

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда в 1886 г. появился мой «Новый курс инструментовки»¹, переделанный и дополненный из первой части моего небольшого руководства, изданного в 1863 г.², я надеялся, что мне будет достаточно одного года, чтобы переделать, подобно первой, также и вторую часть его. На эту работу, однако, потребовалось не менее пяти лет. Я упустил из вида значительную трудность этой работы. В то время как «Новый курс» просто аналитический и довольствуется (если можно так выразиться) тем, что рассматривает оркестр с его *внешней стороны*, в *методическом курсе* приходится разбирать внутреннее действие великого звукового ансамбля. Первый труд мой указывает ученику, что он должен *знать* для инструментовки, этот же берет на себя задачу научить его, что ему надо *делать*.

Излишне будет сказать, что я не имею никакой претензии передавать моим читателям дара изобретательности в деле инструментовки, ни давать чувства различения звучностей тому, кто его лишен. Также я не предполагаю сообщать композиторам, лишенным изобретательности, рецепты эффектов и образчиков разнообразных смесений тембров новых и пикантных. Мои намерения более скромны, и моя программа может быть резюмирована в следующих пунктах:

1. *Облегчить* молодому композитору приобретение приемов инструментовки, познание которых ему настолько же необходимо, как поэту правила стихосложения. Для достижения этой цели следует ясно указать на основные *принципы* техники инструментовки, выведенные из практики великих композиторов, начиная с Гайдна до Вагнера, *принципы, относящиеся прежде всего к употреблению в дело обыкновенных и основных элементов оркестрового ансамбля*.

2. Дать определенное направление попыткам и изысканиям ученика; направить его внимание на элементы инструментовочного материала, мало употребленные до наших дней, и наставить, направить его таким образом на путь изысканий новых комбинаций.

3. Возбудить способности его воображения, предлагая ему, как пример, страницы партитур, подписанные знаменитыми именами; расширить горизонт его художественного мировоззрения, открывая ему доступы в область поэзии инструментовки. Многие, даже очень просвещенные особы, не верят в пользу подобных руководств. «Гениям, говорят они, не нужны такие книги; они по наитию угадывают технические приемы и, если нужно, сами изобретают их целиком. Что же касается тех, которые не отмечены печатью гения, то о них-де не стоит и заботиться. Лучше не давать им в руки орудия, которое все равно не поможет им произвести что-либо годное». С этими словами я согласиться не могу. Конечно, ни Глюк, ни Бетховен не нуждались в трактате об инструментовке, к тому же подобного руководства в их время и не существовало, — так же как Шекспир и Расин не нуждались в правилах стихосложения; Гомер и Данте могли также обойтись без грамматики. Большинство же поэтов нашего времени изучают правила стихосложения по книгам, и некоторые даже не пренебрегают прибегать к помощи словаря рифм. Почему же музыканты, одаренные талантом, должны

¹ Изданный П. Юргенсоном в русском переводе г. Арса.

² «Руководство к инструментовке» появилось в переводе П. Чайковского в 1866 г. в издании П. Юргенсона. — *Примеч. перев.*

тратить лучшие годы, массу энергии на открытие приемов — общего достоинства всех, вместо того чтобы отдать все свои творческие способности делу композиции. Чем скорее приобретется необходимый навык, тем скорее наступит момент творить свободно, не останавливаясь на пустяках. То, что сказал Фромантен о современной живописи, как мне кажется, по большей части применимо и к музыке: «Индивидуальность методов есть, по правде сказать, лишь усилие каждого выдумать то, чему сам он не учился. В некоторых практических приемах чувствуется кропотливое искание средств спокойного ума, и почти всегда так называемая оригинальность современных приемов таит в глубине неисправимую неловкость»¹.

Кроме того, теория стихосложения написана не специально для одних поэтов. Всякий желающий насладиться прекрасными стихами может узнать механизм их компоновки. Также и труд, подобный этому, не только предназначен для тех, которые стремятся передать при посредстве оркестра свои музыкальные идеи, но также и для артистов, призванных руководить передачей чужих произведений, и для всех музыкантов, желающих насладиться *умственным прочтением* партитур стольких шедевров, ничего не говорящих ни чувству, ни уму неисчислимой толпы непосвященных.

Я составил мой труд, главным образом, имея в виду молодых людей, лишенных правильных занятий у опытного преподавателя. Отсюда вытекает и строго логический план, которому я подчинился. Написанное слово не может, подобно устному уроку, применяться к роду способностей каждого ученика в отдельности.

Насколько возможно, примеры взяты из произведений классического репертуара, и преимущественно из тех, которые начинающий композитор может часто слышать, или же, за небольшую плату, приобрести полной партитурой для самого тщательного изучения. Это условие я считаю самым важным для изучения инструментовки. Для начинающего страница партитуры, звучность которой не ясна в его воображении, не имеет образовательного значения. Не имея возможности иметь в своем распоряжении оркестр, чтобы прослушать свои первые опыты, он приобретает верное представление о своих звуковых эффектах, лишь собирая и запоминая слуховые впечатления и постоянно освежая свои воспоминания посредством зрения. Лишь постоянное сопоставление подмеченных комбинаций и их действительной звучности может развить в нем способность, без которой советы книги или учителя останутся совершенно бесплодными. Эта способность, необходимая композитору и капельмейстеру, состоит в полном равновесии чувств зрения и слуха. Когда оно приобретено во всей полноте, то *ухо видит*, а *глаз слышит*. При чтении партитура превращается в живой оркестр, и читатель чувствует в своем воображении звучность ансамбля, так же как и каждый индивидуальный тембр, и наоборот, при исполнении оркестровой пьесы перед глазами слушателя как бы перелистываются страницы партитуры.

Нужно ли упоминать, что молодой музыкант, когда он начинает изучать оркестровку, должен обладать вышеупомянутой способностью (т. е. за исключением умения схватывать множество тембров и полифонических рисунков)? Очевидно, он не приступит к этому искусству, прежде чем не кончит изучение гармонии и не сделает достаточных успехов в композиции. Разве он мог бы претендовать на звание гармониста и контрапунктиста, если бы звуки аккордов и мелодий, записываемых ими, не звучали в его душе.

Один из самых признанных и полезных способов ускорить приобретение драгоценного дара внутреннего слуха — это присутствовать часто на оркестровых репетициях и при исполнении, следить глазами по партитуре. Другой способ состоит в списывании

¹ «Les Maîtres d'autrefois». Paris. Plon. 1885 p. 236. — *Примеч. автора.*

партитур симфоний или еще лучше в составлении партитуры, но отдельным ее партиям¹. А вот кроме того два способа, которым мы приписываем особенную важность.

а) Ученик будет изучать в подробности, по партитуре пьесу, которую ему предстоит слушать в первый раз. Читая ее, он постарается составить себе важнейшее понятие об эффектах нескольких избранных музыкальных фраз, и при слушании, он сравнит свои настоящие впечатления с составившимися у него при чтении.

б) Он будет внимательно изучать по клавираусцугу образцовое произведение. При оркестровом исполнении последнего он постарается уловить полную оркестровку нескольких отдельных фраз, которые он потом, на память, запишет в виде партитуры. После этого он сравнит ее с оригинальным текстом, чтобы убедиться, насколько он постиг приемы композитора.

Первые опыты дадут, конечно, много ошибок и неожиданностей; но с каждым новым разом разница между воображением и действительностью будет уменьшаться и в конце сведется до пустяка, если не исчезнет совершенно. Достигнув этого пункта, молодой композитор, будет способен приложить к своим собственным опытам искусство, приобретенное изучением образцовых произведений. Этим я заканчиваю мои довольно обширные заметки и книгу — занятие моих свободных часов в продолжении семи лет, с надеждой, что она сократит у дебютантов всегда мучительный период сомнений и колебаний.

Брюссель. 30 октября 1880 г.

А. Геварт

¹ Чтобы получить эти результаты, не следует работать механически, как переписчик. Вот по моему лучший способ действия: каждая пьеса делится на короткие части, соответствующие деления музыкального плана; затем списывают, для каждого отрывка, различные оркестровые партии в следующем порядке: первые скрипки, виолончели и контрабасы; вторые скрипки, альты, кларнеты и гобои, фаготы, флейты, валторны, трубы и литавры, тромбоны и ударные инструменты. — *Примеч. автора.*

ПЕРВЫЙ УРОК

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ

Прежде чем приступить к изучению инструментовки, мы хотим познакомить ученика с общим обзором этой науки и дать ему надлежащие указания, чтобы он мог в ней ориентироваться без особенного труда.

§ 1. Оркестром пользуются двояким образом:

а) он составляет одну вполне самостоятельную группу, без прибавления к ней других звуковых элементов (например, в симфонии, в драматической музыке без пения и т. п.);

б) вся оркестровая масса прибавлена к человеческому голосу, или к инструменту, играющему первенствующую роль (например, в опере, в оратории, в концертном соло).

Методический курс инструментовки, понятно, должен сперва заняться изучением первого способа употребления оркестра, в котором особенности различных органов оркестра проявляются вполне свободно. Мы примем за основание нашего учения оркестр классической симфонии в том виде, в каком он был установлен Бетховеном, заимствуя, тем не менее, иногда примеры из образцовых произведений драматической музыки.

§ 2. Современный оркестр представляет собою слишком сложный механизм, чтобы не знакомый с ним человек мог пытаться пустить в ход все его колеса одновременно. Чтобы научиться искусству пользоваться столь многочисленными средствами, необходимо постепенное упражнение. Итак, приступая к этим техническим занятиям, ученик должен довольствоваться сперва употреблением в дело основных элементов оркестра, к которым он будет прибавлять последовательно, в порядке их относительной важности, дополнительные инструменты. Таким путем он, наверное, дойдет до умения ловко владеть всеми инструментами современного оркестра.

Прежде чем приступить к ряду постепенных упражнений, мы должны, следовательно, кратко определить ученику действия каждой из трех групп, составляющих оркестр.

§ 3. Оркестр разделяется на три группы, отличающиеся друг от друга как по характеру их звучности, так и по значению их в ансамбле:

1-я группа, струнные (смычковые) инструменты.

2-я группа, деревянные инструменты, флейты и инструменты с язычком, к которым присоединяются валторны.

3-я группа, медные инструменты, трубы и тромбоны, к которым прибавлены и ударные инструменты.

I. *Первая группа*, составляющая в соразмерно устроенном оркестре $\frac{2}{3}$ всего числа исполнителей¹, во всех отношениях самая важная из всех трех. Она образует как бы фундамент, на котором строится все музыкальное здание. Тембр этой группы

¹ Вот необходимый состав оркестра, предназначенного исполнять симфонический репертуар.

12 (или 15) первых скрипок	2 флейты (еще одна малая флейта)	2 (часто 4) валторны
12 (или 16) вторых скрипок	2 гобоя	2 трубы
9 (или 12) альтов	2 кларнета	3 тромбона
6 (или 9) виолончелей	2 фагота (и контрафагот)	1 тимпан (литавры)
7 (или 10) контрабасов		

однороден и очень ясен. Она составляет обширный хор, идеальные голоса которого достигают последних пределов звуков музыки как высшей, так и низшей ее сферы.

Струнные инструменты могут обходиться без помощи других. Их одних бывает достаточно для образования оркестра. Музыкальные и технические качества делают их способными передавать все виды мелодии и аккомпанемента, какие композитор для них ни выдумал бы. Этой группе инструментов нередко приходится самостоятельно исполнять целые пьесы¹. Очень редко композитор заставляет паузировать эту группу. Когда же квартет снова вступает, после более или менее долгого молчания, то производит могучее впечатление полноты. Равновесие между разными группами, минутно нарушенное, и постанавляется тотчас же.

Ввиду того, что хорошая звучность оркестра зависит большей частью от умения композитора владеть квартетом, — *первою ступенью практического изучения инструментовки является употребление в дело этой группы.*

II. *Вторая группа* не представляет собой, подобно первой, систематического собрания однородных по звуку инструментов, предназначенных действовать одновременно. Тембры инструментов, из которых составлена вторая группа, обнаруживают между собой большое различие, и по сей день они не фигурируют в наших оркестрах как законченные группы. Так как изолированный голос гобоя, кларнета, фагота, валторны и даже флейты имеет в ансамбле больше материальной звучности, чем звук скрипки, альты, виолончели или даже контрабаса, то довольствуются обыкновенно парой духовых инструментов каждого семейства. Инструменты этой группы играют роль как бы главных действующих лиц в симфонической драме, в то время как квартет составляет хор. Кроме *forte*, где они призваны увеличивать полноту ансамбля и изменять его колорит, их редко слышно играющими одновременно.

Ввиду сходства тембра второй группы с человеческим голосом, последняя далеко не имеет универсальных качеств квартета. Интонация этой группы, сравнительно с первой, менее деликатна, не столь податлива и недостаточно легко поддается тонким нюансировкам. Каждый звук ее рельефно выделяется в общей оркестровой массе и слышится отчетливо (предполагаем здесь медные инструменты не участвующими). Поэтому композитор поручает духовым инструментам лишь только то, что по его желанию, должно быть ясно слышимо, и вообще поручает им второстепенную роль в аккомпанементе. Более всего употребляется она для исполнения как певучих мелодий, так и многоголосных сочетаний. У Гайдна и Моцарта состав этой группы был еще не вполне установившимся. Вот в каком виде была она установлена для симфонической музыки со времен Бетховена²:

(одна или) две флейты
два гобоя
два кларнета
два фагота
две (три или четыре) валторны.

Соединенные первая и вторая группы образуют инструментальную массу, называемую *малым оркестром*. Это соединение инструментов дает композитору все желаемые средства для сочинений, не требующих большого развития силы³. Полное отсутствие громких инструментов позволяет индивидуальным тембрам выделяться без

¹ Многие номера балетов Глюка, инструментованы лишь для одного квартета. — *Примеч. автора.*

² Первая его симфония помечена 1800 годом.

³ Примеры: Бетховен: Andante 2-й симфонии, «Пасторальной», до «Грозы»; Allegretto scherzoso 8-й симфонии. — *Примеч. автора.*

особенного усилия. *Ознакомление с искусством управления этой формой оркестра составляет вторую ступень инструментальной техники.*

III. *Третья группа* предназначена преимущественно для усиления блеска звучности в симфонии. Она скорее прибавляется к двум первым группам, чем способна с ними тесно слиться. В то время как струнные и деревянные инструменты сливают свои тембры в прекрасный ансамбль, резкие звуки меди прорезываются сквозь всю оркестровую массу.

Эта дополнительная группа прибавляется к двум первым в тех местах симфонической композиции, где скрипки и деревянные инструменты достигают высшей степени жара и пылкости исполнения. Медные инструменты вступают тогда с целью сказать свое решительное слово. Их обычное употребление состоит в усилении звучными аккордами ритмических акцентов музыкальной фразы.

В инструментальной музыке, предназначенной для концерта, третья группа сводится почти всегда к *двум трубам и двум литаврам*. Две первые группы с прибавленными к ним вышеозначенными инструментами образуют *большой симфонический оркестр* классиков. Этого скромного состава было достаточно Бетховену для осуществления его высочайших произведений: героической симфонии, первой части девятой симфонии.

Только в виде исключения бессмертный композитор допускает тромбоны (и с ними — контрафагот и ударные инструменты) — дополнительные инструменты, заимствуемые им у театрального оркестра для некоторых наиболее удивительных страниц своих сочинений: большой марш, которым оканчивается пятая симфония, буря в пасторальной симфонии и финал девятой. Следует заметить, что эти сочинения выходят из ряда обыкновенного. Самое совершенное произведение абсолютной музыки, без текста и без программы, — симфония, или, правильнее сказать, оркестровая соната, — в том виде, в каком она была создана гением Бетховена, представляет слушателю нечто вроде идеальной драмы, в которой единственными действующими лицами служат инструменты. Вследствие этого *он производит свои главные эффекты скорее разными комбинациями тембров инструментов, чем их частым совместным появлением*. Отсюда следует необходимость предоставить инструментам второй группы достаточно широкое поле действия и опасение окружить их слишком грузной массой звуков, способной их заглушить.

Главной задачей в деле изучения инструментовки является умение владеть большим симфоническим оркестром. В области чисто инструментальной музыки это является высшей степенью искусства.

§ 4. Направив ученика в деле приобретения навыка в инструментовке симфонической музыки, мы приступим к изучению драматического оркестра, не сопровождающего пения.

Состав оркестра, которым пользуется современный композитор для драматической музыки, не особенно отличается от того состава, которым пользовался Бетховен в некоторых своих симфониях. Но, законченное в настоящее время, преобразование валторн и труб в хроматические инструменты значительно прибавило силы и богатства ансамблю: сперва приведя валторны в положение независимого квартета с точки зрения гармонии и мелодии, затем прибавив к медным инструментам сопрановый голос, которого он был лишен в продолжение одного столетия. («Новый курс инструментовки» Геварта, § 177, с. 262)¹. Сущность музыкально-драматического искусства требует употребления инструментальных сил, совершенно различных от тех, которые

¹ Далее ссылки на книгу «Новый курс инструментовки» даются так: Н. К., с указанием номеров страниц, параграфов и номеров примеров. — *Примеч. ред.*

требуются для симфонии. Так как драма должна изображать различные характеры, страсти и действия в довольно разнообразных положениях, то композитор, чтобы более воздействовать на слушателя, должен прибегать к большим контрастам: он чаще будет призывать на подмогу живописующие и шумливые элементы; он будет действовать более противопоставлением соединенных вместе тембров, чем полифоническими деталями. Наконец, композитор не принужден придерживаться, подобно симфонисту, известной программы инструментов, установленной традицией, и будет по своему вдохновению пользоваться духовыми инструментами, единственно руководствуясь ходом и перипетиями действия драмы.

Все эти принципы драматической инструментовки, принятые симфонистами новой школы, представителями которой являются Берлиоз и Лист, были в наше время осуществлены с несравненным блеском в последних сочинениях Рихарда Вагнера.

§ 5. Изложив правила инструментовки тех областей музыкального искусства, где истолкователем намерений композитора является один лишь оркестр, мы перейдем к изучению *оркестра аккомпанирующего* в его главных применениях: большое соло инструментальное или концерт, и вокальная музыка.

Дабы не упустить из виду ни одной из второстепенных частей изучаемого искусства, могущих принести сколько-нибудь значительную пользу молодому композитору, мы дадим некоторые необходимые указания для инструментовки пьес, предназначенных для военного оркестра. Так как военные оркестры суть в действительности лишь частичные оркестры, все комбинации тембров которых заключаются в главном ансамбле инструментов, то мы ограничимся лишь несколькими замечаниями, исключительно преследующими практическую цель.

Наконец, в дополнение к нашему труду мы сделаем краткое резюме принципов инструментовки сочинений композиторов эпохи, предшествующей появлению Гайдна.

Мы сделали набросок плана изучения инструментовки, которому мы будем следовать в предстоящем труде. Нам остается еще, для дополнения этих предварительных сведений, кратко обрисовать и характеризовать, *с точки зрения инструментовки*, композиторов, изучение сочинений которых мы рекомендуем ученику во все время продолжения его технических работ.

§ 6. Четыре знаменитых имени: Гайдн и Глюк в последней половине прошлого столетия, Бетховен и Вебер в начале настоящего, господствуют в истории инструментовки периода, так называемого классического, т. е. с 1760 — приблизительно до 1830 года, до эпохи, когда начали проявляться тенденции и преобразования, подготовлявшие формирование гигантского оркестра последнего времени. Каждый из этих четырех композиторов, согласно характеру своего таланта, открыл новые пути в искусстве инструментовки, до него еще неведанные: Гайдн и Бетховен в симфонии, Глюк и Вебер в опере. Другие великие композиторы классической эпохи, хотя и не сделали столь же радикальных нововведений в этой отрасли музыкального искусства, тем не менее придали элементам, взятым у их предшественников, отпечаток их могучей индивидуальности.

§ 7. Гайдн¹ заслуживает быть назван основателем симфонического оркестра, не по той, однако, причине, что он изобрел состав инструментов оркестра, так как эти последние были все известны до него, и по числу значительно менее тех, которыми пользовались Гендель и Бах, но потому, что он установил новую систему пользования оркестровым ансамблем. Под влиянием мелодических композиторов неаполитанской

¹ Упомянутая здесь о Гайдне, мы имеем в виду лишь симфониста, а не автора «Сотворения» и «Времен года», сочиненных после смерти Моцарта. — *Примеч. автора.*

школы, Гайдн заменил более легкими и свободными формами тесный контрапункт своих немецких предшественников, не свободный еще от подражания многоголосным вокальным сочинениям. Он освободился от скучного аккомпанирующего *basso continuo* — препятствия для независимых комбинаций тембров; он начал лучшим способом пользоваться каждым инструментом, стараясь приноровиться к техническим его особенностям и характеру его выражения. Короче сказать, он придал симфонической сонате германцев оживление и кипучую деятельность *opera giocosa* итальянцев.

Оркестр примитивной симфонии не знаком еще со световыми комбинациями, смешением красок; различные группы инструментов встречаются там приставленными друг к другу без ясно выраженных переходов. Так как высший регистр почти исключительно заполнен светлыми тембрами (скрипка, гобой, труба), то звучность полна света, часто даже слишком яркого. Духовые инструменты очень редко выступают на первый план и ограничиваются только заполнением гармонии. Изучая симфонии Гайдна, ученик не найдет случая быть посвященным в тайны утонченных, непредвиденных комбинаций, но он научится лучше, чем где-либо в другом месте, распорядиться различными группами своего ансамбля и достигать со скудными средствами ясной и сильной звучности; качества, которые полезно приобрести перед тем, как пу- скаться в изобретение более смелых комбинаций.

§ 8. Глюк, творец оперного оркестра, приобрел всеобщую известность в то время, когда симфонии Гайдна начинали привлекать к себе внимание публики. В своих пяти шедеврах Глюк пользуется всеми теми звуковыми комбинациями, которые будут впоследствии приняты Моцартом и Бетховеном. Тем не менее его оркестр во многих отношениях является более отсталым сравнительно с гайдновским. Духовые инструменты у Глюка появляются только в разбросанном виде и чаще одиночками, чем соединенными в хор. Довольно большие пьесы имеют аккомпанементом только один квартет. И самый квартет кажется написанным неловко и тяжеловесно. Рисунок аккомпанемента, штрихи показывают мало разнообразия. Все это вместе взятое делает то, что при чтении партитуры Глюка оркестр его не производит впечатления. Но при исполнении ни один из других оркестров не превышает интенсивностью произведенного им впечатления: каждая нота прочувствована и каждая музыкальная фраза действует неотразимо.

Партитуры Глюка, хотя им теперь более ста лет, достойны постоянного изучения молодыми оперными композиторами. В этих партитурах композитор заметит одних из главных принципов Вагнеровской инструментовки: устанавливать состав оркестра для всего произведения не по одному шаблону, освященному обычаем, но согласно содержанию самой драмы. Он может попытаться заимствовать секрет поразительных эффектов, достигнутых при помощи самых избитых средств. Одно лишь употребление различных форм тремоло у Глюка заслуживает с этой точки зрения специального изучения.

§ 9. Одновременно гениальный симфонист и поразительный оперный композитор Моцарт в общем был несравненным музыкантом, душа которого изливалась в чудных мелодических вдохновениях. В своей инструментовке он приближается в манере Гайдна, изменяя ее, однако, более широким размахом и более глубоким чувством. Влияние Глюка чувствуется только в сценах, полных ужаса, *Идоменей* и *Дон Жуана*. Во всяком случае, Моцарт не довольствовался манерой инструментовки своих двух предшественников: он был тоже, до известной степени, новатором в этой области музыкального искусства. Он первый понял всю необходимость кларнетов в группе духовых инструментов. Это сочное и полнозвучное меццо-сопрано необходимо, как звено, соединяющее гобой, — светлое сопрано, с фаготами, — тенором, несколько глухого

тембра. И это, во всяком случае, не Гайдн и не Глюк, которые внушали ему чарующие звуки «Волшебной флейты». Это прекрасное, образцовое произведение, служащее одновременно как музыкальным заветом Моцарта, так и родоначальником германской оперы, содержит в себе зародыш изобретений по части инструментовки автора «Оберона». Анализ сочинений Моцарта научит молодого музыканта, между прочим, искусству составлять хороший многоголосный ансамбль, при участии всех инструментов оркестра.

§ 10. Итальянские и французские композиторы конца прошлого и начала нынешнего столетия, посвятив себя, почти исключительно, драматической музыке, заимствовали технику оркестровки у трех великих немецких композиторов, применяя ее к индивидуальностям своего характера, к традициям и художественным целям романского племени.

Трое французских оперных композиторов в продолжение первой четверти девятнадцатого столетия имели сильное влияние на общий ход развития искусства, как своим музыкальным гением, так и манерой инструментовки. Даже в настоящее время сочинения их будут с пользой прочитываться молодыми композиторами.

Мегюль, современник великой революции и один из ее вдохновенных певцов, проявляет в своих сочинениях, написанных в строгом, доходящем до суровости стиле, отпечаток своей сильно закаленной музыкальной натуры. Это — Глюк, но менее вдохновенный, его опера «Иосиф» прекрасный, единственный в своем роде труд, может служить образцом выразительности оркестровки: все дышит простотой библейской поэзией. Мегюль, одним из первых, сумел широко воспользоваться звуками низкого регистра квартета; его попытка свести всю струнную массу к альтам и басам на все продолжение оперы (Н. К., § 51. с. 50–52) до сей поры осталась знаменитой, и вполне по заслугам.

Керубини, родившийся во Флоренции, настоящий итальянец по изобилию и чистоте мелодий, француз по изяществу вкуса, немец по глубине чувства. Его произведения, дышащие поэзией и благородством, так же как и роскошная инструментовка, остались неизвестными в Италии, во Франции же были приняты, хотя и с уважением, но холодно. Напротив того, знаменитый автор «Двух дней» был по заслугам оценен в Германии, и следы его влияния ясно заметны в оперной музыке этой страны. Его самая главная заслуга заключается в том, что он имел влияние на оперный стиль бессмертного композитора «Fidelio».

Спонтини, выдающийся оперный композитор первой империи, отражает в своей инструментовке и во всем своем искусстве блеск и пышность этой театральной эпохи. У него появляются большие вокальные и инструментальные ансамбли, столь часто встречающиеся впоследствии: эффект которых заключается более в полноте аккордов и в многочисленности тембров, чем в красоте полифонического сочинения. Партитуры «Весталки», «Фернандо Кортеса» и «Олимпии» отличаются не одним только блестящим звучности, в них можно также встретить страницы, пышущие огнем и страстью и нововведения по части инструментовки драматической музыки, достойные быть известными молодым музыкантам и способные питать их воображение и усилить их творческие способности.

Метода Спонтини, чрезвычайно преувеличенная его последователями, Россини и Обером, и наконец, подражателями этих последних превращенная в банальные формулы, установила основание техники французской оперы почти до половины настоящего столетия, хотя артисты и французская публика ознакомились еще до 30-х годов с произведениями двух знаменитых композиторов, открывших в Германии новую эру в искусстве инструментовки.

§ 11. Бетховен был восстановителем и первым из знатоков инструментальной музыки. Оркестр у него является живым существом, каждый член которого, находясь в зависимости от других, явно содействует передаче художественного произведения. Бетховен расширил границы выразительности инструментов и дал каждому из них высшую степень самостоятельности, которой они способны достичь. Почти сверхчеловеческим усилием своего гения он преобразил старинную оркестровую сонату, удивительно расширив ее части, в грандиозное произведение европейской музыки; в поэму, не передаваемую словами, смысл которой, недоступный пониманию разумом, легко улавливается чувством.

Произведения этого великого симфониста, в особенности же его девятая симфония — композиция, не имеющая себе равной во всей музыкальной литературе, — должны быть всегда перед глазами молодых композиторов, желающих проникнуть в секрет симфонической инструментовки.

§ 12. Вебер не более Бетховена прибавил новых элементов к составу оркестра Моцарта и Керубини, но в прежних инструментах он сумел открыть новые тембры, волшебные звуки которых передают тайны невидимого мира. Он открыл область мрака и теней, чуждую идеально гуманному миру Бетховена. Одним словом, Вебер к 1820 году сделал для романтической драмы германцев то же, что Глюк 50 лет раньше для классической трагедии французов: он дал ей музыкальную выразительность, как относительно инструментовки, так и мелодии. Более полустолетия партитуры «Фрейшютца», «Оберона» и «Эврианты» служили образцом оперным композиторам, освободившимся от ограниченных методов Спонтини и Россини, и все заставляет полагать, что много поколений артистов найдут возможность почерпнуть в них драгоценные сведения.

§ 13. Мендельсон и после него композиторы, оставшиеся верными классической симфонии (Шуман, Рафф и другие), пытались слить в одно прекрасное целое полифоническое богатство инструментовки Бетховена с художественными приемами Вебера. Современные композиторы немецкие и французские, с блеском культивирующие инструментальную музыку, принадлежат все, более или менее, к этой школе.

§ 14. Мейербер, хотя и немец по происхождению, может считаться, по своему художественному кругозору и своему мелодическому стилю, композитором, придерживающимся традиций французской оперы. В области инструментовки он известен нововведениями большой важности. Знаменитый автор «Роберта Дьявола», «Гугенотов» и «Пророка» обогатил оркестр несколькими тембрами, ранее или неизвестными, или же оставленными без внимания. Он выказал неоспоримое искусство в умении пользоваться новоприобретенными звуковыми элементами. Своими любопытными изысканиями в области тембров, своим все возрастающим преобладанием инструментального элемента в опере, Мейербер подготовил пути для новоромантической, антитрадиционной школы, которая собирается в настоящее время под вагнеровским знаменем.

§ 15. Берлиоз должен считаться первым из числа представителей этой новой художественной эволюции, главный принцип которой есть полное слияние драматического и симфонического стилей, другими словами: полное пренебрежение формами и порядком традиционного расположения частей, встречавшимися в инструментальной и оперной музыке. Фактом рождения этого искусства было появление фантастической симфонии Берлиоза в 1830 году, полный же его расцвет виден в трилогии «Нибелунгов» Вагнера (1876 г.).

Что касается до инструментровки, то школа новаторов произвела целую революцию, но менее смелую; грандиозные предназначения ее художественной программы имели прямым следствием значительное увеличение сил звучащих масс. Некоторые инструменты, которыми обыкновенный оркестр пользуется только в виде исключения, здесь употребляются постоянно: назовем сперва арфы, употребляемые часто в большом количестве (Н. К., с. 104–105), затем английский рожок и басовый кларнет, прежде временно заменяемые обыкновенным гобоем и кларнетом, ныне присоединяемые к двум инструментам сопрано того же семейства (Н. К., с. 162–194, прим. 265). С другой стороны, медные инструменты, обыкновенно многочисленные и все снабженные хроматической полной гаммой, приобрели в новом оркестре преобладающее значение. Мощь звуков этой группы по меньшей мере равна, если не превышает силы струнных инструментов, присоединенных к деревянным, и роль медных инструментов не менее их значительна.

Не нам, современникам, судить о значении и о будущем этого большого музыкального движения. С одной стороны, порицатели считают его падением искусства, с другой стороны, самые восторженные поклонники желают в нем видеть нечто вроде откровений Мессии, считая все предшествующее уже устаревшим. Только беспристрастный голос последующих поколений музыкантов будет в состоянии решить этот вопрос.

Можно, однако, сказать наверно, что со специальной точки зрения, которой мы придерживаемся в этой работе, партитуры Берлиоза и Листа и прежде всего партитуры последних опер Вагнера указывают на поразительный расцвет одной из главных отраслей музыки и рекомендуются для внимательного изучения каждому музыканту, уже прошедшему весь предыдущий курс практических упражнений и желающему воспользоваться всеми ресурсами, которыми современный оркестр располагает. Это будет служить дополнением к делу развития техники молодого композитора.

ВТОРОЙ УРОК

ГРУППА СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

§ 16. В настоящее время эта звучащая масса разделяется на пять различных партий: первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

§ 17. Группа эта простирается на расстояние шести октав, не принимая во внимание флажолетов, прибавляющих еще квинту к верхнему регистру. Шесть октав разделяются между пятью партиями следующим образом (мы пропускаем хроматические изменения звуков):

Звуки, обозначенные октавой выше

По случаю их близкого родства, как по тембру, так и по характеру производства звука, скрипки, альты и виолончели часто делят между собой некоторые фразы, занимающие или чересчур большое пространство, или же слишком трудные для исполнения их одним и тем же инструментом (см. пример № 1).

Если музыкальная мысль исполняется в быстром темпе, то место соединения разных партий делают менее заметным, начиная второй отрывок музыкальной фразы на последней ноте первого и продолжая далее подобным же образом (см. пример № 2).

Контрабас, имея звучность более резкую, вступление более грубое, не может принимать участия в раздроблении музыкальной фразы. В крайнем случае ему можно поручить продолжение в низком регистре и при медленном движении музыкальной мысли, начатой виолончелью (см. пример № 3).

§ 18. Сперва изучим обычную деятельность каждой из групп. У Гайдна, Глюка, Моцарта число партий струнных инструментов сводится почти всегда с пяти на четыре соединением в одну двух низших партий: отсюда происходит название *квартет*, данное целой группе.

До сей поры еще это расположение употребляется наиболее часто. Собственно говоря, виолончели служат басовым голосом струнного хора, слишком слабые, однако, чтобы служить фундаментом всего оркестрового здания, они нуждаются в поддержке контрабасов, так же как при полной игре органа 8-футовый регистр клавиатуры усиливается 16 футами педали. Таким образом, низкий голос гармонии является

№ 1 Adagio ♩ = 84

Бетховен. 4-я симфония

Fl. Ob. *p* *smorz.*

Cl. (B) *p* *smorz.*

Fag. *p* *smorz.*

Viol. I *p* *smorz.*

Viol. II *p* *smorz.*

V - le *smorz.*

V - c. *p* *smorz.* *pp*

C - b. *p* *smorz.*



Fl. Ob. *pp*

Cl. (B) *pp*

Fag. *pp*

Cor. *pp*

Viol. I *pizz.*

Viol. II *pp* *pizz.*

V - le *pizz.*

V - c. *smorz.* *perdendosi* *pp*

C - b. *pizz.* *pp*

№ 2 Allegro vivace

Мендельсон. «Сон в летнюю ночь», № 1. Скерцо

Fl. Ob.

Viol. I

Viol. II

V - le

V - c.

C - b.

pp

pp

pp

p

pizz.

pizz.

Detailed description: This musical score is for the first scherzo of Mendelssohn's 'A Midsummer Night's Dream'. It is in 3/8 time and the key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute and Oboe (with a melodic line starting on the first staff), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The second system continues the parts for Flute and Oboe, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Performance markings include *pizz.* (pizzicato) for the cello and double bass.

№ 3 Andante sostenuto

Viol. I

Viol. II

V - le

V - c.

C - b.

pp

pp

pp

pp

Detailed description: This musical score is for the third scherzo of Mendelssohn's 'A Midsummer Night's Dream'. It is in common time (C) and the key of B-flat major. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. Dynamics are consistently *pp* (pianissimo). The score features long, flowing melodic lines with many ties across measures.

исполненным еще октавой ниже написанных нот, и два баса, соединенные вместе, достаточны, чтобы дать оркестру устойчивое положение, как в *forte*, так и в *piano*, как при скором движении, так и при медленном.

Это удвоение нижнего голоса дает возможность иногда писать партию альтов ниже партии баса. В подобном случае нарушение порядка партий существует только для глаз. В действительности же альты звучат выше контрабасов в местах, отмеченных ниже маленькими крестиками.

Моцарт. Симфония D-dur.
№ 38 полного собрания сочинений

№ 4
Andante

Viol. I
Viol. II
V - le
V - c.
e C - b.

Когда мелодия находится в низком регистре виолончелей, то последний удваивается обыкновенно в унисон контрабасами, звуки которого в таком случае нотируются октавой выше виолончели.

Гайдн. Симфония Es-dur.
(№ 50 Каталога Дельдевез)

№ 5
Adagio

Fl.
Ob.
Fag.
Cor.
(Es)
V - c.
C - b.

Наоборот, в некоторых местах нежного и таинственного характера можно встретить партию контрабаса, написанной октавой ниже виолончели, комбинация эта производит для слуха впечатление удвоения на расстоянии двойной октавы. Впечатление, производимое этим сочетанием, очень странное и причудливое (как бы неестественно удлиненная тень, тянущаяся за человеком), и оправдывается лишь вполне обдуман- ным намерением.

№ 6 Моцарт. «Идомеи», Священный марш

Andante (Священный марш)

Ob.

Viol. I *sotto voce*

Viol. II *sotto voce*

V - le *sotto voce*

V - c. *sotto voce*

C - b. *sotto voce*

Ob. *sotto voce*

Viol. I

Viol. II *tr*

V - le

V - c.

C - b.

§ 19. Если басы квартета составляют фундамент инструментального ансамбля, то первые скрипки служат мелодическим венцом его. Они постоянные истолкователи главной мелодии, нормальное место которой в европейской музыке находится на высшем месте. Они стоят во главе всей звучащей массы, и концертмейстер может считаться alter ego дирижера оркестра.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru