

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА ко второму изданию

«Основы оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова, вышедшие впервые в 1913 году и переведенные на ряд иностранных языков, являются в настоящее время книгой, известной композиторам и музыковедам всего мира. Необходимость выпуска нового издания у нас, при огромной тяге к музыкально-теоретическому и композиторскому образованию, вряд ли приходится доказывать.

Перед редактором стоял вопрос: выпустить книгу в том виде, в каком она была издана впервые, или же снабдить ее рядом более или менее значительных дополнений в различных разделах, в малой степени развитых или вовсе не затронутых автором. После некоторых колебаний я решил оставить труд Н. А. Римского-Корсакова в не-прикосновенности, с одной стороны, как исторический памятник, с другой — как руководство, по своему характеру не имеющее подобного в музыкально-педагогической литературе, поскольку оно основано на творческом опыте самого автора, на образцах из его собственных сочинений. Эта своего рода «автомонография» является документом определенной эпохи, выражением определенного творческого метода.

Несомненно, однако, что наши молодые советские музыканты почерпнут очень многое в тех указаниях, которые оставил нам великий композитор на основании своего огромного личного опыта.

В настоящем издании образцы, указанные в I томе, распределены более систематично; ко II тому приложен подробный указатель образцов по отдельным разделам книги и указатель образцов по сочинениям. Все это значительно облегчает пользование II томом.

M. Штейнберг

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА к первому изданию

Мысль об учебнике оркестровки неоднократно занимала Н. А. Римского-Корсакова в течение его музыкальной деятельности. Сохранилась толстая тетрадь в 200 страниц, исписанных мелким почерком, относящаяся к 1873–1874 годам. Тетрадь эта заключает в себе введение, касающееся общих вопросов акустики, далее классификацию духовых инструментов и, наконец, подробное описание устройства и аппликатуры флейт различных систем, гобоя, кларнета и валторны¹.

В «Летописи моей музыкальной жизни» (изд. 1-е, стр. 120) мы находим следующие строки, посвященные этому труду:

«...Я задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного объяснения техники инструментов. Мне хотелось поведать миру по этой части не менее как *все*. Составление такого руководства или, лучше сказать, эскизов заняло у меня немало времени во весь сезон 1873/74 года. Прочитав кое-что у Тиндаля и Гельмгольца, я написал введение к моему сочинению, в котором старался изложить акустические законы, касающиеся оснований музыкальных инструментов. Сочинение должно было начинаться с подробных монографий инструментов по группам, с чертежами и таблицами, с описанием всех употребительных в настоящее время систем. О второй части сочинения, где должно было говориться о комбинациях инструментов, я еще и не думал. Но вскоре я увидел, что зашел слишком далеко. Особенно в деревянных духовых оказывалось несметное множество систем; в сущности, у каждого мастера или каждой фабрики имеется своя собственная система. Прибавляя какой-нибудь лишний клапан, мастер снабжает свой инструмент или новой трелью, или облегчает какой-нибудь пассаж, затруднительный на инструментах других мастеров. Разобраться в этом не было никакой возможности. В группе медных духовых я встретил инструменты о трех, четырех и пяти пистонах; строй этих пистонов не всегда одинаков у инструментов разных фирм. Все это описать решительно не хватало сил; да и какая была бы в этом польза для читающего мой учебник? Все эти подробные описания всевозможных систем, их выгод и невыгод спутали бы окончательно желающего чему-нибудь научиться. Естественно, явился бы у него вопрос: на какие же инструменты писать? Что же возможно и что непрактично? И со злобой он швырнул бы мой толстейший учебник. Такие размышления мало-помалу охладили меня к моему труду и, побившись над ним с год, я бросил его».

В 1891 году Н. А., уже вполне законченный и признанный художник, автор «Снегурочки», «Млады», «Шехеразады», вооруженный всеми средствами оркестровой техники, имея за собой 20-летний педагогический опыт, снова возвращается к мысли об учебнике инструментовки. Наброски делались по-видимому в разное время, в течение 1891–1893 годов; время это совпадает с перерывом в композиторской деятельности Николая Андреевича после постановки «Млады». Сами эскизы, о которых в «Летописи» мы не находим ничего, кроме отрывочных намеков, сохранились в трех нотных тетрадях. Из них

¹ Рукопись эта в настоящее время находится в семейном архиве Римских-Корсаковых.

займствовано неоконченное предисловие автора (1891), помещаемое в настоящей книге и заключающее в себе весьма важные и остроумные мысли¹.

Как видно из «Летописи» (стр. 297), общее угнетенное состояние автора, связанное с различными событиями этого периода, отразилось и на отношении Н. А. к своему труду. Неудовлетворенный своими набросками, Н. А. уничтожил значительную часть их и снова забросил учебник.

В 1894 году Н. А. сочиняет «Ночь перед Рождеством», и с этого времени начинается самый плодотворный период его творческой деятельности. В течение этого периода Н. А. всецело был поглощен сочинением. Не успевал он окончить одну оперу, как уже в голове созревал план дальнейших. Лишь в 1905 году, опять-таки под влиянием внешних событий, снова наступает перерыв в композиторской деятельности Н. А., и снова всплывает вопрос об учебнике инструментовки. Уже в 1891 году, как видно из сохранившихся набросков, план сочинения был избран совершенно иной, чем предполагалось раньше. Мысль о подробном описании технической стороны отдельных инструментов была оставлена, и главное внимание обращено на учение о тембрах и их сочетаниях.

Подробный план учебника был изменяется много раз; в бумагах Н. А. этот план сохранился в нескольких видах. Летом 1905 года Н. А. приступил к осуществлению своего давнишнего намерения и набросал начерно шесть глав учебника, которые и легли в основу настоящей книги. На этом, однако, дело опять остановилось; наброски учебника были отложены в сторону. В «Летописи» Н. А. объясняет это неподходящим настроением и чувством утомления. «Руководство к оркестровке приостановилось. С одной стороны, не ладилась его форма, с другой — хотелось дождаться постановки «Китежа», чтобы почерпнуть из него некоторые образцы» (стр. 360).

Так прошло время до осени 1906 года. Снова наступил подъем творческих сил: сочинение «Золотого петушка», начатое осенью, быстро двигалось вперед и всецело поглощало Н. А. в течение всей зимы и лета 1907 года. По окончании партитуры осенью 1907 года Н. А. опять начинает подумывать об учебнике. Работа, однако, подвигалась плохо; Н. А. сомневался в целесообразности избранного плана и, несмотря на настояния друзей и учеников, не решался приступить к окончательной отделке книги. Постоянное недомогание, признак грозной болезни, начавшейся в декабре 1907 года, мешало энергичной работе. Большая часть времени уходила на перечитывание старых набросков и классификацию образцов. В двадцатых числах мая, переехав на лето в свое имение Любенск (СПб. губ.) и едва оправившись от третьего мучительного припадка грудной жабы, Н. А. приступил наконец к обработке и переписыванию начисто первой главы учебника. Глава эта была закончена 7 июня около четырех часов дня; в ту же ночь последовал четвертый, самый сильный припадок болезни, окончившийся смертью.

На мою долю выпало счастье приготовить к печати этот *последний* труд Николая Андреевича. Выпуская ныне в свет «Основы оркестровки», я считаю нужным сказать несколько слов о существенных чертах этой книги, а также о той редакционной работе, которую мне пришлось выполнить.

На первом вопросе я не буду долго останавливаться. Как читатель увидит из оглавления, труд этот, помимо примеров, отличается от других руководств главным образом систематизацией материала не по оркестровым группам (как, например, у Геварта), а по *отдельным элементам музыкального содержания*. Особо рассмотрена оркестровка элементов мелодических и гармонических (главы II и III), а также различные частные случаи общей оркестровой фактуры (глава IV). Последние две главы посвящены оперной музыке; из них шестая является как бы добавлением и прямого отношения к предыдущему изложению не имеет.

¹ Это предисловие уже было напечатано ранее (*Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. СПб., 1911*),

Заглавие книги Н. А. менял несколько раз и в конце концов ни на чем определенном не остановился. Настоящее заглавие, мне кажется, лучше всего объясняет содержание этого труда. Это действительно «основы» в полном смысле слова. Пусть не ждут от этой книги разоблачения «секретов» великого инструментатора: «Инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя», — говорит сам автор в предисловии к своему труду.

Однако поскольку во всяком искусстве элементы творчества тесно переплетаются с элементами техники, книга эта может очень многое открыть изучающему оркестровку. Н. А. Римский-Корсаков неоднократно повторял, что, в сущности, *хорошая оркестровка есть хорошее голосоведение*. Помимо этого, можно научить еще разве простейшему искусству применения отдельных тембров и их комбинаций; далее же область учения кончается. В этом смысле настоящая книга дает почти все, что требуется изучающему оркестровку, если не считать некоторых вопросов, которых Н. А. не успел затронуть. К таковым вопросам я отношу оркестровку полифонического музыкального содержания, а также фигурацию гармоническую и мелодическую. До известной степени, однако, разрешение этих вопросов вытекает из содержания II и III глав настоящего труда. Я не хотел обременять первое издание книги чрезмерными дополнениями; если бы таковые понадобились, их можно будет включить в последующее издание. Таким образом, мне пришлось бы прежде всего обработать и приготовить к печати черновые эскизы Н. А., сделанные летом 1905 года. Эти эскизы представляют довольно связное изложение всех шести глав книги. Первую главу, как уже упомянуто выше, автор успел обработать перед самой своей кончиной; глава эта вошла в настоящую книгу в нетронутом виде, если не считать самых незначительных изменений в слоге. В остальных пяти главах я старался по возможности сохранить текст подлинных набросков, местами лишь меняя порядок изложения и внося короткие дополнения там, где это представлялось необходимым. Набросками 1891–1893 годов мне почти не пришлось воспользоваться: все они слишком отрывочны, а по содержанию, в общем, соответствуют позднейшей редакции.

Считаю нужным остановиться несколько подробнее на партитурных образцах настоящей книги. Таковые образцы первоначально предполагалось приводить из сочинений Глинки и Чайковского, как о том свидетельствует надпись в одной из тетрадей 1891 года; затем сюда были присоединены сочинения Бородина и Глазунова. Мысль о примерах исключительно из собственных сочинений созревала у Н. А. постепенно в течение многих лет. Причины, приведшие к такой мысли, автор отчасти объясняет в предисловии к последней редакции учебника (1905), также неоконченном. Можно, однако, привести и другие доводы в пользу этой мысли. С одной стороны, избирая для примеров своего руководства сочинения вышеуказанных четырех композиторов, Н. А. должен был считаться с индивидуальными особенностями оркестровки каждого из них, часто весьма значительными; это, во-первых, привело бы к большим затруднениям в изложении; во-вторых, оставалось бы непонятным, почему в учебнике обойдены партитуры западноевропейских композиторов, хотя бы, например, Р. Вагнера, к оркестровке которого Н. А. всегда относился с великим восхищением. С другой стороны, Н. А. не мог не сознавать, что его собственные сочинения дают вполне достаточный материал для образцов всевозможных приемов оркестровки, в то же время *объединенных одной определенной системой*. Здесь не место входить в рассмотрение достоинств этой системы: «школа» Н. А. Римского-Корсакова на виду у всех; яркая красочная оркестровка русских и в значительной степени французских композиторов последнего времени большей частью представляет лишь дальнейшее развитие приемов Н. А., в свою очередь считавшего своим духовным отцом гениального русского оркестратора — Глинку.

Список образцов, найденный в бумагах Н. А., оказался далеко не полным; многие отдельы были иллюстрированы недостаточно, к другим совсем не было подыскано примеров. Не было обозначено, какие примеры следует поместить в книге в виде партитурных отрывков, а какие — в виде ссылок на определенные места подлинных партитур. Размеры отдельных образцов также нигде не были указаны. Все это, таким образом, пришлось

выполнить редактору. Выбор примеров оказался для меня связан со множеством сомнений и колебаний: чрезвычайно трудно было остановиться на определенных образцах из сочинений автора, где каждая страница являет прекрасные примеры того или иного оркестрового приема. При этом, однако, я руководился следующими соображениями, согласными с мыслью самого автора: во-первых, чтобы образцы были по возможности простые, не отвлекающие внимание учащегося специальными эффектами; во-вторых, чтобы один и тот же образец по возможности подходил к разным отделам книги. Далее я старался прежде всего поместить в книге партитурные отрывки, намеченные самим автором. Таковых во втором томе имеется 214, тогда как 98 прибавлено мной. Образцы приведены главным образом из музыкально-драматических произведений Н. А., так как объемистые оперные партитуры гораздо труднее достать читателю, чем партитуры симфонических сочинений.

В конце второго тома мною приложены три таблицы, показывающие различное расположение больших аккордов *tutti*; все же добавления в тексте обозначены звездочкой.

Полагаю, что внимательное изучение партитурных отрывков второго тома может принести учащемуся значительную пользу еще до ознакомления с подлинными партитурами различных авторов. В общем же изучение книги, конечно, должно идти параллельно с чтением партитур.

Мне осталось сказать несколько слов о выраженном в предисловии к последней редакции намерении Н. А. приводить указания также на неудачные моменты оркестровки в собственных партитурах. Николай Андреевич неоднократно в разговоре высказывал мысль о педагогическом значении рассмотрения подобных моментов. Эта часть труда осталась, однако, невыполненной. Редактируя настоящую книгу, я не счел возможным взять на себя подбор подобных образцов, а потому приведу лишь два примера, намеченных самим автором: 1) «Сказка о царе Салтане» [220] такт 7 — тема медных слабо выделяется благодаря паузе у тромбонов (легко исправимо, если не прерывать тромбонов); 2) «Золотой петушок» [233], такты 10–14 — контртема у альтов и виолончелей, удвоенных деревянными, почти не слышна при соблюдении указанных динамических оттенков медной группы. Можно указать еще на образец № 75 этой книги, о котором см. примечание на с. 72 текста¹. Этими ссылками я должен ограничиться.

В заключение настоящих строк я хочу выразить глубочайшую благодарность Надежде Николаевне Римской-Корсаковой, доверившей мне редактирование этого труда и тем давшей мне возможность хотя бы в слабой степени исполнить священный долг перед памятью незабвенного учителя.

Максимилиан Штейнберг.
Санкт-Петербург, декабрь 1912 г.

^{1 1} В настоящем издании с. 50.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ АВТОРА 1891 года

Наше, послевагнеровское время — время яркого и живописного колорита в оркестре. Г. Берлиоз, М. Глинка, Фр. Лист, Р. Вагнер, французские новейшие композиторы — Делиб, Бизе и др., новая русская школа — Бородин, Балакирев, Глазунов и Чайковский — двинули эту сторону искусства до крайних пределов яркости, образности и звуковой красоты, затемнив собою в этом отношении прежних колористов — Вебера, Мейербера и Мендельсона, гению которых они, конечно, обязаны в своем прогрессе. При составлении моей книги я имел главною целью выяснить подготовленному читателю главные основания живописной и яркой оркестровки нашего времени, посвятив значительную часть учению о звучностях (тембрах) и оркестровых сочетаниях.

Я старался выяснить, как достичь такой-то звучности, как достичь желаемой ровности и требуемой силы, а также выяснить характер движения фигур, рисунков, узоров, наиболее соответствующих каждому инструменту и каждой оркестровой группе, обобщив все это в возможно коротких и ясных правилах, словом — дать желающему возможно хорошо разработанный материал. Тем не менее я не берусь научить кого бы то ни было прилагать этот материал к художественным целям, к поэтическому языку музыкального искусства. Подобно тому, как учебник гармонии, контрапункта или форм дает учащемуся гармонический и контрапунктический материал, архитектонический и формальный, и правильные технические приемы, но никого не научит талантливо сочинять, так и учебник инструментовки может научить лишь дать аккорд известного тембра, звучно и ровно расположенный, выделить мелодию на гармоническом фоне, дать подходящее движение данной группе, словом — выяснить все подобные вопросы, но он не может никого научить художественно и поэтически инструментовать. Инструментовка есть творчество, а творчеству научить нельзя.

Как неправильно думают многие, говоря: такой-то композитор прекрасно инструментует или такое-то (оркестровое) сочинение отлично инструментовано. Да ведь инструментовка есть одна из сторон *души самого сочинения*. Само сочинение задумано оркестрово и в самом своем зачатии уже обещает известные оркестровые краски, присущие ему одному и одному его творцу. Разве возможно сущность музыки Вагнера отделить от его оркестровки? Да это все равно, что сказать: такая-то картина такого-то художника отлично им *разрисована красками*.

Между новейшими и прежними композиторами сколько есть таких, у которых колорит в смысле живописности звука отсутствует; он, так сказать, вне их творческого кругозора, а между тем разве можно сказать, что они *не знают* оркестровки? Многие из них, может быть, лучше знают ее, чем некоторые колористы. Неужели И. Брамс не умеет оркестровать? Но у него нет яркой и живописной звучности; значит, потребности и стремления к ней нет в самом присущем ему способе творчества.

Тут есть тайна, которой никого не научить, и обладающий ею даже обязан свято сохранять ее и не пытаться унижать научными разоблачениями.

Здесь уместно будет сказать о часто встречаемом явлении: оркестровке чужих сочинений по наброскам сочинителя. Оркеструющий по таким наброскам должен проникнуться мыслью сочинителя, угадать его неосуществленные намерения и, приведя

их в исполнение, тем самым разить и докончить мысль, зарожденную самим творцом и положенную им в основу своего произведения. Такая оркестровка есть тоже творчество, хотя подчиненное другому, чужому. Оркестровка же сочинений, вовсе не предназначавшихся автором для оркестра, есть, напротив, дурная и нежелаемая сторона дела, но в эту ошибку впадали и впадают многие¹. Во всяком случае, это низшая отрасль оркестровки, подобная раскрашиванию фотографий и гравюр. Конечно, и раскрасить можно лучше и хуже.

На мою долю выпала многосторонняя практика и хорошая школа оркестровки. Во-первых, все сочинения мои прослушивались мною в исполнении образцового оркестра петербургской русской оперы; во-вторых, переживая разные музыкальные веяния, я оркестровал для всевозможных составов, начиная с самого скромного (опера моя «Майская ночь» написана для натуральных валторн и труб) и кончая самым роскошным; в-третьих, в продолжение нескольких лет я, заведя хорами военной музыки Морского ведомства, имел возможность изучить духовые инструменты; в-четвертых, под моим руководством образовался ученический оркестр, от самого младенческого состояния достигший возможности исполнять недурно сочинения Бетховена, Мендельсона, Глинки и других. Это и заставило меня предложить мой труд как вывод из всей моей практики.

В основание этого сочинения приняты следующие основные положения.

I. *В оркестре нет дурных звучностей.*

II. *Сочинение должно быть написано удобоисполнимо:* чем легче, практичнее партии исполнителей, тем более достижимо художественное выражение мысли сочинителя².

III. *Сочинение должно писаться на действительно существующий оркестровый состав или на действительно желаемый* (если автор имеет в виду ввести что-либо новое), а не призрачный, что делают до сих пор многие, помещая в свои партитуры медные инструменты неупотребительных строев, на которых партии оказываются исполнимыми только оттого, что играются не теми строями, для которых они предназначены автором.

Трудно предложить в деле самообучения инструментовке какой-либо метод. В общем, желателен постепенный переход от простой оркестровки к более и более сложной.

Большею частью занимающийся оркестровкой переживает следующие фазы развития:

1) период стремления к ударным инструментам — низшая ступень; в них он полагает всю прелесть звука и на них возлагает все свои надежды;

2) период любви к арфе — всякий аккорд ему представляется необходимым удвоить звуком этого инструмента;

3) следующий период — обожание деревянных и медных духовых инструментов, стремление к закрытым звукам, причем струнные представляются или с надетыми сурдинами, или играющими *pizzicato*;

4) период высшего развития вкуса, всегда совпадающий с предпочтением всему другому материалу смычковой группы, как самой богатой и выразительной.

Против этих заблуждений — 1-го, 2-го и 3-го периодов — следует бороться при самообучении. Лучшим пособием всегда будет служить чтение партитур и слушание оркестровых произведений с партитурой в руках. Здесь трудно установить какой-либо порядок. Слушать и читать следует все, а преимущественно — новейшую музыку: она одна научит, как надо оркестровать, а старая даст полезные в отрицательном смысле примеры. Вебер,

¹ В рукописи против этой фразы поставлен вопросительный знак. — Примеч. ред.

² 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 стараниях дирижера и исполнителей, и 3) оркестровку, которая при всем старании со стороны дирижера и исполнителей все-таки выходит неудовлетворительно. Конечно, идеалом для оркеструющего должен служить лишь первый разряд. — Примеч. автора

Мендельсон, Мейербер (в «Пророке»), Берлиоз, Глинка, Вагнер, Лист и новейшие композиторы французской и русской школ — вот лучшие образцы. Напрасно Берлиоз и Геварт изо всех сил стараются приводить глюковские примеры. Язык этих примеров слишком стар и чужд нашему современному музыкальному уху, поэтому не может быть полезен. То же можно сказать о Моцарте и Гайдне (великом оркестраторе и отце современной оркестровки).

Особняком стоит великая фигура Бетховена. У него мы встречаем львиные порывы глубокой и неистощимой оркестровой фантазии, но выполнение подробностей у него далеко позади его великих намерений. Его сквозящие трубы, неудобоисполнимые и неподходящие интервалы валторн рядом с гениальными штрихами смычковой группы и часто колоритным употреблением деревянных духовых соединяются в целое, в котором учащийся наткнется на миллион противоречий.

Напрасно думают, что начинающий не найдет в современной оркестровке Вагнера и других поучительных, простых примеров; нет, их там более и они понятнее и совершеннее, чем в так называемой классической литературе.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ АВТОРА К ПОСЛЕДНЕЙ РЕДАКЦИИ

Принимаясь за этот труд, я имею в виду осветить принципы современной оркестровки несколько с иной стороны, чем это делается обыкновенно в учебниках. Принципами этими я руководствовался при оркестровке собственных сочинений и, желая поделиться некоторыми мыслями с молодыми композиторами и учениками, привожу примеры из собственных партитур или делаю ссылки на них, стараясь откровенно и объективно объяснить как удачные, так и неудачные их моменты. Никому, как самому автору, не могут быть ближе известны побуждения и намерения, руководившие им во время творчества. Наоборот, часто объяснения таковых намерений, делаемые многими почтенными и основательными исследователями, оказываются, на мой взгляд, крайне неудовлетворительными. Многим простым явлениям придают значение иногда чересчур философское, иногда не в меру поэтическое. Часто благоговейное отношение к авторским именам старины (иногда отдаленной, а иногда и довольно близкой) заставляет выдавать неудачные примеры за хорошие, а случаи небрежности и недодуманности, легко объяснимые времененным несовершенством техники и т. д., вызывают многие строки натянутых объяснений в защиту, а иногда и в прославление неудачного примера.

Я предназначаю эту книгу для лиц, уже знакомых с техникой инструментов по прекрасному руководству Геварта или по другим имеющимся у нас учебникам, а также знакомых несколько с партитурами оркестровых сочинений. Поэтому вопросов техники (апликатуры, объема, способа издавания звука и т. п.) я буду касаться лишь вскользь, попутно¹. Главным же содержанием этого сочинения будут: сочетания инструментов как в отдельных группах, так и в целом оркестре, достижение звучности, силы, ровности, выделения голосов, разнообразия колорита и выразительности в оркестровке, в применении, главным образом, к оперной музыке.

¹ Краткий обзор этих вопросов ныне составляет содержание I главы настоящей книги. — *Примеч. ред.*

ГЛАВА I

ОБЩИЙ ОБЗОР ОРКЕСТРОВЫХ ГРУПП

А. Смычковые

Состав смычкового квартета и численность его исполнителей в современном оперном или концертном оркестре представляются в следующем виде:

	Большой оркестр	Средний оркестр	Малый оркестр
Violini I	16	12	8
Violini II	14	10	6
Viole	12	8	4
Violoncelli	10	6	3
Contrabassi	8–10	4–6	2–3

Число первых скрипок в больших оркестрах доходит до 20 и 24, причем соответственно умножаются и прочие смычковые инструменты. Такая численность, однако, ложится тяжестью на нормальный состав деревянных духовых инструментов, число которых в таком случае приходится удваивать. Но чаще встречаются оркестры с числом первых скрипок менее восьми, что является нежелательным, так как равновесие между смычковой и духовой группами окончательно нарушается. Можно посоветовать композитору рассчитывать при оркестровке на силу звучности смычковой группы согласно среднему составу. В случае исполнения его партитуры большим составом — он только выигрывает, в случае исполнения меньшим — менее проигрывает.

В имеющихся пяти партиях смычковой группы число гармонических голосов может быть увеличено, помимо применения двойных, тройных и четвертных нот в каждой из партий, делением каждой партии на 2, 3, 4 и даже более самостоятельных партий или голосов (*divisi*). Чаще всего встречается деление одной или нескольких главных партий, например, первых или вторых скрипок, альтов или виолончелей на 2 голоса, причем исполнители или разделяются по пультам: 1, 3, 5 и т. д. пульты исполняют верхний голос, а 2, 4, 6 и т. д. — нижний; или правая сторона каждого из пультов исполняет верхний, а левая — нижний голос. Деление на 3 партии (а 3) менее практично, так как число исполнителей каждой партии не всегда делится нацело на 3, и равное разделение несколько затрудняется. Тем не менее для сохранения единства тембра в некоторых случаях нельзя обойтись без разделения на 3 голоса, и дело дирижера присмотреть за тем, чтобы деление было выполнено надлежащим образом. Лучше всего при делении партии на 3 голоса означать в партитуре, что данный кусок исполняется тремя или шестью пультами (*Viol. I, 1, 2, 3 р.*), или шестью или двенадцатью исполнителями (*6 V-cell div. a 3*) и т. п. Деление каждой партии на 4 или более голосов встречается редко и преимущественно в *piano*, так как таковое деление значительно уменьшает силу звучности смычковой группы.

Примечание. В оркестрах с недостаточным числом смычковых исполнение партитур, изобилующих мелким делением квартета, становится крайне затруднительным и не производит надлежащего эффекта.

Divisi дает возможность образования следующих особых групп смычковых:

- a) Viol. I div. b) Viol. II div. c) Viole div. d) V-cell div.
Viol. II div. Viole div. V-cell div. C.-bassi div.

Возможны и иные сочетания, встречающиеся реже:

- e) Viol. I div. i) Viol. II div. g) Viole div.
Viole div. V-cell div. C.-bassi div- и т. д.

Примечание. Группы *b* и *e*, очевидно, одинаковы по тембру, но группа *b* предпочтительнее, так как число исполнителей Viol. II (14–10–6) и Viole (12–8–4) почти одинаково в том и другом инструменте, роли этих инструментов в общем оркестровом сложении более соответствуют друг другу и, наконец, исполнители вторых скрипок обычно сидят ближе к альтистам, чем первые скрипачи, отчего получается более ровности в силе и единства в исполнении.

Читатель найдет примеры всевозможного деления смычковых в многочисленных партитурных образцах этой книги; необходимые же объяснения применения *divisi* мною будут делаемы в своем месте. Здесь же я останавливаюсь на этом оркестровом приеме лишь для того, чтобы указать на те изменения, которые вносятся этим приемом в обычный состав оркестрового квартета.

Из всех оркестровых групп смычковая наиболее богата разнообразными приемами издавания звука, а также наиболее способна ко всевозможным переходам от одного оттенка к другому. Многочисленные штрихи, как-то: *legato*, *détaché* (*sciolto*), *staccato*, *spiccato*, *portamento*, *marteilato*, легкое *staccato*, *saltando*, *du talon*, *a punto d'arco*, **ППП** и **VVV** в разнообразных чередованиях и группировке, всевозможные оттенки силы от *fortissimo* до *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*, *morendo* — свойственны смычковой группе.

Возможность применения удобоисполнимых интервалов (двузвучий) и аккордов (тройных и четверных нот) делает представителей смычковой группы инструментами не только мелодическими, но и гармоническими (без помощи *divisi*)¹.

По степени подвижности и гибкости из инструментов смычковой группы на первом месте стоят скрипки, за ними следуют альты, потом виолончели и, наконец, контрабасы, обладающие этими свойствами в меньшей степени. Крайними пределами вполне свободной оркестровой игры следует считать



Следующие за ними верхние звуки, показанные в приведенной таблице объемов смычковых инструментов, следует применять с осторожностью, т. е. в протянутых нотах, *tremolo*, в малоподвижных и плавных мелодических рисунках, гаммообразных последовательностях умеренной скорости, пассажах с повторением нот, избегая по возможности скачков.

Примечание. Из числа беглых пассажей в смычковых инструментах следует избегать слишком быстрых и длинных хроматических гамм и фигур, на них основанных, трудных для исполнения и звучащих слитно и неясно, предоставляемых деревянным духовым инструментам.

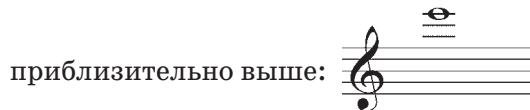
¹ Перечисление удобоисполнимых аккордов, как равно и объяснение исполнения штрихов, не входит в условия этого труда.

Крайним верхним пределом свободной оркестровой игры на каждой из трех нижних струн скрипок, альтов и виолончелей следует считать приблизительно IV позицию (т. е. октаву или нону от пустой струны).

Благородство, мягкость, теплота тембра и ровность звучности на всем протяжении каждого из представителей смычковой группы составляет одно из главных преимуществ ее перед другими оркестровыми группами. Каждая из струн смычкового инструмента носит, впрочем, до некоторой степени свой особый характер, столь же мало поддающийся описанию на словах, как и общая характеристика их тембра. Верхняя струна скрипки (E) выделяется своим блеском; верхняя струна альта (A) — некоторую большей резкостью и носовым оттенком; верхняя струна виолончели (A) — ясностью и как бы грудным тембром. Струны A и D скрипок и струны D альтов и виолончелей несколько слабее и нежнее прочих. Обвитые струны скрипок (G), альтов и виолончелей (G и C) обладают тембром несколько суровым. Конtraбасы в общем представляют довольно ровную звучность, несколько глуховатую на двух нижних струнах (E и A) и несколько резкую на двух верхних (D и G).

Примечание. За исключением органных пунктов, контрабасы весьма редко играют самостоятельную роль, появляясь обыкновенно в октаву с виолончелями, а иногда и в унисон с ними или в удвоении фаготами; поэтому и тембр их не слышится самостоятельно, а равно и характер каждой из струн в отдельности не может быть заметен.

Драгоценная способность к связному последованию звуков и вибрации зажатых струн делает смычковую группу представительницей певучести и выразительности по преимуществу перед остальными оркестровыми группами, чему способствуют упомянутые выше качества: теплота, мягкость и благородство тембра. Тем не менее звуки смычковых, лежащие вне пределов человеческих голосов, как-то: высшие звуки скрипок, выходящие за пределы высокого сопрано:



и нижние звуки контрабасов, переходящие границу низкого баса:



(по письму) теряют выразительность и теплоту тембра. Звуки пустых струн, имеющие звучность ясную и несколько более сильную по сравнению с зажатыми, выразительностью не обладают, почему исполнители для выразительного пения всегда предпочитают зажатые струны.

Сравнивая объемы каждого из смычковых с объемами человеческих голосов, следует признать: за скрипками — объем сопрано-альтовый + высший регистр, за альтами — альтово-теноровый + высший регистр, за виолончелями — тенорово-басовый + высший регистр и за контрабасами — объем низкого баса (*basso profondo*) + низший регистр.

Существенные изменения в тембр и характер звучности смычковых вносит применение флажолетов, сурдин и особых, исключительных положений смычка.

Флажолетные звуки, весьма употребительные в настоящее время, значительно изменяют тембр смычковой группы. Холодно-прозрачный в *piano* и холодно-блестящий в *forte* тембр этих звуков и неудобоприменимость выразительной игры делают из них в оркестровке элемент украшающий, а не существенный. Меньшая сила звучности заставляет обращаться с ними осторожно, дабы их не заглушить. В общем, им поручаются большей частью протянутые ноты *tremolando* или отдельные короткие блестки и изредка

Таблица А. Смычковая группа

Со всеми хроматическими промежутками

(флаж.)

The diagram illustrates fingerings for the string quartet across different string sets and positions. It includes:

- Violino (I. II)**: Fingerings for str. D, str. E (квинта), str. A, str. G, and str. C.
- Viola**: Fingerings for str. D, str. A, str. G, str. C, and str. E (басок).
- Violoncello**: Fingerings for str. G, str. A, str. D, str. C, and str. E.
- Contrabasso**: Fingerings for str. G, str. A, str. D, str. C, str. E, and str. B.

Each instrument has a staff with note heads indicating pitch and a corresponding fingering diagram above it. The diagrams use solid lines for chromatic intervals and dashed lines for diatonic intervals.

Прямые линии обозначают употребительный в оркестре объем отдельных струн; пунктирные линии — регистры: низкий, средний, высокий и высший.

простейшие мелодии. Некоторое сходство тембра их со звуками флейт делает из флаголетов как бы переход к духовым инструментам.

Другое существенное изменение в тембр смычковых вносится применением сурдин. Ясная, певучая звучность смычковых при употреблении сурдин становится матовой в *piano* и несколько шипящей в *forte*, причем сила звучности значительно слабеет.

Место струны, к которому прикасается смычок, также оказывает влияние на характер тембра и силу звучности. Положение смычка у подставки (*sul ponticello*), применяемое преимущественно в *tremolando*, дает звучность металлическую, положение же смычка у грифа (*sul tasto, flautando*) — звучность тусклую.

Примечание. Полное изменение в характер звучности вносит игра древком смычка (*col legno*). Прием этот приближает смычковый инструмент, скорее всего, к ксилофону или беззвучному *pizzicato* и будет рассмотрен мною в отделе коротковзвучных инструментов.

Все пять партий смычковой группы при указанном выше относительном числе исполнителей представляются для оркестратора голосами *приблизительно равной силы*. Наибольшая сила звучности остается во всяком случае за первыми скрипками, во-первых, по причине их гармонического положения: как верхний голос они слышатся звучнее прочих; во-вторых, первые скрипачи обладают обыкновенно более сильным тоном, чем вторые; в-третьих, в большей части оркестров первых скрипачей на один пульт больше, чем вторых, что делается опять-таки с целью придать наибольшую звучность верхнему голосу, как имеющему чаще всего главное мелодическое значение. Вторые скрипки и альты в качестве средних голосов гармонии слышимы слабее. Виолончели и контрабасы, исполняющие в большей части случаев басовый голос в двух октавах («в октаву»), слышатся яснее.

В заключение общего обозрения смычковой группы следует сказать, что пение разнобразного характера, всевозможные беглые и отрывистые фразы, мотивы, фигуры и пассажи диатонические и хроматические составляют природу этой группы как элемента мелодического. Способность же к продлению звука без утомления в связи с разнообразием оттенков, аккордовая игра и возможность многочисленных разделений партий (*divisi*) делают из смычковой группы богатый гармонический элемент.

В. Духовые

Деревянные

Если состав смычковой группы, помимо численности исполнителей, представляется единообразным в смысле пяти своих главных партий, отвечающих требованиям всякой оркестровой партитуры, то группа деревянных духовых инструментов является собой составы весьма различные как по числу голосов, так и по выбору звучностей в зависимости от желания оркестратора. В деревянной духовой группе можно усмотреть три главных типичных состава: парный состав, состав троичный и состав четверной (см. табл. В на с. 20–21).

Арабские цифры обозначают число исполнителей каждого рода или вида. Римские цифры — исполнительские партии. В скобках поставлены инструменты-виды, которые не требуют увеличения числа исполнителей, а лишь сменяются тем же исполнителем, временно или на целую пьесу покидающим *родовой* инструмент для *видового*. Обыкновенно исполнители первых партий флейты, гобоя, кларнета и фагота не сменяют своих инструментов на видовые, для того чтобы сохранить без изменения свой амбушюр, так как партии их бывают часто весьма ответственны. Партии же малой и альтовой флейты, английского рожка, малого и басового кларнета и контрафагота достаются на долю вторых и третьих исполнителей, которые вполне или временно заменяют ими свои родовые инструменты и для этого приучают себя к игре на инструментах видовых.

Парный состав	Троичный состав	Четверной состав
(II — Flauto piccolo)	(III — Flauto piccolo)	1 Flauto piccolo (IV)
2 Flauti I, II	3 Flauti I, II, III	3 Flauti I, II, III
2 Oboi I, II	(II — Flauto contralto)	(III — Flauto contralto)
(II — Corno inglese)	2 Oboi I, II	3 Oboi I, II, III
2 Clarinetti I, II	1 Corno inglese (III)	1 Corno inglese (IV)
(II — Clarinetto basso)	(II — Clarinetto piccolo)	(II — Clarinetto piccolo)
2 Fagotti I, II	3 Clarinetti I, II, III	3 Clarinetti I, II, III
	(III — Clarinetto basso)	I Clarinetto basso (IV)
	2 Fagotti I, II	3 Fagotti I, II, III
	1 Contra-fagotto (III)	1 Contra-fagotto (IV)

Часто применяется парный состав с прибавлением малой флейты как постоянного инструмента. Изредка встречается применение двух малых флейт или двух английских рожков и т. п. без увеличения взятого в основу троичного или четверного состава.

Примечание I. Некоторые авторы, пользуясь в течение целого большого сочинения, например, оператории, оперы или симфонии, обычным парным составом, вводят видовые, или, как их называют в таких случаях, *добавочные*, инструменты на более или менее продолжительные периоды с особыми третьими исполнителями, не пользуясь услугами последних в течение целого сочинения, как, например, Мейербер. Иные, как, например, Глинка, стараются не увеличивать числа исполнителей, вводя добавочные инструменты (английский рожок в «Руслане»). У Р. Вагнера встречаются все три состава деревянных (в «Тангейзере» — парный, в «Тристане» — троичный, а в «Нибелунгах» — четверной).

Примечание II. Среди моих оперных произведений одна лишь «Млада» имеет четверной состав оркестра; «Псковитянка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Золотой петушок» написаны в троичном составе; все прочие имеют состав парный с большим или меньшим числом добавочных, и лишь «Ночь перед Рождеством» при двух гобоях и двух фаготах имеет три флейты и три кларнета, представляя таким образом состав средний между парным и троичным.

Если смычковая группа обладает известным разнообразием тембров, соответствующим различным ее представителям, и различием регистров, соответствующим их различным струнам, то разнообразие и различие это более тонкого и менее заметного свойства. В группе деревянных духовых, напротив, различие тембров отдельных ее представителей: флейт, гобоев, кларнетов и фаготов гораздо более ощутим, так же как и различие регистров в каждом из названных представителей. В общем, деревянная духовая группа обладает меньшей гибкостью по сравнению со смычковой в смысле подвижности, способности к оттенкам и к внезапным переходам от одного оттенка к другому, вследствие чего не обладает и той степенью выразительности и жизненности, каковую мы видим в группе смычковой.

В каждом из деревянных духовых инструментов я отличаю *область выразительной игры*, т. е. такую, в которой данный инструмент оказывается наиболее способным ко всевозможным постепенным и внезапным оттенкам силы и напряжения звука (*forte*, *piano*, *cresc.*, *dimin.*, *sforzando*, *morendo* и т. д.), что дает возможность исполнителю придавать игре выразительность в наиболее точном смысле этого слова. Между тем за пределами области выразительной игры инструмент, скорее, обладает красочностью (колоритом) звука, чем выразительностью. Термин «область выразительной игры», быть может, впервые вводимый мною, неприменим к представителям крайнего верха и крайнего низа общего оркестрового звукоряда, т. е. к малой флейте и контрафаготу, не обладающим этой областью и принадлежащим к разряду инструментов красочных, а не выразительных.

Таблица В. Деревянная духовая группа

Со всеми хроматическими промежутками

**Английский рожок
или альтовая гобой**
Coro inglese, Oboe c.-alto F.)

**Малая флейта
(Flauto piccolo)**

Флейта (Flauto)

Гобой (Oboe)

**Альтовая флейта
(Fl. contralto F. G.)**

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru