголосочная функция (основную мелодию Чайковский поручает вторым скрипкам и виолончелям в октаву). Самым замечательным, пожалуй, является *постепенность* развития новой функции. Лишь начиная с третьего четырехтакта линия делается непрерывной. Однако и в этой непрерывности четко проступают грани ритмической формулы виолончельного рисунка:



пока они, наконец, не сливаются в сплошном движении заключительных тактов, завершая весь первый раздел Вальса в целом².

Я не склонен думать, что тип развития, данный у Чайковского, является единственно возможным и единственно правильным. Особенности, характеризующие само развитие, зависят и от музыкального материала

¹ Сопровождающая функция альтов образует зеркальное отражение формулы второго голоса, впервые появившейся у виолончелей (в той части, которая определяет *направленность* движения).

² В тактах 63—64 контрабасы и первые скрипки необычным образом поделили между собой ритмическую формулу вальса. Это — производный результат переменной функции первых скрипок и альтов.

<стр. 71>

от отношения композитора к этому материалу. Нельзя придавать развитию у Чайковского, или Бетховена, или Римского-Корсакова, или Вагнера, или любого другого композитора нормативное значение. Однако каждый тип развития творчески обоснован и закономерен.

Аренский вполне владел оркестровкой, во всем видна умелая и опытная рука. И все же кое-что в его партитурах не убеждает до конца. В особенности в функциях подчиненного значения нет-нет да проскользнет нечто произвольное, а порой и не вполне обоснованное. Казалось бы, все это мелочи. Но «никакой мелочью нельзя пренебрегать в искусстве»¹. Недаром Толстой так высоко оценил знаменитое изречение К. Брюллова. Поправляя этюд ученика, Брюллов в нескольких местах чуть тронул его, и плохой, мертвый этюд вдруг ожил. «Вот, чуть-чуть тронули, и все изменилось, — сказал один из учеников». — «Искусство начинается там, где начинается *чуть-чуть*», — сказал Брюллов, выразив этими словами самую характерную черту искусства»².

¹ См. «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников». Гослитиздат, М., 1955, т. I, 472 (очерк П. А. Сергеев: «Как живет и работает Л. Н. Толстой»).

² Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого. Изд. И. Д. Сытина, том XVI, стр. 96.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Очень характерны для оркестровой фактуры Чайковского случаи *непосредственного* влияния интонационных комплексов на последующий ход развития. «Перекинутые арки» были нами отмечены в первой части Шестой симфонии. Примером другого типа интонационных и иных связей может служить сопутствующий голос виолончелей в начале Вальса из Серенады для струнного оркестра. Иногда достаточно бывает одной детали, чтобы весь отрывок внезапно приобрел совершенно иную направленность. В этом плане показателен конец первой картины «Онегина».

Рассматривая первую нарастающую кульминационную волну в медленной части Пятой симфонии, мы обратили внимание на роль *вторгающихся* инструментов. Точно так же и в разделе, посвященном Шестой симфонии, шла речь о вторгающихся инструментах: в одном случае валторны вступали *fff* в высоком регистре (до второй октавы), в другом — Чайковский перепланировал все голосоведение, лишь бы два кларнета *a due* могли вступить в низком отрезке диапазона. Одним словом, до сих пор имело место появление *новых* инструментов. Здесь же, в первой картине «Онегина», поворот в развитии связан с исключением одного из компонентов музыкального целого. Я имею в виду реплику няни («Не приглянулся ли ей барин этот новый»).

В нежной «светотени» духовых на фоне тремолирующих скрипок и альтов утверждается тема Татьяны — так заканчивает Чайковский первую картину «Онегина». Ничто еще не предвещает трагической развязки, но вокруг героев как бы сгущаются тени, нависает что-то тревожное.

Какими же средствами достигнута эта двуплановость, этот неожиданный поворот в развитии действия?

Решающую роль здесь играет реплика няни. Ремарка Чайковского («уходит, задумчиво качая головой») лишь дополняет и подчеркивает то, что заложено в вокальной партии. Реплика няни обрывается *на неустойчивой гармонии*, и выключение голоса на неустое вносит диссонанс.

Эта диссонантность меняет общий колорит. Так одной только деталью композитор добивается коренного поворота в развитии целого.

* * *

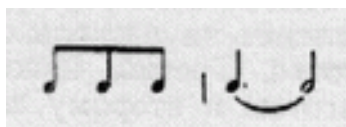
Думается, что сейчас, когда мы рассмотрели ряд особенностей оркестровки Чайковского, легче будет завершить анализ *Andante* Пятой симфонии, в частности третьего ее раздела, представляющего для нас наибольший интерес. Поэтому, минуя *Moderato con anima*, перейдем непосредственно к репризе.

Она начинается двукратным проведением главной темы (см. прим. № 32).

Сначала ее излагают первые скрипки *sul G* на фоне *pizzicato* остальных

струнных, далее она переходит к деревянным духовым. Уже в первом проведении в репризе ее обволакивают подголоски, прежде всего с подголосочной функцией выступает гобой.

Начальные два такта немногим отличаются от подголосочной функции первого раздела, но уже в третьем такте появляется нечто новое. Я имею в виду учащенное движение шестнадцатыми. В экспозиции шестнадцатых не было. Они были введены автором в первый раз в *Moderato con anima* при изложении мелодической линии кларнетом. Таким образом композитор протягивает связующие нити от *Moderato* к репризе, подчеркивая, что репризное проведение основного материала (обеих тематических групп *A* и *B*) «отягчено» развитием среднего раздела. Автор исподволь готовит появление шестнадцатых, и первые «признаки» их появления — выписанное группетто с формулой верхней и нижней вспомогательной ноты. Далее оно приобретает уже более самостоятельное, мелодически более яркое значение и, наконец, во втором четырехтакте переходит в развернутую подголосочную линию кларнета. Одновременно вступает валторна. Значение валторны на всем протяжении тематической группы *A* очень своеобразно. Там, где валторна является носительницей мелодического начала (будь то основная мелодия или сопутствующий подголосок), она в большинстве случаев интонационно и ритмически связана с основным мотивом:



Валторна в репризе, при проведении главной темы вступает начиная со второго четырехтакта, с сопутствующим подголоском, сохраняя свои характерные интонации. При этом необходимость в завершении всего отрывка на той же интонационной основе столь велика, что последнее звено подголосочной линии Чайковский передает первому кларнету¹.

Вопросов тембрового размежевания я уже больше не касаюсь, так как считаю, что они раскрыты в достаточной мере.

Третий четырехтакт характеризуется тем, что здесь, наконец, шестнадцатые приобретают свое непосредственное подголосочное значение. Подголосочную функцию излагают флейты, гобои и кларнеты в двух этажах:

$$8 \begin{cases} \text{Fl. I, II, III a 3 + Ob. I} \\ \text{Ob. II + Cl I, II a 2} \end{cases}$$

¹ Сохранить окончание подголосочной функции у валторны не позволяет ее объем.

<стр. 74>

В связи с общим уплотнением функций ведущую мелодию первых скрипок (первые скрипки все время играют на баске) удваивают два фагота *a due*¹. Остальным струнным, продолжающим то же размеренное движение (но уже не *pizzicato*, а *arco*), приданы гармонические функции валторн.

Однако валторны сохраняют большую неподвижность и дублируют лишь

основные гармонические голоса. Подголосок духовых, так же как и в аналогичном месте экспозиции, восполняет и продолжает развитие основной темы. Ниспадающая интонация секунды, которая до сих пор неизменно заканчивала каждый из мотивов ведущей мелодии, переходит в сопутствующую линию к подголоску. Таким образом, и здесь интонация ниспадающей секунды в сопутствующей ткани «доразвивает» мелодическую первооснову.

Однако в условиях сплошного движения шестнадцатыми интонация ниспадающей секунды получает новое, сообразно с этими новыми условиями, претворение:

$$\begin{array}{l} 8 \left[\begin{array}{l} Fl. I, II, III a 3 + Ob. I \\ Ob. II + Cl. I \end{array} \right. \\ 8 \left[\begin{array}{l} Cl. I + 2 Fg. a 2 \end{array} \right. \end{array}$$

За два такта до перехода главной партии к деревянным духовым вступает третий тромбон (при общем небольшом *crescendo* — *decrescendo*). И здесь имеет место несовпадение силы звука отдельных функций. В частности, обращаю внимание на особенности басового голоса, где *piano* — *crescendo* — *mezzo forte* — *decrescendo* — *piano* у третьего тромбона соответствует *mezzo forte* — *crescendo* — *forte* — *decrescendo* — *mezzo forte* контрабасов.

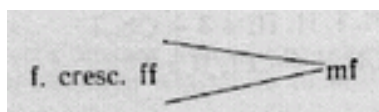
В этой же связи (то-есть в связи с общим нарастанием громкости) находится и распределение на несколько октав ведущей мелодии и сопутствующего подголоска. Третий, нижний голос подголосочной функции поручен двум фаготам и второму кларнету:

$$\begin{array}{l} 8 \left[\begin{array}{l} Fl. I, II, III a 3 + Ob. I \\ Ob. II + Cl. I \end{array} \right. \\ 8 \left[\begin{array}{l} Cl. II + Fg. I, II a 2 \end{array} \right. \end{array}$$

В то же время основная мелодия проводится в октаву первыми и вторыми скрипками — альтами и виолончелями:

$$8 \left[\begin{array}{l} V-ni I + V-ni II \\ V-le + V-c \end{array} \right.$$

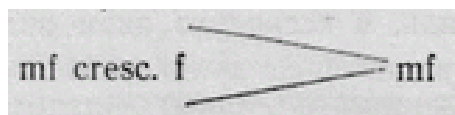
Схема уровня громкости верхнего голоса мелодии



¹ В экспозиции при уплотнении функции окончание главной партии (во втором проведении) поручено было унисону виолончелей и двум кларнетам.

<стр. 75>

не совпадает с уровнем громкости нижнего голоса:



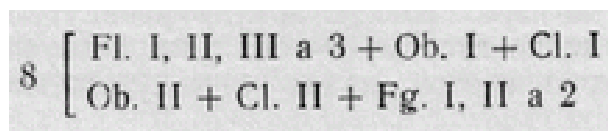
Все это, вместе взятое, создает весьма сложную взаимосвязь силовых отношений. К тому же важную роль играет тот факт, что ритмической подвижности — повторности одного и того же звука — в верхнем голосе мелодии противостоит выдержанность (в первом такте фа-диез, во втором — си) виолончелей и альтов.

Повторное изложение главной темы несет с собой дальнейшее развитие элементов, заложенных в конце первого проведения, в поздних двух тактах. Речь может даже идти о некоторой преемственности фактуры, хотя при вторичном проведении главной темы струнные перенимают подголосочную функцию, а основная мелодия переходит к деревянным духовым. Между эпизодами, где скрипки ведут основную тему и далее будут вести тематическую группу *B*, создается тембровая цезура — мелодия переходит к деревянным.

Второе проведение в репризе в каком-то отношении играет ту же роль, которую ранее в экспозиции (при переходе от второго проведения первой темы ко второму проведению второй темы) играл выдержанный аккорд духовых.

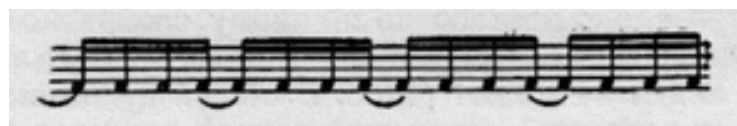
Чайковский всегда придавал первостепенное значение *развитию тембрового плана*. В общем развитии частные, локальные задачи тембрового порядка неизменно подчинены задачам целого. Непосредственная тембровая выразительность того или иного отрывка, взятого изолированно, никогда не нарушает намеченной линии общего развития. Чайковский не жертвовал тембровым планом целого во имя тембровой выразительности отдельного куска.

После изложения первой темы *Andante* в экспозиции (сначала валторной, затем виолончелями), после того как эта же тема дана репризе первым скрипкам *sul G*, ее, наконец, перенимают деревянные духовые:

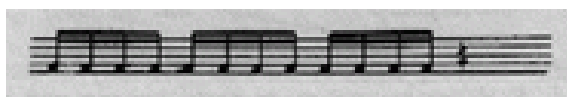


Появление деревянных здесь полностью оправданно. Не будь второго проведения первой темы, вся реприза приобрела бы монотембровый характер. В этой связи становится понятной группа деревянных, вступающая вслед за первыми скрипками с ведущей функцией мелодической линии.

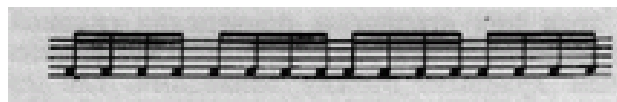
Движение шестнадцатыми наметилось еще в первом проведении основной темы в репризе, но лишь здесь — во втором ее проведении — оно получает свое последовательное развитие. На всем протяжении почти неумолчно пульсируют шестнадцатые. Для начала характерна формула:



Когда же появляется сплошная цепь шестнадцатых — прерывистость сохраняется, правда, в несколько ином виде:



Момент этот очень важный, ему предстоит сыграть выдающуюся роль в дальнейшем, в общей кульминации всей медленной части, когда, наконец, зазвучат шестнадцатые в их сплошном, непрерывном потоке:



Попутно становится понятным, почему вторая тема в репризе проводится всего один раз. Будучи дважды повторена, она затормозила бы общее развитие. Уже при втором проведении первой темы ритмическая пульсация достигает той точки, когда становится необходимым переход к сплошному движению шестнадцатыми. В этих условиях нет возможности вернуться к повторному проведению второй темы так, чтобы не нарушить развития целого.

Общая кульминация начинается на очень высоком силовом уровне (см. прим. № 33).

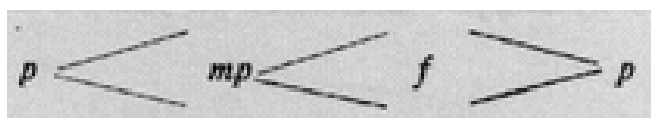
Это неразрывно связано с идеей всего Andante и непосредственно подготовлено ритмической формулой предшествующего построения.

Обе кульминации — и локальная, и общая — задуманы на одном материале. В тональном отношении они идентичны, ведущая мелодия в каждой из них неизменно развивается в условиях доминирующего значения тембра струнной группы.

Перекинув грандиозную арку от локальной кульминации в экспозиции к общей кульминации всей медленной части (тут же надо указать и на вторую параллельную арку, перекинутую от первого вторжения темы фатума ко второму — оба раза в звучании тяжелой меди), Чайковский подчинил этой задаче все сопутствующие элементы развития.

Естественно, что и в общей кульминации тембровое размежевание полностью сохранено, несмотря на огромное fortissimo. Так же, как и в первой локальной кульминации, нарастание образует единую волну, хотя три фазы очевидны и здесь. Как уже говорилось, основная мелодия звучит у струнных (преобладающий тембр): вначале, в первой фазе — в трех «октавных этажах», во второй и третьей фазах — в четырех.

Локальное crescendo с последующим decrescendo в пределах первой фазы первой кульминации выразилось ранее в партии первых скрипок — альтов формулой:



Здесь, в репризе, оно претворено по-иному, сообразно с новыми условиями общего нарастания. Первую фазу локальной кульминации пер вые

скрипки — альты начинают *piano*. В общей кульминации всей медленной части — в репризе — исходной точкой является *fff* струнных.

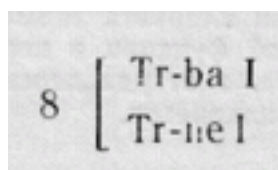
<стр. 77>

В этой связи нарастание в общей кульминации (первая фаза) Чайковский осуществляет:

- а) уплотнением басового голоса;
- б) модификацией подголосочной функции.

Басовый голос вначале изложен контрабасами (*fff*), вторым фаготом (*fff*) и третьим тромбоном (*mf*) в унисон. К ним во втором такте октавой выше присоединяется второй тромбон (также *mf*), который вместе с третьим тромбоном тут же кресчендирует и к половине третьего такта достигает *forte*.

В модифицированной функции подголоска первый мотив вовсе отсутствует. Непосредственно со второго первая труба далее в неизменном виде проводит третий и четвертый мотивы. (Последний лишь заканчивается небольшим дополнением — интонацией ми—фа-диез). К тому же второй мотив, кладущий начало подголоску трубы, дан сразу *forte*, а третий проводится уже *fortissimo* и, кроме того, в свою очередь, распластан в октаву:



Здесь, наконец, появляется сплошной, непрерывный поток шестнадцатых. В основе этой фигуры лежит повторение одного и того же звука. В первой фазе движение шестнадцатыми поручено двум гобоям, двум кларнетам и четырем валторнам.

Во второй фазе с появлением интонаций восходящих секунд прекращается подголосочная функция у меди. Одновременно возрастает значение ритмического тока. В непрерывную цепь шестнадцатых включаются трубы. Участие труб не только придает большую громкость и большую яркость, само звучание становится качественно иным — ритмическая пульсация приобретает стихийный характер.

Вершину нарастания Чайковский обозначает четырьмя *forte* (лишь тромбонам и тубе он предписывает играть *fff*). Так же как и в первой кульминации, здесь вступают литавры. И сразу начинается спад. Сначала автор выключает оба тромбона — первый и второй, затем он снимает трубы. В том же такте прекращается пульсация шестнадцатых. Но не успевает спад закончиться, как властно врывается тема фатума. На этот раз ее ведут в унисон первый и второй тромбоны и октавой ниже третий тромбон и два фагота *a due*.

Интересны интонации, связывающие тему фатума с последующей кодой. Образовавшиеся в результате вычленения одного из субмотивов темы фатума



они в то же время очень близки (благодаря ниспадающей секунде) по своим интонациям обоим важнейшим тематическим группам *A* и *B* и служат подходом к коде.

<стр. 78>

На материале второй темы были построены обе кульминации; симптоматично, что на этой же основе Чайковский строит коду — эпилог об «утраченных иллюзиях» (см. прим. № 34).

Сообразно с общим характером, вторая тема в коде проводится неконтрастно. Поэтому здесь она единственный раз вместе с сопутствующим подголоском дана в однородном тембре струнных.

Заканчивается кода нисходящей цепью секундовых интонаций (у первых и вторых скрипок, альтов и виолончелей); последним отголоском звучит соло двух кларнетов *ppp*¹.

¹ К этому соло двух кларнетов тянутся еле уловимые нити от первого появления кларнета в самом начале *Andante*, где он вступает с очень заметной функцией сопутствующего голоса.

Значение тембровой заставки и тембровой концовки (условно обозначим так) мы лучше всего поймем, если вспомним средний раздел — *Moderato con anima*. Дело в том, что появление солирующей мелодии кларнета знаменует важный конструктивный рубеж. Таким образом, от подголосочной функции в первом проведении главной партии тянутся нити к *Moderato con anima*, а оттуда перекинуты к самому концу, к заключительной фразе двух солирующих кларнетов.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Можно, конечно, пытаться создавать произведения, копируя развитие оркестровой ткани и подражая строению фактуры сочинений Чайковского (или любого другого композитора). Но сочинительство такого рода ни к чему не приведет: в лучшем случае появится еще один лишенный творческого значения опус, еще одно подобие живого музыкального организма. Пользоваться готовыми штампами и стандартными формулами — бесполезное дело. Художник должен найти необходимые средства для осуществления своего замысла. Проблема «фактурно-тембрового эквивалента» стоит перед каждым композитором так же остро, как и проблема единства музыкального материала и типа его развития.

Мне уже довелось высказать по этому поводу несколько беглых замечаний. На самом деле: чем достигнута огромная сила воздействия бетховенской музыки, скажем, в первой части Девятой симфонии? Только ли сквозным принципом симфонического развития? Разумеется, нет.

Сила бетховенского воздействия определяется не той или иной стороной его творчества, а взаимосвязью всех компонентов, единством целого. Это единство целого всегда остро чувствовали великие художники. Гете говорил Эккерману: «Если содержание моих «Римских элегий» изложить в тоне и размере байроновского «Дон Жуана», то все сказанное там показалось бы совершенно непристойным»¹.

Спустя примерно 130 лет, в ноябрьском номере журнала «Новый мир» за 1954 год, были опубликованы заметки М. Пришвина. Писатель вспоминает о своей встрече с аудиторией молодых любителей литературы. Два часа он рассказывал, как начинают настоящие писатели. «Я был так уверен, — пишет Пришвин, — что меня молодые люди хорошо поняли, и осмелился сказать такие слова:

— А вот так-то писать романы, чтобы только «мастерить», этому каждого я могу научить в два месяца.

Послышались голоса:

— И напечатают?

Я ответил:

— Мало ли печатают вещей...

В ответ послышалось:

— Научите, научите!

¹ И. Эккерман. Разговоры с Гете. М.—Л., Academia, 1934, стр. 210.

...Надо уберечь... от соблазнов «мастерить» произведения искусства и печь их, как печет повар блины, — сотнями на одной сковороде.

Без достаточного опыта никак не объяснить, почему повар искусства, или артист, должен для каждого своего блина готовить новую сковороду. Быть

может, тут и таится загадка таланта, стиля, вдохновения, всех родов мастерства: почему каждое новое произведение искусства требует для себя новой формы, почему настоящий актер трепещет, выходя на сцену в старой роли, почему художник не может в точности скопировать свою картину, почему Рафаэль и Рембрандт существуют в одном экземпляре, почему Лев Толстой сам не может точно переписать свою рукопись...»¹.

Соображения, высказанные о единстве музыкального материала и типа его развития, в полной мере приложимы также и к комплексу вопросов фактурно-тембрового порядка. Все это составляет одну проблему. Но не надо упускать из виду, что принципы оркестровки занимают зависимое, подчиненное положение. И хотя они неизменно подсказываются характером и особенностями самой музыки (как говорил Римский-Корсаков, автор должен *сознавать* свои намерения, а посторонний инструментатор — *проникнуться* намерениями автора), тем не менее найти фактурно-тембровый эквивалент не всегда бывает легко.

В этой связи напомним о судьбе Пятой симфонии Малера. Как известно, она существует в двух оркестровых редакциях. К первой из них Малер впоследствии отнесся весьма сурово. «В старой редакции, — говорил он дирижеру Георгу Гелеру, — вообще ее не следует больше исполнять». Ему же он писал 8 февраля 1911 года из Нью-Йорка: «Фактически ее (Пятую симфонию — А. В.) пришлось целиком переоркестровать».

Композитор считал, что первая редакция партитуры симфонии — заблуждение. «Es ist mir unfassbar, wie ich damals wieder so völlig anfängerhaft irren konnte»)². Он пришел к выводу, что «новый стиль потребовал новой техники оркестровки».

Слова о «новом стиле» Пятой симфонии, однако, не следует понимать буквально. Речь должна идти — если быть совершенно точным — о новых явлениях в пределах того же стиля Малера. Современники как-то больше ощущают различия, ярче воспринимают отличительные особенности, тогда как на расстоянии нам яснее видны черты обобщающего порядка, то, что объединяет все симфонии Малера в некое единство.

Факт наличия двух оркестровых редакций Пятой симфонии остается весьма поучительным. Для композитора такого масштаба, как Малер, казалось бы, не должно было составить никакого труда найти искомое звучание в оркестре (Малер был ведь не только композитором, но и дирижером, притом гениальным дирижером; всю свою жизнь, изо дня в день он непрерывно и непосредственно общался с оркестром). Но даже для Малера фактурно-тембровый эквивалент оказывался порой сложнейшей задачей.

Я говорю это к тому, чтобы побудить молодого композитора со всей серьезностью отнестись к изучению творчества великих мастеров. Но не подражать им следует и не заимствовать готовые формулы. Учиться надо основному: тому, как они, отправляясь от особенностей собственной своей музыки, находили единственно возможные и единственно необходимые средства воплощения своего замысла в оркестре.

¹ «Завлекающий рассказ». «Новый мир», № 11, 1954.

² G u s t a v M a h l e r. Briefe (1879—1911). Herausgegeben von Alma Maria Mahler. Berlin — Wien. Leipzig. 1924, s. 468—489.

<стр. 81>

Очень жаль что многое из того, что сделано было Вагнером-дирижером и Малером-дирижером, исчезло, не оставив следа. Жаль, что ни у одного из них не было своего Эккермана. Между тем практическая работа за дирижерским пультом неразрывно связана со всем комплексом вопросов инструментовки.

Я имею в виду прежде всего те случаи, когда в исполняемое сочинение дирижером вносятся более или менее существенные коррективы. А так как и Вагнер и Малер были гениальными композиторами, то поправки, сделанные их рукой, особенно поучительны. Примером могут служить изменения, которые Вагнер внес в партитуры бетховенских симфоний. Здесь мы находим поразительные откровения. К числу их я отношу «расшифровку» партии труб в начале финала Девятой симфонии. Но бывали и явные искажения тембрового плана и всего плана развития. Это имело место, к примеру, во второй части Седьмой симфонии (я уже писал об этом в книге «Трактровка инструментов оркестра»), когда Вагнер-дирижер оказался в плену у Вагнера-композитора. Тем не менее даже в своей негативной части подобные исправления крайне интересны и во многих случаях дают возможность заглянуть в тайники композиторской лаборатории.

Большой интерес представляют поправки, внесенные Малером партитуру Девятой симфонии. Однако, как бы бережно он ни относился к Бетховену, все же в этих поправках видны его, малеровские, принципы трактовки инструментов (флейты, гобои, валторны и т. д. в их унисонной функции и однородно-тембровом значении). Корректируя Бетховена, он так же, как и в своем творчестве, исходил из *солирующего* значения тембра, из *экстенсивности* колорита, добиваясь возрастающего влияния *данного* тембра или *данного группового тембра* унисоном однородных инструментов, отсюда его знаменитые а 3. а 4, а 6, или групповым унисоном (в отличие от Вагнера с его стремлением к производно тембровым образованиям)¹.

Это не значит, что Малер вовсе отказался от смешанных красок, что у него полностью отсутствуют дублировки. Но до какой степени, казалось бы, один и тот же технологический прием может служить различным целям и приводить к различным результатам, нетрудно усмотреть на примере Второй симфонии Малера.

В первой ее части, при появлении лирической темы, в групповом тембре деревянных (унисон Fl. а 2 + Ob. а 3 + Cl. а 2) вторые скрипки дублируют начальный звук — соль второй октавы:



¹ Здесь, собственно, и сказалось влияние Римского-Корсакова (см. мою книгу «Трактовка инструментов оркестра», М., Музгиз, 1948, стр. 206—208. — А. В.).

<стр. 82>

Это соль вторых скрипок внешне напоминает тембровый акцент — один из случаев частичной дублировки Вагнера. Но тембровый акцент выполняет здесь совершенно иную функцию: он является средством, помогающим осуществить постепенность силового перехода от оглушительного *fortissimo* меди к лирической кантилене.

«Нужно владеть, — пишет Веллес, — высочайшим искусством оркестровки, чтобы при переходе ко второй теме ни одна нота не затерялась в отзвуках предшествующего *tutti*. Достигается это следующим образом: обе флейты, три гобоя и два кларнета начинают не *piano*, а *fortissimo* (гобои и кларнеты раструбами кверху — А. В.) и в пределах такта декресцендируют к *piano*. *Decrescendo* валторн доводится до *pianissimo*. Трубы заканчивают свой мотив *mf* вместо *fff* и, постепенно убывая в силе звука, замирают *ppp*. Вторые скрипки вступают *fortissimo*, подчеркивая начальный звук певучей темы, но тут же делают *diminuendo* и сразу умолкают.

Сам Малер, дирижируя в Вене в последний раз своей Второй симфонией, указал на одной из репетиций, что этому переходу должно уделить особое внимание»¹.

Я считаю возможным говорить о трактовке групп оркестра по принципу солирования, хотя, казалось бы, такая трактовка предполагает наличие одного инструмента. Но в условиях, когда семейство однородных инструментов или однородная группа функционально едина и рассматривается как единый инструмент, когда этому единому инструменту далее предъявляют требования, до сих пор предъявлявшиеся лишь отдельным сольным партиям, — в этих условиях понятие такой трактовки оркестровых групп представляется вполне закономерным.

Анализируя коррективы, внесенные в партитуру Девятой симфонии, Веллес справедливо указывает, что Малер стремился отчетливее выявить контуры бетховенской мелодии, придать им большую рельефность: «При кажущейся свободе в обращении с бетховенской партитурой, — пишет он, — в

действительности Малером осуществлено лишь усиление мелодического контура» (см. прим. № 35).

«Кларнеты выведены из слабого среднего регистра — здесь они еле слышны — и перенесены в высокий полнозвучный регистр, где они усиливают мелодию скрипок. Си-бемоль, ранее едва слышное у кларнета, поручено пятой валторне, соль октавой ниже — шестой. Си-бемоль, ля, соль фаготов поднято на октаву вверх, благодаря чему достигнута сплошная октавная дублировка, только намеченная Бетховеном. Унисоны обеих пар валторн — *in D* и *in B basso* — распределены в пределах октавы, что придает звучанию большую полноту, по той же причине к ним присоединены еще две валторны: пятая и шестая. Функция вторых скрипок передана валторнам (вторые скрипки использованы в невыгодном слабом регистре), а альты перенимают партию вторых скрипок (вернее, Малер сводит обе партии, данные Бетховеном вразбивку вторым скрипкам и альтам, в одну партию альтов — *A. B.*)... Вторые скрипки приобретают новое значение, выполняя — в унисон с первыми — ведущую линию мелодии. Таким образом, — резюмирует Веллес, — несмотря на изменения, произведенные с кажущейся свободой, внутренняя сущность бетховенской партитуры полностью сохранена.

¹ E. Wellesz. Die оркестровые Instrumentation, Bd. II, с. 11 — 52. S. 2

<стр. 83>

Лишь вопрос о пятой и шестой валторнах можно было бы считать в какой-то мере дискуссионным»¹.

Не менее интересны и следующие такты (см. прим. № 36 и 36а). Отмечая, что в наших условиях неодвоенные деревянные духовые слишком слабы, что они значительно уступают, в частности при нарастающей силе звука в случаях *crescendo*, и валторнам и струнным и не всегда слышны в той мере, в какой это необходимо, — Веллес попутно раскрывает характер малеровских поправок². «Уже в первом такте, — он, — Малер удваивает гобой и заставляет их играть *forte*. Во втором такте кларнетную фразу, поскольку она дана в слабом регистре, он поручает четырем инструментам. В третьем такте к четырем флейтам *fortissimo* присоединяются еще четыре гобоя *fortissimo*, причем трубы и литавры вступают не *forte*, а *piano*; *fortissimo* следующего такта он сводит к *mezzo forte*, а мотив, предназначенный одному фаготу, передает четырем кларнетам и четырем фаготам *fortissimo*»³.

Малер поступил правильно, сняв низкое си-бемоль у второго фагота в начале *B-dur*'ной вариации (*Alla Marcia*) в последней части Девятой симфонии. При *pianissimo* нельзя поручать фаготу си-бемоль контроктавы. Неоправданно отяжеляя общее звучание, оно никак не может сыграно *pianissimo*. Октава первого фагота — контрафагота здесь вполне достаточна.

* * *

В одной из предыдущих глав был мимоходом затронут вопрос об использовании Чайковским низких регистров. Общеизвестно, что низким регистрам особое значение придал Вебер, и потому, естественно, возникает

необходимость выяснить, в какой мере трактовка Чайковского совпадает с трактовкой Вебера или же, наоборот, отличается от нее.

Лобе в своей книге «Консонансы и диссонансы» приводит интереснейший разговор с Вебером по поводу «Фрейшютца». Именно во «Фрейшютце» столь выразительно прозвучали низкие регистры, и соображения, высказанные в этой связи самим Вебером, очень поучительны.

Касаясь двух сторон содержания «Фрейшютца» — лесной охотничьей жизни и мира «потусторонних» демонических сил, — Вебер рассказывает о поисках соответствующих звукотембровых характеристик. Основную краску, характеризующую лесную и охотничью жизнь, нетрудно было найти — это были валторны. Трудность заключалась лишь в создании для валторн новых мелодий. Для достижения поставленной перед собою цели Вебер старательно изучал народно-песенное творчество, и если ему удалось осуществить свои творческие намерения, то удачу эту, как он сам свидетельствует, следует приписать усердному изучению народных песен.

Однако не в способе характеристики лесной и охотничьей жизни усматривает Вебер основные трудности, стоявшие перед ним. Он много и долго размышлял, по собственному признанию, над явлениями

¹ Цит. изд., Bd. II, стр. 19—21.

² Веллес имеет в виду численное соотношение струнных и деревянных. Здесь уместно, пожалуй, напомнить, что Бетховен весной 1813 года, в связи с предстоящими репетициями Седьмой и Восьмой симфоний, требовал наличия по крайней мере «4 первых скрипок, 4 вторых, 2 контрабасов и 2 виолончелей» (в составе струнной группы обычно участвовали два альтиста).

³ Цит. изд., Bd. II, стр. 19—21.

<стр. 84>

звукотембрового порядка, с помощью которых думал воплотить таинственные, мрачные силы, олицетворенные образом Самьея. Длительные поиски привели его к новому миру музыкальных явлений. Именно в этой связи Вебер упоминает о низких регистрах скрипок, виолончелей, контрабасов, далее — о низком отрезке звукоряда кларнета, который казался ему особенно пригодным для выражения таинственного начала, для характеристики «злых сил».

Конечно, последующее развитие музыкального искусства показало, что низкому регистру кларнета свойственна не одна только сфера выразительности, найденная Вебером, что тембр кларнета так же многозначен, как и прочие инструменты оркестра (укажу на отмеченное уже в предыдущей главе использование низких кларнетов в конце медленной части Пятой симфонии Чайковского). Выразительные средства, найденные Вебером, не оказались локализованными пределами одного лишь жанра оперной музыки: развитие симфонической музыки послевеберовского периода наглядно об этом свидетельствует. Тем не менее низкие регистры инструментов в партитурах Чайковского применены были по-иному. В то время как низкий регистр инструмента служил Веберу (как правило, при общепринятой структуре гармонической вертикали) средством лишь для выражения таинственных и мрачных сил, Чайковский использовал не только низкие отрезки диапазона, он

в ряде случаев нарушал привычные нормы строения оркестровой фактуры и сосредоточивал гармонические комплексы в низких отрезках *оркестрового объема*.

Наличие широких интервалов внизу не во всех случаях оказалось обязательным. Появились *сгустки* гармонических голосов в пределах большой (и малой) октавы, появилось то новое, что внес Чайковский и чего не было у Вебера.

Еще на одно обстоятельство следует обратить внимание. Мы все время говорим, что характер музыки, ее особенности подсказывают композитору средства оркестрового воплощения. Все это безусловно верно.

В начале четвертой главы «Основ оркестровки» Римский-Корсаков выдвинул положения, касающиеся одного из важнейших вопросов всей проблемы оркестровки в целом. Как показал Римский-Корсаков, один и тот же отрывок допускает различное фактурно-тембровое истолкование; он не влечет за собою *автоматически* ту или иную инструментовку. Другими словами, многое зависит от *отношения композитора к материалу*.

Сейчас мы имеем возможность дополнить и уточнить то, что было сказано ранее, и предостеречь от примитивного понимания фактурно-тембровых закономерностей.

Оркестровая ткань Чайковского образует расчлененность в единстве, но *не только* в силу того, что музыке его присуще полифонно-подголосочное начало. Фактурно-тембровая расчлененность в *Andante* Пятой симфонии обусловлена также *отношением* Чайковского к полифонно-подголосочной ткани. В условиях огромного эмоционального накала, в условиях противопоставления мелодических, линий, когда каждая из них *должна быть* ярко выявлена и подчеркнута, закономерным средством воплощения самого творческого замысла, неотъемлемой частью его явился принцип функционально-тембрового размежевания.

Точно так же и гармоническому складу не всегда сопутствует слитность, «монолитность» фактуры. Гармоническая вертикаль — мы это видели на примере из «Щелкунчика» — может привести и приводит к расчлененности фактурного единства. На самом деле: допустим, что мы не знаем партитуры Чайковского и что нам предстоит наоркестровать

<стр. 85>

начальные такты «Китайского танца» из «Щелкунчика» по клавиру. Как должно подойти к решению поставленной задачи?

Если мы услышим в начале «Китайского танца» единую функцию, лишь увенчивающуюся в верхнем голосе линией мелодического значения, то закономерным окажется сплошное заполнение гармонического стержня.

Если, наоборот, начало «Китайского танца» представится в виде двух изолированных друг от друга (понятно, лишь в какой-то мере) функций, нам придется размежевать оркестровую фактуру и отказаться от соединительной ткани.

На возможность различного истолкования, различного фактурно-тембрового претворения одного и того же отрывка впервые обратил внимание

Римский-Корсаков.

Одни и те же аккорды, записанные, например, в клавире тем или иным способом:



могли бы прозвучать в оркестре и в своем фактурно-тембровом единстве, и как две отчлененные друг от друга функции:

Конечно, особый интерес в этом плане представляют параллельные редакции одного и того же симфонического произведения, параллельные партитуры с различным фактурно-тембровым истолкованием целого.

<стр. 86>

Мировая литература знает ряд подобных примеров, вспомним хотя бы «Бориса Годунова» Мусоргского.

Мы подошли к вопросу большого принципиального значения: полифонно-подголосочному строению фактуры, равно и гомофонно-гармоническому, *вовсе не присущи имманентные свойства, определяющие характер оркестровой ткани.*

Возьмем, к примеру, симфоническое творчество Глазунова. Глазунов не стремился к острым контрастам, к ярким противопоставлениям. Плавный звуковой поток его музыки фактурно мало расчленен (в отличие от Чайковского), хотя ткань оркестровых сочинений Глазунова полифонична.

Меньшая фактурная расчлененность технологически достигнута благодаря значительному количеству педальных звуков и соединительной ткани в виде плотной и устойчивой гармонической основы.

Из огромного числа возможных примеров ограничусь только одним (см. прим. № 37).

Обе темы — и первая, и вторая, — соединяясь, образуют полифоническую ткань, развивающуюся на гармонической основе.

Темы темброво не противопоставлены друг другу. Первая из них поручена в октаву первым и вторым скрипкам. Пользуясь равнотесситурным принципом дублировки, Глазунов удваивает верхний голос флейтой (сначала двумя флейтами *a due*, затем одной первой флейтой и, по мере восхождения в более высокий регистр, передает дублировочную функцию флейте пикколо), а нижний голос, порученный вторым скрипкам, соединяет с тембром одного кларнета.

По тому же принципу темброво сконструирована и вторая тема. И здесь Глазунов прибегает к смешанной краске, соединяя звучность (пользуясь равнотесситурностью инструментов) двух тромбонов, одного фагота и виолончели. Наконец, плотную и устойчивую гармоническую основу составили второй фагот, контрабасы, третий тромбон, туба, две валторны, альты и два кларнета. Второй фагот, контрабасы, третий тромбон и туба образуют октавный бас:

$$8 \left[\begin{array}{l} \text{Fg II} + \text{Tr-ne III} \\ \text{C-b} + \text{Tuba} \end{array} \right]$$

На этот бас — в двух «этажах» — наслаиваются выдержанные терции валторн с альтами и кларнетов, причем альты даны в равномерном движении восьмыми:

$$8 \left[\begin{array}{l} \text{Cl. II} \\ \text{Cl. III} \\ \text{Cor. III} \\ \text{Cor. IV} + \text{V-le} \end{array} \right]$$

Этот отрывок весьма примечателен. Самое существенное я усматриваю не в том, что скрипкам по мере восхождения в более высокий регистр сопутствует образование третьего «этажа» выдержанных терций, то-есть, что к терциям валторн (поддержанных альтами) и кларнетов прибавлен гармонический стержень флейт. Дело и не в уплотнении середины двумя вторгающимися валторнами (в унисон с уже звучащей парой валторн) в момент небольшого нарастания громкости.

Основное, на мой взгляд, заключается в общем принципе конструи-

<стр. 87>

рования фактурно-тембровой ткани. Глазунов не ограничивается равнотесситурной дублировкой октавной мелодии первой темы (первая тема поручена смешанному тембру струнных и деревянных духовых), как и не ограничивается равнотесситурной дублировкой второй темы, которую он проводит у виолончелей, первого фагота и двух тромбонов в унисон. Дополнительно, стремясь как можно больше *смягчить* контрастность сопоставлений, Глазунов привлекает *одни и те же инструменты к*

выполнению различных функций.

Так, первый кларнет дублирует мелодическую линию вторых скрипок, и в то же время два других кларнета (в том же регистре, частично совпадая с отдельными звуками мелодии) используются как гармонический стержень.

Точно так же тромбоны (равно и фаготы) одновременно принимают участие и в ведении мелодической линии второй темы, и в ведении выдержанного октавного баса.

Наряду с этим устойчивая соединительная ткань в виде плотной гармонической основы крепко связывает фактурно-тембровое целое, создавая вместе с меньшей контрастностью также и меньшую расчлененность.

Глазунов стремился к своего рода «идеальному фортепьяно». Его симфонизм, лишенный больших контрастов, прекрасный своей полнокровностью, своим оптимистическим мироощущением, неотрывен от сочной звучности, несколько, правда, однотипной (в силу доминирующего значения равнотесситурных дублировок). Малая конфликтность музыки Глазунова неотделима от известной доли «аколотности» глазуновского оркестра, а также от меньшей контрастности и меньшей расчлененности фактурной ткани. То выразительное значение, которое придал оркестру Глазунов (я имею в виду меньшую расчлененность фактурной ткани в условиях сочной, но несколько однотипной звучности), явилось необходимым условием реализации его симфонических намерений.

Как и все большие художники, он нашел для своих симфонических замыслов соответствующие средства оркестрового воплощения. Он обогатил мировую культуру симфонизма значительными ценностями и утвердил стиль больших полотен лирико-эпического плана¹.

Как мы видим, полифонно-подголосочному типу фактуры вовсе не присущи имманентные свойства. Полифонно-подголосочный склад отнюдь не влечет за собой автоматически готовую формулу оркестровки.

Аналогичная картина наблюдается и в явлениях гомофонно-гармонического порядка. Римский-Корсаков неизменно подчеркивал, что ничего не может быть хуже аккордов, крайние звуки которых сильно удалены друг от друга при незаполненной середине, в особенности в *forte*. В «Основах оркестровки» он пишет: «Моменты и периоды со значительным удалением нижних голосов от верхних, без заполнения средних октав, представляют случаи крайне редкие, как *совершенно противоречащие главному основанию хорошего расположения аккорда*»². Исключение

¹ В дневнике Римского-Корсакова имеется следующая запись, сделанная 29 ноября 1907 года: «...Вчера... Глазун дирижировал свою четвертую симфонию. Как чудно, благородно, выразительно она звучит... Когда пришел Глазун, я объяснился с ним в любви по поводу четвертой симфонии. Глазунов повторил не раз уже высказанную им мысль, что он всеми силами стремится оркестровать свои сочинения так, чтобы оркестровка его была сама по себе незаметна, но звуча, подобно идеальному фортепьяно под руками идеального пианиста, делала бы ясными его музыкальные, сочинительские намерения...» См. «Летопись моей музыкальной жизни», М., Музгиз, 1955. стр. 242.

² Н. Римский-Корсаков. Основа оркестровки. Л.—М., Музгиз, 1946, стр.

Римский-Корсаков делает лишь для изображения фантастических образов, где, как он полагает, странная звучность, необычная и причудливая, может быть применима. В разделе, посвященном расходящимся и сближающимся ходам, он подробно останавливается на технологической стороне вопроса. «В большей части случаев гармоническая сущность расходящихся аккордовых ходов, — пишет он, — заключается в постепенном повышении трех верхних голосов при понижающемся баса. Таким образом, расстояние трех верхних голосов от баса, бывшее вначале незначительным, все более и более увеличивается. При сближающихся аккордовых ходах образуется обратное явление: три верхних голоса, находившихся в начале хода в значительном удалении от баса, все более и более к нему приближаются... Необходимое заполнение середины в расходящихся аккордовых ходах достигается постепенным вступлением новых голосов по мере расхождения, вследствие чего гармония трех верхних голосов становится удвоенной и утроенной. В сближающихся ходах, наоборот, утроение или удвоение гармонии трех верхних голосов мало-помалу исчезает от постепенного замолкания удваивающихся голосов. Сверх того, если гармония позволяет, то в середине во все продолжение расходящегося или сближающегося хода выдерживается один и тот же лежащий аккорд или одна и та же протянутая нота, что придает всему ходу особую связность»¹.

Не лишено интереса в этом плане начало «Золотого петушка» (см. прим. № 38).

Ля-бемоль засурдиненных первых скрипок, перехватывая окончание фанфары засурдиненных труб (и гобоев), остается еще протянутым, когда вступают засурдиненные виолончели. Партия виолончелей, вступающих на расстоянии двух октав от протянутого звука первых скрипок, секвентно устремлена вниз. Вот здесь, дабы не образовался слишком большой промежуток между застывшими на ля-бемоле первыми скрипками и нисходящими виолончелями, Римский-Корсаков использует деревянные духовые с их гармоническим стержнем как своего рода соединительную ткань.

Сопоставим приведенный пример с фрагментом из «Половецких плясок» («Князь Игорь») Бородина (см. прим. № 39).

Разница в подходе к явлениям гомофонно-гармонического порядка очевидна.

Мне представляется весьма важным тот факт, что приведенный отрывок из «Половецких плясок» построен на иных — не корсаковских — приемах. Тем не менее Римский-Корсаков, работая над окончательной редакцией «Игоря», не счел нужным внести какие-либо коррективы: ведь оркестровка, как он говорил, есть «одна из сторон души самого сочинения». Соприкоснувшись в «Половецких плясках» с несколько иным строением оркестровой фактуры, он интуитивно почувствовал, в какой мере она оправданна здесь и творчески необходима.

Как мы видим, не может быть и речи о том, что гомофонно-гармоническому складу, так же как и подголосочно-полифонному, *имманентно присущи* некие постоянные и неотъемлемые формулы оркестровки. Сомнений нет: характер музыки подсказывает композитору те или иные средства фактурно-тембрового воплощения. Но что это означает? Это означает, что композитор определенным образом истолковывает данное музыкальное явление, что он именно так его *слышит*. Вот это *отношение композитора к материалу* и является в конечном счете решающим.

¹ Цит. изд., стр. 91.

<стр. 89>

* * *

Как уже было отмечено, тембровому плану, «тембровой архитектонике», Чайковский неизменно придавал огромное значение и никогда не жертвовал развитием тембрового целого во имя тембровой выразительности отдельного куска. Примечательна и поучительна в этом смысле партитура «Ромео и Джульетты». Написанная в 1869 году, она дважды перерабатывалась: в 1870 и десять лет спустя, в 1880 году. Внося крупные коррективы во вторую (а затем частично и в третью) редакцию, Чайковский *в общих чертах* сохранил основные *вехи* тембрового развития. В частности, обращаю внимание на развитие побочной партии. Казалось бы, эта широкая песенная тема мыслима лишь в одном тембре — тембре струнных. Тем не менее она дважды проводится в экспозиции и оба раза не так, как непосредственно, казалось бы, подсказывает самый характер ее. Сначала Чайковский поручает тему побочной партии унисону английского рожка и засурдиненных альтов, а затем передает ее одним деревянным духовым (сперва флейтам и гобоям, далее — флейтам, гобоям и кларнетам). И лишь в репризе в полной мере раскрывается значение темы любви, когда она, наконец, появляется у струнных в трех «октавных этажах» (см. прим. № 40)¹.

Тема любви не могла бы до такой степени потрясти слушателя в репризе, если бы в экспозиции ей всякий раз сопутствовал тот же тембр. Выразительность темы в большой мере обусловлена еще и тем, что она дана в становлении. Отправляясь от скромного (я бы сказал, робкого) звучания английского рожка и засурдиненных альтов, а затем деревянных, Чайковский ведет мелодию к звучанию струнных. И здесь непосредственно выразительное значение тембра принесено в жертву общему плану тембрового развития.

Остается непонятным, как могли три редакции «Ромео и Джульетты», ставшие достоянием широкой общественности еще в 1950 году (они вошли в 23-й том полного собрания сочинений Чайковского), не привлечь внимания наших музыковедов. И в части вызревания общего замысла, и в части осуществления этого замысла различные редакции «Ромео и Джульетты» остаются важнейшим документом, значение которого невозможно переоценить. Три редакции «Ромео и Джульетты» позволяют шаг за шагом

проследить путь, который привел Чайковского к одной из величайших вершин мирового искусства².

Нельзя сказать, что первая редакция увертюры-фантазии неудачна. Это не так. Напомню, кстати, что Чайковский не перерабатывал экспозицию: она осталась неизменной во всех трех редакциях.

Однако в партитуре первой редакции «Ромео и Джульетты» еще не все найдено. Не удалась, в частности, кода. Интонационные связи со вступлением не сделали ее более убедительной. И лишь впоследствии Чайковский нашел гениальное решение финала.

¹ В первой редакции мелодию струнных дублируют инструменты деревянной группы. В последующих редакциях Чайковский предпочитает здесь чистый тембр струнных и лишь в верхнем голосе сохраняет унисон первых скрипок и флейты пикколо (не желая, по-видимому, оставить одни скрипки — без поддержки — в столь высоком регистре).

² Нетрудно понять, какое значение имела бы монография, посвященная трем редакциям «Ромео и Джульетта», и для молодого композитора, пытающегося проникнуть в тайники творческой лаборатории, и для всего музыкознания в целом.

<стр. 90>

Вторая тема — одна из прекраснейших мелодий во всей мировой литературе. Казалось бы, любое прикосновение к ней, любая модификация одного из интонационных ее звеньев может привести к искажению самой темы. Неимоверно трудно удержаться на том же уровне прекрасного, модифицируя тему, подобную второй теме из «Ромео и Джульетты». Эта, казалось бы, непосильная задача блестяще разрешена Чайковским. Из интонаций темы любви родилась тема смерти. Чайковский достиг огромной силы воздействия, связав образ гибели Ромео и Джульетты с интонационной основой образа любви.

Первый вариант коды не во всем был неудачным. Элементы второй ее половины (все, рисующее образы просветления: аккорды деревянных духовых, арфа, высокие струнные)—великолепны. Эту часть Чайковский развил и в переработанном виде включил в окончательную редакцию.

Новая кода по-новому раскрыла замысел композитора. В то время как в первой редакции струнным поручено изложение гармонии (композитор развивает линию арфы), в третьей редакции все построено по-иному: второй раздел коды завершается просветленными интонациями темы любви (см. прим. № 41).

Здесь замысел Чайковского получил, наконец, свое окончательное воплощение. Еще два момента первой редакции коды должны быть отмечены: маршеобразное движение (которое скажется и в последующих редакциях) и инструментовка начальных ее тактов:



Переплетающимися кларнетами и фаготами Чайковский воспользуется в новом варианте вступления.

Мне пришлось остановиться на различных редакциях коды, поскольку с нею связаны вопросы развития второй темы. Однако не в меньшей степени вторая тема связана и с первой редакцией вступления, хотя взаимосвязь здесь иная.

Как известно, Балакирев остался недоволен темой вступления. 1 (13) декабря 1869 года он писал Чайковскому: «Первая тема (речь идет о теме вступления — *A. B.*) мне совсем не по вкусу... Она не представляет ни красоты, ни силы и даже не рисует надлежащим образом характер патера Лоренцо. Тут должно быть нечто вроде хоралов Листа... с древнекатолическим характером, подходящим к православию, а между тем ваша тема (*E-dur*) носит совсем другой характер...»¹.

¹ Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским. С предисловием и примечаниями С. М. Ляпунова. Изд. Циммермана, 1912, стр. 49.

<стр. 91>

То был первый отклик Балакирева на письмо Чайковского, датированное 17 ноября 1869 года¹.

Работа Чайковского подвигалась довольно быстро. Три недели раньше, 28 октября 1869 года, он писал Балакиреву: «Уже большая часть в проекте сочинена и, если ничто мне не помешает, надеюсь, что месяца через полтора она будет готова. Когда она вылезет из моей утробы, вы увидите, что, какова она ни есть, а немалая доля из того, что вы мне советовали сделать, исполнено согласно вашим указаниям. Во-первых, планировка *Ваша*: интродукция, изображающая патера, драка — *Allegro* и любовь — вторая тема. А, во-вторых, модуляции *Ваши*: интродукция в *E-dur*, *Allegro* в *h-moll* и вторая тема *Des-dur*»².

Сохранился любопытный документ — начало неоконченного письма Балакирева. Это неоконченное письмо, не отправленное по назначению и найденное в бумагах Балакирева после его смерти, может служить отличной иллюстрацией оценки Балакирева (и всей «Могучей кучки») «Ромес и Джульетты».

Вот небольшие выдержки из этого письма.

«Петербург, 16 марта 1870.

Дорогие *Des-dur*'ные щечки!

Увертюра ваша получена мною давно и только болезнь помешала мне ответить вам тотчас же и рассказать, в каком восхищении от вашего Des-dur'a все, не исключая В. Стасова... Начало и конец, сиречь альфа и омега увертюры сильно порицаются, но я говорю, что это не подлежит критике, так как должно быть переделано...»³.

Последовав совету Балакирева, Чайковский изменил вступление и коду, вследствие чего, естественно, возникла необходимость внести коррективы в разработку.

«...Я много наслаждался природой в Швейцарии, — писал он Балакиреву в сентябре 1870 года, — ... почти ничего не делал, но согласно данному обещанию переделал увертюру... Не знаю, будете ли вы довольны... Конец, мне кажется, теперь стал приличен; интродукция новая, средняя часть почти новая...»⁴.

К теме вступления Чайковский снова возвращается в одном из последующих писем (письмо это Ляпунов относит к концу октября или к началу ноября 1870 года): «Боюсь, что вы будете недовольны... Вы желали, чтобы интродукция была вроде листовского религиозного места из «Фауста». Этого не вышло: я хотел в интродукции выразить одинокую, стремящуюся мысленно к небу душу...»⁵. Однако Чайковский в полной мере воспользовался советом Балакирева: в теме вступления явственно слышится хорал.

Вопрос, который нас непосредственно интересует, связан с развитием побочной партии. В первой редакции непонятно следующее: как могла вторая тема, первоначально излагаемая засурдиненными альтами и английским рожком, переходящая затем к одним деревянным духовым и стремящаяся полностью раскрыться в пении струнных в репризе, -как могла она в разработке прозвучать у медных на фоне прерывистой пульсации? Подобная трактовка второй темы непонятна, она не вяжется

¹ «Посылаю вам в конце письма. — писал Чайковский — главные темы (тему вступления, тему Allegro и любовные темы — А. В.) и больше ничего покамест, а потом пришлю переписанную для вас партитуру с посвящением, разумеется, вам».

² Цит. изд., стр. 41.

³ Цит. изд., стр. 56.

⁴ Цит. изд., стр. 60.

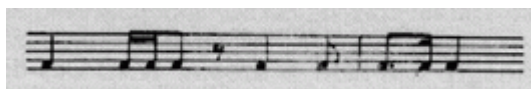
⁵ Цит. изд., стр. 62.

<стр. 92>

с общим планом ее развития. Бесспорно одно — ритмическая формула



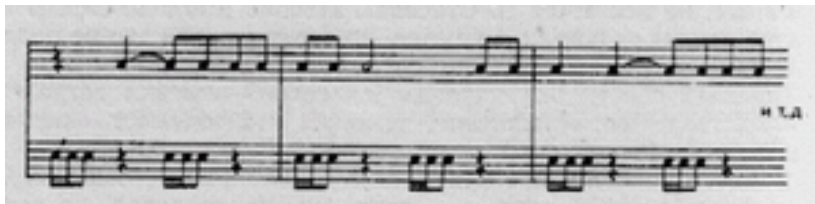
заимствованная из первой темы Allegro



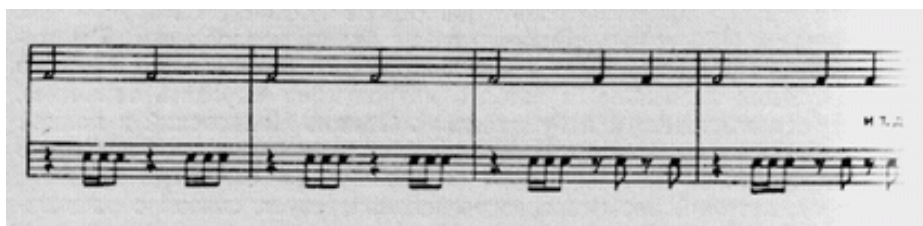
заранее была предусмотрена Чайковским. Этот трепетный, прерывистый, я бы сказал, судорожный ритм Чайковский отлично предвидел. На фоне этой

пульсации задумано было проведение одной из тем. Но какой? По своей структуре мелодия вступления подойти не могла (речь идет о теме вступления первой редакции). Тут уже выбора не было. Чайковский, вероятно, чувствовал сам, что не следовало поручать медным тему любви. И как только представилась возможность, как только найдена была хоральная тема для вступления, — все стало на свое место.

В первой редакции пульсирующая функция сопровождения дана была на сильных (и относительно сильных) долях такта:



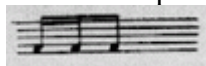
Во второй редакции, в связи с новыми очертаниями мелодии, Чайковский перенес функцию сопровождения на слабые доли¹:



Несравненно глубже продумана во второй редакции и инструментовка всего куска: две трубы а due, излагающие тему Лоренцо, противопоставлены всему оркестру с его пульсирующим ритмом (удары большого барабана, редуцируя функцию сопровождения, образуют своеобразную,

¹ Новый вариант линии сопровождения куда значительно, так как он непосредственно связывает ритмическую пульсацию всего оркестра с темой Монтеки-

Капулетти, поскольку в ней ритмическая формула:



падает на слабую долю такта.

<стр. 93>

как бы пунктиром подчеркнутую линию). Одиноким монах, «с душой, устремленной к небу», превратился в гневного и протестующего человека. Вот где со всей силой сказалось гуманистическое начало, и не случайно так велика роль темы вступления во всей разработке. Говоря о концепции целого, нельзя не отметить еще одну деталь — весьма важную и существенную. Высокие регистры струнных с умиротворенной темой любви впервые появились во второй редакции. Но здесь они были введены в общую линию развития до того, как появилась трагическая скорбная мелодия — тема смерти. Подлинное свое место этот эпизод нашел в последней, окончательной редакции.

Закончив в 1870 году вторую редакцию, Чайковский считал, что «конец... теперь стал приличен». Что же побудило его — десять лет спустя — снова вернуться к «Ромео и Джульетте»?

Как показывает сравнительный анализ второй и третьей редакций,

Чайковский снова занялся своим произведением только с одной целью: изменить соотношение просветленных интонаций темы любви и темы смерти. Только поэтому он еще раз переделал партитуру «Ромео и Джульетты»: ввел необходимые изменения и в репризу, и в код.

Может показаться, что не столь существенна разница между второй и третьей редакциями: ведь обе они включают оба замечательных эпизода (преображенно просветленные интонации темы любви и темы смерти). Но так только кажется.

К музыке неприменимо элементарное правило арифметики, согласно которому от перемены мест слагаемых сумма их не меняется. В музыке важен не только данный эпизод сам по себе, он важен в данном месте. Одно то, что Чайковский десять лет спустя вернулся к «Ромео Джульетте», показывает, какое огромное значение он придавал этой, казалось бы, на первый взгляд «несущественной детали».

Таков, в самых общих чертах, путь развития партитуры «Ромео и Джульетты»: от гениальных страниц первой и второй тем к гениальной концепции целого.

Оркестровый стиль Чайковского (так же как и других великих композиторов) не есть некая данность, застывшая и неподвижная.

Творчеству Римского-Корсакова в целом присущи, конечно, общие стилевые признаки. Но столь же очевидны и различны *этапы* его творчества. Оркестровый стиль «Сербской фантазии» нельзя отождествлять со стилем «Золотого петушка», так же как оркестровка «Шехеразады» или Испанского каприччио не идентична оркестровке «Китежа».

Однако, как бы ни были велики различия между отдельными этапами — «Сербской фантазией» и «Золотым петушком» или «Шехеразадой» и «Китежем», эти произведения сблизятся, как только им будут противопоставлены «Пиковая дама», «Ромео и Джульетта» или Пятая и Шестая симфонии Чайковского. Все это очевидно. Не следует поэтому думать, что в данной работе могла получить исчерпывающее освещение вся проблема оркестрового стиля Чайковского. Я затронул сравнительно небольшой круг вопросов, ограничился преимущественно зрелым периодом его творчества.

Часть третья ТРИ ОРКЕСТРОВЫЕ РЕДАКЦИИ ПЕРВОЙ КАРТИНЫ ПРОЛОГА ОПЕРЫ МУСОРГСКОГО «БОРИС ГОДУНОВ»

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Нам сейчас трудно осознать в полной мере, чем явилась в свое время редакция «Бориса Годунова», осуществленная Н. А. Римским-Корсаковым. Прав был Стасов, когда писал: «То, что Римский-Корсаков нынче сделал, это именно не «труд», а «долг», который он глубоко чувствовал и который много лет носил в груди своей»¹. Римский-Корсаков упорно, в течение многих лет работал над «Борисом Годуновым». Закончив в девяностых годах новую редакцию оперы, он представил ее в дирекцию императорских театров. Однако опера Мусоргского была отвергнута. Николай II собственноручно вычеркнул ее из репертуара Мариинского театра. Когда Римский-Корсаков узнал об этом решении царя, он пришел к выводу, что необходимо поставить «Бориса Годунова» на общественные средства. «Это будет моим последним дебютом в роли дирижера, в роли, которой я никогда не любил. Но на этот раз необходимо сделать исключение. И я это сделаю! А пока буду на зло всем оркестровать эту оперу и оркестровать особенно хорошо! Это будет моей мезтью»².

Римским-Корсаковым руководило не только чувство личной дружбы к гениальному современнику — он высоко ценил оперу Мусоргского, хотя не все в ней полностью принимал. Внося целый ряд поправок и изменений, он создал свою редакцию, в которой, понятно, не могли не сказаться его личные взгляды и вкусы. Тем поразительнее необычайная его скромность в оценке своего творческого подвига.

Первое представление «Бориса Годунова» в Мариинском театре, с участием Шаляпина в заглавной роли, состоялось 9 ноября 1904 года. Несмотря на то, что своей редакцией и инструментовкой Римский-Корсаков, по собственному признанию, остался «несказанно доволен», он писал в «Летописи»: «...дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старье фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре»³.

¹ «Новости», 1 декабря 1896 года.

² В. Ястребцев. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Запись от 5 февраля 1896 г. (см. статью А. Гозенпуда — «В борьбе за наследие Мусоргского». «Советская музыка», 1956, № 3).

³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, стр. 227.

гениальное творение умершего друга можно назвать то, что сделал Римский-Корсаков.

Не следует упускать из виду, что даже некоторые представители передовой художественной интеллигенции встретили «Бориса Годунова» недоброжелательно. Симптоматично в этом отношении высказывание М. Н. Ермоловой. В письме к Л. В. Средину (от 25 февраля 1899 г.) Ермолова писала: «... Вы правы и в том, что опера Римского-Корсакова (речь идет о «Моцарте и Сальери» — *А. В.*) есть «сапоги всмятку». Лучшего выражения не подберешь. И как бы вы ни старались углубиться в нее, кроме холодных идей, то есть «музыки, проверенной алгеброй», по выражению Сальери, вы в ней ничего не найдете. Это все контрапункт, а ведь Римский-Корсаков несомненный талант... сам себя погубивший этими новыми, проклятыми теориями. Вот «Борис Годунов», по-моему, опять тот же контрапункт, те же холодные идеи, то же отсутствие музыки, но еще вдобавок отсутствие таланта. Мы с Шаляпиным чуть ли не подрались, когда он мне доказывал, что музыка «Бориса» так велика, что в ней видны проселочные дороги»...¹

Разумеется, общая концепция у Римского-Корсакова несколько отличается от концепции Мусоргского. Если говорить о двух стержневых линиях — драме совести царя-убийцы и народной трагедии, то первой из них Римский-Корсаков, по-видимому, придавал большее значение нежели сам Мусоргский.

Различие концепций не могло не сказаться и на инструментовке — этом существенном компоненте музыкального целого.

В этой связи возникает вопрос: закономерна ли попытка переоркестровать «Бориса Годунова»?

Думается, такая попытка явилась исторически необходимой и закономерной. Возьмем, к примеру, эпизод колокольного перезвона в начале второй картины Пролога («Венчание на царство»). Авторская ремарка «Торжественный колокольный звон» и далее, после поднятия занавеса. — «Великий колокольный звон на сцене» достаточно ясна и определена². И когда Б. Асафьев, бывший некогда яростным противником корсаковской редакции, в статье «Почему надо исполнять «Бориса Годунова» Мусоргского в подлинном виде?»³ пытается оправдать тусклую звучность авторской оркестровки тем, что «сцена коронации... вовсе не пышное и эффектное празднество, а подневольное славение, подневольное торжество», подобная аргументация представляется неубедительной. Прежде всего, тусклое звучание начала сцены коронации противоречит прямым указаниям самого Мусоргского, его ремаркам и в клавираусцуге, и в партитуре. Далее, мы располагаем воспоминаниями современников, слышавших авторскую интерпретацию колокольного звона на фортепьяно. А. Глазунов рассказывал Д. Шостаковичу, с какой необычайной силой звучал на рояле колокольный звон в исполнении Мусоргского (кстати напомним, что Мусоргский во время своих концертных поездок с Д. Леоновой исполнял этот эпизод на фортепьяно как один из номеров программы). В статье (опубликованной «С.-Петербургскими Ведомостями») об исполнении «Бориса Годунова» на сцене

¹ Сборник «Мария Николаевна Ермолова». М., «Искусство», 1955, стр. 145.

² См. стр. 32 и 34 клавираусцуга под редакцией П. Ламма И, соответственно, стр. 59 и 62 литографированной партитуры, изданной под редакцией П. Ламма и Б. Асафьева. 1928 и 1933 гг. (оба издания Л., Музгиз и Оксфордский университет, Лондон).

³ Иг о р ь Г л е б о в. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей. М., Музсектор Госиздата, 1928, стр. 24.

<стр. 99>

Мариинского театра в авторской инструментровке, Ц. Кюи отмечает; что «колокольный звон, преэфектный на фортепьяно, вышел в оркестре менее удачным»¹.

Спустя пятьдесят с лишним лет (в 1928 году) в Ленинградской Академической опере (б. Мариинском театре) «Борис Годунов» был возобновлен в подлинной редакции. Б. Асафьев писал тогда: «Наша музыкальная общественность стоит накануне крупного события: возвращения ей в неприкосновенном виде произведений композитора, каждая строчка которого должна быть дорога всем, кто в малейшей мере не чужд музыки... В ретроградных кругах под видом лстивой любви к музыке Мусоргского (стыдно же ругать его после признания его музыки на Западе!²) со тщанием подчеркиваются оскорбительные для его памяти суждения. Там рады были бы уничтожить его рукописи или замуровать их в архивах, только бы не предоставить этому композитору говорить самому за себя»³.

Несколько дней спустя в той же «Красной газете» (в вечернем выпуске) появилась новая статья Б. Асафьева «Перед премьерой «Бориса Годунова».

Говоря о преимуществах, которые обещает исполнение оперы Мусоргского «не в переработанном виде, как она исполнялась до сего времени, а в том вокальном и инструментальном облике, который был дан ей самим композитором», Б. Асафьев указывает на стремление Римского-Корсакова «сглаживать все интенсивно-дерзкое, «подымать» то, что ему казалось мало звучным».

Постановка «Бориса Годунова» на сцене Академической оперы вызвала острые споры. 28 февраля 1928 года «Красная газета» опубликовала статью А. Глазунова. «Борис Годунов» Мусоргского, — писал Глазунов, — представленный на рассмотрение дирекции императорских театров в 1870 г., был вначале отвергнут. Мотивами послужили, якобы, «обилие хоров, ансамблей и отсутствие сольных номеров». Опера была поставлена лишь 26 января 1874 г. ... Первое время «Борис» имел успех, но вследствие все уменьшавшихся сборов был впоследствии снят с репертуара.

Я присутствовал на последних представлениях «Бориса». Зная в совершенстве его музыку, которой восторгался, я вынес тогда впечатление, что по сравнению со звучностью на фортепьяно в оркестре многое проигрывает... Римский-Корсаков, горячий почитатель Мусоргского и свидетель творческого зачатия и роста «Бориса», все это учел, приступая к обработке ценимого им произведения. Никаких корыстных

¹ Цитирую по статье А. Хохловкиной «Первые критики «Бориса Годунова» в

сборнике «Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и исследования». М., Музгиз, 1930, стр. 153.

² Кстати, триумфальное шествие музыки Мусоргского на Западе началось после постановки «Бориса» с Шаляпиным в заглавной партии, причем опера шла в редакции Римского-Корсакова.

Нельзя не воздать должное Шаляпину, открывшему миру гений Мусоргского. Впрочем, сам Римский-Корсаков отлично понимал, как трудно было в те годы привлечь внимание публики к творчеству малоизвестного композитора. В «Летописи моей музыкальной жизни» он писал: «Публика... приветствует лишь известное, знакомое и модное, то есть тоже известное. Из этого заколдованного круга выводят искусство две вещи: задорная реклама и известные артисты» (цит. изд., стр. 172). Роль, которую сыграл Шаляпин в пропаганде творчества Мусоргского, поистине огромна и заслуживает специального исследования.

³ Вечерний выпуск «Красной газеты», Л., 5 февраля 1928 г.

<стр. 100>

или иных целей, кроме желания дать дорогу забытому произведению, он не имел... за свою самоотверженную работу он, как соавтор, даже не получил гонорара ни от издателя, ни от театров... Не отрицая в корсаковской редакции «Бориса» вложенной в нее доли индивидуальности, укажу, что Моцарт не остановился перед самостоятельной переработкой оратории «Мессия» такого великого мастера, как Гендель, ссылаясь на недостаточную звучность и устаревшую... инструментовку, за что подвергся большим нареканиям. Я же убежден, что творение Генделя только выиграло в редакции Моцарта».

Постановка «Бориса Годунова» в подлинной авторской редакции не выдержала испытания временем. И наиболее прозорливым оказался покойный композитор А. М. Житомирский, писавший 1 марта 1928 г. на страницах той же «Красной газеты»: «Редакция «Бориса Годунова», сделанная нашим великим композитором и учителем Римским-Корсаковым, не вызывает никаких сомнений в своей целесообразности. Однако постановка подлинного «Бориса» *была весьма желательна* и представляет огромный интерес. И вот, прослушав теперь спектакль Акоперы, могу сказать, что если давно примирился с техническими неловкостями и некоторыми промахами (в области голосоведения, фигурации, модуляции и др.), то все же никак не могу примириться с оркестровкой». Высоко оценивая оркестровку Римского-Корсакова, А. М. Житомирский тем не менее добавляет: «Можно с уверенностью сказать, что подлинный «Борис Годунов» в Акопере потерпит урезки из-за длиннот, а также что переоркестровка неминуема. Весь вопрос в том — когда, кто и как?»¹.

Предвидение А. М. Житомирского оправдалось: в 1939—1940 гг. Д. Д. Шостакович создал новую оркестровую редакцию оперы «Борис Годунов».

Необходимо рассмотреть параллельно три партитуры «Бориса Годунова»: я имею в виду подлинную партитуру Мусоргского, изданную Музсектором Госиздата в 1928 году, корсаковскую редакцию и оркестровку Шостаковича.

Как известно, Римский-Корсаков внес значительные изменения: и в гармоническую ткань и в интонационный склад оперы Мусоргского. Более того: он не только переоркестровал великое произведение своего друга и современника, но и внес в его оперу существенные коррективы.

Д. Д. Шостакович заново воссоздал партитуру «Бориса Годунова» по клавиру, сделанному П. Ламмом на основе автографов самого Мусоргского².

Редакцию Шостаковича нельзя рассматривать как некое дополнение к партитуре Римского-Корсакова. Речь идет не о том, что Шостакович дооркестровал куски, урезанные Римским-Корсаковым, и восстановил интонационные, гармонические и модуляционные особенности подлинника. Речь идет о другом: он заново воссоздал всю партитуру, инструментовка Д. Д. Шостаковича покоится на принципах, во многом отличающихся от принципов Римского-Корсакова.

Первоначальную редакцию Мусоргский закончил в 1869 году. Прошло без малого девяносто лет. Время показало, что в своих поправках партитуры Мусоргского Римский-Корсаков не всегда был прав. Подтвердился

¹ А. Житомирский. «В спорах о «Борисе Годунове». «Красная газета», вечерний выпуск. Л., от 1 марта 1928 г.

² Рукопись ее в течение длительного времени находилась у меня. Считаю своим долгом выразить глубокую благодарность Д. Д. Шостаковичу, предоставившему мне возможность подробно с нею ознакомиться. — А. В.

<стр. 101>

и тот факт, что в авторскую инструментовку «Бориса» необходимо было внести ряд изменений. В подлинной партитуре Мусоргского много поразительных находок, замечательных тембровых характеристик. Однако, вместе с тем, кое-где явно дает себя чувствовать та «непрактичность, а иногда и неудобоисполнимость», о которой писал Глазунов в упомянутой статье.

Б. Асафьев, как известно, упорно отстаивал в 20-е годы подлинную оркестровку Мусоргского: изумительные по своей выразительности отдельные страницы «Бориса Годунова», вероятно, заслонили в его восприятии партитуру всей оперы в целом. Защите своих положений Б. Асафьев посвятил немало статей, написанных с присущим ему блеском. Но надо отметить: шаткость позиции Б. Асафьева заключается в том, что доводы его построены на неправомерной основе — на анализе *отдельных* отрывков, *отдельных* оркестровых кусков, вырванных из контекста всей оперы. Развернутого и вместе с тем целостного анализа строения и развития оркестровой ткани Б. Асафьев не дает. Так, ссылаясь, например, на экспрессивное использование инструментов, взятых порознь¹, приводя начальные такты обращения Щелкалова к народу², Асафьев подчеркивал лишь те явления, которые вряд ли могут быть спариваемы, а именно, что гениальное чутье Мусоргского подсказало ему множество творческих находок.

Перед нами — иная задача: нам нужно сравнить партитуру Мусоргского с партитурами Римского-Корсакова и Шостаковича и выяснить принципы, которыми оба они руководствовались в своем претворении замысла Мусоргского. Сделать это необходимо, чтобы уяснить, чем вызвано то или иное отношение к оркестровому целому.

Говоря школьным языком, обе партитуры великолепно «звучат». Каждый

из композиторов — и Римский-Корсаков, и Шостакович — осуществил поставленные перед собою задачи не только с предельным мастерством, но и поистине вдохновенно. *Но суть дела в том, что в различной трактовке оркестра, в различном звучании сказываются различные концепции.* Это и есть тот вопрос, на котором хотелось бы прежде всего остановиться³.

¹ См. статью «Оркестр «Бориса Годунова», стр. 84—85 в сб. «Мусоргский. Борис Годунов», М., Музсектор Госиздата. 1930.

² И г о р ь Г л е б о в . К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей. М., Музсектор Госиздата, 1928, стр. 33.

³ Как известно, отношение Б. Асафьева к корсаковской редакции впоследствии изменилось. В его работе «Борис Годунов» Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина (Избранные труды. Изд. Академии наук СССР. т. III. М., 1954) — написана она была в сороковых годах — мы читаем: «Римский-Корсаков в своей редакции «Бориса Годунова», ставшей классической, мыслит, как теперь это видно, об опере, как спектакле, и выгодами для спектакля объясняются, по-видимому, разнообразнейшие переделки, сокращения и интонационные упрощения, которые он вносил в текст Мусоргского... Благодаря гению Шаляпина, пронесшего по всему миру редакцию «Бориса Годунова», выполненную Римским-Корсаковым в 1896 году, она получила мировую известность и стала общепринятой классической редакцией оперы». И далее: «...возникла еще одна его («Бориса Годунова» — А. В.) редакция в облике новой современной техникой оркестра колорированной партитуры этой оперы, партитуры, выполненной рукой мастера оркестровки — Шостаковича... Нет оснований не предполагать, что гениальная музыка «Бориса Годунова» не привлечет внимания и не послужит искушением для новых талантливых редакторов...» Вот все, что счел нужным сказать Асафьев о партитуре Шостаковича.

<стр. 102>

ГЛАВА ВТОРАЯ

Разумеется, следовало бы подвергнуть подробному анализу всю партитуру оперы Мусоргского. Но так как сделать это в рамках данной работы невозможно, я решил ограничиться хотя бы разбором одной законченной картины, чтобы поделиться с читателем некоторыми соображениями, которые возникли у меня в процессе работы над тремя партитурами «Бориса Годунова». В силу ряда причин выбор мой остановился на первой картине Пролога.

Следует оговорить, что Римский-Корсаков, как и Шостакович, в качестве отправной точки действительно использовал партитуру самого Мусоргского. Сохранив основу авторского замысла, каждый из них по-своему воспринял, по-своему раскрыл ее.

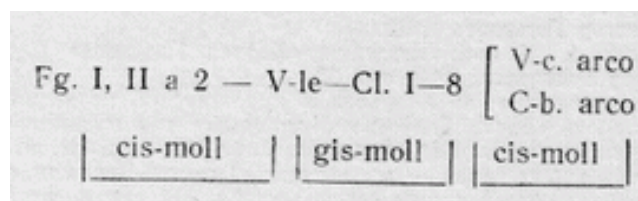
Возьмем первый раздел Пролога — оркестровую интродукцию.

Начальную мелодию Мусоргский поручает унисону двух фаготов (Fag. I II a due); в шестом такте ее перенимают альты (см. прим. № 42).

При сдвиге в *gis-moll* основная мелодия звучит квартой ниже у солирующего первого кларнета (см. прим. № 43).

И лишь вслед за этим, возвращаясь в *cis-moll*, Мусоргский проводит тему у виолончелей в октаву с контрабасами (см. прим. № 43а).

В трехчастном построении, образующем интродукцию Пролога, ведущая мелодия может быть, таким образом, отражена следующей схемой:



Октавное удвоение мелодии виолончелями и контрабасами в конце, так же, как и два фагота, играющие в самом начале в унисон, великолепно найдены. По отношению к промежуточному звену тембрового развития возникает вопрос: правомерно ли в шестом такте вступление альтов? Нужно ли дробить единый мелодический поток, нужно ли делить основную тему между двумя фаготами *a due* и альтами? Начало Пролога звучит незабываемо-прекрасно, но не успевает еще отзвучать унисон двух фаготов, как Мусоргский тут же исключает эту краску и вводит альты.

<стр. 103>

К тому же вызывает сомнение еще одно обстоятельство. Следует учесть, что отправная точка (унисон двух фаготов) в своем *тенорово-тесситурном* значении естественно приводит (при возвращении обратно в *cis-moll*) к глубокому октавному басу виолончелей и контрабасов. В этих условиях промежуточные звенья — этапы тембрового развития основной мелодии — должны как-то связать функцию унисона двух фаготов с октавным проведением основной темы в басах. А у Мусоргского при переходе в *gis-moll* в роли мелодического голоса оказывается *низкий* регистр кларнета, вовсе лишенный тенорово-баритонального значения. Смена «высоких» фаготов альтами и, в особенности, последующее появление кларнета в известной мере нарушает развитие общей линии, идущей от высокого тенорового регистра фаготов к октавному звучанию мелодии в басу.

Возможно, Мусоргский и сам почувствовал, что низкий регистр кларнета не является тем промежуточным звеном, которое надлежащим образом темброво связывает крайние точки первой фазы Пролога. Этим, вероятно, и объясняется неожиданное появление новой функции при передаче основной мелодии кларнету: я имею в виду *pizzicato* всей струнной группы.

Pizzicato струнных, в частности виолончелей и контрабасов, я рассматриваю, как своеобразную попытку несколько зауэлировать использование кларнета в роли связующего звена мелодии. Однако регистровые свойства виолончелей и контрабасов (поскольку эти регистровые свойства относятся к другой функции) не могут *восполнить* утерянной в самой мелодической линии преемственности развития. Выключение в данном месте баритонально-тенорового регистра мелодии ничем не может быть восполнено.

Блестяще разрешена проблема промежуточного тембрового звена в партитуре Шостаковича. Автор в полной мере оценил краску Мусоргского — унисон двух фаготов в начале Пролога, а также октавное проведение той же мелодии у виолончелей — контрабасов (при возвращении в *cis-moll*). Эти отправные точки в партитуре Шостаковича сохранены, но промежуточное

развитие претерпело некоторые изменения. Шостакович прежде всего отказывается от дробления мелодической линии: всю мелодию, вплоть до поворота в *gis-moll*, излагают у него два фагота. Начиная с *gis-moll*, мелодия переходит к *виолончелям*. Таким образом, развитие ведущей мелодии в Интродукции идет от двух фаготов к виолончелям, а затем от виолончелей (с их тенорово-баритональным характером тембра) к глубокому октавному басу виолончелей и контрабасов (см. прим. № 44).

В этой связи становится понятным, почему вторгающаяся функция — *pizzicato* скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов — отсутствует в партитуре Шостаковича. Он от нее отказался, тем более, что в подлинном клавире «Бориса» нет даже намека на восполняющую роль *pizzicato*. Это факт существенно важный. Мусоргскому сопутствующая функция *pizzicato* струнных в ее *выразительном значении*, очевидно, не была нужна.

Римский-Корсаков, оркеструя «Бориса», также отказался от общего *pizzicato*. Но если у Шостаковича отправной точкой явился унисон двух фаготов, то Римский-Корсаков в чередовании фаготов а *due* — альтов — кларнета услышал горизонтальную проекцию смешанных красок. Несомненно, и он отпавлялся от намерений Мусоргского и во многих случаях сохранил инструменты, обозначенные самим Мусоргским, и темброво-конструктивные контуры, намеченные им. Но несомненно и то, что Мусоргского он воспринял по-своему. Ощущение горизонтальной проекции смешанных красок привело к тому, что с первых же тактов

<стр. 104>

Римский-Корсаков начал пользоваться принципом наслоения простых тембров, объединяя их в более сложный, более густой, общий тембр¹. Мелодию в самом начале он поручает фаготу, но дублирует его английским рожком. Так же как и Мусоргский, в момент появления подголоска он передает мелодию от одной тембровой группы — другой. Связующим началом здесь остаются смешанные тембры, однако переход от фагота и английского рожка к двум кларнетам а *due* и валторне приводит к более плавному ведению мелодии, к более естественной преемственности ее развития (см. прим. № 45). (Напомню, что в шестом такте своей партитуры Мусоргский *противопоставляет* фаготы альтам).

При возвращении в *cis-moll* Римский-Корсаков, так же как Мусоргский (и так же как Шостакович), поручает мелодию в басах виолончелям и контрабасам. Все же виолончели и контрабасы Римский-Корсаков принимает только за основу и в качестве третьего (верхнего) голоса октавного баса добавляет к ним альты в унисон с двумя кларнетами и английским рожком (см. прим. № 46).

Как же решает Римский-Корсаков проблему промежуточного тембра при сдвиге в *gis-moll*? Бесспорно, и он почувствовал, что здесь необходим тенорово-баритональный характер тембра. Тем не менее кларнет в корсаковской редакции сохранен. Но не в виде индивидуального тембра, а как один из компонентов общего звучания. Учитывая предшествующую линию развития (первый фагот и английский рожок—одна валторна и два кларнета а *due*), Римский-Корсаков поручает интонирование мелодии в нижнем голосе

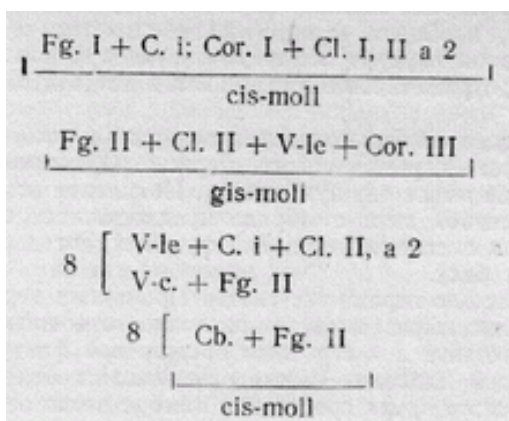
двум кларнетам, фаготу, альтам, к которым затем присоединяет третью валторну. При известной тембровой модификации ведущей мелодии на всем протяжении интродукции, вплоть до возвращения в *cis-moll*, он сохраняет ее тенорово-баритональный характер.

Задачу соединительного тесситурного звена Римский-Корсаков решает по-своему, отправляясь от первых тактов Пролога, где дан унисон фагота и английского рожка, и исходя из принципа наложения простых тембров (см. прим. № 47).

¹ Горизонтальная проекция смешанных красок в Прологе «Бориса» отнюдь не случайна. Она связана с изменившимся отношением самого Римского-Корсакова к оркестровому целому. Процесс этот происходил постепенно и привел к новому этапу в развитии его оркестрового стиля. Очень интересны в этом смысле воспоминания Б. Асафьева: «Не могу не привести одной любопытной беседы моей с Римским-Корсаковым после оркестровой репетиции первой картины — «Зима» — глазуновского балета «Времена года»: «Вот одна из лучших в русской музыке зим. Учиться надо у Александра Константиновича (Глазунова), и оркестровке особенно». Я рискнул сказать: «А зима в прологе «Снегурочки», по-моему, роднее. А уж что касается инструментовки, то...» Кончить мне не пришлось, ибо последовала реплика: «Нет уж, что там, вот собираюсь переинструментировать «Снегурочку» — теперь вот у этой Зимы (т. е. у Глазунова) возьму уроки»... Кажется, это происходило в период не то сочинения, не то инструментовки «Китежа», в коридоре Большого зала Петербургской консерватории, ибо шла репетиция симфонического концерта. В моих представлениях тогда никак не уместилось: оркестр Римского-Корсакова и оркестр Глазунова, но я понял, что в оркестровом слухе Н. А. и в оценке им оркестровых интонаций происходили колебания и намечался перелом» (Академик. Б. Асафьев. Избранные труды, т. III. М., Изд. Академии наук СССР. 1954, стр. 211).

<стр. 105>

Тембровый план мелодической линии в корсаковской партитуре может быть схематически выражен следующей формулой:

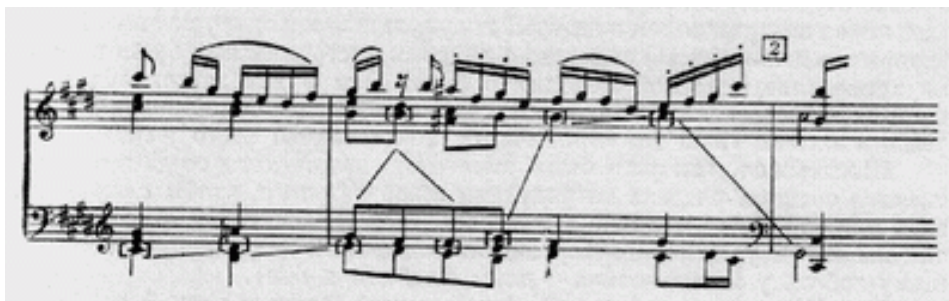


Перейдем к рассмотрению сопутствующих голосов.

Характерно, что при первом же появлении подголоска Римский-Корсаков оставляет выдержанное, в виде протянутого звука, у фагота до-диез. Он слышит и находит педаль там, где порою нет для этого достаточных оснований: выдержанный звук у Мусоргского — и в клавире, и в партитуре — отсутствует. С появлением *gis-moll*'я гармонический стержень переходит к унисону валторны и первого кларнета (соль-диезом заканчивается мелодия в

нижнем голосе; тот же соль-диез приобретает в последующем такте иное значение, значение педали, по аналогии с предыдущим до-диезом у фагота). Далее вторгаются две валторны, образующие при наличии нижнего мелодического голоса довольно плотную и компактную ткань.

Наконец, за два с половиной такта до возвращения в *cis-moll* Римский-Корсаков вводит новый дополнительный голос в басу. Этот голос, в том виде, как он дан Римским-Корсаковым, вовсе отсутствует у Мусоргского.



Новая линия, появившаяся в партитуре Римского-Корсакова, выведена из гармонического комплекса средних голосов:



<стр. 106>

(для большей наглядности в приведенном выше примере звуки, образующие эту новую линию, заключены в скобки).

Шостакович, наоборот, строго придерживается подлинника: в авторском клавише он находит все необходимое для конструирования оркестровой ткани, ограничиваясь лишь самыми незначительными коррективами.

Новый дополнительный голос у Римского-Корсакова не только увеличивает *плотность* гармонического стержня. Одновременно он выполняет и другую, не менее важную задачу. Появление новой линии у виолончелей в известной мере темброво предвосхищает значение тех же виолончелей в их последующей новой функции, когда они ведут основную мелодию в басу.

Таким образом, с первых же тактов Пролога, в первой же фазе его развития, наглядно вырисовывается различное отношение Римского-Корсакова и Шостаковича и к строению оркестровой фактуры в целом и к развитию ведущей мелодии. Шостакович мыслит более крупными линиями, хотя в то же время средствами тембра четко отмечает конструктивные грани. Для рассмотренного отрывка весьма характерно и *более свободное* движение голосов — основной мелодии и подголосков (именно в силу того, что у Шостаковича в *riano* они лишь *слегка* связаны прозрачной гармонической тканью деревянных духовых). У Римского-Корсакова наоборот: основная мелодия все время дана в смешанном тембре. От унисона фагота и английского рожка она переходит к валторне и двум кларнетам. Затем валторна умолкает и основную мелодию ведут альты, кларнет и второй фагот, к которым далее снова присоединяется валторна. Хотя Римский-Корсаков ясно осознает, что смешанные краски, часто применяемые, в значительной мере *смягчают* и

сглаживают тембровые сопоставления, тем не менее у него на всем протяжении интродукции Пролога господствуют именно такие краски, образуя своеобразную «тембровую вязь». Так, фагот, участвующий совместно с английским рожком в ведении основной мелодии вначале, после передачи этой мелодии унисону валторны и двух кларнетов «застревает» на до-диезе, но уже в ином качестве — теперь ему поручена педаль. В среднем разделе валторна включена в сложную смешанную краску основной мелодии. И одновременно две валторны образуют плотный гармонический стержень, крепко соединяя основную линию мелодии с подголоском гобоя. И, наконец, перед возвращением в *cis-moll* новую линию интонируют виолончели, которым в дальнейшем совместно с другими инструментами будет поручено проведение основной мелодии в басах. Чем руководствовался Римский-Корсаков, сглаживая и смягчая тембровые сопоставления, мы увидим позже. Пока же ограничимся констатацией этого факта.

Шостакович, как уже было отмечено, применяет соединительную ткань в среднем разделе интродукции лишь для того, чтобы *слегка* связать нижний голос мелодии с подголосочной функцией (у Мусоргского, так же как и у Римского-Корсакова, подголосок дан вначале солирующему гобоем, у Шостаковича — двум флейтам *a due*).

Еще Шуман в своей статье, посвященной Фантастической симфонии Берлиоза, останавливается на вопросе о взаимосвязи средних голосов и ведущей мелодии. «Если уж упрекать в чем-либо Берлиоза, — писал Шуман, — так скорее в *недостаточном внимании к средним голосам; но здесь надо учесть одно особое обстоятельство, наблюдавшееся мною лишь у немногих других композиторов. Мелодии Берлиоза отличаются такой интенсивностью почти каждого отдельного звука, что они подобно многим старым народным песням сплошь и рядом совершенно не терпят никакого гармонического сопровождения, а иногда благодаря ему могут*

<стр. 107>

даже потерять в сочности звучания. Берлиоз гармонизует их поэтому большей частью при помощи выдержанного баса или звуками верхней и нижней квинты» (курсив мой — А. В.)¹.

Римский-Корсаков в свое время также обратил внимание на своеобразие инструментовки Берлиоза, не связывая, однако, принципа строения его оркестровой ткани с особенностями его мелоса. Так, в «Летописи» он подчеркивает постоянное свое «стремление заполнить средние октавы, что *«далеко не всегда применялось Берлиозом»* (курсив мой — А. В.)².

Шостакович почувствовал огромную интенсивность мелодии Мусоргского, огромную интенсивность «почти каждого ее звука». Чтобы лучше оттенить и основную мелодию и сопутствующий ей подголосок, он ограничился не слишком заметным (и не слишком плотным) связующим звеном, и лишь в той мере, чтобы фактурное целое не распалось на составные части.

Поучительно в этом смысле сравнить последний раздел Интродукции у Мусоргского с партитурами Римского-Корсакова и Шостаковича. Оркестровая

ткань образует здесь совокупность трех функций:

- а) основной мелодии в басу,
- б) подголосочной функции и
- в) функции соединительного гармонического стержня. В клавире последняя функция распылена: она состоит из отдельных, отдаленных друг от друга, выдержанных гармонических звуков.

Приводим авторское изложение этих тактов:



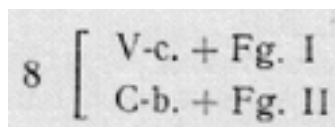
Во всех редакциях подголосок звучит у первых и вторых скрипок в октаву. Что касается основной мелодии, то хотя и Мусоргский, и Римский-Корсаков, и Шостакович поручают ее инструментам струнной группы и деревянным духовым, тем не менее у каждого из них басы приобретают несколько иной оттенок.

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. М., Музгиз, 1956, стр. 172—173.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, стр. 58.

<стр. 108>

Мусоргский ведет основную мелодию в октаву виолончелями и контрабасами, удваивая их двумя фаготами:



для того, чтобы придать, во-первых, звучанию басового голоса большую густоту, а во-вторых, — средствами тембра отделить мелодию от сопутствующей подголосочной функции, функции очень важной, значение которой скажется еще в дальнейшем. Собственно, у скрипок здесь дана интонационная основа «мотива принуждения» (пользуюсь этим определением Б. Асафьева, которое мне представляется чрезвычайно удачным).

Римский-Корсаков применяет ту же октавную фактуру виолончелей — контрабасов плюс фаготы, прибавляя к ним, однако, еще один, более высокий «этаж» (унисон альтов, двух кларнетов и английского рожка). Таким образом, Римский-Корсаков не только доводит до конца всю линию развития

смешанного тембра, идущую от начальных тактов Пролога, но и *сближает расстояние* между мелодией, звучащей в басах, и подголоском скрипок.

Шостакович ограничивается октавным проведением виолончелей и контрабасов. Он вносит лишь большую густоту в звучание основной мелодии: виолончели у него дублированы альтами, басовым кларнетом и первым фаготом, а контрабасы — вторым фаготом и контрафаготом:

$$8 \left[\begin{array}{l} \text{V-c.} + \text{V-le} + \text{Cl. basso} + \text{Fg. I} \\ \text{C-b.} + \text{Fg. II} + \text{C.-Fg} \end{array} \right]$$

В результате у Шостаковича темброво более выпукло (даже по сравнению с Мусоргским) очерчены и разграничены важнейшие мелодические явления в пределах целого: имею в виду соотношение основной мелодии и функции подголоска.

Весьма важную роль в данном отрывке приобретает третья функция — функция гармонического стержня.

Мусоргский, оркеструя «Бориса», отказался от соль-диеза большой октавы (хотя оно имеется в клавире) и перенес всю гармоническую ткань в более высокий регистр.



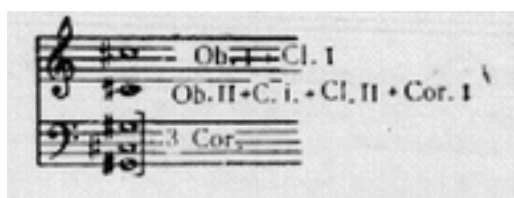
<стр. 109>





Разрозненные (распыленные) элементы гармонического комплекса он сводит к *единой* аккордовой вертикали, к более компактному целому.

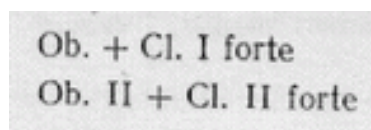
Римский-Корсаков и Шостакович по-разному подошли к проблеме третьей функции. В то время как Римский-Корсаков создает непрерывную аккордовую ткань в двух октавных «этажах», Шостакович ограничивается существенно важными гармоническими точками с *нарочитым пропуском* отдельных звуков:



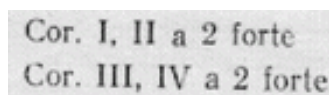
В условиях *forte* каждая гармоническая точка, естественно, должна обладать значительной плотностью: верхнее до-диез (до-диез второй октавы) Шостакович поручает унисону первого гобоя и первого кларнета, до-диез первой октавы — второму гобою, английскому рожку, второму кларнету и первой валторне, соль-диез, до-диез малой и соль-диез большой октавы — соответственно остальным трем валторнам. Начиная с третьего такта проведения основной мелодии в басу фактура модифицируется. Но самый принцип *плотности* каждого гармонического звука остается по сути дела неизменным.

<стр. 110>

В четырехголосном складе (в широком расположении) два верхних голоса даны смешанному тембру гобоев и кларнетов:

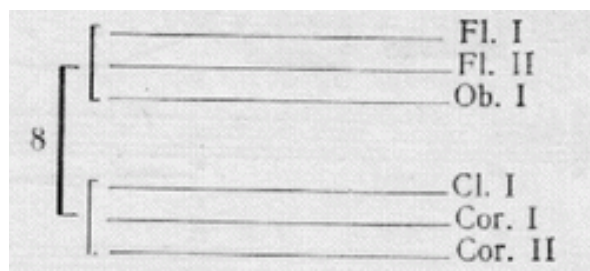


Нижние два — четырем валторнам:



Строение гармонического стержня в партитуре Римского-Корсакова

иное. Он пользуется *сплошным* заполнением всей аккордовой вертикали. Если взять, к примеру, тот же третий такт проведения основной мелодии в басу, то схематически функцию гармонического стержня можно изобразить следующим образом:



Показательно различное отношение инструментов к третьей функции. Но чтобы понять, чем отличается корсаковская редакция от редакции Шостаковича, необходимо рассмотреть третью функцию не изолированно, а в ее связи с функцией подголоска — мелодической линией скрипок.

Римский-Корсаков *сглаживает* контрастность подголоска: на сплошную сеть гармонических комплексов, на аккордовую педаль накладывается линия скрипок. Именно «накладывается», причем выдержанный гармонический стержень включает *и те звуки*, которые образуют опорные точки мелодического рисунка.



Дублируя скрипки деревянными духовыми, Римский-Корсаков не членит, а темброво объединяет подголосок с педальной функцией духовых и тем самым сближает подголосок и с основной мелодией, проводимой в басу. В авторской оркестровке контрастность, по-видимому, казалась ему чрезмерной, и он *приглушил* эту контрастность, сгладил ее. Разумеется, *не только* средствами оркестра; но нас в данном случае интересует конкретное преломление концепции Римского-Корсакова в сфере оркестрового мышления — в корсаковской партитуре «Бориса». Надо еще раз подчеркнуть: оркестровка Римского-Корсакова не только мастерски

<стр. 111>

сделана — она вдохновенна; но в ней отразились его взгляды, его вкусы, *его угол зрения*. Он привнес сюда свое понимание или, говоря словами Глазунова, «внес долю своей индивидуальности».

Концепция Шостаковича иная: контрасты, намеченные Мусоргским, еще ярче подчеркнуты в его инструментовке. Несомненно, и он «внес долю своей индивидуальности» в партитуру «Бориса», опираясь при этом на явно выраженные оркестровые намерения Мусоргского. Однако, прежде чем перейти к вопросу о причинах, побудивших Шостаковича так, а не иначе интерпретировать оркестровый замысел Мусоргского, вернемся к третьей фазе Интродукции.

Нарочитые пропуски отдельных голосов в функции гармонического стержня не являются случайными. Шостакович умышленно *разрежает* оркестровую ткань связующего звена, чтобы более контрастно сопоставить основную мелодию в басу с подголосочной функцией. Подголосочную функцию у него (так же, как и у Мусоргского) ведут первые и вторые скрипки в октаву, *никем не дублируемые*, а основной голос в басу он поручает (как и Мусоргский) виолончелям, контрабасам, двум фаготам, «уплотняя» их басовым кларнетом и контрафаготом.

Расстояние между мелодией и подголоском сохранено у Шостаковича в том же виде, как и у Мусоргского. Третью функцию (гармонический стержень) он конструирует с таким расчетом, чтобы обе линии мелодического значения были бы обособлены, разумеется в известных границах (в противном случае распалось бы фактурное целое), чтобы ни один из звуков гармонической педали не вторгся в линию *свободного движения мелодических голосов*. Шостакович оставляет гармоническую ткань разреженной не ради технологического эффекта. Разреженная педаль в данном месте служит ему лишь средством тембрового *отграничения* основной мелодии от функции подголоска. Шостакович рассматривает найденные им технологические приемы не как своего рода самоцель, а лишь как средство выявления самого замысла. *Средства* осуществления замысла (в том числе и принципы оркестровки) определяются замыслом композитора. Поэтому инструментовка, например, Вагнера не похожа на инструментовку Брамса, так же как инструментовка Римского-Корсакова не похожа на инструментовку Чайковского. Не удивительно поэтому, что в основу корсаковской партитуры легли иные принципы, нежели те, которыми руководствовался Шостакович, оркеструя «Бориса». И тот и другой опирались в целом ряде случаев на прямые указания Мусоргского; и у того и у другого опера получила различное оркестровое претворение.

Мы не сможем до конца понять оркестровую редакцию Шостаковича, если не учтем особенностей его творческой индивидуальности и не примем во внимание его творческий стиль. При поразительной широте «дыхания» (подлинной симфоничности) и громадной масштабности развития замечательной чертой музыки Шостаковича, чрезвычайно ярко выраженной, является поляризация конфликтов. Вероятно, она привела и к протяженности дыхания, и к масштабности развития. Здесь не место подробнее останавливаться на причинах, обусловивших эти особенности.

Говоря о частных проявлениях конфликтности в творчестве Шостаковича, отмечу следующее важное обстоятельство: главные и побочные партии первых частей его симфонии построены таким образом, что полифоническому складу одной противостоит гомофонно-гармонический склад другой (достаточно вспомнить *Allegro non troppo* из Первой симфонии, *Moderato* из Пятой, *Largo* из Шестой, *Allegretto* из Седьмой и *Moderato* из Десятой симфонии). Примечателен характер развития музыки

<стр. 112>

Шостаковича. С одной стороны, имеет место замедленность, неторопливое

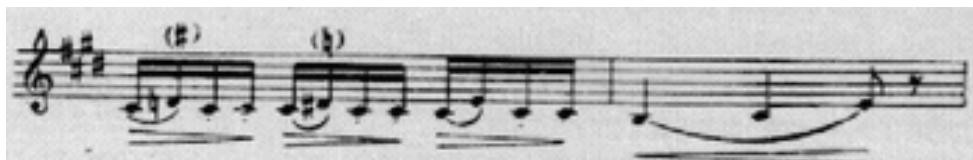
развертывание в первоначальной стадии развития, а с другой — ускорение, сжатие на последующих этапах (например, в разработке первой части Пятой симфонии). Шостакович умеет соединить воедино почти импровизационное, свободно-рапсодическое начало с неумолимой закономерностью конструирования целого. *И в этом я усматриваю одно из проявлений поляризации конфликтов.*

Наконец, несколько слов об оркестре Шостаковича. Если сравнить «роскошную» оркестровую ткань Р. Штрауса или Стравинского времен «Петрушки» и «Весны священной» с фактурным строением произведений Шостаковича, то неизбежно обнаружится внешний «аскетизм» его партитур. Ограничиваясь минимальным количеством функций, Шостакович каждой из них придает *особую, яркую очерченность*. В этом новом типе индивидуализации инструментов своеобразно, в сфере оркестра, преломилась поляризация конфликтов. Именно поэтому Шостакович не мог примириться с известной нивелировкой тембровых сопоставлений, со «сглаживанием острых углов», которые можно наблюдать в корсаковской партитуре «Бориса Годунова». Напротив, в своей редакции он *резче* подчеркнул контрасты, *углубил их*, придал им большую остроту.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Свойственное Шостаковичу чувство масштаба, протяженной формы, короче — чувство пропорции, раскрылось в инструментовке сцены появления Пристава в прологе «Бориса Годунова». У Шостаковича первое проведение «темы принуждения» коренным образом отличается и от редакции Римского-Корсакова, и от подлинной партитуры Мусоргского.

Приводим авторское изложение в подлиннике:



Хотя клавишник дает право по-иному интерпретировать те же такты:



Римский-Корсаков, принимая за основу партитуру Мусоргского, вносит небольшие коррективы. Не меняя функции первых скрипок, вторых скрипок, виолончелей, он присоединяет к ним (октавой ниже) контрабасы и одновременно дублирует виолончели альтами, конечно отбрасывая первую четверть второго такта, так как си большой октавы сыграть на альте невозможно.

Мерные улары литавр подчеркивают контуры «мотива принуждения»:



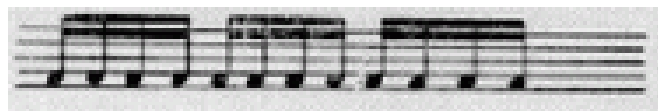
Третья труба и три тромбона акцентируют его окончание, в то время как фаготы во втором такте накладываются на виолончели (плюс альты) и контрабасы.

У Шостаковича дело не только в иной инструментовке. И он за основу принимает компактную звучность струнной группы, поручая ей «тему принуждения», хотя по-своему конструирует весь отрывок в целом

Здесь имеет место расчлененность элементов оркестровой ткани. Однако основное заключается в причинах, обусловивших эту расчлененность: Шостакович по-иному, очевидно, воспринял музыку приведенных тактов. Исходя из присущих его творчеству особенностей развития — масштабности, широкой протяженности, из свойственного ему как художнику чувства пропорции, он, опираясь на клавиш Мусоргского, воспринимает замкнутый двутакт «мотива принуждения» (с остановкой — упором на до-диез) как начальный толчок к последующему разбегу. Именно поэтому интонационную

вставку: си малой октавы до-диез первой — ми первой Шостакович изъясил из мелодической основы струнной группы, придав ей значение подголоска.

Нетрудно убедиться, в какой мере понимание Шостаковичем приведенных тактов способствует созданию протяженности развития, линии единого дыхания: весь подход к последующему хору основан на оstinatной формуле движения шестнадцатыми. Окрик Пристава: «Ну, что ж вы? Что ж вы идолами стали? Живо, на колени!» — дан на повторяющихся гармонических звуках, причем неизменно сохранена ритмическая формула:

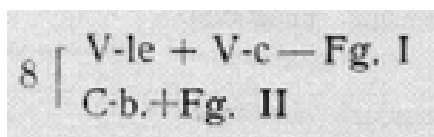


и т. д.

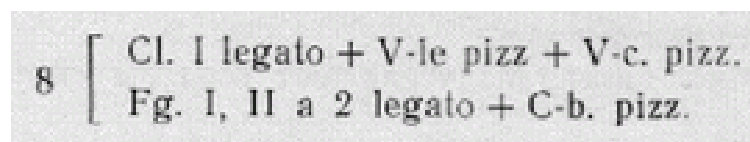
В промежутке между последующими репликами вторгается «мотив принуждения» — те же шестнадцатые. И лишь при последних словах «Эко чертово отродье», с их выразительным мелодическим рельефом, завершается функция первых скрипок (чередующееся до первой октавы).

Небезынтересно сопоставить последние такты партитуры Шостаковича с подлинником Мусоргского и с редакцией Римского-Корсакова.

В этом отрывке в редакции Римского-Корсакова обращает на себя внимание педаль у гобоев и отсутствие ритмической пульсации на первой доле такта (что вызвано соображениями гармонического порядка). Нижний голос тоже дублирован, но не так, как у Мусоргского:



У Мусоргского — сплошная ритмическая пульсация, не поддержанная педалью; все же на сравнительно небольшом отрезке он часто меняет высотность. Что касается басового голоса, то он построен следующим образом: к октаве — кларнет и два фагота а 2 (причем деревянные играют legato), прибавлены альты, виолончели, контрабасы pizzicato:



Наиболее бескомпромиссное решение нашел Шостакович. Пользуясь клавиром Мусоргского, он поручил *непрерывно чередующееся до*

<стр. 115>

одним первым скрипкам (не меняя высотности в пределах одного такта) и ограничил октавный голос внизу одними виолончелями pizzicato и контрабасами pizzicato. Подобное решение представляется чрезвычайно удачным, в особенности если учесть, что нижний голос, в свою очередь, дублирует вокальную партию: благодаря pizzicato виолончелей и контрабасов создается впечатление, будто в оркестре скандируются последние слова Пристава: «Э-ко чер-то-во от-ро-дье» (см. прим. № 48, 49 и 50).

Изложение первого хора народа в редакции Шостаковича очень близко

оркестровому замыслу Мусоргского.

Римский-Корсаков с самого начала отошел от подлинной партитуры (см. прим. № 51). Шостакович, наоборот, опирается прежде всего на оркестровку Мусоргского, корректируя отдельные ее места с помощью его же клавира (см. прим. № 52, 53).

Несколько слов о хоровой фактуре. Поправки в нее вносили и Римский-Корсаков, и Шостакович.

Как известно, у Мусоргского начинают альты, далее подхватывают тенора («Ах, на кого-то ты оставляешь, кормилец!»). Почти буквальное повторение тех же слов на той же интонационной основе лишь усиливает общее впечатление. Наконец, вступает весь хор.

Хоровая инструментовка Римского-Корсакова иная. Начало он поручает унисону сопрано и альтов, затем к массе женских голосов присоединяются тенора октавой ниже. Таким образом, к хоровому tutti Римский-Корсаков приходит постепенно, создавая пластически *более единое* (я не хочу сказать — одноликое) целое.

Резче очерчены грани у Шостаковича; так же, как и Мусоргский, он поручает начало альтам, но мелодию подхватывают не тенора, а басы. И у него отдельные группы хора *предшествуют* звучанию хора в целом. Интерпретацию Шостаковичем первых одиннадцати тактов (двадцати тактов по партитуре Римского-Корсакова) можно свести к формуле: альты — в октаву с басами — хоровое tutti.

Хоровое tutti у Мусоргского и Шостаковича полностью совпадает. В корсаковской редакции это tutti приобретает иной характер — характер гармонических последовательностей. Цепь аккордовых вертикалей приводит к тому, что интонационная рельефность средних голосов тускнеет: средние голоса становятся более зависимыми и теряют в значительной мере свою самостоятельность.

Замена теноров басами вполне закономерна, если учесть общую концепцию Шостаковича: здесь сказалось присущее ему чувство протяженных масштабов, большой формы. В диалоге народа с Митюхой (и далее с Приставом) с особой остротой выявлена эта дифференцированность хорового целого. Авторская партитура явно свидетельствует о намерениях Мусоргского: реплики поручены отдельным группам. Шостакович лишь протянул нити от начальных тактов к последующему развитию.

Отправляясь от оркестрового замысла самого Мусоргского, Шостакович сопровождающую ткань концентрирует у струнных, дублируя при этом вокальную партию альтов двумя гобоями и английским рожком и далее басы — двумя кларнетами и двумя фаготами.

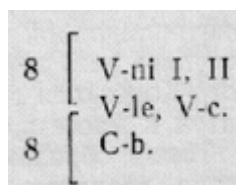
Мусоргский строит первые два аккорда следующим образом:

$$8 \left[\begin{array}{cc} V-ni \text{ I, II} & V-c. \\ V-le & C-b. \end{array} \right] 8$$

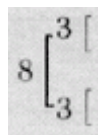
Он перекрещивает октаву: до малой октавы и до первой (у альтов и первых и вторых скрипок) с октавным голосом виолончелей — контрабасов. При появлении ля-бемоля на третьей доле второго такта функция скрипок раздваивается:



Гармония становится пятиголосной. Фа большой октавы и фа малой внизу (у виолончелей и контрабасов) переходит в квинту ля-бемоль большой и ми-бемоль малой, а альты возвращаются к исходному до. Вслед за тем вся группа струнных унисоном в трех октавах излагает подголосочную интонацию ми-бемоль — фа — до: своего рода расщепление основной вокальной мелодии.

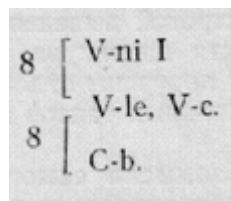


Затем сопровождающую ткань Мусоргский вторично начинает четырехголосным складом — двумя терциями в двух октавных «этажах».



И снова появляющееся ля-бемоль (у вторых скрипок) приводит к пятиголосию. Начальный раздел заканчивается трезвучием с пропущенной квинтой: ми-бемоль — соль — ми-бемоль.

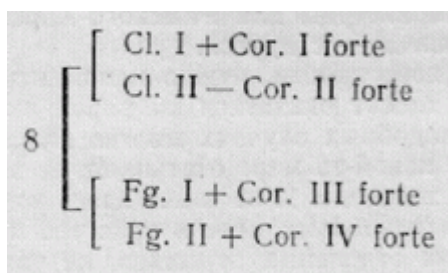
Оркестровая ткань Шостаковича функционально более упорядочена. Опираясь на подлинный клавир Мусоргского, он сплошь пользуется четырехголосным сложением и заканчивает весь раздел одним ми-бемолем — унисоном в трех «этажах», отказываясь от терцового звука, как это сделал и сам Мусоргский в своем клавире:



Оркестровое сопровождение Шостакович поручает четырем голосам струнной группы: первым скрипкам, альтам, виолончелям, контрабасам; лишь в одном месте, при появлении подголосочной интонации ми-бемоль — фа — до, вступают вторые скрипки и вместе с первыми подчеркивают мелодическую ее значимость.

Естественно, и Римский-Корсаков внес свои коррективы; но благодаря корсаковской инструментовке весь отрывок приобрел несколько иной характер.

Первые пять тактов (по партитуре Римского-Корсакова) образуют довольно плотную педаль:



Лишь с появлением подголосочной функции ми-бемоль — фа — до вступают струнные (причем, дублирует их Римский-Корсаков деревянными духовыми). Далее функция сопровождения снова переходит к соединенному тембру кларнетов — валторн, фаготов — валторн. Правда, появившиеся ранее струнные не исчезают: в последующем хоровом tutti Римский-Корсаков снова вводит всю массу струнных. И в его партитуре видна своя глубокая закономерность. Тем не менее протяженность тембрового развития оказывается нарушенной.

Прежде всего исчезает непрерывность мелодизированной линии.



Эта линия становится по меньшей мере темброво-расчлененной (у Римского-Корсакова имеет место *смена* тембровых пластов, которые скреплены, однако, общностью приема смешанных красок).

Весьма поучительно сравнить концовку приведенного примера в редакции Римского-Корсакова с соответствующим местом у Шостаковича («Мы да все твои сироты»).

Римский-Корсаков, как уже было отмечено, вторично вводит струнные, на этот раз поручая им основную мелодию плюс сопутствующую гармоническую ткань. Оркестр полностью, лишь более компактно, воспроизводит фактуру хорового tutti. Следовательно, линию струнных у Римского-Корсакова, хотя она и остается прерывистой, можно охарактеризовать как движение от подголосочной функции к целостному изложению (к изложению основной мелодической линии и сопутствующей ей гармонии).

Должно при этом отметить, что Римский-Корсаков не довольствуется одними струнными; ведущую мелодию первых скрипок он дублирует гобоем, а отдельные гармонические голоса — третьей и четвертой валторнами (нижний голос альтов — третьей, а виолончели — четвертой). Очень важно, что в то же время устанавливается гармонический стержень — выдержанная педаль у первых двух валторн: ми-бемоль — соль и далее — ре-бемоль и фа.

Оркестровка Шостаковича базируется на иных принципах. Шостакович сохраняет *преемственность* струнной группы и пользуется ею при вступлении хорового tutti в качестве гармонической первоосновы (однако без выдержанной

педали). Здесь, на базе струнных, продолжают развиваться индивидуализированные голоса — сопрано, альты, тенора, басы, образуя в совокупности хоровое целое.

Отправные точки, конечно, играют огромную роль в конструировании последующего. Оба композитора, исходя из присущих им

<стр. 118>

свойств и особенностей, по-разному прочли музыкальный текст Мусоргского. Но уже в приведенном отрывке отчетливо видны те основные моменты, которые так характерны для Римского-Корсакова, с одной стороны, и для Шостаковича — с другой.

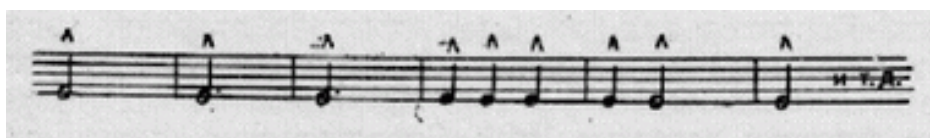
Говоря о первом хоре народа, нужно напомнить, что оркестр в хоровых произведениях *может* оказаться (и порой *оказывается*) *вторым планом звучания*. В подобных случаях многие явления темброво-выразительного порядка в какой-то мере отступают на задний план, теряют свое первенствующее значение. Я не имею здесь возможности заняться вопросом о взаимосвязи хоровых масс и оркестра и вынужден поэтому ограничиться анализом отдельных отрывков, не упуская, понятно, при этом из виду главного: тех особенностей, которые присущи стилю Римского-Корсакова и Шостаковича и которые получили отражение в партитурах того и другого. Важным моментом в развитии целого является переключка сопрано-теноров и альтов-басов с последующим большим кульминационным нарастанием («Смилуйся, смилуйся»; см. прим. №№ 54, 55 и 56).

Оставляя в стороне незначительные расхождения в хоровой фактуре, остановлюсь на оркестровой ткани данного эпизода.

В клавире Мусоргского ясно очерчена основная линия (во всех трех партитурах — у Мусоргского, Римского-Корсакова и Шостаковича — она поручена струнным) и сопутствующая гармоническая ткань, в пределах которой отчетливо вырисовываются две подголосочные функции:



В партитуре этим важным средним голосам Мусоргский придает несколько иной ритмический рисунок:



К тому же неизменно повторяющееся фа в малой октаве у второго тромбона, в первой — у второй трубы и во второй — у первой трубы не сколько нейтрализует значение подголоска. Дело не только в замене во втором такте си — ре-бемолем¹. Основное заключается в том, что медные инструменты перекрывают линию струнных. Средний голос, будь то си или ре-бемоль, оказывается *сдавленным* октавой труб. Более отчетливо выделяется нижний голос подголосочной функции у четырех валторн.

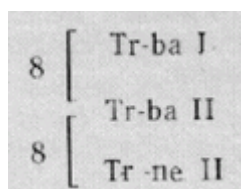


хотя вторая и четвертая валторны в данном регистре вряд ли обладают

¹ Хотя из-за этого ре-бемоль подголосочная функция становится менее самостоятельной и одновременно менее выразительной.

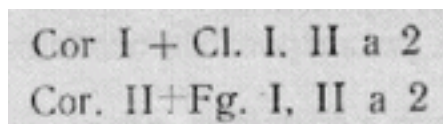
<стр. 119>

той рельефностью, которая здесь так необходима. Неизменно повторяющееся фа в трех октавах



как мы видим, не только нейтрализует в известной мере обе подфункции подголоска (в частности, его верхний голос), но и ложится тяжким грузом на основную мелодию, излагаемую скрипками, альтами и виолончелями (имею в виду совпадение выдержанного фа обеих труб и тромбона с начальным звуком мелодии на первой доле каждого такта и на третьей доле, когда мелодия возвращается к тому же фа).

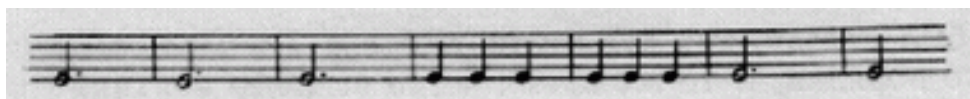
Римский-Корсаков внес сюда свои коррективы. У струнных он изменил только штрихи. Воспринимая сопутствующую ткань как более единый в гармоническом отношении стержень — менее выпукло по сравнению с клавиром, подчеркивая значение подголосочных линий, он оstinatное фа поручает второй паре валторн (фа первой октавы — фа малой). Оstinatное фа становится основой гармонической вертикали. Остальные гармонические голоса распределены следующим образом: верхний голос (до—си—до—ре-бемоль—до—си—до—до—до—до—си-бемоль и т. д.) дан унисону двух гобоев и третьему кларнету, а октавы первой пары валторн дублируются двумя кларнетами и двумя фаготами:



Оркестровое целое состоит, следовательно, из совокупности двух функций:

- а) мелодии струнных и
- б) функции гармонии (здесь также преобладают смешанные тембры).

Функция гармонии сконцентрирована, как обычно у Римского-Корсакова, соответственно с его всегдашним стремлением заполнить средние октавы. Характерно, что в корсаковской партитуре удержан ритмический рисунок из клавира Мусоргского:

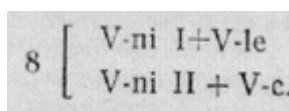


Не менее характерно оstinатное фа третьей валторны (обращаю внимание на то, что оно не дублируется).

Фа первой октавы у третьей валторны, совпадая с началом нижнего мелодического голоса струнных — с первым звуком и с последующим, — на третьей доле того же такта приобретает характер связующего звена, плотнее соединяет обе функции: мелодию и гармонический стержень. Что касается басового голоса, то Мусоргский несколько раз подчеркивает нижнее фа большой октавы у контрабасов оттенком *ff sf*, в то время как «подосновой» контрабасам служат фаготы. Римский-Корсаков унифицирует функцию баса: у него заливованное фа одновременно протянуто и у тубы, и у контрабасов (верхний голос октавного баса образует четвертая валторна).

<стр. 120>

Присущая творческому стилю Шостаковича индивидуализация функций и в данном отрывке сказалась в полной мере. Прежде всего отмечу большую интенсивность звучания основной мелодии струнных. Шостакович сохраняет октавное ее проведение, но соединяет первые скрипки с альтами, а вторые — с виолончелями:



Прием этот, если не ошибаюсь, впервые применен Вагнером.



Однако у Вагнера октавное проведение V-ni I + V-la и V-ni II + V-c было вызвано, вероятнее всего, регистровыми особенностями данного отрывка.

В этой связи небезынтересно напомнить слова Малера: «Напряженную, песенную или взволнованно-порывистую мелодию я поручаю скрипкам играть на струне ми, а скорбные и насыщенные звуки («sonore Töne») на струне соль. Я никогда не применяю звучания средних струн там, где необходимо выразить страсть...»¹ (Курсив мой — А. В.).

Поручая основную мелодию струнным, Шостакович, несомненно, исходил из желания придать ей бóльшую насыщенность, бóльшую интенсивность:

8 [V-ni I+V-le
V-ni II + V-c.

Он не был связан, как это имело место у Вагнера, особенностями регистрового порядка. В то же время четко выявлен верхний голос подголосочной функции (унисон двух флейт, двух гобоев, английского рожка, кларнета in Es и двух кларнетов in B) и ярко очерчен нижний ее голос:

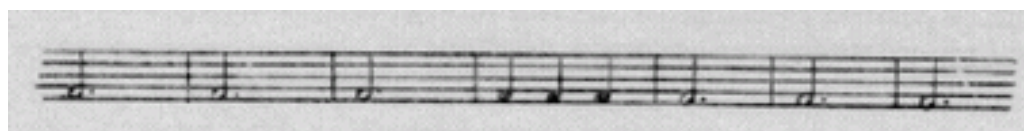
8 [Cor. I, III à 2
Tr-ne III+Pg. I

Октавный бас распределен между второй и четвертой валторнами a due и вторым фаготом, тубой, контрабасами, к которым присоединены еще литавры.

¹ N. Bauer-Lechner. Mahler-Aussprüche, «Musikblätter des Anbruch», 1 и 2 April — Heft. 1920. S. 306.

<стр. 121>

Добиваясь рельефности звучания каждого компонента в отдельности, индивидуализируя функции, Шостакович строит всю ткань таким образом, чтобы сопутствующие голоса не мешали, не вторгались в основную линию мелодии. Но этим не исчерпываются особенности инструментовки приведенных тактов. Упоры-остановки в басу (у Шостаковича басовое фа не залиговано) перекликаются с упорами-остановками в конце «мотива принуждения». В этом плане особый смысл приобретает ритмический рисунок:



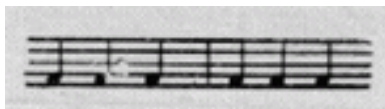
Он отличается в существенных деталях и от клавира Мусоргского, и от подлинной партитуры, и от редакции Римского-Корсакова.

К чему же сводятся эти разночтения и чем они вызваны?

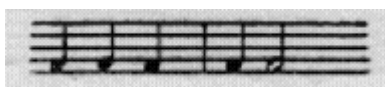
В клавире Мусоргского, при залигованном басовом голосе (что, возможно, обусловлено специфическими условиями игры на фортепьяно)



и в четвертом и пятом тактах — сплошное чередование четвертей:



Те же сопутствующие средние голоса изложены в партитуре Мусоргского следующим образом:



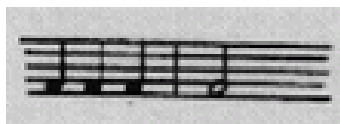
Функция баса расщеплена: на протянутые фаготы (как уже было указано) накладываются акценты контрабасов, не всегда приходящиеся на сильные доли такта.

Римский-Корсаков, унифицируя басовый голос (фа у него залиговано), сохраняет, однако, ритмическую формулу средних голосов в том виде, как она дана в clavире Мусоргского.

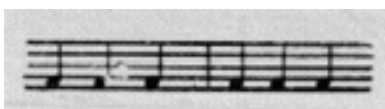
У Шостаковича все сделано по-иному. Акценты-упоры в басу остаются неизменными. Но ритмически — в тех же четвертом и пятом так-

<стр. 122>

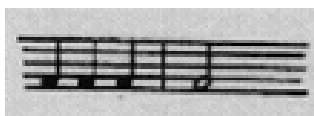
тах — он так реконструирует средние голоса, что между переключкой: «Смилуйся, смилуйся» и последующим: «Отец наш! Ты кормилец!» проступает основа «мотива принуждения»:



Хотя Шостакович несколько отступает от clavира Мусоргского и его партитуры, ему в наибольшей мере удалось выявить основную идею хора народа: я имею в виду подтекст сопутствующих голосов. Несколько индифферентному чередованию четвертей:



придан глубокий драматический смысл (ритм «мотива принуждения»):



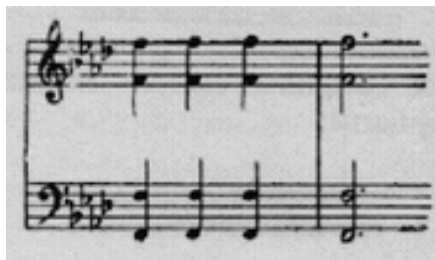
Оркестр у Шостаковича становится *участником* народной драмы. Это тем более закономерно, что в дальнейшем, в строении основной мелодии с ее остигнутым фа на первой, второй и третьей долях первого такта и с последующим упором во втором такте на том же фа, сам Мусоргский устанавливает формулу:



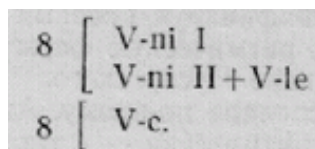
Шостакович лишь предваряет опорные точки мелодической линии. Простыми средствами он в значительной мере *обострил* кульминационный

подъем, что и дало ему право ритмические контуры «мотива принуждения» непосредственно подвести к грандиозному всплеску всего оркестра с его стихийным началом. Стихийное начало в иной ситуации и при иных обстоятельствах с неумолимой силой прорвется впоследствии в сцене под Кромами (важно отметить, что отсюда тянутся нити к заключительной сцене — к сцене народного восстания).

Вслед за переключкой «Смилуйся, смилуйся» музыкальную ткань пронизывает неизменный ритм («Отец наш») у двух флейт, двух гобоев, английского рожка, кларнета *piccolo*, кларнетов *in B*, басового кларнета, фаготов и контрафагота:

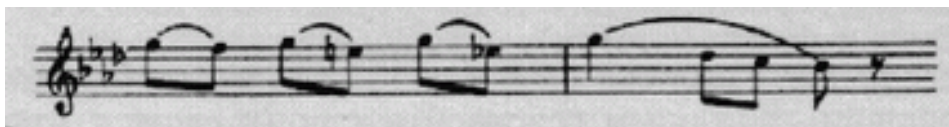


Мелодию продолжают вести струнные, но на этот раз уже в трех «этажах»:



<стр. 123>

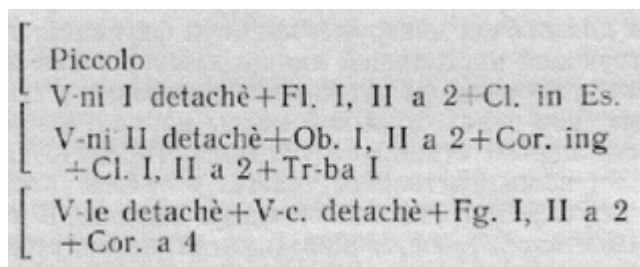
Далее тот же двутакт, дважды повторенный, поднят на ступень выше:



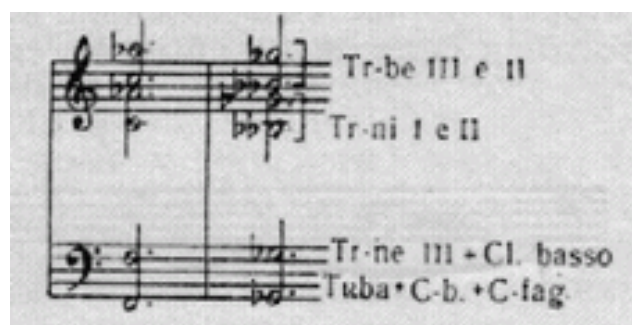
Наличие гармонических секундовых комплексов — явление весьма существенное. Вторжение четырех валторн (фа — соль первой октавы) обуславливает иное строение группы деревянных духовых инструментов; в результате звучность уплотняется и нарастает громкость. И все же кульминационная точка почти двухоктавный скачок у большей части струнных, высокие регистры флейты *piccolo*, малого кларнета, труб (первой и третьей) — производит впечатление стихийного взрыва.

Распределение функций таково: нисходящую линию движения излагают флейта *piccolo*, две флейты, два гобоя, английский рожок, кларнет *piccolo*, два кларнета, два фагота, первая труба, четыре валторны, скрипки (первые и вторые) *détaché*, альты *détaché*, виолончели *détaché*.

Сквозь плотную ткань четырех «этажей»:



отчетливо слышна третья труба — верхний гармонический голос¹. Третья труба вместе со второй трубой, тремя тромбонами, тубой и литаврами образует гармонический костяк, причем октавный бас фа большой октавы — фа малой дублируют контрабасы, контрафагот и басовый кларнет:



На протяжении последующих тактов гармония сосредоточена у тех же инструментов медной группы, однако сексты переходят в терцин (у двух труб и двух тромбонов), а октавы — в квинты:

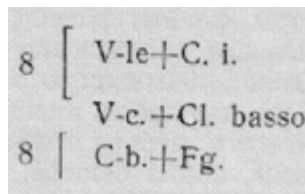


¹ Во втором такте оба кларнета даны в унисон с первыми скрипками, двумя флейтами и малым кларнетом.

<стр. 124>

Басовый кларнет перенимает нисходящую мелодию; таким образом, только нижняя гармоническая точка тубы оказывается удвоенной (контрабасами и контрафаготом).

Это уплотнение гармонической ткани, относительное, конечно, вызвано нисходящим движением основной линии (в связи с этим и умолкает флейта piccolo). Нисходящее движение продолжается у альтов, виолончелей, контрабасов, английского рожка, басового кларнета и контрафагота, на выдержанном звуке у флейт, гобоев, малого кларнета, кларнетов in B, фаготов, труб, валторн, к которым присоединяется еще низкое фа тубы:



По поводу этого фа контроктавы мне бы хотелось сказать несколько слов. Если для прочих инструментов звук фа является конечной точкой предшествующей нисходящей линии, и они на нем задерживаются, образуя педаль, то низкое фа тубы, взятое скачком, я воспринимаю как глубокий вздох, как вздох огромной массы народа, непроизвольно вырвавшийся после первой стихийной вспышки. И здесь, как и ранее, оркестр принимает непосредственное участие в драматургии целого.

Отмечу попутно одну технологическую деталь. В связи с общим *diminuendo* Шостакович постепенно снимает протянутое фа, распределенное в четырех октавных «этажах» от фа первой до фа контроктавы. Сначала умолкают в первой октаве гобои и малый кларнет (на третьей доле первого такта), затем флейты (на первой доле второго такта) и, наконец (на второй доле), кларнеты *in B*: тем самым снимается весь верхний «этаж».

Фа малой октавы протянуто у двух труб, партия первой из них выдержана до конца, вторая снимается в середине второго такта. У фаготов и второй пары валторн сила звука убывает, так же как у гобоев и кларнетов:



Октава тубы и первой пары валторн обладает наибольшей протяженностью: она длится два такта и заливована с первой восьмой третьего.

Нужно обратить внимание и на функции первых и вторых скрипок. Нисходящая мелодическая линия заканчивается звуком фа, но тут же скрипки переходят к сплошной ритмической пульсации, образуя своеобразный предъикт к последующему диалогу народа с Митюхой.

Если взять весь отрывок, то наряду с ярко очерченной рельефностью каждого из компонентов, в совокупности образующих целое (наряду с индивидуализацией функций), следует подчеркнуть:

- а) непрерывность нисходящего движения и
- б) своеобразие сопутствующей аккордовой ткани.

Сопутствующая аккордовая ткань поручена меди, она также обладает непрерывностью вплоть до момента, когда появляются выдержанные

<стр. 125>

в четырех «этажах» фа. Своеобразие сопутствующей ткани заключается далее и в том, что ей присуща известная гармоническая *разреженность*, что, в свою очередь, способствует *несколько* раздельному — в пределах единого целого — восприятию функции. В конечном счете этими средствами Шостакович

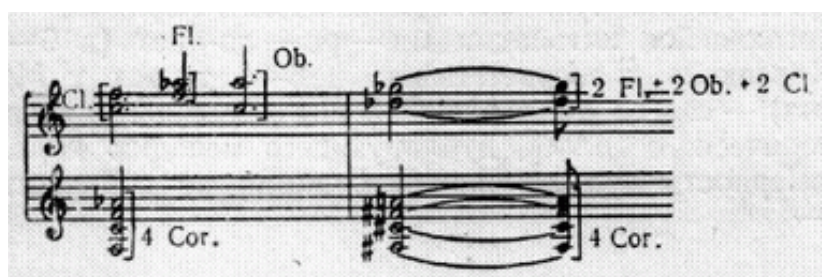
осуществляет бóльшую выпуклость, большее подчеркивание каждого из элементов оркестровой ткани: целое у него остается целым, но он избегает фактурно-тембровой амальгамы.

У Римского-Корсакова отдельные функции значительно мягче очерчены, контуры приглушены, грани сглажены. И он пользуется струнным; как инструментами, излагающими основную линию нисходящего движения. Но, не ощущая стихийного начала в всплеске оркестра, он принимает ля-бемоль второй октавы за отправную точку ниспадающей линии, в полном соответствии с клавиром и партитурой Мусоргского. В этом есть своя логика: сначала вершиной — упором мелодической линии является звук фа, затем тот же мотив приподымается на ступень выше и, наконец, завершается ля-бемолем — исходной точкой стремительного падения. (Роль, которую играет ля-бемоль второй октавы, очень остро почувствовал также и Шостакович. У него это ля-бемоль, правда, в иной функции, прорезывает всю ткань оркестра — имею в виду третью трубу.)

Несколько меняя интонационную линию, Римский-Корсаков заканчивает функцию скрипок (и третьего кларнета) ля-бемолем. Тут же терцией ниже вступают альты, виолончели с двумя кларнетами, продолжая далее нисходящее движение. Образуется некая прерывистость: единая функция в известной мере дробится на две части. Сам Мусоргский темброво противопоставляет (в пределах единого движения) струнные инструментам деревянным духовым, что дает некоторое право членить нисходящее движение на два двутакта. Римский-Корсаков сближает оба отрезка единством группового тембра — переходом от скрипок (плюс третий кларнет) к альтам и виолончелям (плюс первый и второй кларнеты *a due*), хотя одновременно и нарушает мелодическую непрерывность нисходящей линии.

Римский-Корсаков и Шостакович в большей или меньшей мере опираются на Мусоргского — это очевидно. Но в различном претворении авторского замысла сказались различные индивидуальности, различные творческие стили.

Сопутствующая ткань у Римского-Корсакова приобретает характер сплошной вертикали. И здесь она образует нижний план звучания. Так как функцию нисходящей линии излагают одни скрипки в унисон с третьим кларнетом, то гармонический стержень Римский-Корсаков поручает валторнам и деревянным духовым:

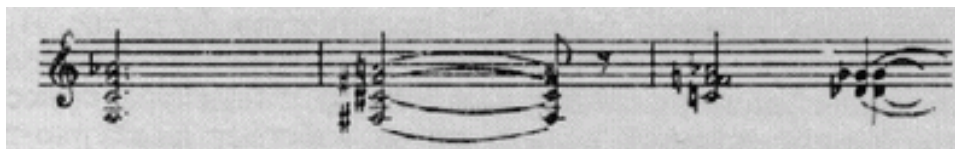


Когда движение перехватывается альтами — виолончелями — кларнетами (терцией ниже), флейты, гобои и кларнеты умолкают, а к остающимся валторнам присоединяются третья труба и три тромбона (третий

тромбон Римский-Корсаков дублирует контрабасами). Подобно тому, как цементирующим началом в ведущей функции струнных ока-

<стр. 126>

залось единство группового тембра, так же и здесь связующим звеном гармонического плана становятся валторны:



Переходя далее к узловым точкам развития, необходимо остановиться на втором хоре народа (в фа-диез миноре) (см. прим. №№ 57, 58, 59).

С самого начала вступают все сопрано, альты, тенора и басы — почти сплошь в октаву. Лишь в одном месте басы отделяются от теноров (из-за соображений тесситурного порядка), образуя самостоятельную линию.

Эта линия интонационно очень выразительна у Мусоргского:



Римский-Корсаков сглаживает мелодические особенности, придает хоровой партии басов на небольшом отрезке значение нижнего голоса гармонического стержня:



Второе проведение — по сравнению с первым — является более высокой ступенью в развитии целого. Все основные функции клавира и партитуры Мусоргского, казалось бы, бережно сохранены и Римским-Корсаковым, и Шостаковичем. Тем не менее очевидна принципиальная разница между партитурами Шостаковича и Римского-Корсакова.

Оркестровая ткань состоит из:

а) формулы струнных;



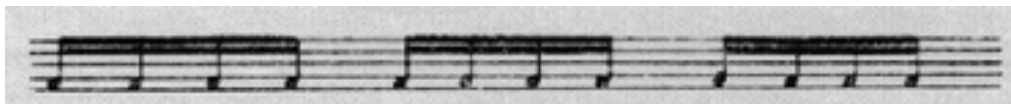
б) сопутствующей функции гармонического порядка;

в) вторгающейся интонации ми — ре — до-диез (в 9—10 тактах у Римского-Корсакова и соответственно в 5—6 тактах у Мусоргского а Шостаковича) — своего рода расщепления основной мелодии и

г) мелодического голоса, дублирующего мелодию хора.

Закономерность пульсирующей функции не подлежит сомнению.

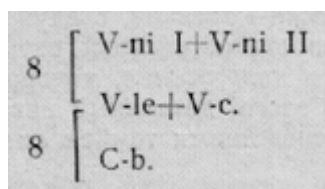
Формула —



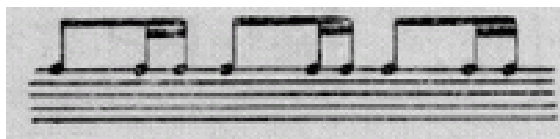
— это ритмический рисунок «мотива принуждения». Предваряя первый хор народа, она становится существенным элементом в диалоге с Митюхой (и далее — с Приставом).

<стр. 127>

Естественно, когда вторично вступает весь хор, Мусоргский удерживает ее в качестве неизменно звучащей ритмической подосновы. Стихийное начало, вспыхнувшее в первом оркестровом tutti, не могло не оказать влияния на дальнейшее развитие. Функцию непрерывной ритмической основы Шостакович поручает всем струнным (включая контрабасы):



При этом альты-виолончели уплотняются редуцированной линией кларнетов (что вызвано спецификой инструмента), опорными точками контрафагота и подчеркивающими ударами литавр:



Важно отметить, что на протяжении восьми с половиной тактов — единая интонационная линия:



Повторностью одного и того же мотива Шостакович сразу добивается огромного напряжения (в отличие от Мусоргского и Римского-Корсакова, которые тут же — Мусоргский в пятом такте, Римский-Корсаков соответственно, в седьмом — меняют *высотность* рисунка). Столь мало существенная, на первый взгляд, деталь на деле играет заметную роль. Благодаря непрерывно настойчивому на первых порах импульсу функция всей массы струнных плюс кларнеты, плюс контрафагот, плюс литавры становится не только *менее зависимой*, но и, что гораздо более важно, приобретает неумолимый, я сказал бы, ярче выраженный трагический опенок.

Функция гармонии у Шостаковича темброво обособлена; она поручена трем тромбонам и тубе. Как и в соответствующем месте ранее, он сохраняет единство Линии. Два тромбона (I и III), образующие верхний голос гармонических комплексов в двух октавных «этажах» (до-диез — до-диез — ре — до-диез), продолжают мелодизированный голос и непосредственно переходят к интонации ми—ре — до-диез



в то время как деревянные духовые удваивают хоровые партии в октаву:

$$8 \left[\begin{array}{l} S + A + 2Ob. a 2 + C. i. + Cl. picc. \\ T. + B + Cl. basso + 2 Fg. a 2 \end{array} \right]$$

<стр. 128>

Иные отправные точки Римского-Корсакова в начале первого хора народа определили последующее его развитие. Конечно, все перечисленные выше четыре функции полностью сохранены. Нельзя сказать, что функции эти недостаточно отчетливо выявлены. Но общая фактура оркестровой ткани такова, что в силу господствующего принципа смешанных красок контуры каждой функции несколько сглажены.

Как уже отмечалось, Римский-Корсаков, следуя за Мусоргским (то-есть почти сразу меняя высотность оstinатной ритмической формулы), лишает второе проведение того *напряжения*, которое столь характерно для Шостаковича. Но, помимо этого, детальный анализ показывает, каким путем Римский-Корсаков средствами тембра *смягчает* остроту внутренних противопоставлений.

Пульсирующую формулу струнных он начинает в трех октавных «этажах», подчеркивая ее мерными ударами литавр:

$$8 \left[\begin{array}{l} V-ni I + V-ni II \\ V-le + V-c. \\ C-b. \end{array} \right]$$

С момента вступления хора функция редуцируется: она сводится к двум «этажам», литавры умолкают, а контрабасы переходят к нижнему выдержанному фа-диезу контроктавы. Гармонический стержень Римский-Корсаков строит, пользуясь смешанным тембром тромбонов, кларнетов и фаготов:

$$8 \left[\begin{array}{l} \left[\begin{array}{l} Tr-ne I + Cl. I \\ Tr-ne II + Cl. II \end{array} \right] \\ \left[\begin{array}{l} Tr-ne III + Fg. I \\ Tuba + Fg. II \end{array} \right] \\ C-b. \end{array} \right]$$

Одновременно деревянные (два гобоя и третий кларнет) все время поддерживают верхний голос основной вокальной мелодии).

В силу указанных причин, оркестровое целое Римского-Корсакова становится более *слитным*, контуры не столь ярко очерчены. К тому же

немаловажная роль принадлежит уже упоминавшейся функции струнных:



Вследствие меняющейся высотности она *более тесно связана* с движением гармонических голосов: первого кларнета — первого тромбона, первого фагота — третьего тромбона и приобретает фактически значение мелодической *фигурации*, другими словами, она, в свою очередь, дублирует оба голоса гармонического стержня.

8 [Cl. I+Tr-ne I (+V-ni I+V-ni II)
Fg. II+Tr-ne III- (+V-le+V-c.)

<стр. 129>

Тем не менее надо подчеркнуть, что и у Римского-Корсакова второе проведение являет собою более высокую ступень в развитии целого, понятно, не безотносительно, а по сравнению с начальным проведением той же темы в первом хоре народа. Исходя из своих позиций, Римский-Корсаков остается неизменно последовательным. Даже во втором проведении он отделяет мелодизированный сопутствующий голос основной вокальной линии (речь идет о подголосочной в какой-то мере интонации ми — ре — до-диез) от предшествующих гармонических комплексов. Именно здесь контрабасы, заканчивая функцию протянутого опорного звука в басу, излагают ее вместе с тубой, тремя тромбонами, двумя фаготами и двумя кларнетами в трех этажах. Закономерно и то, что и здесь господствует принцип смешанных красок:

8 [Tr-ni I, II a 2+Cl I, II a 2
Tr-ne III+Fg. I
8 [Tuba+Fg. II+C-b.

Нельзя не коснуться еще одного важного места: переключки «Смилуйся, смилуйся» во втором проведении.

Вот его изложение в авторском клавише:

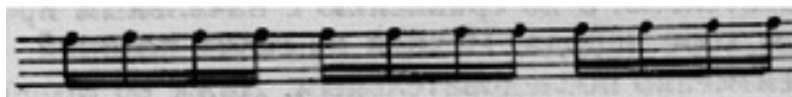


Шостакович с помощью предшествующего взлета приподнимает струнные на октаву вверх (см. прим. №№ 60, 61).

И в данном случае у Шостаковича наличествует лишь минимально необходимое количество функций; при этом каждая из них ярко очерчена (от подфункции, намеченной самим Мусоргским, он отказывается). В приведенном отрывке оркестровое целое состоит из основной мелодии и гармонической ткани; третью функцию образует переключка труб — валторн, подчеркивающая переключку хоровых голосов.

<стр. 130>

Основную мелодию ведут деревянные духовые и струнные с их неизменной ритмической пульсацией в трех «этажах»:

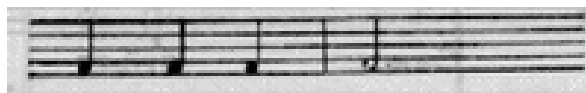


В третьей октаве — две флейты и пульсирующие первые скрипки;
во второй октаве — два кларнета in B, кларнет in Es и пульсирующие вторые скрипки и альты;
в первой октаве — два гобоя, английский рожок и пульсирующие виолончели.

Гармония распределена между тремя тромбонами и тубой, басовым кларнетом, двумя фаготами, контрафаготом, контрабасами.



Кроме того, нижний голос подчеркивают литавры. Переключка, поддерживающая хоровые голоса, дана медным духовым. И снова, как и в первом хоре народа, между переключкой (на этот раз: сопрано-альтов и теноров-басов: «Смилуйся, смилуйся») и последующим хоровым tutti («Боярин-батюшка») вторгается ритмический остов «мотива принуждения»:



Вслед за переключкой, как только умолкают тенора и басы, средний мелодический голос приобретает большую плотность, становится более насыщенным: вступают в унисон четыре валторны (они и далее продолжают вести основную мелодию). Возможно, в какой-то мере нарушается звуковое равновесие. Но именно благодаря *некоторому* (лишь некоторому!) нарушению соотношения громкости и сопутствующей специфичности тембрового порядка (то есть благодаря отсутствию выровненной звучности) лучше удастся подчеркнуть особенности каждой функции в отдельности.

Высшая точка кульминационного напряжения и последующий спал завершают хор народа в целом. Внешне может показаться, что разница между первой локальной кульминацией и общей кульминацией не столь велика. Но это неверно. Общая кульминация во многом отличается от имевшей ранее место локальной кульминации. Однако, говоря о завершающей кульминации, следует подчеркнуть, что дело не только в более интенсивном, мощном звучании оркестра, не только в наличии кульминационной «площадки» (имею в виду оstinatный мотив, повторяющийся шесть раз подряд). Основное сводится вот к чему: то, что было оркестровым «подтекстом», сделалось «текстом». В первом проведении, достигнув вершины, хоровые голоса умолкали. Здесь же, в общей кульминации, в момент появления «кульминационного плато»,

<стр. 131>

Мусоргский не выключает звучание хора, наоборот, именно здесь хору предписано петь *fff*, «во всю мочь». Этим обстоятельством обусловлено и строение сопутствующей ткани оркестра. Сведена она к двум функциям: к основной оstinатной мелодии, шестикратно повторяемой, и к гармоническому сопровождению — вертикальным комплексам, не лишенным известного подголосочного своеобразия (как это часто наблюдается у Мусоргского).

Оstinатная, шесть раз повторяющаяся попевка дана в очень напряженном отрезке тесситуры большей части участвующих инструментов. Вверху (четвертая октава) — у флейты *piccolo*; в третьей октаве — у двух флейт, малого кларнета, первых скрипок; во второй — у двух гобоев, двух кларнетов *in B*, вторых скрипок; в первой — у английского рожка, басового кларнета, двух фаготов, альтов и виолончелей.

Гармонию излагают медные, образуя «сгустки» весьма значительной плотности:



Тубу дублируют контрабасы и контрафагот на фоне тремолирующего малого барабана и литавр. Тут же впервые вступают тарелки.

Два ярко очерченных элемента — мелодия и сопровождение — связаны между собой. На изложенную в четырех октавных «этажах» мелодию Шостакович накладывает пласты гармонии. Два плана сосуществуют в едином целом. Говорить о фактурно-тембровой амальгаме здесь не приходится, так как в этом едином целом обе функции в известной мере расчленены, противостоят друг другу: каждая из них обладает своими особенностями изложения и своей тембровой спецификой.

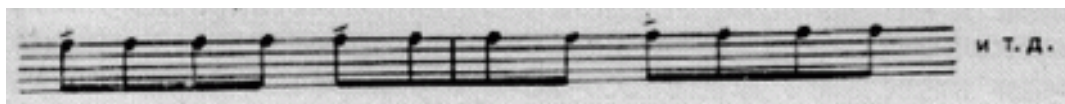
Замечательной находкой в самом спаде является то место, где малый барабан переходит от тремоло к отдельным акцентированным ударам. Но почему именно с третьей доли такта начинаются эти удары малого барабана?

Основная линия мелодии состоит из шестикратного повтора одной и той же попевки:



<стр. 132>

Четыре ее звука образуют двудольность в пределах трехдольного такта:



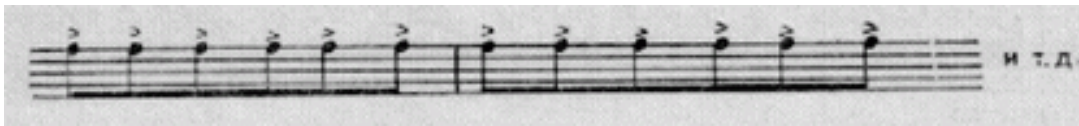
Когда начинается спад, вступающий на третьей доле малый барабан как бы продолжает последовательное развитие той же ритмической формулы:



Разумеется, дело не в одном только малом барабане, а во взаимодействии его со всей ниспадающей линией, прежде всего, во взаимодействии малого барабана и труб. Шестикратное повторение попевки —



Шостакович отнюдь не заканчивает сплошным, нерасчлененным спадом:



Первые четыре звука ниспадающей линии движения — благодаря вступающим трубам с их мелодической функцией — отчетливо выделены на продолжающемся пока еще тремоло малого барабана (чему, понятно, способствует то обстоятельство, что эти четыре звука интонационно и ритмически идентичны самой попевке, образуя как бы седьмое ее проведение).

Если функцию спада обозначить восьмыми со штилями вверх, а удары малого барабана восьмыми со штилями вниз, то схематически весь этот стремительный бег можно представить в следующем виде:



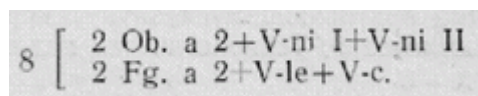
Этим путем Шостаковичу удастся осуществить *непрерывность* развития: он объединяет в единое целое и вершину кульминации, и последующий спад. Здесь, конечно, сказались присущие ему как композитору свойства, о которых уже неоднократно говорилось:

<стр. 133>

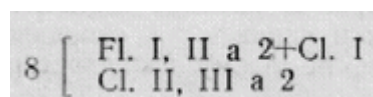
протяженность дыхания и конструктивная воля музыкального зодчества.

Как уже было указано, Шостакович при переключке «Смилуйся, смилуйся» (во втором проведении) отказывается от дробления основной функции.

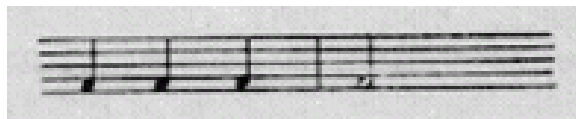
Римский-Корсаков, опираясь на Мусоргского, сохраняет особенности его фактуры (см. прим. № 62). Мелодию он поручает в двух октавных «этажах» двум гобоям и двум фаготам, на которые «накладываются» пульсирующие струнные:



Пульсирующую фигурационную подфункцию ведут две флейты, первый кларнет — два кларнета a due в октаву:



В переключке, как и у Мусоргского, сопрано и тенора в октаву противостоят альтам и басам. Хоровые голоса оркестр не дублирует. Гармоническая ткань сосредоточена у трех тромбонов, тубы, третьей трубы и четырех валторн. Средние голоса великолепно сконструированы, но ритмический рисунок сохранен в том виде, как он дан в подлинной партитуре, другими словами, остаются невыявленными контуры «мотива принуждения»:



Более умеренная и уравновешенная (по сравнению с партитурой Шостаковича) инструментовка Римского-Корсакова — результат эпически более спокойного повествования. В конечном счете все это определяется тем, что в хоре народа Римский-Корсаков не в полной мере отразил стихийное начало. Разумеется, и в корсаковской партитуре кульминационная вершина — высшая точка, завершающая собой предшествующее развитие, но масштабы здесь совершенно иные. Мелодия распластана в трех октавных «этажах»: во второй октаве ее излагают первые скрипки, вторые скрипки и два гобоя; в первой альты, виолончели и два кларнета; в малой два фагота. Соразмерно мелодическим голосам построены и гармонические комплексы:



Однако благодаря выдержанным валторнам (в частности, неизменно повторяющемуся ля первой валторны) они не только становятся

<стр. 134>

менее подвижными, теряют значительную часть своих подголосочных свойств, но и плотнее сливаются воедино с функцией мелодии.

Для кульминационной вершины характерна еще одна деталь: непрерывная трель флейты *riccolo*, двух флейт и первого кларнета. Благодаря этому обстоятельству раздвигаются границы оркестрового диапазона. Октавной трелью Римский-Корсаков подчеркивает кульминацию, придает ей завершающее значение, значение высшей точки, хотя само строение оркестровой ткани *в принципе своем* остается прежним: к оstinatно повторяющемуся звуку первой валторны добавлены два «верхних этажа». Технологически подобное решение представляется превосходным.

Если сравнить подлинную партитуру Мусоргского с его же клавиром (см. прим. № 63 а и б), то нельзя не прийти к выводу, что сам Мусоргский, инструментируя свою оперу, несколько обеднил сопутствующую ткань оркестра.

В клавире гармонические комплексы более ярко выражены. Они и явились той отправной точкой, которой воспользовался Шостакович, по-своему интерпретируя вершину кульминации.

Римский-Корсаков, наоборот, опираясь на партитуру Мусоргского, придал аккордовым последовательностям менее подвижной характер, хотя и он внес в строение функции немаловажные коррективы.

Гармонические комплексы излагают у Мусоргского четыре валторны, два тромбона, к которым прибавлены в верхнем регистре одинокие флейты (ля третьей октавы).

Римский-Корсаков сцементировал всю функцию воедино, уплотнив по своему обыкновению средние октавы. Шостакович же воспринял высокое ля, как начальный звук основной мелодии — попевки, шесть раз подряд повторяющейся, а не как выдержанную точку гармонического стержня.

Далее, Римский-Корсаков, реконструируя партитуру Мусоргского, справедливо отказался (так же, как впоследствии это сделал и Шостакович) от триолей скрипок, альтов и виолончелей. Он пожертвовал этой подфункцией, чтобы всей массой струнных (и частью деревянных духовых) поддержать хоровые голоса.

Оркестровые вехи кульминационной «площадки», отчетливо намеченные Мусоргским, по-разному претворили и Римский-Корсаков, и Шостакович, каждый сообразно своим взглядам, своим вкусам, в соответствии со своим «видением мира».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Сцена обращения дьяка Щелкалова к народу в инструментовке Мусоргского представляет огромный интерес. Каждый отдельный момент (за небольшими исключениями) поразительно экспрессивен. Оркестровые голоса свободно появляются и исчезают, когда на смену им для выражения глубокой душевной боли и затаенной тревоги вступают новые голоса-тембры. Мусоргский пользуется здесь принципом *тембрового ансамбля*. При этом принципе требуется огромное напряжение, огромная артистичность каждого исполнителя в отдельности, в частности дирижера, который, проникаясь спецификой тембровых интонаций, должен суметь свести их к единому целому. Требования, предъявляемые Мусоргским, неимоверно велики. В этом отношении прав был Глазунов, упрекая Мусоргского в «непрактичности»¹. Музыка первых тактов вступления овеяна чувством сумрачного величия (см. прим. № 64).

¹ Я вовсе не склонен думать, что тот тип инструментовки, который назван мною тембровым ансамблем», принципиально должен быть отвергнут. Понятно, в условиях, когда дирижер не успевает в должной мере проникнуть в замысел автора или когда в его распоряжении имеются всего две-три репетиции, — в этих условиях добиваться вполне убедительной интерпретации партитуры, основанной на принципе тембрового ансамбля, немыслимо. В «Основах оркестровки» (предисловие 1891 года) Римский-Корсаков правильно отмечает, что в оркестровке нет дурных звучностей. Требование, выдвигаемое Римским-Корсаковым: «Сочинение должно быть написано удобоисполнимо», вызвано соображениями чисто практического характера. Ибо тут же в сноске он ссылается на Глазунова: «А. К. Глазунов остроумно характеризует различные степени достоинства оркестровки, разделяя таковую на три главных разряда: 1) оркестровку, звучащую хорошо при мало-мальски исправном исполнении, а при надлежащем разучивании — восхитительно, 2) оркестровку, эффекты которой выходят лишь при особых заботах и старании капельмейстера и исполнителей, и 3) оркестровку, которая при всем старании со стороны капельмейстера и исполнителей все же выходит неудовлетворительно. Конечно, идеалом для оркестрирующего должен служить лишь первый разряд».

Мне лично кажется, что все же неправильно было бы требовать от композитора только такой партитуры, которая хорошо звучит «при мало-мальски исправном исполнении». Мы знаем, что в 1863 году в Вене, после огромного количества репетиций (если не ошибаюсь, около шестидесяти), от постановки «Тристана» все же пришлось отказаться. Ведь бывает так: то, что вначале кажется неудобоисполнимым или вовсе неисполнимым (из-за трудности отдельных партий или непривычной трактовки оркестра), с течением времени становится более привычным и целиком укладывается в сознании исполнителей. Так было и с «Тристаном». Но я вовсе не хочу, чтобы слова мои были превратно поняты; их нельзя воспринимать, как некий призыв к молодым композиторам: «пишите неудобоисполнимо!» Это попросту бессмысленно. Нет, безусловно, следует писать удобоисполнимо, но *не в ущерб общему замыслу*. Если трудности художественно оправданы, бояться их нечего.

Композитор, дирижер и оркестранты — соучастники творческого рождения оркестровой партитуры. Небезынтересно отметить в этой связи одну из сторон дирижерской деятельности Фуртвенглера. О ней еще писал в свое время Пауль Писк. У Фуртвенглера оркестровое звучание не является постоянной, застывшей величиной. Он не вносит изменений в партитуру, но в то же время бесконечной шкалой тембровых и силовых

нюансов заново воссоздает ее — такт за тактом, исходя из характера и особенностей самого произведения. Звучание того или иного аккорда, справедливо указывает Фуртвенглер, может совершенно измениться, если дирижер, например, слегка выделит (подчеркнет, усилит) нижний голос в басу. Понятно, подобная интерпретация музыкального целого требует величайшей точности в выполнении динамических и ритмических деталей всеми участниками оркестрового коллектива. (Статья Писка была опубликована в 1921 году во 2-м февральском номере журнала «Musikblätter des Anbruch»).

<стр. 136>

Сначала появляются контрабасы и виолончели в октаву, тут же интонационная линия переходит к альтам (второй звук подчеркивает первый кларнет в низком регистре). Одновременно, когда образуется квинта ля-бемоль — ми-бемоль большой октавы — у виолончелей и контрабасов вторгается третий гармонический голос: до-бемоль у двух фаготов а due. Виолончели не остаются на месте, их подголосочная функция ми-бемоль — фа соль-бемоль рельефно выделена, но низкое ре кларнета становится уже одним из сопутствующих голосов гармонической ткани (фаготы переходят на си-бемоль).

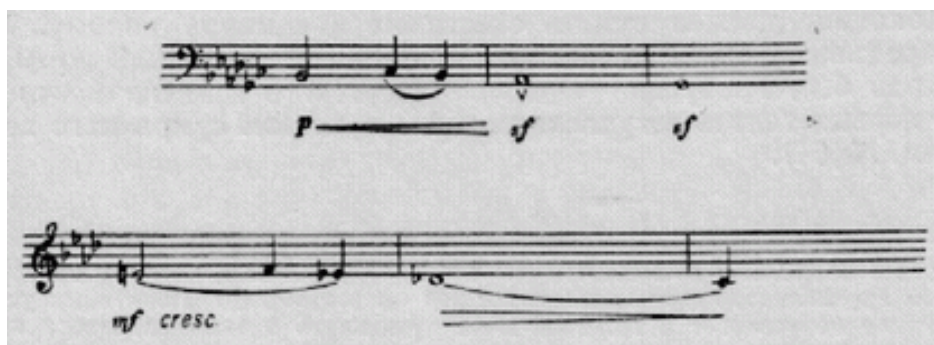
Очень велика роль интонационного скачка с. ми-бемоль малой октавы на ми-бемоль — ре-бемоль первой:



Только что отзвучавшее ми-бемоль первой октавы в следующем (четвертом) такте дано первым скрипкам, продолжающим последующее развертывание линии мелодии. С переходом основной мелодической функции к первым скрипкам альты теряют первенствующее значение, становятся, в свою очередь, подголоском, который далее перенимается в несколько более высоком регистре тем же первым кларнетом.

Под конец вступает валторна (в шестом такте). Выдержанный звук ми-бемоль и последующее ре очень выразительны.

Интонация секунды буквально пронизывает всю ткань. Достаточно сравнить партии контрабасов и кларнета.



<стр. 137>

Секундовая интонация вкраплена и в мелодическую, и в подголосочную

линию альтов, появляется у фаготов, в ведущей мелодии скрипок и с наибольшей силой утверждается валторной в шестом—седьмом тактах.

Здесь средствами тембра откристаллизованы тончайшие оттенки переживаний человеческой души. И каждому оттенку Мусоргский придает свой особый тембровый колорит. Однако подобный метод инструментовки применительно к произведениям крупного масштаба может привести к утрате единства линии, к *дроблению* целого. В данном случае этого нет, поскольку все вступление объединено непрерывностью песенного начала, неизменным развертыванием мелодического потока-

Чем вызвана некоторая «тембровая разбросанность» партитуры Мусоргского? (Я пользуюсь этим термином для обозначения одного из приемов художественной выразительности). Думаю, что подобного рода инструментовка—в некоторой мере импровизационная — обусловлена теми чертами творчества Мусоргского, на которые впервые — еще в двадцатых годах — обратил внимание Б. Асафьев. Говоря о важной и доминирующей роли *варианта* во всем его творчестве, Асафьев писал: «Трудно бывает сказать, который вариант совершеннее, как то же самое происходит с вариантами народных песен. Каждый новый вариант — новая деталь, новое проникновение, новый эмоционально-выразительный нюанс... вариант — не случайное, а органическое явление в творческом процессе Мусоргского...

...В какой же сфере художественного творчества мы встречаемся с возможностями безграничного пользования вариантом при данной первоидее? В *импровизации*... Сжато говоря, *импровизация*, понимаемая как формообразующий принцип, требует сосуществования постоянного впечатления максимума неожиданности при максимуме внутренней закономерности... В искусстве театра этот принцип всецело присущ *commedia dell'arte*. В музыке он свойственен мастерству Д. Скарлатти и не чужд Бетховену (хотя бы в последних сонатах). В конце концов это принцип *свободной формы*, развернутый даже до возможностей разомкнутой формы...

...В данном смысле Мусоргский представляется мне *импровизатором* (как импровизатором был и Даргомыжский в своем «Каменном госте») »¹.

Шостакович, обладающий безошибочным чувством масштаба и точной формы, оркеструя «Бориса», не мог примириться с несколько импровизационно «разбросанным» вступлением контрабасов — виолончелей, фаготов, альтов, первых скрипок, кларнета и валторны (отмечаю лишь важнейшие вехи, узловые моменты). Сохраняя выразительность отдельных вторгающихся голосов и крайне бережно относясь к авторскому замыслу, он в то же время объединил все вступление общностью группового тембра. Деревянные духовые инструменты помогли ему воссоздать ту атмосферу сурового величия, которой овеяны начальные такты обращения Щелкалова к народу. И в то же время, несмотря на расчленение в пределах группы деревянных, оказалось достигнутым групповое единство (см. прим. № 65).

Пользуясь своеобразием тесситурных *отрезков* деревянных духовых инструментов, их специфичностью, Шостакович каждому вступлению го-

<стр. 138>

лоса-тембра придает особое, только данному тембру присущее значение.

Октаву вначале излагают второй фагот и контрафагот. Во втором такте вторгается басовый кларнет и одновременно с ним два низких кларнета *a due* в роли ведущего мелодического голоса. Мелодию в третьем такте перехватывает первый фагот на продолжающейся подголосочной функции басового кларнета. В том же третьем такте первый кларнет умолкает. Мелодию продолжает вести первый фагот: ре-бемоль—до-бемоль; далее он скачком берет фа и, наконец, заканчивает мелодию в крайне высоком отрезке объема: звуками си-бемоль — ля-бемоль — си-бемоль.

Не менее извилиста линия первого кларнета. После паузы в третьем такте кларнет перенимает ми-бемоль у первого фাগота, и также скачком, но на нону вниз, вместе со вторым фাগотом он интонирует нисходящую секунду ми-бемоль — ре-бемоль. Затем снова поднимается на октаву вверх: здесь, как и в аналогичном месте у Мусоргского, ему доверена важная подголосочная функция.

Вся оркестровая ткань, изобилующая необычными ходами, с одной стороны, усиливает ощущение общей тревоги, а с другой — подчеркивает наиболее существенные явления интонационного порядка. Я имею в виду не только вторгающийся басовый кларнет и два кларнета *a due* во втором такте, не только перехват мелодии фাগотом, не только значительное ми-бемоль в начале четвертого такта и последующий унисон со вторым фাগотом (не говоря уже о подголосочной функции у того же кларнета в пятом такте). *Само строение* основной мелодии (после передачи ее фাগоту) весьма показательно: излагаемая сначала фাগотом в середине его диапазона, она заканчивается в напряженном регистре — крайне высоком отрезке первой октавы.

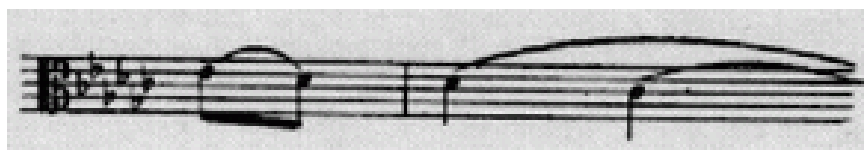
Нельзя не обратить внимание на то обстоятельство, что хотя линия отдельных голосов Шостакович конструирует не так, как Мусоргский, он остается верен духу Мусоргского. Он добивается той же расчлененности — акцентуации выразительных элементов в целостном потоке всего вступления, но иными средствами: *регистровыми* особенностями кларнетов и фাগотов, которые в этом отношении очень богаты.

Совершенно иное у Римского-Корсакова, его редакция во многом отличается и от подлинника, и от партитуры Шостаковича (см. прим. № 66). Большой пластичностью ведения голосов Римский-Корсаков сглаживает резкие контуры, смягчает остроту душевных переживаний героев. У него обращение Щелкалова к народу — прежде всего скорбное раздумье.

Начиная так же, как и Мусоргский (вернее, почти так же), октавой в басу у виолончелей — контрабасов, он поручает эту октаву не всем инструментам, а лишь части контрабасов и части виолончелей. Благодаря *divisi* контрабасов и виолончелей удастся осуществить преемственность тембра. Нижний голос Римский-Корсаков продолжает вести в октаву. Одновременно вступает первая половина контрабасов, первая половина виолончелей. Мелодия переходит к

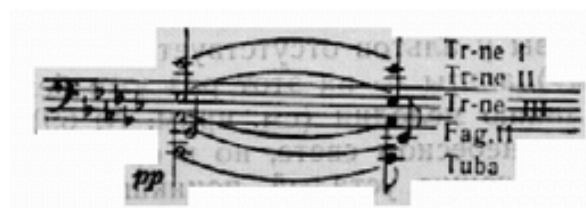
альтам (сначала к второй половине, затем — к первой) и завершается первыми скрипками.

Такова в общих чертах схема развития вступительных тактов. При этом нужно указать на два существенных момента. Интонация альтов



удвоена первым фаготом, а на сильной доле вторгаются три тромбона, туба и низкий фагот.

<стр. 139>



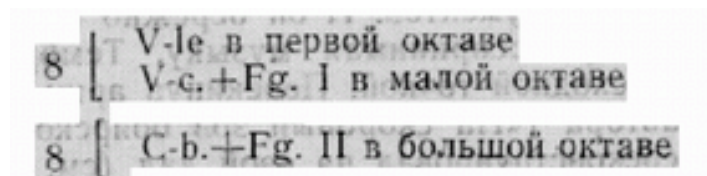
Дублируя гармоническую вертикаль, они образуют тембровый акцент.

Соответственно и конец оркестровой заставки («Православные!») Римский-Корсаков подчеркивает звучностью двух кларнетов, двух фаготов и тремолирующих литавр. (Значение тембрового акцента, в котором столь значительная роль принадлежит медным инструментам, скажется еще впоследствии, но об этом речь впереди).

Несмотря на то, что крайние точки вступительных тактов остаются неизменными (имею в виду начальную октаву виолончелей—контрабасов и концовку мелодии у скрипок), уже видны разительные особенности, отличающие подлинник Мусоргского от оркестровой редакции Римского-Корсакова.

Присущие Мусоргскому индивидуальные черты сказались в известной «тембровой разбросанности» оркестровой ткани (см. прим. № 67). Здесь впервые (в обращении Щелкалова к народу) вступают туба и тромбон. Характерно, что гармонический стержень, кроме октавного баса, состоит из двух голосов — валторны и кларнета, к которым в следующем такте (когда образуется пятиголосие) присоединяются еще и альты — до-бемоль первой октавы, только что звучащее у второго тромбона. Мало того: «вздохи» (полностью откristаллизованные секундовые интонации) во второй половине второго такта Мусоргский поручает в октаву первым и вторым скрипкам, а выдержанное ми-бемоль — унисону двух труб. Далее вступают fortissimo контрабасы, виолончели, альты, фаготы, кларнеты, гобои и флейты («Печаль на Руси...»).

Строение оркестровой ткани (трехоктавное до-бемоль внизу при продолжении гармонического стержня кларнетами — соль-бемоль и си-бемоль первой октавы — и двумя гобоями в унисон с флейтами — ми-бемоль и соль-бемоль второй) вызвано, вероятно, желанием ярче подчеркнуть вторгающееся ми-бемоль валторны:



Важна переключка валторн — труб; линия развития секундовых интонаций-вздохов, естественно, приводит скрипки к более высокому регистру. Появляющаяся наверху основная мелодия — закономерный переход от линии вздохов к ведущей функции «Стонет земля» (см. прим. № 68).

Мусоргский отказывается от певучего тембра виолончелей. Желая подчеркнуть слова текста «стонет земля в злом бесправии», мелодию скрипок он сопоставляет с тускловатым тембром альтов, дублируя их болезненным, тускловатым звучанием фагота. Очень яркая интонационная линия среднего голоса как бы покрывается дымкой, несколько тускнеет, окутывается пеленой. Не желая использовать песенную напряженность виолончелей, Мусоргский был вынужден расчленить единую линию среднего голоса. Начинает ее фагот совместно с виолончелями; но тут же автор устраняет виолончели, заменяя их альтами. Это вызвано

<стр. 140>

тем обстоятельством, что всю линию целиком альты вести не могут: до-бемоль малой октавы у альтов отсутствует. Даже в конце («И озарит небесным светом») альты — на этот раз уже без фаготов — продолжают основную линию мелодии (см. прим. № 69). Думный дьяк с надеждой упоминает о небесном свете, но в оркестре на первый план выдвинуты тембры, рисующие усталый, поникший образ («Бориса усталый дух»).

Несколько слов по поводу заключительных тактов. Здесь доминирует тот же принцип тембровой «разбросанности»: сначала появляется фагот (ми-бемоль большой октавы), вслед за ним — виолончели (си-бемоль большой октавы), альты (ми-бемоль малой октавы), вторые скрипки (си-бемоль малой октавы), далее валторны (ми-бемоль первой октавы), первые скрипки (соль первой октавы), кларнет (си-бемоль первой октавы) и завершается весь трехтакт основным тоническим трезвучием. В данном случае разбросанность перерастает в раздробленность, в калейдоскопическое чередование:

Fg. I—V-c.—V-le—V-ni II—Cor. I—V- ni I—Cl.I

Партитура явно противоречит авторскому клавиру, где звуки, предшествующие заключительному тоническому аккорду, объединены общей лигой:



Не случайно Римский-Корсаков подчеркнул четвертый такт вступления акцентом медных инструментов. И он бережно отнесся к авторскому замыслу, по-своему воспринимая музыку. Тембровый акцент явился здесь для него исходной точкой. Перекинув арку к вступлению тромбонов — тубы у автора («На скорбный зов боярской думы»), он, однако, всю ткань переконструировал па свой лад (см. прим. № 70). Тембровая разбросанность заменена компактностью трех тромбонов и третьей трубы. Во втором такте, исходя из принципа плавного голосоведения, он присоединяет к ним тубу (квинту в басу — ми-бемоль си-бемоль у тубы и третьего тромбона дублируют контрабасы и виолончели). Интонации «вздохов» Мусоргский членит на секундовые интонации и вторгающееся ми-бемоль двух валторн. Для Римского-Корсакова этот отрывок представляет единство. Секундовые интонации он, так же как и Мусоргский, поручает струнным, но не первым и вторым скрипкам, а первым скрипкам и альтам, причем скрипки дублированы двумя гобоями, а альты — двумя фаготами.

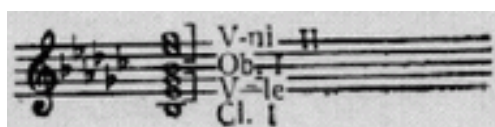
Среднему голосу Римский-Корсаков, в отличие от Мусоргского, не придает самостоятельного значения. Он вводит его в единый гармонический комплекс, средствами тембра образуя единое целое: ми-бемоль дано вторым скрипкам и третьему кларнету.

<стр. 141>

Остается отметить важную деталь: ми-бемоль третьей трубы продолжает звучать после того, как умолкают три тромбона и туба. Оно становится связующим звеном с последующими «вздохами»: протянутое ми-бемоль третьей трубы — еще один пласт, на который Римский-Корсаков накладывает унисон вторых скрипок и третьего кларнета. Таким образом, третья труба не только цементирует весь двутакт, но и сглаживает тембровое сопоставление¹.

Далее, начиная со слов «Печаль на Руси» (см. прим. № 71), оркестровая ткань развивается следующим образом.

Трехголосные гармонические комплексы образуют два «этажа» при октавном отношении разделенных вторых скрипок к разделенным альтам и первого гобоя к первому кларнету:



Октавный бас (до-бемоль большой октавы — до-бемоль малой) ведут контрабасы — виолончели. Со второй половины такта вторгаются ми-бемоль малой октавы — ми-бемоль первой у двух тромбонов.

Интересно сопоставить корсаковскую редакцию с подлинником Мусоргского.

Партитура Римского-Корсакова лишила образы предельной экспрессивности и сгладила их. Гораздо мягче очерчены и последующие характеристики монолога Щелкалова. Чтобы добиться более мягкого звучания при словах «Стонет земля», Римский-Корсаков использует тембры скрипок, альтов, виолончелей, *слегка* вкрапывая в их ткань инструменты деревянной группы. Разумеется, вступление всего квинтета не является произвольным — это закономерный результат предшествующего *накопления* тембра струнных. Лишь акцентом деревянных, меди и струнных подчеркивается слово «бесправие».

Мусоргский мыслит в партитуре функцию скрипок как единую линию.

Отправной точкой для Римского-Корсакова служит клавир Мусоргского, где вторгающийся акцент и последующие *pianissimo* могут дать повод к смене тембрового плана в верхнем регистре.

Но для концепции Римского-Корсакова важно, что уже здесь заложено *то песенное* начало, которое с такой силой прорвется в дальнейшем — мелодической линии виолончелей. Правда, высокие фаготы гармонических комплексах приносят еще некоторую долю «горечи», но доминирующими все же остаются струнные. Римский-Корсаков при словах «Да ниспошлет он скорбной Руси *утешение*» (здесь снова вступают скрипки с мелодической линией верхнего голоса) акцентирует последнее слово. И именно этот акцент становится движущей силой развития, и оно приводит далее к звучанию одних струнных при ведущей роли виолончелей (см. прим. № 72). Естественно, фаготы умолкают (а вместе с ними и гобой): болезненный тембр фagота более не нужен, оркестр как бы «озаряется» небесным светом, однако лишь на одно мгновение.

Повторность того же двутакта несколько модифицирует общую звучность оркестра. При заключительных словах Щелкалова: «Бориса усталый дух» вновь вступают деревянные духовые: тот же высокий вместе с двумя гобоями и третьим кларнетом полностью дублируют инструменты струнной группы.

¹ Разночтений гармонического и интонационного порядка я не касаюсь, полагая, что они общеизвестны.

<стр. 142>

На короткий промежуток времени вспыхнул луч надежды и погас. Заканчивает Щелкалов свое обращение к народу в атмосфере неуверенности и тревоги. Здесь следует обратить внимание на некоторые особенности мелодии виолончелей. В партитуре Римского-Корсакова мелодия не доведена до конца, она обрывается на предпоследнем звуке. Фа первой октавы перенимают альты, образуя нижний голос гармонического стержня. Незавершенность

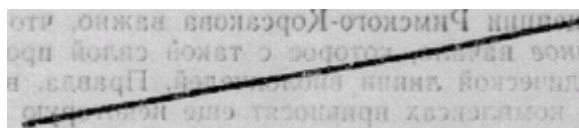
виолончельной мелодии здесь нужна была для того, чтобы подготовить во втором двутакте ощущение тревоги и ожидания.

Как же претворяет он тембровую «разбросанность» авторской партитуры в самом конце? (Имею в виду чередование ми-бемоль большой октавы — си-бемоль большой октавы — ми-бемоль малой — си-бемоль малой — ми-бемоль, соль, си-бемоль первой). Само собою разумеется, подобного рода дробление Римский-Корсаков принять не мог.

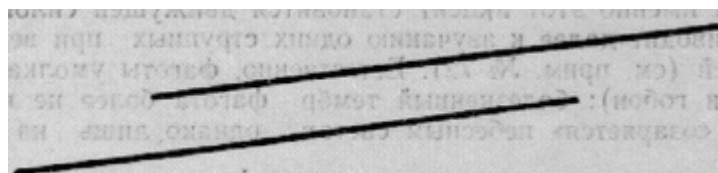
Последовательность звуков ми-бемоль-мажорного трезвучия он разделил на два отрезка, поручив один из них виолончелям, а другой — альтам:



Образовавшаяся ранее гармоническая педаль первого фагота, третьего кларнета и двух гобоев сохранена полностью. Постепенно к функции гармонического стержня присоединяются контрабасы *divisi* и виолончели *divisi* (на второй доле предпоследнего такта они умолкают). Восходящая линия переходит к альтам на выдержанном аккорде деревянных духовых. У виолончелей появляется звук соль и одновременно у альтов появляется си-бемоль. Если в клавире дана единая линия, которую графически можно отразить следующим образом:



то, благодаря терцовому сплетению виолончелей-альтов, в корсаковской редакции резче подчеркивается членение целого на два отрезка:



В партитуре Шостаковича все сделано по-иному. После исступленного звучания оркестра в хоре народа Шостакович в обращении Щелкалова вовсе отказывается от тромбонов и тубы, уже этим достигая конструктивно-тембровой контрастности. Выше мы рассмотрели вступительные такты. Деревянные духовые инструменты, как их использовал Шостакович, служат ему отправной точкой последующего развития драматургической линии. От сумрачного начала он широкими мазками

<стр. 143>

(протяженным дыханием) ведет к заключительным словам Щелкалова. В отличие от Мусоргского и Римского-Корсакова. Шостакович не дробит

сопутствующую ткань оркестра, она образует мелодическое единство (см. прим. № 73). Обращаю внимание на последовательность: фа — соль-бемоль и ля-бемоль — си-бемоль — фа, и далее: соль-бемоль — ля-бемоль — си-бемоль — ля-бемоль у первых скрипок.

Звучность струнных здесь далеко не безмятежна. Это объясняется, в первую очередь, особенностями мелодического и гармонического порядка. Однако немаловажная роль принадлежит и валторне с ее вторгающимся звуком, придающим звучанию такую остроту. Простыми средствами здесь достигнут поразительный эффект.

Дальнейшее развитие приводит к отчленению секундовой интонации («Печаль на Руси») (см. прим. № 74).

Примечательна ткань данного отрывка. Валторна по-прежнему включена в аккордовый комплекс струнных, но ми-бемоль первой октавы не дублируется. Октавный бас (до-бемоль большой, до-бемоль малой октавы и, соответственно, далее — ля-бемоль контроктавы и ля-бемоль большой октавы) излагают контрабасы и виолончели, соль-бемоль и си-бемоль малой — разделенные альты. Здесь образуется незаполненное пространство (Шостакович резервирует место для «щемящей»-валторны); октавой выше появляются вторые скрипки *divisi*, а над ними (ми-бемоль — соль-бемоль второй октавы) — первые скрипки *divisi*. Вместе с отчлененной интонацией вступают трубы.

Момент этот представляет значительный интерес, во-первых, из-за образующейся переключки валторн — труб (как и у Мусоргского; но переключка сделана Шостаковичем по-иному; у него ми-бемоль валторны переключается с октавой труб: ми-бемоль¹ — ми-бемоль²), во-вторых, в силу соотношения гобоев — кларнетов. Кларнеты использованы в высоком регистре, гобои — в среднем.

Понять, чем вызвано подобное ведение в октаву, нетрудно. Шостакович учитывает некоторую резкость звука гобоя в верхнем регистре (которой сопутствует и некоторая «узость» звука) и недостаточную в данных условиях громкость кларнетов. Соотношение

$$8 \left[\begin{array}{l} 2 \text{ Ob.} \\ 2 \text{ Cl.} \end{array} \right]$$

не могло бы его удовлетворить. Здесь потребовались более насыщенные звуки гобоя (вторая половина первой октавы — начало второй) и высокого регистра кларнета, звучащего громко и ярко. Тем не менее, проставив *sf* > кларнетам, гобоям и фаготам, Шостакович ограничился небольшим акцентом у труб в *piano* (чтобы подчеркнуть атаку звука) и тут же пометил *decrescendo*.

Группа струнных умолкает. Остаются протянутые на органном пункте виолончели, контрабасы и тремолирующие литавры (си-бемоль). Главенствующая функция переходит к флейтам и кларнетам («Стонет земля»), но глубокий бас продолжает звучать. Тембр струнных еще скажется впоследствии, но пока его роль временно сведена к своеобразному фону, к гармонической основе.

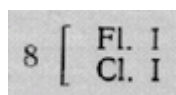
Поразительно, с какой силой Шостаковичу удастся подчеркнуть и

акцентировать слова «злое бесправье». Сначала вторгается октава труб — отблеск предыдущей переключки (на словах «в злом»), вслед за тем на сильной доле следующего такта аккорд первых скрипок, вторых скрипок, альтов совместно с четырьмя валторнами, вторым фаготом и

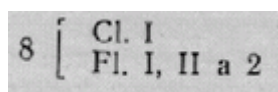
<стр. 144>

контрафаготом образует сильный акцент. Контрабасы и виолончели остаются на неизменном си-бемоле, но здесь это си-бемоль Шостаковичем акцентировано (виолончелям и контрабасам проставлено *sf*)¹. И лишь при словах Щелкалова: «Ко господу сил припадите» — вступает солирующий первый фагот; он звучит бесконечно скорбно, но скорбь эта не завуалирована тусклой звучностью альтов.

Верхний слой деревянных духовых сгруппирован в первых двух тактах следующим образом. Мелодический голос дан в октаву первой флейте и первому кларнету, существенно важная интонация (ми-бемоль, синкопированное фа и возвращение к ми-бемолю) также в октаву — третьей флейте и третьему кларнету. Во втором такте си-бемоль второй флейты восполняет гармоническую ткань (октавой ниже Шостакович вводит второй кларнет). В третьем такте обе флейты — первая и вторая — скачком переходят на выдержанные ми-бемоль первой октавы, в то время как первый кларнет перенимает ми-бемоль второй октавы. По существу мы имеем дело с *темброво-переkreщивающейся* мелодией, с движением от октав первой флейты — первого кларнета:



к октаве первого кларнета — двух флейт *a due*:



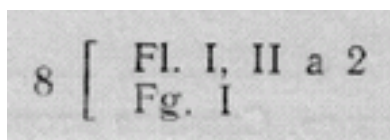
(Пауза флейт во второй половине четвертого такта обусловлена восходящей линией фагота.)

Как только ми-бемоль достигнуто фаготом, снова вступают флейты в том же соотношении с первым кларнетом, продолжая и в шестом такте то же октавное движение, но уже при наличии в нижнем голосе одной (первой) флейты. И далее мелодию ведет первый кларнет, однако подхватывает ее на этот раз второй фагот двумя октавами ниже:



Не менее сложна ткань движущихся средних голосов. Если остановиться на наиболее существенных моментах и ограничиться лишь крайними точками, то нетрудно заметить те нити, которые протянуты от отмеченной выше интонации ми-бемоль — фа — ми-бемоль (во второй октаве у третьей флейты и в первой — у третьего кларнета) к заключительной ниспадающей секунде

ми-бемоль — ре двух флейт и первого фагота:



¹ Крайне поучительно сопоставить приведенный отрывок с подлинником Мусоргского и оркестровой редакцией Римского-Корсакова (см. примеры №№ 68 и 71).

<стр. 145>

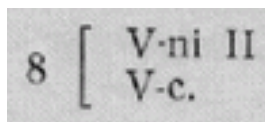
Говорить о привычных нормах голосоведения не приходится. Вся ткань — свидетельство глубочайшего проникновения в специфику регистровых особенностей каждого инструмента в отдельности: оркестровка в огромной мере подчинена обостренному внутреннему слуху. И в то же время она закономерна, закономерна не только сама по себе, но и в последовательном развитии целого, переключаясь с начальными тактами монолога Щелкалова (с той, разумеется, разницей, что здесь, кроме неизменного органного пункта виолончелей, контрабасов и литавр, на длительном отрезке господствует солирующий тембр фагота). И когда, наконец, вступают виолончели с ведущей мелодией (именно здесь, а не за девять тактов до этого, как у Римского-Корсакова), перед слушателем возникает почти зримый образ света (см. прим. № 75). Мелодия виолончелей протянута до конца, и в небольшой постлюдии оркестр «досказывает» чаяния Щелкалова. На фоне аккорда струнных дана непрерывная последовательность: ми-бемоль большой октавы — си-бемоль большой — ми-бемоль малой — си-бемоль малой — ми-бемоль первой — соль первой — си-бемоль первой. Звуки арфы, впервые здесь появляющейся, создают атмосферу умиротворенности и надежды.

ГЛАВА ПЯТАЯ

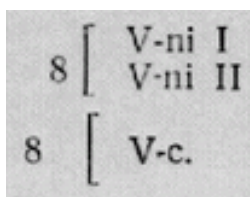
Начнем главу с рассмотрения еще одной сцены — хора калик переходящих. Сначала он слышен издали, затем приближается (народ шепотом: «...божьи люди»). Наконец, на сцену выходят калики и поют «звонким голосом».

В подлинной партитуре сопутствующую ткань оркестра в первых тактах (до шепота народа: «...божьи люди») Мусоргский поручает инструментам деревянной духовой группы на фоне тремолирующих первых скрипок *divisi* и частично выдержанных октав флейты — гобоя (см. прим. № 76). Вступающий подголосок фагота предвосхищает вокальную линию теноров. В развитие последующей фазы включены басы («Ангел господень»); сопрано, альты и тенора умолкают, сопровождение переходит к струнным (см. прим. № 77). Струнные образуют совокупность двух функций: выдержанных аккордовых звуков и основной мелодии. Основная мелодия дана в октаву виолончелям и вторым скрипкам; затем, когда на четвертой доле второго такта («Поднимайтесь, тучи грозные») выдержанный звук появляется у двух валторн (ми-бемоль) и далее у четырех (ми-бемоль малой — ми-бемоль первой), первые скрипки подхватывают мелодию октавой выше.

К мелодии, сначала излагаемой в двух октавных «этажах»

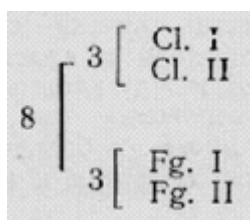


прибавлен третий:



Так как фа малой октавы у скрипок отсутствует, то ту же функцию вторых скрипок перенимают и альты (фа Мусоргский, естественно, ведет вверх, объединяя первые скрипки в унисон со вторыми). За пять тактов до общей кульминации («Вы неситесь по поднебесью»)

ведущее значение снова приобретают деревянные духовые, на этот раз фаготы и кларнеты в октавном соотношении:

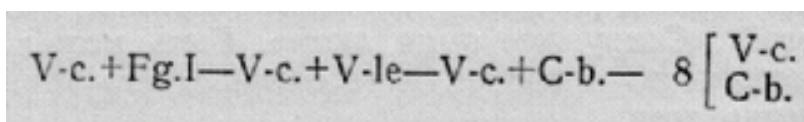


Одновременно ми-бемоль, распластанное в трех «этажах», интонируют первые и вторые скрипки, альты и виолончели. Мужские голоса накладываются на нижний слой оркестровой ткани: виолончели и альты

дублируют вторые басы, второй фагот удваивает — первые басы, первый фагот — вторые тенора, вторые скрипки дублируют — первые тенора.

Кульминационная точка всего хора этой сцены («божьи люди» зычным гласом поют «Сокрушите змия люта») — одновременно психологическая кульминация (см. прим. № 78). Вслед за тем начинается спад — замирание: калики переходящие, постепенно удаляясь, скрываются в монастыре. И здесь можно найти немало явлений «разбросанности тембра». Так, при словах «Облекайтесь в ризы светлые» фа малой октавы первого кларнета переходит к ми-бемоль валторны. Далее («Воспойте славу божью») функцию первого кларнета, дублирующего вокальную мелодию сопрано, неожиданно перенимает первый гобой. Но и он не заканчивает ведущую мелодию — на смену ему появляются флейты (ранее занятые протянутым ми-бемоль второй октавы).

Наконец, восходящая мелодия в низком регистре («Слава тебе, творцу») обрывается у фаготов в начале четвертого такта. Вступающие альты дублируют виолончели. Затем основное мелодическое значение приобретают одни альты, но уже в шестом такте — из-за фа большой октавы, отсутствующего у альтов, — снова приходится ввести виолончели; на этот раз введены они в унисон с контрабасами и лишь в самом конце образуется октавность виолончелей — контрабасов:



Римский-Корсаков своей оркестровкой несколько сглаживает повышенную экспрессию всей сцены. Партитура Римского-Корсакова более уравновешенна, нежели подлинник Мусоргского. Разумеется, при этом и у Римского-Корсакова явно ощутима бифункциональная природа тембра: я имею в виду не только его непосредственно выразительное, но и конструктивно выразительное значение.

Поскольку в обращении Щелкалова Римский-Корсаков столь длительно использует струнные, здесь, в хоре калик переходящих, особый смысл приобретают духовые (например, в начале хора). Внешне корсаковская партитура близка к подлиннику Мусоргского (см. прим. № 79).

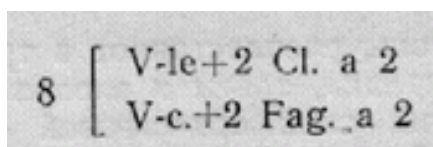
В то же время нельзя не отметить существенных различий. Прежде всего, Римский-Корсаков придал деревянным духовым характер функционального целого. В его партитуре нет подголосочной линии фагота, предвосхищающей вступление теноров. Флейты и кларнеты

<стр. 148>

интонируют ряд аккордовых последовательностей (подголосок в какой-то мере включен в ткань гармонических комплексов).

Ограничившись протянутым ми-бемоль (чтобы не нарушить высотность органного пункта и не вести скрипки далее на фа и соль), Римский-Корсаков отказался от тремоло и «распластал» ми-бемоль третьей октавы — ми-бемоль второй между первыми и вторыми скрипками. Начиная со слов «Ангел господень» (см. прим. № 80), то же ми-бемоль интонируют три тромбона (в

большой, малой и первой октавах), а мелодию ведут в октаву кларнеты и альты, виолончели и фаготы:



В тот момент, когда калики перехожие выходят на сцену, дублирующие мелодию оркестровые голоса (V-le, Cl., V-c, Fag.) умолкают. Это — великолепная находка. Звучит лишь хор, и это звучание временами прорезывают на *piano* две трубы и один тромбон (то же ми-бемоль, «распластанное» выше — во второй, первой и малой октавах).

Хор, наконец, приблизился, и, естественно, вся звучность стала более мощной, приобрела большую громкость (см. прим. № 81). Но это — громкость вплотную подошедшего хора; в кульминационной вершине Римский-Корсаков по-прежнему сдержан. Конечно, кульминация остается кульминацией, но она *соразмерна* предыдущему развитию, и нигде Римский-Корсаков не переходит за грань плотной, слитной, великолепно уравновешенной звучности. В отличие от Мусоргского он концентрирует всю ткань в среднем отрезке оркестрового объема, отбрасывая более высокий октавный «этаж». Строение оркестровой ткани в данном месте представляется существенно важным, ибо конструирование ее помогает глубже понять корсаковское отношение к центральной кульминации.

Намерения Мусоргского ясны. Поддерживая вокальную линию скрипками, Мусоргский, прежде всего, увеличивает протяженность общего объема и в то же время подчеркивает значение мелодии калик перехожих, поющих «зычным гласом» (знаменательна эта ремарка Мусоргского!) «Сокрушите змия люта». Быть может, не все в партитуре у Мусоргского в полной мере отвечает его замыслу, но замысел его абсолютно ясен.

Римский-Корсаков отказывается от ведения в оркестре мелодии «Сокрушите змия люта». Его оркестровая ткань сводится к «плотному» проведению главной темы, в основе которой лежит, как правильно отметил еще Б. Асафьев, моторный образ странствования, образ ходьбы, с различными его вариантами. Как же конструирует эту ткань Римский-Корсаков?

На фоне выдержанных двух труб (ми-бемоль¹ — ми-бемоль²) дана основная тема в двух «этажах»:

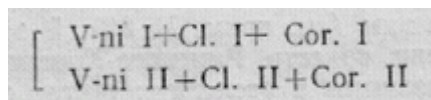


<стр. 149>

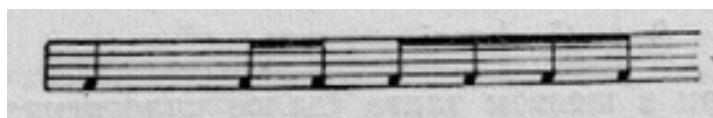
В первый раз она появляется в тех же двух «этажах» (хотя и в более высоком регистре) у флейт и кларнетов *pianissimo* на том же протянутом ми-бемоле (ми-бемоль² — ми-бемоль³) первых и вторых скрипок:



В кульминации Римский-Корсаков переносит основную тему вниз на октаву и проводит ее в смешанном тембре, соединяя в унисон первый кларнет с первой валторной и первыми скрипками, второй кларнет со второй валторной и вторыми скрипками:



Нижний «этаж» второй пары валторн он удваивает разделенными виолончелями. Что касается ми-бемоля первой октавы, то партию второй трубы (*mf*) он дублирует двумя фаготами *a due* и альтами, сохраняя тот же ритм:



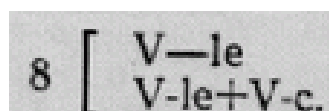
Общий динамический нюанс всего оркестра *forte*, кроме труб, играющих, как указано, *mezzo forte*. Говорить о темброво-функциональном членении не приходится. Здесь участвуют все три группы в их совокупном действии.

Следует обратить внимание на протянутые звуки двух труб; этот прием органически связан с предшествующей выдержанностью тех же звуков: сначала у высоких скрипок, далее в трех «этажах» у трех тромбонов *piano*. Затем ми-бемоль вторгается в хоровую ткань (третий тромбон и две трубы интонируют соответственно ми-бемоль малой октавы — ми-бемоль первой — ми-бемоль второй). Важно отметить, что в начале общей кульминации трубы остаются *на том же уровне* — их высотность (ми-бемоль¹ — ми-бемоль²) не меняется. Выдержанный ми-бемоль — еще одно звено в преемственном нарастании целого. Конечно, всему этому эпизоду — хору калик переходящих — присуща своя глубокая закономерность оркестрового развития.

Римский-Корсаков не вносит в партитуру качественно новых функций: происходит мерное нарастание звучности оркестра: это создает впечатление постепенного приближения хора; нарастанию звучности оркестра, в свою очередь, естественно, сопутствует нарастание плотности и громкости звука хора.

<стр. 150>

В последующем спаде доминирующая роль впервые переходит к чистым тембрам альтов и виолончелей («Облекайтесь в ризы светлые»):

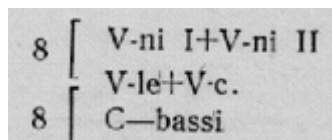


Альты-виолончели предвосхищают будущее преобладание струнных. Выдержанные октавы перенимают низкие валторны.

Вслед за тем Римский-Корсаков «перекидывает» своего рода «арку», выделяя довлеющее значение хорового tutti. Ранее («Вы неситесь по поднебесью») он выключил сопутствующую ткань оркестра, сохраняя при этом отдельные вторгающиеся звуки медных. Здесь же («...и со Донской, и со Владимирской») оркестр не полностью умолкает, хотя в значительной мере отступает на задний план. Весь хор — сопрано, альты, тенора, басы — mezzo forte поддержан сопровождением валторн — фаготов — кларнетов. Лишь в самом конце («Царю во сретенье») снова вторгается протянутое ми-бемоль у трех тромбонов и двух труб.

Не случайно появилась чистая краска — альты и виолончели. С момента, когда пение мало-помалу замирает и калики переходящие удаляются в монастырь («Воспойте славу божью»), тембр струнных становится доминирующим (см. прим. № 82). В этом «молитвенно-утешительном» заключении оркестр Римского-Корсакова досказывает то, что оказалось недосказанным в последних тактах обращения Щелкалова к народу.

Сначала вся струнная группа, образуя подголосок, сопутствует основной мелодии хора:



Октава валторн в шестом такте (далее уплотненная второй парой валторн) не только «гармоническая вертикаль». Это, прежде всего, выдержанная октава — отголосок ранее вторгавшихся и «распластанных» октав.

После того, как ведущую функцию перенимают скрипки (V-ni, V-ni + V-ni II div) (функция скрипок — не что иное, как гармоническая проекция предшествующей подголосочной линии), вступают виолончели с их мелодией, как бы «устремленной ввысь». Важно не только то, что вначале скрипки и виолончели разделяет расстояние свыше двух октав, — этим достигается разграничение двух функций в пределах струнной группы; важно другое: здесь мелодическая линия виолончелей доведена до конца. Лейттембровое значение очевидно: недосказанность виолончельной мелодии в монологе у Щелкалова («И озарит небесным светом Бориса усталый дух»), наконец, находит полное завершение в умиротворенной концовке хора калик. После закрытия занавеса последним «отзвуком» остается протянутая октава валторны. В заключительных тактах на интонационной основе главенствующей мелодии слышатся замирающие вдали шаги калик переходящих (один из вариантов моторного образа странствования).

Такова в общих чертах концепция Римского-Корсакова.

В основу корсаковской партитуры легла вторая редакция «Бориса». У Мусоргского в первой, предварительной редакции первая картина Пролога не завершается хором калик. Отсутствие последующего раздела, где раскрывается

отношение народа к происходящим событиям,

<стр. 151>

естественно, вносит существенные изменения в концепцию целого. Б. Асафьев, анализируя первую картину Пролога в предварительной редакции, следующим образом передает заключительную сцену:

«Часть народа: «Слыхал, что божьи люди говорили?» Митюха: «Слыхал. И со Донской, и со Владимирской...» Народ: «Ну!» Митюха тщетно старается понять, чего от него хотят, и долбит свое: «Со Донской идите». Кучка мужчин подходит и говорит: «Облекайтесь в ризы светлые и со Донской, и со Владимирской вы грядите царю во сретенье». Группа народа: «Какому царю?» — «Как какому? а Борису!» ...Пристав, чуя неладное, приближается и орет: «Эй, вы, баранье стадо! Аль оглохли! Вам от бояр указ: завтра быть в Кремле и ждать там приказаний. Слышали?» Народ начинает расходиться с такого рода замечаниями: «Вона, за делом собирали! А нам-то что? *Велят завывать, завоем и в Кремле. Для ча не завывать...*»¹

Так как в музыковедческой литературе особенностям предварительной и основной редакций Мусоргского посвящено немало работ, я не буду касаться этого вопроса. Тем более, что задача моя более скромная. Мне хотелось бышний раз подчеркнуть, что инструментовка — один из компонентов музыкального целого и, следовательно, та или иная концепция целого влияет на принципы оркестровки.

В этой связи огромный интерес представляет оркестровка этой же сцены, принадлежащая Шостаковичу, и сравнение ее с оркестровками автора и Римского-Корсакова.

Следует помнить, что Шостакович придерживается первой, предварительной редакции Мусоргского, — это важное обстоятельство, помогающее уяснить его отношение также и к хору калик перехожих. До слов: «Сокрушите змия люта» (то-есть до того момента, когда калики перехожие выходят на сцену) основная функция принадлежит струнным (см. прим. № 83). Здесь нет дробления единой линии на мелкие отрезки. Протяженность тембрового развития, которую создает Шостакович, характерна для его творческого стиля. Он сознательно пользуется ею, чтобы еще ярче сопоставить струнные с последующим tutti. Развитие линии струнных проходит через три фазы, соответственно трем фазам постепенно приближающегося пения.

Доносящийся издали хор калик вначале сопровождают высокие первые скрипки *divisi*, вторые скрипки *divisi* и альты *divisi*. Подголосок, предвосхищающий вступление теноров, поручен высоким виолончелям (у Мусоргского — фаготу). Несомненно, высокие струнные, наряду с их непосредственно тембровой выразительностью, образуют и темброво-конструктивную грань, отделяя обращение Щелкалова от хора калик перехожих. Но появившаяся ранее партия арфы не исчезает бесследно. Именно она на сильных долях первого, второго, третьего, четвертого и пятого тактов подчеркивает ми-бемоль² — ми-бемоль³ первых скрипок (от *протянутой*, неизменно звучащей октавы Шостакович отказывается).

Таким образом, с одной стороны, в силу бифункциональной природы

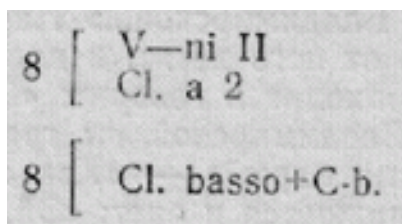
тембра, хор калик переходящих отделен от предшествующего обращения Щелкалова, а, с другой стороны, цементирующей функцией арфы непосредственно связан с ним.

Всем инструментам на протяжении первой фазы проставлен динамический оттенок *pp*. После шепота народа: «божьи люди» — вступает весь квинтет. Громкость увеличивается — струнные играют уже

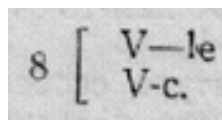
¹ Игорь Глебов. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей, Мм 1928, стр. 42.

<стр. 152>

риано. Вторая фаза окрашена в более суровые тона: повторяющаяся двухоктавность (ми-бемоль большой — ми-бемоль малой — ми-бемоль первой октавы) распластана между басовым кларнетом, контрабасами, двумя кларнетами *a due* и вторыми скрипками:



Мелодию ведут альты и виолончели

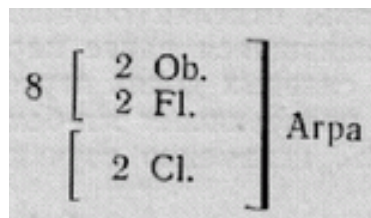


Но характерно другое: Шостакович не может примириться с тем, чтобы первые скрипки, выполняя вначале роль протянутого гармонического голоса, как это сделал Мусоргский, перешли непосредственно к функции мелодии. С самого начала повторяющемуся си-бемоль первых скрипок Шостакович придает значение редуцированного мелодического рисунка (опорных точек мелодии), естественно развивая эту линию дальше.



Функциональное членение второй фазы следует отметить особо. Основные вехи подлинной партитуры полностью сохранены и в то же время отдельные функции приобретают необычайную ясность.

В третьей фазе («Вы неситесь по поднебесью») общий колорит светлеет: выключен басовый кларнет, снова введена арфа. Ми-бемоль малой октавы интонируют два кларнета *a due*, ми-бемоль первой — две флейты, ми-бемоль второй — два гобоя. Распластанное ми-бемоль Шостакович подчеркивает тембровым акцентом арфы:



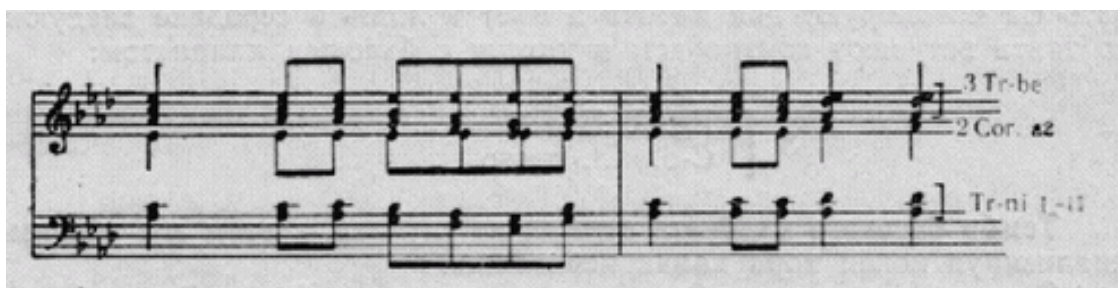
Струнным, как и ранее, проставлено *piano*. Однако звучность становится значительно напряженнее, значительно интенсивнее, несмотря на то, что из инструментов струнной группы остаются одни альты и виолончели. Возрастающая интенсивность обусловлена соотношением альтов — виолончелей; виолончели даны выше альтов — в высоком своем регистре. Наконец, на сцену входят калики перехожие. Здесь не приходится говорить о мерном нарастании громкости, здесь действует принцип резкого сопоставления. Шостакович, в отличие от Римского-Корсакова, придерживается концепции Мусоргского — хор при

<стр. 153>

словах «Сокрушите змия люта» звучит по контрасту с предыдущим с почти сокрушительной силой (см. прим. № 84). «Глашатаи государственной религии», как их назвал Асафьев, — это не кроткие богомольные калики перехожие, а грозная сила. Оставаясь верным духу подлинника, Шостакович в партитуре Мусоргского многому придал большую выпуклость, большую контрастность. Так, в кульминации хора калик перехожих впервые после длительного молчания вторгаются тромбоны и трубы (в обращении Щелкалова они вовсе отсутствуют). Тем не менее центральная кульминация хора («Сокрушите змия люта») лишь локальное явление в развитии всей картины, ибо далее следует заключительная сцена, где Митюха и другие обсуждают происшедшее, — сцена, в которой *раскрывается отношение народа к событиям*.

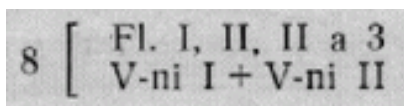
«Сконструирована» оркестровая ткань хора калик перехожих в полном соответствии с авторским клави́ром; кроме того, учтены некоторые особенности подлинной партитуры.

Основной костяк образуют медные инструменты.



Функция басового голоса поручена третьему тромбону, тубе, двум фаготам; во втором и третьем тактах вступает контрафагот, продолжая звукоряд фагота книзу (при расщеплении функции в октаву). Опорные точки в басу поддержаны *pizzicato* контрабасов и ударами литавр. *Pizzicato* контрабасов интересны еще в том отношении, что они являют собой опорные точки многозвучных аккордов всей струнной группы *pizzicato*. Этот акцент — *pizzicato* на сильных и относительно сильных долях такта (в котором участвует

также арфа) — своеобразное претворение одного из элементов подлинной партитуры Мусоргского. Напомню, что Мусоргский подчеркивает значение хоровых голосов дублировкой вокальной мелодии инструментами оркестра, увеличивая одновременно протяженность оркестрового объема:



8 [Fl. I, II, III a 3
V-ni I + V-ni II

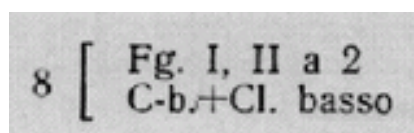
Шостакович не дублирует мелодию калик переходящих; он *накладывает* на tutti хора многозвучные аккорды pizzicato первых скрипок, вторых скрипок, альтов, виолончелей и арфы (при сохранении за pizzicato контрабасов функции нижнего голоса). Но акценты на сильных и относительно сильных долях в самом начале кульминации почти тождественны с ритмическим рисунком хоровых голосов. Этим достигается большая выпуклость, «скандированность» текста партии хора. Правда, при отказе от буквальной дублировки, от буквального повторения вокальной линии инструментами оркестра, Шостакович придает верхнему голосу многозвучных аккордов pizzicato некоторую интонационную самостоятельность. Однако с Мусоргским его сближает не только

<стр. 154>

само подчеркивание — пусть своеобразное — вокальной мелодии хоровых партий, но и охват значительной части оркестрового объема: сопровождение поднимается выше мелодии сопрано¹.

Последующий спад снова возвращает нас к октавному ведению мелодии альтами — виолончелями (см. прим. № 85).

Альты и виолончели намечены самим Мусоргским, но разница заключается в том, что для Шостаковича этот тембр приобретает значение своеобразной «тембровой» репризы с зеркальным обращением. Шостакович здесь близок к оркестровому замыслу Мусоргского; однако широта дыхания не позволяет ему, как это сделано в авторской партитуре, разделить ведущую мелодию между струнными и деревянными духовыми. Что касается среднего выдержанного гармонического звука, то Шостакович, естественно, отказывается от «тембровой разбросанности». Сопутствующий гармонический голос также получил новое воплощение: выдержанный голос по аналогии с предыдущим случаем («Ангел господень миру рек») поручен деревянным. Согласно клавиру «Бориса», сначала вторгается одно фа малой октавы (это фа интонируют два фагота a due) и лишь в середине следующего такта вступают контрабасы в унисон с басовым кларнетом:

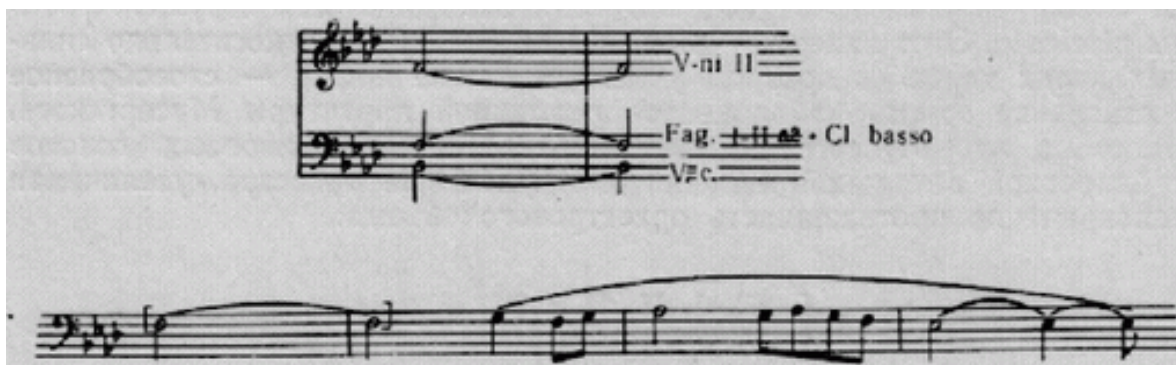


8 [Fg. I, II a 2
C-b.+Cl. basso

Тембр басового кларнета отнюдь не случаен, в этом мы убедимся, анализируя конец хора калик переходящих.

Оркестровая ткань в процессе развития («И со Донской, и со Владимирской») становится более сложной. Мелодию перенимают первые

скрипки и альты (следовательно, единство группового тембра целиком сохранено), а сопутствующий гармонический стержень построен с таким расчетом, чтобы фаготы и басовый кларнет переняли далее дублировку партии басов («Грядите царю во сретенье»);



Вся ткань в начале коды сосредоточена у скрипок (первых и вторых), альтов, виолончелей и контрабасов — этим завершается процесс накопления тембра струнных (см. прим. № 86).

Нисходящую подголосочную функцию ведут виолончели и контрабасы в октаву, первые скрипки дублируют вокальную мелодию сопрано, а гармонический стержень поручен вторым скрипкам и альтам. Лишь в четвертом такте к альтам и вторым скрипкам присоединены три валторны *pianissimo*, подчеркивая концовку («сил святых небесных»).

¹ Римский-Корсаков ограничивается компактным заполнением средних октав.

<стр. 155>

После того как мелодия переходит в высокий регистр (образуя своеобразный вид гармонической проекции функции подголоска), наступает полное умиротворение (см. прим. № 87). Устремленную ввысь мелодию (на органном пункте ля-бемоль) виолончели «выпевают» до конца, в то время как нисходящие мелодико-гармонические комплексы удваиваются арфой. Роль арфы исключительно велика: этому инструменту Шостакович придает значение лейттембра, протягивая, таким образом, нить от заключительных тактов обращения Щелкалова к коде хора калик перехожих.

Однако в самом конце, когда пение умолкает и калики перехожие скрываются в монастыре, снова атмосфера сгущается, становится тревожно-неспокойной. Огромная роль в создании этого настроения принадлежит фаготам в их ведущей функции и, в особенности, басовому кларнету с его последней фразой. Появление в конце хора калик перехожих фаготов и басового кларнета — закономерный переход к заключительной сцене, к той сцене, в которой выявляется отношение народа к происходящим событиям.

Рассматривая сцену обращения Щелкалова к народу, его монолог и хор калик перехожих в единстве как крупный раздел первой картины Пролога и сопоставляя основные этапы тембрового развития у Римского-Корсакова и Шостаковича, мы можем в общих чертах суммировать сказанное.

В обращении Щелкалова к народу

У Римского - Корсакова :

вначале даны низкие струнные; голосоведение плавное; в конце «недопета» фраза виолончелей.

У Шостаковича :

сумрачный колорит низких регистров деревянных (в частности, кларнетов и басового кларнета); «изломанные» линии голосов (прежде всего первого фагота и первого кларнета); отсутствие тромбонов и тубы; в заключительных тактах умиротворяющие звуки арфы.

В хоре калик переходящих

У Римского - Корсакова :

высокие деревянные (флейты, кларнеты) на фоне протянутой октавы первых и вторых скрипок (издали слышится пение калик переходящих) ; дальнейшее нарастание громкости, как результат приближающегося хора; кульминация и последующий спад; лейттембровое значение виолончелей, «допевающих» устремленную ввысь мелодию, и умиротворяющая концовка (заключительные такты).

У Шостаковича :

на фоне высоких струнных издали доносится хор калик переходящих; три фазы в развитии струнных как отражение трех фаз приближающегося пения; качественно иное значение кульминации; спад; дублировка арфой мелодико-гармонических комплексов (претворение функции предшествующего подголоска); атмосфера тревожного беспокойства (фаготы, низкий регистр басового кларнета).

<стр. 156>

При наличии темброво-конструктивных граней, отделяющих сцену обращения Щелкалова от хора калик переходящих, огромное значение у Римского-Корсакова приобретает арка, перекинутая от «недопеты» партии виолончелей в последних тактах обращения Щелкалова к ее завершающей умиротворенности в последних тактах, где они доводят мелодическую линию, допевают ее до конца.

У Шостаковича нити протянуты от первых тактов обращения Щелкалова (низкие деревянные Fg., CL, Cl. basso) к заключительным тактам хора калик переходящих и одновременно от впервые появившейся в конце обращения Щелкалова арфы к арфе, дублирующей трехзвучные мелодико-гармонические комплексы в начале коды хора калик переходящих.

Графически это может быть отражено следующим образом:

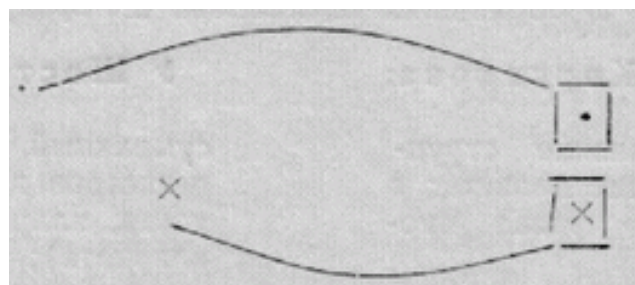


— начальные такты обращения Щелкалова,

— заключительные такты хора калик переходящих,

— заключительные такты обращения Щелкалова,

— начало коды в хоре калик переходящих.



Две разные концепции обусловили различные принципы оркестровки, различные принципы строения и развития оркестровой ткани.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

В заключительной сцене Шостакович, опираясь на авторский клавир, сохраняет в основном тембровые вехи подлинной партитуры. Однако и здесь он более выпукло подчеркивает контрасты и, одновременно, со свойственным ему «чувством протяженности» добивается длительной линии тембрового развития.

После выдержанного ля-бемоля (соль-диеза) контроктавы, на фоне тремолирующих альтов основную тему (тему интродукции) проводят струнные.

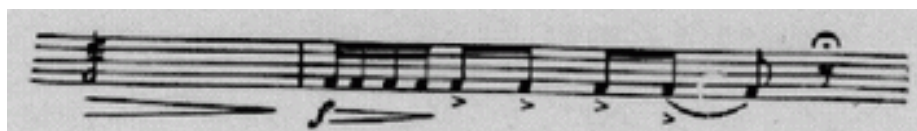
Вот изложение этого эпизода в клавире:



Виолончели в партитуре Мусоргского продолжают вести мелодию до конца, хотя в клавире линия заканчивается ранее и передается другому голосу. Тем не менее Шостакович, в соответствии с клавиром, обрывает мелодию виолончелей и, что особенно важно, передает функцию кларнетов вторым и первым скрипкам. Выдержанными звуками кларнетов Мусоргский предвосхищает последующее их значение. Шостакович, наоборот, четко проводит тембровую грань, противопоставляя основной теме интродукции (у струнных) тему калик переходящих (гобои — фаготы).

Характерен последующий акцент во второй половине двенадцатого

такта. И у Мусоргского, и у Шостаковича использованы струнные. Но тремоло скрипок, альтов и виолончелей в подлинной партитуре отсутствует: оно заменено мерным движением шестнадцатых и переходит непосредственно к кларнетам и фаготам (виолончели подчеркнуты выдержанными валторнами, а октавой ниже — контрабасами *pizz.*). Ритмическая формула, данная в клавире:



разбита, таким образом, между:

- а) струнными *arco*;
- б) кларнетами — фаготами;
- в) струнными *pizz.* (на фоне Cl. — Fg.).

И здесь нетрудно обнаружить излюбленный Мусоргским прием «тембровой разбросанности».

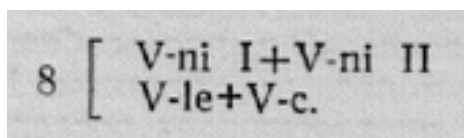
По-иному трактует этот акцент Шостакович. У него струнные вначале действительно тремолируют. Переходя к мерному движению шестнадцатыми, он вводит валторны (четыре валторны полностью дублируют первые скрипки, вторые скрипки, альты и виолончели) и заканчивает ритмическую формулу



тем же соединенным тембром струнного квартета и валторн. И хотя у Мусоргского и у Шостаковича в данном месте появляются деревянные (эпизод, где Митюха с усилием старается вспомнить: «И со Донской, и со Владимирской вы идите... идите... со Донской идите...»), но очевидно, что у Шостаковича они приобретают качественно иное значение. Важным для понимания линии тембрового развития Шостаковича является то, что на первых порах, как уже было отмечено, он четко разграничивает основную тему Интродукции (сохраняя ее у струнных) от темы калик переходящих, которую поручает деревянным духовым.

Весь последующий раздел в тембровом отношении сконструирован примерно по тому же принципу у Мусоргского и, соответственно, у Шостаковича. Именно поэтому и эпизод «Облекайтесь в ризы светлые» иначе претворен Шостаковичем.

У Мусоргского вступают струнные. На протянутой октаве контрабасов — второго тромбона (ля-бемоль контроктавы — ля-бемоль большой) мелодию ведут первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели:

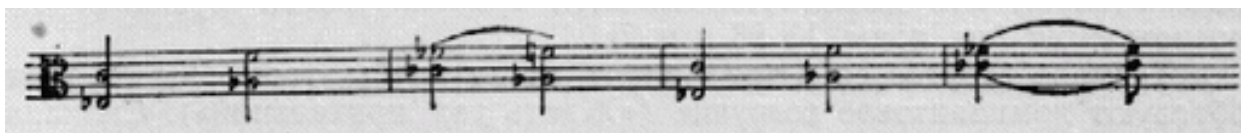


Средние голоса у двух фаготов и двух валторн.

Шостакович, продолжая предшествующее развитие, сохраняет за инструментами деревянной группы тему калик переходящих.

<стр. 159>

Последующие аккорды («Грядите царю во сретенье») Мусоргский несколько выделяет — струнные уступают место меди: двум валторнам *a due*, двум тромбонам и тубе. Читателю следует обратить внимание на изложение партии тромбонов



У Шостаковича преобладающая тембровая линия выдержана до конца, вся ткань по-прежнему сконцентрирована у гобоев, английского рожка и фаготов: тембры медных инструментов пока приберегаются. Тем яростнее звучат они несколько далее, в сцене появления Пристава («Эй, вы...»).

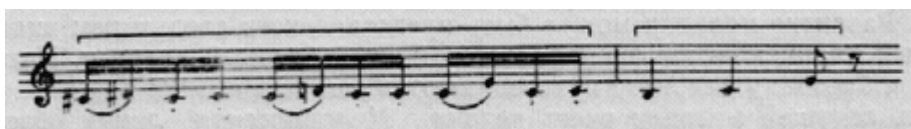
Драматургическая роль средств оркестра столь значительна, что говорить лишь об исключительном мастерстве Шостаковича недостаточно. Речь должна идти о поразительном ощущении тембра, как об одной из движущих сил драматургического развития целого.

Лишь дальнейшее развитие «мотива принуждения» окончательно устанавливает доминирующую функцию струнных. Ля малой октавы у двух труб, появившееся ранее («Эй, вы!»), не исчезает бесследно: оно переходит в октаву первой и второй трубы — второго и третьего тромбонов (сначала ля малой октавы — ля большой, затем — соль-диез малой — соль-диез большой) и завершается при последних словах Пристава «И ждать там приказаний!» «сгустком» чистого тембра меди. К этому имеется предпосылка в авторском клавише:



В оркестровом претворении на основе до-диез большой октавы у трубы, поддерживаемой тремоло литавр, Шостакович образует два октавных «этажа», наложения — ми-бемоль — ре-бемоль у труб и ре-диез — до-диез у тромбонов, закономерно разрешая эти созвучия в следующем такте.

Еще на одно обстоятельство следует обратить внимание. Впервые Шостакович суммирует оба элемента «мотива принуждения»,



поручая струнным непрерывную линию. Каждая доля на протяжении первого такта, как и следовало ожидать, подчеркивается ударами литавр, а во втором такте литавры восполняются вступающими контрабасами (в унисон с виолончелями).

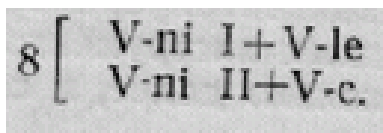
Естественно, что в ряде деталей оркестровка Шостаковича отличается от оркестровки Мусоргского. В частности, оттяжка вступления «тяжелой меди» представляется мне весьма существенной.

<стр. 160>

Последняя фаза заключительной сцены, эпизод, когда народ начинает

расходиться, — одна из самых замечательных страниц первой картины оперы. Сохраняя основные тембровые грани, намеченные Мусоргским, Шостаковичем образно сообщает всему эпизоду необыкновенную монолитность. Это достигается главной тремолирующей функцией сопровождения (см. прим. № 88 а и б).

Тремоло вторгается в тот момент, когда трубы, тромбоны и туба образуют доминантовое созвучие («Ждать там приказаний»). Сначала в октаву fortissimo тремолируют первые и вторые скрипки, альты и виолончели (соль-диез малой октавы — соль-диез первой):



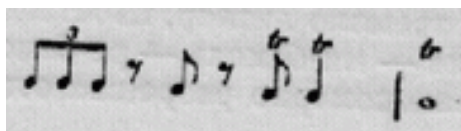
В связи с постепенным *diminuendo* Шостакович снимает виолончели и альты; некоторое время соль-диез малой октавы — соль-диез первой октавы остается у одних скрипок — первых и вторых.

Наконец, появляется басовый кларнет. В сопутствующей ткани струнных явно слышится верхний голос первых скрипок с его четко выраженной подголосочной линией. К тремолирующим первым и вторым скрипкам присоединяются альты и, далее, виолончели. Небольшое нарастание приводит к *forte* всего квартета, на этом заканчивается подголосочная функция скрипок. Остаются одни виолончели и альты (до-диез большой октавы — до-диез малой). Октаву до-диез — до-диез (на этот раз до-диез малой и до-диез первой) перенимают альты и вторые скрипки (см. прим. № 89).

Вскоре умолкают и вторые скрипки. Вторжение литавр заслуживает особого внимания. Сначала они вплетаются в мелодическую ткань (Мусоргский поручает повторяющийся до-диез альтам):



Шостакович несколько модифицирует ритмическую формулу. Литаврам он поручает отдельные удары:



и лишь затем переходит к тремоло литавр, которым завершает всю картину (вместе с тремолирующими альтами).

Развитие мелодии может быть представлено в следующем виде: басовый кларнет — высокий фагот — низкий басовый кларнет. Напоследок к басовому кларнету присоединяются еще два низких кларнета *in A*. Роль ведущей мелодии очень велика. Мелодическая линия басового кларнета непосредственно связана с картиной наступивших сумерек (ремарка Мусоргского: «На сцене сумерки»). Но дело не в звуко-тембровой характеристике иллюстративного порядка. Партия басового кларнета

приобретает более обобщающее значение, более глубокий смысл. Если в дальнейшем высокий регистр фагота перекликается с высокими фаготами в начале Интродукции, то в заключительных тактах, где звучит басовый кларнет, аллегорически выражена идея конца.

Как верно подметил Асафьев, «в одну линию связываются чувство

<стр. 161>

гнета и усугубляющая это чувство весть, возвещенная каликами: «в светлых ризах» и праздничном настроении идти встречать неведомого царя-выскочку...»¹. Но Асафьев, говоря об единой линии, имел в виду лишь интонационную сторону, мелодический рисунок и, вероятно, основывался на клавири:



Мусоргский в своей партитуре делит единую линию на мелкие отрезки, поручая их то фаготу, то контрабасам (см. прим. № 90).

Шостакович, понимая, что именно здесь связано в единое целое и выражение чувства гнета, и усугубляющие это чувство обстоятельства (весть, принесенная каликами переходящими), объединяет всю концовку общностью тембра басового кларнета (см. прим. № 91).

Сопоставляя последнюю фазу заключительной сцены у Шостаковича и подлинную партитуру, отмечу еще один важный момент.

У Мусоргского, наряду с изумительно найденными общими вехами и целым рядом замечательных деталей, дает себя чувствовать присущая ему «разбросанность тембра».

Уже в самом начале заключительной фазы мелодия, излагаемая кларнетом, переходит к альтам (из-за отсутствующих у кларнетов си и ля

большой октавы (см. прим. № 92).

Та же «разбросанность тембра» заметна и в сопутствующей ткани: имею в виду различные аспекты функции сопровождения — переход от тремоло к плавной песенной выразительности струнных.

Анализ первой картины Пролога в общих чертах закончен.

¹ И г о р ь Г л е б о в . К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сб. статей, М., стр. 51.

<стр. 162>

Следует в полной мере воздать должное творческому подвигу Римского-Корсакова, спасшего оперу от забвения.

Как мы видим, неправ был Б. Асафьев, говоря об инструментовке Шостаковича, как еще об одной «современной техникой оркестра колорированной партитуре». Партитура Шостаковича — целый мир, поразительный по своей широте, многогранности и по разнообразию оркестровых красок.

Изучение партитуры Шостаковича, сличение ее с корсаковской редакцией и с подлинниками Мусоргского — партитурой и клавиром — представляется важным и полезным. То, что сделал Шостакович, — событие исключительного значения. Разумеется, композитор внес частицу своей индивидуальности в творение Мусоргского: он подчеркнул в народной драме ее огромную конфликтность и этим глубже, чем кто бы то ни было, проник в сущность идеи великого творения Мусоргского. Инструментовка Шостаковича овеяна дыханием времени, давшего невероятные социальные сдвиги, участниками и современниками которых нам довелось быть. И сделана инструментовка рукой большого художника-гуманиста.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1

Tr. I

Tr. II

Tr. III

Timp.

Fl. I
Ob. I

Fl. II
Ob. II

Fag.

V-ni
I
II

V-le

Cont.

Пример № 2

Fl.

Cl.

I solo

dolce e leggiermente

Пример № 3

V.
I

V.
II

mf

mf

Пример № 4

Example 4 is a musical score for two instruments: Cor. (F) and Tr. (A). The Cor. (F) staff is in the upper register, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Tr. (A) staff is in the lower register, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. Both staves are marked with a forte *f* dynamic. The Cor. (F) staff has a *sz* (sforzando) marking above the first half note. The Tr. (A) staff has a *sz* marking above the first half note. The Cor. (F) staff has a *f* marking below the first half note. The Tr. (A) staff has a *f* marking below the first half note. The Cor. (F) staff has a *sz* marking above the first half note. The Tr. (A) staff has a *sz* marking above the first half note.

Пример № 5

Example 5 is a musical score for four instruments: Fl., V-ni, V-la, and Cont. The Fl. staff is in the upper register, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The V-ni staff is in the lower register, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The V-la staff is in the lower register, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The Cont. staff is in the lower register, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The Fl. staff is marked with a *solo* dynamic. The V-ni staff is marked with a *p* dynamic. The V-la staff is marked with a *p* dynamic. The Cont. staff is marked with a *p* dynamic.

Пример № 6

Example 6 is a musical score for four instruments: Fl., V-ni, V-le, and Continuo. The Fl. staff is in the upper register, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The V-ni staff is in the lower register, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The V-le staff is in the lower register, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The Continuo staff is in the lower register, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, and then a half note G3. The Fl. staff is marked with a *solo* dynamic. The V-ni staff is marked with a *p* dynamic. The V-le staff is marked with a *p* dynamic. The Continuo staff is marked with a *p* dynamic.

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of five staves. The top staff has a continuous eighth-note melody. The second staff has a melody with some rests. The third staff has a whole rest followed by a half note. The fourth and fifth staves have long, sustained notes with a *p* (piano) dynamic marking.

Second system of the musical score. It consists of five staves. The top staff has a melody with a *f* (forte) dynamic marking. The second staff has a melody with a *f* dynamic marking. The third staff has a melody with a *f* dynamic marking. The fourth and fifth staves have a melody with a *f* dynamic marking. Below the staves, there are fingerings: 6, 4, 6, 5.

Third system of the musical score. It consists of five staves. The top staff has a melody with a *f* dynamic marking. The second staff has a melody with a *f* dynamic marking. The third staff has a melody with a *f* dynamic marking. The fourth and fifth staves have a melody with a *f* dynamic marking. Below the staves, there are fingerings: 4, 7, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6.

6

p

p

tutti

f

f

7 5

5 4 2

9 5 4

7 4 2

6 5

Пример № 7

solo

Fl.

V-ni I

V-ni II

V-le

Cont.

p

p

p

6 5 2

6 5

7 5

6 5

6 4 2

6 5

6 5

Пример № 8

Fl. *solo* *tutti*

V-ni I *f*

V-ni II *f*

V-le *f*

Cont. *f*

8 5 9 7 6 5 7 6 5 7 3 6

3 3

Пример № 9

solo

6 6 6 6

5

5

1. 2.

6 6 6 6 6 6 6 6

4 4 2

First system of musical notation. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The second, third, and fourth staves are empty. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. Below the bottom staff are the following figures: 6 #, 6, 6, 6 4 2, 8 4 2, 6 5.

Second system of musical notation. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The second, third, and fourth staves are empty. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. Below the bottom staff are the following figures: 6 4, 4 2, 7 4 2, 6 4, 5 #, 6 4, 5 #.

Third system of musical notation. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The second, third, and fourth staves are empty. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. Below the bottom staff are the following figures: 6, 6 5, 7 #, 6 4, 8 5, 5 #.

Polonaise
D. C.

6 5 4 2

Пример № 10

Ob. I

Ob. II

Ob. III

V. picc.

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c. Vl.gr. C.

Adagio e sempre piano

Ob. I

Ob. II

Ob. III

V. picc.

V-ni I

V-ni II

V-la

Fag. V-c.

C-fag.

Пример № 12

Ob.
I
II
III

V. picc.

V-ni
I
II

V-le

p

Detailed description: This musical score for Example 12 is written for a woodwind and string ensemble. It consists of five staves. The Oboe (Ob.) part has three staves (I, II, III) in G major, with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A361, B361, C362, D362, E362

Cl. in B

Cor. in Es

I V-ni

II V-ni

V-c.
C-b.

p

p

p

dolce

p

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

sf

sf

p

p

p

sf

sf

p

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

p

p

p

p

p

p

tr

Пример № 16

V-po conc.

I

V-ni

II

V-le

Cont.

Пример № 17

V-no I
 V-no II
 V-la
 Continuo
 Cembalo

=

V-no
conc.

tr

solo

V-ni

p

II

p

V-le

Cont.

p

6 7 6 6

==

tutti

f

f

f

f

f

5 9 8

Пример № 19

V-ni I
 V-ni II
 V-le
 C-basso
 Cembalo

tr *p* *tr* *w*

==

V-ni I
 V-ni II
 V-le
 C-basso
 Cembalo

f *p* *tr* *w*

Пример № 20

solo

First system of musical notation, Example No. 21. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking *p*. The second staff has a dynamic marking *p*. The third staff has a dynamic marking *p*. The fourth staff has a dynamic marking *p*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Piano accompaniment for the first system of Example No. 21. It consists of two staves in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

=

Second system of musical notation, Example No. 21. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Piano accompaniment for the second system of Example No. 21. It consists of two staves in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests.

Andante cantabile, con alcuna licenza ($\text{♩} = 54$)

[illegible][illegible][illegible]

A Sostenuto

I solo

animando

Cl.

Cor.

Archi

A Sostenuto

animando

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Sostenuto

Cl.

Cor.

Sostenuto

pp

pp

pp

Archi

Пример № 23

Tempo I (♩ = 54)

Ob. I *mp espress.* *animando*

Cl. *a2* *p*

Fag. *a2* *p*

Cor. III *p*

V-ni II *pp* *animando*

V-le *p*

V-c. *dolce molto espr.*

C-b. *p*

Fl. I *riten.* *Sostenuto*

Fl. II-III *a2*

Ob. I *mp*

Cl. *a2* *mf espress.*

Fag. *a2* *pp*

Cor. *riten.* *Sostenuto* *p*

Archi *mf* *p*

Poco più animato

Пример № 24

Cl.

Fag.

Cor.

Archi

Пример № 25

Con moto ($\text{♩} = 60$)

I solo

animando

Ob.

dolce espress.

Cor.

p

Con moto ($\text{♩} = 60$)

dolce

animando

Archi

pp

pp

pp

pp

pp

Ob. *f*

Cor. *mp*

Archi *mp*

Sosten. (♩ = 50)

Ob.

Cl. *mf* *espress.*

Fag. *p*

Cor.

Sosten. (♩ = 50)

Archi *p*

pp

Пример № 26

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Cl.(A)
 Fag.
 Cor.(F)
 Tr-be (A)
 Tr-ni
 e
 Tuba
 Timp.
 E
 I
 V-ni
 II
 V-le
 V-c.
 C-b.

[B] Tempo I

animando

I Flauti *pp* *mf*

II Flauti *pp* *mf*

Piccolo(II) *pp* *mf*

Oboi *pp* *mf*

Clar. in A *pp*

Fagotti *pp* *mf*

I Corni *pp* *p cresc.*

II Corni *pp* *p cresc.*

III Corni *pp* *p cresc.*

IV Corni *pp* *p cresc.*

Tr-be *pp*

3 Tr-ne

Tuba

Timpani

Fis, Gis, D

[B] Tempo I

animando

p con noblezit cresc. mp

Archi *pp* *p con noblezit mp cresc.*

pp pizz.

animando

C Poco più mosso

pp

mf

cresc. poco a poco

pp

mf

cresc. poco a poco

mf

cresc. poco a poco

mp

mp

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

p

mf

mf cresc. poco a poco

p

mf

mf cresc. poco a poco

p

cresc. poco a poco

animando

C Poco più mosso

2 cresc. 2

mf

con desiderio
div. cresc. poco a poco

mf cresc. poco a poco

cresc.

mf

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

This page of musical notation is divided into two systems, each containing five staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic figures such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of two or four. There are also triplets and slurs indicating phrasing. The instruction *poco a poco* is written below the third staff of the first system. The bottom two staves of each system appear to be for a lower instrument, possibly a cello or double bass, with simpler rhythmic patterns. The overall texture is dense and rhythmic.

poco a poco

Tempo I

Fl. I *fff* *ff* animando

Fl. II *fff* *ff*

Picc. (III) *fff* *ff*

Ob. *fff* *ff*

Clar. A *fff* *ff*

Fag. *fff* *ff*

4 Cor. *fff* *ff* *f*

2 Tr-be *fff* *ff* *f*

3 Tr-ne *fff* *ff* *f*

e Tuba *fff* *ff* *f* *mf*

Timp. *fff* *ff* *f* *mf*

muta Fis in G

Tempo I

Archi *fff* *ff* animando

div.

riten. Più animato (♩.=72)

riten.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The eighth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The ninth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The tenth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked as *riten.* (ritardando) and *Più animato* (more animated) with a tempo of 72 beats per minute.

riten. Più animato (♩.=72)

riten.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The tempo remains *riten.* and *Più animato* at 72 beats per minute. The score is written in a key signature of one sharp across all staves.

Poco meno (♩.=60)

First system of a musical score, measures 1-3. The tempo is 'Poco meno' with a quarter note equal to 60 beats (♩.=60). The key signature has one sharp (F#). The score consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music features rapid sixteenth-note passages in the upper staves and more melodic lines in the lower staves.

Poco meno (♩.=60)

Second system of a musical score, measures 4-6. The tempo is 'Poco meno' with a quarter note equal to 60 beats (♩.=60). The key signature has one sharp (F#). The score consists of five staves. The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music features melodic lines with accents and slurs in the upper staves, and more rhythmic passages in the lower staves. The word 'unis.' (unison) is written above the second staff in measure 5.

Moderato con anima

Musical score for a piece titled "Moderato con anima". The score is written for a piano and features six staves. The first five staves are for the right hand, and the sixth staff is for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is indicated as "Moderato con anima". The score is divided into three measures. The first measure contains a whole note chord in the right hand and a half note in the left hand. The second measure contains a whole note chord in the right hand and a half note in the left hand. The third measure contains a whole note chord in the right hand and a half note in the left hand. The dynamics are marked as "mf" (mezzo-forte) at the beginning of the first measure.

The image shows a musical score for five staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and have a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a key signature of one flat (Bb). All staves contain a single measure with a whole note.

Moderato con anima

Musical score for 'Moderato con anima'. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Moderato con anima'. The score is divided into three measures. The first measure shows a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second measure continues the melody and bass line. The third measure shows a change in the melody and bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *sempre p* (always piano). The score is marked with 'pizz.' (pizzicato) in the third measure of the bass line.

Tempo di Valse

Cor.
in F

p

V-ni

p

V-le

p

pizz.

V-c.

p

pizz.

C-b.

p

Moderato. Tempo di Valse ♩ = 69

V-ni I *p dolce e molto grazioso*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

cresc.

poco cresc.

poco cresc.

p *pp poco cresc.*

pp poco cresc.

riten. *f* *a tempo*

mf

mf

mf

mf

V-ni

ff

stringendo

stringendo

riten.

p

p

V-ni I

V-ni II

V-le

pp

V-c. pizz.

pp

C-b. pizz.

pp

f *p*

f *p*

pp

pp

pp

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of five staves. The top two staves (treble clef) have the instruction *più f cresc.* above them. The third staff (bass clef) has *più f* and *cresc.* above it. The fourth staff (treble clef) has *arco* and *p* above it. The fifth staff (bass clef) has *arco* and *p* above it. The system ends with a double bar line.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of five staves. The top two staves (treble clef) have *mf* above them. The third staff (bass clef) has *mf* above it. The fourth staff (treble clef) has *mf* above it. The fifth staff (bass clef) has *mf* above it. The system ends with a double bar line.

Musical score system 3, measures 9-12. The system consists of five staves. The top two staves (treble clef) have *f* above them. The third staff (bass clef) has *f* above it. The fourth staff (treble clef) has *pizz.* above it. The fifth staff (bass clef) has *pizz.* above it. The system ends with a double bar line.

Пример № 32

Ob. *solo mf*

V-ni I *sul G molto mf*

V-ni II

V-le

V-cell.

C-bass

Ob. *f* **G animando**

Cl. A *mf*

Fag. *mf*

Cor. *mf espress.*

V-ni I *mf* **G animando**

V-ni II

V-le

V-cell.

C-bass

riten.



Musical score system 1, featuring a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The system contains two measures of music. The first measure shows a melodic line in the fourth staff, starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second measure shows a melodic line in the fourth staff, starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The system ends with a double bar line.

riten.



Musical score system 2, featuring a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The system contains two measures of music. The first measure shows a melodic line in the top staff, starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second measure shows a melodic line in the top staff, starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The system ends with a double bar line.

sostenuto

mf

mf

mf

mf

f

a2

mf

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano or alto voice. The piano accompaniment is written in a piano. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The tempo is marked "Allegretto". The score is for a song titled "The Rose Tree".

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is a five-part setting for voices and piano. The score is written on five staves. The top staff is for the Soprano voice, the second for the Alto voice, the third for the Tenor voice, the fourth for the Bass voice, and the fifth for the Piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in a simple, folk-like style. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staves. The piano part includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano), and the instruction *arco* (arco). The score is arranged in two systems, with the first system containing the first two staves and the second system containing the remaining three staves.

animando

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They contain rapid, sixteenth-note passages. The bottom staff is in bass clef and contains a slower, more melodic line. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The tempo marking *animando* is positioned above the first staff.

animando

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). They contain sustained notes and chords. The bottom staff is in bass clef and contains a slower, more melodic line. Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The tempo marking *animando* is positioned above the first staff.

sostenuto

[H]

First system of a musical score, measures 1-4. The score is written for six staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo/mood is marked 'sostenuto'. The first measure is marked with a forte dynamic 'ff'. The second measure is marked with a mezzo-forte dynamic 'mf'. The third and fourth measures are marked with a mezzo-forte dynamic 'mf'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

sostenuto

[H]

Second system of a musical score, measures 5-8. The score is written for six staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo/mood is marked 'sostenuto'. The first measure is marked with a forte dynamic 'ff'. The second measure is marked with a mezzo-forte dynamic 'mf'. The third and fourth measures are marked with a mezzo-forte dynamic 'mf'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

animando

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

p

animando

f cresc.
sul G

f cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

Più mosso (♩ = 72)

riten.

First system of the musical score, measures 1-12. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 12/8. The first four staves have a forte (*f*) dynamic and a *cantabile* marking. The fifth staff has a *f cantabile* marking. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 1-4. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 1-4. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 5-8. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 5-8. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 9-12. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 9-12.

Second system of the musical score, measures 13-24. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 12/8. The first four staves have a forte (*f*) dynamic. The fifth staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 13-16. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 13-16. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 17-20. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 17-20. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 21-24. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 21-24.

Più mosso (♩ = 72)

riten.

Third system of the musical score, measures 25-36. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 12/8. The first four staves have a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 25-28. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 25-28. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 29-32. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 29-32. The first four staves have a triplet of eighth notes in measures 33-36. The fifth staff has a triplet of eighth notes in measures 33-36.

Musical score system 1, measures 1-4. The first four staves feature a melodic line with a crescendo. The fifth staff features a bass line with a crescendo. Dynamics include *f cresc.* and *cresc.*.

Musical score system 2, measures 5-8. The first two staves continue the melodic line from system 1. The third, fourth, and fifth staves are empty.

Musical score system 3, measures 9-12. The first four staves feature a fast, rhythmic melodic line with a crescendo. The fifth staff features a bass line with a crescendo. Dynamics include *cresc.*.

Musical score for the first system, featuring five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns. Dynamics include *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *f* (forte). There are also accents (>) and slurs.

Musical score for the second system, featuring four staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also slurs and triplets (3).

Musical score for the third system, featuring five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also slurs and triplets (3).

Un poco più animato

First system of a musical score, measures 1-4. The score is written for a piano with five staves. The key signature is one sharp (F#). The first three staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active eighth-note accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *f* (forte) in the right hand and *f* in the left hand. The tempo/mood is indicated as "Un poco più animato".

Second system of a musical score, measures 5-8. The score is written for a piano with five staves. The key signature is one sharp (F#). The first two staves are treble clef, and the last three are bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active eighth-note accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *f* (forte) in the right hand and *f* in the left hand. The tempo/mood is indicated as "Un poco più animato".

Third system of a musical score, measures 9-12. The score is written for a piano with five staves. The key signature is one sharp (F#). The first three staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active eighth-note accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *f* (forte) in the right hand and *f* in the left hand. The tempo/mood is indicated as "Un poco più animato".

Musical score system 1, measures 1-2. The system consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a half note chord. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present on the second measure of the first four staves. The fifth staff has a *ff* marking on the first measure and a *ff* marking on the second measure.

Musical score system 2, measures 3-4. The system consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a half note chord. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present on the second measure of the first four staves. The fifth staff has a *ff* marking on the first measure and a *mp* (mezzo-piano) marking on the second measure.

Musical score system 3, measures 5-6. The system consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure contains a whole note chord, and the second measure contains a half note chord. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present on the second measure of the first four staves. The fifth staff has a *ff* marking on the first measure and a *ff* marking on the second measure.

I

The first system of musical notation consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simpler melodic line. A first ending bracket labeled 'I' spans the end of the system.

The second system of musical notation consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simpler melodic line. A first ending bracket labeled 'I' spans the end of the system.

The third system of musical notation consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They contain a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simpler melodic line. A first ending bracket labeled 'I' spans the end of the system. The word 'unis.' is written above the bottom staff in measure 10. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) appears at the end of the system.

ritenuto

The first system of the musical score consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'ritenuto' marking at the beginning. The second staff has an 'a2' marking. The third staff has an 'a2' marking. The fourth staff has an 'a2' marking. The fifth staff has an 'a2' marking. The sixth staff has an 'a2' marking. The system concludes with a double bar line.

ritenuto

The second system of the musical score consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'ritenuto' marking at the beginning. The second staff has a 'ff' marking. The third staff has a 'ff' marking. The fourth staff has a 'ff' marking. The fifth staff has a 'ff' marking. The sixth staff has a 'ff' marking. The system concludes with a double bar line.

Andante mosso

Andante mosso

Fl. I

Fl. II

Picc. (II)

2 Ob.

2 Clar.

2 Fag.

4 Cor.

2 Tr-be

3 Tr-ni

e

Tuba

Timp.

muta in Fl. piccolo

cresc.

cresc.

cresc.

f

Andante mosso

[illegible]

animato

riten.

The image shows a musical score for the opera 'L'Espresso' by Giuseppe Verdi. It features a piano (p) and violin (v) part. The score is in 4/4 time, key of D major (two sharps), and includes markings for 'animato' and 'riten.' (ritardando). The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs), and the violin part is written on a single staff (treble clef). The score is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system is marked 'animato' and the second system is marked 'riten.'.

(♩ = 66)

animando un poco

Musical score for the first system, measures 1-8. The score is written for a piano and includes a variety of textures. Measures 1-4 feature a melody in the upper staves with a piano accompaniment of chords and eighth notes. Measures 5-8 show a more active piano accompaniment with sixteenth-note patterns. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo). The key signature has two sharps (F# and C#).

ff (♩ = 66)

animando un poco

Musical score for the second system, measures 9-16. This system features a vocal line with the instruction "con desiderio e passione" (with desire and passion) written below the notes. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. Measures 13-16 show a return to a more active piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The key signature remains two sharps.

This page of musical notation is divided into three systems. The first system (measures 1-12) includes staves for piccolo, woodwinds (flute, oboe, clarinet), strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass), and brass (trumpets, trombones, tuba). The piccolo part is marked with a *ff* dynamic. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass has a rhythmic pattern. The second system (measures 13-18) features a more active woodwind and string section, with the piccolo playing a melodic line. The third system (measures 19-24) continues the woodwind and string activity, with the piccolo playing a melodic line. The brass section remains active throughout.

ff

ff

ff

cresc.

cresc.

con tutta forza

unis.

con tutta forza

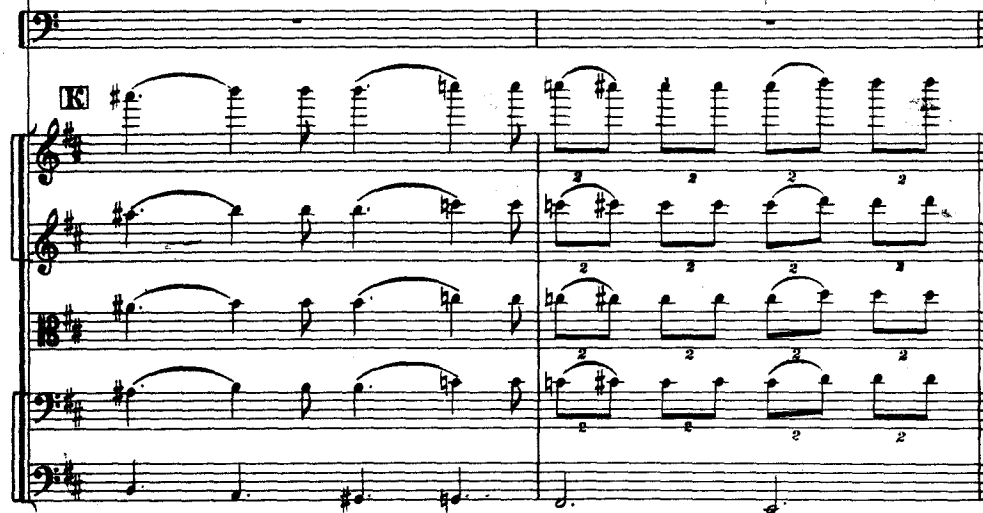
con tutta forza

K

First system of a musical score. It consists of six staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a *cresc.* marking. The second staff has a *cresc.* marking. The third staff has a *cresc.* marking. The fourth staff has a *cresc.* marking. The fifth staff has a *cresc.* marking. The bottom staff has a *cresc.* marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Second system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a *cresc.* marking. The second staff has a *cresc.* marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Third system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a *cresc.* marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Пример № 34

I Fl.
 II Fl.
 Picc. (III)
 2 Ob.
 2 Clar.
 2 Fag.
 4 Cor.
 2 Tr-be
 3 Tr-ni
 e
 Tuba
 Timp.
 Arco
 dolciss.
 arco
 dolciss.
 Arco
 arco
 pizz.
 dolciss.
 pp

This page of musical notation is divided into two systems. The first system contains five staves: the top three are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The first three staves begin with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The second system contains five staves: the top two are treble clefs, the middle one is a 13-string staff, and the bottom two are bass clefs. This system features more complex melodic lines with slurs and fingerings (e.g., 2, 3, 2, 3). The bottom-most staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with treble and bass clefs, key signatures of one sharp (F#), and time signatures of 4/4 and 3/4. The score is divided into two systems, each containing two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some measures containing fingerings (e.g., 2, 3, 4).

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'unis. arco'.

The first system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first staff has a dynamic marking of 'pp'.

The second system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first staff has a dynamic marking of 'pp'.

The third system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first staff has a dynamic marking of 'pp'.

The fourth system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The first staff has a dynamic marking of 'pp'.

ritenuto molto

System 1: Five staves. The fifth staff (bass clef) contains musical notation. It begins with a measure of rest, followed by a measure with a slur over a quarter note and an eighth note. This is followed by a measure with a 12/8 time signature and a slur over a half note and a quarter note. The next measure has a slur over a half note and a quarter note, with a *pp* dynamic marking. The final measure has a slur over a half note and a quarter note, with a *pppp* dynamic marking. The first four staves are empty.

System 2: Five staves. The first staff (treble clef) contains musical notation: a half note with a sharp sign, followed by two eighth notes. The second staff (treble clef) contains musical notation: a half note with a sharp sign, followed by two eighth notes. The third, fourth, and fifth staves are empty.

ritenuto molto

System 3: Five staves. The first staff (treble clef) contains musical notation: a half note with a slur, followed by a quarter note and an eighth note. It has a *p* dynamic marking and a *pppp* dynamic marking. The second staff (treble clef) contains musical notation: a half note with a slur, followed by a quarter note and an eighth note. It has a *p* dynamic marking and a *pppp* dynamic marking. The third staff (bass clef) contains musical notation: a half note with a slur, followed by a quarter note and an eighth note. It has a *p* dynamic marking and a *pppp* dynamic marking. The fourth staff (bass clef) contains musical notation: a half note with a slur, followed by a quarter note and an eighth note. It has a *p* dynamic marking and a *pppp* dynamic marking. The fifth staff (bass clef) contains musical notation: a half note with a slur, followed by a quarter note and an eighth note. It has a *p* dynamic marking and a *pppp* dynamic marking. The first two staves are empty.

This musical score, titled "Пример № 35", is a full orchestral arrangement. It is written for a symphony orchestra and is divided into two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), and Contrabass (C.-b.). The second system includes Cor Anglais (Cor.(D)), Cor in B-flat (Cor.(B)), Cor in F (Cor.(F)), Trombone (Tr.(D)), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C.-b.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked with *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass instruments play a more melodic line. The score is written in a standard musical notation with a common staff for each instrument.

Fl. *ff* *sf* *ff* *sf*

Ob. *ff* *sf* *ff* *sf*

Cl.(B) *ff* *sf* *ff* *sf*

Fag. *ff* *sf* *ff* *sf*

Cor.(D) *ff* *sf* *ff* *sf*

Cor.(B) *ff* *sf* *ff* *sf*

Cor.(F) *ff* *sf* *ff* *sf*

Tr.(D) *ff* *sf* *ff* *sf*

V-ni I *ff* *sf* *ff* *sf*

V-ni II *ff* *sf* *ff* *sf*

V-le *ff* *sf* *ff* *sf*

V-c. *ff* *sf* *ff* *sf*

C.-b. *ff* *sf* *ff* *sf*

Пример № 36 (оригинал)

2 Fl. *cresc.*

2 Ob. *cresc.*

2 Cl.(B) *cresc.*

2 Fag.

(D) Cor. *f ff*

(B) *cresc.*

Tr.(D) *f ff*

Timp. *ff*

I V-ni *f ff*

II *f ff*

V-le *f ff*

V-c. *f ff*

C-b. *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It contains staves for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon), brass (Corringtons, Trumpets, Trombones, Timpani), and strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations including dynamics (crescendo, fortissimo), articulation (accents), and phrasing (slurs). The woodwinds and brass sections have melodic lines, while the strings provide a harmonic and rhythmic foundation.

Пример № 36^a (в редакции Малера)

4 Fl. *a₂* *ff* *a₄*

4 Ob. *f cresc.* *a₂* *a₄*

4 Cl. *f cresc.* *a₄* *ff* *a₂*

4 Fag. *ff*

Cor. (D) *ff*

(B)

Tr. (D) *p* *mf*

Timp. *p* *mf*

V-ni I *f* *ff*

V-ni II *f* *ff*

V-le *f* *ff*

V-c. *f* *ff*

C-b. *f* *ff*

Пример № 37

Picc. *a2*
 Fl. *p*
 Ob.
 Cl. *p*
 Fag. *pp dolce*
 Cor. *p*
 Tr. *pp (a2)*
 Tr-ni
 e *mp dolce*
 Tuba
 Timp. *mp*
 Arpa *p*
 V-ni I *p dolce*
 V-ni II *p dolce*
 V-le *p*
 V-c. *p dolce*
 C-b. *p*

p cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
poco cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

Пример № 38

Ob. *pp*

Cl. B *pp*

Fag. *pp*

Tr. *con sord.*

V-ni I *con sord.*

V-c. *pp*

=

Пример № 39

Allegro vivo $\text{♩} = 152$

Cl. B

Fag. a^2

Timpani p

Vclle p

==

==

390

First system of the musical score, measures 390-391. The system consists of six staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a slur over measures 390 and 391, and a dynamic marking of *f*. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The fifth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes.

Second system of the musical score, measures 390-391. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *mf* and a series of eighth notes grouped in threes.

Third system of the musical score, measures 390-391. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth notes grouped in threes.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff contains dense, rapid sixteenth-note chords. The third and fourth staves also contain dense, rapid sixteenth-note chords. The fifth staff is a bass line in bass clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with a measure rest marked 'a2' in the first measure.

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with a measure rest marked 'a2' in the first measure. The second staff contains dense, rapid sixteenth-note chords. The third and fourth staves are empty. The fifth staff is a bass line in bass clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with a measure rest marked 'a2' in the first measure.

The third system of musical notation consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff contains dense, rapid sixteenth-note chords. The third and fourth staves also contain dense, rapid sixteenth-note chords. The fifth staff is a bass line in bass clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with a measure rest marked 'a2' in the first measure.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains three measures of music with notes and rests, including a slur over the final two measures. The second staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, featuring a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'a2' is placed above the first measure. The third and fourth staves are also treble clef staves with a key signature of one sharp, continuing the eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a single half-note chord in the first measure and a whole-note chord in the second measure, with a slur over the final measure.

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains three measures of music with notes and rests, including a slur over the final two measures. A dynamic marking 'a2' is placed above the first measure. The second staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, featuring a continuous eighth-note accompaniment. The third and fourth staves are also treble clef staves with a key signature of one sharp, continuing the eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a single half-note chord in the first measure and a whole-note chord in the second measure, with a slur over the final measure. The word 'Tuba' is written below the fifth staff in the first measure.

The third system of musical notation consists of five staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains three measures of music with notes and rests, including a slur over the final two measures. The second staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, featuring a continuous eighth-note accompaniment. The third and fourth staves are also treble clef staves with a key signature of one sharp, continuing the eighth-note accompaniment. The fifth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a single half-note chord in the first measure and a whole-note chord in the second measure, with a slur over the final measure.

First system of musical notation, featuring a treble staff with a melodic line and four staves of dense, rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a measure rest marked "a2".

Second system of musical notation, featuring a treble staff with a melodic line and four staves of dense, rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a measure rest marked "a2".

Third system of musical notation, featuring a treble staff with a melodic line and four staves of dense, rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a measure rest marked "a2".

400

System 1, measures 400-402. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The top staff (treble clef) has a melody starting on a half note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The fifth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

System 2, measures 403-405. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The top staff (treble clef) has a melody starting on a half note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The fifth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The sixth staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

400

System 3, measures 400-402. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The top staff (treble clef) has a melody starting on a half note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The second staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff (treble clef) has a continuous eighth-note accompaniment. The fifth staff (bass clef) has a continuous eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

First system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'a2' and 'cresc.'

Second system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'a2', 'cresc.', and 'p'.

Third system of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

musical score for a multi-stemmed instrument, likely a harp, featuring six systems of staves. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes a complex, flowing melody in the upper staves and a more rhythmic, arpeggiated accompaniment in the lower staves. The piece concludes with a series of *cresc.* (crescendo) markings across the final measures of each system.

First system of musical notation, measures 410-412. The score includes five staves. Measure 410 shows a melodic line and a2 (piccolo) line. Measure 411 shows a2 and b2 (bassoon) lines. Measure 412 shows a2 and b2 lines. Dynamics include *ff* and *a2*.

Second system of musical notation, measures 410-412. The score includes five staves. Measure 410 shows a melodic line and a2 (piccolo) line. Measure 411 shows a2 and b2 (bassoon) lines. Measure 412 shows a2 and b2 lines. Dynamics include *ff* and *a2*.

muta A in Fis.

Third system of musical notation, measures 410-412. The score includes five staves. Measure 410 shows a melodic line and a2 (piccolo) line. Measure 411 shows a2 and b2 (bassoon) lines. Measure 412 shows a2 and b2 lines. Dynamics include *ff* and *a2*.

510

Measures 510-512 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features various notes, rests, and slurs. The dynamic marking *mf* is present on the second, third, fourth, and fifth staves.

Measures 513-515 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features various notes, rests, and slurs. The dynamic marking *mf* is present on the first staff.

Measures 516-518 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features various notes, rests, and slurs.

510

Measures 519-521 of a musical score. The score is written for five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The music features various notes, rests, and slurs. The dynamic marking *mf* is present on the second, third, fourth, and fifth staves. The word *arco* is written below the fifth staff.

First system of musical notation, featuring five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Second system of musical notation, featuring five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps. The bottom four staves are in bass clef with a key signature of three sharps. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Third system of musical notation, featuring two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The bottom staff is in bass clef with a key signature of three flats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Fourth system of musical notation, featuring five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of three sharps. The bottom staff is in bass clef with a key signature of three sharps. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

This page of musical notation is divided into two systems. The first system consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few tied notes. The bottom staff is in bass clef and contains a single note with a long, horizontal slur extending across the first two measures. The second system also consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a single note with a long, horizontal slur. The second staff is in treble clef and contains a single note with a long, horizontal slur. The third staff is in bass clef and contains a single note with a long, horizontal slur. The fourth and fifth staves are in bass clef and contain a single note with a long, horizontal slur. The third system consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a single note with a long, horizontal slur. The second staff is in treble clef and contains a single note with a long, horizontal slur. The third staff is in bass clef and contains a single note with a long, horizontal slur. The fourth and fifth staves are in bass clef and contain a single note with a long, horizontal slur. The page includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*.

Andante (Умеренно)

2 Fag. *a2* *f*

Archi

Fag. **1** ЗАНАВЕС (Входит

V-le

V-c.

C-b.

p *pizz.* *p*

небольшая кучка народа)

V-le

V-c.

C-b.

2 Oboi I

2 Clar. in A I solo *mf*

2 Fag. *f*

Cor. III *a2*

Cor. IV *mf* (Входит кучка баб)

Archi *pizz.* *mf* *div.* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf*

(Первые две кучки соединяются)

Cl

Fag.

Cor. III-IV

(Народ образует общую толпу)

Archi

Fl.

Cl.

Cor.

(Через сцену проходят бояре: Впереди князь Василий Иванович Шуйский, и обмениваясь поклонами с народом, пробираются в монастырь. Когда бояре скрылись в монастыре, народ начинает бродить по сцене. Иные, преимущественно женщины заглядывают за ограду к монастырскому крыльцу; другие шепчутся почесывая в затылке.)

Andante

2 Fagotti *pp* *a2*

Fag. *cresc.* **1**

V-le *pizz.* *mf* *p*

2 Fl. *a2* *mf* *a2*

2 Cl. in A *p*

2 Fag. *p*

V-le

V-c *trp* *espress.*

Fl. *cresc.*

2 Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

V-ni I *mf*

V-ni II *mf*

V-c. *cresc.*

Fl. **2**

Ob.

C. ingl. *f*

Cl. *f*

Cl. b. *f*

Fag. *f espr.*

C-fag. *f espr.*

f espr.

Cor.

Tr-be

Timp.

2

f

f

f espr.

f espr.

f espr.



tenuto

tenuto

First system of a musical score. It consists of six staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in bass clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab). The fifth and sixth staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves have a 'tenuto' marking above them. The music features various note values, including quarter and eighth notes, and rests.



tenuto

tenuto

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves have a 'tenuto' marking above them. The music continues with various note values and rests.



Third system of the musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features various note values, including quarter and eighth notes, and rests.

3 (Народ толпится на площади.)

3 (Народ толпится на площади.)

3

a2
f — *sf*
 a2
f — *sf*
 a2
f — *sf*
f — *sf* *pp*

f *espr.*
f *espr.*
f *espr.*
f *espr.*

a2
f — *sf*
 a2
f — *sf*

f *espr.*
soli
espr.

f — *sf*
f — *sf* *pp*
f — *sf* *pp*
f — *sf* *pp*
f — *sf*

f
f
f *unis.*
f

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four staves. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system (measures 1-4) features a melody in the first staff with accents (^) and a sustained note in the second staff. The third and fourth staves have sustained notes with accents. The fifth staff (bass clef) has a melodic line with slurs. The sixth staff (bass clef) has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *sf*. The seventh staff (bass clef) has a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf*, *pp*, and *f*. The eighth staff (bass clef) has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*.

The second system (measures 5-8) features a melody in the first staff with accents (^). The second staff has a melody with accents (^). The third staff has a melody with accents (^) and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff has a melody with accents (^). The fifth staff (bass clef) has a melody with accents (^) and a dynamic marking of *mf*. The sixth staff (bass clef) has a melody with accents (^) and a dynamic marking of *sf*.

The third system (measures 9-12) features a melody in the first staff with slurs. The second staff has a melody with slurs and a dynamic marking of *sf*. The third staff has a melody with slurs and a dynamic marking of *sf pp*. The fourth staff has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The fifth staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *sf pp*. The sixth staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The seventh staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The eighth staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*.

The fourth system (measures 13-16) features a melody in the first staff with slurs. The second staff has a melody with slurs and a dynamic marking of *sf*. The third staff has a melody with slurs and a dynamic marking of *sf pp*. The fourth staff has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The fifth staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *sf pp*. The sixth staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The seventh staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*. The eighth staff (bass clef) has a melody with slurs and a dynamic marking of *f*.

4 Moderato

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for multiple instruments, with staves for woodwinds, strings, and a solo instrument (possibly a flute or piccolo). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The tempo is marked "Moderato". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "cresc." (crescendo) and "ff" (fortissimo). There are also markings for "Cl. picc. (Es)" and "1-II muta in B". The page is numbered "4" in the top right corner.

4 Moderato

[illegible]

Andante (♩ = 72)

C. ingl.

p dolce ed espress.

2 Fag.

p dolce ed espress.

C. ingl.

Cl. A

Fag.

Cor. F

V-c.

pizz.

Cl.

Fag.

Cor.

V-c.

This page of musical notation is divided into two systems. The first system consists of eight staves, and the second system consists of five staves. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system features a complex melodic line in the upper staves, with a rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system features a dense, rapid melodic passage in the upper staves, with a simpler accompaniment in the lower staves.

2

sf

sf

sf

sf

sf

mf

sf

sf

Tuba

2

(*spiccato assai*)

sf

sf

sf div pp

(*spiccato assai*)

(*spiccato assai*)

sf

This page of musical notation is for a string quartet, consisting of two systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

First System:

- Violin I:** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *mf cantabile* (second measure).
- Violin II:** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *mf cantabile* (second measure).
- Violoncello:** Starts with a whole note F#3, followed by a half note G#3. Dynamics: *f* (first measure), *mf cantabile* (second measure).
- Double Bass:** Starts with a whole note F#2, followed by a half note G#2. Dynamics: *f* (first measure), *mf cantabile* (second measure).
- Violin I (Second Staff):** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *sf* (second measure).
- Violin II (Second Staff):** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *sf* (second measure).
- Violoncello (Second Staff):** Starts with a whole note F#3, followed by a half note G#3. Dynamics: *f* (first measure), *sf* (second measure).
- Double Bass (Second Staff):** Starts with a whole note F#2, followed by a half note G#2. Dynamics: *f* (first measure), *sf* (second measure).

Second System:

- Violin I:** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).
- Violin II:** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).
- Violoncello:** Starts with a whole note F#3, followed by a half note G#3. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).
- Double Bass:** Starts with a whole note F#2, followed by a half note G#2. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).
- Violin I (Second Staff):** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).
- Violin II (Second Staff):** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).
- Violoncello (Second Staff):** Starts with a whole note F#3, followed by a half note G#3. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).
- Double Bass (Second Staff):** Starts with a whole note F#2, followed by a half note G#2. Dynamics: *mf cantabile* (first measure), *mf* (second measure).

Third System:

- Violin I:** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).
- Violin II:** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).
- Violoncello:** Starts with a whole note F#3, followed by a half note G#3. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).
- Double Bass:** Starts with a whole note F#2, followed by a half note G#2. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).
- Violin I (Second Staff):** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).
- Violin II (Second Staff):** Starts with a whole note F#4, followed by a half note G#4. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).
- Violoncello (Second Staff):** Starts with a whole note F#3, followed by a half note G#3. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).
- Double Bass (Second Staff):** Starts with a whole note F#2, followed by a half note G#2. Dynamics: *f* (first measure), *sf pp* (second measure).

The notation includes various articulations such as *div.* (divisi) and *sf* (sforzando). The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo).

Musical score page 260, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various dynamics such as *f*, *sf*, *mf*, and *pp*, along with articulation marks like *a2*. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time.

This page of a musical score contains multiple staves for various instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Dynamic Markings:** *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *f* (forte), *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *unis.* (unison).
- Instrumentation:** The score includes parts for woodwinds (e.g., "muta in Ob. II"), strings, and possibly brass.
- Rehearsal Markers:** A bracketed number "3" appears at the top right and in the middle right of the page.
- Staff Layout:** The staves are arranged in systems, with some staves having a treble clef and others a bass clef.

Fl. picc.

Fl. I
II

I solo

2 Ob.

C. ingl.

3 Cl. A

2 Fag.

4 Cor.

1-H B

3 Tr-be

3 Tr-ni
e
Tuba

Timp.

Archi

pizz.

pizz.

p

poco cresc.

poco cresc.

p

Musical score system 1, measures 1-2. The system consists of five staves. The first two staves (treble clef) and the third staff (treble clef) contain melodic lines with the instruction *poco cresc.* in measure 1. The fourth staff (treble clef) is empty. The fifth staff (bass clef) contains a bass line. In measure 2, the first two staves continue their melodic lines, and the third staff also continues. The fourth staff contains a long note with a fermata. The fifth staff continues its bass line.

Musical score system 2, measures 3-4. The system consists of five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata in measure 3. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata in measure 3. The third staff (treble clef) is empty. The fourth staff (treble clef) is empty. The fifth staff (bass clef) contains a bass line. In measure 4, the first staff continues its melodic line. The second staff continues its melodic line. The third staff is empty. The fourth staff is empty. The fifth staff continues its bass line.

Musical score system 3, measures 5-6. The system consists of five staves. The first staff (treble clef) is empty. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata in measure 5. The fourth staff (treble clef) is empty. The fifth staff (bass clef) contains a bass line. In measure 6, the first staff continues its melodic line. The second staff continues its melodic line. The third staff continues its melodic line. The fourth staff is empty. The fifth staff continues its bass line.

Moderato assai

Подлинная партитура МУСОРГСКОГО

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in A

2 Fag.

Cor. III
IV

Tr-ni I
II

Tuba

Пристав

(Пристав показывается в воротах. Завидя пристава за воротами народ собирается в сплошную толпу и стоит неподвижно: женщины - склоняясь щекою на ладонь, мужчины с шапками в руках скрестив руки на животе и поцуря голову.)

Народ

Moderato assai

V-ni I

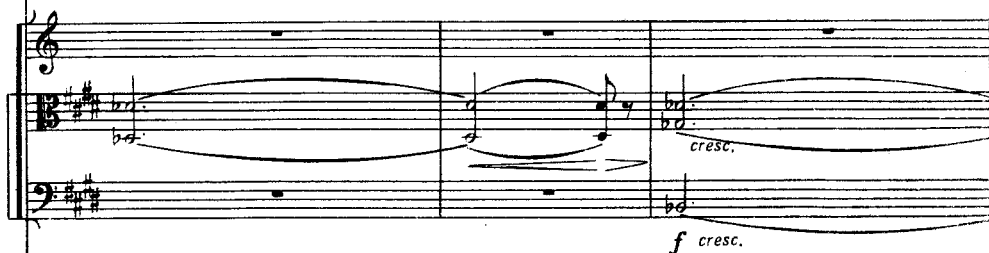
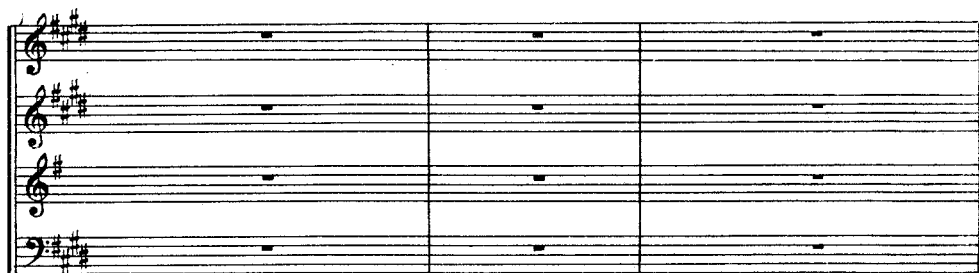
V-ni II

V-le

Celli

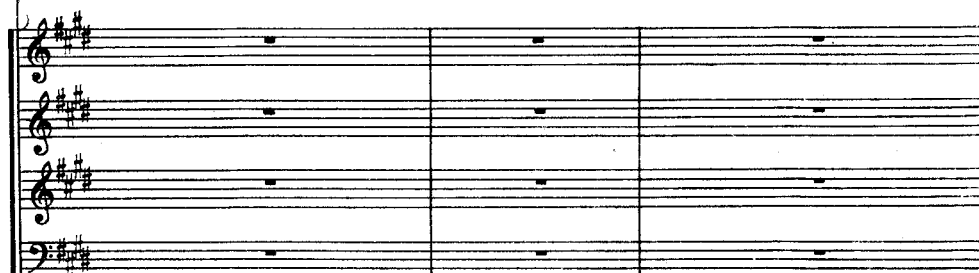
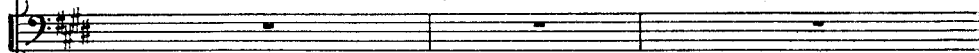
Bassi

ff



Пристав

(С дубинкою наступаю) (с гневом) (Народ неподвижен)



5

Пристав

mf

Ну, что ж вы? Что ж вы и до ла ми

5

*) Добавлены редактором

First system of the musical score. It consists of four staves. The top two staves (treble clef) and the bottom two staves (bass clef) contain musical notation. The bottom staff has a long note with a slur and a crescendo hairpin, marked with *f* and *sf*. The top staff has a note marked with *f sf*. The second and third staves are mostly empty, with some notes in the third measure.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The notation is sparse, with a few notes in the top and bottom staves, some marked with *f sf*.

Third system of the musical score, featuring a vocal line on a single staff. The lyrics are: ста_ли? Жи_во на ко_ ле_ни! Ну_ же!

(народ переминается)

Fourth system of the musical score, consisting of four empty staves.

Fifth system of the musical score, consisting of six staves. The notation is more complex, with many notes and dynamic markings. The first two staves (treble clef) have notes marked with *mf* and *f*. The bottom two staves (bass clef) have notes marked with *f* and *sf*. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, featuring five staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a single note with a fermata, marked with a forte (*f*) dynamic.

(грозит дубинкою)
народ мнется *ff*

(нетерпеливо)

Да ну!

Second system of musical notation, featuring five staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a single note with a fermata, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.

(Народ вяло и поочередно опускается на

Third system of musical notation, featuring five staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a single note with a fermata, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Fourth system of musical notation, featuring five staves. The first four staves contain a continuous melody with a forte (*sf*) dynamic. The fifth staff contains a single note with a fermata, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Musical score for a string quartet, featuring Russian lyrics. The score is divided into two systems. The first system consists of four staves. The second system consists of five staves, with the bottom two staves containing lyrics. The music includes various dynamics (f, sf, mf, p), articulations (pizz., arco), and a key signature change to B major.

Dynamics and articulations include: *f*, *sf*, *mf*, *pizz.*, *arco*, and *pizz.*. The key signature changes to B major (indicated by "мута in B").

Lyrics (Russian):
 э - ко чор-то - во от - ро-дье!
 колени.)

Picc.

2 Fl.

Ob. I
Ob. II

Cl. in G

Cl. in A

Fag.

Corni

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

Timp.

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli

Bassi

2 Ob.

Ob. 1 and 2 staves. The first staff (Ob. 1) has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure. The second staff (Ob. 2) has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure. Both staves are marked *sf*.

Cor. 1 and 2 staves. Both staves have a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure. Both staves are marked *sf*.

Tr-be 1 and 2 staves. Both staves have a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure. Both staves are marked *sf*.

Tr-ni 1 and 2 staves. Both staves have a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure. Both staves are marked *sf*.

Timp. 1 and 2 staves. Both staves have a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure. Both staves are marked *sf*. The text "Cis muta in C" is written above the second staff.

Archi 1 and 2 staves. Both staves have a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure. Both staves are marked *sf*. The text "Cis muta in C" is written above the second staff.

4 Ob.

Ob. *a2*

Fag.

Cor.

sf

Tr-be

Tr-ni

sf

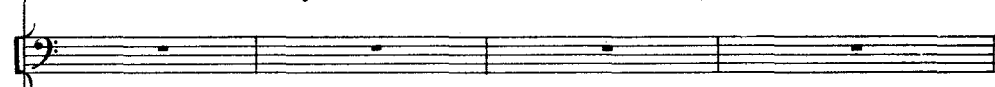
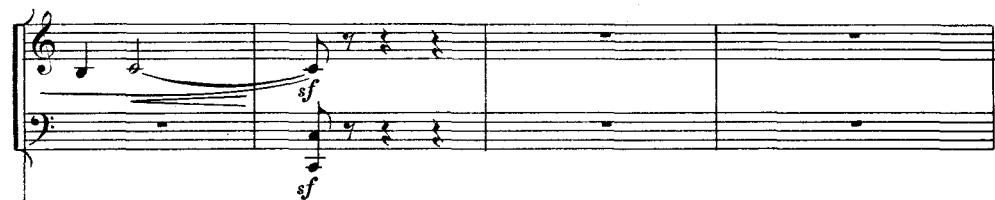
Пристав (к народу)

Ну, что ж вы? Что жвы и_до_ла_ми ста_ли?

4

p *sf* *cresc.*

p *sf* *cresc.*



[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for five staves. The first two staves are for the vocal melody, and the last three staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in common time (C). The vocal melody is written in a soprano and alto clef. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clef). The score consists of three measures. The first measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The third measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The vocal melody is written in a soprano and alto clef. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clef). The score consists of three measures. The first measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The third measure contains the vocal melody and the piano accompaniment.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом: *Ну! Э-ко чор-то во-от-*

Musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky, measures 1-3. The score is for a full orchestra and includes dynamics like *sf*, *mf*, and *cresc.*

First system of musical notation, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes a series of eighth notes followed by a quarter rest, and a final measure with a whole note.

Second system of musical notation, featuring a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The notation includes a series of eighth notes followed by a quarter rest, and a final measure with a whole note. The text "in B a2" is written above the staff.

Third system of musical notation, featuring a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes a series of eighth notes followed by a quarter rest, and a final measure with a whole note. The text "po- Abe!..." is written below the staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two flats. The notation includes a series of eighth notes followed by a quarter rest, and a final measure with a whole note. The text "po- Abe!..." is written below the staff.

(Пристав показывается в воротах.)

Cl. b.

2 Fag.

C-fag.

4 Cor.

2 Tr-be

3 Tr-ni

e

Tuba

Timp.

Archi

musical notation

This musical score is for the piece "The Song of the Larks" by Charles Ives. It is a single system of music, likely for a piano or orchestra. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics "secco" and "sf" (sforzando) are prominently featured, indicating specific performance instructions. The score is organized into several staves, with some staves containing multiple lines of music. The overall style is characteristic of Ives's early work, featuring a mix of traditional and experimental musical elements.

Пристав

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Включает вокальную партию и фортепианный аккомпанемент.

Вокальная партия (басовый регистр):

- Начало: *mf* (mezzo-forte).
- Текст: Ну, что ж вы? Что ж вы и до-ла-ми

Фортепианный аккомпанемент (верхний и нижний регистры):

- Верхний регистр: *mf dim.* (mezzo-forte, diminuendo), *p* (piano), *sf dim.* (sforzando, diminuendo).
- Нижний регистр: *mf dim.* (mezzo-forte, diminuendo), *p* (piano), *dim.* (diminuendo).

Арки (Archi):

- Верхний регистр: *mf dim.* (mezzo-forte, diminuendo), *p* (piano), *dim.* (diminuendo).
- Нижний регистр: *mf dim.* (mezzo-forte, diminuendo), *p* (piano), *dim.* (diminuendo).

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Включает вокальную партию и фортепианный аккомпанемент.

Вокальная партия (басовый регистр):

- Текст: ста-ли, жи-во на ко-ле-ни

Фортепианный аккомпанемент (верхний и нижний регистры):

- Верхний регистр: *cresc.* (crescendo), *f* (forte).
- Нижний регистр: *cresc.* (crescendo), *f* (forte).

Арки (Archi):

- Верхний регистр: *cresc.* (crescendo), *f* (forte).
- Нижний регистр: *cresc.* (crescendo), *f* (forte).

(Народ переминается)

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in bass clef, and the bottom four staves are in treble clef. The music is written in a 2/4 time signature. The first two staves have a forte (*ff*) dynamic marking. The bottom four staves have a *ff* dynamic marking in the fourth measure. The music is a piano introduction, with the first two staves playing a rhythmic pattern of eighth notes and the bottom four staves playing a similar pattern of eighth notes.

(грозит дубиной)

The second system of the musical score consists of a single staff in bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The lyrics "Нуже, да ну!" are written below the staff. The music is a vocal line, with the first two measures containing the lyrics "Нуже," and the next two measures containing "да ну!".

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The music is written in a 2/4 time signature. The first two staves have a *sf* dynamic marking and a *cresc.* marking. The bottom three staves have a *sf* dynamic marking and a *cresc.* marking. The music is a piano introduction, with the first two staves playing a rhythmic pattern of eighth notes and the bottom three staves playing a similar pattern of eighth notes. The dynamics increase from *sf* to *fff* across the system.

(Народ медленно опускается на колени.)

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third system consists of two staves, both with treble clefs and a key signature of one flat. The upper staff continues the melody with a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The lower staff provides a harmonic accompaniment, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The piece concludes with a final cadence in the third system.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of five staves. The first three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the last two are for piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The vocal parts enter in the third measure with the lyrics "The rose tree, the rose tree". The piano accompaniment enters in the third measure with a chord of F major (F, A, C) and a bass line of F, A, C. The score ends in the fourth measure with a final chord of F major (F, A, C) and a bass line of F, A, C.

A musical staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of four measures, each containing a single quarter note. The notes are G2 (below the staff), F2 (below the staff), E2 (below the staff), and D2 (below the staff).

Э-ко чер-то-во от-ро-дье!

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It consists of five staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, both in treble clef. The bottom three staves are for the Violoncello and Double Bass parts, in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a melodic line in the Violin I part, marked *mf* and *dim.*, followed by a *p* (piano) section. The Violoncello and Double Bass parts enter with a pizzicato (*pizz.*) accompaniment, marked *mf* and *dim.*. The system concludes with a forte (*ff*) section where all instruments play together, with the strings marked *arco* (arco). The system is divided into four measures by vertical bar lines.

5 Poco meno mosso (Mod^{to}) ♩=92

Ob.

Cl. B I

Cl. B II

Fag.

Cor.

(Народ на коленях.)

S.

A.

ХОР

T.

B.

5 Poco meno mosso (Mod^{to}) ♩=92

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli

Bassi

mf

mf

mf

f

о - тец - наш! Ах, на ко - го - то

f

3

3

Ах, на ко - го - то

mf

mf

mf

mf

mf

The first system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system consists of two staves, both in treble clef with a key signature of two flats. The music continues with various note values and rests, including some beamed notes.

The third system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats. The music includes the following lyrics: ты о - став - ля - ешь, ро - ди -

The fourth system consists of four empty staves, all in treble clef with a key signature of two flats. These staves are likely intended for additional musical notation or lyrics.

6

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music begins with a rest on the first staff, followed by a series of eighth and quarter notes. A dynamic marking *p* is present below the first staff.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music continues with a series of eighth and quarter notes. A dynamic marking *p* is present below the first staff, and another *p* is present below the second staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music includes vocal lines with lyrics. A dynamic marking *mf* is present below the first staff.

...мый! Мы да все тво - и си - ро - ты.

...мый! Мы да все тво - и си - ро - ты.

6

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music continues with a series of eighth and quarter notes. A dynamic marking *p* is present below the first staff, and another *p* is present below the second staff.

[6] (Народ на коленях, обращенный к монастырским воротам.)

2 Ob. *a2*
f espr. *ff*

C. ingl. *f espr.* *ff*

Cl. in B

Fag.

Сопрано

Альти *f*

ХОР
На ко- го ты нас по- ки- да- ешь, о- тец наш!

Теноры

Басы

[6]

V-ni I *f* *sf* *mf*

V-ni II *mf*

V-le *f* *sf* *mf*

V-c. *f* *sf* *mf*

C-b. *f* *sf* *mf*

f *espr.*

f *espr.*

f *espr.*

f *espr.*

Ах, на ко-го ты, ты о-ста-вля-ешь,

Ах, на ко-го ты, ты о-ста-вля-ешь,

f

sf

sf

sf

7

f

f

f

f

Мы, да все тво - и си - ро - ты

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты

Мы, да все тво - и си - ро - ты

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты

mf

7

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты

mf

mf

mf

mf

mf

[6] Meno mosso quasi andantino

meno mosso quasi andantino

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl.in B

2 Fag.

Cor. I-II

This image shows a musical score for woodwinds and horns. It includes staves for 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in B-flat, 2 Bassoons, and Horns I-II. The tempo is marked 'meno mosso quasi andantino'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines. Each instrument part contains a whole rest in every measure, indicating that the instruments are silent throughout this section.

(Народ на коленях, обращенный к монастырским воротам)

S. 
 На ко- го ты нас по- ки- дя- ешь, о-

A. 
 НАРОД

T. 

B. 

[6] Meno mosso quasi andantino

[illegible]

Four staves of music, each containing a whole rest for the duration of the measure. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Cor.

A single staff of music containing a whole rest for the duration of the measure. The key signature is three flats and the time signature is 3/4.

Two systems of musical notation. The first system shows a vocal line with the lyrics: "тец наш! Ах, на ко - го - то ты о - став - ля - ешь,". The piano accompaniment consists of two staves with arpeggiated chords. The second system continues the vocal line with the same lyrics and piano accompaniment. The key signature is three flats and the time signature is 3/4.

Four staves of piano accompaniment. Each staff begins with a half note followed by a whole note. The dynamics are marked as *f* (forte) and *sf cresc.* (sforzando crescendo). The key signature is three flats and the time signature is 3/4.

Fl. 7

Ob.

Cl.

Fag.

f

mf

mf

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты,

mf

кор - ми - лец! Мы, да все тво - и си - ро - ты

7

8 a^2

I-II Fl. ff

III

2 Ob. a^2 ff

2 Cl. in B a^2 ff

2 Fag. ff

4 Cor. f

2 Tr-be f

2 Tr-ni f

Tuba f

Timpr.

(Пристав отходит к монастырю.)

Народ ff

Сми - луйся, ff Сми - луйся, ff Сми - луйся, ff Сми - луйся, ff

широким смычком ff ff ff ff

Archi ff ff ff ff

ff f f

[illegible]

бо-я-рин ба-тюш-ка, ба-тюш-ка!

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, featuring a vocal melody and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system consists of three measures, and the second system consists of two measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The tempo is marked "Allegretto". The score is numbered 302.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music features long, sustained notes with a crescendo (cresc.) marking at the end of the fourth measure.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music features long, sustained notes with a crescendo (cresc.) marking at the end of the eighth measure.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music features long, sustained notes with a crescendo (cresc.) marking at the end of the twelfth measure. The lyrics "Ты кор- ми- лец!" are written below the bottom staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The music features long, sustained notes with a crescendo (cresc.) marking at the end of the sixteenth measure. The lyrics "Ты кор- ми- лец!" are written below the bottom staff.

10

ff *f* *dim.* *ff* *a2* *ff* *dim.*

ff *f* *dim.*

Митюха

— я — рин, сми — луй_ся!
сми — луй_ся!

ff *f*

10

ff *f* *dim.*

First system of musical notation, featuring five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth is a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fourth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fifth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The dynamic markings *mf* and *p* are present.

Second system of musical notation, featuring five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth is a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fourth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fifth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure.

Third system of musical notation, featuring five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth is a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fourth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fifth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure.

Fourth system of musical notation, featuring five staves. The first four staves are treble clefs, and the fifth is a bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fourth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The fifth staff has a melodic line with a slur over the first four measures, followed by a half note in the fifth measure. The dynamic markings *mf* and *p* are present.

11 L'istesso tempo (Un poco più animato)

(Остаются на коленях)

11 L'istesso tempo (Un poco più animato)

7

Ob.

I-II

Cl. in B

III

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

C.

A.

ХОР

T.

Б.

7

Archi

Сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся,

Сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся,

Сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся,

Сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся, сми - луйся,

8 Poco animando

First system of music, measures 1-4. The key signature has two flats. The first two staves contain a melody with eighth notes and a half note. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *mf* and *a2*.

Second system of music, measures 5-8. Measures 5-7 show a continuation of the harmonic support from the previous system. Measure 8 introduces a new melodic line in the first staff, starting with a half note and followed by eighth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

Third system of music, measures 9-12. It features four staves with vocal lines. The lyrics "бо - я - рин ба - тьюш-ка," are written under the first two staves. The melody continues with eighth notes and a half note. Dynamics include *mf* and *p*.

Fourth system of music, measures 13-16. It features four staves with a continuous melodic line in the first staff, consisting of eighth notes. The other staves provide harmonic support. Dynamics include *mf* and *p*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Ключевая подпись: B-flat major (два бемоля). Метр: $4/4$.

Система 1: Четыре стaves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Включает динамическое обозначение *cresc.*

Система 2: Четыре стaves. Первые два стaves содержат вокальные партии с текстом:
 - *тец наш!* (Tenor)
 - *Ты кор-ми-лец!* (Bass)
 Включает динамическое обозначение *mf*.

Система 3: Четыре стaves. Включает динамическое обозначение *cresc.*

Fl.

Allegro moderato $\text{♩} = 108$

Ob. *ff* *sf* *a2* *ff*

Cl. *ff* *ff*

Fag. *ff*

ff *sf* *ff* *sf* *f*

(Пристав уходит)

— я — рин, сми — луй_ся! *ff*

сми — луй_ся! *ff*

ff Allegro moderato $\text{♩} = 108$

ff *ff div.* *sf* *ff*

This page of musical notation is divided into several systems of staves. The top system includes a woodwind staff with a melodic line and a bass staff with a sustained note and a dynamic marking of *f dim.* with a hairpin. The second system features string staves with sustained notes and dynamics of *f dim.* and *f cresc.*. The third system includes a timpani staff labeled "Timp." with a sustained note and a dynamic marking of *f dim.*. The bottom system contains woodwind and string staves with more complex rhythmic patterns and dynamics including *mf dim.* and *f dim.*.

Ob. 9 L'istesso tempo (All^o mod^{to}) ♩=108

Ob.

Fag.

Cor.

Timp.

С. Остальные голоса из хора.

Б.

Хор Б. (Народ остается на коленях.)

И

Ми - тих,

L'istesso tempo (All^o mod^{to}) ♩=108

p *dim.* *pp*

p *dim.* *pp*

pizz. *pp* *pizz.* *pp*

(Пристав отходит к монастырю.)

Fl. picc. S

2 Fl. a2

2 Ob. ff

C. ingl. ff

Cl. picc. ff

2 Cl. ff

Cl. b. ff

2 Fag. ff

C-f. ff

1 Cor. mf

3 Tr-be mf

3 Tr-ni mf

e mf

Tuba mf

Timp. ff

C. ff

A. ff

ХОР ff

T. ff

B. ff

Sми... луй, ся, Сми... луй, ся, Сми... луй, ся, Сми... луй, ся

V-ni I f

V-ni II f

V-le f

V-c. f

C-b. f

Sми... луй, ся, Сми... луй, ся, Сми... луй, ся, Сми... луй, ся

(a2) *p*
 (a2) *ff*
ff
ff
ff

f
f
f
f

bmm
bmm
bmm
bmm
f

бо - я - рин ба - тюш ка,
 бо - я - рин ба - тюш ка,
 бо - я - рин ба - тюш ка,
 бо - я - рин ба - тюш ка

f
f
f
f

бо - я - рин ба - тюш ка

-тец наш бо -
 -тец наш бо -
 ты кор ми лец. бо -
 ты кор ми лец.

This image shows a page of musical notation, likely from a symphony score. It features multiple staves, each representing a different instrument or section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The page is divided into measures by vertical bar lines. The instruments visible include strings (violins, violas, cellos, and double basses), woodwinds (flutes, oboes, and bassoons), and brass (trumpets, tubas, and euphoniums). The dynamic markings include 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo). The notation is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible on the staves. The page is numbered 10 in the bottom right corner.

11

f dim.
 f dim.
 pp
 f
 pp
 2 партии Б.

11

f dim.
 p
 f dim.
 p
 pp
 pp
 pizz.
 p
 pizz.
 p

Ми - тюх.

Con tutta forza

I
II
Fl.

III

2 Ob.

2 Cl. in A

2 Fag.

4 Cor.

2 Tr-be

2 Tr-ni

Tuba

Народ

(Народ, засывая во всю ночь)

Ha ko

Ha ko

Con tutta forza

Archi

in A *ff*

ff

го ты нас по ки да ешь, о

First system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The first staff has a melodic line with a slur over two measures. The second staff has a long horizontal line, possibly indicating a sustained note or a rest. The third and fourth staves have a long horizontal line. The fifth staff has a long horizontal line. The system ends with a double bar line.

Second system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The first staff has a melodic line with a slur over two measures. The second staff has a long horizontal line, possibly indicating a sustained note or a rest. The third and fourth staves have a long horizontal line. The fifth staff has a long horizontal line. The system ends with a double bar line.

Third system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The first staff has a melodic line with a slur over two measures. The second staff has a long horizontal line, possibly indicating a sustained note or a rest. The third and fourth staves have a long horizontal line. The fifth staff has a long horizontal line. The system ends with a double bar line.

Fourth system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The first staff has a melodic line with a slur over two measures. The second staff has a long horizontal line, possibly indicating a sustained note or a rest. The third and fourth staves have a long horizontal line. The fifth staff has a long horizontal line. The system ends with a double bar line.

19 a_2

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

мы те бя си ро ты

мы те бя си ро ты

19

f

f

f

f

f

p

p

p

p

Musical score for the first system, measures 1-2. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music consists of long, sustained notes with a crescendo marking *f cresc.* appearing in the second measure of each staff.

Musical score for the second system, measures 3-4. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music consists of long, sustained notes with a crescendo marking *f cresc.* appearing in the second measure of each staff.


Musical score for the third system, measures 5-6. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music consists of long, sustained notes with a crescendo marking *f cresc.* appearing in the second measure of each staff.

Musical score for the fourth system, measures 7-8. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music consists of long, sustained notes with a crescendo marking *f cresc.* appearing in the second measure of each staff.

L'istesso tempo ($All^0 \text{ mod } t_0$)

[illegible]

Musical score for Horns and Tuba section, measures 1-3. The score is written for four parts: Cor. (Cornet), Tr-be (Trumpet), Tr-ni (Trumpet), and Tuba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation shows rests for all parts in measures 1, 2, and 3.

Temp. 

XOP

C.

A.

T.

B.

L'istesso tempo (All^o mod to)

L'istesso tempo (All^o mod^{to})

Arch.

13

Все (во всю ночь)

На ко - го ты нас

13

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves. The top two staves (treble clef) and the bottom two staves (bass clef) contain melodic lines with various note values and rests. The third staff from the top is a piano accompaniment line with chords and moving lines. There are some handwritten markings, including 'a2' above the third staff.

Second system of the musical score, continuing the four-staff structure. It features similar melodic and accompanimental lines. The piano accompaniment line (third staff) shows some handwritten markings, including 'a2'.

Third system of the musical score, which includes vocal lyrics. The lyrics are written below the first and third staves. The lyrics are: по - ки - да - ешь, о - тец наш!

Fourth system of the musical score. This system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in all four staves, creating a highly rhythmic and technically demanding section.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a single melodic line. The third and fourth staves are a pair of staves with a long, continuous slur across them, indicating a sustained harmonic texture. The bottom staff is a single melodic line.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a single melodic line. The third and fourth staves are a pair of staves with a long, continuous slur across them, indicating a sustained harmonic texture. The bottom staff is a single melodic line.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has the lyrics "Ах, на ко- го то" written below it. The second staff has the lyrics "Ах, на ко- го то" written below it. The third staff has the lyrics "Ах, на ко- го то" written below it. The fourth staff has the lyrics "Ах, на ко- го то" written below it. The bottom staff has the lyrics "Ах, на ко- го то" written below it.

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a single melodic line. The third and fourth staves are a pair of staves with a long, continuous slur across them, indicating a sustained harmonic texture. The bottom staff is a single melodic line.

First system of musical notation, measures 1-3. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. The music features a melody in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves, with various note values and rests.

Second system of musical notation, measures 4-6. This system continues the musical piece with four staves. The notation includes a variety of note values, including half notes, quarter notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The key signature remains consistent with the previous system.

Third system of musical notation, measures 7-9. This system includes vocal lines with lyrics. The lyrics are written below the notes on the first and third staves. The lyrics are: "ты о - став - ля - ешь,". The musical notation continues with four staves, maintaining the key signature and melodic structure.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. This system features a more complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes across all four staves. The key signature remains two sharps. The system concludes with a final measure in the third system of this block.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features five staves with the same instrumental and key arrangement as the first system. The notation continues with various musical symbols, including notes, rests, and slurs, maintaining the complex melodic and harmonic structure.

Third system of musical notation, featuring vocal parts. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The lyrics "ро - ди - мый!" are written below the staves. The notation includes notes, rests, and slurs, indicating a vocal melody and accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

14

mf

mf

mf ten, assai

mf

mf

mf

Мы те - бя, си - ро - ты,

Мы те - бя, си - ро - ты

mf

14

mf

The image shows a page of musical notation for a song. It consists of three systems of staves. The first system has four staves: two vocal staves (treble and bass clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The second system has four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The third system has five staves: two vocal staves, two piano accompaniment staves, and a double bass staff. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are in Russian: 'про сим мо лим со сле'.

1

а2

а2

про сим мо лим со сле

про сим мо лим со сле

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff has a similar melodic line with a fermata over the first measure. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff has a similar melodic line with a fermata over the first measure. The key signature is one sharp (F#).

Third system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a vocal line with the lyrics: "за - ми со го - рю - чи." The bass staff has a similar vocal line with the same lyrics. The key signature is one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass staff has a similar rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

2 Ob.

C. ingl.

Cl. picc.

2 Cl. in B

Cl. b.

Fag.

C-f.

Tr-ni
e

Tuba

Timp.

C.

A.

XOP

T.

B.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

(во всю ночь)

Ha ko -

Ha ko -

Ha ko -

Ha ko -

(a2)

(a2)

(a2)

dim.

dim.

III

dim.

— го ты нас по — ки — да — ешь, о —

— го ты нас по — ки — да — ешь, о —

— го ты нас по — ки — да — ешь, о —

— го ты нас по — ки — да — ешь, о —

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

First system of the musical score, measures 1-4. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The vocal line is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include accents and a crescendo hairpin.

Second system of the musical score, measures 5-6. The vocal line continues with a long note in measure 5. The piano part has a strong dynamic marking of *f* (forte) in measure 6. The system ends with a repeat sign.

Third system of the musical score, measures 7-10. This system contains the vocal lyrics. The lyrics are: *- тец наш, на ко - го да ты*. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and accents.

Fourth system of the musical score, measures 11-14. This system features a dense piano accompaniment with rapid sixteenth-note patterns in both hands. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The system ends with a repeat sign.

(a2)

о - ста - вля - ешь, ро - ди - мый!

о - ста - вля - ешь, ро - ди - мый!

о - ста - вля - ешь, ро - ди - мый!

о - ста - вля - ешь, ро - ди - мый!

Measures 19-20 (first system) and measures 1-4 (second system) of the musical score. The first system contains five staves with rests. The second system contains five staves: the first staff has a melody with 'mf' dynamics, and the other four staves provide accompaniment.

Measures 5-8 of the second system. Measures 5-6 are marked 'mf'. Measures 7-8 are marked 'dim.'. The first staff contains the melody, and the other four staves contain the accompaniment.

Measures 9-12 of the second system, featuring vocal lines with lyrics. The lyrics are: "Мы те - бя, си - ро - ты,". The first staff contains the melody, and the other four staves contain the accompaniment.

Мы те - бя, си - ро - ты,

Measures 13-16 of the second system. Measures 13-14 are marked 'dim.'. The first staff contains the melody, and the other four staves contain the accompaniment.

Cl. picc.

Cl.
Cl. b.
Fag.
C-fag.

Cor. *mf* *espr.*
mf *espr.*
Tr-be
Tuba III
Timp.

ppp
про _ сим, мо _ лим со сле _
про _ сим, мо _ лим со сле _
про _ сим, мо _ лим со сле _
про _ сим, мо _ лим со сле _

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written in Russian and is divided into two main sections: the orchestral parts (top) and the vocal parts (bottom).

Orchestral Parts (Top):

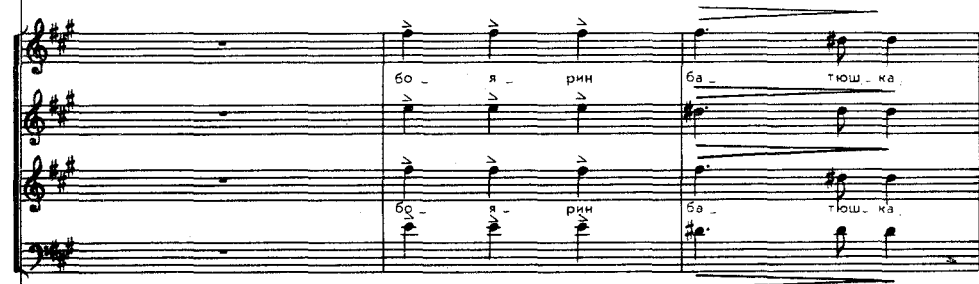
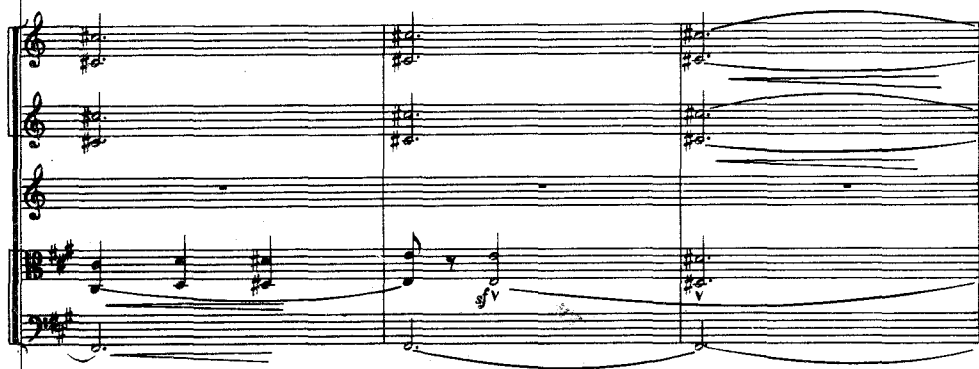
- Strings:** The top four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) show complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and slurs. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo).
- Woodwinds:** The next four staves (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons) show melodic lines with slurs and dynamics like *ff*.
- Brass:** The bottom four staves (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium) show sustained notes and melodic fragments, with dynamics like *ff* and *dim.*

Vocal Parts (Bottom):

- Soloists:** The bottom four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) show the vocal lines. The lyrics are in Russian: "за - ми со - ро - ю - чи". The vocal parts feature melodic lines with slurs and dynamics like *f* (forte) and *dim.*

The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (*ff*, *f*, *dim.*), articulation (accents, slurs), and phrasing. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century Russian music.

The first system of the musical score includes parts for I-II Fl., III Ob., 2 Ob., 2 C. in A, 2 Fag., 4 Cor., 2 Tr-be, 2 Tr-nie, Tuba, Timp., and Narod. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support. The vocal part (Narod) enters with the lyrics "Ми- луй- ся, Ми- луй- ся".



This image shows a page of a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page number "21" is visible in the top right corner. The music features a melody with a rising and falling line, and the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal staves.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five staves. The first three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the last two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The piano accompaniment provides a steady rhythm with chords and single notes. The handwriting is clear and legible.

(После угрозы пристава)

mf

тебя нам!

Musical score for "The Rose Tree" in 2/4 time, featuring a piano (p) and a violin (v). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 14. 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 2/4. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando). The tempo is marked "Allegretto".

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a vocal score for a soprano and a piano accompaniment. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into three measures. The first measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The third measure contains the vocal melody and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "sf" (sforzando) and "cresc." (crescendo). The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is for a single system, and the music is in a single key of F#.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The first staff contains the melody, starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff contains a sustained chord of F#4 and C5. The third staff contains a sustained chord of F#4 and C5. The fourth staff contains a sustained chord of F#4 and C5. The fifth staff contains a sustained chord of F#4 and C5. The music is marked with 'sf' (sforzando) and 'cresc.' (crescendo). The piece ends with a double bar line.

[illegible]

This musical score is for a piece from 'The Merry Widow' (Act II). It is written for a full orchestra and features five staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a fast tempo and a lively melody. The score includes a variety of musical notations, such as eighth and sixteenth notes, beams, and slurs, indicating a complex and rhythmic composition. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo), suggesting a powerful and energetic performance. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is typical of a full orchestral score.

sf cresc.

sf

ми - лец (во всю мочь)
 усиливая (во всю мочь)
 усиливая кор - ми лец!
 sf

cresc.
 cresc.
 cresc.
 cresc.
 cresc.

22

ff

ff

ff

ff

ff₂₂

ff₂₂

cresc.

cresc.

mf

22

широким смычком

ff

широким смычком

ff

широким смычком

ff

широким смычком

ff

ff

ff

ff

sf

muta in B

ff dim.

sf dim.

sf

(При последних возгласах народа в монастырских воротах показывается думный дьяк Щелкалов. Пристав, завидя Щелкалова, машет народу и поспешно идет к толпе.)

крик

а

крик

а

крик

а

крик

а

крик

(Народ клянется.)

fff

dim.

2 Fag.

mf

Detailed description: This block contains the musical notation for two bassoons. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music begins with a melodic line in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a final note in the fourth measure. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure.

4 Cor.

2 Tr.-be

mf

p

f

Detailed description: This block contains the musical notation for four cor Anglais and two trumpet parts in B-flat. The top two staves are for cor Anglais (treble clef, two sharps) and the bottom two are for trumpet in B-flat (treble clef, one sharp). The cor Anglais parts have a melodic line in the first measure, followed by rests, and a final note in the fourth measure. The trumpet parts have a melodic line in the first measure, followed by rests, and a final note in the fourth measure. Dynamic markings of *mf*, *p*, and *f* are present.

(Медленно и в задумчивости спускается с крыльца, выходит к народу, снимает шапку и отдает поясной поклон)

Щелкалов

Detailed description: This block contains the musical notation for the character Щелкалов. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The music consists of a single note in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a final note in the fourth measure.

Пристав

mf

Нишкни!

Вставай.те! Дьяк думныйговорит.

Detailed description: This block contains the musical notation for the character Пристав. The staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music begins with a melodic line in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a final note in the fourth measure. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure. Below the staff, the text "Нишкни!" is written, and "Вставай.те! Дьяк думныйговорит." is written below the final measure.

Detailed description: This block contains the musical notation for the ensemble. It consists of five staves: two for woodwinds (treble clef, two sharps), two for strings (treble clef, two sharps), and one for the bass line (bass clef, two sharps). The music consists of a single note in the first measure, followed by rests in the second and third measures, and a final note in the fourth measure.

[illegible]

This page contains musical notation for a choir and orchestra. The notation is arranged in 12 staves. The top 8 staves are for voices and instruments, with "cresc." markings. The bottom 4 staves are for a vocal soloist, with "a2 soli" and "espr." markings. The lyrics are in Russian: "Сми - луй - ся бо - я - рин".

The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, corresponding to the vocal parts.

The lyrics are:

Сми - луй - ся бо - я - рин

[illegible]

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is arranged for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into three measures. The first measure contains the first two lines of the song. The second measure contains the third line. The third measure contains the fourth line. The score is marked with a box containing the number 21. The dynamics are marked "mf" (mezzo-forte) for the Treble 2 and Treble 3 staves. The Bass staff has a whole note rest in the first measure and a half note rest in the second measure.

System 1: Musical score for a vocal and piano piece. The top two staves are empty. The next four staves contain a vocal melody with lyrics. The bottom two staves contain a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

System 2: Continuation of the musical score. The top two staves are empty. The next four staves contain a vocal melody with lyrics. The bottom two staves contain a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

System 3: Continuation of the musical score. The top two staves are empty. The next four staves contain a vocal melody with lyrics. The bottom two staves contain a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

System 4: Continuation of the musical score. The top two staves are empty. The next four staves contain a vocal melody with lyrics. The bottom two staves contain a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

cresc.

The musical score is organized into several systems of staves. The top system includes five staves, with the first four containing melodic lines and the fifth a bass line. The middle system consists of five staves, with the first four containing melodic lines and the fifth a bass line. The bottom system includes five staves, with the first four containing melodic lines and the fifth a bass line.

Key features of the notation include:

- Dynamic Markings:** *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), and *f* (forte).
- Articulation:** Accents (*>*) and slurs are used throughout the melodic lines.
- Key Signature:** Two sharps (F# and C#).
- Vocal Parts:** The bottom system includes vocal lines with lyrics in Russian: "кор - ми - лец" and "ко".
- Instrumentation:** The notation suggests a variety of instruments, including strings, woodwinds, and brass, based on the range and articulation of the parts.

A page of musical notation, likely a score for a large ensemble or orchestra. The page contains 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation is complex, featuring various musical symbols including notes, rests, and beams. The first system (staves 1-6) shows a dense arrangement of notes, with some staves having large, stylized notes or rests. The second system (staves 7-12) continues the notation, with some staves featuring large, stylized notes or rests. The third system (staves 13-18) shows a continuation of the notation, with some staves featuring large, stylized notes or rests. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical score.

На последний возмалася народа в монастырских воротах показывается думный дяк Щелкалов
пристав заводит Щелкалова машет народу и поспешно идет к толпе

23

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 23-25. Включает несколько партий инструментов и голосов. Видны ноты, паузы и динамические обозначения: *dim.* (diminuendo) и *p* (piano).

Пристав

Ниш. нии!

23

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 26-28. Продолжение музыкального произведения. Видны ноты, паузы и динамические обозначения: *f dim.* (forzando diminuendo) и *dim.*.

Fag. I

Two staves of music. The top staff is for Fag. I and the bottom staff is for C-f. Both staves show a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second and third measures.

C-f.

Three staves of music. The top staff is for Cor., the middle staff is for Tr-ba, and the bottom staff is for Пристав. The Cor. and Tr-ba staves show a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second and third measures. The Пристав staff shows a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second and third measures. The Cor. and Tr-ba staves have dynamic markings: *pp* in the first measure, *sf dim.* in the second measure, and *pp* in the third measure.

Cor.

pp

sf dim.

pp

pp

sf dim.

pp

Tr-ba

pp

Пристав

Вста - вай - те, дяк думный го - во - рит.

V-c.

Two staves of music. The top staff is for V-c. and the bottom staff is for C-b. Both staves show a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second and third measures.

C-b.

Fl. 15 *a2*

Ob. *f* *a2*

I Cl. A *f* *a2*

II-III *f* *a2*

Fag. *f*

Cor. *f*

Tr-ba III *mf* *cresc.*

Alta *mf* *cresc.*

Tr-ni *mf* *cresc.*

Tuba *mf* *cresc.*

Timpr. *f*

C. *f* *Сми - луй_ся!*

A. *f* *Сми - луй_ся!*

ХОР *f* *Сми - луй_ся!*

T. *f* *Сми - луй_ся!*

Б. *f* *Сми - луй_ся!*

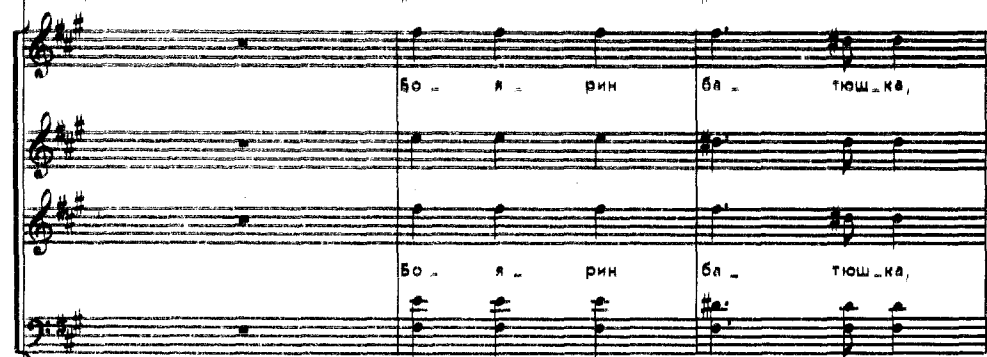
15 *cresc.* *f*

Archi *cresc.* *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*



Poco animando

16

(после угрозы пристава)

Poco animando

16

Musical score for a piece in D major, 3/4 time. The score consists of 12 staves. The first system has five staves, the second system has five staves, and the third system has two staves. The music features various melodic lines, some with "cresc." markings, and a vocal line with Russian lyrics "тебя" and "наш!". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score ends with a "cresc." marking on the final staff.

Picc.

This musical score is for a symphony orchestra and a vocal soloist. The orchestration includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal soloist part is written in a single staff. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The music is divided into three measures. The first measure shows the woodwinds and strings. The second measure features the vocal soloist with the lyrics "ми - лец!" and the woodwinds. The third measure continues the vocal line with "Кор - ми - лец!" and the woodwinds. The woodwinds (Fl., Ob., Cl., Fag.) play a melodic line in the first measure, which is then taken up by the vocal soloist in the second and third measures. The strings provide a rhythmic accompaniment. The woodwinds also play a melodic line in the second and third measures, with a crescendo marking. The vocal soloist has a crescendo marking in the second measure. The woodwinds play a melodic line in the third measure, with a crescendo marking. The vocal soloist has a crescendo marking in the third measure. The woodwinds play a melodic line in the third measure, with a crescendo marking. The vocal soloist has a crescendo marking in the third measure.

Fl. Picc.
Ob.
Cl.
Fag.
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass
Vocal Soloist

ми - лец!
Кор - ми - лец!

cresc.
cresc.
cresc.

This page of musical notation is for the song "The Rose Tree" from the operetta "The Merry Widow". The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The notation includes staves for strings, woodwinds, brass, and voices. The music features a variety of musical markings, including dynamics (ff, f, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "The bag"). The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments or voices. The overall style is characteristic of early 20th-century musical notation.

Allegro ♩ = 120

musica Cl. in B

musica Cl. in B

dim.

mf

ff

dim.

dim.

Tr-be I-II-III

ff

Пристав

(Появляется Щелколов)

(завидя Щелколова,
машет народу)

Нишкни!

A1

A1

Allegro ♩ = 120

широким смычком

широким смычком

широким смычком

широким смычком

широким смычком

mf

Recit (Meno mosso)

pp

f

Пристав

Вста_вай_те!

Дьяк думный го_во_рит!

Пример № 63 а

Score for Example № 63 а, featuring vocal parts (C, A, T, B) and piano accompaniment.

Vocal Parts (C, A, T, B): All parts are marked *fff* (fortississimo). The vocal lines consist of a single note 'a' held for the duration of the phrase, with a melisma indicated by a long horizontal line.

Piano Accompaniment:

- Right Hand:** Features a continuous triplet pattern of eighth notes.
- Left Hand:** Features a continuous triplet pattern of eighth notes.
- Dynamic Markings:** *ff* (fortissimo) is marked at the beginning of the piano part, and *cresc.* (crescendo) is marked in the middle of the piano part.

Пример № 63 б

Score for Example № 63 б, featuring woodwind and brass parts.

Woodwind Parts:

- 2 Fl. a2:** Flute 2, part 2.
- 4 Cor.:** Four Cornets.
- Tr-ni HI:** Trumpet and Horns.

Brass Part:

- Tuba:** The tuba part is indicated by a downward-pointing arrow at the bottom of the score.

Dynamic Markings: *p* (piano) is marked at the beginning of the woodwind and brass parts.

24 Andante assai

2 Cl. in B

2 Fag.

Щелкалов

(Народ приподнимается)

Пристав

24 Andante assai

Archi

Cl.

Cor.

Tr-be

Щелкалов

Прав-о, слав-ные! Не-у-мо-лим бо-я-рин!

(Щелкалов медленно и в раздумчивости спускается с крыльца
выходит к народу, снимает шапку и отдает поясной поклон)

24

Andante

Ob.

C. ingl.

Cl. I in B

Cl. II in B

Cl. b.

Fag. I *p espr.* *solo*

Fag. II *p*

C-fag. *p*

Щелкалов

Щелкалов

Пра-во-слав-ны-е, не-у-мо-лим боя-рин!

Andante $\text{♩} = 72$

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fag.

4 Cor.

Tr-be

Tr-ni

e

Tuba

Timp.

(Выходит к жароу, снимает шапку и отдает поклон)

Щелкалов

Andante $\text{♩} = 72$

V-ni I

V-ni II

V-le div.

V-c. div.

C.b. div.

Musical score for a choir and orchestra. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra (strings, woodwinds, brass, and percussion). The lyrics are in Russian: "Православные! Не умолим боярин!". The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*f*, *mf*, *dim.*, *poco cresc.*), and articulation marks.

25 Moderato

1-II Fl.

III

2 Ob.

2 Cl. in B

2 Fag.

Cor. I-II

Tr. I-II

Tr-no II

Tuba

Timp.

Щелкалов

... на скорб_ный зов бо_ярской ду_мы и патри_арха,

25 Moderato

Archi

First system of a musical score in B-flat major (three flats). It consists of five staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The fifth staff contains a bass line with a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a half note E3, all under a slur. The dynamic marking *mf* is placed below the first staff.

Second system of the musical score. It consists of five staves. The first staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The second staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The third staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The fourth staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The fifth staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The dynamic marking *mf* is placed below the first staff. The dynamic marking *cresc.* is placed below the third staff. The dynamic marking *cresc.* is placed below the fourth staff. The dynamic marking *cresc.* is placed below the fifth staff.

Third system of the musical score. It consists of five staves. The first staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The second staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The third staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The fourth staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The fifth staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The dynamic marking *cresc.* is placed below the first staff. The dynamic marking *ff* is placed below the fifth staff. The Russian lyrics "И слы- шать не хо- тел отро- не цар-ском. Пе -" are written below the staves.

Fourth system of the musical score. It consists of five staves. The first staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The second staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The third staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The fourth staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The fifth staff has a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note E4, all under a slur. The dynamic marking *cresc.* is placed below the first staff. The dynamic marking *cresc.* is placed below the second staff. The dynamic marking *cresc.* is placed below the third staff. The dynamic marking *cresc.* is placed below the fourth staff. The dynamic marking *mf* is placed below the fifth staff.

26

ff sf f sf

fff mf ff

— чадь на у — си... пе — чаль безы, сходна-я, пра-во-слав-ны-е!

26

mf ff f

I-II Fl. *a2*
 III Fl.
 2 Ob.
 2 Cl. in B
 2 Fag.
 4 Cor.
 2 Tr-be
 2 Tr-ni
 Timp.
 Щелкалов
 Archi

p *sf* *sf*
p *sf* *sf*
p *sf* *sf*
p *mf cresc.* *f* *sf*
mf *cresc.* *dim.*
mf *cresc.* *fp*
 Сто_ нет зем_ ля в злом беспра_ вын, Ко.
pp *cresc.* *sf*
pp *cresc.* *sf*
sf *sf* *sf*

a2

pp

pp

pp

cresc.

This system contains five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on a whole note and moving through half notes. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is a treble clef with a whole rest. The fourth staff is a treble clef with a whole note chord. The fifth staff is a bass clef with a melodic line starting on a whole note and moving through half notes. Dynamics include *pp* and *cresc.*

pp

This system contains five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is a treble clef with a whole note chord. The fourth staff is a treble clef with a whole rest. The fifth staff is a bass clef with a whole rest. Dynamics include *pp*.

pp

p

This system contains two staves. The top staff is a treble clef with a whole note chord. The bottom staff is a bass clef with a whole note chord. Dynamics include *pp* and *p*.

го - спо - ду сил при па - ди - те, да нис - пош -

This system contains one staff with a treble clef. The melody is written with eighth and quarter notes. The lyrics are: "го - спо - ду сил при па - ди - те, да нис - пош -".

pp

pp

pp

cresc.

pp

pp

This system contains six staves. The top staff is a treble clef with a whole note chord. The second staff is a treble clef with a whole rest. The third staff is a bass clef with a melodic line. The fourth staff is a bass clef with a whole note chord. The fifth staff is a bass clef with a whole note chord. The sixth staff is a bass clef with a whole note chord. Dynamics include *pp* and *cresc.*

Musical score for a vocal and piano piece. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/8 time. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two for the vocal line (treble and bass clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system has four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in Russian. The piano accompaniment features various musical notations including dynamics (*p*, *f*, *mf*, *dim.*), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The vocal line starts with a melodic phrase in measure 1, followed by a rest in measure 2, and then continues with a descending line in measure 3. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The lyrics are: "лет он скорбной Руси утешенья..."

*) Ноты петитом, взамен целой ноты, вставлены редактором для согласования с клавираусцугом

Poco ritardando

27 Poco ritardando

2 Cl. in B

Timp.

Щелкалов

V-le

C-b.

FL.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Щ.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

И о-за-рит не-бес-ным све-том Бо-ри-са

у-ста-лый дух!

dim.

(Уходит в монастырь; народ в недоумении.)

Moderato ♩=92

Fl.

Ob.

Cl. in B^I

Cl. in B^{III}

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

e

Tuba

Щелка-
лов

...на скорбный зов бо-ярской ду-мы и патри-ар-ха.

Moderato ♩=92

Archi

unis.

p

unis.

p

First system of musical notation, featuring five staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff has a treble clef, and the others have various clefs. The notation includes rests, eighth notes, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) with accents.

Second system of musical notation, featuring five staves. The key signature is B-flat major. The notation includes rests, eighth notes, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Below the staves, the Russian lyrics are written: И слы- шать не хо- тел о тро- не цар-ском. Пе-

Third system of musical notation, featuring five staves. The key signature is B-flat major. The notation includes rests, eighth notes, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) with accents.

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fag.

Cor.

I-II in B

Tr-be

III in F

Tr-ni

e Tuba

Timp.

Щелкал.

чаль на Ру-си, пе-чаль без-ис-ходная, пра-во-

Archi

Musical score for the first system, measures 18-21. The score is written for five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 18 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 19, and an *sf* dynamic in measure 20. The second staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 18 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 19, and an *sf* dynamic in measure 20. The third staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 18 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 19, and an *sf* dynamic in measure 20. The fourth staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 18 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 19, and an *sf* dynamic in measure 20. The fifth staff (bass clef) has a melodic line starting in measure 18 with a *sfP* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 19, and an *sf* dynamic in measure 20.

Musical score for the second system, measures 22-25. The score is written for five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 22 with a *sf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 23, and an *mf* dynamic in measure 24. The second staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 22 with a *sf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 23, and an *mf* dynamic in measure 24. The third staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 22 with a *sf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 23, and an *mf* dynamic in measure 24. The fourth staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 22 with a *sf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 23, and an *mf* dynamic in measure 24. The fifth staff (bass clef) has a melodic line starting in measure 22 with a *sf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 23, and an *mf* dynamic in measure 24.

Musical score for the third system, measures 26-29. The score is written for five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 26 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 27, and an *sf* dynamic in measure 28. The second staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 26 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 27, and an *sf* dynamic in measure 28. The third staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 26 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 27, and an *sf* dynamic in measure 28. The fourth staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 26 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 27, and an *sf* dynamic in measure 28. The fifth staff (bass clef) has a melodic line starting in measure 26 with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic in measure 27, and an *sf* dynamic in measure 28.

pp

pp

гос - по - ду сил при - па - ди - те, да нис - пош -

pp

pp

- лет он скорб - ной Ру - си у - те - шень - е.

pp *p* *espr.*

pp *p* *espr.*

19

Timp.

Щелкалов

И о-за-рит небесным све-том Бо-ри-са

19

sul D

Archi

p

dolce

plizz.

pp

pp

Ob.

Cl. III *pp*

Fag. *pp*

Ш. *pp* (уходит)

ус-те-лый дух!

lunga

pp

div.

unis.

pp

p

arco

div.

1-II
3 Fl.

III

2 Ob.

Cl.

2 Fag.

C-fag.

4 Cor.

Tr-be

Timp.

Щелкалов *ff*

пе - чаль на Ру - си, пе - чаль без - ис - ходна - я, пра - во -

V-ni I *div.*

V-ni II *div.*

V-le *div.*

V-c. *div.*

C-b. *div.*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

First system of musical notation, measures 26-29. The score includes six staves. Measures 26 and 27 show a piano introduction with notes on the upper staves and a bass line. Measures 28 and 29 continue the piano texture with various note values and rests. Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando) followed by *pp* (pianissimo).

sf — *pp*

Second system of musical notation, measures 30-33. The score consists of three staves. Measures 30 and 31 show a piano introduction with notes on the upper staves and a bass line. Measures 32 and 33 continue the piano texture. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

p

Third system of musical notation, measures 34-37. The score consists of a single staff. Measures 34 and 35 show a piano introduction with notes and rests. Measures 36 and 37 continue the piano texture. Dynamic markings include *tr* (trill), *sf dim.* (sforzando then diminuendo), and *p* (piano).

sf dim.

p

Fourth system of musical notation, measures 38-41. The score consists of a single staff. Measures 38 and 39 show a piano introduction with notes and rests. Measures 40 and 41 continue the piano texture. The lyrics are: "славные... Сто нет зем-ля в злом бес-".

славные...

Сто нет зем-ля в злом бес-

Fifth system of musical notation, measures 42-45. The score consists of four staves. Measures 42 and 43 show a piano introduction with notes and rests. Measures 44 and 45 continue the piano texture. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), and *unis.* (unison).

unis.

unis.

sf dim.

dim.

I *pp*
 III *pp*
 I *pp*
 III *p*
 I solo *mp*
sf — *pp*
sf — *pp*

sf — *p*
sf — *p*

tr *tr* *tr* *tr*

Щелк.
 — пра — вь, ко го — спо — ду сил при — па — ди — те,

sf
sf
sf

First system of a musical score. It consists of seven staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a melodic line with a trill marked 'a2' in the third measure. The second staff has a treble clef and contains whole rests. The third staff has a treble clef and contains whole rests. The fourth staff has a treble clef and contains a melodic line with a trill. The fifth staff has a treble clef and contains a melodic line with a trill. The sixth staff has a bass clef and contains a melodic line with a trill. The seventh staff has a bass clef and contains a melodic line with a trill. A dynamic marking 'p' (piano) is placed below the sixth staff.

Second system of a musical score, consisting of three staves. All staves contain whole rests.

Third system of a musical score, consisting of one staff with a bass clef. It contains a melodic line with five trills marked 'tr'.

Fourth system of a musical score, consisting of one staff with a treble clef. It contains a melodic line with the following Russian lyrics: да ни-спо- шлет он скор- бной Ру- си у- те- ше- нье.

Fifth system of a musical score, consisting of five staves. The top four staves contain whole rests. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line.

27

Тимп.

Арга

Щелкал.

и о-за-рит небес-ным све-том Бо-ри-са

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

pp

pp

pp

pp

pizz. div.

p

28

у-ста-лый дух

div.

pp

pp

arco

p

Moderato non troppo 'ento (Moderato assai)

25

Fl.

III

2 Ob.

2 Cl. in B

2 Fag.

(За сценой слышится пение калик перетожит. Сцена освещается красноватым от блеском заходящего солнца. Народ прислушивается к доносящемуся издалека пению.)

S.

A.

T.

B.

Калики переходные

за сценой

V-ni I

28 div.

им не бесны им и всем угодникам Слава на Руси!

Калики

ва те бо все вышнему Слава

29

Fl. I-II

III

2 Ob.

2 Cl. in B

2 Fag.

4 Cor.

2 Tr-be

2 Tr-ni

e

Tuba

S. (Народ шопотом) („Божьи люди“)

A.

Калики

T. (Приближаясь к сцене)

B.

29

Ан-гелгосло ден ми ру рек: подни май тесь ту чи

Archi

arco

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is divided into three systems. The first system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics. The third system shows a piano solo section with multiple staves and dynamic markings.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "вы не_си_тесь по под_не_бе_сю, за_сти_". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *mf*.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "гро_з_ны_е. не_си_тесь". The piano accompaniment continues with a similar melodic and bass line structure.

System 3: This system features a piano solo section. The vocal line is silent. The piano accompaniment consists of multiple staves, including a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The dynamics are marked *sf* (sforzando) and *p* (piano).

First system of musical notation. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first two measures show rests for the top four staves and a melodic line in the bass staff. The third measure shows a melodic line in the bass staff and a sustained note in the fourth staff. Dynamics include *ff* and *f*.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first two measures show rests for the top four staves and a melodic line in the bass staff. The third measure shows a melodic line in the bass staff and a sustained note in the fourth staff. Dynamics include *f* and *ff*.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first two measures show rests for the top four staves and a melodic line in the bass staff. The third measure shows a melodic line in the bass staff and a sustained note in the fourth staff. Dynamics include *f* and *ff*. The text "(зычным гласом)" is written above the staves.

лай _ те зем _ лю Рус _ ску _ ю!

на зем _ лю Рус _ ску _ ю!

Fourth system of musical notation. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first two measures show rests for the top four staves and a melodic line in the bass staff. The third measure shows a melodic line in the bass staff and a sustained note in the fourth staff. Dynamics include *sf* and *ff*.

30 *a2*

1-II Fl.

III

2 Ob. *a2*

2 Cl. in B

2 Fag.

4 Cor. *a2*

2 Tr-be

2 Tr-ni e

Tuba

Timp.

(Входят на сцену; впереди поводыри сзади, опираясь на их плечи, старцы в капюшонах, обвешанные образками и ладонками, с дубинками в руках. Народ почтительно и благоговейно *ff* кланяется им давая дорогу.)

КАЛИКИ

Со - кру - ши - те зми - я

Со - кру - ши - те зми - я

30

Archi

First system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Second system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The vocal lines have Russian lyrics written below them.

лю . та со два . на - де - сять - ю кры . ла . ми хо . бо .

лю . та со два . на - де - сять - ю кры . ла . ми хо . бо .

Third system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*.

31

tutta forza.

32

33

tutta forza.

cresc.

34

35

36

ты, твои я сму, ту рус, ску, ю да без, на, ча, ли.

37

31

cresc.

38

39

- е. Возвести те право славы им! Да во
 - е. Возвести те право славы им! Да во

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

p

(Раздают народу образки и ладонки)

спа - се - нье:

dim.

p

спа - се - нье:

dim.

p

о, облакайтеся рыз свет - лы - е, подни

p

First system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first two measures show rests for all staves. In the third measure, the fourth staff (treble) and the fifth staff (bass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff has a *mf* dynamic marking, and the fifth staff has a *mf* dynamic marking.

Second system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first two measures show a long, low note on the top staff, followed by a rest. In the third measure, the top staff has a short melodic phrase. The other staves have rests.

Third system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. All staves have rests in this system.

Fourth system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first two measures show rests for all staves. In the third measure, the top staff has a short melodic phrase. The other staves have rests. The lyrics are: "и со Донской и со Вла -". The dynamic marking *p* is present.

Fifth system of a musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first two measures show rests for all staves. In the third measure, the top staff has a short melodic phrase. The other staves have rests. The lyrics are: "и со Донской и со Вла -". The dynamic marking *p* is present.

First system of the musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music features a melodic line in the third staff and a bass line in the fifth staff, both with sustained notes and some rhythmic movement.

Second system of the musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music continues with sustained notes and some melodic movement in the top staves.

Third system of the musical score, consisting of a single bass staff in bass clef with a key signature of two flats. It contains sustained notes.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music features a vocal melody with lyrics in Russian. The lyrics are: "ди мирской гряди те царю во сре те нье!".

Fifth system of the musical score. It consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two flats. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music features a vocal melody with lyrics in Russian. The lyrics are: "ди мирской гряди те царю во сре те нье!". The system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a vocal score for a soprano and a piano accompaniment. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes a vocal line and four piano accompaniment staves. The second system includes a vocal line and four piano accompaniment staves. The score is marked with various dynamics, including *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). The score is marked with various articulations, including accents and slurs. The score is marked with various performance instructions, including "a2" and "a2 A".

(Уходят, пробираются к монастырю.)

(Уходя, пробираются к монастырю.)

Во - спой_те сла - ву - бо - жью сла - ву сил свя_тых не -

Во - спой_те сла - ву, сла - ву сил свя_тых не -

33

mf *cresc.*

mf *cresc.*

sf *mf* *cresc.*

sf *mf* *cresc.*

392

Musical score for a choir and orchestra. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features vocal parts with lyrics in Russian and piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, *rrr*, *sf*, and *cresc.* The lyrics are: "бесны их! Слава тебе, твор..." and "(за сценою, постепенно удаляясь)".

The score is divided into three systems. The first system consists of five staves. The second system consists of five staves, with the vocal parts having lyrics. The third system consists of five staves, with the vocal parts having lyrics.

The lyrics are:

_ бес _ ны _ их! Сла _ ва те _ бе, твор _
 _ бес _ ны _ их! Сла _ ва те _ бе, твор _

(за сценою, постепенно удаляясь)

cresc.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем. Первая и вторая системы — вокальные партии с лирическими текстами. Третья и четвертая системы — фортепиано. Пятая система — basso continuo. Динамика варьируется от *pp* до *p*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем. Первая и вторая системы — вокальные партии с лирическими текстами. Третья и четвертая системы — фортепиано. Пятая система — basso continuo. Динамика варьируется от *p* до *f*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем. Первая и вторая системы — вокальные партии с лирическими текстами. Третья и четвертая системы — фортепиано. Пятая система — basso continuo. Динамика варьируется от *p* до *pp*.

ritardando

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for piano (p) and celesta (a2). The piano part begins with a *pp* dynamic and features a melodic line with a slur. The celesta part enters with a *pp* dynamic and a *a2* marking. The bottom staff is for the cello (C). The system concludes with a *ritardando* marking.

A single staff showing the continuation of the piano part from the first system, ending with a *pp* dynamic marking.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for piano (p) and celesta (a2). The piano part continues with a *pp* dynamic. The celesta part has a *pp* dynamic and a *a2* marking. The bottom staff is for the cello (C). The system concludes with a *ritardando* marking.

(Скрываются в монастыре.)

A single staff showing the continuation of the piano part from the second system, ending with a *pp* dynamic marking.

_ бес _ но _ му !

ritardando

The third system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for piano (p) and celesta (a2). The piano part begins with a *ppp* dynamic and features a melodic line with a slur. The celesta part enters with a *ppp* dynamic and a *a2* marking. The bottom staff is for the cello (C). The system concludes with a *ritardando* marking.

poco a poco

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of two systems of staves. Each system contains four staves, with the first three in treble clef and the fourth in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is indicated as "poco a poco".

First System:

- Staff 1 (Violin I): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 2 (Violin II): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 3 (Viola): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):
 - Measure 1: Quarter notes G2, F2, E2.
 - Measure 2: Quarter notes D2, C2, B1.
 - Measure 3: A half rest followed by a half note G1.
 - Measure 4: A half rest followed by a half note F1.

Second System:

- Staff 1 (Violin I):
 - Measure 1: A half rest followed by a half note G4.
 - Measure 2: A half rest followed by a half note A4.
 - Measure 3: A half rest followed by a half note B4.
 - Measure 4: A half rest followed by a half note C5.
- Staff 2 (Violin II):
 - Measure 1: A half rest followed by a half note G3.
 - Measure 2: A half rest followed by a half note A3.
 - Measure 3: A half rest followed by a half note B3.
 - Measure 4: A half rest followed by a half note C4.
- Staff 3 (Viola): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):
 - Measure 1: A half rest followed by a half note G2.
 - Measure 2: A half rest followed by a half note F2.
 - Measure 3: A half rest followed by a half note E2.
 - Measure 4: A half rest followed by a half note D2.

Third System:

- Staff 1 (Violin I): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 2 (Violin II): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 3 (Viola): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):
 - Measure 1: A half rest followed by a half note G2.
 - Measure 2: A half rest followed by a half note F2.
 - Measure 3: A half rest followed by a half note E2.
 - Measure 4: A half rest followed by a half note D2.

Fourth System:

- Staff 1 (Violin I): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 2 (Violin II): Contains whole rests in all four measures.
- Staff 3 (Viola):
 - Measure 1: A half rest followed by a half note G3.
 - Measure 2: A half rest followed by a half note A3.
 - Measure 3: A half rest followed by a half note B3.
 - Measure 4: A half rest followed by a half note C4.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):
 - Measure 1: A half rest followed by a half note G2.
 - Measure 2: A half rest followed by a half note F2.
 - Measure 3: A half rest followed by a half note E2.
 - Measure 4: A half rest followed by a half note D2.

Dynamic and Performance Markings:

- pp* (pianissimo) is marked in the first system, measure 3, on the Cello/Double Bass staff.
- pp* is marked in the fourth system, measure 3, on the Viola staff.
- pizz.* (pizzicato) is marked in the fourth system, measure 4, on the Cello/Double Bass staff.

20 Moderato (L'istesso tempo) ♩=92

Fl. I-II *pp* (ten. assai)

III *pp*

Ob. *pp*

Cl. in B I-II *pp*

III *pp*

Fag. *pp*

Cor. *pp*

Tr-be *pp*

Tr-ni *pp*

e *pp*

Tuba *pp*

(Сцена освещается красноватым отблеском заходящего солнца)

Калики перехожие

C. *pp*

A. *pp*

T. *pp*

Сла - ва те - бе, твор - цу все - выш - не - му, на зем - ле, сла - ва

20 Moderato (L'istesso tempo) ♩=92

Archi *sempre pp*

sempre pp

Fl.

Cl.

си - лам тво - им не - бес - ны - им и всем у -

pp

сла - ва те - бе, все -

V-ni I

V-ni II

G.P.

mf

pp

mf

mf

mf

- год - ни - кам сла - ва на Ру - си!

- выш - не - му, сла - ва!

21

Cl. in B^I_{II} *p* *22*

Fag. *p*

3 Tr-ni *p*

e

Tuba *p*

T. *p*

Б. *p*

Ан-гел-гос-по-день ми-ру рек: под-ни-май-тась,

ten. assai

V-le *p ten. assai*

V-c. *p*

Калики перехо-

Вы не си-тась по под-

ту-чи гроз-ны-е, не

Tr-be

Т. _жие с поводьями, опираясь на их плечи, выходят на сцену.)

не _ бесь _ ю, за _ сти _ лай _ те

Б. си _ тесь на зем _ лю

Cl.

Fag.

Tr-be

Tr-ni

e Tuba

Т. Рус - ску - ю!

Б. Рус - ску - ю!

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

div.

div.

Orkestriraniya RIMSKOGO-KORSAKOVA

22

Fl.

Ob.

I-II

Cl. in B

III

Fag.

Cor.

Tr-be

3 Tr-ni

e

Tuba

C.

A.

T.

B.

Archi

ten. assai

f

ten. assai

f

ten. assai

f

ten. assai

f

pizz.

к р у - ш и - т е

к р у - ш и - т е

а2

f

III

f

эм - я лю - та со два -

эм - я лю - та со два -

f

f

First system of musical notation, featuring a vocal line with a long melisma and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. Dynamics include *f* and *sf*.

Third system of musical notation, featuring vocal and piano parts with lyrics in Russian. Dynamics include *f* and *sf*.

сму - ту рус - ску - ю да без - на - ча - ли - е.

сму - ту рус - ску - ю да без - на - ча - ли - е.

Fourth system of musical notation, featuring vocal and piano parts. Dynamics include *f* and *sf*. Performance instructions include *non div.* and *f cresc.*.

non div.

f cresc.

non div.

f cresc.

f cresc.

f cresc.

f cresc.

cresc. *fff* *p*

cresc. *fff*

cresc. *fff* *mf*

Воз_ве_сти_те пра_во сла_вы_им! Да во

fff

Fl.

Cl.

Fag.

Cor.

спа - сень - е

спа - сень - е .

(Раздают народу ладонки)

обле - кайтесь ври - зы

V-le

V-c.

Cor

T.

свет - лы - е, подни - май - те и - ко - ны в ла - ды - чи - цы

V-le

V-c.

Ob.

Cl.

Fag.

Fl.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e tuba

C.

A. *mf* и со Дон_ской и со Вла_ди_мир_ской гря_ди_те ца_

T. *mf*

mf и со Дон_ской и со Вла_ди_мир_ской гря_ди_те ца_

Б.

mf

System 1: Four staves (two treble, two bass) in B-flat major. The first two staves are mostly rests. The last two staves have a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin.

System 2: Four staves. The first two staves have a long note in the first measure with a piano (*p*) dynamic. The last two staves continue the melodic line from system 1 with a forte (*f*) dynamic.

mf (Уходят в монастырь)

System 3: Four staves with vocal lines. The lyrics are: -рю во сре тень - е!

System 4: Four staves. The first two staves are mostly rests. The last two staves have a melodic line starting in the third measure with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin.

24 (Пение замирает мало-по-малу)

С. Вос - пой - те сла - ву бо - жью сла - ву

А. Сла - ву, сла - ву

Т. Вос - пой - те сла - ву, сла - ву

Б.

Archi

Cor.

Хор

сил свя - тых не - бес - ны - их!

сил свя - тых не - бес - ны - их!

Archi

ppp

Сла - ва те - бе твор - цу

ppp

Сла - ва те - бе твор - цу

unis.

pp

на зем - ли!

на зем - ли! от - цу не -

Сла - ва от - цу не -

Cor. III. IV

T.

B. - бес - но - му!

ЗАНАВЕС медленно опускается

p

Archi div.

div.

pizz.

pp

pizz.

pp

V-le unis

V-c. pizz

div. arco

C-b. pizz

p

pp

pizz.

pizz.

ppp

ppp

(За сценой слышится пение калик перехожих.
Народ прислушивается к доносящемуся издалека пению)

2 Fl.

2 Cl.

Cl. b.

Arpe

Калики перехожие

C. *pp*
Сла - ва те - бе, твор - цу все - выш - не - му на зем -

A. *pp*
Сла - ва те - бе, твор - цу все - выш - не - му на зем -

T.

B.

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp* div.

C-b.

2 Fl.

2 Cl.

Cl. b

Агре

С. Народ

А. ли, сла-ва си - ламтво - им не - бес - ны - им и всем у - год - ни-кам

Т. ли, сла-ва си - ламтво - им не - бес - ны - им и всем у - год - ни-кам

Б. Сла - ва те - бе, все - выш - не-му,

Archi

cresc.

cresc.

cresc.

29

pp

pp

a2

p

p

(шопотом) „Божьи люди ”

pp

сла . ва на Ру . си!

pp

сла . ва на Ру . си!

сла . ва!

p

Ан . гел госло . ден ми . ру рек: по . дни .

29

unis.

p

unis.

p

unis.

p

unis.

p

2 Fl.
2 Ob.
C. ingl.
Cl. picc.
2 Cl.
Cl. b.
2 Fag.
C-fag.
Cor.
Arpa
T. I
T. II
ХОР
Б. I
Б. II
не - вы не - си - тесь по под - май - тесь ту - чи гро зны - е вы не - си - тесь по под - май - тесь ту - чи гро зны - е, не -
Archi
div.
div.
18

(Калики перехожие входят на сцену: впереди поводыри, сзади опираясь на их плечи, — старцы в капюшонах, обвешанные образками и ладонками, с дубинками в руках Народ почтительно и благоговейно кланяется им давая дорогу)

2 Fag. **30** *a2* *f*

C-fag. *f*

4 Cor. *a2* *mf tenuto*

3 Tr-be *mf tenuto*

Tr-ni *mf tenuto*

e *mf tenuto*

Tuba *a2* *f*

Timp. *f*

Arpe

C. *ff* Со - кру - ши - те зми - я

A. *ff* Со - кру - ши - те зми - я

T. *ff* Со - кру - ши - те зми - я

Б. *ff* Со - кру - ши - те зми - я

V-ni I **30** *pizz.* *ff*

V-ni II *ff pizz.*

V-le *ff pizz.*

V-c. *ff pizz.*

C-b. *ff pizz.* *ff*

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
2 Cl. b.
2 Fag. a2
C-fag.
Cor. (a2)
Tr-be
Tr-ni
e Tuba
Timp.
Arpe
C
А. лю - та со два - на де - ся - тью кры - ла ми хо - бо -
Т. лю - та со два - на де - ся - тью кры - ла ми хо - бо -
Б. лю - та со два - на де - ся - тью кры - ла ми хо - бо -
ню - та со два - на де - ся - тью кры - ла ми хо - бо -
arco
arco
Archi arco
arco
div. arco

31

Cor.
Tr-be
Tr-ni in
e Tuba
Timp.

ты та - во зми - я сму - ту рус - ску -
ты та - во зми - я сму - ту рус - ску -
ты та - во зми - я сму - ту рус - ску -
ты та - во зми - я сму - ту рус - ску -

31

8-

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

tr

p *mf* *p*

- ю да без - на - ча - ли - е возвес-ти-те пра-во -

- ю да без - на - ча - ли - е возвес-ти-те пра-во -

- ю да без - на - ча - ли - е возвес-ти-те пра-во -

- ю да без - на - ча - ли - е возвес-ти-те пра-во -

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

- сла - ни - им да во спа - се - нье...

ff *p.*

Пример № 85 **32** (Калики переходящие раздают народу образки и ладонки.)

2 Fag.

C.

A.

T.

B.

V-le

 V_c

C-b

C.

A.

T.

r

Archi

2 Ob.

33

C. ingl.

ff

2 Cl.

ff

Cl. b.

ff

2 Fag.

ff

C-fag.

ff

ff

Cor.

ff

ff

ff

C.

- ди - те ца - рю во сре - те - нье...

А.

- ди - те ца - рю во сре - те - нье...

Т.

- ди - те ца - рю во сре - те - нье...

Б.

- ди - те ца - рю во сре - те - нье...

33

pizz.

pizz.

pizz.

ff

pizz.

ff

pizz.

mf

ff

(Калики переходные пробираются, уходя к монастырю.)

Corni

C.

A.

T.

Б.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

2 Cl. I-II *pp*

Cl. III *pp*

Cl. b. *pp*

2 Fag. *pp*

Corn. *pp*

Timp. *pp*

Arpe *pp*

C. Сла - ва те - бе, твор - цу на зем -

A. Сла - ва те - бе, твор - цу на зем -

T. Сла - ва те - бе, твор - цу на зем -

Б. Сла - ва те - бе, твор - цу на зем -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. *espr.*

C-b.

34

muta in A.

34

Сла - ва от - цу не - бе - сно - му!

(Скрываются в монастыре.)

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves (treble clef) are empty. The third staff (bass clef) contains a melodic line starting in the second measure, marked "solo", and ending in the fourth measure with a "dim." (diminuendo) marking. The bottom staff (bass clef) contains a sustained chord in the first measure.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line in the first measure, marked "III" and "pp". The second staff (treble clef) is empty. The third staff (bass clef) contains a melodic line starting in the fourth measure, marked with a "c" (crescendo) marking. The bottom staff (bass clef) is empty.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The top staff (treble clef) contains a sustained chord in the second measure, marked "ppp". The bottom staff (bass clef) contains a sustained chord in the second measure.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves, all of which are empty.

Fifth system of musical notation. It consists of four staves. The top three staves (treble clef) are empty. The bottom staff (bass clef) contains a melodic line starting in the second measure, marked "div." and "pp", and ending in the fourth measure with a "pizz." (pizzicato) marking.

(Часть народа рассматривает друг у друга полученные образки и ладонки. Другая часть, ближе к рампе, следит за удаляющимися калитами.)

35 Медленно (Andante)

Archi

2 Cl. in B.

36

36

Cl.

Cl. and Fag. staves. Dynamics: *mf*, *f*, *sf*.

Сог.

Сог. and Митюха staves. Dynamics: *mf*, *sf*. Text: (Забывает дальше) Слы-хал и со Дюнской и со Вла-ди-мир-ской ...

(Женщины поднимают спор из-за ладошек.)

Ну!

Multiple staves for instruments. Dynamics: *sf*, *p*, *unia.*, *pizz.*.

[37]

2 Clin B.

2 Fag *mf*
 2 Fag *f*

I. II

4 Cor.
 III-IV
 2 Tr-be
 2 Tr-ni
 Tuba

Timp.

Митюха (С усилием, стараясь припомнить)

И со Донской со Вла-ди-мир-ской вы и-ди-те. И-

Пристав

И со Донской со Вла-ди-мир-ской вы и-ди-те. И-

Народ

Че-ро?

[37]

arco
 cresc.
 arco
 cresc.
 arco
 cresc.
 arco
 cresc.

Истерпеливо и терпясь (окончательно теряется и отворачивается)

со Донской, идите...

(подходят)

(матая на него рукой)

Плох брат

Ну!

un. arco

div.

cresc.

f

mf

p

2 Clin B.

2 Fag.

4 Cor.

2 Tr-be

2 Tr-ni

Tuba

Timp.

Митюха

Пристав

и со Донской и со Вла-ди-мир-ской вы гря-
све-ты-е,
Народ

(Выходя из монастыря, куда провожал калик)
 Эй вы!
 -ди - текца - рю во сре - тень - е .
 ца - рю,
 (не замечая пристава)
 ка - комуца - рю?

как каю_му?
 А Бо_ри_су?
 Эя вы, ба_

(наступа́я)
 Эя вы, ба_

как каю_му?
 А Бо_ри_су?

как каю_му?
 А Бо_ри_су?

Привстав

— ранце ста_до! Аль ог — лох_ли...

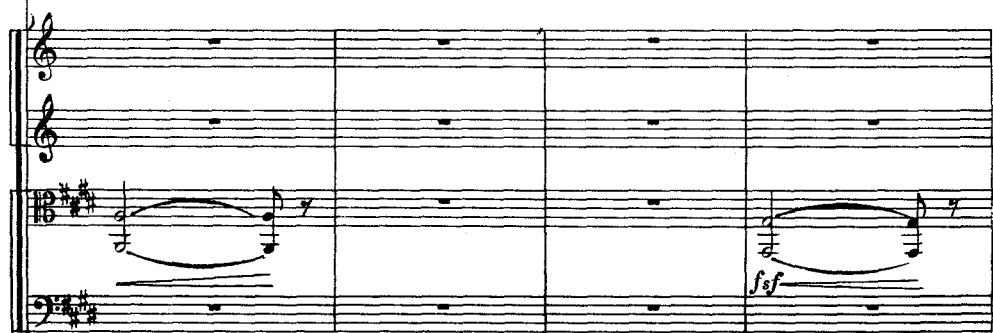
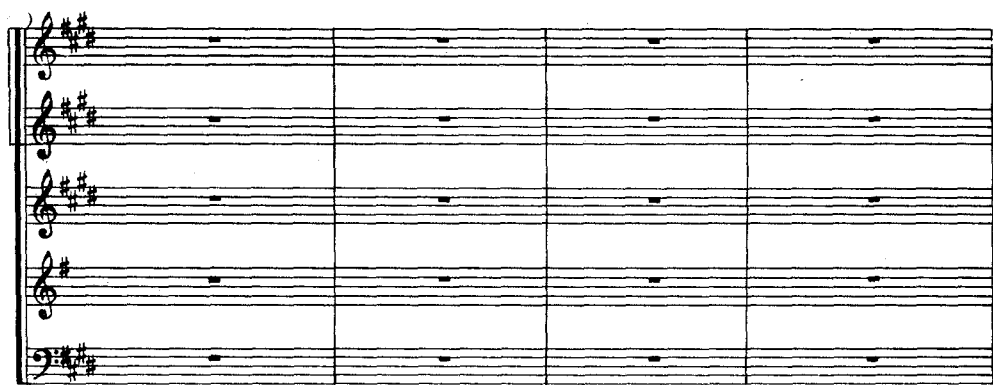
I партия

(Народ собирается в толпу.)

Народ

II партия

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a vocal score for a soprano and a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked "Allegretto" and the mood is "Moderato". The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The vocal line is written on a single staff, and the piano accompaniment is written on two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "sf" (sforzando). The lyrics are written below the vocal line.



(Часть народа рассматривает друг у друга полученные образки и ладонки.
Другая часть следит за удаляющимися каликами.)

35 **Andante**

Timpr.

Archi

36

Тен. I

Басы I

Тен. II

Басы II

Слы- хал, что бо- жьи лю- ди го- во- ри- ли?

Ob.

Fag.

mf

4 Cor.

f

Митюха

f

Слы_ хал. И со Донской,и со Вла_ ди _ мир_ской ... (забывает дальше)

Тен. I

Басы I

Тен. II

Басы II

Ну!

f

p

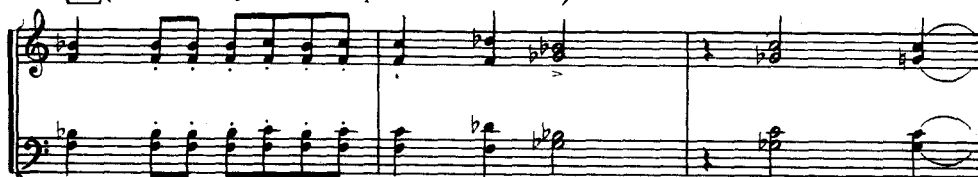
f

p

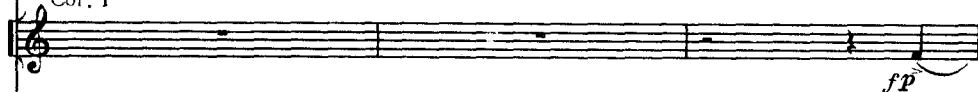
f

p

37 (Митюха с усилием старается вспомнить.)

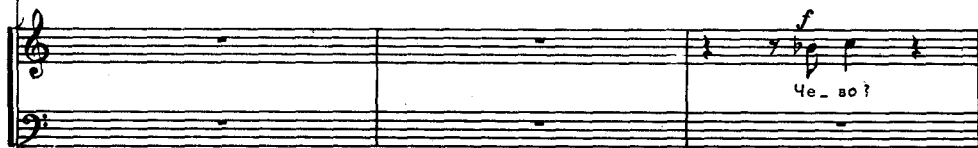
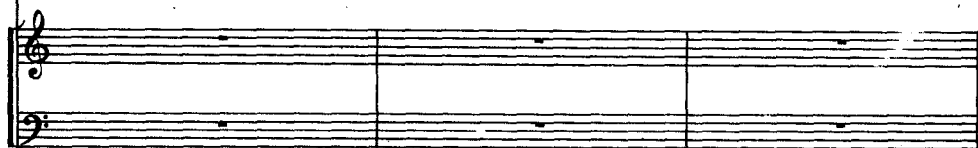


Cor. I



Митюха

(Задумывается)



37



2 Ob.
C. ingl.
H-I
3 Fag.
III

cresc. *ff*

Cor. I
Timp.

fp *mf*

Митюха
(нетерпеливо и горячась) (окончательно терлется и отворачивается)

...ди-те со Дон-ской, иди-те ...

T.I
Б. I
T. II
Б. II

Плох, брат!
плох, брат!

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

cresc. *ff*

38

First system of measures 38-40 and the first three measures of a new system. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are marked *mf*. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

An empty musical staff with a treble clef.

A musical staff with a bass clef, marked *p*. It contains three measures, each beginning with a trill (tr) over a dotted half note.

An empty musical staff with a bass clef.

Two systems of musical notation. The first system has two staves with lyrics: "Об_ле_кай_тесь_ври_зы" and "свет_лы_е". The second system has two staves with lyrics: "И со Дон_ской и со Вла_". The music is in a key with one flat and includes various note values and rests.

38

Second system of measures 38-40. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are empty. The last two staves contain musical notation, including a long note in the first measure and a trill in the second measure.

[39]

ди - мир - ской вы гря - ди - те к ца - рю во сре - те - нье.

вы гря - ди - те к ца - рю во сре - те - нье.

p Ца - рю? *p*

Ка -

[39]

(Пристав выходит из монастыря, куда провожал калик.)

2 Ob.

C. ingl.

3 Fag.

sf

Tr-be t. II

sf *a2*

a2

Timp.

sf

Пристав

ff

Эй вы,

Эй вы, ба

T. I

Б. I

Как ка_ко_му?

T. I

А Бо_ри_су...

Б. II

3

_ко_му ца.рю?

ff

Far

40 (Народ собирается к выходу.)

Tr-be

a2

Tr-ni e
Tuba

Timpr.

Пристав

«Рв-нье ста-до, аль ог-лох-ли!»

40

Tr-be

Tr-ni e
Tuba

Пристав

Вам от бо-яр у-каз

38 -

Tr-be (На сцене сумерки.)

Tr-ni e
Tuba

Timp.

Пристав

ут - ра быть Крем - ле и ждать там при - ка - за - ний, слы - ша - ли!

V-ni I

V-ni II *ff dim.*

V-le *dim.*

V-c. *ff dim. pp*

ff dim. pp

Пример № 89 Оркестровка Д. ШОСТАКОВИЧА

41 (Народ начинает расходиться.)

Cl. b. solo *p*

C.

A.

T.

B. *p*

Во - на!

41

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le *p*

Cl. b.

Fag.

I solo

p espr.

C.

Ве_лят за_

A.

А нам-то что?

T.

B.

За де_лом со_би_ра_ли ...

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

Fag. I

-вить, за_во_ем и в Кремле ...

За_во_ем ...

Для ча не за_вить?

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

42

Cl. in A

2 Fag.

Народ

Что ж! Идем ре-бя-та!

42

V-le

C-b.

Cl. in A

2 Fag.

Народ (расходятся)

V-le

C-b.

Cl. in A Занавес опускается

V-le

C-b.

div.

pizz.

ppp

42 solo

Cl. b. *mf* *p*

C.

A.

T.

B. Что ж, и

V-ni I. *p*

V-le *p*

V-c. *pp*

Cl. b.

Timp. *p* *dim.* *pp*

C.

A.

T.

B. - дем, ре, бя - та!

V-ni I.

V-le *ppp*

ppp

Cl

1

p

Cl. b.

pp

pp

Timp.

V-le

V-c.

a2

3AHABEC

tr

tr

tr

morendo

morendo

unis.

pp

Чуть медленнее (Poco meno mosso)

2 Cl in A

2 Fag.

4 C

Пристав

(Уходит)

(На сцене сумерки; народ начинает расходиться.)

Народ

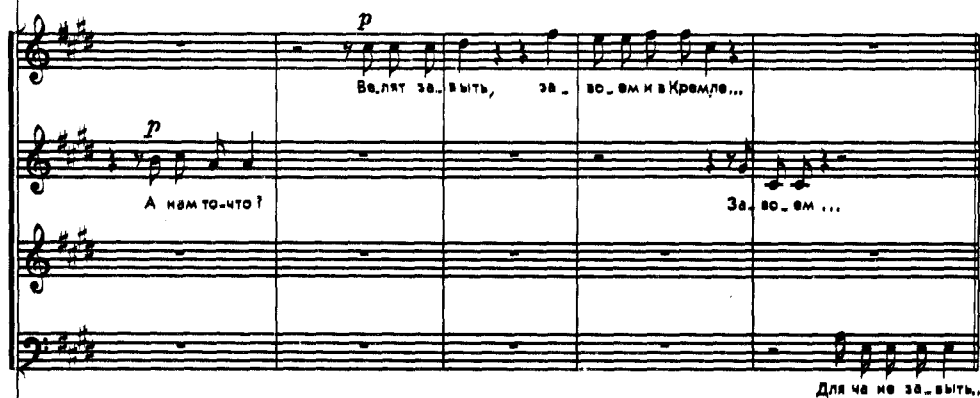
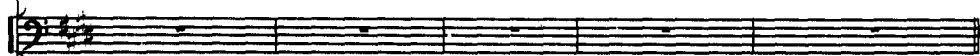
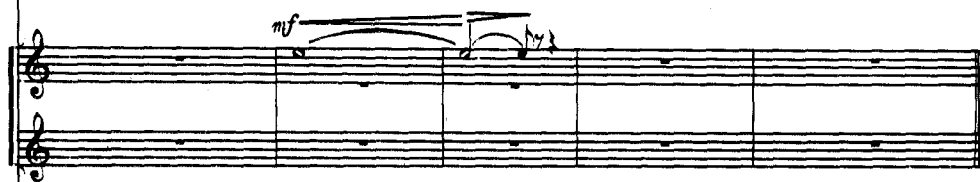
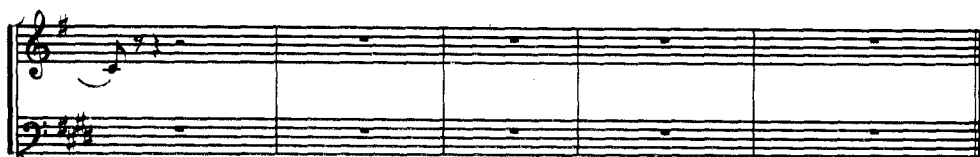
(Расходясь)

Во-на!

За де-ломсо-би-ра-ли.

Чуть медленнее (Poco meno mosso)

Archi



ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	3
<i>Часть первая.</i> Принципы оркестровки И. С. Баха	5
<i>Часть вторая.</i> Оркестровая фактура произведений Чайковского	25
Глава первая	27
Глава вторая	37
Глава третья	41
Глава четвертая	48
Глава пятая	59
Глава шестая	72
Глава седьмая	79
 <i>Часть третья.</i> Три оркестровые редакции первой картины пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов»	95
Глава первая	97
Глава вторая	102
Глава третья	113
Глава четвертая	135
Глава пятая	146
Глава шестая	157
Нотное приложение	163

Веприк Александр Моисеевич

**ОЧЕРКИ
ПО ВОПРОСАМ ОРКЕСТРОВЫХ
СТИЛЕЙ**

Редактор *Е. Мнацаканова* Художник *В. Дрожжин*
Технический редактор *М. Корнеева* Корректоры: *Е. Баварова*
и *В. Бобров*

Сдано в производство 31/III-59 г. Подп. к печ. 6/VI-61 г. А 05093
Форм. бумаги 70×108/16 Печ. л. («физич.») 28,5 Печ. л. (условные) 39,05

Уч.-изд. л. 34,14 Тираж 2000 экз. Изд. № 1301

Цена 1 р. 71 к. + переплет 20 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, В-35, Софийская набережная, 30.

Заказ типографии 1049

Московская типография издательства «Советский композитор»,
Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый проезд, 17.

**ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»**

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ И ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ КНИГИ:

- «А. Ф. Гедике».** Сборник статей и воспоминаний. Составитель К. Аджемов. Ц. 98 к.
- «М. Ф. Гнесин».** Статьи, воспоминания, материалы. Составление и общая редакция Р. В. Глезер. Ц. 1 р. 24 к.
- «И. О. Дунаевский».** Выступления, статьи, письма, воспоминания. Редактор-составитель Е. А. Грошева. Ц. 2 р. 09 к.
- В. Бобровский.** Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Ц. 88 к.
- Г. Коган.** У врат мастерства. Психологические предпосылки успешности пианистической работы. Ц. 47 к.
- Г. Коган.** О фортепьянной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения. Ц. 1 р. 15 к.
- В. Конен.** Пути американской музыки. Ц. 1 р. 36 к.

Книги можно приобрести в местных нотных и книжных магазинах, а также выписать через магазины «Ноты—почтой»:

- 1. Москва, Новоподмосковный пер. 4, «Ноты—почтой».*
- 2. Москва, ул. Горького 15, Магазин-салон «Советская музыка».*
- 3. Ленинград, Невский проспект 27, Нотный магазин.*

Книги высылаются наложенным платежом без задатка.