

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

**ОСНОВЫ
ОРКЕСТРОВОЙ**



МУЗГИЗ * 1946

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

О С Н О В Ы
О Р К Е С Т Р О В К И

С ПАРТИТУРНЫМИ ОБРАЗЦАМИ
ИЗ СОБСТВЕННЫХ СОЧИНЕНИЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
МАКСИМИЛИАНА ШТЕЙНБЕРГА

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1946 ЛЕНИНГРАД

Предисловие редактора ко 2-му 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 ли 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 неприкосновенности, 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 „автобиография“ 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.

М. Штейнберг

Предисловие редактора к 1-му 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 включает 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 его заняло у меня не мало времени во весь сезон 1873—1874 годов. 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 лишней 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 3-х, 4-х и 5-ти 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 не практично? И со злобой он швырнул бы мой толстейший учебник. Такие размышления мало по-малу 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

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

оркестровой техники, имел 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“. Самые эскизы, о которых в „Летописи“ мы не находим ничего, кроме отрывочных намеков, сохранились в трех нотных тетрадах. Из них заимствовано 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 созрел 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 изменяем 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 дожидаться 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 подвигалось 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, начавшееся в декабре 1907 года, мешало энергичной работе. Большая часть времени уходила на перечитывание старых набросков и на 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 4-х 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.

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

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, напр., 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 (гл. IV). Последние две главы посвящены оперной музыке; из них шестая является как бы добавлением и прямого отношения к предыдущему изложению не имеет.

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 такому вопросу 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 прежде всего обработать и приготовить к печати черновые эскизы Н. А., сделанные летом 1905 г. Эти эскизы представляют довольно связанное 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. Такие 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 созрела 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, повело бы к большим затруднениям в изложении; во-вторых, оставалось бы непонятным, почему в учебнике обойдены партитуры западноевропейских композиторов, хотя бы, напр., 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 отделы были иллюстрированы недостаточно, к другим—совсем не было подыскано примеров. Не было обозначено, какие примеры следует поместить в книге в виде партитурных отрывков, и 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 связанным 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 книгу партитурные отрывки, намеченные самим автором. Таковых во втором томе имеется 214, тогда как 98 прибавлено мною. 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, не выполненной. Редактируя настоящую книгу, я не счел возможным взять на себя подбор подобных образцов, а потому приведу лишь два примера, намеченные 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 стр. 69 текста.¹ 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.

С.-Петербург, декабрь 1912 г.

¹ В настоящем издании стр. 49.

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 главной целью выяснить подготовленному читателю главные основания живописной и яркой оркестровки нашего времени, посвятив значительную часть ученью 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 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, архитектурный 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 поэтично 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 существе 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 развить и закончить 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 нежелательная 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, заведывая 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 основе 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 играют не теми строями, для которых они предназначены автором.*

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

Большую часть занимающийся оркестровкой переживает следующие фазисы 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

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 старании 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.*

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, 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 оркестровке).

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, неудобноисполнимые 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 временным 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 техникою инструментов по прекрасному руководству Геварта или по другим имеющимся у нас учебникам, а также знакомых несколько с партитурами оркестровых сочинений. Поэтому вопросов техники (аппликатуры, 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
„ II . . .	14	10	6
Viola	12	8	4
Violoncelli . . .	10	6	3
Contrabassi . .	8—10	4—6	2—3

Число первых скрипок в больших оркестрах доходит до 20-ти и до 24-х, 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 1-х 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 выиграет, в случае исполнения меньшим, — менее проиграет.

В имеющихся 5 партиях смычковой группы число гармонических голосов может быть увеличено, помимо применения двойных, тройных и четверных 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, напр., 1-х или 2-х скрипок, альтов или виолончелей на 2 голоса, причем исполнители или разделяются по пультам: 1, 3, 5 и т. д. пульта 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 подцело на 3, и равное деление 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 p.), или шестью или двенадцатью исполнителями (6 V-celli 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-celli div.
 a) Viol. II div. b) Viole div. c) V-celli div. d) C.-bassi div.

Возможны и иные сочетания, встречающиеся реже:

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

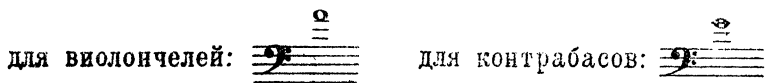
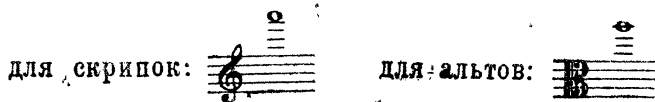
Примечание. Группы *b* и *e* очевидно одинаковы по тембру, но группа *b* предпочтительнее, так как число исполнителей Viol. II (14—10—6) и Viole (12—8—4) почти одинаково в том и другом инструменте, роли этих инструментов в общем оркестровом сложении более соответствуют друг другу и, наконец, исполнители вторых скрипок обыкновенно 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, martellato, легкое staccato, saltando, du talon, a punto d'arco, $\square\square\square$ и $\vee\vee\vee$ 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



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

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.

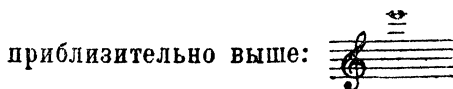
Примечание. Из числа беглых пассажей в смычковых инструментах следует избегать слишком быстрых и длинных хроматических гамм и фигур, на них основанных, трудных для исполнения и звучащих слитно и неясно, предоставляя таковые деревянным духовым инструментам.

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).

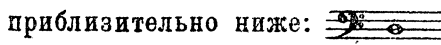
Благородство, мягкость, теплота тембра и ровность звучности на всем протяжении каждого из представителей смычковой группы составляет одно из главных преимуществ ее перед другими оркестровыми группами. Каждая из струн смычкового инструмента носит, впрочем, до некоторой степени свой особый характер, столь же мало поддающийся описанию на словах, как и общая характеристика их тембра. Верхняя струна скрипки (Е) выделяется своим блеском; верхняя струна альта (А) — некоторую большей резкостью и носовым оттенком; верхняя струна виолончели (А) — ясностью и как бы грудным тембром. Струны А 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. Контрабасы в общем представляют довольно ровную звучность, несколько глуховатую на двух нижних струнах (Е и А) 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 замечен.

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 profundo*) + низший регистр.

Существенные изменения в тембре и характере 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 большею частью протянутые ноты *tremolando* или отдельные короткие блестящие и изредка простейшие мелодии. Некоторое сходство тембра их со звуками флейт делает из флажолетов как бы переход к духовым инструментам.

Другое существенное изменение в тембре 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 характере 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 короткозвучных 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 I 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 2-х октавах („в октаву“), слышатся яснее.

В заключение общего обзора смычковой группы следует сказать, что пение разнообразного 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 являет собою 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 троечный и состав четверной (см. табл. стр. 20).

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

Таблица А. Смычковая группа
 Со всеми хроматическими промежутками

The image shows a musical score for a string quartet, specifically a chromatic exercise. It consists of four staves: Violino (I, II), Viola, Violoncello, and Contrabasso. Each staff contains a melodic line with chromatic intervals. Brackets and labels indicate which strings are used for different parts of the passage. For example, the Violino part uses strings D, E (quinta), G (basso), and A. The Viola part uses strings G, C, D, and A. The Violoncello part uses strings G, C, D, and A. The Contrabasso part uses strings C, A, E, D, and G. The score also includes markings for registers (пунктирные линии) and flageolet tones (флаж.).

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

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.	Троечный состав.	Четверной состав.
(II—Flauto piccolo). 2 Flauti I. II.	(III—Flauto piccolo). 3 Flauti I. II. III.	1 Flauto piccolo (IV). 3 Flauti I. II. III.
2 Oboi I. II.	(II—Flauto contralto). 2 Oboi I. II.	(III—Flauto contralto). 3 Oboi I. II. III.
(II—Corno inglese). 2 Clarinetti I. II.	1 Corno inglese (III). 3 Clarinetti I. II. III.	1 Corno inglese (IV). 3 Clarinetti I. II. III.
(II—Clarinetto piccolo). 2 Clarinetti I. II.	(II—Clarinetto piccolo). 3 Clarinetti I. II. III.	(II—Clarinetto piccolo). 3 Clarinetti I. II. III.
(II—Clarinetto basso). 2 Fagotti I. II.	(III—Clarinetto basso). 2 Fagotti I. II.	I Clarinetto basso (IV). 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 троечного или четверного состава.

Примечание I. Некоторые авторы, пользуясь в течение целого большого сочинения, напр., оратории, оперы или симфонии, обыкновенным 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, напр., Мейербер. Иные, как, напр., 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“—троечный, 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 троечном 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 троечным.

Если смычковая группа и 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 ощутительно, 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.

Все четыре родовых представителя деревянной группы: флейту, гобой, кларнет и фагот в общем следует считать за инструменты равной силы. Таковыми же следует считать и их видовых представителей: малую и альтовую флейту, английский рожок, малый и басовый кларнет и контрафагот. В каждом из этих инструментов наблюдаются по четыре регистра, называемых низким, средним, высоким и высшим и обладающих некоторым различием тембра и силы. Точные границы регистров установить трудно, и смежные регистры сливаются друг с другом в смысле силы и тембра, переходя один в другой незаметно; но разница в силе и тембре через регистр, напр., между низким и высоким, уже значительно заметна.

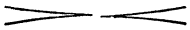
Четыре родовых представителя деревянной группы в общем можно подразделить на два отдела: а) инструменты носового тембра, как бы темной звучности — гобой и фаготы (английский рожок и контрафагот) и б) инструменты грудного тембра, как бы светлой звучности — флейты и кларнеты (малая и альтовая флейты и малый и басовый кларнеты). Таковая слишком элементарная и прямолинейная характеристика тембров скорее всего применима к средним и высоким регистрам этих инструментов. Низкие регистры гобоев и фаготов, не теряя своего носового тембра, приобретают значительную густоту и грубость, а высшие отличаются сравнительно сухим или тощим тембром. Грудной и светлый тембр флейт и кларнетов в низких регистрах получает оттенок носовой и темный, а в высших проявляет значительную резкость.

Примечание. Словесные определения качества тембров крайне затруднительны и не точны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховыми для меня, однако, несомненна. Таковые заимствования напрашиваются сами собой всем, желающим передать свои музыкальные впечатления. В общем эти словесные определения из областей зрительной, осязательной и вкусовой, будучи применены к музыке, оказываются чересчур грубыми. Не следует некоторые из них понимать в прямо порицательном смысле. Употребляя выражения: грубый, резкий, тощий, сухой и т. п., я разумею характеристику художественно-пригодного звука, а не порицательный житейский смысл. Звуки инструментов, теряющие свое художественное значение, я отношу к разряду *неупотребительных* и обозначаю их этим термином с указанием причин. За исключением таковых, я прошу считать все прочие оркестровые звуки и тембры за художественно-прекрасные, но лишь служащие различным целям.

К таблице В

В приведенной таблице крайняя верхняя нота каждого из регистров показана совпадающей с крайней нижней следующего за ним регистра, так как в действительности грани регистров весьма неопределенны.

Для большей наглядности и удобства запоминания пограничными нотами регистров в флейтах и гобоях избраны ноты *g*, а в кларнетах и фаготах ноты *c*. Высшие регистры выписаны нотами лишь до их употребительных границ; дальнейшие звуки, неупотребительные по трудности взятия или по недостаточной художественной ценности их, оставлены невыписанными. Число звуков в высших регистрах, в действительности возможных для взятия, весьма неопределенно для каждого из инструментов и часто зависит от качества самого инструмента или от особенностей амбушюра исполнителя.

Знаки  в данной таблице не означают искусственного *crescendo* и *diminuendo*, а соответствуют понятиям об усилении и уменьшении звучности в зависимости от характерных качеств тембра.

Область выразительной игры отмечена линией снизу у родовых инструментов; эта линия соответствует таковой же области у каждого из инструментов видовых.

Таблица В. Деревянная духовая группа
 Со всеми хроматическими промежутками

Малая флейта (Flauto piccolo)	
Флейта (Flauto)	
Альтовая флейта (Fl. contralto F.G.)	
Гобой (Oboe).	
Английский рожок или альтовый гобой (Corno inglese, Oboe c-alto)	

Малый кларнет
(Clar. piccolo Es-D)

низкий средний высокий высший
мрачный, звенящий слабый, матовый ясный, серебристый светлый, резкий
неупотр.

Кларнет
(Clarinetto B-A)

низкий средний высокий высший
мрачный, звенящий слабый, матовый ясный, серебристый светлый, резкий
неупотр.

Басовый кларнет
(Clar. basso B-A)

низкий средний высокий высший
густой, мрачный матовый ясный светлый
неупотр.

Фагот (Fagotto)

низкий средний высокий высший
густой, грубый мертвенный, матовый бледн., мягкий резкий
неудоб. исполн.

Контра-фагот
(Contra-fagotto)

низкий средний высокий высший
густой, грубый грубый, мертвенный мало употр.
неупотреб.

Инструменты светлого, грудного тембра: флейта и кларнет суть наиболее подвижные; из них первое место в этом смысле занимает флейта; по богатству же и гибкости оттенков и способности к выражению первенство несомненно принадлежит кларнету, способному доводить звук до полного замирания и исчезновения.

Инструменты носового тембра: гобой и фагот, по причинам, кроющимся в способе издавания звука через двойную трость, обладают сравнительно меньшей подвижностью и гибкостью в оттенках. Предназначаясь часто наравне с флейтами и кларнетами к исполнению всевозможных быстрых гамм и беглых пассажей, инструменты эти все-таки по преимуществу мелодические в широком смысле этого слова, т. е. более спокойно-певучие; пассажи и фразы значительно подвижного характера поручаются им чаще в случаях удвоения ими флейт, кларнетов или инструментов смычковой группы, между тем как беглые фразы и пассажи флейт и кларнетов часто выступают самостоятельно.

Все четыре родовых инструмента, равно и виды их, обладают в одинаковой степени способностью к *legato* и *staccato* и к разнообразной группировке этих приемов; но *staccato* гобоев и фаготов, весьма острое и отчетливое, в особенности предпочтительно, между тем как плавное и длинное *legato* составляет преимущество флейт и кларнетов; в гобоях и фаготах предпочтительнее фразы смешанные и *staccato*, в флейтах и кларнетах — фразы смешанные и *legato*. Сделанная сейчас общая характеристика не должна, однако, мешать оркестратору пользоваться указанными приемами и в обратном смысле.

Сравнивая технические особенности инструментов деревянной духовой группы, необходимо указать на следующие существенные различия:

а) Быстрое повторение одной и той же ноты *простыми* ударами языка свойственно всем деревянным духовым; еще более частое повторение посредством *двойных* ударов (ту-ку-ту-ку) исполнимо лишь на флейтах, как инструментах, не имеющих трости.

б) Кларнету, вследствие его особого строения, менее подходят быстрые октавные скачки, свойственные флейтам, гобоям и фаготам.

в) Арпеджированные аккорды и колеблющиеся двузвучия *legato* красивы лишь на флейтах и кларнетах, но не на гобоях и фаготах.

Вследствие потребности в дыхании нельзя поручать духовым инструментам слишком долго протянутые ноты, или игру без перерыва хотя бы короткими паузами, что, наоборот, вполне применимо в группе смычковой.

Пытаясь охарактеризовать тембры четырех родовых представителей деревянной группы со стороны психологической, я беру на себя смелость сделать следующие общие, приблизительные определения для двух регистров — среднего и высокого:

а) Флейта.— Тембр холодный, наиболее подходящий к мелодиям грациозного и легкомысленного характера в мажоре, и с оттенком поверхностной грусти в миноре.

б) Гобой.— Тембр простодушно-веселый в мажорных и трогательно-печальный в минорных мелодиях.

в) Кларнет.— Гибкий и выразительный тембр для мелодий мечтательно-радостных или блестяще-веселых в мажоре и для мелодий мечтательно-грустных или страстно-драматических в миноре.

г) Фагот.— Тембр старчески-насмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре.

В регистрах крайних, низком и высшем, тембр этих же инструментов мне представляется следующим образом:

В низком регистре

- а) Флейта.— Матовый, холодный.
- б) Гобой.— Дикий.

В высшем регистре

- Блестящий.
- Сухой.

c) Кларнет.— Звонящий, угрюмый.
d) Фагот.— Грозный.

Резкий.
Напряженный.

Примечание. Несомненно, что то или другое музыкальное настроение, радостное или грустное, легкомысленное или глубокое, игривое или мечтательное, насмешливое или болезненное, не может быть вызвано одними тембрами, а главным образом зависит от мелодического склада, гармонии, ритма, темпа и динамических оттенков, т. е. от общего сложения данного музыкального куска. Выбор инструмента с его тембром зависит сверх того от положения, которое занимает мелодия или гармония среди семи октав оркестрового звукоряда; напр., мелодия легкомысленно-веселого характера с теноровой тесситурой не может быть поручена флейте, а мелодия болезненно-печальная в высокой сопрановой тесситуре—фаготу. Однако не надо забывать о свойстве тембров приспособляться к настроению мелодии, и нельзя не согласиться, что в первом случае насмешливый характер фаготного тембра легко примет оттенок легкомысленной веселости, а во втором — характер поверхностной грусти флейтного тембра приблизится к болезненно-печальному настроению мелодии. Те же случаи, когда характер мелодии действительно естественно совпадает с характером тембра исполняющего ее инструмента, нельзя не считать особенно драгоценными по впечатлению, ими производимому. Сверх того есть случаи, когда художественное чувство требует применения тембра по характеру как раз противоположного настроению мелодии (комизм, ирония, причудливая фантастика и т. п.).

Относительно характера, тембра и значения инструментов видовых выскажу следующее:

Значение малой флейты и малого кларнета состоит главным образом в продлении вверх звукоряда их родовых представителей — большой флейты и кларнета. При этом характерные особенности высших регистров родовых инструментов выступают как бы в несколько преувеличенном виде в инструментах видовых. Так, свистящий тембр высшего регистра малой флейты достигает поразительной силы и яркости, при неспособности к более умеренным оттенкам. Высший регистр малого кларнета резче высшего регистра кларнета обыкновенного. Нижние же и средние регистры обоих малых инструментов бледнее соответствующих регистров флейты и кларнета обыкновенных и потому почти не играют никакой роли в деле оркестровки.

Значение контрафагота состоит в продлении вниз звукоряда обыкновенного фагота, причем характерные особенности нижнего регистра фагота выступают с большей яркостью в соответствующем регистре контрафагота, а средний и верхний регистры последнего теряют свое значение по сравнению с инструментом родовым. Нижний регистр контрафагота отличается густотой своего грозного тембра при значительной силе в piano.

Примечание. В настоящее время, когда применимые границы оркестрового звукоряда значительно расширились, сначала вверх (до с 5-й октавы), а позже и вниз (до contra-c включительно), малая флейта представляет собой необходимый член деревянной духовой группы, а за нею вслед таковым же желательным придатком является и контрафагот. Что же касается до малого кларнета, то таковой пока находит свое применение лишь как инструмент красочный сравнительно в более редких случаях.

Английский рожок или альтовой гобой (Oboe contralto), сходный по характеру звучности со своим родовым представителем, обладает, однако, большей нежностью своего лениво-мечтательного тембра; тем не менее, его низкий регистр остается значительно резким. Басовый кларнет, при всем своем сходстве с обыкновенным кларнетом, по тембру низкого регистра мрачнее и угрюмее последнего, а в высоком регистре не обладает его серебристостью и как-то мало подходит к радостным или веселым настроениям. Что же касается до альтовой флейты, то этот еще довольно редкий в настоящее время инструмент, сохраняя в общем характер обыкновенной флейты, имеет тембр еще более холодный и несколько стеклянный в своем среднем и высоком регистре. Все эти три видовых инструмента, с одной стороны,

служат для продления вниз звукорядов соответствующих родовых представителей деревянной группы, сверх того имеют значение красочное и зачастую применяются как инструменты solo.

Примечание. Из рассмотренных сейчас шести видовых инструментов ранее других получили применение в оркестре малая флейта и контрафагот; последний, однако, в послебетховенское время надолго исчезает и затем вновь появляется лишь в конце XIX столетия. Английский рожок и басовый кларнет, появившиеся в первой половине прошлого века в сочинениях Берлиоза, Мейербера и других, держатся долгое время в качестве дополнительных инструментов, а впоследствии становятся постоянными членами сначала оперного, а позже и симфонического оркестра. Попытки ввести в оркестры малые кларнеты были весьма редки (Берлиоз и др.); инструмент этот вместе с альтовой флейтой введен мною в опере-балете „Млада“ (в 1892 г.), а затем применен в последующих операх моих: „Ночь перед рождеством“ и „Садко“, альтовая же флейта имеется в „Сказании о невидимом граде Китеже“ и во вновь обработанной „Псковитянке“.

В последнее время начали применять к деревянной духовой группе сурдинки, состоящие из мягкой пробки, вкладываемой в раструб, или заменяемые иногда свернутым в комок платком. Заглушая звучность гобоев, английского рожка и фаготов, сурдинки доводят ее до степени величайшего piano, неполного без их содействия. Применение сурдинок к кларнетам не имеет цели, так как и без таковых на этих инструментах достижимо полное pianissimo. К флейтам до сих пор не удается применить сурдинку, между тем как таковая была бы весьма желательна, в особенности для малой флейты. Сурдинки отнимают возможность исполнения низшей ноты инструмента:



На высший регистр инструмента сурдинки не действуют.

Медные

Состав медной духовой группы, подобно составу деревянной, не представляет полного единообразия, а является весьма различным сообразно с требованиями партитуры. В медной группе, однако, возможно усмотреть в настоящее время три типичных состава, соответствующих трем составам деревянных — парному, троечному и четверному. Предлагаю нижеследующую таблицу:

Соответственно парному составу деревянных.	Соответственно троечному составу деревянных.	Соответственно четверному составу деревянных.
2 Trombe I, II.	3 Trombe I, II, III. (III—Tromba c.-alta). или [2 Cornetti I, II. 2 Trombe I, II.	(II—Tr-ba piccola). 3 Trombe I, II, III. (III—Tr-ba c.-alta или Tromba bassa).
4 Corni I, II, III, IV.	4 Corni I, II, III, IV.	6 или 8 Corni I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.
3 Tromboni.	3 Tromboni I, II, III.	3 Tromboni I, II, III.
1 Tuba	1 Tuba ⁴ .	1 Tuba.

⁴ В последнее время иногда встречаются 2 тубы, напр. у А. К. Глазунова („Финская фантазия“).— *Прим. ред.*

Обозначения те же, что в таблице деревянных духовых.

Все три показанных состава, очевидно, могут видоизменяться согласно желанию оркестратора. Как в оперной, так и в симфонической музыке встречаются многочисленные страницы и части без участия тубы, тромбонов или труб, или какой-либо из инструментов появляется лишь временно в качестве добавочного инструмента. В вышеприведенной таблице я старался показать составы наиболее типичные и наиболее употребительные в настоящее время.

Примечание I. Помимо указанных в таблице инструментов, следует упомянуть, что Вагнер в своих „Нибелунгах“ ввел некоторые новые, а именно квартет теноровых и басовых (малых) туб и контрабасовый тромбон; введение таковых, с одной стороны, несомненно ложится тяжестью на состав смычковой и деревянной духовой группы, с другой,— ведет к некоторому обезличению тембров медной группы. Повидимому, по этим причинам введение этих инструментов не получило распространения у новейших композиторов, да и сам Р. Вагнер не воспользовался ими в своем „Парсифале“. Зато в новейшее время у некоторых композиторов (Р. Штраус, Скрябин) мы встречаем до пяти партий труб.

Примечание II. Со второй половины прошлого столетия натуральные медные инструменты совершенно исчезли из оркестров и заменились хроматическими; тем не менее, в моей второй по времени опере „Майская ночь“ я применил натуральные валторны и трубы, меняя их строи и пользуясь, за исключением хороших закрытых нот; действительно натуральными звуками. Вводя таковые инструменты в свою партитуру, я делал это сознательно для своей личной практики.

Обладая значительно меньшею подвижностью по сравнению с деревянной, медная духовая группа превосходит остальные оркестровые группы силою своей звучности. Рассматривая относительную силу звучности каждого из родовых представителей этой группы, практически следует считать за равные: трубы, тромбоны и контрабасовую тубу. Корнеты по силе уступают им незначительно, валторны же в *forte* звучат почти вдвое слабее, а в *piano* могут звучать почти что с ними вровень. Возможность такого уравнивания основывается на применении к валторнам динамических оттенков степенью сильнее, чем у прочих представителей медных; напр., когда у труб или тромбонов поставлено *pp*,— у валторн следует ставить *p*. Напротив в *forte* для уравнивания силы звучности валторн с тромбонами или трубами следует удваивать валторны: 2 Corni = 1 Trombone = 1 Tromba.

Каждый из медных инструментов обладает значительною ровностью своего звукоряда и единством его тембра, вследствие чего подразделение на регистры является излишним. В общем, в каждом из медных инструментов тембр светлеет и звучность усиливается по направлению вверх, и, наоборот, тембр становится мрачнее, и звучность несколько уменьшается по направлению вниз. В *pianissimo*—звучность мягкая, в *fortissimo*—несколько жесткая и трещащая. Способность постепенного усиления звука от *pianissimo* до *fortissimo* и, наоборот, уменьшения его—значительная, *sf* > *p* замечательно красиво.

Об отдельных представителях медной духовой группы, их тембрах и характере можно высказать следующее:

- а) 1. Трубы (Trombe in B—A). Ясная и несколько резкая, вызывающая звучность в *forte*: в *piano* густые, серебристые высокие звуки и несколько сдавленные, как бы роковые—низкие.
2. Альтовая труба (Tromba c.-alta in F). Инструмент, придуманный и введенный мною впервые в партитуре оперы-балета „Млада“. Цель его употребления: получить низкие тоны (от II до III натуральной обыкновенной трубы) сравнительно большей густоты и прелести. Трехголосные сочетания из двух обыкновенных труб и третьей—альтовой звучат ровнее, чем при трех трубах единого строя. Убедившись в красоте и пользе альтовой трубы, я продолжал ее применять и во многих последующих моих операх с троечным составом деревянных.

Примечание. Во избежание затруднений в приобретении альтовой трубы в оркестрах частных театров, или при случайных концертных исполнениях, я избегал давать этому

инструменту четыре нижних тона его звукоряда с их хроматическими промежутками; благодаря этому исполнение партии альтовой трубы становилось возможным и для трубы обыкновенной (В — А).

3. Малая труба (*Tromba piccola in Es—D*), придумана и применена впервые мною тоже в партитуре „Млады“ с целью получить вполне свободно издаваемые высшие тоны трубного тембра. Инструмент по строю и звукоряду сходный с малым корнетом военных оркестров.

Примечание. Малая труба (*Tromba piccola in B—A*) октавою выше трубы обыкновенной, еще не получила пока применения в произведениях художественно-музыкальной литературы.

- b) Корнет (*Cornetto in B—A*). Тембр близкий к тембру трубы, но несколько слабее и мягче. Прекрасный инструмент, сравнительно редко употребляемый в современном оперном или концертном оркестре. Хорошие исполнители умеют подражать на трубах тембру корнетов, а на корнетах — характеру труб.
- c) Валторна или рог (*Corno in F*). Значительно мрачный в нижней области и светлый, как бы круглый и полный, в верхней, поэтично-красивый и мягкий тембр. В средних своих нотах инструмент этот оказывается весьма подходящим и вяжущимся с тембром фагота, почему и служит как бы переходом или связью между медной и деревянной группами. В общем, несмотря на механизм пистонов, инструмент мало подвижный и как бы несколько ленивый в смысле издавания звука.
- d) Тромбон (*Trombone*). Тембр мрачно-грозный в низких тонах и торжественно-светлый в верхних. Густое и тяжеловатое *piano*, зычное и могучее *forte*. Тромбоны с механизмом пистонов обладают большею подвижностью по сравнению с тромбонами кулисными, тем не менее, по ровности и благородству звука последние несомненно предпочтительнее первых, тем более, что случаи применения звучности тромбонов по характеру своему мало нуждаются в подвижности.
- e) Басовая или контрабасовая туба (*Tuba c.-bassa*). Густой, суровый тембр, менее характерный по сравнению с тромбоном, но драгоценный в силу своих прекрасных низких тонов. Подобно контрабасу и контрафаготу имеет значение, главным образом, как удвоение басового голоса своей группы октавою ниже. Механизм пистонов, подвижность — достаточная.

Медная группа, обладая относительно большею ровностью звучности в каждом из своих представителей, по сравнению с деревянной группой являет меньшую способность к выразительной игре в точном смысле этого слова. Тем не менее, *область выразительной игры* возможно проследить до некоторой степени и в этой группе, в середине ее звукорядов. Подобно малой флейте и контрафаготу, понятие о выразительной игре почти неприменимо к малой трубе и контрабасовой тубе.

Быстрое повторение одной и той же ноты (частая ритмическая фигурация) *простыми* ударами языка свойственно всем медным инструментам, но *двойной* язык применим лишь в инструментах с малыми мундштуками, т. е. в трубах и корнетах, причем быстрота повторений звука доходит без труда до степени *tremolando*.

Сказанное о дыхании по применению к деревянной группе относится вполне и к медной.

Изменение в характере тембра медной группы производится применением закрытых звуков и сурдин; первые приложимы только к трубам, корнетам и валторнам, так как форма тромбонов и тубы не допускает закрытия раструба рукой. Сурдины удобоприменимы в любом из медных инструментов; тем не менее, сурдины к басовой тубе встречаются в оркестрах весьма редко. Тембры закрытых нот и нот, заглушенных сурдинами, походят друг на друга. Сурдинные звуки в трубах звучат приятнее закрытых; в валторнах же тот

Таблица С. Медная группа
 Со всеми хроматическими промежутками

The image shows a musical score for the brass section, consisting of four staves. Each staff represents a different instrument and shows a chromatic scale with various notes and accidentals. The notes are grouped into sections, and each section is labeled with a frequency of use: 'редко употр.' (rarely used), 'весьма употреб.' (very much used), and 'мало употр.' (little used). The staves are labeled as follows:

- Tromba (Cornetto) (B. A., c. - alta F.)**: Shows a scale starting with a sharp sign. Sections 2-6 are marked 'весьма употреб.', while sections 8-10 are marked 'мало употр.'. Section 7 is marked 'редко употр.'.
- Corno (F. E.)**: Shows a scale starting with a sharp sign. Sections 2-6 are marked 'весьма употреб.', while sections 8-10 and 12-16 are marked 'мало употр.'. Section 7 is marked 'редко употр.'.
- Trombone (tenore-basso)**: Shows a scale starting with a natural sign. Section 1 is marked 'мало употр.', sections 2-6 are marked 'весьма употреб.', and sections 8-10 are marked 'мало употр.'. Section 7 is marked 'редко употр.'.
- Tuba (C.-bassa)**: Shows a scale starting with a natural sign. Section 1 is marked 'редко употр.', sections 2-6 are marked 'весьма употреб.', and sections 8-10 are marked 'мало употр.'. Section 7 is marked 'редко употр.'.

Натуральные звуки обозначены половинными нотами. Область выразительной игры отмечена линией сверху.
 * 7-й натуральный тон везде пропущен, как неупотребительный; таковы же 11-й, 13-й, 14-й и 15 у валторны.
 ** Звук *h* контр-октавы в тромбонах не существует.

и другой способ равно употребительны: закрытые звуки — для отдельных нот и коротких фраз, сурдины же — для более продолжительных отделов музыки. Я не берусь описывать словами некоторую разницу между закрытыми и сурдинными звуками, предоставляя читателю познакомиться с этим на деле и вывести из собственных наблюдений мнение о ценности этого различия; скажу лишь, что в общем, заглушенный тем или другим способом тембр в forte принимает оттенок дикий и трещащий, а в piano становится нежно-матовым при более слабой звучности, теряя при этом всякую серебристость и приближаясь к тембрам гобоя или английского рожка. Закрытые звуки обозначаются знаком † над нотой, после чего, в качестве отказа этому приему, над первую открытую ноту ставится иногда знак O. Надевание и снятие сурдины обозначается надписью con sordino и senza sordino. Звуки медных с сурдинами кажутся как бы отдаленными.

С. Короткозвучные

Щипковые

Оркестровый квартет в своем обычном составе (Viol. I, Viol. II, V-le, V-celli и C.-bassi), играющий без помощи смычка, но посредством задевания струн концами пальцев, я не могу рассматривать иначе, как новую самостоятельную группу с исключительно ей принадлежащим тембром, которую, вместе с арфой, производящую звуки тем же способом, я называю группой щипковых инструментов или щипковую группу.

Примечание. К группе этой несомненно принадлежат также гитары, цитры, балалайки, также играющие плектром домры, мандолины и т. д., хотя и встречающиеся от времени до времени в оркестровых партитурах, но не входящие в содержание этой книги.

Pizzicato

Обладающее всем запасом динамических оттенков от ff до pp, pizzicato, тем не менее, мало способно к выразительности, представляя собою элемент по преимуществу красочный. Звучное и обладающее некоторою длительностью на пустых струнах, оно звучит значительно короче и глуше на зажатых струнах и несколько суховато на высоких позициях.

Полный объем звукоряда pizzicato, употребительный в каждом из представителей квартета, показан в прилагаемой таблице (стр. 33).

В применении pizzicato к оркестровой игре наблюдаются два главных приема: а) одnogолосная игра и б) аккордовая. Быстрота движения пальцев правой руки для взятия нот pizzicato значительно меньшая, чем быстрота движения смычка, а потому пассажи, исполняемые pizzicato, никогда не могут быть столь беглыми, как исполняемые arco. Сверх того толщина струн со своей стороны влияет на беглость игры pizzicato, почему последнее на контрабасах требует более медленного чередования нот, чем на скрипках.

При выборе аккорда pizzicato всегда предпочитают положения, при которых могут встретиться пустые струны, как звучащие ярче. Аккорды из четырех нот (четырёхзвучные) могут быть взяты особенно сильно и смело, потому что боязнь зацепить лишнюю струну здесь не имеет места. Pizzicato на нотах натуральных флажолетов очаровательно, но весьма слабо по звучности (особенно хорошо на виолончелях).

Арфа

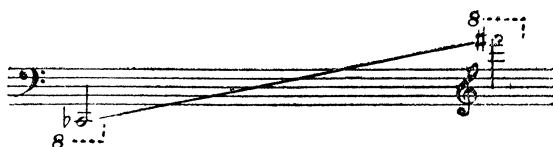
В качестве оркестрового инструмента арфа (Ara) представляет собой инструмент почти исключительно гармонический и аккомпанирующий. Большая часть партитур включает лишь одну партию арфы; в последнее время,

однако, все чаще и чаще встречаются партитуры с двумя, а изредка и с тремя партиями арф, от времени до времени соединяющимися в одну.

Примечание. Полные и богатые оркестры содержат по 3 и по 4 арфы. Партитуры опер моих: „Садко“, „Сказание о невидимом граде Китеже“ и „Золотой петушок“ рассчитаны на 2 партии арф, а партитура оперы-балета „Млада“ — на 3.

Главное назначение арф — исполнение аккордов и их фигураций. Допуская лишь не более как четырехзвучные аккорды в каждой руке, арфа требует тесного их расположения и незначительного удаления одной руки от другой. Аккорды арфы исполняются всегда разбитыми (*arpeggiato*); если автор не желает этого, то должен пометить: *non arpeggiato*. Аккорды арфы, взятые в ее средних и нижних октавах, звучат несколько протяжно, замирая лишь мало-помалу. При смене гармоний исполнитель обыкновенно прекращает излишнее звучание аккорда, прикладывая к струнам руку. При быстрой смене аккордов такой прием оказывается неприменимым, и звуки рядом стоящих аккордов, смешиваясь одни с другими, могут образовать нежелательную какофонию. По той же причине ясное и отчетливое исполнение более или менее быстрых и мелодических рисунков является возможным лишь в верхних октавах арфы, звуки которых более коротки и сухи.

В общем из всего звукоряда этого инструмента:



пользуются почти всегда лишь большой, малой, первой и второй октавами, оставляя крайние низшие и верхние области для особенных случаев и октавных удвоений.

Арфа по существу инструмент диатонический, так как хроматизм в ней получается от действия педалей; по той же причине и быстрые модуляции не свойственны этому инструменту, и оркестратор обязан всегда иметь это в виду. Применение двух арф, играющих поочередно, очевидно, может устранить затруднения в этом отношении.

Примечание. Напоминаю читателю, что у арфы нет двойных диезов и бемолей, почему некоторые модуляции, кажущиеся близкими, исполнимы лишь при условии энгармонизма, напр., переходы из строев *Ces-dur*, *Ges-dur* и *Des-dur* в строи или на аккорды их минорных субдоминант оказываются неудобными по причине двойных бемолей; следовательно такие переходы должны быть делаемы из строев, энгармонически им равных, т. е., из строев *H-dur*, *Fis-dur* и *Cis-dur*. Наоборот, переходы из строев *ais-moll*, *dis-moll* и *gis-moll* в строи или на аккорды их мажорных доминант немислимы по причине двойных диезов и должны быть заменены переходами из строев *b-moll*, *es-moll* и *as-moll*.

Совершенно особым техническим приемом игры является *glissando*. Предполагая, что читателю известны подробности рестройки арфы посредством ее двойных педалей в септаккорды различных видов, а также в мажорные и минорные диатонические гаммы всех строев, замечу только, что при гаммообразных *glissando* вследствие известной продолжительности звучания каждой струны получается какофоническое смешение звуков; поэтому применение таковых, как эффекта *чисто-музыкального*, требует одних верхних октав звукоряда арфы при условии полного *piano*, причем звучание струн получается мало продолжительное и достаточно отчетливое; применение же гамм *glissando* в *forte* при участии нижних и средних струн может быть допущено лишь как эффект музыкально-декоративный.

Glissando на энгармонически настроенных септ- и нонаккордах встречается чаще и, не требуя выполнения вышеприведенных условий, допускает всевозможные динамические оттенки.

Из флажолетных звуков в арфе применяются лишь октавные¹. Быстрое движение флажолетами затруднительно. Из флажолетных аккордов возможны лишь трехголосные, в тесном расположении, с двумя нотами для левой руки и одной для правой.

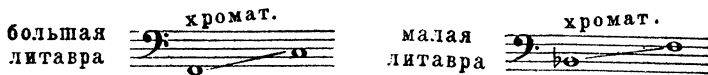
Нежно-поэтический тембр арфы способен к всевозможным динамическим оттенкам, но не имеет значительной силы, поэтому требует от оркестратора весьма осторожного обхождения, и только при трех или четырех арфах в унисон может бороться с некоторым forte всего оркестра. При glissando получается значительно бóльшая сила звучности, в зависимости от быстроты его исполнения. Флажолетные звуки очаровательного волшебного нежного тембра имеют весьма слабую звучность и могут быть применяемы только в piano. В общем, подобно pizzicato, арфа—инструмент не выразительный, но красочный.

Ударные и звенящие с определенным звуком и клавишные

Литавры

Из всех ударных и звенящих инструментов первое место занимают литавры, как необходимый член всякого оперного или симфонического оркестра. Пара литавр (Timpani), настроенных в тонику и доминанту главного строя пьесы, была издавна обязательным достоянием оркестрового состава по бетховенское время включительно; с половины же прошлого века как на Западе, так и в партитурах русской школы все чаще и чаще появлялись требования трех и даже четырех звуков литавр в течение одной и той же пьесы или музыкального отдела. В настоящее время, если, вследствие своей дороговизны, литавры с рычагом для мгновенной перестройки встречаются относительно редко, то 3 винтовых литавры можно найти в любом порядочном оркестре. Оркестратор может рассчитывать также на то, что опытный исполнитель, имея в распоряжении 3 винтовых литавры, во время достаточно долгих пауз всегда найдет возможным перестроить одну из литавр на любую ноту.

Область перестройки пары литавр бетховенского времени считалась следующая:



в настоящее же время трудно сказать что-либо определенное о верхней границе звукоряда литавр, так как таковая вполне зависит от величины и качества малой литавры, размеры которой бывают различны. Полагаю, что оркестратору следует ограничиться объемом:



Примечание. Для моей оперы-балета „Млада“ была заказана прекрасная литавра-особо уменьшенного размера, дававшая тон des 1-й октавы.

Литавры — инструмент, дающий всевозможные оттенки силы, от величайшего громоподобного fortissimo до еле слышного pianissimo, а в tremolo способный к передаче самых постепенных crescendo и diminuendo sfp и morendo.

¹ Хороши преимущественно в пределах бóльшей, малой, первой и второй октав (по пьесу).— *Прим. ред.*

Таблица D
Pizzicato

Violino

Viola

Violoncello

Contrabasso

Ноты, означенные пунктиром, сухи и беззвучны, и без удвоений духовыми неупотребительны.

* Таблица E

Колокольчики, челеста и ксилофон

Campanelli
(клавийные)

Campanelli
(простые, ударные)

Celesta

Xylophone

Со всеми хром. промежутками

звучит плохо

звучит плохо

оч. хорошо

хорошо на всем протяжении

звучит хорошо на всем протяжении

звук неясный

звучит плохо

gta

*) Этот звук часто отсутствует.

Сурдиною для заглушения звука литавр служит обыкновенно кусок материи, накладываемый на кожу и обозначаемый в партитуре надписью: *Timpani coperti* (покрытые литавры).

Фортепиано и челеста

Применение фортепианного тембра в оркестровых произведениях (я включаю фортепианные концерты с сопровождением оркестра) встречается почти исключительно в сочинениях русской школы. Применение это играет двоякую роль: тембр фортепиано, чистый или вместе с арфой, служит для воспроизведения народного инструмента — гусель, по примеру Глинки; или фортепиано употребляется в качестве как бы набора колокольчиков или колоколов с весьма нежною звучностью. Как член оркестра, а не сольный инструмент, пианино предпочтительнее концертного рояля.

В настоящее время, особенно во втором из упомянутых случаев применения, пианино начинает уступать место клавишному инструменту челеста (*Celesta* или *Piano Mustel*), введенному Чайковским. Очаровательный по тембру металлических пластинок, заменяющих в нем струны, инструмент этот звучит, подобно самым нежным колокольчикам, но имеется лишь в богатых оркестрах, и за отсутствием должен быть заменен пианино, но не колокольчиками.

Колокольчики, колокола и ксилофон

Набор колокольчиков или металлофон (*Campanelli*, *Glockenspiel*) бывает простой и клавишный. Вероятно, по недостаточности усовершенствования, последний обыкновенно бледнее первого по звучности. Употребление значительно схоже с челестой, но тембр несомненно ярче, звонче и резче.

Наборы больших колоколов, изготовляемых в форме металлических чашек или висячих трубок¹, а иногда церковные колокола небольших размеров представляют собою скорее принадлежность оперных сцен, а не оркестров.

Набор звучащих деревяшек, по которым ударяют двумя молоточками, носит название ксилофона (*Xylophone*). Тембр — звонкое шелканье, звучность довольно резкая и сильная.

В дополнение к перечисленным звучностям и тембрам следует упомянуть о приеме игры на смычковых инструментах деревом повернутого на бок смычка, называемом *col legno*. Сухая звучность *col legno* напоминает собою отчасти слабый ксилофон, отчасти тихое *pizzicato* с примесью прищелкивания. Звучит тем лучше, чем больше исполнителей.

Ударные и звенящие без определенного звука

Группа ударных и звенящих без определенного звука, как-то: 1) треугольник (*Triangolo*), 2) кастаньеты (*Castagnetti*), 3) бубенчики (*Sonagli*) 4) бубен (*Tamburino*), 5) прутья (*Verghe*), 6) малый барабан (*Tamburo*) 7) тарелки (*Piatti*), 8) большой барабан (*Cassa*) и 9) тамтам (*Tamtam*), как неспособные к участию в мелодии или гармонии, а применимые только лишь ритмически, могут быть причислены к разряду *украшающих* инструментов. Не имеющие существенного музыкального значения, инструменты эти будут рассматриваемы мною лишь попутно в настоящей книге; здесь укажу лишь на то, что из перечисленных украшающих инструментов 1, 2 и 3 можно рассматривать, как инструменты *высокие*, 4, 5, 6 и 7 — как инструменты *среднего* строя, 8 и 9 — как инструменты *низкие*, подразумевая под этим их способ-

¹ В последние годы появились колокола в форме плоских металлических дощечек с подвеской. Они обладают довольно чистыми звуками (что, вообще, бывает редко) и по своей портативности удобны для применения на концертных эстрадах. — *Прим. ред.*

ность сочетаться с соответствующими областями оркестрового звукоряда в инструментах со звуками определенной высоты.

Сравнение силы звучности оркестровых групп и соединение тембров

Сравнивая силу звучности каждой из долгозвучных групп между собою, можно прийти к следующим, хотя и приблизительным выводам.

Из представителей наиболее сильной по звучности медной группы наибольшую силу обладают трубы, тромбоны и туба. В *forte* валторны вдвое слабее: 1 Tromba = 1 Trombone = 1 Tuba = 2 Corni.

Деревянные духовые в *forte* в общем вдвое слабее валторн: 1 Corno = = 2 Clarinetti = 2 Oboi = 2 Flauti = 2 Fagotti.

В *piano* все духовые и медные можно счесть за равные.

Сравнение силы духовых со смычковыми затруднительно, так как находится в зависимости от численного состава исполнителей последних; однако, рассчитывая на средний состав смычковых квартета, можно сказать, что в *piano* каждую партию смычковых (как-то: *все* первые скрипки, *все* вторые и т. д.) следует счесть за равную одному деревянному духовому, напр., одной флейте, одному гобою, кларнету или фаготу (Violini I = 1 Flauto и т. д.); в *forte* — каждую из партий смычковых следует считать за равную двум деревянным духовым, напр., двум флейтам или кларнету с гобоем и т. п. (Violini I = 2 Flauti = 1 Oboe + 1 Clar.).

Сравнение силы короткозвучных с силою долгозвучных инструментов представляет еще большее затруднение вследствие того, что способы взятия и издавания звука и характер его в том и другом разряде слишком разнятся между собою. Соединенные силы долгозвучных групп легко заглушают свою звучностью щипковую группу, в особенности же нежные звуки пианино, челесты и *col legno*. Что же касается до колокольчиков, колоколов и ксилофона, то резкие звуки последних легко пронизывают даже соединенные силы долгозвучных групп. То же следует сказать и о звенящих, шумящих, шелестящих, трещащих и грохочущих тембрах литавр и всех прочих украшающих инструментов.

Влияние тембров одной группы на другую сказывается в удвоениях представителей одной представителями другой следующим образом: тембры деревянной духовой группы тесно сливаются, с одной стороны, с тембром смычковой, с другой стороны, с тембром медной группы. Усиливая те и другие, они *сгущают* тембр смычковых инструментов и *смягчают* тембр медных духовых. Тембр смычковых менее способен сливаться с тембром медных; при соединении таковых тот и другой тембр слышатся несколько порознь. Соединение всех трех тембров в унисон дает сгущенную, мягкую и слитную звучность.

Унисон всех или нескольких деревянных духовых поглощает своим тембром прибавленную к нему одну партию смычковых, напр.:

2 Fl. + 2 Ob. + Viol. I или 2 Ob. + 2 Clar. + Viole,
или 2 Clar. + 2 Fag. + V-celli.

Тембр смычкового инструмента, прибавленный к унисону деревянных, сообщает последнему лишь большую связность и мягкость, преобладание же тембра остается за духовыми.

Наоборот, один из деревянных, прибавленный к унисону всех или нескольких партий смычковых, напр.,

Viol. I + Viol. II + 1 Ob. или Viole + V-celli + 1 Clar.,
или V-celli + C.-bassi + 1 Fag.

сообщает смычковому унисону лишь большую густоту, а общее впечатление получается как от смычковых.

Тембр смычковых с сурдинами сливается с тембром деревянных духовых менее дружно, и оба тембра слышатся несколько порознь.

Что же касается до щипковой и звенящей групп, то при соединении их с группами долгозвучных, тембры их оказывают следующее взаимодействие: духовые группы, деревянная и медная, усиливают и как бы уясняют звучность *pizzicato*, арфы, литавр и звенящих инструментов, последние же как бы обостряют и отчеканивают звуки духовых. Соединение щипковых, ударных и звенящих со смычковой группой менее слитное, и тембры тех и других звучат раздельно. Соединение же щипковой группы с ударной и звенящей всегда тесное и благодарное в смысле усиления и уяснения звучности обеих групп.

Некоторое сходство тембра флажолетных звуков смычковых с тембром флейт (обыкновенной и малой) делает из первых как бы переход к духовым инструментам в верхних октавах оркестрового звукоряда. Сверх того, из инструментов смычковой группы альт являет своим тембром некоторое, хотя и отдаленное, сходство с тембром среднего регистра фагота и низкого регистра кларнета, образуя таким образом точку соприкосновения тембров смычкового и деревянно-духового в средних октавах оркестрового звукоряда.

Связь между группами деревянных и медных духовых лежит в фаготах и валторнах, являющих собою некоторое сходство тембров в *piano* и *mezzo-forte*, а также в низком регистре флейт, напоминающем собою тембр труб в *pianissimo*. Закрытые же и сурдинные ноты валторн и труб напоминают тембр гобоев и английского рожка и с ними вяжутся довольно тесно.

Для заключения обзора оркестровых групп считаю необходимым сделать следующие обобщения.

Существенное музыкальное значение принадлежит главным образом трем группам долгозвучных инструментов, как представительницам всех трех первичных деятелей музыки — мелодии, гармонии и ритма. Группы короткозвучных, выступая иногда самостоятельно, все-таки в большей части случаев имеют значение расцветивающее и украшающее, группа же ударных инструментов без определенного звука ни мелодического, ни гармонического значения иметь не может, а лишь одно ритмическое.

Порядок, в котором рассмотрены здесь шесть оркестровых групп — смычковая, деревянная духовая, медная духовая, щипковая, ударная и звенящая с определенными звуками и ударная и звенящая со звуками неопределенной высоты, — наглядно указывает значение этих групп в искусстве оркестровки, как представительниц вторичных деятелей — красочности и выразительности. Как представительница выразительности на первом месте стоит смычковая группа. В следующих за нею по порядку группах выразительность постепенно слабеет, и наконец в последней группе ударных и звенящих выступает одна лишь красочность.

В том же порядке стоят оркестровые группы и по отношению к общему впечатлению, производимому оркестровкой. Смычковая группа слушается без утомления в течение долгого времени благодаря своим разнообразным свойствам (чему примером может служить квартетная музыка, а также существование пьес значительной длительности, сочиненных исключительно для смычкового оркестра, напр., многочисленные сюиты, серенады и т. п.). Достаточно введения одной лишь партии смычковой группы, чтобы освежить музыкальный отрывок, исполняемый одними духовыми группами. Тембры духовых, напротив, способны вызывать более скорое пресыщение; за ними следуют щипковые и, наконец, ударные и звенящие инструменты всех родов, требующие для их применения значительных перерывов.

Несомненно также, что частые соединения тембров (удвоения, утроения и т. д.), образующие сложные тембры, ведут к некоторому обезличению каждого из них и к однообразию общей красочности, и что применение одиночных или простых тембров, наоборот, дает возможность большего разнообразия оркестровых красок.

7 июня 1938 года.

Глава II

МЕЛОДИЯ

Мелодия, будь то длинная или краткая мелодия, мотив или фраза, непременно требует выделения в том случае, когда она сопровождается другими голосами. Выделение может быть искусственное и естественное. Первое не зависит от характера тембра мелодии и достигается посредством динамических оттенков большей степени, чем в прочих голосах. Напротив, второе, естественное выделение мелодии достигается подбором, т. е. противопоставлением тембра или усилением звучности через удвоение, утроение и т. д., а также перестановкой инструментов, напр., виолончелей выше альтов или скрипок, кларнетов или гобоев выше флейт, фаготов выше кларнетов и т. п.

Мелодия, лежащая в верхнем голосе, выделяется уже благодаря своему положению; мелодия в басу — до некоторой степени по той же причине. В среднем же голосе мелодия выделяется наименее, а потому в особенности требует применения вышеупомянутых средств. Те же приемы применяются и к мелодии двухголосной (в терциях или секстах), а также к сочетанию мелодий, т. е. к сложению контрапунктического.

Мелодия у смычковых

Примеры разнообразного употребления смычковых в мелодическом значении неисчислимы; читатель найдет их во множестве образцов настоящего руководства. За исключением контрабасов, с их глуховатою и мало гибкою звучностью, обыкновенно употребляемою в соединении с виолончелями (в октаву или унисон), прочие члены смычковой группы: скрипки, альты и виолончели суть самостоятельные представители *ведения мелодии*.

а) Скрипки

Мелодия сопрано-альтовой тесситуры + высший регистр лежит главным образом на обязанности первых скрипок (Viol. I), иногда вторых (Viol. II), а также на тех и других, соединенных в унисон (Viol. I + II), что придает мелодии более густую звучность, не нарушая мягкости тембра.

Образцы:

№ 1. *Шехеразада*, ч. II [B]. Мелодия piano (Viol. I) грациозного характера.

№ 2. *Сказание о невидимом граде Китеже* [283].

№ 3. *Испанское каприччио* [F]. 1-е скрипки в высоком регистре, без удвоений лежат октавой выше деревянных духовых. Звучность весьма изысканная.

Антар [12]. Легкая, грациозная мелодия восточного происхождения, танцевального характера (Viol. I *con sord.*). Сурдины придают ей матовый тембр и воздушную легкость.

Антар, перед [70]. Мелодическая нисходящая фраза Viol. I *con sord. piano*.

Царская невеста [81]. Мелодия *pianissimo* (Viol. I), драматического, беспокойного характера. Сопровождение гармоническое — (Viol. II и V-le *tremolando* — средние голоса; бас — V-celli).

б) Альты

Мелодия альтово-теноровой тесситуры + высший регистр есть достояние альтов. Тем не менее, широкие певучие мелодии реже поручают альтам, сравнительно со скрипками и виолончелями, отчасти по причине несколько носового тембра альтов, более подходящего для коротких и характерных фраз и мотивов, а отчасти и ввиду их меньшей численности. В большинстве случаев мелодия у альтов удваивается другими струнными или духовыми.

Образцы:

№ 4. *Пан воевода*, дуэт II действия [145]. Широкая, певучая мелодия альтов *dolce* в унисон с пением меццо-сопрано.

№ 5. *Золотой петушок* [193]. Плавная, певучая мелодия.

№ 6. *Садко*, музык. картина [12]—Viola *con sord.* Короткий мотив плясового характера *piano* в *Des-dur.* (Та же музыка в VI картине оперы *Садко* в *E-dur* звучит несколько резче).

с) Виолончели

Виолончель, как представительница ведения мелодии тенорово-басовой тесситуры + высший регистр, напротив, чаще применяется в певучих мелодиях страстного и напряженного настроения, чем в мелодических рисунках и фразах характерных и беглых. Мелодическое пение в большей части случаев поручается верхней струне (А), вследствие прелести ее грудного певучего тембра.

Образцы:

№ 7. *Пан воевода* [134], ноктюрн „Лунный свет“. Широкая, певучая мелодия *dolce ed espressivo*, идущая далее в октаву с Viol. I.

№ 8. *Снегурочка* [231] (с 5-го такта). Певучая мелодия на струне А *capabile ed espress.*, имитирующая мелодии Clar. I.

№ 9. *Снегурочка* [274]. Певучая фраза с небольшими фиоритурными украшениями.

Антар [56]. Певучая мелодия на струне А.

Антар [63]. Та же певучая мелодия в *Des-dur* на струне D (удвоена фаготом).

д) Контрабасы

Тесситура — *basso profondo* + низший регистр, в связи с глуховатой звучностью мало способствует контрабасам к исполнению певучих фраз и мелодий. Таковые поручаются контрабасам обыкновенно в унисон с виолончелями или в октаву с ними. Среди своих оркестровых сочинений я затрудняюсь найти примеры сколько-нибудь ответственных фраз, порученных контрабасам без помощи виолончелей или фаготов.

Образцы:

* № 10. *Сказание о невидимом граде Китеже* [316] — контрабас соло, удвоенный сначала контрафаготом, а затем фаготом. Редкий случай нотирования партии контрабаса в альтовом ключе (в конце фразы).

* № 11. *Золотой петушок* [120] — C.-bassi + C.-fag.

Соединения в унисон

а) Violini I + Violini II. — Соединение в унисон первых скрипок со вторыми, очевидно, не может внести какого-либо изменения в скрипичный тембр, сообщая ему лишь большую густоту и в то же время мягкость вследствие умножения числа исполнителей. Чаще всего соединение обеих партий скрипок в унисон встречается при одновременном же удвоении мелодии каким-либо из деревянных духовых. Значительное число соединенных скрипок в таком случае не дает возможности тембру духового инструмента получить преобладание в образующейся сложной звучности, которая продолжает представлять собой скрипичный тембр наибольшей густоты и сочности.

Образцы:

№ 12. *Шехеразада*, ч. III, начало. Певучая мелодия (Viol. I + II) сначала на струне D, далее — на струне G.

№ 13. *Золотой петушок* [70] — Viol. I + II con sord.

Майская ночь, увертюра [D]. Мелодия piano оживленная; певучая в начале, далее, идущая в 2-х октавах (Viol. I [8], Viol. II), получает фигурационное строение.

б) Violini + Viole. — Ведение скрипок в унисон с альтами не представляет чего-либо характерного, подобно предыдущему соединению. Преобладание остается за скрипичным тембром. Как и в предыдущем соединении, звучность получается густая и мягкая.

Образцы:

№ 14. *Садко* [208] — Viol. I + Viol. II + V-le sul G. Певучая и спокойная мелодия pianissimo в унисон с пением альтов и теноров хора.

Золотой петушок [142] — то же соединение.

в) Viole + Violoncelli. — Соединение альтов с виолончелями дает густую, сочную звучность с преобладанием виолончельного тембра.

Образцы:

№ 15. *Снегурочка* [5] — прилет Весны. V-le + V-celli + Cor. ingl. Та же певучая фраза mezzo forte cantabile, что и в образце № 9; но, лежа на терцию выше и в более ясной и светлой тональности, звучит особенно ярко и напряженно. Присоединенный английский рожок не вносит существенного изменения в общий сложный тембр, в котором преобладание остается за виолончелями.

№ 16. *Золотой петушок* [71] — V-le + V-celli con sord.

д) Violini + V-celli. — Соединение, подобное предыдущему, с преобладанием тембра виолончелей. Звучность еще более сгущенная.

Образцы:

№ 17. *Снегурочка* [288]. Весна опускается в озеро. Viol. I + Viol. II + V-celli + Cor. ingl. Певучая фраза, тождественная с №№ 9 и 15. Английский

рожок теряется в общем сложном тембре. Преобладание за тембром виолончелей. Звучность еще более яркая.

№ 18. *Майская ночь*, д. III [L], хор русалок. Присоединение одной виолончели к мелодии скрипок уже сообщает последним оттенок виолончельного тембра.

е) Viol. I + II + Viola + V-cellii. — Введение в унисон скрипок, альтов и виолончелей, возможное лишь в мелодиях альтово-теноровой тесситуры, сосредоточивает всю силу звучности этих инструментов в одно целое сложного тембра, достигая большой силы и напряженности в forte и необычайной густоты и мягкости в piano.

Образцы:

№ 19. *Шехеразада*, ч. II [P] — энергичная фраза fortissimo.

Млада. Литовская пляска, перед [36].

Млада, д. III [47] — пляска и мимика Клеопатры. Певучая мелодия с цветистыми украшениями восточного происхождения.

г) V-cellii + Contrabassi. — Соединение, дающее густую и мягкую звучность в области низкого баса, по существу дела применяемое лишь изредка в басовых фразах и мотивах низкой тесситуры.

Образцы:

№ 20. *Садко* [260] — постоянный фигурационный мотив forte суровой звучности и характера.

№ 21. *Сказание о невидимом граде Китеже* [240] — фраза pianissimo грозного, чудовищного характера.

Ведение смычковых в октаву (в 2-х октавах)

а) Ведение в октаву 1-х и 2-х скрипок.

Ведение первых скрипок со вторыми в октаву — прием обыкновенный и весьма часто применяемый для мелодических рисунков всех родов, и в особенности при тесситуре таковых, превышающей тесситuru высокого сопрано. Как то уже было замечено мною, тембр верхней струны (Е), выходя за пределы высокого сопрано, все более и более теряет свою выразительность и сочность. Сверх того, мелодические рисунки скрипок в высшем регистре, не будучи ведены в октаву, звучат как-то нежелательно одиноко. При ведении в октаву выразительность, сочность и устойчивость тембра восстанавливаются. Читатель найдет в образцах настоящей книги много исленные примеры ведения скрипок в октаву, здесь же я привожу несколько по преимуществу певучих образцов.

Образцы:

№ 22. *Царская невеста* [166]. Певучая мелодия piano.

№ 23. *Сказка о царе Салтане* [227]. Певучая мелодия с повторением нот, dolce, espr. e cantabile.

№ 24. *Садко*, опера [217]. Быть может, единственный в своем роде пример крайне высокой тесситуры в первых скрипках.

Примечание. Исполнение трудное, но вполне возможное. Для исполнения верхнего голоса мелодии достаточно одного или двух пультов первых скрипок; остальные первые скрипки могут быть присоединены ко вторым. Резкость тембра верхней октавы от этого уменьшается, исполнение становится дружнее и чище, а более выразительный тембр нижней октавы сгущается.

* № 25 *Псковитянка*, д. III [63].

Царская невеста [206]. Широкая певучая мелодия *mezzo piano*; нижний голос в унисон с пением *soprano*.

Шехеразада, ч. III [J]. Певучая мелодия *G-dur, dolce e cantabile* (тождественная с № 12).

Садко, муз. карт. [12] $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right\} 8$ *con sord.* Короткий плясовой мотив *pianissimo*, перенимаемый скрипками после альтов (см. № 6).

* *Золотой петушок* [156].

* " " [165].

* *Антар*, ч. I [11].

b) Ведение в октаву разделенных скрипок (*divisi*).

Ведение в октаву первых или вторых скрипок, разделенных на 2 партии, несомненно ослабляет звучность мелодии, уменьшая число исполнителей каждого голоса вдвое, что в особенности становится чувствительным в малых оркестрах. Тем не менее, изредка прием этот применим, если мелодия лежит достаточно высоко и большей частью при удвоении ее деревянными духовыми.

Образцы:

№ 26. *Снегурочка* [283], хор цветов — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Viol. soli} \\ \text{Viol. I} + \text{Fl. I} \end{array} \right\} 8$. Певучая фраза *pianissimo* в двух октавах, идущая вместе с пением женского хора (*Sopr. I*), перенимаемая от *Corno inglese*. В нижней октаве все первые скрипки + флейта, в верхней — только две скрипки *soli*. Верхний голос оказывается вполне достаточно слышимым, так как при общем *pianissimo* исполнители первого пюльта всегда имеют возможность играть с несколько большим тоном.

Снегурочка [166] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right\} 8$ *mezzo forte espressivo*. Частичное удвоение пения Купавы (*soprano*). Мелодия удвоена флейтой и гобоем.

c) Ведение в октаву скрипок и альтов.

Ведение первых или вторых скрипок в октаву с альтами — прием обыкновенный, особенно в тех случаях, когда мелодия нижней октавы заходит за предел нижнего скрипичного *G*.

1) $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. (I или II)} \\ \text{Viola} \end{array} \right\} 8$.

Образец:

Снегурочка [132], финал I действия. Оживленная, беспокойная мелодия *piano*.

2) $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} + \text{II} \\ \text{Viola} \end{array} \right\} 8$ и 3) $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} + \text{V-le} \end{array} \right\} 8$.

Не вполне равные расположения. Первое употребляется, когда желают придать более блеска верхнему голосу; второе — для придания большей густоты и певучести нижнему голосу.

Образцы:

№ 27. *Садко*, перед [181] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} + \text{Viol. II} \\ \text{Viola} \end{array} \right\} 8$. Оживленный пассаж *forte* с повторением нот.

№ 28. *Снегурочка* [137], финал I действия — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} + \text{V-le} \end{array} \right\} 8$. Певучая фраза, передаваемая флейте и кларнету. См. также № 8.

d) Ведение в октаву альтов с виолончелями.

Этот прием употребляется главным образом тогда, когда скрипки заняты чем-либо другим.

Образец:

* Сказание о невидимом граде Китеже [59] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{V-celli} \end{array} \right\} 8$ с удвоением фактами.

е) Ведение в октаву скрипок и виолончелей.

Употребляется главным образом для певучего и выразительного пения, если мелодия в виолончелях лежит на струнах А и D. Прием этот по звучности предпочтительнее предыдущего; примеры многочисленны.

Образцы:

№ 29. *Антар* [43] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} + \text{Viol. II} \\ \text{V-celli} \end{array} \right\} 8$. Певучая мелодия восточного происхождения.

* № 30. *Шехеразада*, ч. III, перед [P] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} + \text{V-celli} \end{array} \right\} 8$ и $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} + \text{II} \\ \text{V-celli} \end{array} \right\} 8$. Первый из этих двух случаев встречается весьма редко.

Шехеразада, ч. III [H] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{V-celli} \end{array} \right\} 8$. Певучая мелодия *mezzo forte appassionato*. См. также № 1.

Пан воевода [134], ноктюрн „Лунный свет“ — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{V-celli} \end{array} \right\} 8$. Продолжение певучей мелодии виолончелей (см. № 7).

Майская ночь, д. III [B, C, D] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} + \text{Viol. II} \\ \text{V-celli} \end{array} \right\} 8$. Мелодическая фраза *forte*.

ф) Ведение в октаву виолончелей и контрабасов.

Обыкновенный способ ведения басового голоса, равно и мелодических рисунков басовой тесситуры. Примеры бесчисленны.

Иногда мелодический рисунок в контрабасе является упрощенным против такового в виолончелях.

Образец:

Снегурочка [9], ария Весны.

г) Ведение альтов в октаву с контрабасами.

Прием довольно редкий; применяется, когда виолончели заняты другим.

Образец:

№ 31. *Сказание о невидимом граде Китеже* [223] (такты 6—8).

h) Ведение в октаву с удвоением каждого из голосов в унисон.

Ведение первых и вторых скрипок в октаву с альтами и виолончелями образует прекрасную, немного суровую звучность при тесситуре мелодии в средних октавах. Применяется довольно часто.

Образцы:

Снегурочка [58], [60], [65] и [68]. Одна и та же мелодия, первые два раза *pianissimo* без удвоений, а затем *mezzo forte* и *forte*, удвоенная деревянными духовыми.

Млада, д. II, литовская пляска, начало. Оживленная тема *piano*.

Псковитянка, д. II [28].

Примечание I. Считаю нужным обратить внимание на то, что к мелодиям, лежащим в крайнем верхнем пределе оркестрового звукоряда (с половины 3-й октавы), обыкновенно присоединяется их нижняя октава; напротив того, мелодии, задуманные в крайних нижних пределах (приблизительно с половины большой октавы), ведутся с присоединением их верхней октавы.

Образец:

Садко [207]. (см. № 24).

Примечание II. Ведение в октаву инструментов одного рода (кроме скрипок), напр., разделенных альтов, виолончелей или контрабасов $\left[\begin{array}{l} V-le\ I \quad V-celli\ I \quad C.-bassi\ I \\ V-le\ II \quad V-celli\ II \quad C.-bassi\ II \end{array} \right] 8$. В общем нежелательно, так как в этом случае голоса, составляющие октаву, будут исполняться на различных струнах, и в характере тембров не будет должного соответствия.

Примечание III. Иногда встречается ведение в октаву по следующей схеме $\left[\begin{array}{l} V-le + V-celli\ I \\ C.-bassi + V-celli\ II \end{array} \right] 8$.

Ведение мелодии в трех октавах

a) $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I \\ Viol.\ II \\ V-le \end{array} \right\} 8$ или $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I \\ Viol.\ II \\ V-celli \end{array} \right\} 8$ применяется для широких певучих мелодий крайне напряженного настроения, преимущественно *forte*.

Образец:

№ 32. *Антар* [65] — $\left. \begin{array}{l} V-ni\ I \\ V-ni\ II \\ V-le + V-celli \end{array} \right\} 8$

b) $\left. \begin{array}{l} V-le \\ V-celli \\ C.-bassi \end{array} \right\} 8$ или $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I + II \\ V-le + V-celli \\ C.-bassi \end{array} \right\} 8$ или $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I + II + V-le \\ V-celli \\ C.-bassi \end{array} \right\} 8$

применяется при условии употребления низких регистров в каждом из инструментов, в мотивах и фразах преимущественно сурового или грубого характера.

Образцы:

№ 33. *Снегурочка* [215], пляска скоморохов.

Сказание о невидимом граде Китеже [66], начало 2-го действия.

Примечание. Неровность удвоений в случае: $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I + II + V-le \\ V-celli \\ C.-bassi \end{array} \right\} 8$ не играет значительной роли, так как при ведении в нескольких октавах гармонические призвуки одной октавы взаимно поддерживают звучность другой.

Ведение мелодии в четырех и пяти октавах

Расположение: $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I \\ Viol.\ II \\ V-le \\ V-celli \\ C.-bassi \end{array} \right\} 8$ встречается весьма редко и обыкновенно при

поддержке духовыми.

Образец:

Сказание о невидимом граде Китеже [150] (*allargando*).

* *Шехеразада*, ч. IV с 10-го такта — $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I \\ Viol.\ II \\ V-le + V-celli \\ C.-bassi \end{array} \right\} 8$

Ведение мелодии в терцию и сексту

Мелодическое ведение смычковых в терцию требует скорее одинаковых тембров в обоих голосах, при ведении же в сексту равным образом употребительны и различные тембры. Поэтому при ходах терциями в октаву встречается прием ведения первых и вторых скрипок *divisi*, каждая в терциях; несмотря на некоторую разницу в численности тех и других, терции получают равной звучности. К такому же приему можно прибегать для альтов с виолончелями. При ведении в сексту к этому приему прибегать нет надобности.

Образцы:

* № 34. *Сказание о Китеже* [34] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I div.) } 3 \\ \text{Viol. II div.) } 3 \end{array} \right\} 8$

* *Сказание о Китеже* [39] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I } 1 \\ \text{Viola } 1 \end{array} \right\} 6$

См. также *Сказание о Китеже* [223]: $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I } \} 3 \\ \text{Viol. II } \} 3 \\ \text{Viola I } \} 3 \\ \text{Viola II } \} 3 \end{array} \right\} 8$ (№ 31).

Ведение в октаву, терцию и сексту обыкновенно делается в нормальном порядке расположения тесситур каждого из инструментов, во избежание изысканной звучности, могущей возникнуть из его нарушения. Однако таковое нарушение встречается в исключительных случаях. Так, в нижеприводимом образце при ведении в сексту верхний голос исполняется виолончелями, а нижний на басках скрипок, что придает звучности весьма своеобразный характер.

Образец:

№ 35. *Испанское каприччио* [D] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli} \\ \text{Viol. I+II} \end{array} \right\} 6$

Мелодия у деревянных духовых

* Выбор того или другого инструмента для мелодий различного характера и настроения определяется свойствами инструментов, подробно разобранными в предыдущей главе, и в значительной степени предоставляется личному вкусу инструментатора. В настоящем отделе будут указаны лишь наилучшие, в смысле звучности и тембра, способы соединения деревянных духовых в унисон и в октаву, а также ведение мелодий в терцию, сексту и смешанное. Примеры употребления деревянных духовых *solo* читатель найдет в любой партитуре. Здесь по необходимости приходится ограничиться наиболее характерными образцами:

Образцы употребления деревянных духовых *solo*.

1. Flauto piccolo: № 36. *Сказка о царе Салтане* [216]; *Сербская фантазия* [C]; *Снегурочка* [54]. **Сказание о Китеже* [356] (см. № 126).

2. Flauto grande: № 37. *Шехеразада*, ч. IV, перед [A] (F1. а 2 в низком регистре); *Антар* [4]; *Сервилия* [80]; *Снегурочка* [79], [183]; *Сказка* [1]; *Ночь перед рождеством* [163]. *См. также образцы №№ 122, 136, 176, 276, 279, 280.

Flauto (двойной удар языка): № 38. *Псковитянка*, д. III, после [10]; *Пан воевода* [72]; *Шехеразада*, ч. IV, после [V].

3. Flauto contralto: № 39. *Сказание о Китеже* [44].

4. Обое: № 40. *Шехеразада*, ч. II [A]; № 41. *Снегурочка* [50]; №№ 42 и 43. *Золотой петушок* [57] и [97]. **Майская ночь*, д. III [Кк]; *Царская невеста* [108] (см. № 284) *Снегурочка* [112], [239]. См. также образцы №№ 121, 252.

5. Corno inglese: № 44. *Испанское каприччио* [E]; № 45. *Золотой петушок* [61]; *Снегурочка* [97], [283] (см. № 26). *См. также №№ 252, 289, 290.

6. Clarinetto piccolo: № 46. *Млада*, д. II [33]; *Млада*, д. III [37] (см. № 299).

7. Clarinetto: *Сербская фантазия* [G]; *Испанское каприччио* [A]; *Снегурочка* [90], [99], [224], [227], [231] (см. № 8); *Майская ночь*, д. I, перед [X], *Шехеразада*, ч. III [D]; *Сказка* [M]; *Царская невеста* [50], [203];

Золотой петушок [97] (низк. рег. см. № 43). * См. также №№ 23, 104, 118, 119, 126, 177, 190; фигурация у Cl. — №№ 2, 18, 152, 171.

8. Clarinetto basso: №№ 47 и 48. *Снегурочка* [243] и [246—247]; * см. также № 292.

9. Fagotto: № 49. *Боярыня Вера Шелого* [36]; № 50. *Золотой петушок* [249]; № 51. *Млада*, д. III после [29]; *Антар* [59]; *Шехеразада*, ч. II, начало (см. № 40); см. также № 78.

10. Contrafagotto: *Сказание о Китеже*, перед [84], [289]; см. также № 10 (C.-fag. + C.-basso solo).

Нормальный, наиболее естественно звучащий порядок деревянных духовых, в смысле тесситуры их среди всего оркестрового звукоряда, следующий, начиная сверху: Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti (как то принято располагать в оркестровых партитурах). Нарушение этого порядка, напр., помещение фаготов выше кларнетов или гобоев, или флейт ниже гобоев и кларнетов, и тем более фаготов выше флейт—ведет к вычурности и изысканности звука, хотя в некоторых особых случаях может быть применено с пользой и послужить художественным целям. Рекомендую учащемуся не злоупотреблять, однако, этим приемом.

Соединение в унисон

При соединении двух разнородных духовых инструментов в унисон получаются следующие сложные тембры:

а) *Флейта* + *гобой*. Тембр большей густоты, чем флейтный и большей мягкости, чем гобойный. В piano внизу преобладает флейтный тембр, вверх—гобойный. Пример употребления: № 52. *Снегурочка* [113].

б) *Флейта* + *кларнет*. Тембр большей густоты, чем флейтный и более матовый, чем тембр кларнета. Внизу преобладает тембр флейты, вверх—кларнета. Примеры: № 53. *Сказание о Китеже* [330], также [339], [342].

в) *Гобой* + *кларнет*. Тембр большей густоты, чем каждого из инструментов порознь. Внизу преобладает носовой и темный тембр гобоя, вверх—грудной и светлый кларнета. Примеры: № 54. *Снегурочка* [115], *Снегурочка* [19]. См. также *Сказание о Китеже* [68], [70], [84]—2 Об.+3 Cl. (№№ 199—201).

д) *Флейта* + *гобой* + *кларнет*. Тембр весьма густой. Внизу преобладает флейта, в середине—гобой, вверх—кларнет. Примеры: *Млада*, д. I [1]; * *Садко* [58] (2 Fl + 2 Ob. + Cl. picc.).

е) *Фагот* + *кларнет*. Тембр значительной густоты. Внизу преобладает угрюмый тембр кларнета, вверх—болезненный фагота. Пример: * *Млада*, д. II после [49].

ф) *Фагот* + *гобой* и

г) *Фагот* + *флейта*.

Сочетания ф и г, а также *фагот* + *кларнет* + *гобой*, *фагот* + *кларнет* + *флейта* встречаются весьма редко, кроме некоторых случаев оркестровых tutti, где появляются исключительно для увеличения силы звука, а не с целью получить новый сложный тембр. Во всех таких соединениях, тесситура коих очень ограничена (приблизительно в пределах 1-й октавы), в нижней ее трети выступает тембр низких нот флейты, в средней трети—тембр высоких тонов фагота. Кларнет, благодаря тому, что на долю его достаются одни лишь средние более слабые ноты, в таких соединениях мало выделяется своим тембром.

h) *Фагот* + *кларнет* + *гобой* + *флейта*. Соединение, встречаемое тоже весьма редко. Тембр густой, мало поддающийся словесному определению. Тембры отдельных инструментов, его составляющих, выделяются более или менее на вышеизложенных основаниях. Примеры: № 55 *Снегурочка* [301]; *Майская ночь*, д. III [Qq̄q̄]; *Увертюра „Светлый праздник“* начало.

Соединение в унисон двух или более тембров, придавая сочетанию известную прелесть густоты, мягкости и силы звука, в то же время ведет к значительному безразличию колорита и выразительности сложного тембра перед простым. Особенности простых тембров от наложения одного на другой теряют свою характерность. Поэтому прибегать к подобным соединениям следует с большой осторожностью, дабы не впасть в нежелательное безразличие и отсутствие характерности. В мелодиях и фразах, исключительно требующих гибкости выражения, следует предпочитать инструменты *solo*, т.е. простые тембры. Подобную же мысль можно высказать и о соединении в унисон двух одинаковых тембров, как 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета или 2 фагота. В подобных случаях тембр, не теряя своих характерных особенностей и выигрывая лишь в силе и густоте звука, тем не менее, теряет в гибкости выражения, так как инструмент *solo* чувствует себя всегда свободнее в этом отношении, нежели удвоенный. В общем к удвоениям одинакового тембра и к смешению тембров в силу вещей чаще прибегают в *forte*, нежели в *piano*, а также тогда, когда колорит и выражение носят скорее общий, массовый, декоративный характер, чем частный, личный и интимный.

По этому же поводу не могу не высказать своего несочувствия к приему удвоения всего состава деревянных духовых, делаемого некоторыми дирижерами при непомерном увеличении состава смычкового квартета, что, однако, вызывается часто преувеличенными размерами концертных помещений. Я убежден, что, как размеры концертного зала, так и численный состав оркестра должны иметь свои известные пределы для художественной музыки. Концерты-монстр должны иметь программу, составленную из пьес, предназначенных для этой цели и следовательно написанных при особых художественных условиях, которых я здесь касаться не буду.

Ведение в октаву (в двух октавах)

При ведении мелодии в октаву нормальный порядок инструментов предпочтительнее по большей естественности звучности:

$$8 \begin{bmatrix} Fl. & Fl. & Fl. & Ob. & Ob. & Clar. \\ Ob. & Clar. & Fag. & Cl. & Fag. & Fag. \end{bmatrix} 8.$$

Сочетание флейты с фаготом в октаву редко встречается вследствие слишком большого несоответствия регистров. Нарушение указанного порядка, как, напр., помещение фагота выше кларнета или гобоя, кларнета выше гобоя или флейты и гобоя выше флейты, ведет к неестественной и вычурной звучности, вследствие спутанности регистров, так как в таких случаях более высокому инструменту приходится играть в низком регистре, а более низкому—в высоком, и несоответствие тембров дает себя знать.

Образцы:

№ 56. *Испанское каприччио* $\left[\begin{array}{c} \boxed{O} \\ \text{Ob.} \end{array} \right] \begin{array}{c} Fl. \\ \text{Ob.} \end{array} \Big] 8.$

№ 57. *Снегурочка* $\left[\begin{array}{c} \boxed{254} \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \right] \begin{array}{c} Fl. \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \Big] 8.$

* № 58. *Шехеразада*, ч. III $\left[\begin{array}{c} \boxed{E} \\ \text{Cl.} \end{array} \right] \begin{array}{c} Fl. \\ \text{Cl.} \end{array} \Big] 8.$

№ 59. *Боярыня Вера Шелога* $\left[\begin{array}{c} \boxed{30} \\ \text{Fag.} \end{array} \right] \begin{array}{c} Cl. \\ \text{Fag.} \end{array} \Big] 8.$

Садко $\left[\begin{array}{c} \boxed{195} \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \right] \begin{array}{c} Fl. \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \Big] 8.$

Пан воевода $\left[\begin{array}{c} \boxed{132} \\ \text{Clar.} \end{array} \right] \begin{array}{c} Fl. \\ \text{Clar.} \end{array} \Big] 8.$

Сказка о царе Салтане $\left[\begin{array}{c} \boxed{39} \\ \text{Fag.} \end{array} \right] \begin{array}{c} Clar. \\ \text{Fag.} \end{array} \Big] 8$, и множество других примеров в любой партитуре.

Ведение в октаву инструментов тождественного тембра, как, напр., 2-х флейт, 2-х гобоев, 2-х кларнетов или 2-х фаготов нельзя исключить, но не

должно рекомендовать, так как, играя в различных регистрах своих, инструменты как бы не вполне соответствуют друг другу. Тем не менее, при удвоении смычковыми инструментами или *pizzicato* способ этот употребляется с пользою, в особенности, если при этом инструменты не слишком удаляются от своего среднего регистра. Очень хорош этот способ для повторяющихся выдержанных нот.

Образцы:

Майская ночь, д. I $\left[\overline{17} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Cl. I} \\ \text{Cl. II} \end{array} \right\} 8$.

* *Садко*, после $\left[\overline{159} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Ob. I} \\ \text{Ob. II} \end{array} \right\} 8$, удвоенные *pizz.*

* *Сервилия*, после $\left[\overline{21} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fag. I} \\ \text{Fag. II} \end{array} \right\} 8 + \text{pizz.}$

Октавы из однородных инструментов, напр.

$8 \left\{ \begin{array}{l} \text{Fag.} \\ \text{C. fag.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Clar.} \\ \text{Cl. basso.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Cl. picc.} \\ \text{Clar.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Flauto.} \\ \text{Fl. c.-alto} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Flauto.} \end{array} \right\} 8$ всегда хороши

Образцы:

№ 60. *Млада*, д. III, перед $\left[\overline{44} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8$.

Снегурочка $\left[\overline{5} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 8$ (см. № 15).

Царская невеста $\left[\overline{133} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 8$.

Сказка о царе Салтане $\left[\overline{216} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 8$ (см. № 36).

Садко, после $\left[\overline{59} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Cl. picc.} \\ \text{Clar.} \end{array} \right\} 8$

Сказание о Китеже $\left[\overline{240} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fag.} \\ \text{C.-fag.} \end{array} \right\} 8$ (см. № 21).

Подобно тому как и в группе смычковой, мелодии, лежащие в предельных высоких или предельных низких октавах, в общем предпочтительнее вести в октаву, в первом случае прибавляя таковую снизу, а во втором сверху; напр., мелодию малой флейты вести в октаву с большой флейтой, гобоем или кларнетом, мелодию контрафагота, фагота или басового кларнета—с верхней октавой в фаготе, басовом или обыкновенном кларнете:

$8 \left[\begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Ob.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Clar.} \end{array} \right\} 8$.

$8 \left[\begin{array}{l} \text{Fag.} \\ \text{C.-fag.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Cl. basso.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Clar.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Clar.} \\ \text{Cl. basso.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Fag.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} \text{Fag.} \\ \text{Cl. basso.} \end{array} \right\} 8$.

Образцы:

* № 61. *Млада*, д. II, литовская пляска $\left[\overline{32} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Cl. picc.} \end{array} \right\} 8$.

* *Сказка о царе Салтане* $\left[\overline{39} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Ob.} \end{array} \right\} 8$.

Садко $\left[\overline{150} \right] - \left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} \\ \text{Cl. picc.} \end{array} \right\} 8$.

* При ведении в октаву употребительны и смешанные тембры; все выше сказанное относится и к такого рода случаям.

Образцы:

№ 62. *Сервилия* $\left[\overline{163} \right] - \left. \begin{array}{l} 2 \text{ Fl.} + \text{Ob.} \\ 2 \text{ Cl.} + \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8$.

№ 63. *Царская невеста* $\left[\overline{120} \right] - \left. \begin{array}{l} 3 \text{ Fl.} + \text{Ob.} \\ 2 \text{ Cl.} + \text{Fag.} + \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8$.

Пан воевода [134] — Cl. + Ob. } 8 (см. № 7).
 Cl. + Cor. ingl. }
Млада, д. III [41] — Fl. Fl. c.-alto. } 8.
 Cl. + Clar. basso }

Ведение в 3-х, 4-х и 5-ти октавах

И в этом случае следует руководствоваться предыдущими правилами, соблюдая нормальный порядок расположения инструментов:

В 3-х окт. Fl. Ob. Fl. Fl. } 8
 Ob. Cl. Cl. Ob. } 8
 Cl. Fag. Fag. Fag. } 8
 В 4-х окт. Fl. } 8
 Ob. } 8
 Cl. } 8
 Fag. } 8

Применяется также смешение тембров.

Образцы:

№ 64. *Испанское каприччио* [P] — мелодия в 4-х октавах —

Fl. picc. } 8
 2 Fl. } 8
 2 Ob. + Cl. } 8
 Fag. } 8

* № 65. *Антар*, ч. III, начало — Fl. picc. + 2 Fl. } 8
 2 Ob. + 2 Cl. } 8; то же [C] — в 4-х
 октавах (Fl. picc. октавой выше).

* № 66. *Шехеразада*, ч. III [G] — Fl. picc. } 8
 Cl. I } 8.
 Cl. II }

Царская невеста [141] — мелодия в 3-х октавах.

* *Сказание о Китеже* [212] — 2 Clar. } 8
 Clar. basso } 8.
 Contrafag. }

* *Млада*, д. III, после [42] — Fl. } 8
 Ob. } 8.
 Cor. ingl. }

Ведение мелодии в терцию и сексту

Мелодические ходы терциями и секстами требуют или двух инструментов одинакового тембра: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., или различных тембров, но расположенных в нормальном порядке: Fl. Fl. Ob. Clar. Ob. } 3 (6). При нарушении нормального порядка, напр., Ob. Cl. Fag. } 3 (6), получается странная и вычурная звучность. Для ходов терциями наилучшим способом в смысле ровности звука служит ведение их парами одинаковых инструментов; для ходов секстами более подходят инструменты различные по тембру. Тем не менее, оба способа хороши и удобоприменимы. Для смешанных ходов из терций и секст, или терций, квинт и секст, например:



оба способа одинаково подходящи.

Образцы:

№ 67. *Испанское каприччио*, перед \boxed{V} — различные духовые в терцию и сексту.

Сказание о Китеже $\boxed{24}$ — различные деревянные поочередно.

Майская ночь, д. III \boxed{G} — $\left. \begin{array}{l} \text{Clar.} \\ \text{Clar.} \end{array} \right\} 3$.

Садко $\boxed{279-280}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 3$ (6).

Сервилия $\boxed{228}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 3$ и $\left. \begin{array}{l} \text{Cl.} \\ \text{Cl.} \end{array} \right\} 3$.

Золотой петушок $\boxed{232}$ — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Fl.} \\ 2 \text{ Ob.} \end{array} \right\} 6$.

* *Садко* $\boxed{43}$ — все деревянные поочередно, чистые тембры.

В случаях ведения в терцию или сексту удвоенных голосов, предпочтается следующий способ:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Ob.} \\ \text{Fl.} + \text{Ob.} \end{array} \right\} 3, (6)$ или $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Cl.} \\ \text{Fl.} + \text{Cl.} \end{array} \right\} 3, (6)$ и т. п., а также:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Ob.} \\ \text{Fl.} + \text{Cl.} \end{array} \right\} 3, (6)$ или $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Fl.} \\ \text{Fl.} + \text{Clar.} \end{array} \right\} 3, (6)$ и т. п.

При утроенных голосах возможны следующие способы:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Fl.} + \text{Ob.} + \text{Cl.} \end{array} \right\} 3, (6)$ или $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + 2 \text{ Fl.} \\ \text{Ob.} + 2 \text{ Cl.} \end{array} \right\} 3, (6)$ и т. п.

Образцы:

* № 68. *Ночь перед рождеством* $\boxed{187}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Ob.} + \text{Cl.} \end{array} \right\} 3$.

* *Сказание о Китеже* $\boxed{202-203}$ — различные смешанные тембры.

Одновременное ведение в терцию и сексту



Кроме очевидного способа:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \quad \text{Ob.} \\ \text{Ob.} \quad \text{или} \quad \text{Cl.} \\ \text{Cl.} \quad \quad \text{Fag.} \end{array} \right\}$ существуют

сложные способы с удвоенными голосами:

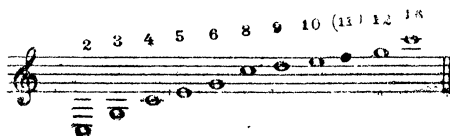
Верхи. гол. $\text{Ob.} + \text{Fl.}$
Среди. " $\text{Fl.} + \text{Clar.}$
Нижн. " $\text{Ob.} + \text{Clar.}$

Следующий пример представляет сложный прием, несколько неопределенного характера.

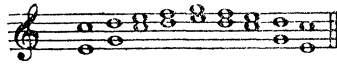
№ 69. *Сказание о Китеже* $\boxed{35}$ — $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} \quad \text{Fl.} \\ \text{Ob.} + \text{Cl.} \quad \text{и} \quad \text{Fl.} + \text{Ob.} \\ \text{Cl.} \quad \quad \quad \text{Ob.} \end{array} \right\}$

Мелодия у медных духовых

Натуральный звукоряд, которым до изобретения клапенов единственно пользовались медные духовые:



и образующееся из него двухголосие:



породили с помощью ритма целую категорию мотивов и фраз, обыкновенно называемых фанфарами, сигналами или трубными гласами.

В новейшей музыке, благодаря применению пистонов, звукоряд этот сделался доступным для каждого из хроматических медных инструментов в любой тональности, без перемены строя самого инструмента. Нельзя не согласиться, что фразы и мотивы такого фанфарного строения как нельзя более подходят к характеру и тембру инструментов медной группы. Прибавка некоторых нот, не принадлежащих натуральному звукоряду, вполне применимая на хроматических медных, обогатила категорию фанфарных мотивов и повела к значительному разнообразию. Фанфарные мотивы одноголосные, двух- и трехголосные составляют преимущественно достояние труб и валторн, появляясь однако иногда и в тромбонах. Категория мелодий фанфарного характера и близких к ним, по мнению моему, есть наиболее подходящая к полной, открытой и ясной звучности средних и верхних нот валторн и труб.

Образцы:

№ 70. *Сказание о Китетже* [65] и др. — 3 Tr-be, 4 Cor.

Сервилия [20] — Tr-be.

Ночь перед рождеством [182] — Cor., Tr-be.

Боярыня Вера Шелого, начало увертюры и после [45] — Cor., Tr-be.

Псковитянка, д. III. [3] — Cornetti.

Снегурочка [155] — Tr-be.

* *Садко* [264] — Tr-be con sord. (см. № 252).

Пан воевода [191] — 2 Tr-bni, Tr-ba.

* *Золотой петушок* [20] — 2 Cor. и $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-be} \\ \text{Corni} \end{array} \right\} 8$ (см. ниже).

Вслед за мелодиями чисто фанфарного строения, наиболее соответствующими тембру медных являются мелодии диатонические без модуляций, торжественного или дерзко-вызывающего настроения в мажоре и мрачного, похоронного в миноре.

Образцы:

№ 71. *Садко* [342] — Tr-ba. * *Садко* [49] — Tr-ba (см. № 120).

№ 72. *Снегурочка* [71] — Tr-ba.

Садко перед [181] — Tr-bni (см. № 27).

Увертюра „Светлый праздник“ [M] — Tr-bne.

Испанское каприччио [E] — чередование открытых и закрытых звуков валторны (см. № 44).

Псковитянка, д. II, перед [17] — Tr-ba с.-alta, несколько дальше—3 Corni.

Млада, д. II [33] — Tr-ba с.-alta (см. № 46).

Поэтически-задушевный тембр валторн в рiано дает бoльший простор для выбора мелодий и фраз, строения диатонического или фанфарного.

Образцы:

* № 73. *Антар* [40].

Майская ночь, увертюра [13].

Ночь перед рождеством [1].

Снегурочка [86].

Пан воевода [37].

* *Псковитянка*, увертюра [12] (см. № 191).

Мелодии хроматическо-энгармонического строения всего менее подходят к характеру медных духовых, но тем не менее, встречаются нередко, особенно в вагнеровской музыке и, в качестве нежелательного злоупотребления, в оркестровке новейших итальянских композиторов-веристов. Тем не менее, энергические фанфарные фразы с примесью хроматизма звучат причудливо-красиво.

Образец:

№ 74. *Шехеразада*, ч. II [D]; * см. также № 234.

В общем страстность и задумчивость менее всего находят себе выражение в тембре медных духовых, превращаясь в нем в приторность и слащавость. Напротив, сила и энергия, затаенная или свободная, и какая-то вещательная простота суть главные и неоцененные качества описываемой группы.

Ведение в унисон, октаву, терцию и сексту

Меньшие требования выразительности, предъявляемые медным инструментам, в силу самой их природы, позволяют соединения однородных инструментов в унисон наравне с употреблением их *solo*. Ведение 3 Tr-bni в унисон, а также 4 Corni встречается нередко, придавая тембру соединяемых инструментов высшую степень полноты и силы.

Образцы:

№ 75. *Садко* [305]¹ — 3 Tr-bni.

№ 76. *Майская ночь*, начало III д. — 1, 2, 3, 4 Corni.

№ 77. *Шехеразада*, ч. IV, стр. 204—3 Tr-bni.

Снегурочка [5] — 4 Corni (см. № 15).

„ [199] — 4 Cor. + 2 Tr-be.

Садко [175] — 1, 2, 3 Tr-be.

Сказание о Китеже, конец I д. — 4 Corni (см. № 70).

Млада, литовская пляска — 6 Corni (см. № 61).

Благодаря вышеописанной ровности тембров и силы звучности в каждом из представителей медной группы и постепенности перехода от темного тембра низких нот к светлому тембру высоких,—мелодическое ведение медных инструментов одного и того же рода в октаву, в терцию или сексту всегда дает прекрасные результаты. По тем же причинам ведение различных инструментов в нормальном порядке их тесситуры, напр.:

Tr-ba Tr-ba Tr-bne 2 Tr-bni 2 Tr-be 2 Corni
2 Corni Tr-bne Tuba Tr-bne + Tuba 2 Tr-bni Tuba '

удвоенных и неудвоенных,—всегда звучит прекрасно. В меньшей степени можно рекомендовать лишь октавное ведение валторн сверху с тромбонами внизу:

2 Corni] 8 или 4 Corni] 8.
1 Trb-ne] 2 Trb-ni]

¹ В партитуре оперы автором сделано следующее изменение; с 5-го по 9-й такт после [305], а также с 5-го по 9-й такт после [306] — партии Clar. II и Clar. III следует читать в унисон с Clar. I, в партии же труб—*forte* вместо fortissimo; в образце № 75 первое из указанных мест приведено в исправленном виде. — *Примеч. ред.*

Образцы:

Садко перед $\overline{120}$ — $\begin{matrix} \text{Tr-ba} \\ \text{Tr-ba} \end{matrix} \Big] 8.$

Садко $\overline{51}$ — $\begin{matrix} 2 \text{ Tr-be} \\ 4 \text{ Corni} \end{matrix} \Big] 8.$

Снегурочка $\overline{222}$ — $\begin{matrix} 2 \text{ Tr-bni} \\ \text{Tr-bne} + \text{Tuba} \end{matrix} \Big] 8.$

Псковитянка, д. III $\overline{10}$ — $\begin{matrix} 1 \text{ Tr-bne} + \text{Tr-ba} \\ 2 \text{ Tr-bni} \end{matrix} \Big] 8$ (см. № 38).

Золотой петушок $\overline{125}$ — $\begin{matrix} \text{Tr-ba} \\ \text{Tr-bne} \end{matrix} \Big] 8.$

См. также *Снегурочка* $\overline{325-326}$ — $\begin{matrix} \text{Tr-bne} \\ \text{Tr-bne} \end{matrix} \Big] 8$ (№ 95).

Соединение групп в мелодии

А. Соединение деревянных духовых с медными в унисон

Соединение деревянного духового инструмента с медным образует сложный звук с преобладанием медного тембра, очевидно, более сильной звучности, чем в каждом инструменте порознь, но в то же время несколько смягченный по сравнению со звучностью медного инструмента. Тембр деревянного инструмента пропадает в тембре медного и, придавая ему большую мягкость, в то же время до некоторой степени обезличивает его, подобно тому, как это было уже замечено по поводу слияния двух различных тембров в деревянной группе. Примеры подобных удвоений в мелодии, однако, довольно многочисленны. Наиболее часто удваиваемым инструментом является труба: Tr-ba + Cl., Tr-ba + Ob., Tr-ba + Fl., а также Tr-ba + Cl. + Ob. + Fl.; реже встречаются удвоения валторн: Cor. + Cl., Cor. + Fag. Тромбоны и туба тоже встречаются с удвоениями: Tr-bne + Fag., Tuba + Fag. Соединения тембров английского рожка, басового кларнета и контрафагота с тембрами медных, соответствующих им по своей тесситуре, проявляют тоже вышеописанные свойства.

Образцы:

Сказание о Китеже $\overline{56}$ — Tr-ba + Cor. ingl.

* *Млада*, д. III, перед $\overline{34}$ — 3 Tr-bni + Clar. basso.

В общем соединении деревянного духового инструмента в унисон с медным придает мелодии большую связность (*legato*) по сравнению с медным инструментом *solo*.

В. Ведение деревянных духовых с медными в октаву

Ведение валторн с кларнетами, гобоями или флейтами в октаву применяется довольно часто вместо соединения: $\begin{matrix} 1 \text{ Tr-ba} \\ 1 \text{ Cor. (или 2 Cor.)} \end{matrix} \Big] 8$, в тех случаях, когда желают придать верхней октаве мягкость, недостающую в трубе. Если валторна не удваивается, то наверху желательны удвоенные кларнеты, гобои, или флейты; если же внизу играют 2 валторны в унисон, то для ровности силы желательны 3 или 4 деревянных духовых инструмента, в особенности в *forte*:

$8 \left[\begin{matrix} 2 \text{ Ob. или 2 Cl. или} \\ 1 \text{ Cor.} \end{matrix} , \text{ а также } \begin{matrix} 1 \text{ Ob.} + 1 \text{ Cl.} \\ 1 \text{ Cor.} \end{matrix} \right] 8; \begin{matrix} 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Cl.} \\ 2 \text{ Cor.} \end{matrix} \Big] 8.$

При ведении голоса октавою выше трубы желательны 3 или 4 деревянных духовых. В высоких регистрах можно ограничиться и двумя флейтами.

напр.:

$\begin{matrix} 2 \text{ Fl.} \\ \text{eee} \text{ Ob.} \\ \text{Tr-ba} \end{matrix}$

 $\begin{matrix} 2 \text{ Fl.} \\ \text{ee} \\ \text{Tr-ba} \end{matrix}$

Деревянные духовые для верхнего голоса в октаву с тромбонами мало желательны, и следует отдавать предпочтение трубе.

Образцы ведения в октаву;

* *Снегурочка* |71| — $\begin{matrix} \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Cor.} \end{matrix}$] 8.

* *Сказка о царе Салтане* перед |180| — $\begin{matrix} \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Cor.} + \text{Cl.} \\ \text{Cor.} \end{matrix}$ $\left. \begin{matrix} 6 \\ 6 \end{matrix} \right\}$ 8.

* Следует также упомянуть ведение в октаву смешанных тембров деревянных духовых с медными.

Образцы:

* № 78. *Млада*, д. III, после |25| — $\begin{matrix} 2 \text{ Cl.} + 2 \text{ Cor.} + \text{Tr-bne} \\ \text{Cl.} \text{ basso} + 2 \text{ Cor.} + \text{Tr-bne} \end{matrix}$] 8
(низкий регистр).

* № 79. „ „ „ , перед |35| — общий унисон.

* *Млада*, д. III, начало 3-й сцены — $\begin{matrix} \text{Tr-bne} + \text{Cl.} \text{ basso} \\ \text{Tuba} + \text{C.-fag.} \end{matrix}$] 8

При ведении мелодии в трех или четырех октавах вполне ровное расположение становится затруднительным; в верхних октавах приходится ограничиваться одной малой флейтой, или двумя флейтами, без удвоений гобоями или кларнетами.

Образцы:

* *Шехеразада*, ч. IV, 15-й такт после |W| — $\begin{matrix} \text{Fl.} \text{ picc.} \\ 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Ob.} \\ 2 \text{ Tr-be} \end{matrix}$] 8.

* *Сказка о царе Салтане* |228| — $\begin{matrix} \text{Fl.} \text{ picc.} \\ 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Ob.} \\ \text{Tr-ba} + \text{Cor.} \text{ ingl.} \end{matrix}$] 8.

С. Соединение смычковых с деревянными духовыми

В качестве исходной точки рассмотрения этого отдела, применительно как к мелодии, так и к гармонии, фигурации и многоголосию, я считаю нужным высказать следующие основные положения.

Все соединения или удвоения тембров смычковой группы тембрами группы деревянных духовых следует считать хорошими; духовой инструмент, ведущийся в унисон со смычковым, усиливает и сгущает звучность последнего; наоборот, тембр последнего смягчает тембр духового инструмента. В подобном соединении преобладает характер смычкового инструмента в том случае, если силы соединяемых инструментов равные, напр., если партия скрипок удвоена одним гобоем, или партия виолончелей—одним фаготом. Если же несколько духовых соединены в унисон с одной лишь партией смычкового квартета, победа тембра будет на стороне духовых. В общем, соединения несколько обезличивают характер каждого из инструментов порознь, причем теряет более духовой инструмент, а не смычковый.

Удвоение в унисон

Лучшими, наиболее естественными соединениями следует считать соединения таких инструментов, тесситуры которых более или менее совпадают или соответствуют друг другу:

Viol. + Fl. (Fl. c.-alto, Fl. picc.), Viol. + Ob., Viol. + Clar. (Cl. picc.);

Viole + Ob. (Cor. ingl.), Viole + Cl., Viole + Fag.;

V-celli + Cl. (Cl. basso), V-celli + Fag.;

C.-bassi + Cl. basso, C.-bassi + Fag., C.-bassi + C.-fag.

Соединения эти употребляются: а) с целью получить известного рода новый тембр; б) для усиления звучности смычковых; с) для смягчения тембра духовых.

Образцы:

- № 80. *Майская ночь*, д. III [Bb] — V-le + Clar.
 № 81. *Садко* [311] — Viol. + Ob.
 № 82. „ [77] — V-le + Cor. ingl.
 № 83. „ [123] — V-le + Cor. ingl.
 № 84. *Сказка о царе Салтане* [30], т. 10 — V-celli + V-le + 3 Clar. +
 + Fag.
Снегурочка [5] — V-celli + V-le + Cor. ingl. (см. № 15).
 „ [28] — V-le + Ob. + Cor. ingl.
 „ [116] — Viol. I + II + Ob. + Cl.
 „ [238] — Viol. I + II + V-celli + Cor. ingl. (см. № 17).
Сервилия [59] — Viol. sul G + Fl.
Сказка о царе Салтане [30] — Viol. I + II + 2 Clar.
 „ „ „ [156—159] — Viol. détaché + Fl. legato.
Царская невеста [10] — V-le + V-celli + Fag.
Антар, ч. IV [63] — V-celli + 2 Fag.
Шехеразада, ч. III [H] — V-le + Ob. + Cor. ingl.

Ведение удвоенных голосов в октаву

Случаи ведения в октаву смычковых инструментов с удвоениями духовыми обоих голосов многочисленны и не требуют особых объяснений, так как применение их вытекает из всего вышесказанного. Здесь приводятся образцы ведения мелодии с удвоениями каждого голоса в октаву (в 2-х октавах), а также в 3-х и 4-х октавах.

Образцы:

- № 85. *Псковитянка*, начало увертюры — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II + 2 Cl.} \\ \text{V-le + V-celli + 2 Fag.} \end{array} \right\} 8.$
 № 86. *Садко* [3] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli + Cl. basso} \\ \text{C.-bassi + C.-fag.} \end{array} \right\} 8.$
Садко [166] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli + Fag.} \\ \text{C.-bassi + C.-fag.} \end{array} \right\} 8.$
 „ [235] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-le + 2 Cl.} \\ \text{V-celli + C.-bassi + 2 Fag.} \end{array} \right\} 8.$
Царская невеста [14] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli + Fag.} \\ \text{C.-bassi + Fag.} \end{array} \right\} 8.$
 „ „ [81] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. I div. + Fl.} \\ \text{+ Ob.} \end{array} \right\} 8.$
 „ „ [166] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + Fl.} \\ \text{Viol. II + Ob.} \end{array} \right\} 8 \text{ (см. № 22).}$

В 3-х и 4-х октавах:

- № 87. *Кощей* [105] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + Fl. picc.} \\ \text{Viol. II + Fl. + Ob.} \\ \text{V-le + V-celli + 2 Cl. + Cor. ingl. + Fag.} \end{array} \right\} 8.$
Сервилия [93] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. + 3 Fl.} \\ \text{V-le + 2 Ob.} \\ \text{V-celli + 2 Fag.} \end{array} \right\} 8.$
Шехеразада, ч. III [M] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + Fl.} \\ \text{Viol. II + Ob.} \\ \text{V-celli + Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8.$

Образцы ведения мелодии в терцию и сексту:

№ 88. *Сервилия* [111] — смычковые и духовые в терцию.

№ 89. „ [123] — то же в терцию и сексту.

Сервилия [44] — Fl. + Ob. + Cl. + Viol. div.] 3.
Fl. + Ob. + Cl. + Viol.

Кащей бессмертный [90] — то же в терцию и сексту.

Более внимательного рассмотрения заслуживают случаи, когда из двух голосов, идущих в октаву, удваивается только один. При подобных сочетаниях в мелодиях сопрановой тесситуры предпочтительнее ведение в октаву духовых с удвоением лишь нижнего голоса смычковым инструментом, напр.

Fl. picc.] 8, Fl.
Fl. + Viol.] Ob. (Cl.) + Viol.] 8.

Образцы:

* № 90. *Шехеразада*, ч. IV [U] — 2 Cl.
V-celli + 2 Cor.] 8.

Сказка о царе Салтане [102] — 2 Fl. + Fl. picc.
Viol. I + II + 2 Ob.] 8. (см. № 133).

В мелодиях басовой тесситуры или когда октавному басу желательно придать более мягкую звучность, предпочтительнее вести в октаву виолончели и контрабасы, причем виолончели удваивать фаготом, а контрабасы оставлять без удвоения: V-celli + Fag.] 8. Иногда, впрочем, к этому обязывает и низкая тесситура контрабасового голоса, если в составе оркестра не имеется контрафагота¹.

Образец:

№ 91. *Сказка о царе Салтане* [92] — V-le + Fag.
V-celli + Fag.] 8.
C.-bassi

D. Соединение смычковых с медными духовыми

Полное несходство тембров смычковой и медной духовой групп служит причиной тому, что и сочетание их в унисон не дает такого слитного соединения, какое мы встречаем при удвоениях смычковых деревянными. Соединенные в унисон медный и смычковый инструменты нам слышатся отдельно, не сливаясь в общий сложный тембр. Наиболее естественно соединяются инструменты, родственные по тесситуре, напр.: Viol. + Tr-ba; Viole + Corno; V-celli + Tr-bni (для грубых и массивных эффектов).

Употребительно и красиво соединение валторн с виолончелями, дающее в итоге мягкий сложный тембр.

Образцы:

* № 92. *Золотой петушок* [98] — V-le con sord. + Cor.

Сказка о царе Салтане [29] — Viol. I + II + Cor.

¹ Прием удвоения смычковых инструментов деревянными духовыми в октаву (напр. Fl.] 8, Ob.] 8, V-celli] 8 и т. п.), часто применявшийся классиками, с точки зрения ровности звука, очевидно является мало желательным, вследствие полного несоответствия тембров обеих групп; однако, в последнее время, при стремлении к наибольшей красочности, прием этот снова начинает встречаться в партитурах (напр., у французских композиторов). — *Примеч. ред.*

Е. Соединение всех трех групп

Соединение представителей всех трех групп в унисон встречается чаще предыдущего, так как, вследствие участия деревянного духового инструмента, общий сложный тембр представляется нам более цельным и слитным. В зависимости от числа участвующих в соединении инструментов той или другой группы получается преобладание одного из трех тембров. Наиболее естественные и часто употребительные соединения следующие:

Viol. + Ob. (Fl., Cl.) + Tr-ba; Viole (или V-celli) + Clar. (Cor. ingl.) + Cor-но; $\left. \begin{array}{l} V\text{-celli} \\ C\text{-bassi} \end{array} \right\} + 2 \text{ Fag.} + 3 \text{ Tr-bni e Tuba.}$

Соединения эти употребительны преимущественно в forte или в густом, массивном piano.

Образцы:

№№ 93 и 94. *Снегурочка* [218] и [219] — Viol. I + II + Clar. + Cor. и Viol. I + II + Clar. + Tr-ba.

№ 95. *Снегурочка* [325] — $\left. \begin{array}{l} V\text{-celli} + V\text{-le} + \text{Fag.} + \text{Tr-bne} \\ C\text{-bassi} + \text{Fag.} + \text{Tuba} \end{array} \right\} 8.$

* № 96. *Псковитянка*, д. III, перед [66] — $\left. \begin{array}{l} Cl. \text{ basso} + \text{Corno} \\ C\text{-bassi} + C\text{-fag.} + \text{Tuba} \end{array} \right\} 8.$

Пан воевода [224] — Viol. + Fag. + Cor. и Viol. + Cl. + Tr-ba (закрытые звуки медных).

* *Млада*, д. III, после [23] — Viole + 2 Cl. + Tr-ba c.-alta.

Сервилия [168] — $\left. \begin{array}{l} V\text{-le} + \text{Tr-bni} \\ V\text{-celli} + \text{Tr-bne} + Cl. \text{ basso} \\ C\text{-bassi} + \text{Tuba} + \text{Fag.} \end{array} \right\} \begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 8 \end{array} \text{ (см. № 62).}$

* *Псковитянка*, увертюра, 4-й такт после [9] — Viole + V-celli + Cor. ingl. + 2 Cl. + Cl. basso + 2 Fag. + 4 Cor. (у валторн мелодия в упрощенном виде).

Глава III

ГАРМОНИЯ

Общие положения

Искусство оркестровки требует ровного и красивого расположения аккордов гармонического сложения. Помимо этого, необходимые условия для достижения хорошей звучности составляют ясность, правильность и чистота голосоведения данного музыкального куска. При дурном и неряшливом голосоведении красивой звучности быть не может.

Примечание. Некоторые под оркестровкой понимают лишь выбор инструментов и их тембров и полагают, что данный кусок звучит дурно лишь вследствие неудачи этого выбора; между тем, часто причина дурной звучности лежит исключительно в дурном голосоведении, и данный кусок, какими бы инструментами ни был исполнен, будет звучать дурно. Наоборот, во многих случаях отрывок с хорошим расположением аккордов и правильным голосоведением будет звучать хорошо в переложении на любую оркестровую группу: смычковую, деревянную или медную духовую.

Инструментатор должен иметь в представлении своем точный гармонический анализ оркеструемого куска. Если в предварительном наброске будут какие-либо неясности, касающиеся числа гармонических голосов и их хода—их должно выяснить и упорядочить. Тут же следует заметить, что для инструментатора необходимо ясное понимание синтаксических форм, составляющих склад данного музыкального куска, т. е. деление его на мотивы, фразы и предложения, и отчетливое представление о границах таковых. Переход от одного числа гармонических голосов к другому, напр., от четырехголосного сложения к трехголосному, от пятиголосного к унисону и т. п. должен совпадать со сменой мотивов, фраз или предложений; в противном случае для инструментатора могут встретиться значительные и непреодолимые затруднения, напр., если среди хода четырехголосных аккордов попадется один пятиголосный, то для такового понадобится на один момент введение лишнего инструмента, который присутствием своим может испортить звучность аккорда, или не даст возможности получить хорошее разрешение диссонанса или правильный гармонический ход.

Число гармонических голосов и удвоения

По существу дела гармоническое сложение в огромном большинстве случаев—четыреголосное, как в отдельных самостоятельных аккордах и аккордовых последовательностях, так и в случаях образования гармонического фона. Гармоническое сложение, на первый взгляд кажущееся 5-, 6-, 7- или 8-звучным, обыкновенно состоит из главных и добавочных гармонических голосов. Добавочные гармонические голоса суть не что иное, как повторения или удвоения в смежной октаве которого-либо одного, двух или всех трех верхних голосов настоящего гармонического четырехголосия; басовый же голос

гармонии может быть удвоен или повторен лишь октавою ниже. Поясню схематическим примером:

А. При тесном расположении:

Четырехголосн. гармония Удвоение одного голоса

Удв. 2-х голосов Удв. всех 3-х голосов

В. При широком расположении.

Четырехгол. гармония Удв. одного голоса Удв. 2-х верхн. голос.

Примечание. При широком расположении аккордов возможно удвоение в октаву лишь сопранового и альтового голосов гармонии, удвоение тенорового становится нежелательным, образуя тесное расположение вместо широкого. Удвоение же баса в октаву при широком расположении образует нежелательную тяжесть.

Басовый голос ни в коем случае не должен заходить внутрь трех верхних голосов:

дурно:

В зависимости от большего или меньшего удаления басового голоса от трех верхних голосов удвоение последних может быть и не полное:

хорошо:

Примечание. Унисоны, получающиеся от правильного удвоения, хотя и не вполне ровно звучат, тем не менее, избегаться не должны, так как слух наш в этом случае оценивает правильное голосоведение.

Ходы октавами, окружающими верхние голоса, как в нижеследующем примере.—весьма нежелательны:

дурно:

Параллельные квинты, образуемые от удвоения трех верхних голосов, при ходе их сектаккордами не имеют значения:



Бас обращений септаккордов отнюдь не следует удваивать в трех верхних голосах:



То же относится к вводному и уменьшенному септаккордам.



Правила гармонии, относящиеся к задержаниям, остаются в полной силе при оркестровом письме; относительно же проходящих и вспомогательных нот, а также предъёмов, при различии тембров и известной скорости движения, многие вольности могут быть допущены, напр.:



Следующие и им подобные фигурации одновременно с их упрощениями также употребительны:



Верхние и внутренние педали или выдержанные тоны при различии тембров в оркестровом сложении допустимы более, чем в фортепианном, квартетном или в каком-нибудь другом:



В партитурных образцах настоящей книги найдется много примеров употребления подобных приемов.

Расположение аккордов

Естественный звукоряд (натуральная гамма):



может служить образцом расположения аккорда в оркестровом сложении, указывая на широкие интервалы внизу и более тесные по мере восхождения в высшие октавы:



Басовый голос должен удаляться лишь крайне редко далее октавы от следующего за ним среднего голоса (тенорового голоса гармонии). Пропуск аккордовых тонов в верхних голосах нежелателен:



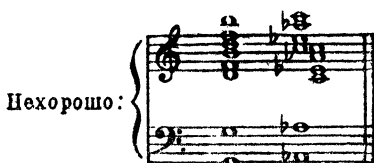
Впрочем, секста сверху, а также удвоение верхнего гармонического голоса в октаву иногда могут быть хороши:



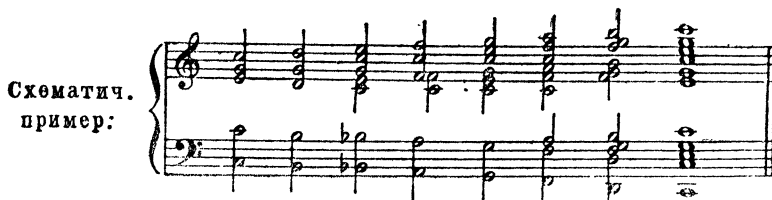
Когда правильное голосоведение приводит неизбежно к широкому интервалу в верхней части аккорда, как, например, при чередовании аккордов V и VI ступеней, то такое расположение следует одобрить:



Напротив, было бы очень дурно пополнить в таком случае трезвучие VI ступени, вводя для этого новый голос:



Из предыдущего видно, что заполнение середины в оркестровом сложении имеет важное значение. Ничего не может быть хуже аккордов, имеющих верх и низ, удаленные друг от друга при незаполненной середине, особенно в forte (в piano еще могут встретиться подобные случаи). Поэтому расходящиеся ходы, в которых 3 верхних голоса мало-помалу удаляются от понижающегося баса, должны быть пополняемы постепенно вступающими средними голосами.



Обратные, сближающиеся ходы требуют сначала удвоения, а по мере сближения — умолкания средних удваивающих голосов:



Гармония у смычковых

Потребность равнозвучности голосов, составляющих гармонию, находится вне всякого сомнения. Тем не менее, полное уравнение их силы выступает менее заметно в аккордах коротких и отрывистых, чем в аккордах протянутых и связных. Оба эти случая будут рассмотрены отдельно, так как для увеличения числа гармонических голосов в первом случае оказываются применимыми двойные, тройные и четверные ноты в каждом из представителей смычковых; во втором же случае для той же цели оказываются пригодными лишь двойные ноты и разделение партий (*divisi*).

А. Короткие аккорды. Тройные и четверные ноты, иначе трех- и четырехголосные аккорды смычковых могут быть взяты лишь коротко.

Примечание. Как известно, два верхних звука таких аккордов могут быть задержаны и сделаться протянутыми; этот более сложный случай я оставляю пока в стороне.

Короткие аккорды, взятые *arco*, звучат хорошо лишь в forte (*sf*) и почти всегда при условии поддержки духовыми инструментами. Ровность расположения звуков и плавность голосоведения в смычковых играют роль второстепенную при употреблении коротких аккордов, слагаемых из двойных, тройных и четверных нот; напротив, на первый план здесь выступают удобство аппликатуры и звучность. Двойные, тройные и четверные ноты следует

применять лишь легкие и удобные для исполнения. Аккорды с участием пустых струн предпочитают ради звучности. В таких аккордах обыкновенно участвуют первые и вторые скрипки и альты, между которыми отдельные звуки распределяются сообразно с удобствами исполнения и потребностью звучности. Виолончели по более низкой тесситуре, вследствие соображений, высказанных в общей части настоящей главы, выступают с аккордами реже, обыкновенно исполняя вместе с контрабасами нижние ноты аккорда. Контрабасы лишь в редких случаях участвуют двойными, тройными и четверными нотами, чаще — октавами с одной пустой струной.

Образцы:

№ 97. *Снегурочка* [171]; см. также перед [140], перед [200].

* № 98. *Сказка о царе Салтане* [135]; см. также [141], перед [182].

* *Испанское капричио* перед [V] (см. № 67).

Шехеразада, ч. II [P] (см. № 19).

Зачастую отдельные аккорды связываются с мелодическим рисунком верхнего голоса, подчеркивая отдельным *sforzando* известные гармонические моменты.

Образец:

№ 99. *Снегурочка* перед [126]; см. также [326].

В. Протянутые аккорды и *tremolando*. Более или менее долго выдерживаемые или протянутые аккорды, а также и *tremolando*, во многих случаях заменяющее таковые, требуют ровного расположения силы звучности. В виду высказанного положения, что все представители смычковой группы при расположении звуков в нормальном порядке их тесситур принято считать за равные по силе звучности (см. главу I), ясно, что четырехголосное сложение с удвоенным в октаву басом при тесном расположении будет звучать достаточно ровно. Когда, вследствие удаления трех верхних голосов от баса, приходится прибегать к увеличению числа голосов для пополнения середины гармонии (см. выше), то таковое умножение числа голосов делается введением двойных нот в скрипках или альтях, а смотря по надобности — в тех и других. Употребляемый иногда прием разделения партий (*divisi*) нежелателен, так как сочетание в одном и том же аккорде партий неделимых вместе с разделенными не даст ровной звучности. Напротив, если шести- или семиголосное сочетание целиком поручено смычковым, одинаковым образом разделенным, то ровность звучности получается несомненно, напр.:

$$\begin{array}{l} \text{div. } \left\{ \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. I} \end{array} \right. \\ \\ \text{div. } \left\{ \begin{array}{l} \text{Viol. II} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right. \\ \\ \text{div. } \left\{ \begin{array}{l} \text{V-le I} \\ \text{V-le I} \end{array} \right. \end{array}$$

Если умноженная таким образом гармония трех верхних голосов поручена разделенным инструментам, то басовый голос, исполняемый виолончелями и контрабасами неразделенными, оказывается несколько тяжел, вследствие чего его полезно ослаблять, или ставя динамический оттенок степенью слабее верхних голосов, или назначая уменьшенное число исполнителей.

При *forte* протянутых звуков или *tremolando*, с двойными нотами, голосоведение не всегда соблюдается, а, напротив, избираются интервалы наиболее удобные для исполнения.

Образцы:

- № 100. *Ночь перед рождеством* [161] — большое divisi.
 № 101. „ „ „ [210] — V-le div. } 4-гол.
 „ „ „ V-celli div. } гарм.
 № 102. *Снегурочка* [187—188] — 4-голосн. гарм. Viol. I, Viol. II, V-le, V-celli.
 № 103. *Сказание о Китеже* [8] — гарм. фон смычковых.
 * № 104. *Золотой петушок* [4] — фон смычковых.
 „ „ „ [125] — колеблющийся фон смычковых (см. № 271).
Шехеразада, ч. II, начало — 4 C.-bassi soli div. (см. № 40).
Снегурочка [243] — 4 V-celli soli div.
Царская невеста [179] — аккорды всех струнных (см. № 243).
Сказание о Китеже [240] (см. № 21).
 „ „ „ [283] — гарм. фон смычковых (см. № 2).

Если в forte или при *sf* из многозвучного аккорда с применением тройных или четверных нот одна или две верхние ноты в каждом из инструментов задерживаются в виде протянутых звуков или *tremolando*, то распределение звуков должно быть ровное, напр.:

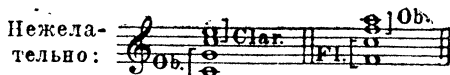
Гармония у деревянных духовых

Приступая к обсуждению настоящей статьи, еще раз напоминаю читателю сказанное в начале этой главы.

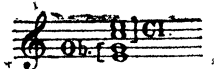
Гармоническое сложение как в самостоятельных аккордовых образованиях, так и при образовании гармонического фона в периодах гомофонических или контрапунктических требует прежде всего ровной звучности. Достигается это следующим:

1) Инструменты, образующие аккорды, должны быть применены одинаково, т.-е. или только в одиночном, или только в удвоенном виде, за исключением случаев, когда необходимо выделить который-нибудь из голосов.

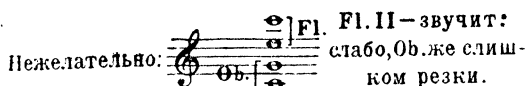
2) Применять их следует, держась в общем нормального порядка их тесситур, за исключением приемов перекрещивания и окружения о которых речь впереди.



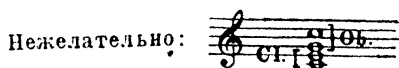
* Перестановка гобоев и кларнетов, впрочем, нередко применяется, особенно в *forte*:



3) Желательно применение их в одинаковых или смежных регистрах, за исключением случаев придания особого изысканного колорита.



4) Инструментам одного и того же рода или тембра предпочтительнее поручать консонирующие и мягкие интервалы — октавы, терции и сексты, а не резкие или диссонирующие — квинты, кварты, секунды и септимы, за исключением случаев выделения или подчеркивания диссонансов. Правило это в особенности применимо к гобоям с их острым тембром.

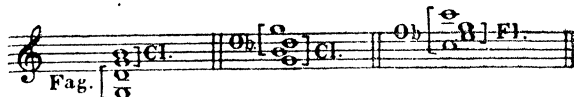


Гармония четырехзвучная и трехзвучная

Образование гармонии в группе деревянных духовых мною будет рассмотрено двояко: а) при двойном (парном) составе — 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag. и б) при тройном (троечном) — 3 Fl., 2 Ob., Cor. ingl., 3 Clar., 2 Fag., C.-fag.

А. *Парный состав.* При образовании четырехзвучной гармонии деревянных духовых выступают с очевидностью три приема расположения тембров: 1) *наслоение* (строго нормальный порядок тесситур), 2) *перекрещивание* и 3) *окружение*. В последних двух приемах нормальный порядок тесситур по существу дела является нарушенным, но лишь до известной степени.

1. Налоеение 2. Перекрещ. 3. Окружение



Применяя каждый из означенных трех приемов, следует иметь в виду: а) в случаях отдельных аккордовых образований — тесситуру аккорда, дабы не употреблять одновременно слабых и мягких регистров одних инструментов с сильными и резкими других.



b) В случаях аккордовых последовательностей принимается во внимание общий ход голосов: в большинстве случаев в движущиеся голоса следует помещать одни тембры, а в стоячие — другие:



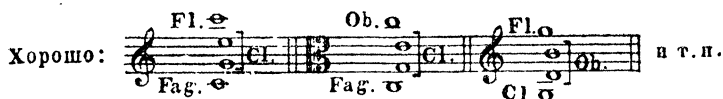
При широком расположении голосов четырехзвучные аккорды могут быть поручены двум парам тембров лишь при условии нормального порядка их тесситур, т.е. приеме наложения:



Перекрещивание и окружение в этом случае по необходимости вызовет нежелательное несоответствие регистров:



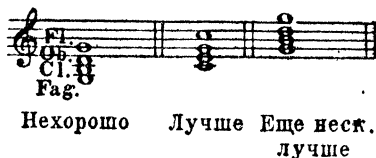
Для применения в таком случае приема окружения являются необходимыми три рода тембров:



Четыре различных тембра в четырехзвучном аккорде широкого расположения являются возможными, хотя аккорд и не представляет однородности в тембре. По мере повышения регистры отдельных инструментов оказываются более подходящими друг к другу:



При тесном расположении четырехзвучные аккорды четырех различных тембров мало употребительны по недостаточному соответствию регистров:



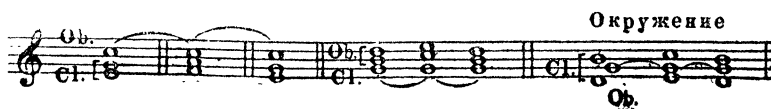
Примечание. В „Моцарте и Сальери“, где состав деревянных — 1 Fl., 1 Об., 1 Слаг. и 1 Fag., четырехзвучные аккорды из 4-х различных тембров встречаются в силу необходимости.

В трехзвучных аккордовых сочетаниях, применяемых всего чаще для образования гармонического фона, при котором бас зачастую является выраженным инструментами другой группы, напр., смычковой или pizzicato — следует руководиться теми же соображениями. Трехзвучные аккорды поруча-

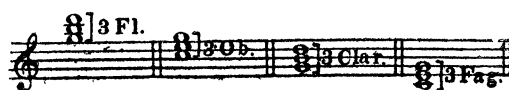
ются обыкновенно паре одного тембра и единице другого, а не трем различным тембрам. Прием наложения — наиболее применимый:



Прием перекрещивания или окружения (в данном случае это одно и то же) применяется в зависимости от хода голосов:



В. Троечный состав. Расположение тесной трехзвучной гармонии при наличии троечного состава деревянных духовых ясно с первого взгляда: любая тройка инструментов одного и того же тембра всегда звучит прекрасно:



В четырехзвучных аккордах тесного расположения применим главным образом прием наложения, т.е. тройка одного тембра и единица другого; перекрещивание и окружение возможны. Необходимо иметь в виду соответствие тембров и дальнейший ход голосов:



При широком расположении трехзвучной гармонии применение троек одинакового тембра менее желательно:



При употреблении в качестве третьих инструментов Fl. c-alto, Cor. ingl. Clar. basso и C-fag. широкое расположение троек звучит хорошо:



В четырехзвучных аккордах к тройке одного тембра добавляется единица другого:

Гармония многозвучная

В пяти-, шести-, семи- и восьмизвучных аккордовых образованиях, — самостоятельных или представляющих собою гармонический фон, — следует руководиться соображениями, высказанными в предыдущей главе о ведении деревянных духовых в октаву. Так как 5-й, 6-й, 7-й, 8-й и т. д. звуки суть не что иное, как повторение трех существенных верхних голосов четырехголосной гармонии в других октавах, то и следует по возможности избирать инструменты, образующие между собой наилучшие октавы. Перекрещивание и округление при этом тоже применимы.

А. При парном составе (тесное расположение):

Многозвучные аккорды широкого расположения мало желательны, так как тесные интервалы выступают в таковых рядом с широкими:

Примечание. В большинстве случаев таковое сложение применимо при мелодическом значении двух верхних голосов гармонии* или же среднего голоса, лежащего в другой группе.

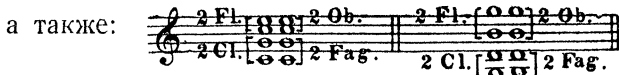
В. При трючном составе:

Прием наслоения — наиболее выгодный при тесном расположении трюек. Применение трюек в широком расположении (перекрещивание голосов) менее выгодно, так как некоторые октавы образуются в ненормальном порядке тесситур, напр.:

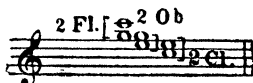
В данном примере не хорошо:

Удвоенные тембры

А. При *парном* составе деревянных желательнее возможное смешение удвоенных тембров:

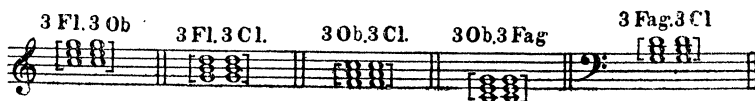


В четырехзвучных аккордах применим также способ классиков:



В данном примере, если звук верхнего *c* достаточно силен, благодаря высокому регистру флейты, звуки *g* и *e* гобоев смягчены удвоением II флейтою и I кларнетом, то звук нижнего неудвоенного *c* II кларнета оказывается слабеватым по сравнению с соседними удвоенными звуками *e* и *g*. Во всяком случае, оба крайних голоса, верхний и нижний, являются более слабыми и прозрачными, а два средние — более сильными и густыми.

В. *Троечный* состав дает возможность получить весьма ровные сложные тембры в трехзвучных аккордах:

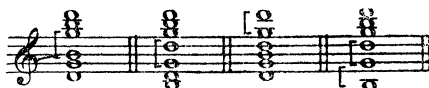


Возможны и утроенные тембры:



Общие замечания

1. Новейшие оркестраторы не допускают пропусков интервалов в тесном расположении многозвучных аккордов, что зачастую применялось классиками:



В особенности подобные пропуски дурно влияют на аккорды *forte*. По этой же причине широкое расположение гармонии, по существу дела основанное на пропусках интервалов, оказывается применимым в редких случаях и только в *piano*; тесное же расположение есть наиболее распространенный способ применения гармонии в духовых инструментах как в *forte*, так и в *piano*.

2. В общем расположение многозвучного пространного аккорда сводится к порядку тонов натурального звукоряда, требуя внизу широких интервалов:

октавы или сексты, посредине — интервалов средней величины: квинты и кварты, а сверху — тесных интервалов: терции и секунды.

3. Во многих случаях голосоведения правильность его вызывает и временное удвоение одного из голосов гармонии, между тем как прочие голоса остаются не удвоенными. В таких случаях слух наш примиряется с временным усилением одного из голосов, оценивая правильность и разумность голосоведения. Поясню схематическим примером:

Во 2-м такте этого примера тон *d* оказывается удвоенным от соприкосновения верхнего трехголосного слоя гармонии с нижним трехголосным слоем; в 4-м такте тон *f* оказывается удвоенным в каждом из слоев.

4. Гармонический фон, будучи по существу четырехголосным, далеко не всегда лежит всеми своими четырьмя голосами в духовой группе. Зачастую один из голосов его принадлежит смычковым или струнным *pizzicato*; чаще всего особняком стоит басовый голос, а протянутая гармония духовых находится в 3-х верхних голосах. Если же мелодия верхнего голоса лежит тоже в одном из смычковых, то на долю протянутой гармонии остается всего два средних голоса. В первом случае трехголосная гармония духовых должна быть полною сама по себе, т.е. без участия басового голоса; для этого пустые интервалы — квинты и кварты избегаются в ней. Во втором случае в двух средних голосах желательна условная полнота двухголосного сложения,* т.е. из интервалов желательно применение лишь тех, которые образуют полную гармонию с мелодическим голосом.

Все высказанное в отделе об употреблении деревянной духовой группы в гармонии и о размещении тембров простых и удвоенных относится главным образом к протянутым аккордам и аккордовым ходам или к рядам быстро чередующихся аккордов *staccato*. В коротких аккордах, разделенных друг от друга значительными паузами, то или другое расположение аккорда и размещение тембров, с одной стороны, менее ощутительно для слуха, с другой — и связь аккордов по голосоведению менее заметна. Нет возможности, да нет и надобности входить в рассмотрение бесчисленных всевозможных случаев сочетаний тембров, удвоений их и расположения аккордов. Я имел в виду показать лишь главные основания приемов и руководящие соображения. Усвоив себе все сказанное, читатель или учащийся, только вдумчиво просматривая новейшие оркестровые партитуры и слушая их исполнение, поймет, в каких именно случаях должно применяться тот или другой прием. В общем учащемуся должно дать совет руководиться нормальным порядком размещения духовых, наблюдать, чтобы в аккорде участвовали только не удвоенные или только удвоенные голоса (кроме случаев, вытекающих из голосоведения), чтобы приемы перекрещивания и окружения тембров вызывались сознательно и, наконец, чтобы расположение аккордов в большей части случаев имелось в виду тесное.

Образцы гармонии деревянных духовых:

а) Самостоятельные аккорды.

- № 105. *Ночь перед рождеством* [148] — Cl., 2 Fag.
 № 106. " " " начало — Ob., Cl., Fag. (перекрещивание).
 * № 107. *Снегурочка* [197] — Fl. picc., 2 Fl. (tremolando).
 № 108. " " [204] — 2 Fl., Ob. (высокий регистр).
 № 109. *Шехеразада*, начало — все деревянные в различных расположениях.
 № 110. *Сказка о царе Салтане* перед [115] — смешанные тембры.
 № 111. " " " [115] и аналогичные места — очень мягкие триоли деревянных.
 № 112. *Садко* [72] — трехголосные аккорды чистого и смешанного тембра.
 * № 113. *Царская невеста* [126] — все деревянные.
 * № 114. *Сказание о Китеже*, перед [90] — окружение (Ob. I в высшем регистре).
 № 115. " " " перед [161] — чередование деревянных с медными.
 № 116. " " " [167] — все деревянные (кроме Ob.), с хором.
 № 117. *Золотой петушок* перед [236] — смешанный тембр; внизу 2 Fag.
Снегурочка [16] — 2 Cl., Fag.
 " [79], т. 5 — 2 Ob., 2 Fag. (см. № 136).
 * *Увертюра „Светлый праздник“* [A] — 3 Fl. tremolando (см. № 176).
 * *Сказка о царе Салтане* [45] — Ob., 2 Fag.
 * *Садко*, симф. картина [9] — Ob., 2 Cl., Fag.
 * *Садко*, опера [4] — Cor. ingl., 2 Cl.
 " перед [5] — все деревянные.
Сказание о Китеже 269] — Fl., Clar., Fag.
 * *Золотой петушок* [125] — разл. духовые, 4-голосн. аккорды (см. № 271).
 " " [218] — Ob., Cor. ingl., Fag., C.-fag.; см. также [254].
 * *Сервилия* [93], аккорды деревянных в низком регистре (см. № 137).
- б) Гармонический фон (иногда с участием валторны).
- № 118. *Снегурочка* [292] — широкое расположение духовых (удвоение голосов).
 № 119. " " [318—319] — 2 Flauti.
 № 120. *Садко* [49] — Ob., Clar., Cor., Fag.
 № 121. " [144] — Clar., Fag.
 № 122. " [195—196] — 2 Cl., Cl. basso.
 * № 123. *Кащей бессмертный* [80] — Ob. и Fag. con sord.
 * № 124. *Сказание о Китеже* [52] — Fl., Fag.
 * № 125. " " [247] — 2 Clar., Cl. basso.
 * № 126. " " [355] — Cor. ingl. con sord., Cl., 2 Fag.
 * № 127. *Золотой петушок* [3] — Clar., Cl. basso, 2 Fag., C.-fag.
 * № 128. " " [156] — движущиеся голоса Fl. и Clar.
Майская ночь. д. III [L] — 2 Fag., Cor. ingl. (см. № 18).
Антар [68] — 3 Flauti.

- Снегурочка* $\overline{20}$ — 2 Clar. высокий регистр.
 „ перед $\overline{50}$ — 2 Fl., Fag.
 „ $\overline{187}$ — 2 Ob., 2 Fag.
 „ $\overline{274}$ — 2 Cl. низк. рег. (см. № 9).
 „ $\overline{283}$ — Fl., Cor. ingl., Cl., 2 Fag. (см. № 26).
Шехеразада, ч. II \overline{B} — 2 Clar., Fag. (Cor. — выдерж. нота) (см. № 1).
Ночь перед рождеством $\overline{1}$ — 3 Clar.
Садко $\overline{1}$ — Clar., Cl. basso, Fag., C.-fag.
 „ $\overline{99}$ — 2 Clar. (см. №№ 289, 290).
Царская невеста $\overline{80}$ — Clar., Fag.
 „ „ $\overline{166}$ — движущиеся гармонические голоса Fl. и Clar. (см. № 22).
Сервилия $\overline{59}$ — Clar. (низк. рег.), Fag.
Сказание о Китеже $\overline{55}$ — Fl., Ob. (см. № 197).
 „ „ $\overline{68}$ — Cor. ingl., Fag., C.-fag. (см. № 199).
 „ „ $\overline{118}$ — смеш. тембр. 2 Ob., Cor. ingl. + 3 Clar.
 „ „ $\overline{136}$ — движущ. голоса Fl. и Clar.
 „ „ перед $\overline{185}$ — 3 Fl. (низк. рег.) и 2 Cl.
 „ „ $\overline{223}$ — Fl., Ob., Cl. (см. № 31).
 „ „ $\overline{273}$ — Cor. ingl., 2 Cl и Cl. basso, Fag.
Золотой петушок $\overline{40-41}$ — Cl. basso, Fag.; Fl., Clar.; Cl., Cl. basso.

Гармония у медных

Гармоническое аккордовое сложение требует, как и в деревянной духовой группе, тесного расположения без пропуска интервалов.

Четырехголосное сложение

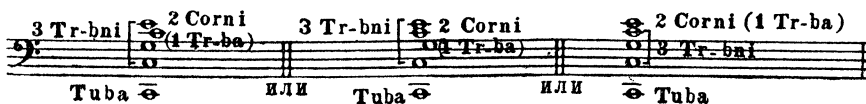
Квартет валторн являет, очевидно, все удобства для ровной звучности четырехголосных аккордов без ведения баса в октаву:



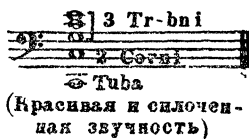
Примечание. В схематических примерах настоящего отдела для упрощения валторны и трубы выписаны мною так, как они должны звучать в действительности, как бы в переложении для фортепиано.

В тех случаях, когда желательно ведение басового голоса в октаву, редко прибегают к участию тромбона или тубы, ввиду более сильной звучности последних, и поручают удвоение басового голоса фаготу, о чем будет говорено впоследствии.

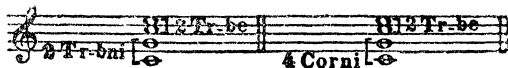
Квартет тромбонов и тубы сравнительно редко выступает четырехголосно при тесном расположении аккордов. Чаще всего нижнему тромбону и тубе поручается ведение басового голоса в октаву, а три верхних голоса представляются двум верхним тромбонам с присоединением к ним трубы или двух валторн, соединенных в унисон для уравнивания звучности:



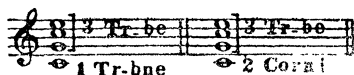
Считаю весьма удачным много раз примененное мною расположение, в котором октавный бас поручен двум валторнам и тубе, а три верхних голоса — трем тромбонам:



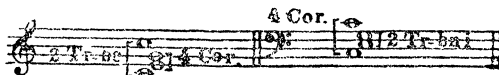
Четырехголосные сочетания в более высоких октавах при двух трубах дополняются или двумя тромбонами или четырьмя валторнами, соединенными в два унисона для уравнивания звучности:



Когда имеются в распоряжении 3 трубы — четвертый голос поручается одному тромбону или двум валторнам в унисон:



Прием окружения тембров тоже может иметь свое применение в отдельных аккордах:



а также вследствие потребностей голосоведения:



Трехголосное сложение

Наилучшие сочетания получаются из трех тромбонов, трех валторн или трех труб. При употреблении же двух различных тембров валторны участвуют удвоенные:



Многоголосные аккорды

При участии всех представителей медной группы валторны применяются удвоенные:

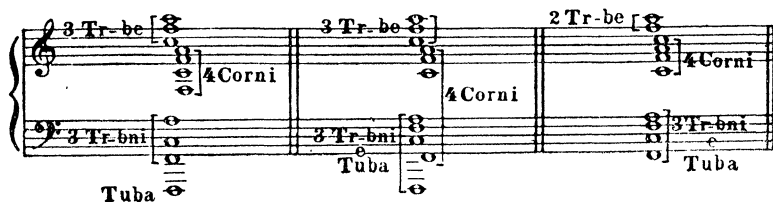
В семи-, шести- и пятиголосных сочетаниях некоторые из инструментов должны быть исключены:

В диссонансирующих сочетаниях секунды и септимы предпочтительнее в различных тембрах:

В приведенных аккордах при двухтрубном составе удвоение валторн недостижимо. В этом случае прибегают к следующему расположению, причем для уравнения силы валторн ставят динамический оттенок степенью сильнее, чем остальным инструментам:

Во всех случаях, когда уравнение силы звучности в аккорде меди не может быть достигнуто удвоением валторн, следует прибегать к тому же средству, требуя от них динамического оттенка степенью сильнее тромбонов и труб.

При расположении пространных аккордов гармоническими слоями, слой валторн может оставаться не удвоенным, и все расположение аккорда оказывается как бы *похóрным*¹, —напр.:

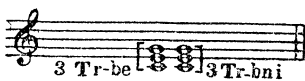


Удвоение медных

Наиболее часто встречаемые удвоения тембров среди представителей медной духовой группы образуются от наложения аккорда валторн на тождественный аккорд труб или тромбонов. Мягкий и округлый тембр валторн, придавая таким соединениям большую силу звучности, в то же время смягчает сравнительно более резкие тембры тромбонов и труб:



Случай наложения аккорда тромбонов на тождественный аккорд труб, напр.:



может встречаться лишь весьма редко вследствие совмещения звучностей наибольшей силы.

Вследствие весьма частых случаев употребления медных инструментов в общей оркестровой фактуре в виде выдерживаемых тонов в двух и трех октавах, считаю необходимым рассмотреть подобные случаи. Выдерживаемые ноты достаются чаще всего двум трубам, а также двум или четырем валторнам, расположенным в октаву (в 2-х октавах). Иногда октава эта образуется из труб и валторн:



Тромбоны со своим тяжеловатым тембром реже участвуют в таких соединениях. При выдерживании ноты в трех октавах чаще всего встречается следующий способ:



¹ Т. е. в 2 или 3 хора.

Некоторая неровность расположения, происходящая от удвоения средней ноты, окупается смешением тембров, придающим выдерживаемому тону известного рода единство.

Образцы гармонии медных духовых:

а) Самостоятельные аккорды.

№ 129. *Снегурочка* перед [239] — 4 Corni.

№ 130. *Садко* [175], — смеш. тембр (наложение) 3 Cor. + 3 Tr-be.

№ 131. „ [191—193] (песня Варяжского гостя) — все медные.

№ 132. *Ночь перед рождеством*, перед [180], — все медные с сурдинами.

* № 133. *Сказка о царе Салтане* [102], т. 7—2 Tr-be, 2 Tr-bni + 4 Corni (наложение).

№ 134. *Сказание о Китеже* [199] — короткие аккорды (наложение).

* № 135. *Золотой петушок* [11E] — Corni, Tr-bni (окружение).

Снегурочка [74] — 3 Tr-bni, 2 Cor.

„ [140] — 3 Tr-bni, 2 Cor. (чередование аккордов в разл. группах, см. № 244).

„ [171] — все медные; дальше 3 Tr-bni (см. № 97).

„ [25F] — 4 Corni (закрытые звуки).

„ [289] — все медные.

Ночь перед рождеством [181] — 4 Cor. + 3 Tr-bni e Tuba (см. № 237).

* *Царская невеста* [178] — чередование медных со смычковыми (см. № 242).

* *Садко* перед [9] — все медные (окружение).

„ перед [338] — все медные без тубы.

Сказка о царе Салтане [230] — все медные, очень густая звучность (см. таблицу аккордов II в конце 2-го тома, пример 12).

* *Сервилия* [154] — различные медные.

* *Сказание о Китеже* [130] — 3 Tr-be, Tr-bni e Tuba.

б) Гармонический фон.

№ 136. *Снегурочка* [79], т. 6—4 Corni.

№ 137. *Сервилия* [93] — все медные.

* № 138. *Сказка о царе Салтане* [127] — 4 Cor. con sord. + 3 Tr-bni e Tuba con sord. pp.

* № 139. *Сказание о Китеже* [158] — Tr-be, Tr-bni.

№ 140. „ „ [248] — 3 Tr-bni.

„ „ „ перед [362] — все медные.

Снегурочка [231] — 3 Tr-bni, мягкий фон (см. № 8).

Антар [64—65] — 4 Corni; далее 3 Tr-bni (см. № 32).

* *Шехеразада*, ч. I [A], [E], [H], [K], [M] — гарм. фоны различной силы и разного тембра (см. №№ 192—195).

Сказка о царе Салтане перед [147] — все медные ff (2 Ob. и Cor. ingl. не имеют особого значения).

* *Пан воевода* [136], т. 9—4 Corni, а затем Tr-bni, 2 Cor.

Соединение групп в гармонии

А. Соединение духовых групп: деревянной и медной

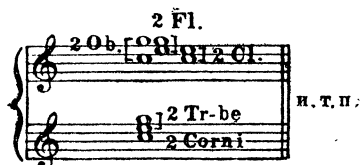
Встречается как в виде наложения аккорда известного тембра на тождественный аккорд другого тембра, т. е. соединения в унисон, так и в виде наложения, перекрещивания и окружения.

I. Соединение в унисон (наложение тембров).

Аккордовые соединения такого рода обладают теми же свойствами, как и соответственные соединения мелодические (см. гл. II). Тембр деревянных, попадая в тембре медных, усиливает последние, притом смягчая их и несколько отнимая характерность, им присущую. Соединения могут быть следующие.

2 Tr-be + 2 Fl.; 2 Tr-be + 2 Ob.; 2 Tr-be + 2 Clar.;
3 Tr-be + 3 Fl.; 3 Tr-be + 3 Ob.; 3 Tr-be + 3 Clar.

Возможны также такие сочетания:



Далее: 2 Corni + 2 Fag.; 2 Cor. + 2 Clar.
3 Corni + 3 Fag.; 3 Cor. + 3 Clar., а также 2 Cor. + 2 Fag. +
2 Clar. и т. п.

Сочетания: 3 Tr-bni + 3 Fag. или 3 Tr-bni + 3 Clar. встречаются всего реже.

Аккорд из всех медных с наложением тождественного аккорда из всех деревянных двойного состава дает прекрасную ровную звучность.

Образцы:

№ 141. *Царская невеста* [50] — 4 Cor. + 2 Cl., 2 Fag.

№ 142. " " [142] — наложение всех деревянных на медные.

№ 143. *Ночь перед рождеством* [165] — 4 Cor. + Fl., Cl., Fag.

* № 144. *Садко*, перед [79] — Cor., Tr-be + удв. деревянные¹.

№ 145. " [242] — все медные + Fl., Clar.

* № 146. *Сказание о Китеже* [10] — Cor. ingl., 2 Cl., Fag. *legato* + 4 Cor. *non legato*.

* № 147. *Золотой петушок* [233] — Tr-be + Ob.] 8.
Cor. + Clar.

Псковитянка, д. II [30] — наложение и окружение (см. таблицу аккордов II, пример 8).

Сказание о Китеже [324] — все медные + деревянные.

" " начало — Cor., Tr-bni + Clar., Fag. (см. также [5] — № 249).

Снегурочка [315] — 2 Cor. + 2 Clar. и 2 Cor. + 2 Ob. (см. № 236).

Закрытые или заглушенные сурдинами ноты труб и валторн, вследствие некоторого сходства тембра с тембром гобоев и английского рожка, при соединении с ними в унисон дают превосходную звучность.

Образцы:

№ 148. *Увертюра „Светлый праздник“*, стр. 11 — Cor.(+), Tr-be (низк. рег.) + Ob., Cl.

¹ В партитуре оперы опечатка у кларнетов, исправленная в приводимом образце.—
Примеч. ред.

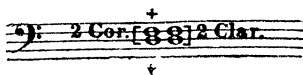
* № 149. *Сказка о царе Салтане* [129] — 2 Ob., Cor. ingl. + 3 Tr-be con sord. (внизу 3 Clar.).

* № 150. " " " " [131], т. 17—то же, с валторнами.

* № 151. *Антар* [17] — Ob., Cor. ingl., 2 Fag. + 4 Cor. (+).

* *Ночь перед рождеством*, перед [154] — все медные с сурдинами + деревянные.

Удвоение средних закрытых нот валторн в унисон нотами низкого регистра кларнетов дает звучность мрачно-красивую:



Их же сочетание с тонами фагота менее характерно.

Образцы:

* № 151a *Ночь перед рождеством*, стр. 249—Clar., Fag. + 3 Cor. (+).

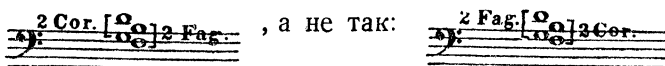
* *Кашей бессмертной* [29], т. 11 — 2 Ob., 2 Cl. + 4 Cor. (+).

[107], т. 6—2 Cl., Fag. + 3 Cor. (+).

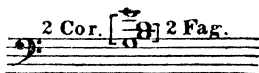
* *Млада*, д. III [19] — 3 Cor. (+) + 3 Fag. и 3 Cor. (+) + 3 Ob. (см. № 259).

2. Наслоение, перекрещивание и окружение

Фаготы и валторны, как уже выше было замечено, имеют тембры, наиболее сближающие между собой две группы, медную и деревянную. Четырехголосная гармония из двух фаготов и двух валторн в особенности *piano* звучит ровно и красиво, напоминая собою гармонию из 4-х валторн с оттенком несколько большей прозрачности. При *forte* валторны начинают пересиливать фаготы, и гармония из четырех валторн оказывается предпочтительнее. Сочетание двух валторн и двух фаготов в четырехголосном аккорде обыкновенно располагается *перекрестным* способом для большего смешения тембров. * При этом консонирующие интервалы лучше поручать валторнам, а диссонирующие—фаготам, напр.:



Прием *окружения* тоже применим, причем валторны окружают фаготы, а не наоборот:

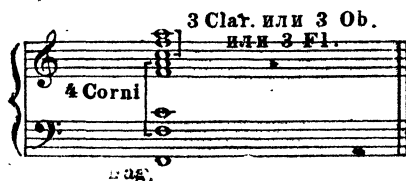


Тот же прием *окружения* приложим и к выдерживаемым октавам труб. В *piano* терции флейт в низком регистре, иногда с присоединением кларнетов, помещенные среди октавы труб, производят прекрасное, несколько таинственное впечатление.

В последовательном ряду аккордов медным инструментам предпочтительнее поручаются стоячие голоса, а движущиеся—деревянными.

Кларнеты своим тембром не подходят к сочетаниям с валторнами по способу *окружения*, но в качестве верхнего слоя гармонии в своем высоком ре-

гистре, наравне с гобоями и флейтами прекрасно дополняют аккорд из четырех валторн *piano*; удвоение же басовой ноты можно дать фаготу:



В *forte* валторны пересиливают деревянные духовые, а потому верхний слой гармонии следует давать в удвоении, напр.:



Образцы:

а) Наслоение.

№ 152. *Антар* [56] — 3 Fl., 4 Cor. (фон).

* № 153. *Ночь перед рождеством* [212], т. 10 — деревянные и валторны; дальше с тромбонами и трубами.

№ 154. *Садко*, опера [338] — наложение и наслоение.

№ 155. *Сервилия* [73] — 3 Fl. + 2 Ob., Cl.
4 Corni.

* № 156. *Сказание о Китеже*, перед [157] — 3 Flauti, 3 Tromboni.

заключительный аккорд (см. таблицу аккордов III, пример 15).

* *Золотой петушок*, перед [219] — смеш. тембр деревянных, 4 валторны.

* *Садко*, симф. картина [1], [9] — Fl., Ob., Cl., Corni (фон).

" " " перед [14] — 2 Fl., Cl., Corni.

" " " заключит. аккорд Fl., Cl., Cor.

* *Антар* [22] — Fl., Cl., Corni (фон).

* *Снегурочка* [300] — все деревянные и валторны.

* *Шехеразада* — заключительные аккорды I и IV частей.

* *Увертюра „Светлый праздник“* [D] — Fl., Cl., Cor.; далее с наложением труб и тромбонов (см. № 248).

* *Ночь перед рождеством* [215] — 3 Fl. + 3 Cl.] 8.
3 Cor.

* *Садко*, опера [165] — наложение и наслоение.

б) Перекрещивание.

* № 157. *Антар*, перед [30] — деревянные, валторны, затем и трубы.

* *Ночь перед рождеством*, перед [53] — Cor., Fag.

" " " [107] — Clar., Cor., Fag.

* *Сказка о царе Салтане*, перед [62] — Cor., Fag.

* *Золотой петушок* [220] — 3 Tr-bni, 2 Fag., C-fag. (см. № 232).

с) Окружение.

№ 158. *Псковитянка*, д. I [33] — флейты между валторнами; далее валторны между фаготами.

№ 159. *Снегурочка* [183] — Tr-ba.
Fl., 2 Cl.
Tr-ba.

* № 160. *Садко*, опера, перед [135] — флейты между трубами.

* № 161. *Сказка о царе Салтане* [50] — трубы между удвоенными деревянными.

№ 162. " " " " [59] — флейты между трубами; кларнеты между валторнами.

* № 163. *Сказание о Китеже* [82] — гобой и кларнеты между трубами.

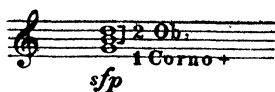
* *Садко*, опера [105] — гарм. фон; гобой между трубами (см. № 260).

* *Царская невеста*, конец увертюры — фаготы между валторнами (см. таблицу аккордов III, пример 14).

* *Садко*, симф. картина [3] — Cl. + Fag.
4 Cor.
Cl. + Fag.

* *Антар*, перед [37] — Fag.
2 Cor. (+)
Clar.

Упомянутое выше сходство тембра закрытых валторн с тембром гобоев и английского рожка дает повод к соединению их в одном аккорде преимущественно piano или при небольшом sforzando, напр.:



Образцы:

* № 164. *Сказание о Китеже* перед [256] — 2 Ob., Cor. ingl.] 8.
3 Cor. (+).

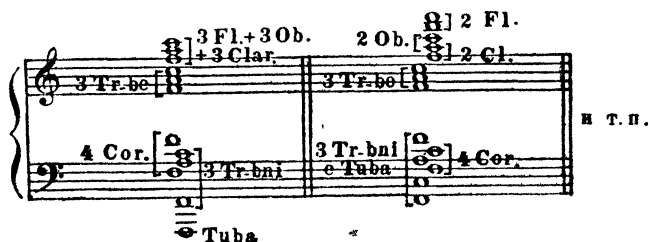
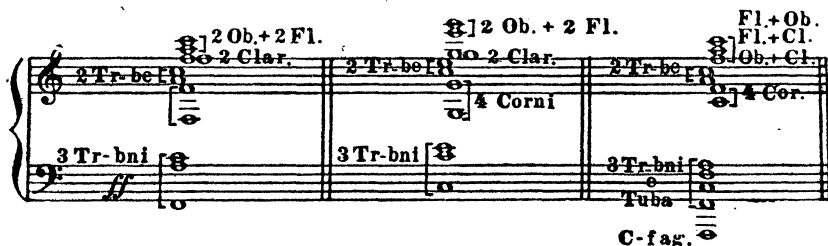
* *Ночь перед рождеством* [75] — 3 Cor. (+) + Овое.

Царская невеста [123] — Ob., Cor. ingl., Cor. (+) (см. № 240).

* *Сказание о Китеже* [244] — Cl., 2 Fl. + 2 Ob., Cor. ingl., 3 Cor. (+).

* См. также *Сказка о царе Салтане*, перед [115] — Corno (+)
2 Fl. + 2 Fag. (№ 110).

Если в аккорде участвуют тромбоны и трубы, то флейты, гобой и кларнеты лучше употреблять для образования слоя гармонии выше труб. Таким образом могут иметь место следующие случаи расположения деревянных и медных духовых:



Образцы:

- * № 165. *Майская ночь*, д. I [Ee], — 3 Tr-bni, 2 Ob. + 2 Cl., 2 Fag.,
- * № 166. *Снегурочка* [198]; см. также [200], перед [210].
- * 167. *Ночь перед рождеством* [205]; см. также [161], [212], т. 14 (№№ 100, 153).
- №№ 168 и 169. *Садко*, опера, перед [249], [302] (см. также № 120).
- № 170. " " [244] — аккорд очень обширной tessитуры; фаготы крайне низко.
- " " [142], [239]; см. также [3] (№ 86).
- * *Царская невеста* [179] (см. № 243).
- * *Антар* [65] — колеблющиеся гармонии валторн и деревянных на стоячих аккордах тромбонов (см. № 32).
- * *Садко*, симф. картина [20].
- Майская ночь*, стр. 325 — заключит. аккорд C-dur (см. таблицу аккордов I, пример 1).
- * *Млада*, конец I действия (см. таблицу аккордов II, пример 13); д. II [20].
- * *Шехеразада*, ч. I [E], ч. II [P], ч. III [M], ч. IV стр. 203 (см. №№ 195, 19, 209, 77).

Общее замечание. Идеальная ровность расположения при употреблении всех духовых инструментов оркестра не всегда достижима, тем более, что в последовательном ряде аккордов, при смене их мелодического положения, расположение становится в зависимость от голосоведения; тем не менее, на практике некоторая неровность распределения силы возмещается следующим акустическим явлением: голоса аккорда, звучащие в октавах, дополняют друг друга вследствие совпадения гармонических призвуков нижнего тона с верхним тоном, и верхние голоса таким образом находят себе поддержку в гармонических призвуках нижних голосов. Тем не менее, возможно большая ровность в распределении звучностей лежит на ответственности инструментатора, который в некоторых затруднительных случаях должен выравнивать звучность аккорда распределением динамических оттенков, назначая для деревянных духовых, как более слабых по звучности, оттенки степень сильнее против медных.

В. Соединение смычковых с духовыми

1. Соединение *смычковых и деревянных духовых* в виде *наложения* одного тембра на другой в аккордах встречается очень часто как в виде протянутых нот, так и в виде *tremolando* смычковых. * Помимо весьма обычного полного или частичного удвоения голосов смычкового квартета, наиболее встречаемые и естественные случаи следующие:

Fl. + Viol. div.; Clar. + V-celli e Viole div. и т. п.
Ob. (Cl.) + Fag.

Образцы:

- * № 171. *Антар* [57] — Viol. II, V-le div. + Fl., Cor. (фигурация кларнета).
- * *Сказание о Китеже* [295] — то же; ритмическое движение у деревянных и протянутая гармония у смычковых (см. № 213).
- * *Садко*, симф. картина, перед [4] и [4], т. 9.
- * *Шехеразада*, ч. I [M] — 6 Viol. soli + 2 Ob. (2 Fl.), Cl.
- * *Антар* [7] — все смычковые divisi + деревянные (см. № 151).

2. Соединение *смычковых с медными духовыми*, вследствие полного несходства их тембров, является маложелательным в способе наложения одного тембра на другой, в особенности же в приемах перекрещивания и окружения.

Тем не менее, случай соединения этих групп применим, когда гармония смычковых исполняется в виде tremolando, а гармония медных в виде протянутых нот, а также в случаях коротких отрывистых аккордов sforzando в смычковой группе. Кроме того, исключения бывают для валторн, аккорды которых, будучи удвоены виолончелями или альтами divisi, звучат прекрасно.

Образцы:

Снегурочка [242] — все медные + смычковые tremolando (см. таблицу аккордов I, пример 6).

* *Сказание о Китеже*, перед [240] — то же (Cor., Tr-ba+).

* *Садко*, опера, перед [34] — Cor. + V-le div., Tr-bni + V-celli div.¹.

С. Соединение всех трех групп

Соединение групп смычковой, деревянной духовой и медной в виде *наложения* тембров дает густую и сочную гармонию.

Образцы:

№ 172. *Царская невеста*, перед [145] — Ob., Fag. + Corni + смычковые.

* № 173. *Садко*, конец 1-й картины — короткие аккорды.

* № 174. *Ночь перед рождеством* [22] — деревянные + медные con sord. + tremolo смычковых.

Царская невеста, заключит. аккорд (см. табл. аккордов I, пример 5).

Садко, заключительные аккорды II, III и VII картин (см. таблицы аккордов II и III, примеры 9, 10, 18).

Сказание о Китеже [162] (см. № 250).

Снегурочка, — конец оперы (см. таблицу аккордов III, пример 17) и множество других примеров.

Общее замечание. Ровность звучности и распределение силы играют наиболее важную роль в протянутых аккордах или в аккордах ритмически фигурированных, где звучность, так сказать, выставлена на вид; в коротких, не связанных между собою аккордах ровность звучности имеет меньшее значение, хотя и здесь композитору можно посоветовать не относиться к ней небрежно.

В сделанных сейчас советах и наставлениях я старался указать на общие и главные соображения, коими должен руководиться композитор, не считая возможным предусмотреть все случаи, могущие встретиться в практике оркестровки. Приведя несколько примеров аккордов хорошей звучности, я отсылаю читателя к партитурам, сознательный просмотр которых только и может ознакомить его основательно с приемами расположения инструментов и их удвоения.

¹ Прекрасный пример сочетания медной группы со смычковой представляет также антракт ко 2-й картине IV действия „Хованщины“ Мусоргского в оркестровке Н. А. Римского-Корсакова. — *Примеч. ред.*

Глава IV

ОБЩАЯ ОРКЕСТРОВАЯ ФАКТУРА

Различная оркестровка одного и того же музыкального содержания

Есть случаи, когда смысл и настроение данного периода или момента настолько ясны и бесспорны, что способ оркестровки таковых ни у кого не вызовет сомнений, и всякий другой прием в выборе тембров и в распределении их роли окажется неподходящим и нецелесообразным. Поясню элементарным примером. Возьму короткий период: на продолжительном выдерживаемом одном или нескольких аккордах *tremolando* вырисовывается фраза фанфарного строения. Вне сомнения, что всякий инструментатор в данном случае поручит *tremolo* смычковому квартету, а фанфарный мелодический рисунок трубе, а не наоборот: выдерживаемые аккорды — медной группе в быстрой ритмической фигурации, а фанфарообразную фразу — одному из представителей квартета. Однако и в первом, повидимому, единственно целесообразном и осмысленном приеме могут встретиться сомнения и вопросы. Быть может, *tremolo* смычковых следует удвоить протянутыми аккордами духовых? Быть может, фанфарная фраза настолько высока или низка по тесситуре, что не может быть дана трубе? Фраза эта не должна ли быть поручена двум или трем трубам в унисон или другим нескольким соединенным инструментам? Применим ли тот или другой из перечисленных сейчас приемов к данному случаю, без искажения его музыкального смысла и настроения? Попробую дать ответ на поставленные вопросы. Если фраза по тесситуре своей низка для трубы, то поручить ее следует валторне или тромбону, как инструментам однородным с трубой; если же она высока, то останется дать ее соединению в унисон гобоев и кларнетов, так как таковой сложный тембр будет более родствен трубе по характеру и силе, чем что-либо другое. Вопрос о том, одной или двум трубам, одной, двум или четырем валторнам, гобою с кларнетом, или двум гобоям с двумя кларнетами следует поручить фанфарный рисунок, — должен быть решен в зависимости от оттенка силы, предназначенного данному отрывку. При желательности большой силы звучности, инструменты могут быть даны в удвоениях, утроениях или учетверениях; при противоположном намерении предпочтительнее *solo* у медных и двойные деревянные (1 Ob. + 1 Clar). Вопрос об удвоении аккорда *tremolando* аккордом духовых решается в зависимости от намерения автора, которое ему самому должно быть ясно, а посторонним инструментатором угадано. Если автор желает более резкой разницы между гармоническим фоном и мелодическим рисунком, то аккорда в духовых давать не следует, а уравнивать до некоторой степени силу звучности фона и силу звучности рисунка искусственными динамическими оттенками: *pp*, *p*, *f* или *ff*. Если, напротив, автору желательна большая густота гармонического фона и меньшая яркость мелодического рисунка, то аккорд духовых дать следует. Вопрос же о том, какой группе духовых должен быть поручен аккорд, решится так: *звуковая окраска фона*, помимо силы и гу-

стоты своей, *всегда должна быть иная, чем звуковая окраска рисунка*; поэтому, если фанфарная фраза дана медным инструментам (трубам или валторнам), то тянущийся аккорд надо дать деревянным духовым; если же фанфара дана деревянным (гобоям и кларнетам), то аккорд лучше поручить валторнам. Итак, для окончательного решения своей задачи автор должен *сознавать* свои намерения, а посторонний инструментатор — *проникнуться* намерениями автора. Здесь возникает новый вопрос: *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 партитурах, постараться уяснить их отношение к целому сочинению. Тем не менее, по возможности я постараюсь касаться этих вопросов в дальнейшем ходе моего изложения. Здесь же скажу, что у молодых и неопытных авторов сознание собственных намерений бывает не всегда отчетливо и ясно, и что успехи в этом направлении приобретаются лишь чтением хороших партитур и слушанием их исполнения, при возможно большем критическом отношении к их содержанию. Смелость же и даже изысканность приемов оркестровки весьма отличима от авторских капризов. *Недостаточно хотеть: есть вещи, которых хотеть не следует.*

Простейшие или первичные музыкальные мысли: одноголосные фразы в унисон, а также в двух или более октавах, или аккорды без мелодического значения какого-либо из голосов оркеструются многообразными способами в зависимости лишь от тесситуры данного отрывка, от потребности динамической и от желательной степени выразительности и качества окраски. Во многих случаях появления тождественных музыкальных мыслей применяется каждый раз и новый подбор инструментов. При дальнейшем следовании моего изложения, при рассмотрении более сложных вопросов, я неоднократно буду встречаться с подобными случаями, а потому останавливаться здесь на них не стоит.

Образцы:

* *Снегурочка* [58], [65] и перед [68] — унисон с выдержанной нотой.

В более сложных по фактуре музыкальных мыслях: мелодическо-гармонических, фигурационно-контрапунктических, число различных способов оркестровки значительно уменьшается и часто не допускает более двух, ибо каждый из первичных элементов, как мелодия, гармония, фигурация и контрапункт вносят свои особые требования при выборе инструментов и тембров. Наиболее сложные музыкальные мысли с особенно ясно выступающим характером часто допускают только один способ оркестровки с небольшими лишь разновидностями в подробностях, почти неощутимыми при недостаточно напряженном внимании.

Приводимому здесь образцу весьма несложной фактуры попытаюсь дать другую оркестровку.

Образец:

№ 175. *Боярыня Вера Шелога*, перед [34]; а) — оркестровка в настоящем виде, *b) — другой способ.

Несомненно, что и этот второй способ звучал бы удовлетворительно; но третий, четвертый и т. д. способы удовлетворяли бы меньше, и, с увеличением числа этих способов, легко дойти в скором времени до абсурда. Так передача аккордов в медную группу уже придавала бы всему периоду значительную тяжесть и кроме того заглушала бы речитатив сопрано на средних и низких нотах. Передача короткого басового *fis* смычковым *arco* дала бы нежелательное грубоватое ударение; передача его фаготам — короткую ноту комического характера, а в медных — грубого и тяжелого и т. д.

Различная оркестровка тождественных по содержанию периодов или моментов имеет целью или изменение колорита, или изменение силы звучности. Как в том, так и в другом случае прибегают или к перемене ролей каждой из групп инструментов в фактуре данного куска, или к удвоениям, а также к тому и другому вместе. Перемена ролей есть средство далеко не всегда применимое. В предыдущих отделах я старался выяснить характер ролей, подходящих к каждому из оркестровых инструментов и к каждой из оркестровых групп. С другой стороны есть много нежелательных способов удвоений, о чем тоже мною было говорено в предыдущих отделах, так как многие инструменты по различию своих характеров в различных приемах оркестровки соединяемы быть не могут. Поэтому в вопросах общей оркестровой фактуры следует применять сведения, приобретенные из предыдущих отделов этой книги.

Гораздо более выгодным способом для различной оркестровки одной и той же музыкальной мысли является *приспособление* данного музыкального содержания для этой цели. Приемами такого приспособления следует считать: а) перенесение всего музыкального содержания или части его в другие октавы, б) переложение в другой строй, в) расширение его общей тесситуры прибавлением верхних или нижних октав, д) частные и общие видоизменения или варианты его фактуры (наиболее частые случаи) и е) перемена общего оттенка силы, напр., та же музыка *forte* и *piano*. Приемы эти, рассчитанные с целью получить иной оркестровый колорит или же возникшие сами по себе из причин, коренящихся в самой задаче и форме сочинения, всегда ведут к успешным последствиям в деле применения различной оркестровки.

Образцы:

№№ 176, 177. *Увертюра „Светлый праздник“* [A] и [C].

№№ 178 — 181. *Царская невеста*, увертюра — начало, [1], [2], [7].

№№ 182 — 186. *Сказка о царе Салтане* [14], [17], [26], [28], [34].

№№ 187 — 189. „ „ „ „ [181], [246], [220].

* №№ 190, 191. *Псковитянка*, увертюра — [5] и [12].

* №№ 192 — 195. *Шехеразада*, ч. I — начало *Allegro*, [A], [E], [M].

* №№ 196 — 198. *Сказание о Китеже* [55], [56], [62].

* №№ 199 — 201. „ „ „ „ [68], [70], [84].

* №№ 202, 203. *Золотой петушок* [229], [233].

(См. также №№ 205 — 206, 207 — 208, 213 — 214).

Ночь перед рождеством [158] и [179].

Садко [99—101] и [305—307] (см. №№ 289, 290 и 75).

Испанское каприччио — сравнить части I и III.

Шехеразада ч. III — начало, [A], [I].

„ ч. III — [E], [G], [O].

Таковая различная оркестровка периодов и моментов одинакового или близкого музыкального содержания представляет собой основу многих музыкальных приемов, как-то: *crescendo*, *diminuendo*, чередования тембров, смены колорита и т. п., и сверх того во многом уясняет сущность оркестрового сложения.

Общие tutti

Под термином *tutti* обыкновенно подразумевается общая совместная игра всех инструментов оркестра. Понятие *все* инструменты оркестра — конечно условное, и участие всех инструментов без изъятия не необходимо для образования *tutti*. Для облегчения некоторых последующих разъяснений я буду различать два рода *tutti*: *большое и малое*, независимо от состава оркестра, — двойного, тройного или увеличенного. Большим *tutti* я называю совместное участие всех *певучих* групп оркестра: смычковой, деревянной и медной духовой. Под малым *tutti* я разумею участие медной группы не в полном ее составе, напр., без тромбонов, тубы и труб, или только с двумя валторнами и двумя трубами, или с двумя валторнами, одним или тремя тромбонами, но без труб, тубы и другой пары валторн и т. п.

$$\left[\begin{array}{ccc} 4 \text{ Cor.}, & 2 \text{ Cor.} & 2 \text{ Cor.} \\ \dots \text{ или } & 2 \text{ Tr-be,} & \dots \text{ и т. д.} \\ \dots & \dots & 3 \text{ Tr-bni} \end{array} \right].$$

Состав деревянной духовой группы в *tutti* обоих родов может быть полный и неполный в зависимости от музыкального содержания данного куска и его тесситуры; так, напр., в случае высокой тесситуры участие малой флейты может быть необходимо, а в случае низкой тесситуры и флейты могут оказаться лишними, своим отсутствием не изменяя видового названия *tutti*. Участие литавр, арфы и прочих короткозвучных инструментов, а также большего или меньшего числа ударных, я не принимаю во внимание при определении видового названия *tutti*.

Участие большого числа инструментов в *tutti* уже указывает на крайнее разнообразие приемов, к нему прилагаемых. Разнообразие это настолько велико, что нет возможности делать в этом отношении какие-либо словесные обобщения и указания; поэтому я считаю за лучшее привести несколько партитурных образцов различных *tutti*, — малых и больших, из которых читатель скорее всего усмотрит и усвоит надлежащие приемы. Некоторые образцы я приведу двойные — для малого и большого *tutti*. В общем же замечу, что *tutti* по существу своему всего чаще применяется к *forte* и *fortissimo*, в редких случаях — к *pianissimo* и *piano*.

Образцы:

№ 204. *Снегурочка* $\overline{216}$ — большое *tutti*.

№№ 205, 206. *Садко* $\overline{173}$, $\overline{177}$ — большие *tutti* с хором в различной оркестровке.

№№ 207, 208. *Ночь перед рождеством* $\overline{184}$ и $\overline{186}$ — большие *tutti* в различной оркестровке, без хора и с хором.

* № 209. *Шехеразада*, ч. III \overline{M} ; см. также ч. I \overline{A} , \overline{E} , \overline{H} ; ч. II \overline{K} , \overline{P} , \overline{R} ; ч. III \overline{G} , \overline{O} ; ч. IV \overline{G} , \overline{P} , \overline{W} и далее до \overline{Y} (№№ 193, 194, 19, 66, 77).

Царская невеста, увертюра — $\overline{1}$, $\overline{2}$ и $\overline{7}$ — малое и большое *tutti* (см. №№ 179 — 181).

* " " $\overline{141}$ — большое *tutti*.

* " " $\overline{177}$ — большое *tutti*.

Пан воевода $\overline{186}$ и $\overline{188}$ — большие *tutti*.

Снегурочка $\overline{61}$ и $\overline{62}$ — малое и большое *tutti*.

Снегурочка [231] — малое tutti (без труб) (см. № 8).

” [325—326] — большое tutti с хором (см. № 95).

Садко [3], [223], [239] — большие tutti (см. № 86).

* *Антар* [65] (см. № 32).

* *Испанское каприччио* [B], [F], [J], [P], [V]; [X—Z] (см. № 3).

* *Увертюра „Светлый праздник“* [F], [J] перед [L], [Y] до конца.

* *III симфония*, ч. I [D], [R—T], [X]; ч. II [A], [E]; ч. IV [A], [H], [S].

* *Садко*, симф. картина [20—24]

* *Млада*, д. III [12] (см. № 258).

* Примеры аккордов tutti см. на отдельных таблицах в конце II тома.

Tutti духовых групп

Группы деревянных и медных духовых во многих случаях выступают с самостоятельными tutti в более или менее продолжительных периодах. Иногда подобного рода частные tutti образуются из одной деревянной группы, хотя в большинстве случаев с участием валторн: иногда выступает одна медная группа, без участия деревянных; иногда же духовое tutti образуется при участии обеих более или менее полных групп. Сопровождение литаврами и др. ударными таковых tutti встречается весьма часто („янычарская музыка“, по выражению немецких музыкантов). Tutti духовых групп нередко сопровождаются более или менее значительным участием pizzicato виолончелей и контрабасов, а иногда и прочих смычковых или арфы, придающим некоторую большую отчетливость поддерживаемым голосам духовых. Tutti деревянных и валторн не достигают значительной силы в forte; tutti медных, напротив, обнаруживают большую силу звучности. Участие смычковых или деревянных духовых в виде органных пунктов или выдерживаемых нот в нижеследующих примерах не изменяет сущности приводимых tutti.

Образцы:

№№ 210, 211. *Снегурочка* [149], [151] (сравнить).

№ 212. *Псковитянка*, д. II [19]; см. также д. III [5].

* №№ 213, 214. *Сказание о Китеже* [294], [312] (сравнить).

* № 215. *Золотой петушок* [116]; см. также [82] и [84].

* *Антар* [37] (см. № 65).

Пан воевода [57], [186], [262].

Сказка о царе Салтане [14], [17], [26] (см. №№ 182 — 184).

Большое pizzicato (tutti-pizzicato)

Pizzicato всей смычковой группы, иногда при участии арф и пианино образует в некоторых случаях особого рода своеобразное частное tutti, для большей силы звучности связываемое с участием духовых. Сила средняя, блеск значительный.

Образцы:

№ 216. *Снегурочка*, перед [128]; см. также [153] и перед [305].

* № 217. *Увертюра „Светлый праздник“* [K]; см. также [U] и [V].

* № 218. *Майская ночь*, д. I, песня про Голову — соединение arco и pizzicato.

* *Испанское каприччио* [A], [C], перед [S], перед [P]; см. также [O] (№ 56).

Млада, д. II [15].

* Садко [220] (см. № 295).

* Сказание о Китеже [101].

Одно-, двух- и трехголосные tutti

Случаи одноголосия или двухголосия в одной или нескольких октавах, при участии более или менее полного состава оркестра, весьма часты. Мелодические фразы, их образующие, инструментуются более или менее просто, через посредство обычных удвоений, или же цветисто, с применением чередования различных тембров, иногда сопровождаемых выдерживаемыми нотами.

Образцы:

* №№ 219 — 221. Сказание о Китеже [142], [144], [147] — трехголосные tutti в различной оркестровке.

* " " [138], [139] — одноголосные tutti.

Золотой петушок [215].

Снегурочка, перед [152], [174], [176].

Царская невеста [120—121] (см. № 63).

Solo смычковых инструментов

Поскольку в любой оркестровой пьесе на каждом шагу мы встречаемся с мелодиями, фразами и мелкими мотивами, исполняемыми *духовыми solo* (таковые более или менее длинные solo принадлежат обыкновенно первым деревянным инструментам и первой валторне), постольку же применение *смычковых* в виде *solo* является редкостью. Случаи употребления solo первой скрипки и первой виолончели встречаются сравнительно чаще, solo альты — значительно реже, solo контрабаса составляет крайнюю редкость. Инструментам solo поручаются фразы, требующие особой индивидуальной выразительности, или пассажи, беглостью и тонкостью исполнения превышающие уровень техники оркестровой игры и требующие со стороны исполнителя предварительного изучения. Сравнительно слабая звучность смычкового solo требует мягкого и прозрачного сопровождения. Особо трудных, чисто концертных solo в оркестре следует, однако, избегать, ибо таковые слишком переносят центр тяжести внимания на солирующий инструмент. Смычковые solo применяются также и в моментах, не требующих сильного выражения или высокой техники, ради получения особого своеобразного тембра, значительно отличающегося от тембра смычковых, играющих совместно. Встречаются случаи применения двух инструментов solo в унисон, напр., 2 Violini soli и т. п. Как на весьма редкий случай, могу указать на применение смычкового квартета solo.

Образцы:

Violino solo:

№№ 222, 223. Снегурочка [54], [275].

* № 224. Сказание о Китеже [310] — V-по solo на фоне деревянных духовых и смычковых sul ponticello.

Майская ночь, стр. 64 — 78.

Млада, д. I [52]; д. III, перед* [19].

* Сказка [W].

* Шехеразада, ч. I [C], [G]; также каденции в начале каждой части.

* *Испанское каприччио* \overline{H} , \overline{K} , \overline{R} и каденция на стр. 38.
Снегурочка $\overline{274}$, $\overline{279}$ — 2 Viol. soli (см. № 9).

Viola sola:

№ 225. *Снегурочка* $\overline{212}$.

* № 226. *Золотой петушок* $\overline{163}$; см. также $\overline{174}$, $\overline{177}$.
Садко $\overline{137}$.

Violoncello solo:

Снегурочка $\overline{187}$ (см. № 102).

Ночь перед рождеством, перед $\overline{29}$, $\overline{130}$.

Млада, д. III $\overline{36}$.

* *Золотой петушок* $\overline{177}$, $\overline{180}$ (см. № 229).

Contrabasso solo:

* № 227. *Млада*, д. II $\overline{10-12}$ — особый случай перестраивания верхней струны.

Quartetto solo:

* № 228. *Сказка о царе Салтане* $\overline{248}$ — V-по I, V-по II, V-la, V-cello.

Ночь перед рождеством $\overline{222}$ — Viol., V-la, V-cello, C.-basso.

* Здесь же следует отметить случаи соединения смычкового инструмента solo в унисон с деревянным духовым. Такое удвоение применяется с целью получения большей чистоты и полноты звука при сохранении тембра solo (особенно в высшем и низшем регистрах), или же просто, как красочный эффект.

Образцы:

* № 229. *Золотой петушок* $\overline{179}$ — V-по + Fl. picc.; V-cello + Cl. basso.

* *Млада*, д. II $\overline{52}$ — Viol. + Fl.; д. IV $\overline{31}$ — Viol. + Fl. + Арга.

* *Ночь перед рождеством* $\overline{212}$ — 2 Viol. + Fl. + Cl. picc. (см. № 153).

* *Пан воевода* $\overline{67}$ — 2 V-ni + 2 Ob; 2 V-le + 2 Cl.

* *Сказание о Китеже* $\overline{306}$ — C.-basso + C.-fag. (см. № 10).

” ” $\overline{309}$ — V-по + Fl.

* Как уже было упомянуто в главе II, для удвоения мелодии в высшем регистре нередко оказываются достаточными 2 Violini soli или же Viol. solo + Fl. (Fl. picc.).

Образцы:

* № 230. *Увертюра „Светлый праздник“* стр. 32 — 2 Viol. soli (флажо леты).

* № 231. *Сказание о Китеже* $\overline{297}$ — 2 Viol. soli + Fl. picc.

Садко $\overline{207}$ — см. гл. II, стр. 38 и образец № 24.

**Крайние высокие и крайние низкие пределы оркестрового звукоряда;
далекие расстояния**

Сосредоточение всей оркестровой музыкальной мысли в крайних верхних пределах оркестрового звукоряда (в 3-й и 4-й октавах) встречается редко; еще реже вся тесситура сосредоточивается в его крайних низких пределах (в большой и контроктаве), где тесные интервалы становятся дурно вос-

принимается слухом. В первом случае применяются лишь высокие духовые флейты и малая флейта, а также верхние звуки скрипок solo или divisi; во втором случае — контрафагот и низкие регистры фаготов, басового кларнета, валторн, тромбон и тубы. Первый случай дает особо светлый колорит, второй — сугубо мрачный. Обратное явление по существу дела невозможно.

Образцы:

- | | |
|--|----------------------|
| № 232. <i>Золотой петушок</i> [220]; см. также [218], [219]. | } низкая тесситура; |
| <i>Пан воевода</i> [122], [137]. | |
| <i>Сервилия</i> [168], т. 8 (см. № 62). | |
| * № 233. <i>Золотой петушок</i> [113], [117]. | } высокая тесситура. |
| * № 234. <i>Шехеразада</i> , ч. II, стр. 59—62. | |
| * <i>Снегурочка</i> , перед [25]. | |
| * <i>Сказание о Китеже</i> , перед [34]. | |

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. Тем не менее, их странная, необычайная, причудливая звучность может быть применена в моментах фантастических. В приведенном ниже первом образце фигурационный мотив малой флейты, удвоенный арфой и блестящими колокольчиками, находится на расстоянии около 4-х октав от басового голоса контрабаса solo и тубы; но увеличенные кварты и уменьшенные квинты двух флейт в 1-й октаве, заполняя несколько середину, уменьшают удаление крайних голосов, как бы связывая их между собою. Впечатление общего весьма фантастическое.

Образцы:

- № 235. *Снегурочка* [255].
 * № 236. „ „ [315], т. 5 и 6.
 „ „ [274] (см. № 9).
Сказка [А].
Золотой петушок [179], т. 9 (см. № 229).

Передача пассажей и фраз

Прием передачи пассажей и фраз из одного инструмента в другой употребляется весьма часто. Для большей связности между собой участков, лежащих в разных инструментах, нота, оканчивающая участок первого инструмента, должна совпадать с нотой, начинающей участок второго. К таковой передаче прибегают при слишком пространной тесситуре пассажа или фразы, не уместяющейся достаточно удобно в одном инструменте, или в том случае, когда желают разделить фразу между двумя различными тембрами.

Образцы:

- * *Снегурочка* [137] — передача мелодии от скрипок к флейте и кларнету (см. № 28).
 * *Снегурочка*, перед [191] — Viol. solo — V-cello solo.
Пан воевода [57] — Tr-bni—Tr-be; Cor.—Ob.—Cl.

К приему, подобному предыдущему, прибегают при оркестровке фраз или пассажей, проходящих через весь оркестровый звукоряд или через значительную его часть. В то время, когда один из инструментов исполняет

часть такого пассажи, подходящую ему по тесситуре, другие два инструмента сменяют друг друга, участками своими зацепляя одну или несколько общих нот. Смена инструментов должна быть делается с расчетом сохранить ровность звучности целого пассажа.

Образцы:

* № 237. *Ночь перед рождеством*, перед $\overline{181}$ — фигурация смычковых.

№ 238. *Золотой петушок*, перед $\overline{9}$ — дерев. духовые.

* " " " $\overline{5}$ — Fag.—Cor. ingl. (+ V-celli pizz.).

Снегурочка $\overline{36}$, $\overline{38}$, $\overline{131}$ — смычковые.

Царская невеста $\overline{190}$ — деревянные духовые.

Садко $\overline{72}$ — смычковые (см. № 112).

" $\overline{223}$ — смычковые.

Ночь перед рождеством, перед $\overline{180}$ — смычковые, деревянные духовые и хор (см. № 132).

* *Сервилия* $\overline{111}$ — смычковые (см. № 88).

" $\overline{29}$, т. 5 — Ob.—Fl.; Cl.—Cl. basso, Fag.

Чередование аккордов разных тембров

1. Простое *чередование аккордов*, принадлежащих *разным группам*, — прием весьма распространенный. Если тесситуры аккордов разнятся между собой, т. е. один аккорд лежит низко, а другой высоко, то лучше наблюдать, чтобы голосоведение, хотя бы и прерванное сменой групп, тем не менее, сохранилось, как бы подразумеваемое, в одной из октав, особенно в случае хроматического хода во избежание перече́нья.

Образцы:

№ 239. *Псковитянка*, д. II $\overline{29}$.

№№ 240, 241. *Царская невеста* $\overline{123}$, перед $\overline{124}$.

* №№ 242, 243. " " $\overline{178}$, $\overline{179}$.

* *Примечание.* Обычное голосоведение может, впрочем, иногда и не соблюдаться с целью получить больший контраст в тембре двух смежных аккордов.

Образцы:

* *Шехеразада*, начало, т. 8 (хроматический ход в 12-м такте проведен в одних и тех же инструментах; для этого Cl. II сначала помещен выше Cl. I) (см. № 109).

* *Ночь перед рождеством*, начало (см. № 106).

2. Другим прекрасным приемом является плавная передача *одного и того же аккорда, или же его разрешения*, из одной оркестровой группы в другую. Этот прием требует полной плавности голосоведения и тождественной тесситуры. Первая группа бросает аккорд на коротких нотах, а другая группа одновременно берет его в том же положении и расположении, в той же или в другой октаве. Динамические оттенки каждой группы могут быть различные.

Образцы:

№ 244. *Снегурочка* $\overline{140}$.

Псковитянка, начало увертюры (см. № 85).

Наложение и снятие тембров

Прием наложения звучностей одной группы на другую (* или же тембров одной и той же группы), применяемый как к протянутым нотам, так и к аккордам, внезапно или постепенно изменяет простой тембр на сложный; прием этот большей частью совпадает с намерением образовать *crescendo*. Пока первая группа делает постепенное *crescendo*, вторая налагается *pianissimo* или *piano* и делает *crescendo* более быстро. Общее *crescendo* выигрывает в напряженности, совместно с переменою тембра. Обратный прием перехода от сложного тембра к простому посредством снятия одной из групп совпадает по существу своей с *diminuend*).

Образцы:

№ 245. *Снегурочка* [313].

№ 246. *Сервилия* [228]; см. также [44].

№ 247. *Царская невеста*, перед [205].

* № 248. *Увертюра „Светлый праздник“* [D].

* № 249, 250. *Сказание о Китеже* [5], [162].

Снегурочка [140] (см. № 244).

Сказка [V].

Шехеразада, ч. II [D] (см. № 74).

* „ ч. IV, стр. 221.

Ночь перед рождеством [165] (см. № 143).

Переключка фраз, имитация, эхо

Фразы, имитирующие одна другую, в деле выбора тембров чаще всего подлежат много раз высказанному правилу сохранения нормального порядка тесситуры инструментов. Если данная фраза имитируется в высших интервалах или октавах, то имитация эта предпочтительнее в инструменте с высшей тесситурой и наоборот. При нарушении нормального порядка звучность получается вычурная, напр., если фразе в низком регистре гобоя будет отвечать сверху кларнет в высоком регистре и т. п. При чередовании различных фраз, но однохарактерных, следует держаться того же приема; при чередовании фраз различного характера — руководствоваться подходящими к ним тембрами.

Образцы:

* № 251. *Испанское каприччио* [S].

Царская невеста [156], [161].

Сказание о Китеже [40—41].

Так называемое *эхо*, т. е. имитация в приме с более слабой звучностью и потому как бы несколько отдаленная, требует от второго инструмента более слабого, но схожего или родственного тембра с первым инструментом. Такое эхо или отзвук, даваемый медным духовым с сурдиной после фразы медного инструмента без сурдины, звучит как бы действительно в отдалении. Фразам гобоев прекрасно отвечают трубы с сурдинами, кларнетам и гобоям — флейты. Отзвук деревянного духового на фразу смычкового и наоборот обнаруживает слишком большое несходство тембров для таковой цели. Нечто вроде эхо образует имитация в октаве с более слабой звучностью.

Образцы:

№ 252. *Садко* [267].

Псковитянка, д. III [3].

* *Испанское каприччио* [Е] — пример, хотя и не представляющий точного эхо, но по характеру весьма близкий к нему (см. № 44).

* *Шехеразада*, ч. IV, перед [О].

Аккорды sforzando-piano и piano-sforzando

Кроме способа достигнуть этих оттенков путем естественным, т. е. динамическим, зависящим от исполнителей, оркестровка дает для этого прием искусственный.

а) В момент взятия аккорда духовыми piano смычковая группа берет тот же аккорд коротко и сильно (sf), преимущественно при помощи двойных, тройных и четверных нот, arco или pizzicato, смотря по желанию. При обратном случае аккорд sf смычковых совпадает с концом аккорда духовых. Очевидно, что первый случай применим и для sf—dimin., а второй — для cresc.—sf.

б) Прием поручения протянутого аккорда группе смычковых, а короткого — духовой, менее красив и реже употребителен. * Гораздо чаще в таких случаях протянутый аккорд исполняется смычковыми tremolando.

Образцы:

* № 253. *Сказание о Китеже*, перед [15—16].

* *Шехеразада*, ч. II [P], т. 14.

Боярыня Вера Шелого, перед [35]; [38], т. 10.

Подчеркивание отдельных моментов

Кроме динамических оттенков > и sf, для выделения или подчеркивания отдельных моментов служат двух-, трех- и четырехголосные аккорды смычковых, применяемые среди одноголосного ведения каждой партии, короткие аккорды духовой группы, а также гаммообразные раскаты (чаще всего трех- или четырехнотные) как в смычковых, так и в деревянных духовых. Гаммообразные, как бы скользящие раскаты эти чаще применимы с направлением вверх, хотя нередко встречаются и обратные; пишутся они чаще мелкими нотами. Legato обыкновенно доводится до главной аккордовой ноты. В смычковых они не должны быть заканчиваемы тройными или четверными нотами, неудобными для схватывания их смычком.

Образцы:

№ 254. *Царская невеста* [142] — раскаты смычковых.

* № 255. *Шехеразада*, ч. II [C] — короткие аккорды pizz.

* " " ч. II [P] — короткие аккорды духовых (см. № 19).

* См. также образец № 293 — подчеркивание отдельных моментов мелодии струнных кларнетами и фаготами.

Crescendo и diminuendo

Короткие crescendo и diminuendo в большей части случаев динамические, т. е. естественные. Более или менее длинные достигаются искусственными средствами оркестровки в соединении с приемами динамическими. Помимо смычковой группы, наиболее гибкой в смысле звуковых оттенков, наилучшее crescendo дает аккорд медных, доводящий таковое до яркого sforzando. Лучшее diminuendo получается в кларнетах, дающих полное замирание звука (morendo). Продолжительные оркестровые crescendo ведутся посред-

ством постепенного добавления инструментов в следующем порядке групп: смычковая, деревянная, медная. *Diminuendo* образуется отнятием в порядке: медная, деревянная, смычковая. Слишком большая продолжительность постепенных *crescendo* и *diminuendo* не позволяет привести их образцы. Отсылая читателя к партитурам, укажу на следующие примеры:

* *Шехеразада*, стр. 5 — 7; 92 — 96; 192 — 200.

* *Антар* [6], [51].

* *Ночь перед рождеством* [183].

* *Садко* [165 — 166].

* *Царская невеста* [80 — 81].

Более короткие *crescendo* и *diminuendo* читатель легко найдет во многих помещенных в этой книге образцах.

Расходящиеся и сближающиеся ходы

В большей части случаев гармоническая сущность расходящихся аккордовых ходов 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. Иногда такие ходы требуют и одновременного усиления или ослабления звучности и, начинаясь *piano*, разрастаются в *fortissimo*, или наоборот. 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 удваивающих 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. Привожу несколько двойных примеров подобных ходов. Первый пример представляет один и тот же расходящийся ход в виде *piano* с участием голоса и в виде чисто оркестрового *crescendo*. Второй пример — два одинаковых расходящихся хода: один — *crescendo* с постепенным прибавлением инструментов, другой — *diminuendo*, причем смычковые постепенно переходят в многоголосное *divisi*, а духовые мало-помалу отстают. Первый вид соответствует появлению призрака Млады, а второй — его исчезновению. Настроение и колорит весьма фантастичны. Третий пример — сближающийся ход. Первый вид его — фантастическое *pianissimo* из рассказа царевны Волховы о чудесах подводного царства; второй вид, чисто оркестровый — явление Морского царя, при сильном *crescendo*. В обоих ходах протянутый, неподвижный уменьшенный септ-аккорд. Оркестровая обработка подобных ходов требует большого внимания со стороны сочинителя.

Образцы:

№№ 256, 257. *Царская невеста* [102] и [107].

№№ 258, 259. *Млада*, д. III [12] и [19].

№№ 260, 261. *Садко* [105] и [119].

* № 262. *Антар*, конец 3-й части.

Садко [72] (см. № 112).

перед [315].

* *Ночь перед рождеством*, начало (см. № 106).

Примечание. Выдержанная нота между расходящимися голосами иногда позволяет обойтись без заполнения образующихся промежутков.

Образец:

№ 233. Золотой петушок, перед 106.

Тембры, как деятели гармонии

Гармонический фон

Мелодическая фигурация с ее узорами, основанная на которой составляют негармонические — проходящие и вспомогательные тоны и предъемы, если таковые имеют сколько-нибудь значительную длительность, не допускает совместного существования своей первоначальной мелодической основы в ее первичном, неизукрашенном виде, напр.:



При перенесении первичной основы на октаву вниз жесткость совпадений негармонических тонов с гармоническими слабеет. Жесткость негармонических тонов уменьшается с ускорением движения и увеличивается с его замедлением, причем ничего не может быть труднее, как установить какую-либо меру допустимой или недопустимой длительности негармонических тонов. Несомненно также, что терцовые гармонические тоны первичной основы (E) суть наиболее чувствительные в отношении соприкосновения тонов негармонических. При увеличении числа фигурированных голосов, как, напр., в фигурах терциями, сектаккордами и т. п., явление еще более осложняется появлением на первичной гармонической основе, или гармоническом фоне, аккордов других ступеней, ему противоречащих.

Тем не менее в деле оркестровки навстречу всем упомянутым свойствам негармонических тонов выступает, как фактор огромной важности, различие тембров. Чем более различия в тембрах между гармоническим фоном и узорами фигураций или мелодическим рисунком, тем мягче звучат всякие негармонические совпадения. Такую разницу в тембрах представляют, во-первых, голоса певцов по отношению к оркестру, во-вторых, различные группы оркестра: смычковая, духовая, щипковая и звенящая, относительно друг друга. Менее значительное различие замечается между группами деревянных и медных духовых, а потому между последними чаще встречается удаление гармонического фона от мелодических рисунков и фигурационных узоров на октаву. Гармонический фон требует более слабой звучности или более слабого динамического оттенка по сравнению с узорами или рисунком.

Образцы аккордового гармонического фона:

№ 264. *Пан воевода*, вступление.

Сказание о Китеже, вступление (см. также №№ 125 и 140).

* *Млада*, д. III 10

Гармонический фон может быть разложен в гармоническую фигурацию, движение которой желательно иное, чем движение одновременной фигурации мелодической.

Образцы:

* №№ 265, 266. *Сказка о царе Салтане* [103—104], [123], [149], [162—165] (см. ниже).

Простейший и неподвижный гармонический фон: тоническое трезвучие или уменьшенный септаккорд, допускает весьма противоречащие аккорды иных ступеней.

Образцы:

№ 267. *Сказание о Китеже* [326—328] — деревянные духовые и арфы на фоне смычковых.

№№ 268, 269. *Кащей бессмертный* [33], [43].

* № 270. *Млада*, д. II, перед [17], [18], [20].

* № 271. *Золотой петушок* [125] — уменьшенные септаккорды на колеблющемся фоне увеличенного трезвучия.

Негармонические совпадения некоторых моментов двух одновременно идущих фигуративных узоров, как, напр., запаздывание одного перед другим, одновременное движение узора в увеличении и уменьшении и т. д., объясняются и смягчаются для слуха с помощью выдерживаемого гармонического фона другого тембра.

Образцы:

№№ 272—274. *Сказка о царе Салтане* [104], [162—165]; (см. также [147—148]).

* *Увертюра „Светлый праздник“*, перед [V].

Сказание о Китеже [34], [36], [297] (см. №№ 34 и 231).

В общем, допустимость совпадения негармонических тонов есть вопрос весьма щекотливый в деле сочинения; пределы длительности их весьма неопределенны. При отсутствии или недостаточности художественного чувства, полагаясь лишь на одно различие тембров, композитору легко впасть в нежелательную какофонию. Попытки к открытиям в этой области, делаемые в новейшей послевагнеровской музыке, часто бывают крайне сомнительны, воспитывая неразборчивость музыкального слуха и эстетического чувства и приводя к чудовищному выводу: две вещи, хорошие порознь — хороши и вместе.

Декоративные эффекты

Декоративными приемами оркестровки я называю приемы, основанные на известной степени несовершенства слуха и внимания. Отказываясь от перечисления подобных и от предвидения могущих народиться, укажу на не многие, попавшиеся мне под руку в сочинительской моей практике. Таковые суть: несовпадающие арпеджио и гаммы арфы *glissando* с арпеджио и гаммами в других инструментах, употребленные лишь ради предпочтительности звучности и блеска длинных *glissando* перед короткими.

Образцы:

№ 275. *Пан воевода* [128].

Снегурочка [125] (см. № 95).

* *Шехеразада*, ч. III [M], т. 5 (см. № 209).

* *Увертюра „Светлый праздник“* [D] (см. № 248).

* Сюда же относится эффект *glissando* флажолетов смычковых инструментов, напр.:

№ 276. *Ночь перед рождеством* [180], т. 13 — Violoncelli *glissando*.

Ударные инструменты в связи с ритмом и колоритом

Применение ударных инструментов всегда желательно в связи с ритмическим рисунком которого-нибудь из голосов данного оркестрового куска. Мелкий, затейливый ритм есть достояние треугольника, бубна, кастаньет и малого барабана; крупный и простой остается на долю большого барабана, тарелок и тамтама. Удары *forte* этих инструментов почти всегда совпадают или с сильными временами музыки, или с ясно выраженными синкопами, или, наконец, с отдельными *sforzando* оркестра; ритмические же мотивы треугольника, малого барабана и бубна весьма разнообразны. Бывают случаи применения ударных с самостоятельным ритмом, им одним принадлежащим и неподдержанным какими-либо из инструментов с определенной высотой звука. * Нередки также случаи, когда ударному инструменту поручают ритмический мотив, упрощенный по сравнению с ритмическим мотивом других оркестровых инструментов.

В смысле колорита наиболее подходящими оркестровыми группами для сочетания с ударными оказываются группы медных и деревянных духовых. Треугольник, малый барабан и бубен наиболее гармонируют с высокими тонами; тарелки, большой барабан и тамтам — с низкими. Трели (*tremolo*) треугольника и бубна с трелями деревянных духовых или скрипок, трели малого барабана или тарелок палочками (*colla bacchetta*) с протянутыми аккордами труб и валторн; трели (*tremolo*) большого барабана и тамтама с аккордами тромбонов или протянутыми низкими тонами виолончелей и контрабасов — представляются наиболее подходящими сочетаниями. Не надо забывать, что большой барабан с тарелками, тамтам и тремоло малого барабана, примененные *fortissimo*, способны заглушить любое оркестровое *tutti*.

* Примеры употребления отдельных ударных инструментов читатель найдет в любой партитуре, а также во многих образцах настоящей книги. Здесь же указаны наиболее характерные образцы *tutti* ударных инструментов.

Образцы:

* *Шехеразада*, стр. 107—119; также многие места из IV части.

* *Антар* [40], [43] (см. №№ 73, 29).

* *Испанское каприччио* [P] (см. № 64); обратить также внимание на каденции в IV части, сопровождаемые отдельными ударными инструментами.

* *Увертюра „Светлый праздник“* [K] (см. № 217).

* *Царская невеста* [140].

* *Сказание о Китеже* [196—197] — „Сеча при Керженце“

* *Пан воевода* [71—72].

Инструменты на сцене и за кулисами

Применение оркестровых инструментов на сцене и за кулисами восходит к отдаленным временам (*Дон-Жуан* Моцарта — смычковой оркестр в финале I действия). В середине прошлого столетия на сцене появляется медный и смешанный (деревянный и медный) духовой оркестр (Глинка, Мейербер, Гуно и др.). Новейшие композиторы оставляют в стороне эту грубую оркестровую единицу, представляющую собой странное зрелище среди древней, средневековой или сказочной декоративной обстановки большинства опер. В качестве сценических инструментов начинают применяться только подходящие к бытовым условиям, изображаемым сценой. С закулисными инструментами, невидимыми для слушателя, дело обстоит проще. Тем не менее, выбор таковых в современной музыке основывается на больших эстетических требованиях, чем применение военно-духового оркестра. Партия инструмента на сцене испол-

няется чаще всего за кулисами, а инструмент на сцене бывает бутафорский. Иногда же инструменты для сцены заказываются нарочно в форме подходящей по условиям сценической эпохи и быта, как, напр., священные рога (*Млада*).

В зависимости от характера закулисного инструмента оркестровое сопровождение его партии может быть более сильным, или более прозрачным. В настоящей книге я не вижу возможности привести примеры употребления каждого из нижеописываемых инструментов с его оркестровым сопровождением, а потому, в одних случаях приводя образцы, в других я ограничусь лишь указанием на спертые партитуры.

а) Трубы:

Сервилия [12], [25].

* *Сказание о Китеже* [53], [55], [60].

* *Сказка о царе Салтане* [139] и далее.

б) Валторны в качестве охотничьих рогов:

Пан воевода [38—39].

с) Тромбоны, уходящие за кулисы из оркестра:

Пан воевода [19].

д) Корнеты:

Псковитянка, д. III [3], [7].

е) Священные рога (натуральные медные инструменты различных строев):

Млада, д. II, стр. 179 и далее.

ф) Малые кларнеты и малые флейты:

№№ 299, 300. *Млада*, д. III [37], [39].

г) Цевницы или флейты Пана: особо заказываемый духовой инструмент с многочисленными отверстиями, передвигаемый перед губами. В данном примере настроен особой энгармонической гаммой (b, c, des, es, e, fis, g, a), звучащей подобно glissando:

Млада, д. III [39], [43]. (см. № 300).

h) Арфа, служащая для воспроизведения гуслей-самогудов:

Кащей бессмертный [32] и далее (см. № 268 и 269).

и) Лиры — особо заказываемые инструменты; настроены в уменьшенном септ-аккорде для игры glissando:

Млада, д. III [39], [43] (см. № 300).

к) Пианино или рояль:

Моцарт и Сальери [22—23].

л) Тамтам, как подражание церковному колоколу:

Псковитянка, д. I [57] и далее.

м) Большой барабан (без тарелок) для воспроизведения пушечной пальбы:

Сказка о царе Салтане [139] и далее.

п) Малая литавра; в данном примере in des (первой октавы):

Млада, д. III [4] и далее (см. № 60).

о) Колокола различного строя:

№ 301. *Сказание о Китеже* [181] и далее; см. также [241], [323] и далее.

* *Сказка о царе Салтане* [139] и далее.

Садко [128] и [139].

р) Орган:

№ 302. *Садко* [299—300],

Деревянные духовые и смычковые инструменты сравнительно редко применяются на сцене и за кулисами. Среди русской оперной литературы при-

менение смычковых встречается у Рубинштейна (*Горюша*) и, весьма удачное и характерное, у Серова (*Вражья сила*); там же применение малого кларнета in Es в качестве сопели или дудки во время масляничного гулянья¹.

Сбережение оркестровых красок

Оркестровые группы и инструменты не все могут быть одинаково долго воспринимаемы слухом и эстетическим чувством без утомления. В этом отношении на первом месте стоит смычковая группа, за нею деревянная духовая, далее медная духовая, далее литавры, арфа и *pizzicato*; за ними следуют ударные в таком порядке: треугольник, тарелки, большой барабан, малый барабан, бубен и тамтам. Еще далее стоят челеста, колокольчики и ксилофон, которые, несмотря на мелодичность, в виду исключительности их тембра, применимы в крайне редких случаях. К таковым же редко применимым инструментам следует отнести и пианино, а также кастаньеты. Сверх того можно привести целый список не вошедших в содержание этой книги народных инструментов, как-то: гитара, домра, балалайка, цитра, мандолина, восточный барабанчик, бубенчики и т. д., применяемых от времени до времени некоторыми композиторами с этнографическо-эстетическими целями.

Итак, относительно большая или меньшая степень употребления инструментов находится в зависимости от вышеприведенного порядка. Более или менее продолжительное молчание известной группы или инструмента делает вступление его особенно заметным и освежающим. Тромбоны с тубой и трубы иногда молчат подолгу; ударные применяются лишь изредка и большей частью не во всем своем составе, но поодиночке, по два или по три. Народная танцевальная и песенная музыка несомненно заставляет прибегать к ним чаще.

Вступление всем составом после продолжительного молчания какой-либо группы, или квартета валторн и квартета тромбонов с тубой, должно быть решительным в смысле динамического оттенка, т. е., должно быть или *fortissimo* или *pianissimo*; *piano* и *forte* уже менее эффектны, а *mezzo-forte* и *mezzo-piano*, как оттенки средней силы, делают вступление нехарактерным и незаметным. Кстати, то же следует сказать и о динамических оттенках начала и конца всякой пьесы: те же причины делают здесь оттенки *mf* и *mp* мало желательными. Размеры партитурных образцов этой книги не позволяют дать примеров по вопросу о сбережении оркестровых красок и эффектных вступлений после продолжительных пауз. Читатель должен наблюдать эти приемы в партитурах.

¹ Нельзя не указать на весьма удачное применение небольшого оркестра за кулисами (2 Fl. picc., 2 Clar., 2 Cor., 1 Tr-bone, Tamburino, 4 V-ni, 2 V-le, C.-basso в „Майской ночи“ (д. II, карт. 1 [M—P]). Примеч. ред.

Глава V

СОЧЕТАНИЕ ПЕНИЯ С ОРКЕСТРОМ

Оркестровое сопровождение солистов

Общие положения

Оркестровое сопровождение пения должно быть настолько прозрачным, чтобы певец мог быть свободен в придании своему пению подходящих оттенков и должной выразительности без напряжения голоса. В моментах, требующих большого лирического подъема и голосовой полноты (*a ripa voce*), сопровождение должно поддержать певца соответствующим подъемом и усилением оркестровой звучности.

В оперном пении различаются два основных типа; пение ариозное и речитативная декламация. Долгозвучное ариозное пение в более или менее протянутых нотах значительно более способствует *даванию звука*, чем короткозвучная декламация. Цветистое (фиоритурное) пение с своей стороны не допускает большой напряженности звука. Сверх того, чем подвижнее голосовая мелодия, или чем мельче ритмическое строение какого-либо из ее участков, тем более должно быть дано свободы пению в ритмическом отношении, тем менее должно быть в сопровождении точных удвоений голосового мелодического рисунка или фигур, ритмически совпадающих с ритмом пения. Вот требования, с которыми приходится считаться композитору при сочинении оркестрового сопровождения еще ранее вопроса о выборе оркестровых красок. Запутанный, тяжелый аккомпанемент давит и убивает пение; с другой стороны, слишком простое сопровождение недостаточно интересно, а слабое не поддерживает голос.

При современных оперных формах оркестр далеко не всегда представляет собой сопровождение пению в точном смысле слова. Напротив, оркестровая фактура по содержанию своему часто сосредоточивает в себе главную музыкальную мысль всей полностью, притом достигающую значительной сложности. В такие моменты, напротив, пение становится сопровождением оркестра, теряя свою музыкальную самостоятельность и сохраняя самостоятельность, так сказать, литературную. Мелодическая и гармоническая нить декламационного или ариозного пения в такие моменты оказывается зависимой и подчиненной оркестровой фактуре и является как бы *наложенной* сверх оркестровой фактуры, или после ее сочинения. Очевидно, что оркестровая фактура таких моментов должна быть задумана при умеренных требованиях в смысле сложности и силы звучности, дабы не только голос певца, но и произносимый им текст мог быть ясно слышен, иначе литературная нить, проходящая через произведение, будет порвана, а выразительность и живопись оркестровой фактуры останется без объяснения. Есть музыкальные моменты, безусловно требующие значительной силы звучности, без чего впечатление от них будет недействительным. Требуемая сила звучности может быть такова, что даже певец с феноменальным голосом не будет в состоянии бороться с нею, не только при декламационном пении, но и при протяжных нотах. При

этом, если пение его и слышно до некоторой степени, то непосильная борьба со звучностью оркестра невыгодно отзывается на общем эстетическом впечатлении. Памятуя об этом, композитор должен сосредоточивать моменты напряжения силы звучности оркестра во время пауз в голосе, размещая голосовую партию с ее перерывами согласно со словесным ее содержанием так, чтобы пение могло быть свободным и естественным, пользуясь для этого оркестровым *piano*, *diminuendo* и т. п. Случаи продолжительного *forte* оркестра должны совпадать с возможностью ведения мимических сцен. Искусственное же уменьшение силы звучности оркестра, противное смыслу момента, исключительно в виду слышимости пения, весьма нежелательно, лишая оркестровую партию должной яркости и выпуклости. Необходимо заметить, что слишком большая разница между яркою и сильною звучностью чисто оркестровых моментов и слабою звучностью вокальных вызывает невыгодное в эстетическом смысле сравнение; поэтому избрание усиленных оркестровых средств: тройного или четверного состава духовых деревянных и увеличение числа медных требует большой осторожности и искусства в сбережении оркестровых красок и сил.

В предыдущих отделах этой книги я неоднократно проводил мысль о связи оркестровой фактуры с фактурой самого музыкального содержания. Оркестровка вокального произведения особенно явно обнаруживает эту связь, что видно из сделанных выше объяснений. Выражаясь кратко, скажу: *хорошо оркестровано может быть только то, что хорошо сочинено.*

Прозрачность сопровождения. Гармония

Наиболее прозрачной, не затемняющей пение гармонической средою следует считать смычковую группу; за нею следует группа деревянных духовых; далее медная группа в порядке валторн, тромбонов и труб. Звенящие оркестровые тембры: *pizzicato* и арфа своею звуковою краткостью и гибкостью в оттенках несомненно представляют средою, способствующую выделяемости пения. В общем, протянутые звуки способны затемнить голосовой рисунок более, чем короткие. Значительно затемняющая и подавляющая голоса гармоническая среда образуется из удвоений смычковых деревянными или медными духовыми и из удвоений медной группы деревянною. *Tremolo* литавр и всех ударных инструментов затемняет голос в высшей мере, подобно тому, как затемняет оно собою и все прочие оркестровые группы. Удвоения среди деревянных или медных духовых, как, напр., употребление двух кларнетов, двух гобоев или двух валторн, соединенных в унисон в качестве одного гармонического голоса, — тоже являются нежелательными, как прием, затемняющий пение. Невыгодно для голоса и частое применение глубоких протянутых басов, напр., нот контрабаса, своим гудением давящих на голоса певцов.

Наложение тембров смычковой группы на тембры духовой, затемняющее пение или декламацию, теряет это свойство, если одной из групп поручена протянутая гармония, а инструментам другой группы — фигурация; напр., если протянутая гармония дана кларнетам и фаготам, или фаготам и валторнам, а фигурация — скрипкам или альтам; или наоборот, если протянутая гармония поручена альтам и виолончелям *divisi*, а гармоническая фигурация — кларнету.

Протянутая гармония в пределах малой и половины первой октавы не затемняет *женские* голоса, мелодические рисунки которых вращаются *вне* такой гармонии. Но она не затемняет и *мужские* голоса, вращающиеся *внутри* ее, так как мужские голоса звучат как бы октавой выше, в особенности тенор. В общем женские голоса более затемняются гармонией приблизительно одинаковой с ними тесситурой, чем мужские. Каждая из оркестровых групп в отдельности, примененная с соблюдением умеренной силы звучности, выгодна для каждого из голосов. Соединения же двух или трех групп могут

быть выгодны тогда лишь, когда каждая из групп играет свою самостоятельную роль, причем отдельные группы участвуют не в полном своем составе, а лишь частично. Бесперывная протянутая четырехголосная гармония нежелательна. Только прерываемая паузами, переходящая в меньшее число голосов и даже в отдельные протянутые ноты, то сосредоточивающаяся лишь в одной октаве, то переходящая в другие октавы, то удваиваемая в верхних октавах, она производит надлежащее впечатление.

Применение этих приемов дает композитору возможность оказывать подмогу пению, ослабляя или даже совсем снимая тянущуюся гармонию при спусках голоса или при переходе пения в декламацию, следовательно при ослаблении голосовой звучности, и, напротив, поддерживая голос при подъеме и широком пении.

Фигурационные узоры и контрапунктические рисунки аккомпанемента не должны быть слишком сложны, так как таковые требуют скопления большого числа инструментов. Впрочем, встречаются и сложные узоры: в таких случаях часть их лучше предоставить *pizzicato* или арфе, как звучностям, менее затемняющим пение. Привожу образцы некоторых сопровождений ариозного пения.

Образцы:

№ 277. *Снегурочка* [45].

№ 278. *Садко* [143].

” [204—206] — песня Веденецкого гостя.

Царская невеста, вставная ария Лыкова (д. III).

” [16—19] — ария Грязного.

* *Сказание о Китеже* [39—41], [222—223] (см. № 31).

Снегурочка [187—188], [212—213] две каватины Берендея (отрывки см. №№ 102 и 225).

* *Золотой петушок* [153—157], [163].

Цветистое (фиоритурное) пение, требуя легкого издавания звука, требует и наиболее легкого и простого сопровождения без затейливых рисунков и без удвоенных тембров.

Образцы:

№ 279. *Снегурочка* [42—48] — ария Снегурочки в прологе (отрывок).

* *Садко* [195—197] — песня Индийского гостя (см. № 122).

* *Ночь перед рождеством* [45—50] — ария Оксаны.

* *Золотой петушок* [131—136] — ария Шемаханской царицы.

Удвоение голосов

Мелодические удвоения голоса инструментами оркестра встречаются весьма часто, как в виде унисонов, так и в виде ведения в октаву, но сплошное удвоение сколько-нибудь длинного голосового периода отнюдь нежелательно, а допустимо лишь в отдельных фразах. Наиболее естественные удвоения женских голосов в унисон дают скрипки, альты, кларнеты и гобой; удвоения мужских голосов — альты, виолончели, фаготы и валторны. Октавное ведение почти всегда бывает сверху голоса. Тромбоны и трубы мало пригодны для голосовых удвоений, подавляя звучность голоса. Сплошное или слишком частое удвоение нежелательно потому, что таковое не дает певцу свободы пения и выражения, а также и потому, что вместо драгоценного самого по себе звука и тембра человеческого голоса заставляет слушать некоторый другой, сложный тембр. Удвоение же некоторых фраз, напротив, украшает, расцвечивает и поддерживает голос. Удвоения должны быть делаемы лишь

при пении *in tempo*; совместное же исполнение а *riacete* в унисон или в октаву затруднительно и некрасиво.

Образцы:

Снегурочка [50—52] — ариетта Снегурочки (см. № 41).

Садко [309—311] — колыбельная Волховы (см. № 81).

Кроме удвоенный, делаемых с целью окраски вокальной мелодии, есть случаи, когда удвоения эти образуются вследствие того, что голосу поручается лишь известный участок мелодической фразы, целиком данный лишь оркестровому инструменту. В таких случаях скорее голос удваивает инструмент, а не инструмент удваивает голос.

Образец:

Боярыня Вера Шелога [30], [36] (см. № 49).

Большой лирический подъем пения а *riena voce* или драматический возглас на нотах, лежащих за пределами нормальной голосовой октавы, требует мелодической и гармонической поддержки оркестра, как в области голосовой тесситурой данного момента, так и в других октавах. Часто такая мелодическая вершина сопровождается вступлением или внезапным ударом группы тромбонов или других медных инструментов и значительным подъемом смычковых. Усиление звучности сопровождения, гармонируя с усилением звучности голоса, сообщает ему мягкость.

Образцы:

№ 280. *Царская невеста* [206].

№ 281. *Садко* [314].

Боярыня Вера Шелога [41].

Сервилия [126—127].

” [232].

Мелодические вершины нежных красок и очертаний, напротив, лучше оставлять без подъема и поддержки оркестра. Иногда же легкая и прозрачная гармоническая или мелодическая поддержка мягкими духовыми производит чарующий эффект.

Образцы:

№ 282. *Царская невеста* [214].

Снегурочка [188].

” [318] (см. № 119).

Мелодические удвоения и гармоническая поддержка голосов в ансамблях: дуэте, трио, квартете и проч., весьма употребительны, так как сообщают совместному пению большую ясность и точность.

Образцы:

№ 283. *Царская невеста* [169] — секстет.

” [117] — квартет.

Снегурочка [292—293] — дуэт (см. № 118).

Садко [99—101] — дуэт (см. №№ 289 и 290).

Сказание о Китеже [341] — квартет и секстет (см. № 305).

Прием сопровождения ариозного пения каким-либо инструментом *solò* нельзя не считать красивым. Такого рода солирующими инструментами обыкновенно бывают: скрипка, альт или виолончель, а также флейта, гобой или английский рожок, кларнет, басовый кларнет, фагот, валторна и арфа. Такое сопровождение бывает по большей части контрапунктическое или контрапун-

ктически-фигурационное. Инструмент solo выступает в таких случаях или один, или как главный, господствующий мелодический голос общего оркестрового сопровождения. Связываемый таким образом с пением известного действующего лица или с каким-либо сценическим положением, солирующий инструмент может стать превосходным орудием характеристики в руках композитора. Примеры подобного сопровождения многочисленны.

Образцы:

- № 284. *Царская невеста* [108] — сопрано с виолончелью и гобоем.
Снегурочка [59] — сопрано с гобоем (см. № 41).
" [97] — альт с английским рожком.
" [243], [246] — баритон с бас-кларнетом (см. №№ 47 и 48).
* *Золотой петушок* [163] — сопрано с альтом (см. № 226).

Участие ударных инструментов в сопровождении пения представляет сравнительно редкий случай. Чаще всего встречается участие треугольника, реже тарелок. Бывают случаи сопровождения фигурой или tremolo литавр.

Образцы:

- * 285. *Золотой петушок* [135]; см. также [161], [197].
Снегурочка [97], [224], [247] (первая и третья песня Леля).
* *Сказка о царе Салтане*, перед [5].

Следующие образцы могут служить примерами сильных подъемов настроения и звучности во время пауз пения, о чем мною было говорено выше:

- № 286. *Царская невеста* [81].
* *Сказание о Китеже* [282], [298].
* *Сервилия* [130].
* *Кашей бессмертный* [105] (см. № 87).

Речитатив и декламация

Сопровождение речитативных сцен и мелодико-декламационных фраз должно быть прозрачно, дабы декламация могла исполняться без форсирования голоса при ясно различаемом тексте. Протянутые аккорды смычковых или деревянных духовых и tremolo суть наиболее удобные приемы, при которых исполнение речитатива может быть свободным в ритмическом отношении (a riasete). Короткие аккорды смычковых, от времени до времени удваиваемые различными комбинациями духовых, представляют собою тоже прекрасный прием. Короткие аккорды и смена аккордов протянутых всегда предпочтительнее между голосовыми фразами во время пауз, так как в таких случаях, при исполнении речитатива a riasete, дирижеру и оркестру удобнее следить за ритмическими отступлениями певца. Более ложные, мелодические, контрапунктические и фигурационные моменты требуют от певца исполнения речитатива in tempo. Выдающиеся по содержанию текста фразы отличаются большей певучестью речитатива, и требуют более сильной оркестровой поддержки. Современные оперные формы, вместе с повышенными против прежнего времени требованиями текста, зачастую представляют собой постоянное смещение и смену декламационного и ариозного пения при ходообразной и меняющейся музыкальной ткани оркестра, следящего за содержанием текста и ходом сценического действия. Способы оркестрового письма и оркестровка подобных сцен могут быть оценены лишь при просмотре музыкального отдела значительной продолжительности, неудобного для помещения среди примеров этой книги; поэтому, отсылая читателя к оперным партитурам, я ограничиваюсь приведением здесь лишь кратких образцов.

Образцы:

№ 237. *Снегурочка* [16].

№ 238. *Царская невеста* [124—125].

Следующие двойные образцы, одинаковые по музыкальному содержанию, могут уяснить весьма наглядно разницу между оркестровкой моментов инструментальных и вокальных.

Образцы:

№№ 289—291. *Садко* [99—101] и [305—307] (сравни также № 75).

Боярыня Вера Шелога [3—7] и [28].

Пение за кулисами должно быть сопровождаемо в особенности прозрачно.

Образцы:

* № 292. *Садко* [316], [318], [320].

* *Сказание о Китеже* [286—289], [304—305].

Оркестровое сопровождение хора

Хор, как звуковая единица значительно более сильная, чем голоса солистов, требует меньшей осторожности оркестрового сопровождения. Напротив, излишняя тонкость и нежность оркестра может только повредить звучности хора. В общем оркестровка хоровых вещей сводится на оркестровку чисто инструментальных. Очевидно, что оркестровка в этих случаях должна следить за намеченными динамическими оттенками хора и соответствовать им. Удвоения одной оркестровой группы другою, соединения в унисон одинаковых инструментов, напр. 2 Об., 2 Clar., 4 Cor., 3 Tr-bni и т. д., вполне применимы в зависимости от художественных потребностей музыкального содержания.

Удвоения голосов хора инструментами в большей части случаев желательны. В моментах певучих удвоения могут быть мелодические, причем мелодический рисунок в оркестровых инструментах часто бывает богаче и цветистее, чем в хоровых голосах.

* Образцы:

Псковитянка, д. II [3—6]; д. III [66—69].

Майская ночь, д. I [X—У]; д. III [L—Ee], [Ddd—Fff].

Снегурочка [61—73], [147—153], [323—328].

Млада, д. II [22—31], [45—63]; д. IV [31—36].

Ночь перед рождеством [59—61], [115—123].

Садко [37—39], [50—53], [79—86], [173], [177], [187], [189], [218—221], [233], [270—273].

Царская невеста [29—30], [40—42], [50—59], [141].

Сказка о царе Салтане [67—71], [91—93], [133—145], [207—208].

Сказание о Китеже [167], [177—178].

Золотой петушок [237—238], [262—264].

* Примеры оркестрового сопровождения хора читатель может найти также во многих образцах, относящихся к другим отделам этой книги.

В отдельных возгласах и мелодическо-речитативных фразах удвоения мелодические не всегда пригодны; часто применимы удвоения гармонические, образующие лишь инструментальную поддержку пения.

Декламационные повторения нот, не представляющие собой действитель-

ного ритмического строения фразы или ритмической фигурации аккорда, в оркестре не применяются, а удвоению подлежит лишь их гармоническая или мелодическая основа. Иногда ритмическое строение хоровой фразы упрощается сравнительно с ее оркестровым удвоением.

Образцы:

№ 293. *Царская невеста* [96].

№ 294. *Псковитянка*, д. I, перед [75].

Хоровые периоды, заключающие в себе полное музыкальное содержание, представляя собою как бы хор *a capella*, часто не удваиваются оркестром, а сопровождаются лишь протянутыми нотами инструментов или каким-нибудь самостоятельным оркестровым контрапунктом.

Образцы:

№ 295. *Садко* [219].

* *Сказка о царе Салтане* [207].

* *Сказание о Китеже* [167] (см. № 116).

* *Золотой петушок* [296].

Общие, смешанные хоры, как превосходящие численным составом мужские и женские, оркеструются сильнее. Оркестровка мужских хоров, а в особенности женских, должна быть несколько прозрачнее. В общем композитор всегда должен иметь в виду состав и численность хора в данный момент своего произведения, так как сценические условия могут иногда требовать небольшого хора. Приблизительная численность хора в подобных случаях должна быть означена композитором в партитуре, и с нею ему следует считаться в оркестровке.

Образцы:

№ 296. *Псковитянка*, д. II [37].

* *Садко* [17], [20].

* *Сказание о Китеже* [62] (см. № 198).

Примечание. Надо также иметь в виду, что fortissimo усиленного оркестра с четверным составом деревянных духовых и увеличенным составом меди (а иногда даже при трючном составе) способно заглушить весьма большой смешанный хор.

Оркестровка закулисных хоров должна быть такою же прозрачной, как оркестровка пения solo на сцене.

Образцы:

* № 297. *Садко* [102].

* *Псковитянка*, д. I [25—26], [90]; д. III [13—14].

* *Майская ночь*, д. I перед [X]; д. III [Bbb—Ccc].

* *Сказание о Китеже* [54—56] (см. №№ 196 и 197).

Соло с хором

Совместное с хором мелодическое пение или речитативная декламация солистов требует большой осторожности хорового письма. На фоне мужского хора женские голоса solo выделяются свободно; то же можно сказать и о мужских голосах на фоне женского хора, так как в обоих случаях тесситура солистов не совпадает с тесситурой хора. Пение или декламация солистов совместно с хором, с ними однородным или смешанным, представляет значи-

тельные затруднения. В таких случаях хор должен быть написан в низкой тесситуре, а голос солиста — в высокой. Хор должен петь *riano*, а солист — *a riana voce*. Более близкое положение солиста к рампе, а хора в глубине сцены представляет значительный выигрыш. Оркестровка должна соответствовать требованиям *solo*, а не хора.

Образцы:

№ 298. *Снегурочка* [143].

Псковитянка, д. II [37] (см. № 296).

Пение или декламация солиста на сцене во время закулисного хора всегда могут быть слышимы.

Образцы:

Псковитянка, д. I [25—26].

* *Майская ночь*, д. III [Ссс].

* *Садко* [102], [111].

Глава VI (добавление)

ГОЛОСА

Технические термины

Среди множества спутанных и сбивчивых терминов, употребляющихся в певческой практике для обозначения объема, тесситуры и характера человеческих голосов, выделяются четыре основных типа; сопрано (*soprano*), альт (*alto* или *contralto*), тенор (*tenore*) и бас (*basso*). Это деление оказывается общепринятым для *хорового состава*, с подразделениями на первые и вторые, в зависимости от того, который из голосов, верхний или нижний, исполняется певцом при разделении его партии на два голоса (*Sopr. I*, *Sopr II* и т. п.). Поскольку объем инструмента может быть в точности определен в зависимости от общепринятого его устройства, постольку точный объем голоса певца зависит от его личных свойств. Таким образом, точные границы каждого из голосов-типов определить невозможно. Для деления хоровых голосов на первые и вторые, при образовании хора, очевидно, руководствуются личными свойствами набираемых певцов, и голоса одного типа с несколько более высокой тесситурой причисляют к первым, а с более низкой—ко вторым.

Для голосов солистов, кроме упомянутых основных терминов, существуют еще термины для промежуточных тесситур: меццо-сопрано (*m.-sopr.*)— между сопрано и альтом, и баритон (*baritono*)— между тенором и басом.

Примечание. Такие промежуточные голоса образуют в хорах: меццо-сопрано—вторых сопрано и первых альтов, а баритоны—вторых теноров или первых басов, сообразно с личными свойствами певцов и характером тембров их голосов, более или менее подходящих к тому или другому голосу-типу.

Помимо установленных таким образом шести терминов для обозначения голосов солистов, существует еще множество названий, характеризующих отчасти объем, отчасти тембр, отчасти степень подвижности. Таковы суть: *soprano leggiero*, *soprano giusto*, высокое сопрано, колоратурное или фиоритурное сопрано, лирическое и драматическое сопрано, легкий тенор, *tenore-altino*, баритональный тенор, лирический и драматический тенор, *basso cantando*, *basso profondo* и т. д. Ко всему этому длинному списку терминов присоединяется еще один: *mezzo-carattere*, т. е. средний, напр., между лирическим и драматическим сопрано и т. п. Присматриваясь к значению таких терминов, легко заметить их принадлежность к понятиям весьма различных порядков; напр., термин *колоратурное сопрано* указывает лишь на гибкость и подвижность голоса, термин *драматический тенор*— на характер голоса, способного к выражению сильных драматических душевных движений, а термин *basso profondo* (глубокий или низкий бас)— лишь на способность к взятию звучных низких тонов.

Подробное рассмотрение способа взятия или издавания звука, могущее лишь запутать композитора, всецело касается учителей пения. Границы и точно определенное положение голосовых регистров (в женских голосах: груд-

ной, медиум и головной; в мужских: — грудной, микст и фальцет) составляет задачу учителей, имеющую целью выравнять голосовой звукоряд певца, дабы переходы от одного регистра к другому совершенно не были заметны. Заботою его должно быть также возможно лучшее уравнение издавания звука на каждую из гласных: *a, o, e, u, y*. Бывают голоса, от природы выравненные, гибкие и подвижные. Заботою учителя должно быть искоренение природных недостатков дыхания, точное определение тесситуры голоса, так наз. постановка голоса, уравнение звука, произношение гласных, придание гибкости и способности к оттенкам и фразировке и проч., и проч. Композитор же должен рассчитывать на гибкие и уравновешенные голоса, а не считаться с личными достоинствами и недостатками певцов. С одной стороны, случаи сочинения какой-либо вокальной партии для известного исполнителя встречаются редко: с другой стороны, композиторы и их либреттисты все реже и реже чувствуют надобность в специализации какого-либо действующего лица для пения фиоритур, держа другого исключительно для драматических и сильных моментов и лишая его лирического или легкого пения. Поэтические и художественные условия настоящего времени требуют большого разнообразия средств, применяемых к каждому из действующих лиц или вокальных исполнителей вообще.

Солисты

Объем и тесситура

Предлагаю композитору руководствоваться приблизительным объемом шести сольных голосов, показанным в таблице *F*. В каждом из голосов скобками отмечена октава, которую назову нормальной, или нормальным голосовым регистром. В пределах этой октавы композитор может быть свободен в ведении голосовой мелодии без утомления слуха крайностями и без переутомления певца. Эту же нормальную октаву можно рекомендовать и для декламационного пения в речитативах. Следующие ноты вверх составляют тот запасный регистр, которым композитор может пользоваться для мелодических *вершин*; следующие в каждом из голосов за нормальной октавой ноты вниз составят подобный же низкий запасный регистр для выдающихся мелодических спусков или *глубин*. Держать голосовую мелодию сколько-нибудь продолжительно в пределах запасных регистров утомительно для певца и тяжело для слуха, касаться же их ненадолго или на момент, выходя из пределов нормальной октавы, желательно, так как в противном случае вокальная мелодия станет стесненной и ограниченной в пределах октавы. Для пояснения привожу примеры вокальной мелодии для различных голосов.

Образцы:

- * *Царская невеста* [102—109] (отрывки см. №№ 256, 280, 284) — ария Марфы (сопрано).
- * " " [16—18] — ария Грязного (баритон).
- * *Снегурочка* — три песни Леля (альт).
- Садко* [46—49] (отрывок см. № 120) — ария Садки (тенор).
- " [129—131] — ария Любавы (меццо-сопрано).
- " [191—193] (отрывок см. № 131) — песня Варяжского гостя (бас).

Распев

Хорошая вокальная мелодия должна содержать в себе ноты различной длительности (по крайней мере трех длительностей, напр., половины, четверти и восьмые, или четверти, восьмые и шестнадцатые). Однообразное ритмическое строение невыгодно для вокальной мелодии и составляет достояние мело-

Таблица Ф. Голоса

Хор:

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

запасн. норм. запасн.
зап. норм. зап.
зап. норм. зап.
зап. норм. зап.

115

Солисты:

Soprano
Mezzo-soprano
Contralto
Tenore
Baritono
Basso

зап. норм. зап.
зап. норм. зап.
зап. норм. зап.
зап. норм. зап.
зап. норм. зап.
зап. норм. зап.

дии инструментальной для исключительных случаев. Певучая мелодия, в истинном смысле этого слова, должна заключать в себе, в зависимости от темпа, достаточное число протянутых нот; длинно протянутые ноты лучше менять одновременно со слогами текста. Одни короткие ноты, чередующиеся одновременно со слогами текста, а также декламационные повторения нот не производят достаточного впечатления певучести и кажутся исполняемыми как будто отрывисто. Связанные лигой две или три короткие ноты на один и тот же слог дают уже впечатление певучести. Мелодические рисунки *legato* на один слог из большого числа нот требуют от композитора осторожности в употреблении в смысле декламации текста, а от исполнителя — большого искусства и гибкости пения (фиоритуры). Возможность уместного перевода дыхания составляет необходимое условие вокальной мелодии. Дыхание не может быть взято посредине слова, а иногда и посредине словесной фразы, в зависимости от ее смысла. Паузы также являются необходимой принадлежностью вокальной мелодии.

Примечание. Не надо забывать, что не всякое слово допускает распев или фигуру в две, три и несколько нот, как, напр., многие имена существительные, все местоимения, числительные, предлоги, союзы и многие из прочих частей речи. Напр., совершенно невозможен в смешон распев слов: „который“, „он“ и т. п. Распеву подлежат слова, как бы сами в себе заключающие некоторое лирическое настроение.

Образцы:

- № 303. *Садко* $\overline{236}$ — ария Садки (тенор).
 „ $\overline{309-311}$ Отрывок (см. № 81) — колыбельная Волховы (сопрано).
Снегурочка $\overline{9}$, ария Весны (меццо-сопрано).
 „ $\overline{187-188}$, $\overline{212-213}$ (отрывки см. №№ 102 и 225) — две каватины Берендея (тенор).
 „ $\overline{247}$ — ариозо Мизгиря (баритон).

Гласные

В мелодических рисунках, распеваемых на один слог, а также в долго протягиваемых и в высоких нотах выбор гласной имеет немалое значение. Всякому ясна разница в положении губ и рта при произношении открытой гласной *a* и закрытой *y*. Расставив гласные в постепенном порядке их большей или меньшей открытости, начиная с наиболее открытой, мы получим следующий ряд: *a, o, e, u, ы, y* — (гласные *я, ё, ю* протянуты быть не могут и переходят в *a, o, y*). Во всех женских голосах в высоких нотах предпочтительнее перед прочими гласная *a*. В высоких нотах мужских голосов предпочитают гласные *o* и *e*. Гласные *u* и *y* смягчают резкость высоких нот у басов, а гласная *a* удобна для взятия ими самых низких тонов. Продолжительные фиоритурные узоры часто даются на междометие *ax* или просто на гласную *a*.

Очевидно, что композитору, в виду литературных и сценических условий, приходится считаться с этим лишь до известной степени.

Образцы:

- № 304. *Садко* $\overline{83}$.
Снегурочка $\overline{293}$, $\overline{318-319}$ (см. № 119).

Гибкость и подвижность

Наибольшая гибкость в смысле подвижности присуща в каждом из голосов его нормальной октаве. Женские голоса в общем отличаются большей подвижностью по сравнению с мужскими. Но в каждом роде голосов высокие

подвижнее низких. Так, сопрано более подвижный из женских, а тенор — из мужских голосов. Несмотря на возможность применения довольно затейливых фиоритурных узоров и их фразировки в смысле чередования *stacca'о* и *legato*, — подвижность человеческих голосов значительно меньшая по сравнению с музыкальными инструментами. В сколько-нибудь быстром чередовании удобнее всего диатоническое движение по ступеням, затем движение по терциям (арпеджио). Шаги на интервалы шире кварты в быстрой последовательности чрезвычайно трудны. Хроматизм очень труден. Скачки на октаву и более от коротких нот весьма нежелательны. Высшие ноты следует готовить, или постепенным подходом, или решительным шагом на кварту, квинту, октаву и т. п. Впрочем, случаи употребления высоких нот без подобного приготовления тоже нередки.

Образцы:

- Снегурочка* $\boxed{46-48}$ (отрывок см. № 279) — ария Снегурочки (сопрано).
 „ $\boxed{96-97}$ — первая песня Леля (альт).
Садко $\boxed{196-198}$ (отрывок см. № 122) — песня Индейского гостя (тенор).
 „ $\boxed{203-206}$ — песня Веденецкого гостя (баритон).
Пан воевода $\boxed{20-26}$ — колыбельная Марии (сопрано).

Колорит и характер голосов

Колорит голосового тембра: блестящий или матовый, звонкий или глухой, как личное свойство каждого певца, не может входить в расчет композитора при сочинении и относится к области исполнения и надлежащего подбора исполнителей. Что же касается до характера голоса в смысле гибкости и способности к выражению, то здесь несомненно выступают два основных типа голосов: *драматические* и *лирические*; первые, более могучие по силе и богатые по объему; вторые, более нежные и более гибкие в смысле подвижности и динамических оттенков. Несомненно, что редко встречаемое соединение качеств тех и других есть явление наиболее желательное для композитора; тем не менее, при сочинении ему приходится более или менее придерживаться тех свойств, которые требуются его художественной и поэтической задачей. В больших и сложных вокальных сочинениях композитору можно посоветовать держаться более или менее того или другого типа в каждом из выбранных им голосов; сверх того, если в сочинении встречаются два голоса одного и того же наименования, напр., два сопрано или два тенора и т. п. — придерживаться вышеупомянутого различия в их характере, а также придерживаться некоторого различия в объеме и тесситуре каждого из одноименных голосов, ведя в общем один из них несколько выше другого. Нередко встречается смешанный или промежуточный характер голоса, называемый *mezzo-carattere*, соединяющий свойства драматического и лирического голосов в несколько уменьшенной степени. Такие голоса для композитора всегда полезны при смешанном характере некоторых, в особенности небольших партий. В настоящее время, кроме партий типов драматического и лирического, все более и более выдвигаются на первый план партии *бытовые*. В таких партиях требования более могучего или более нежного тембра, более высокой или более низкой тесситуры, большей или меньшей подвижности, определяются самой художественной задачей. В партиях второстепенной и третьестепенной важности композитору можно посоветовать держаться умеренного голосового объема и умеренных технических требований.

Примечание. После Мейербера, выдвинувшего в сочинениях своих обширные голоса меццо-сопрано и баритона, Р. Вагнер своими требованиями создает тип обширного и могучего драматического сопрано, соединяющего в себе свойства и объем сопрано и меццо-сопрано, а также тип обширного драматического тенора, заключающий в себе объем и ка-

чества как тенора, так равно и баритона. Требуя от этих голосов как мощных верхов, так и глубоких и сильных низов, большого дыхания и неслышанной неугомонности (Зигфрид, Парсифаль, Тристан, Брунгильда, Кундри, Изольда), он рассчитывает на феноменальные голоса. Такие голоса действительно встречаются, но многие певцы и певицы с прекрасными, но не феноменальными голосовыми средствами, добываясь практикой исполнения вагнеровских партий увеличения объема и силы своих голосов, портят их, расшатывая и теряя верность интонации и способность к певучести и гибкости в оттенках. Думаю, что более умеренные требования и большая доля разборчивости в них, искусное пользование голосовыми верхами, низами, *santabile*, а также отсутствие подавляющей оркестровой звучности будут всегда выгоднее для композитора, не только с точки зрения практической, но и художественной, чем вагнеровский декоративный прием.

Голосовые сочетания

Гармоническо-контрапунктическое ведение голосов солистов есть лучший прием для сохранения в них мелодичности и индивидуальности в ансамблях. Исключительно контрапунктическое и чисто гармоническое сложение встречается реже. Первое несколько запутывает и утомляет слух, второе, столь применимое в хоре, нежелательно упрощает голосоведение и обезличивает мелодичность в каждом из голосов.

В общем, голоса ведутся в нормальном порядке их тесситуры. Перекрещивание голосов применяется очень редко и должно иметь целью мелодическое выделение голоса, переносимого вверх, выше голоса, соседнего по тесситуре, напр., тенора выше контральто, меццо-сопрано выше сопрано и т. п.

Двухголосие

Наиболее легкие для голосоведения сочетания двух голосов получаются при ведении голосов, находящихся в *октавном* отношении друг к другу: 8 [Sopr. M.-sopr. C.-alto Ten. , Barit. , Basso . Ведение децимами, секстами, а иногда терциями и октавами (последнее применяется весьма редко) представляет всегда достаточно звучные сочетания, а контрапунктическое ведение не вызывает необходимости ни *частого* удаления голосов друг от друга далее децимы, ни перекрещивания голосов, всегда нежелательного без особых на то причин.

Образцы:

Садко [99—101] — сопрано и тенор (см. №№ 289 и 290).

Сервилия [143] — сопрано и тенор.

Псковитянка, д. I [48—50] — сопрано и тенор.

Кащей бессмертный [62—64] — меццо-сопрано и баритон.

Голоса, находящиеся друг к другу в отношении *квартово-квинтовом*: 5 [Sopr. C.-alto , 4 [C.-alto Ten. , 5 [Ten. Basso , следует вести несколько ближе друг к другу; ходы децимами уже встречаются редко, секстами и терциями — часто, возможны соединения в унисон. Удаление голосов редко превышает октаву, и могут встретиться случаи, вызывающие перекрещивание, допустимое лишь не надолго.

Образцы:

Снегурочка [263—264] — сопрано и альт.

* *Ночь перед рождеством* [78—80] — альт и тенор.

* *Сказание о Китеже* [338] — тенор и бас.

Голоса, находящиеся в терцовом отношении: 3 [Sopr. M.-sopr. Ten. Barit. Basso , требуют ведения терциями, секстами, унисонами, допускают перекре-

щивание в значительной степени. Напротив, удаление, превышающее октаву, может встречаться лишь на короткие моменты и в общем мало желательно.

Образцы:

* *Царская невеста* [174] — сопрано и меццо-сопрано.

* *Сказка о царе Салтане* [5—6] — сопрано и меццо-сопрано.

При ведении голосов, находящихся в отношении дуодецимы: Sopr. Basso, близкие интервалы становятся мало желательными, так как в таком случае верхнему голосу приходится петь в своем низком регистре, а нижнему в высоком. Таким образом, ведение в унисон отпадает, терции нежелательны; наиболее частое ведение оказывается в секстах, децимах и терцдецимах. Удаление часто превышает дуодециму, а перекрещивание немыслимо.

Образец:

* *Сказка о царе Салтане* [254—255].

Отношения децимы: 10 $\left\{ \begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Barit.} \end{array} \right.$ или $\left\{ \begin{array}{l} \text{M.-sopr.} \\ \text{Basso} \end{array} \right.$ встречаются довольно часто. Полагаю, что предыдущих объяснений вполне достаточно для применения их к этим сочетаниям.

Образец:

Снегурочка [291—300] (отрывок см. № 118) — сопрано и баритон.

Ведение двух одноименных голосов: Sopr. Ten. и т. п. требует терций, унисонов, удаления редко более сексты и непрямого перекрещивания, без чего голосоведение не будет иметь никакого простора.

Примечание. Иные возможные сочетания голосов: C.-alto M.-sopr. Barit., Ten. не требуют особых объяснений.

Образцы:

* *Майская ночь*, д. I, стр. 59—64 — меццо-сопрано и тенор.

* *Садко* [322—324] — меццо-сопрано и тенор.

В общем, красивое двухголосие требует ясного голосоведения, приготовления диссонансов общим тоном или удобным скачком и правильного их разрешения; избегаются пустые интервалы: чистые квинты, квинты, ундецимы и дуодецимы на сильных временах, в особенности несколько протянутые. При ведении одного из голосов мелодически, а другого декламационно на аккордовых нотах сопровождения, прием избегания пустых интервалов может быть не строго обязателен.

Примечание. В настоящей книге неуместно входить в дальнейшие правила и приемы голосоведения, ибо таковые суть достояния учебника свободного контрапункта. Здесь же следует сказать, что человеческие голоса, сопровождаемые оркестровым аккомпанементом, всегда слышатся отдельно, как нечто целое и независимое от инструментального сопровождения; поэтому не следует рассчитывать на помощь оркестра, как на средство пополнять пустоту или другие недочеты голосоведения. Гармонические и контрапунктические правила во всех своих подробностях всецело должны быть применимы к голосам, фактура которых всегда независима от оркестрового сопровождения.

Трех-, четырех- и многоголосие

Все высказанное о взаимных отношениях каждого из двух голосов относится и к сочетаниям трехголосным, четырехголосным, пятиголосным и т. д. Многоголосное сложение редко бывает чисто-контрапунктическим; обыкновен-

но, помимо контрапунктического ведения некоторых голосов, встречается ведение терциями, секстами, децимами или теридецимами в других голосах; встречаются и декламационно-гармонические партии. Такое разнообразие в приемах одновременного ведения голосов облегчает для слуха восприятие целого и дает возможность придать некоторым из голосов желательную характерную окраску или рисунок, не смешивающийся с рисунком или окраской других голосов. Умелое распределение пауз и вступлений голосов облегчает восприятие целого и дает должную выуклость подробностям.

Образцы:

Снегурочка [267] — заключительное трио III действия.

Царская невеста [116—118] — квартет II действия.

” ” [168—171] — секстет III д. отрывок (см. № 283).

Сервилия [149—152] — квинтет III действия.

Реже встречается чисто-гармоническое ведение голосов солистов с гомофоническим преобладанием верхнего голоса. Слияние всех голосов в одно гармоническое целое без выделения отдельных партий и их индивидуальностей, подобно сложению хоровому, применяется чаще всего в песнях или песеннообразных бытовых и обстановочных ансамблях, напр., гимнах, молитвах и т. п. Рассматривая такое ведение как четырехголосное: Sopr. , нользя Alto Ten. Basso

не заметить, что широкое расположение естественнее подходит к составу четырех разнородных голосов (в особенности в forte), так как в этом случае голоса оказываются лежащими приблизительно в одних и тех же регистрах: низком, среднем или высоком, между тем как при тесном расположении регистры некоторых голосов могут оказаться весьма различными: тем не менее, оба способа должны быть применяемы, без чего не может обойтись скольконибудь продолжительная последовательность аккордов.

Образцы:

№ 305. *Сказание о Китеже* [341].

Снегурочка [178] — гимн берендеев.

Первый образец во второй своей половине может служить примером шестиголосного гармонического сложения с преобладанием верхнего голоса, которому прочие как бы аккомпанируют.

Хор

Объем и тесситура

Объем хоровых голосов несколько ограниченнее голосов солистов. Верхний запасный регистр каждого из них (см. табл. F) ограничивается лишь двумя ступенями, идущими выше нормальной октавы; две ступени вниз от нормальной октавы составят нижний запасный регистр. Линии, продолженные пунктиром, указывают пределы, на которые в редких случаях композитор может рассчитывать, так как во всяком большом хоре должны встретиться по несколько голосов, могущих итти далее общепринятых границ, приближаясь таким образом к объему сольных голосов. Во многих хорах

встречаются в числе басов по одному или более певцу, способных идти значительно далее нижнего запасного предела (так называемые октависты).

Примечание. Однако применение таких низких звуков становится возможным лишь при полном *piano* хора и при условии долго выдерживаемых нот, что представляется применимым почти исключительно в хорах без сопровождения (*a capella*).

Различие в объемах первых и вторых голосов можно определить приблизительно следующим образом: нормальная октава и нижний запасный придаток составят область вторых голосов, а верхний запасный придаток вместе с нормальной октавой — область первых.

Численный состав хора представляется приблизительно в следующем виде: для *большого* хора по 32 человека на каждый из четырех голосов (сопрано, альты, тенора, басы), для *среднего хора* — от 16-ти до 20-ти, для *малого* — от 8-ми до 10-ти человек. В общем, женских голосов часто бывает несколько больше, чем мужских. Первых голосов каждого наименования всегда несколько больше, чем вторых.

Сценические условия часто требуют подразделения хора на два и даже на три отдельных хора, что во всяком случае для малого состава оказывается крайне затруднительным, обращая в подобном случае хоровых певцов чуть что не в солистов.

Приемы оперного хорового письма крайне разнообразны. Помимо основного четырехголосного гармоническо-контрапунктического сложения, сосредоточивающего в себе полную музыкальную мысль в ее целом, хор применяется в виде мелодического или декламационного вступления отдельных голосов с более или менее длинными или короткими фразами и мотивами; применяется и одноголосное ведение мелодии в унисонах или октавах; декламационно повторяемые ноты в одном из голосов или в аккордах всего хора (читбк); мелодическое выделение одного из голосов (преимущественно верхнего) при гармоническом сопровождении прочих; отдельные возгласы всего хора или некоторых голосов и, наконец, чисто гармоническое или аккордовое употребление хора, когда главные мелодические или фигурационные мысли принадлежат оркестру. Указав на главные типические приемы хорового письма, я рекомендую читателю для ознакомления с ними и для усвоения их обратиться к оперным партитурам и клавираусцугам, в которых можно встретить еще много другого, что не поддается сделанным сейчас обобщениям и перечислению.

Сверх всего высказанного выступает еще один важный прием: подразделение на отдельные хоровые составы. Главным и вполне естественным является подразделение на *мужской* и *женский* хоры. Встречаются также, хотя и реже, хоры из альтов, теноров и басов, а также из сопрано, альтов и теноров. Как в смешанном (общем) хоре, так в мужском и женском, а равно и в прочих упомянутых хоровых составах выступает еще один важный прием — деление каждого из голосов на две или даже на три партии (*divisi*). Мужской и женский хоры, выступая как самостоятельные хоровые единицы, дают повод к приемам чередования их как между собою, так и со смешанным хором. Деление голосов на партии дает возможность получить многоголосие в смешанном хоре и трех- или четырехголосие в мужских и женских хорах. Итак, подразделение еще более обогащает и усложняет приемы хорового письма, перечисленные выше. Повторяю: лишь чтение и изучение хоровых партитур может развить в учащемся технику хорового письма, в настоящей же книге возможно пояснить лишь главные его основания.

Мелодия

Хоровая мелодия ограниченнее мелодии *solo* в смысле объема и подвижности. В постановке и обработке голоса хоровые певцы или певицы значительно уступают солистам. Иногда хоровая мелодия по характеру своему может

иметь значительное сходство с мелодией голосового *solò* умеренного объема и незначительной подвижности, но зачастую хоровая мелодия может быть значительно однообразнее в ритмическом отношении и менее свободна, благодаря применению более или менее коротких повторяющихся или консеквентных фраз и периодов, тогда как мелодия *solò* требует периодов, более свободно построенных и более продолжительных. В этом смысле хоровая мелодия в общем ближе подходит к мелодии инструментальной. Паузы и моменты перемены дыхания в хоровой мелодии не играют столь важной роли, как в мелодии *solò*, так как перевод дыхания может быть делаем не всеми певцами одновременно, а возможность кратких отдыхов каждого из певцов порознь устраняет необходимость пауз. Забота об удобных гласных в хоре отходит тоже на второй план.

Все сказанное выше о достижении певучести в мелодии, о чередовании коротких нот с длинными, о распеве одного слога и т. д. имеет силу и для хоровой мелодии, но выступает в ней не с той яркостью, как в *solò*. В хоровых мелодиях предпочтительнее не давать более двух или трех нот для распева одного и того же слога, во избежание некоторой неуклюжести в исполнении. Исключения, однако, встречаются, в особенности в эффектах смешных и причудливых.

Образец:

№ 306. *Золотой петушок* [262]; см. также перед [123].

А. Смешанный хор

Соединения в унисон

Простейшими и наиболее естественными унисонными соединениями оказываются соединения сопрано с альтами, а также теноров с басами. Соединения эти придают силу и густоту получающемуся сложному тембру и служат для выделения мелодии в верхнем или нижнем голосе; при этом в прочих голосах для полноты гармонии часто приходится прибегать к разделению. Соединение в унисон альтов и теноров образует сложный тембр своеобразного и несколько фантастического характера, и применяется довольно редко.

Образцы:

Снегурочка [64].

Садко [208] (см. № 14).

Ведение в октаву

Естественное и прекрасное сочетание голосов в октаву представляют сопрано с тенорами: 8 $\left[\begin{smallmatrix} \text{Sopr.} \\ \text{Ten.} \end{smallmatrix} \right]$ и альты с басами: 8 $\left[\begin{smallmatrix} \text{Alti} \\ \text{Bassi} \end{smallmatrix} \right]$, дающие могучую и блестящую звучность. Ведение в октаву сопрано с альтами: 8 $\left[\begin{smallmatrix} \text{Sopr.} \\ \text{Alti} \end{smallmatrix} \right]$ и теноров с басами: 8 $\left[\begin{smallmatrix} \text{Ten.} \\ \text{Bassi} \end{smallmatrix} \right]$ применяется реже, представляя достояние женского и мужского хоров, и допускает мелодию лишь очень ограниченного объема. Различие регистров, в которых поют размещенные таким способом голоса, не дает той ровной звучности, какая получается при октавах разнородных голосов.

Образцы:

Снегурочка [60], [61] — проводы масляницы.

„ [113] — свадебный обряд.

Садко [37] — хор гостей в 1-й картине.

Октавы разделенного голоса одного наименования, напр., 8 $\left[\begin{array}{l} \text{Sopr. I} \\ \text{Sopr. II} \end{array} \right]$ и т. п. мало употребительны и встречаются главным образом в басах: 8 $\left[\begin{array}{l} \text{Bassi I} \\ \text{Bassi II} \end{array} \right]$, к чему обязывают иногда обстоятельства голосоведения, а также желание получить басовый голос в октавах.

Образцы:

Псковитянка, д. III $\left[\overline{68} \right]$ — заключительный хор (см. № 312).

Садко $\left[\overline{341} \right]$ — заключительный хор.

Октавное ведение удвоенных мужских и женских голосов: 8 $\left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} + \text{Alti} \\ \text{Ten.} + \text{Bassi} \end{array} \right]$ дает прекрасную густую звучность.

Образец:

Снегурочка $\left[\overline{323} \right]$ — заключительный хор.

Яркая и сильная звучность получается от выдерживаемой терции сопрано и альтов, удвоенной в октаву терцией теноров и басов: 8 $\left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Alti} \\ \text{Ten.} \\ \text{Bassi} \end{array} \right] \begin{array}{l} 3 \\ \cdot \\ 3 \\ 3 \end{array}$

Образцы:

Млада, д. I $\left[\overline{24} \right]$; д. II, перед $\left[\overline{31} \right]$.

Золотой петушок $\left[\overline{235} \right]$.

Ведение голосов всего хора в трех октавах применяется редко и в большей части случаев образует следующие сочетания: $\begin{array}{l} \text{Sopr.} + \text{Alti} \\ \text{Ten.} \end{array} \left[\begin{array}{l} 8 \\ \cdot \\ 8 \end{array} \right]$, или

8 $\left[\begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Alti} + \text{Ten.} \\ \text{Bassi} \end{array} \right] 8.$

Образцы:

Снегурочка $\left[\overline{319} \right]$.

Садко, перед $\left[\overline{182} \right]$.

Разделение голосов (divisi) и гармоническое применение смешанного хора

Чисто гармоническое хоровое сложение в четырехголосном смешанном хоре является наиболее естественным и звучным при *широком* расположении гармонии, в котором сила звучности четырех разнородных голосов распределяется наиболее равномерно.

Образец:

№ 307. *Садко* $\left[\overline{144} \right]$ — начало 3-й картины.

В этом образце показано применение четырехголосного хора в широком расположении, ведущего гармонический фон, причем мелодическая музыкальная мысль сосредоточена в оркестре. В образце № 308 с подобным же музыкальным содержанием мелодический рисунок поручен сопрано, а в сопровождающей гармонии прочих голосов имеется разделение в партии теноров.

Образец:

№ 308. *Садко* $\left[\overline{152} \right]$.

Для получения *тесного* расположения аккорда с равной и полной звучностью, в особенности в *forte*, прибегают к разделению голосов следую-

щим образом:

Sopr. I
Sopr. II
Alti
Ten. I
Ten. II
Bassi I
Bassi II

Три верхних гармонических голоса, поручаемые двум сопрано и альту, повторяются октавою ниже двумя тенорами и первым басом, а нижний голос гармонии достаётся на долю второго баса; следовательно, тенора поют в октаву с сопрано, первый бас с альтом, а второй бас самостоятельно. Звучность получается полная и сильная.

Образцы:

Снегурочка [327] — конец оперы.

Млада, д. II [20] — шествие князей.

Псковитянка, д. II [19] (см. № 212).

К разделению партий прибегают в случаях придания одному из голосов мелодического значения, для пополнения сопровождающей его гармонии в прочих голосах. В зависимости от тесситуры верхнего голоса разделение применяется к различным голосам. Нередки случаи, когда какой-либо гармоническо-мелодический мотив, будучи повторяем в различных тональностях, или на различных ступенях, для сохранения приблизительно одинаковой силы в хоре требует каждый раз особого расположения голосов и их различных подразделений. Для примера привожу два отрывка одинакового музыкального содержания, из которых второй (F-dur) лежит на терцию выше первого (D-dur). В первом отрывке, для усиления мелодии, сопрано соединены с альтами в унисон, так как мелодия, порученная одним сопрано, была бы несколько слаба; тенора и басы, исполняющие гармонию, разделены. Во втором случае мелодия, лежащая терцией выше, достаточно сильна в одних сопрано, а альты участвуют в сопровождающей гармонии, вследствие чего разделение нижних голосов применено иное.

Образцы:

№№ 309, 310. *Псковитянка*, д. I [77].

Садко [173] и [177] (см. №№ 205 и 206); сравн. также [189] (та же музыка в G-dur).

В моментах контрапунктических свыше четырехголосного сложения разделения партий вызываются потребностями полифонии для образования достаточного числа реальных голосов. Встречаются подразделения одного голоса на три партии, напр., 3 сопрано или 3 альты и т. п.

Образцы:

№ 312. *Псковитянка*, д. III [69] — заключительный хор.

Сервилия [233] — заключительный хор.

Млада, д. IV [35—36] — заключительный хор.

Тем не менее, фугато и фугообразные имитации для смешанного хора пишутся обыкновенно четырехголосно; многоголосие же скорее применимо в голосовых нарастаниях, подобных вышеприведенным образцам. Особое внима-

ние композиторов в подобных приемах должно быть обращено на расположение последнего аккорда, к которому ведет голосовое нарастание, как к его вершине и цели. Голосоведение предшествующего нарастания после вступления каждого из голосов должно быть направлено таким образом, чтобы придать последнему аккорду наилучшее по звучности расположение. При этом полнота созвучий, образуемых в каждом из подразделенных голосов, или в каждой группе, становится весьма ценной, а при диссонирующем свойстве окончательного аккорда желание выделить характерные диссонирующие ноты может вызвать потребность некоторого перекрещивания голосов. Предлагаю читателю рассмотреть внимательно голосоведение и расположение окончательных аккордов в предыдущих образцах.

Прием перекрещивания голосов вообще не должен быть случайным. Расположение хоровых партий, всегда желательное в нормальном порядке их тесситур, может быть нарушаемо лишь ненадолго, для выделения мелодических и декламационных фраз одного из голосов, перемещаемого выше своего соседнего голоса.

Образцы:

Псковитянка, д. I [79], д. II [5], д. III [67].

В. Женский и мужской хоры

Для образования трехголосия в женских хорах разделяются или сопрано,

или альты: Sopr. I, Sopr. II, или Alt I, Alt II, в мужских хорах — тенора или басы: Ten. I, Ten. II, Bassi

или Ten. Bassi I, Bassi II. Тот или другой способ деления избирается, смотря по тому, который из голосов должен быть выделен, или в зависимости от тесситур трехголосных сочетаний. Оба способа деления сменяются, свободно переходя друг в друга. При четырехголосном ведении хора способ деления очевиден:

Sopr. I Ten. I
Sopr. II Ten. II
Alt I, Bassi I.
Alt II Bassi II

Для выделения мелодического хода среднего голоса при сложении трехголосном может быть применен следующий способ: Sopr. I, Sopr. II + Alt I, и Alt II

Ten. I
Ten. II + Bassi I.
Bassi II

При трехголосном сложении и мелодическом преобладании верхнего голоса расположение аккордов может быть широким и тесным.

Образцы:

№ 311. *Садко* [270—272] — женский хор.

Псковитянка, д. I [25—26], [28—31] (женский хор).

Садко, перед [181] — мужской хор (см. № 27).

При четырехголосном сложении расположение аккордов преимущественно тесное; в противном случае положение верхнего голоса будет слишком высокое, а нижнего — слишком низкое.

Образцы:

Садко [17] — мужской хор.

Псковитянка, д. II [36—38] — женский хор (см. № 296).

Случаи двухголосного сложения, преимущественно контрапунктические, особых объяснений не требуют, равно как и одноголосные (унисонные) хоры.

Образцы:

Садко [50] — мужской хор

Млада, начало I действия

Псковитянка, д. III [13—15]

Сервилия [26]

} женские хоры.

При чисто гармоническом применении мужских и женских хоров расположение голосов должно быть тесное, так как только при тесном расположении может быть достигнута ровная звучность аккорда в однородных голосах. Трехголосные аккордовые последовательности встречаются чаще четырехголосных; иногда же следует ограничиваться одними двузвучиями.

Образцы:

Снегурочка [19] — хор птиц.

„ [281—285] — хор цветов (см. № 26).

В трехголосных фугато и фугообразных имитациях в однородных хорах применим прием ведения главной темы (вождь и спутник) двумя хоровыми голосами, а противосложения — одним из голосов, вследствие чего удвоенная тема выступает более сильно и выпукло, чем противосложение.

Образцы:

Садко [20—21].

* *Царская невеста* [29—30].

Женский и мужской хоры, кроме роли самостоятельных хоровых единиц, выступают как отдельные группы смешанного хора, вступая с ним в чередование.

Образец:

Снегурочка [198] — гимн берендеев (см. № 166).

В большей части случаев женские хоры не содержат в своем сложении действительного баса гармонии, если этот басовый голос лежит низко, дабы не вести нижний голос хора с ним в октаву. На долю гармонии женского хора приходится обыкновенно три верхних голоса аккордов, а бас предоставляется одному сопровождению. Должен заметить, что в секстаккордах это правило может повести к образованию пустых кварт и квинт в хоровой гармонии, чего следует избегать. В образце № 311 (*Садко* [270]) случай этот избегается высоким ведением баса; далее пустой интервал ($\frac{3}{2}$) является лишь на краткий момент, а еще далее избегается встречей всех голосов в октаве ($\frac{4}{1}$). В образце же № 304 (*Садко* [83]) низкий гармонический бас тщательно избегается в женском хоре, а при высоком положении удваивается.

В заключение этой главы я считаю нужным высказать следующие замечания:

1. Прием разделения голосов несомненно должен ослаблять их звучность по сравнению с голосами неделимыми; между тем, ровность звучности при

расположении аккордов в оркестре, как читатель мог видеть из предыдущих глав, есть одно из требований хорошей оркестровки. Тем не менее, в хорах дело обстоит несколько иначе. Оркестр, даже при большом числе репетиций, все-таки играет *с листа*, так как нет возможности для музыканта помнить все партии до малейших подробностей. Хор, наоборот, разучивается для оперы наизусть, а для концертного исполнения почти что наизусть. Намеченные автором деления хормейстер имеет возможность выполнять так или иначе, увеличивая или уменьшая численность исполнителей той или другой партии. Сверх того он имеет полную возможность, изменяя несколько динамические оттенки, уравнивать силу голосов деленных и неделенных. В оркестре композитор имеет дело с великим разнообразием тембров по характеру и силе. В хоре, помимо различия четырех голосовых тембров, он в остальном встречает однообразие. Наконец, оттенки движущегося по сцене хора никогда не могут быть столь тонки, как оттенки разнообразных тембров оркестра, сидящего на одном месте. В силу всего высказанного можно утверждать, что композитор в деле разделения хоровых голосов на партии может поступать решительнее, в деле же оркестровки — с величайшей осторожностью и обдуманностью.

2. Преследуя возможно ровное распределение силы голосов в хоровом аккорде трехголосных мужских и женских хоров, я часто прибегаю к удвоению среднего голоса, указанному на стр. 117. При таком распределении хормейстер имеет полную возможность выравнивать звучность хора, отбавляя исполнителей от одного голоса к другому. Кстати замечу, что, при разделении хорового голоса на 3 партии, хормейстеры первым сопрано или первым тенорам дают верхнюю партию, а вторых сопрано или вторых теноров делят пополам для остальных двух голосов. Такое деление я считаю крайне ошибочным в виду того, что аккорд звучит неровно. Вообще внимание хормейстеров следует обратить на усиление звучности средних голосов, так как пристрастие к выделению верхнего голоса приличествует только мелодии, но никак не гармонии.

3. Правильное и умелое голосоведение в хорах есть важный залог чистого и верного исполнения. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучки, и часто самый опытный и прекрасный хор нельзя заставить не выйти из строя, если голосоведение неудовлетворительно. При хорошем голосоведении и приготовлении диссонансов самые резкие и необычные сочетания, быстрые и далекие модуляции исполняются сравнительно легко и уверенно, что далеко не всеми композиторами принимается в расчет, но зато всегда чувствуется и оценивается самими певцами. Для примера укажу на весьма трудную модуляцию при диссонирующих аккордах в образце № 169 (Садко [302]), которая при ином голосоведении вряд ли была бы исполнима. Пусть же лучше потрудится над задачей композитор, чем бесплодно — исполнители.

31 июля 1905 года.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие редактора ко 2-му изданию	3
Предисловие редактора к 1-му изданию	4
Из предисловия автора 1891 года	8
Из предисловия к последней редакции	11

Глава I. Общий обзор оркестровых групп

A. Смычковые	12
B. Духовые:	
Деревянные	15
Медные	24
C. Короткозвучные	
Щипковые	28
Pizzicato	28
Арфа	28
Ударные и звенящие с определенным звуком и клавишные	
Литавры	30
Фортепиано и челеста	32
Колокольчики, колокола и ксилофон	32
Ударные и звенящие без определенного звука	32
Сравнение силы звучности оркестровых групп и соединение тембров	33

Глава II. Мелодия

Мелодия у смычковых	
Соединения в унисон	37
Ведение смычковых в октаву (в 2-х октавах)	38
Ведение мелодии в трех октавах	41
Ведение в четырех и пяти октавах	41
Ведение мелодии в терцию и сексту	41
Мелодия у деревянных духовых	
Соединения в унисон	43
Ведение в октаву (в двух октавах)	44
Ведение в 3-х, 4-х и 5-ти октавах	46
Ведение в терцию и сексту	46
Одновременное ведение в терцию и сексту	47
Мелодия у медных духовых	
Ведение в унисон, октаву, терцию и сексту	49
Соединение групп в мелодии	
A. Соединение деревянных духовых с медными в унисон	50
B. Ведение деревянных с медными в октаву	50
C. Соединение смычковых с деревянными духовыми	51
D. Соединение смычковых с медными духовыми	53
E. Соединение всех трех групп	54

Глава III. Гармония

Общие положения	55
Число гармонических голосов и удвоения	55
Расположение аккордов	58
Гармония у смычковых	59
Гармония у деревянных духовых	
Гармония четырехзвучная и трехзвучная	62
Гармония многозвучная	65
Удвоенные тембры	66
Общие замечания	66
Гармония у медных	
Четырехголосное сложение	69
Трехголосное сложение	70
Многоголосные аккорды	71
Удвоение медных	72
Соединение групп в гармонии	
А. Соединение духовых групп: деревянной и медной	73
1. Соединение в унисон	74
2. Наслоение, перекрещивание и окружение	75
В. Соединение смычковых с духовыми	78
С. Соединение всех трех групп	79

Глава IV. Общая оркестровая фактура

Различная оркестровка одного и того же музыкального содержания	80
Общие tutti	83
Tutti духовых групп	84
Большое pizzicato (tutti-pizzicato)	84
Одно-, двух- и трехголосные tutti	85
Solo смычковых инструментов	85
Крайние высокие и крайние низкие пределы оркестрового звукоряда; далекие расстояния	86
Передача пассажей и фраз	87
Чередование аккордов разных тембров	88
Наложение и снятие тембров	89
Переключки фраз, имитация, эхо	89
Аккорды sforzando-piano и piano-sforzando	90
Подчеркивание отдельных моментов	90
Crescendo и diminuendo	90
Расходящиеся и сближающиеся ходы	91
Тембры как деятели гармонии. Гармонический фон	92
Декоративные эффекты	93
Ударные инструменты в связи с ритмом и колоритом	94
Инструменты на сцене и за кулисами	94
Сбережение оркестровых красок	96

Глава V. Сочетание пения с оркестром

Оркестровое сопровождение солистов	
Общие положения	97
Прозрачность сопровождения. Гармония	98
Удвоение голосов	99
Речитатив и декламация	102
Оркестровое сопровождение хора	
Соло с хором	103

Глава VI (добавление). Голоса

Технические термины	105
Солисты	
Объем и тесситура	106
Распев	106
Гласные	108

Гибкость и подвижность	108
Колорит и характер голосов	109
Голосовые сочетания.	
Двухголосие	110
Трех-, четырех- и многоголосие	111
Хор	
Объем и tessitura	112
Мелодия	113
А. Смешанный хор	
Соединения в унисон	114
Ведение в октаву	114
Разделение голосов (divisi) и гармоническое применение смешанного хора	115
В. Женский и мужской хоры	117

Редактор **Л. Калтат**
Тех. ред. **И. Агапов**

Сдано в производство и подписано
в печ. 25/1-46 г. Л36337 Печ. л. 7³/₄
Ф. 6. 72×110/₁₆ Тираж 5 000 экз.

Типо-литография МУЗГИЗа. Москва,
Щипок, 18. Заказ 24.

ВАЖНЕЙШИЕ ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

	<i>Напечатано:</i>	<i>Следует читать:</i>
Стр. 28 18 строка снизу	(стр. 33)	(стр. 31)
„ 50 5 „ „	2 Об. или 2 С1. или	2 Об. или 2 С1. или 2 Ф1.
„ 90 7 „ „	случаев. динамические	случаев — динамические