

ГАБОР ДАРВАШ

Книга
О музыке

Книга
о музыке

DARVAS GÁBOR

*A zene
anatómiája*



*Zeneműkiadó Budapest
1974*

ГАБОР ДАРВАШ

Книга
о музыке



Москва
Издательство „Музыка“
1983

Перевод с венгерского
К. Н. ИВАНОВА

Редакция, вступительная статья
Вс. Вс. ЗАДЕРАЦКОГО

Комментарии
Вс. Вс. ЗАДЕРАЦКОГО и К. Н. ИВАНОВА

К ЧИТАТЕЛЮ

(предисловие редактора)

В концертный зал, где звучит серьезная музыка, в магазин пластинок приходят люди, по-разному относящиеся к музыке, по-разному с ней связанные. Среди слушателей мы видим мастеров-профессионалов, которые сами «делают» музыку и порой даже «делают погоду» в музыке. Это — композиторы, исполнители-артисты, музыкальные педагоги. Мы видим в концертном зале молодых музыкантов, готовящихся стать профессионалами. Это — студенты консерваторий и других учебных заведений, где изучается музыка. Встретится нам и новичок, который, быть может, впервые переступил порог филармонического святилища, либо впервые решается прослушать запись серьезной симфонии и уж конечно ровным счетом ничего не знает о природе нашего искусства, его «строительном материале», его секретах. Но не они составляют большинство концертной аудитории. Это большинство представляют «просвещенные» любители музыки. Те, кто давно открыл для себя двери в большую музыку и для кого ее язык — живая речь, повествующая о мире и человеке. Это те, кто вероятнее всего когда-то хоть немного, но обучался музыке, пытался овладеть (и овладел) нотной грамотой, каким-либо инструментом, участвовал в хоре, в каком-либо самодеятельном ансамбле или даже оркестре. Словом — это те, кто так или иначе еще в детстве (ибо там закладываются комплексы представлений, умений и привычек) прикоснулся к музыке, попытался ее «читать» и хотя бы немного «делать», кто прошел хоть небольшой этап обучения в музыкальной школе или какой-нибудь студии. В нашей стране таких людей множество. Они и являются главными потребителями так называемой «серьезной» музыки (как классической, так и современной).

Именно к этим слушателям в первую очередь обращается венгерский музыкальный писатель Габор Дарваш в своей книге, которая в венгерском издании имела название «Анатомия музыки». Это название (от которого мы все же отказались) в определенной мере несло в себе отражение намерений автора: показать элементы многосложного музыкального целого, их взаимодействие при рождении живой музыкальной интонации, рассказать о материале музыки — звуке, звуко связях, инструментах, логике музыкальной речи, музыкальных жанрах, музыкальной форме (композиции) и ее законах.

Даже для самых посвященных музыка содержит немало тайн. Чудо превращения соединенных звучаний в прекрасный смысл и для них остается чудом. Те же, кто лишь прикоснулся к «материалу искусства», но всей душой откликается на волшебство его откровений, задаются множеством вопросов о природе музыки, ее потайных законах. Парадоксально, но чем больше человек знает о музыке, тем больше у него вопросов (подобно тому, как нарастает их количество по мере проникновения в тайны природы). На многие из них можно ответить, привлекая понятия музыкальной теории, выработанные столетиями развития искусства.

Эту цель и преследует Габор Дарваш. «Книга о музыке» — своего рода сжатый курс музыкальной теории, охватывающий все ее разделы, своеобразная антология музыкально-теоретических положений и понятий, осознание которых помогает постигнуть общие основы музыкальной речи. Автор прекрасно понимает, что слушатель, знающий названия и смысловое назначение элементов, составляющих художественное целое, иначе слышит музыку. Становится доступной логика искусства, открывается красота пропорций композиции в деталях и в целом, различия стилей, жанров и множество тонких подробностей композиторского замысла.

Но Г. Дарваш далек от мысли предлагать читателю некий словарь музыкальных понятий (их, кстати сказать, и создано немало). Он, во-первых, стремится к системному рассказу о структуре музыкального феномена. Неспешно и в должной мере обстоятельно ведет он повествование от описания свойств звука как такового через системы звуко связей, нотопись — к понятиям мелодии, гармонии, полифонии (контрапункта). Далее

он представляет различные музыкальные формы, отстоявшиеся в ходе исторического развития искусства, знакомит читателя с разными музыкальными инструментами, разновидностями музыкальных ансамблей и разными жанровыми типами ансамблевого музицирования.

Во-вторых, он последовательно (через всю книгу) проводит мысль об исторической эволюции многих музыкальных понятий, об их относительности и преимущественной привязанности к тем или иным эпохам и стилям. Но главный пафос этой линии — в стремлении подвести читателя к современной «музыкальной ситуации», снять ощущение непреодолимости барьера между классическим и современным искусством (в том числе и тем, что отмечено острым новаторским поиском), подвести читателя к мысли о постоянной изменчивости музыки. О новой музыке он говорит так же просто, как и о классической, не считая ее более сложной и не наделяя чертами «мистической неразгаданности».

Книга эта может оказать добрую услугу и тем, кто посещает музыкальные школы (студии), но, разумеется, уже старшие классы. Ведь здесь соединено все, что обычно в музыкальных учебниках (и иной музыковедческой литературе) рассматривается раздельно. Это своего рода полный адаптированный курс музыкальной теории. Он включает разделы, которые не проходятся в музыкальной школе (например, форма, инструментоведение, контрапункт). Автор отлично понимает, что без осознания полного комплекса основных музыкальных понятий слушатель не будет по-настоящему готов для встречи с большим искусством. И поскольку книга сориентирована на музыкально грамотного читателя, свободно разумеющего нотную запись, автор стремится к максимальной наглядности изложения. Он предлагает множество нотных примеров, разбирает цитированные музыкальные фрагменты лаконично и точно. И среди различных музыкальных образцов видное место занимают отрывки из венгерской музыки, что придает книге национальный колорит.

Но не только в этом своеобразие предлагаемой книги. Чувствуется, что она отражает определенный характер отношений к музыкальной теории, к некоторым понятиям в музыке, сложившимся в венгерской музыкальной практике. Сам тип и тон повествования, смелость замысла: обратиться к непрофессиональному читателю на

профессиональном языке музыкальной теории, желание представить различные тонкости музыкального письма, познакомить с конкретными элементами композиционной техники, ввести слушателя в мир современных интонаций — все это рождено конкретной практикой музыкальной жизни Венгрии — развитого социалистического государства. Успехи в деле эстетического воспитания естественно подвели к такому тону обращения к широкому слушателю. В нашей стране также есть аудитория, готовая к восприятию такого уровня бесед об искусстве.

«Книга о музыке», базируясь на бытующих в Венгрии музыкально-теоретических представлениях, в отдельных своих положениях не сходится с принятыми в советском музыкознании взглядами на те или иные понятия. Отсюда необходимость в различного рода комментариях. Отдельные положения и даже разделы книги Дарваша требуют специальных оговорок.

Прежде всего останавливаю внимание читателя на разделе, посвященном вокальному контрапункту. Под вокальным контрапунктом и «стилем Палестрины» автор понимает то, что у нас принято называть «полифонией строгого письма (стиля)». Габор Дарваш, видимо, не знаком с блестящими работами в области теории контрапункта строгого письма, созданными представителями русской и позднее — советской теоретических школ. Здесь основополагающими являются труды С. И. Танеева, порвавшие со схоластическим отношением к теории контрапункта. Автор же «Книги о музыке» представляет вокальную полифонию XV—XVI столетий, полную живой пластики, естественности и разнообразия распевов, через достаточно умозрительную систему «контрапункта в разрядах». Это — явная схематизация описываемого стиля (не случайно здесь автор не может привлечь образцы из музыки эпохи и дает преимущественно свои собственные примеры).

Примеры же произведений, созданных в XVI веке, появляются лишь при разговоре о 5-м разряде контрапункта, где контрапунктирующий голос ритмически раскован и является в виде живой естественной мелодии, то есть в том виде, в каком он действительно бытовал. Если учесть, что Г. Дарваш вначале определяет контрапункт как принадлежность вокальной полифонии XVI века, а позднее говорит о его роли в последующих исторических стилях, когда расцветают инструментальные

жанры, то становится ясным, что под контрапунктом он, в сущности, понимает всякое соединение в одновременном звучании двух и более различных мелодий. А это совпадает с нашим пониманием контрапункта — этой важнейшей разновидности полифонической техники.

Конечно, можно было бы рассказать о различных видах контрапункта (автор из сложных разновидностей этой техники представляет лишь так называемый «двойной» контрапункт, то есть один из видов вертикально-подвижного контрапункта). Но авторский замысел, предусматривающий компактную и лаконичную подачу сведений, не позволяет этого. Любопытный читатель может восполнить представления о разных приемах полифонии, обратившись к советским учебникам. «Контрапункт в разрядах», столь подробно описываемый Г. Дарвашем, — это, в сущности, система учебно-методических рекомендаций. В этом разделе книги автор как бы предлагает читателю поучиться технике контрапункта. Однако приводимые сведения поучительны и в чисто познавательном плане.

Раздел о музыкальных формах довольно полно показывает отстоявшиеся в европейской музыке типы композиционных планов, представляет сложившиеся в практике основные структурные схемы. Заслуга автора в том, что ему удалось это сделать предельно сжато и при этом достичь наглядности, доступности в сложном деле популяризации основных принципов строения разных музыкальных форм. И все же лаконизм невольно наносит некоторый ущерб той самой «полноохватности», на которую вправе рассчитывать читатель. И дело тут не столько в возможном расширении (углублении) отдельных фрагментов изложения. Порою один-два штриха могут внести нужный смысловой акцент, тезисно наметить (хотя бы наметить!) нечто сущностно весомое, без чего неполна панорама. Примечания к этому разделу в отдельных случаях ставят целью подобное восполнение.

Некоторая недосказанность ощутима, пожалуй, в показе лишь двух композиционных типов: вариационной и сонатной форм. Конечно же, у них множество своих «подвидовых» разновидностей; конечно же, они пережили историческую эволюцию, результат которой — кардинальное изменение облика генетических «праформ». И здесь не объять необъятного. Но автором достаточно ясно намечена некая сверхзадача: ввести читателя (слу-

шателя) в мир современной музыки, подготовить его к осознанию современной музыки как естественного результата исторического движения искусства.

В этом контексте представляется несколько недооцененной историческая роль вариационных форм с участием *ostinato*, и прежде всего форм на *basso ostinato*. Этот тип вариационного развития получает новую и яркую жизнь в музыке XX века. Жанр пассакалии (вариации на *basso ostinato*) поразительно распространился в музыке нашего столетия. Он становится даже более популярным, нежели в эпоху барокко, во время своего вызревания. Он меняет свои очертания, раздвигает образно-смысловые пределы, вовлекается в стихию симфонизма. Особое значение имеет эта форма в творчестве великого советского композитора Д. Шостаковича, который обращается к ней значительно чаще, чем И. С. Бах — один из завершителей становления этого позиционного принципа.

Но еще большее значение для современной музыки имеет широко трактуемая вариационность на основе *ostinato*. Остинатность как принцип становится универсальным и поистине всепроникающим. Крупнейшие композиторы века в той или иной мере отдают дань этому старинному и возрожденному к жизни вариационному принципу. У Стравинского, например, остинатная повторность становится важнейшим средством организации формы во многих сочинениях (особенно в так называемый «русский» период творчества). Он создает даже новый тип вариационных форм, которые можно назвать «полиостинатными». В них все линии и пласты, составляющие ткань целого, организованы на основе повторности (в том числе и варьированной повторности). Этот принцип подхватывается многими композиторами (к примеру, одним из прямых продолжателей этой традиции Стравинского выступает О. Мессиа́н, претворяется она в творчестве Р. Щедрина и многих других советских композиторов).

Пожалуй, излишне лаконично представлена также сонатная форма. Рассказу о ней отведено места не больше, чем другим формам (в том числе и малым), хотя значение ее в истории эволюции музыкального мышления огромно. Она — своеобразный конденсатор свойств и возможностей искусства музыки, форма, построенная на «событийности», позволяющая развернуть музыкаль-

ное повествование «романического» типа. Она явилась в пору познания диалектической сущности мира и отразила в себе пафос этого познания. Автор определяет сонатную форму по старинной ее разновидности. Это также несколько затрудняет восприятие темы неподготовленным читателем.

Г. Дарваш понимает, что жанр книги не позволяет проследить историю развития сонатной формы. Но вероятно, следовало указать, что форма сонаты — главный «инструмент» жанра симфонии. Они росли и развивались вместе. Симфония обнаружила в сонате максимально возможный масштаб раскрытия жизненной сущности через напряженный музыкально-интонационный процесс. Эта форма, как никакая другая, была способна отразить (смоделировать) идею жизненных превращений, соотнести стабильное и неустойчивое, мятущееся, общезначимое и индивидуализированное, внеличное (эпическое) и лирическое, символизирующее саму личность. В свою очередь сонатная форма, взрастая в садах симфонии, обретала масштаб возможностей, раздвигавшийся по мере исторического развития симфонизма, слифовала свои грани, утверждала себя как структура универсальных образных предназначений. Обогащенная симфонизмом сонатная форма стала в сущности носителем метода симфонического познания действительности, раздвинув границы возможностей и камерных жанров.

В одном принципиально важном разделе «Книги о музыке», названном «Контрапункт и форма», автор поднимает вопрос о роли полифонии в структуре форм, развившихся в художественные эпохи после «барокко». Как было бы хорошо, если бы он указал на функцию полифонии в сонатной форме, особенно той, которая включена в симфонию XX века. Новый симфонизм рождает и новый тип сонатности — «полифоническую сонату». Без нее нельзя представить, скажем, наследие таких крупнейших симфонистов современности, как Шостакович и Хиндемит. Активная роль полифонии сообщает сонатной форме новую пластику, новый масштаб волновых нагнетаний, новый характер интонационной драматургии.

Вообще тема симфонизма затронута автором лишь по касательной. И жанр симфонии в системе «ансамблевых жанров» не представлен здесь должным образом. Оправдание этому можно найти лишь в огромности этой проблемы, могущей выразиться в специальной книге, ей

посвященной. Особенно важна она для советской музыки, в которой наиболее блистательно и творчески мощно подхвачена, развита и сохранена (!) эта великая традиция европейского искусства. Я говорю «сохранена», ибо главная тенденция современной западной музыки была направлена на разрушение и по сути — ниспровержение этого монументального жанра искусства. Советская музыка показала его новые возможности, его жизненность и художественное могущество в современных условиях. Лучшие образцы советского симфонического творчества, — быть может, самые яркие страницы музыкального наследия современности.

Наконец, о терминологии и понятийном аппарате. В общем и главном он совпадает с принятым у нас. Различия вытекают из неодинаковых уровней теоретической разработанности тех или иных областей музыкознания. Они особенно ощутимы в разделе о «малых формах» и, в частности, периоде. Советская теоретическая наука детально разработала проблемы членения музыкальной речи, структурной периодичности и формы периода. Созданы системы наименований частей музыкальной речи, способов их объединения, классификация разновидностей периодических структур. Нечеткость авторской позиции по отношению к понятиям «мотив, фраза, предложение, период» вынудила прибегнуть к комментариям.

«Книга о музыке» — интересное и новое явление в теоретическом музыкознании. Это одна из первых (и удачных!) попыток популяризации музыкальной теории во имя приближения слушателя к познаваемым тайнам искусства, во имя восприятия в нем новой культуры слышания музыки. Несмотря на то что автор обещает вначале проникновение лишь в «анатомию» музыки и не сулит «исторических разрезов», именно присутствие исторического взгляда придает книге особую ценность. Исторические линии лишь намечаются. Но и этого оказывается достаточно, чтобы провести главную мысль: классическое искусство есть предтеча и фундамент искусства современного. Слушатель, любящий музыку и тянущийся к ней, прочитав эту книгу, обретет новую грань своего личного контакта как с классическим, так и с современным искусством музыки.

Вс. Задерацкий.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

...Если хочешь понять невидимое,
тщательно исследуй видимое..

Найти заголовок для этой книги было делом нелегким. Знания, относящиеся к основным элементам музыки, ее строению и системе знаков, раньше носили собирательное название «музыкальная теория». Это понятие, как и многие другие, устарело. Строгая логика выдвигает в наши дни требование четкого противопоставления: если по одну сторону стоит музыкальная теория, то по другую — музыкальная практика, то есть само музицирование. История музыки и эстетика относятся, разумеется, к теории*. Однако их изучение выходит за рамки тематики нашей книги: мы хотели бы ограничиться анализом и кратким изложением только внутренних закономерностей музыкальных произведений, их компонентов и средств. Поэтому заимствованное из биологии понятие**, которое, впрочем, уже встречалось в заглавиях книг по искусству, больше соответствует, пусть и аллегорически, данному кругу тем.

Принимая во внимание огромный объем сведений, намеченную задачу можно было, хотя бы в общих чертах, выполнить, лишь сузив круг наших тем до популярного репертуара концертной жизни и радиопрограмм. Таким образом, объект наших наблюдений — музыкальное творчество за последние четверста лет (что не озна-

* Иными словами, Дарваз относит к теории музыки всякое музыкознание. Очевидно, однако, что понятие «музыкознание» относится к понятию «музыкальная теория» как общее к частному. Традиционно история и эстетика музыки трактуются как достаточно самостоятельная ветвь музыкальной науки. Собственно же теория музыки имеет свое конкретное содержание. Настоящая книга и является собой сжатый обзор такого содержания. — *Примеч. редактора.*

** Имеется в виду венгерское название этой книги — «Анатомия музыки». — *Примеч. редактора.*

чает ограничения исключительно этими пределами: разве мыслим музей изобразительного искусства, в котором не доставало бы Джотто, Ван Эйка, Леонардо да Винчи и других старых мастеров! А ведь так же выглядит музыкальная культура без Машо и Дюфай, Окегема и Обрехта). В ходе изложения более далекое прошлое предстает перед нами, только если оно неразрывно связывается с последующими творческими результатами.

Как и многие предисловия, данное тоже писалось после того, как была закончена вся рукопись. Поэтому мы в состоянии уже заранее подвергнуть себя самокритике за допущенные в книге субъективные высказывания, выходящие за пределы аналитической беспристрастности.

Показывая специфические возможности музыкальных инструментов, необходимо было сказать и о музыкальной образности. Например, о настроении оцепенения при появлении статуи в «Дон-Жуане», о картинах бушующего пламени в сцене Заклинания огня. Подобные экскурсии, помимо прочего, пожалуй, несколько смягчают строгость цифровых выкладок, которыми пронизаны главы о контрапункте, о мажоро-минорной системе и некоторые другие страницы.

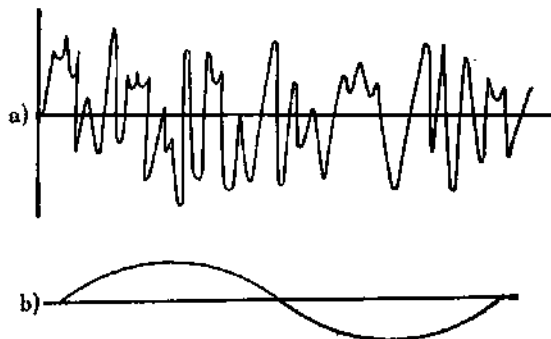
С количеством и объемом нотных примеров мы старались обращаться экономно; их понимание — учитывая современный уровень музыкальной грамотности — не может вызвать затруднений у читателей.

Материал нашей книги — это только капля в море знаний о музыке. С одной стороны, автор и не стремился исчерпывающим образом ответить на вопросы истории, эстетики музыки, практического музицирования. С другой стороны, следует снова и снова подчеркнуть, что хотя рост знаний о музыке и может способствовать пониманию произведений искусства, но заменить непосредственное восприятие самой музыки не в состоянии.

Звук

Первооснова музыки — звук. Окружающая нас среда — природа и общество — насыщена чуть ли не беспредельным множеством звуков. Человеческий слуховой орган, этот весьма сложный, тонкий и чувствительный аппарат, способен воспринять лишь незначительную долю этой звуковой массы.

Источник звука — движение, точнее — непрерывное колебание. Вследствие колебания какого-либо упругого тела возникают звуковые волны. Звуковые волны невидимы, они могут быть изображены только символически.



Неправильная кривая а) соответствует неравномерному¹ колебанию, вызывающему не музыкальный звук, а шум. Шумы — неразлучные спутники практического музицирования: вспомним о звенящих и хлопающих ударных музыкальных инструментах или о побочных шумах, возникающих во время извлечения звука (прохождения воздуха через трость или мундштук на духо-

вых инструментах, касания смычком струны, удара фортепианных молоточков и т. д.). Правильная кривая b соответствует равномерному² колебанию; так образуется музыкальный звук.

Непрерывное колебание является первой фазой зарождения звука. Для того чтобы колебания могли выполнять музыкальные задачи, они нуждаются в усилении. Следовательно, есть необходимость в таком материале, который колебался бы вместе с основным звуковым источником. Если ударить камертон в воздухе, то звука почти не слышно; но звук будет гораздо сильнее, если камертон поставить на стеклянную пластинку. Если в непосредственной близости от фортепианных струн пропеть какой-то звук, соответствующие струны тоже отзовутся. Усилению звуков служит и корпус-резонатор фортепиано³, изготовленный из сухого дерева. Но для этого подходит не только твердый материал: слой воздуха, заключенный в корпусе струнных инструментов, тоже способствует усилению. Резонаторы бывают разных размеров, в зависимости от регистра звукового диапазона: корпус скрипки или трубы с их относительно более высоким звучанием намного меньше, чем корпус контрабаса или басовой трубы, у которых звук низкий.

Следующий этап в образовании музыкального звука — его распространение. Основная звукопроводящая среда — сам воздух. В безвоздушном пространстве, например, звучания не происходит. Скорость распространения звука зависит от качества проводящего материала.

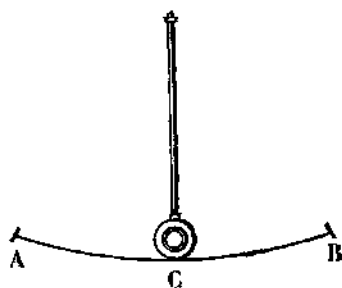
проводящая среда	скорость звука в сек.
воздух (температура 0°)	331 м
воздух (температура +30°)	349 м
вода	1437 м
дерево	3381 м
железо	5124 м
стекло	5196 м

Свойства звука

Звук обладает тремя главными свойствами: силой, высотой и тембром*. Третье из них — самое сложное,

* Автор не указывает в этом перечне свойств четвертое важное свойство звука — его временную природу (продолжительность). Если учесть, что даже отдельно взятый звук может выступить в

поэтому мы займемся им в последнюю очередь. Каждый знает, какая разница между громким и тихим, между высоким и низким звуками. Образно представить их тоже несложно, если сравнить звуковые колебания с размахом маятника.



Маятник движется между точками А и В; амплитуда, то есть расстояние между этими двумя точками, определяет силу звука: чем больше расстояние, тем сильнее звук. Высота же звука зависит от скорости колебания: чем быстрее движется маятник, иными словами — чем чаще повторяются колебания, тем выше звук.

Сила звука

Физической единицей измерения уровня громкости является *фон*. Несколько ориентировочных данных:

шепот, шелест листвы	10 фонов
тиканье часов	30 фонов
тихое пение	40 фонов
радио средней громкости	50 фонов
игра на фортепиано сильным звуком	60 фонов
стук колес поезда	70 фонов
оркестр полным звуком	80 фонов
шум заводских станков	100 фонов
самолет в непосредственной близости	120 фонов

роли музыкально-художественной идеи, то продолжительность звука представляется важнейшим качеством, остро влияющим на музыкальный смысл. В ансамбле с другими свойствами она творит ощущения (даже на уровне отдельно взятого звука) тяжести или легкости, статичности или полетности, твердости или хрупкости. Продолжительность — объективное внутреннее свойство звука. Оно служит основой ритмической организации музыки. Г. Дарваш выводит суждения об этом в специальные разделы главы, посвященные ритму и темпу. — *Примеч. редактора.*

Более громкий шум уже вызывает боль в ушах.

Собирательное название силы звука и ее градаций — *динамика*. Различные ее степени обозначаются в музыке итальянскими словами:

<i>planissimo (pp)</i>	— очень тихо
<i>piano (p)</i>	— тихо
<i>mezzo-piano (mp)</i>	— умеренно тихо
<i>mezzo-forte (mf)</i>	— умеренно громко
<i>forte (f)</i>	— громко
<i>fortissimo (ff)</i>	— очень громко

Эти уровни относительны, они соотнобразуются с предшествующим звучанием. Если бы мы взяли отрывки из нескольких или даже одного музыкального произведения, которые предписано играть *piano*, и, зафиксировав измерительными приборами их исполнение, сравнили реальные нюансы, нам встретились бы поразительные расхождения. Действительно, богатейшие динамические возможности нелегко свести всего к пяти-шести оттенкам. Об этой относительности свидетельствуют и следующие динамические указания:

<i>più forte (più f)</i>	— громче
<i>più piano (più p)</i>	— тише
<i>meno forte (meno f)</i>	— менее громко
<i>meno piano (meno p)</i>	— не так тихо

Эти обозначения показывают, что силу звука нужно увеличить или уменьшить по сравнению с предыдущим звучанием. Плавный переход от одной динамической ступени к другой называется: *crescendo* (*cresc.*) — увеличивая, усиливая; *decrescendo* или *diminuendo* (*decresc.*, *dim.*) — уменьшая, замирая. Эти указания могут быть заменены знаками, которые называются «вилками»: < >.

Другие динамические обозначения *:

<i>marcato (marc. или >)</i>	— с ударением
<i>sforzato (sf или ^)</i>	— с силой подчеркивая
<i>forte-piano (fp)</i>	— громко и затем сразу тихо

(см. примеры 141, 236 и 278).

* Связанные с указанием на способ звукоизвлечения. — *Примеч. редактора.*

Высота звука

Высоту звука в физическом смысле определяет количество колебаний в секунду, которое называется частотой колебаний (международное название — frequency); единица ее измерения названа «герцем» (Гц) по имени крупного немецкого физика Хайнриха Герца (Хэрца) (1857—1894). Верхняя граница частоты, измеримая приборами, — приблизительно 1 миллион герц. Человеческий же слух способен воспринимать частоты в пределах всего-навсего от 16 до 20 000 Гц.

Вот несколько примеров:

самый низкий звук органа	приблизительно	16 Гц
самый низкий звук фортепиано	—«—	28 Гц
диапазон виолончели	—«—	65—900 Гц
певческий голос (от баса до сопрано)	—«—	85—1100 Гц
самый высокий звук фортепиано	—«—	4000 Гц

Чем крупнее источник звука, тем медленнее он колеблется. Об этом свидетельствуют не только размеры уже упомянутых пар музыкальных инструментов с высоким и низким звуком (скрипка — контрабас, труба — туба), но и струны фортепиано: чем ниже звук, тем они толще и массивнее.

Слуховой диапазон животных зачастую превосходит человеческий. Собаки-ищейки подчиняются командам специального свистка с особо высоким звуком, который наши уши уже не слышат. Известно, что летучая мышь чувствительна даже к 90 000 Гц. Электрические приборы, рентгеновский луч, радиолокатор могут зарегистрировать и гораздо более высокие частоты. Однако те устройства, которые служат музыкальным целям, приспособляются к способностям восприятия человека. Так, например, средний диапазон частот магнитофонных записей:

при скорости 9,5 см/сек	приблизительно	50—12 000 Гц
при скорости 19 см/сек	—«—	40—15 000 Гц
при скорости 38 см/сек	—«—	30—18 000 Гц

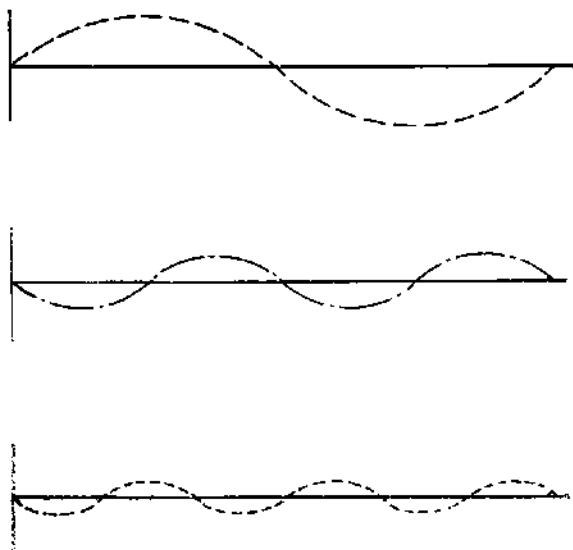
В радиопередачах, как правило, используются звукозаписи, сделанные на скорости 38 см/сек.

Почему же, может спросить читатель, наивысшая частота колебаний музыкального звука, согласно вышеприведенной таблице, только 4000—5000 Гц, если мы

способны воспринять до 20 000 Гц? Чем же заполнено
остальное звуковое пространство, вдвое большее?

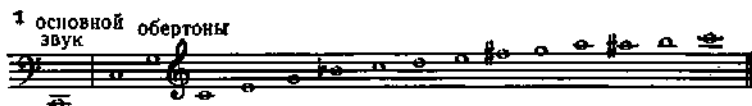
Тембр

Каждый музыкальный звук, в сущности, состоит из нескольких звучащих одновременно. Звукообразующая материя (струна, столб воздуха, твердое тело) колеблется не только целиком, но и своими частями. Таким образом над хорошо слышимым основным звуком появляются едва слышимые частичные тоны⁴. Вот как выглядят колебания основного звука и 2-го и 3-го обертонов на схеме:



В игре основные звуки сопровождаются несколькими обертонами, которые заполняют верхнюю часть звукового пространства. Количество и уровень силы частичных тонов в каждом отдельном случае различны: более низкие, как правило, звучат сильнее, а с продвижением вверх они ослабевают. Интервалы между основным звуком и обертонами всегда неизменны. Так, например, их

ряд, строящийся от тона *c*, выглядит следующим образом:



По этому образцу обертоновый ряд, базирующийся на звуке *f*, записывается так:



Материал звучащего тела, его форма и размеры, а с другой стороны — количество и сила обертонов определяют характер звука, то есть тембр. Тоны одной и той же высоты у различных музыкальных инструментов и певцов звучат по-разному.

Чем больше обертонов, тем ярче тембр звука. У фортепиано частичных тонов сравнительно мало; больше всего их — у ударных инструментов: у них преимущественно слышен не основной звук⁵, а множество обертонов, которые, сливаясь в единую массу, образуют шум. У скрипки преобладают верхние обертоны, поэтому ее тембр — светлый и звонкий.

Свободный от частичных тонов, «чистый» звук встречается редко; по характеру он, скорее всего, приближается уже к свисту. Аналогичен ему так называемый синусоидальный тон, получаемый искусственным — электронным — путем; в таком звуке вообще нет обертонов⁶.

Традиционная звуковая система

Как мы видели, царство музыкальных звуков простирается в пределах приблизительно от 16, даже, точнее говоря, от 4 до 5000 колебаний. Это значит, что существует пять с половиной тысяч звуков разной высоты, расположенных так близко друг к другу, что отличить каждый соседний очень трудно. Однако в практике это

количество существенно сокращается: для формирования музыкальных культур оказалось достаточно всего нескольких звуков, поскольку и на их основе может быть образовано бесконечное множество вариантов*. Традиционный звуковой запас европейской музыки нового времени состоит всего-навсего из 97 звуков различной высоты. Их систематизацию облегчает гамма (лестница), то есть поочередная последовательность частот. Называется такой звукоряд хроматической (цветовой) гаммой.

Всю хроматическую гамму можно расчленить на отрезки, которые настолько похожи друг на друга, что кажутся всего лишь повторением на разной высоте. Каждый такой фрагмент состоит из 12 звуков и заполняет объем, называемый октавой (почему именно так — выяснится позднее). Из 12 разных звуков одиннадцать повторяются восемь раз, а один — девять раз. Так получается целая гамма из 97 звуков.

Частоты колебаний звуков, отстоящих друг от друга на интервал одной октавы, соотносятся друг с другом как один к двум: если частота какого-либо звука — 100 Гц, то в следующей октаве его параллель имеет 200, а еще через одну — 400 Гц. Простейшее соотношение в гамме — 1 : 2. Объясняется это тем, что звуки с таким коэффициентом кажутся чуть ли не одинаковыми. Если, например, одну и ту же мелодию запоют вместе мужчины и женщины, то трудно заметить, что их разделяет интервал октавы.

Европейская музыка, опираясь на древнегреческую традицию, строилась вначале на семи определенных звуках октавы. Посредством поочередной группировки звуков составляется так называемый диатонический звукоряд, или гамма.

Диатоническая гамма тоже может делиться на октавы, начиная с любого звука. Звуковой запас древнегреческой музыки состоял всего лишь из двух октав. Крайний верхний звук был двойником нижнего, расположенным двумя октавами выше. Нижний звук считали основным и поэтому называли его «а» — по первой букве

* Здесь следует уточнить: автор имеет в виду не столько бесконечность вариантных характеристик звука как такового (здесь пределы очевидны, хотя для разных исторических стилей они различны), сколько действительную бесконечность сочетаний звуков, имеющих отличия. — *Примеч. редактора.*

алфавита; названия остальных звуков следовали в алфавитном порядке⁷.

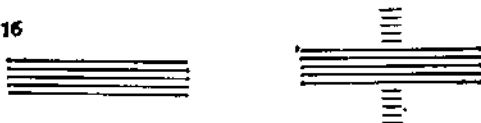
Итак, музыкальная культура Европы унаследовала от древности семиступенный звукоряд и наименования звуков по алфавиту. Со временем главенствующее положение заняла октава, начинающаяся от *до*, а не от *ля*: *до — ре — ми — фа — соль — ля — си* **б** или *с — d — e — f — g — a — b*. Поначалу буквой **б** назывались два разных звука, что создавало большие неудобства. Поэтому впоследствии один из них, продолжая алфавит, перекрестили в *h*, а другой, как мы увидим, остался **б**.

Семиступенность определила способ письменной фиксации музыки, включая и нотное письмо.

Нотное письмо *

Для обозначения высоты звуков служит пятилинейная нотная строка⁸. Звукам соответствуют округлые нотные знаки, располагающиеся на линейках, между, равно как под или над ними. Поскольку на нотной строке умещается только 11 звуков, для изображения остальных используются, по мере необходимости, верхние и нижние добавочные линейки⁹.

16

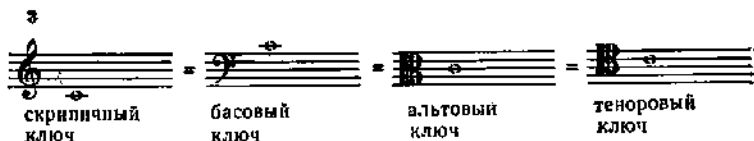


* Здесь Г. Дарваш не касается истории музыкальной нотации — области увлекательной и во многом еще таинственной. Несмотря на определенные успехи музыкальной палеографии (науки о нотописании) еще многое из записанного нашими предками предстоит расшифровать и прочесть (а значит — услышать!). Это касается и древнего невменного принципа нотирования, и античной буквенной нотации, и крюкового (знаменного) письма, применяемого в древнерусской музыке, и даже старинных нотолинейных фиксаций (особенно в русской музыке рубежа XVI—XVII веков). Здесь все еще обширная нива для исследователей. В силу сжатости повествования не упоминает автор и предшественницу современной нотописки — мензуральную нотацию, становление которой восходит к XIII в. Все это, так же как и вопросы современной эволюции нотописки (XX век предлагает множество нововведений), — особая и обширная область истории искусства. — *Примеч. редактора.*

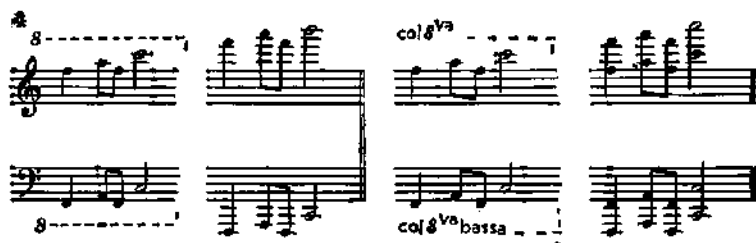
Для записи всех звуков музыкальной гаммы понадобилось бы столько добавочных линеек, что разобраться в них было бы крайне сложно. Это затруднение преодолевается ключами, закрепляющимися за какими-то отдельными участками звукового диапазона и символизирующими соответствующий регистр, то есть ту октаву, в которой должны исполняться ноты, записанные на нотном стане. Ныне употребляются четыре ключа: скрипичный, или ключ Соль; басовый, или ключ Фа; альтовый и теноровый, — оба — ключи До.



Второе, редко употребляемое название этих ключей объясняется тем, что центр ключа Соль, две точки, входящие в ключ Фа, и середина ключей До указывают то место, в котором располагается одноименная нота и которое служит как бы отправной точкой отсчета при размещении на нотоносце остальных нотных знаков. Есть звуки, которые можно изобразить с помощью любого из ключей:



Для разных звуковых диапазонов певческих голосов и инструментов применяется ключ (иногда — несколько), позволяющий использовать наименьшее количество добавочных линеек. Но если их ограничению ключ тоже не может помочь, например — в случаях самых высоких или низких октав, — то тогда прибегают к знаку «8^{va}», который ставят под или над нотными знаками; он указывает на то, что отмеченный им фрагмент должен прозвучать на октаву выше или ниже:

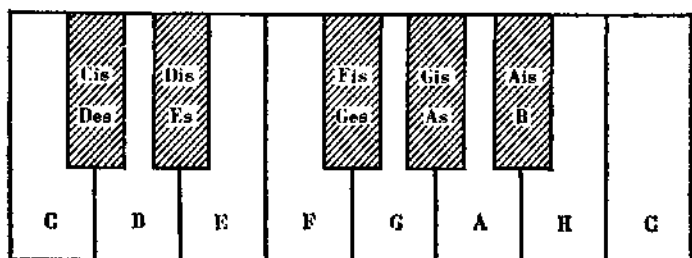


Итак, всю диатоническую гамму можно записать, разбивая на октавы, следующим образом:



Нетрудно заметить, что не только звуки, но и октавы имеют разные названия, и что буквенно-цифровые обозначения звуков изменяются с каждой октавой.

Звуки семиступенного звукоряда были названы основными¹⁰. Когда впоследствии октава обогатилась еще пятью звуками, вклинившимися между основными звуками, эти «пришельцы» стали рассматриваться как «видоизменения» последних, или альтерация¹¹. Альтерация могла быть двоякого рода: звуки либо повышались, либо понижались, получая при этом новые наименования. Как это происходит, наглядно иллюстрируется однооктавным отрезком фортепианной клавиатуры:

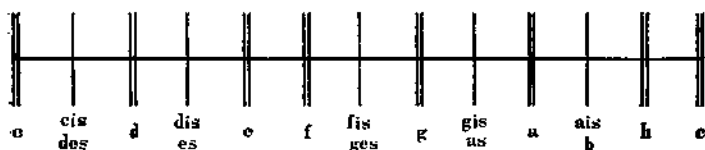


Приведенная шкала соответствует уже хроматической гамме, другими словами — октаве из двенадцати звуков. Знаки для альтерации приняты двух типов (не считая бекара, о котором речь дальше): при повышении звука — диез ($\sharp$), при понижении — бемоль ($\flat$)*. Так как у каждого альтерированного звука может быть два разных обозначения, то и хроматический звукоряд можно записать двумя способами:



Соседние звуки в хроматической гамме, по традиционному определению теории музыки, отстоят друг от друга на полутон¹². Целый тон разделяет такие два соседних звука, между которыми нашлось бы место еще для одного. Из предыдущей схемы видно, что полутоновый интервал возможен не только между белыми и черными клавишами, но и между двумя белыми, то есть основными звуками ($e - f$, $h - c$). Целый же тон возможен не только между белыми клавишами, но и между черными, и даже между белой и черной, например; $cis - dis$ ($des - es$), $fis - gis$ ($ges - as$), или $es - f$, $e - fis$. Нижеследующая схема также иллюстрирует это:

* Соответственно названия альтерированных звуков будут: до-диез (cis), до-бемоль ($c\sharp$), ре-диез (dis), ре-бемоль (des), ми-диез (eis), ми-бемоль (es) и т. д., кроме си-бемоль (b). — Примеч. редактора.



Мажор и минор

Последовательность основных звуков, фигурирующих в двух предыдущих схемах (*c—d—e—f—g—a—h—c*), называется мажорным (*dur* — «твердый») ладом¹⁸. Интервалы между его звуками идут в таком порядке: 2 целых тона — 1 полутон — 3 целых тона — 1 полутон. Если начальный звук (основной тон) — *до*, то звукоряд называется гаммой *до мажор* (*C-dur*). Мажорная гамма может строиться от любого из двенадцати звуков при условии сохранения вышеприведенной последовательности интервалов между соседними звуками.

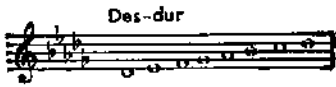
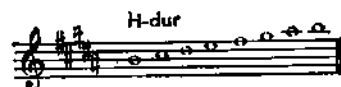
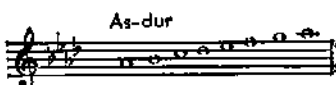
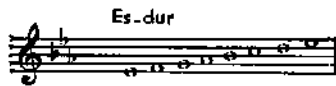
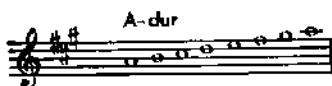
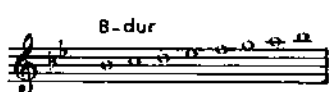
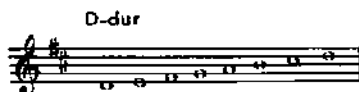
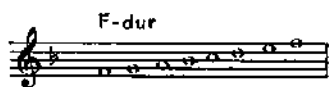
Альтерация в принципе распространяется не только на звуки, которым соответствуют черные клавиши фортепиано: из логики нотного письма следует, что альтерировать можно любой основной звук. Таким образом, ряд пополняется нотами *до-бемоль*, *фа-бемоль*, *ми-диез*, *си-диез*, которые практически идентичны звукам *си*, *ми*, *фа*, *до*. Вот как на письме выглядят *до-диез мажор* и *до-бемоль мажор*:

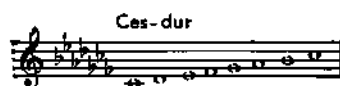
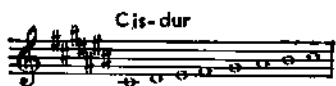
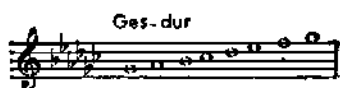


По звучанию эти две гаммы тождественны *ре-бемоль мажору* и *си мажору*, но по записи от них отличаются:



Альтерированных звуков нет только в до мажоре, в остальных же мажорных гаммах соблюдение интервальной последовательности $1-1-1\frac{1}{2}-1-1-1\frac{1}{2}$ вынуждает к альтерации того или иного количества основных звуков. Для удобства ориентации и экономии места знаки альтерации, относящиеся к данной гамме, проставляются не каждый раз перед соответствующими нотами, а в начале гаммы, сразу после ключа, и их действие распространяется на все встречающиеся в произведении (или его разделах) альтерируемые звуки, равно как и на их октавные параллели. Это называется знаками при ключе. Расположение и порядок выставления знаков альтерации показаны на следующей таблице. Группировка мажорных гамм происходит сообразно с нарастанием количества альтераций. После до мажора сначала идут диезные, затем — бемольные гаммы:





Теоретически серию гамм можно было бы продолжить, но на практике используются только эти пятнадцать мажорных звукорядов.

Прежде чем перейти к описанию другой господствующей структуры — минора, следует сказать о двойной альтерации, которая повышает или понижает основной звук на два полутона. Ее знаки ставятся всегда непосредственно перед основными звуками:

♯ = дубль-диез, ♭♭ = дубль-бемоль.

Полученные таким образом звуки называются:



Ясно, что эти звуки уже встречались в предыдущих примерах, хотя и под другими наименованиями. Действительно, каждый из 12 звуков октавы имеет несколько названий, и в связи с этим их можно записать по-разному.

На нижеприведенной таблице нотные знаки, стоящие друг под другом, соответствуют одному и тому же звуку и какой-то одной фортепианной клавише¹⁴:

eis | dis | fis | gis | ais | eis |
 des | es | ges | as | b | des |
 ces

his | cisis | disis | eis | fisis | gisis | aisis | his |
 deses | eses | fes | geses | ases | bes | ces | deses |

Одинаково звучащие, но по-разному именуемые звуки называются «энгармоническими» (это слово греческого происхождения, означает «соразмеренный», «согласованный»). Если после альтерированного звука снова возвращается основной, то необходим знак отката, который делает недействительной предыдущую альтерацию. Для отмены любой альтерации — диеза, бемоля, дубль-диеза или дубль-бемоля — служит единый знак — беккар ($\natural$)¹⁵.

12



Ведущую роль, наряду с мажором, получил и другой лад — минор (moll — «мягкий»). В минорной гамме, начинающейся со звука *ля*, альтераций нет:

13



Последовательность интервалов здесь: $1-1/2-1-1-1/2-1-1$. Это — так называемый натуральный минор. Но существует еще два типа минорного лада. Один из них — гармонический минор, с формулой: $1-1/2-1-1-1/2-1^{1/2}-1/2$:

14



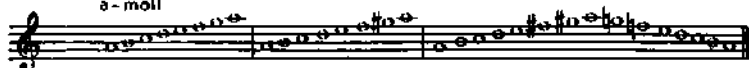
Гармонический минор характерен тем, что между его шестой и седьмой ступенями заключен полуторатоновый интервал.

Наконец, мелодический минор обладает той особенностью, что при восходящем движении в нем иные звуки, нежели при нисходящем:

15



Таким образом, порядок интервалов в мелодическом миноре следующий: вверх — $1-1/2-1-1-1-1-1/2$; вниз — $1-1-1/2-1-1-1/2-1$. Группируются минорные гаммы, подобно мажору, в соответствии с увеличением числа альтерированных звуков:



e-moll

h-moll

fis-moll

cis-moll

gis-moll

dis-moll

ais-moll

d-moll

g-moll

c-moll

f-moll

b-moll

es-moll

as-moll

Мажорные и минорные гаммы с одинаковым ключевым обозначением называются параллельными ладами;

Мажор	Минор	Знаки при ключе
До	ля	
Соль	ми	1 диез
Ре	си	2 диеза
Ля	фа-диез	3 диеза
Ми	до-диез	4 диеза
Си	соль-диез	5 диезов
Фа-диез	ре-диез	6 диезов
До-диез	ля-диез	7 диезов
Фа	ре	1 бемоль
Си-бемоль	соль	2 бемоля
Ми-бемоль	до	3 бемоля
Ля-бемоль	фа	4 бемоля
Ре-бемоль	си-бемоль	5 бемолей
Соль-бемоль	ми-бемоль	6 бемолей
До-бемоль	ля-бемоль	7 бемолей

Лад, тональность, ладотональность

Мажорный и минорный звукоряды — наиболее распространенные в европейской музыке лады¹⁶. Лад — это принадлежность звуков мелодий и созвучий к определенному звукоряду, а также тяготение звуков друг к другу и к общему основному тону. К названиям музыкальных произведений часто добавляется указание на ладотональность, например Фортепианный концерт Es-dur, Симфония g-moll и так далее.

До эпохи мажоро-минорной системы, то есть до XVII—XIX веков, господствовали так называемые «модальные» лады¹⁷. Главнейшие из них (греческого происхождения) — следующие:



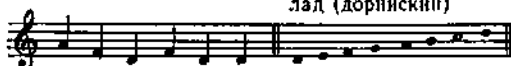
В прошлом веке модальные лады вновь привлекли к себе всеобщее внимание, главным образом — как средство привнесения элементов народной музыки в профессиональное творчество.

18 а)

Венгерская народная песня



лад (дорныйский)



б)

Брамс. IV симфония



лад (фригийский)

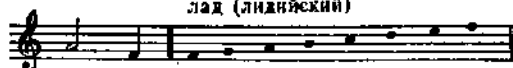


в)

Шопен. Мазурка op. 24 № 2



лад (лидийский)



г)

Бартók. Танец свинопасов из Ирёга



лад (миксолидийский)



Еще более древнего происхождения — пятиступенный лад (пентатоника), строящийся всего на пяти звуках, без полутоновых интервалов. Два основных вида пентатоники: $c - d - e - g - a$ и $d - f - g - a - c$. Последний из них встречается в значительной части венгерских народных песен.

19

Венгерская народная песня



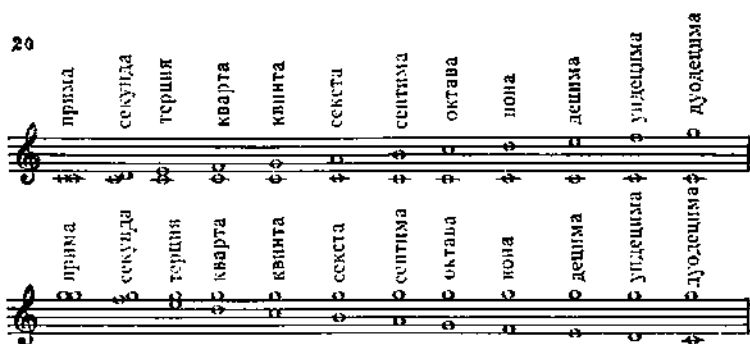
Пожалуй, не стоит и говорить, что модальные и пентатонные лады могут начинаться тоже от любого звука, лишь бы порядок интервалов оставался всегда одним и тем же.

Следует сказать, что современное исполнение музыки прежних эпох не может претендовать на абсолютную аутентичность. Ведь если соотношение звуков друг с другом и было постоянным, то строй, являющийся базой, основой музицирования, был разным и случайным. Потребность в едином строе стала животрепещущей лишь в XVII веке, когда начался период расцвета инструментальных ансамблей. Затруднения, вызывавшиеся его отсутствием, были, в конце концов, устранены международными соглашениями. В качестве унифицированной, обязательной для всех основы была принята частота колебаний звука ля первой октавы. Он стал называться «камертоном» или «нормальным ля». Впрочем, официально установленная частота его тоже не раз менялась:

Венский строй	1789 г.	421 Гц
Венский и Берлинский строй	1850 г.	442 Гц
Парижская конференция	1858 г.	435 Гц
Международное соглашение	1885 г.	435 Гц
Международное соглашение	1939 г.	440 Гц ^{1*}

Интервал

Расстояние между высотами двух одновременно или по очереди звучащих тонов называется интервалом. Основные звуки образуют следующие интервалы (их наименования произошли от латинских порядковых числительных):



Мы видели, что названия звуков первоначально были приспособлены к семиступенному звукоряду и что включение остальных пяти звуков тоже лишь «альтерировало» названия основных. Аналогично сохраняются и наименования интервалов, независимо от того, альтерируется один или оба их тона. Для обозначения разновидностей интервалов служат пять определений: чистый, большой, малый, увеличенный, уменьшенный (нотный пример 21).

С точки зрения нотной записи важно, какой интервал фактически заключен между звуками, независимо от знаков альтерации. Лишь простоты ради мы выбрали в качестве отправной точки звук *до*. Каждый интервал может строиться от любого тона хроматической гаммы вверх или вниз, лишь бы выдерживалось необходимое высотное расстояние между звуками.

Подобно тому как звуки одной высоты, но разных названий именуются «энгармоническими», точно так же существуют и энгармонические (равные) интервалы (нотный пример 22).

	чистая	большая	малая	увеличенная	уменьшенная
прима					
секунда					
терция					
кварта					
квинта					
секста					
септима					
октава					
нона					

=
 =
 =
 =
 =

=
 =
 =
 =

=
 =
 =
 =
 =
 =

Длительность звука

Определение высоты звука — не единственная задача нотного знака. Он одновременно указывает и на его протяженность, длительность. Как мы видели, обозначения для дифференциации высоты звуков музыка заимствовала у алфавита. Для установления же их длительности она обратилась за помощью к цифровой системе.

В наших предыдущих примерах использовались наибольшие из употребительных в настоящее время нотных

длительностей — целые: . Более короткие получают путем деления. Самый простой вариант — деление пополам. Приписывая к целой ноте «штиль»¹⁹, мы получаем первый результат этого действия — половину:

 или . Далее следует четверть:  или 

(заштриховывается головка ноты). Символ восьмой отличается от четверти тем, что палочка дополняется

хвостиком²⁰:  или . Если восьмые идут подряд,

то для упрощения хвостики заменяются поперечным реб-

ром, или вязкой:  . При дальнейших делениях

действует тот же принцип, лишь растет количество хвос-

тиков:  = шестнадцатая;  = тридцатьвторая;

 = шестьдесятчетвертая;  = сто двадцать вось-

мая. Те же ноты с вязкой:    

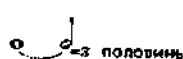
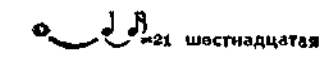
 . На следующей таблице они пред-

ставлены все вместе:

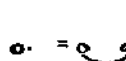
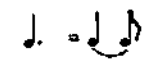


Кроме деления на четное число есть и другие способы получать нотные длительности. Для этого предназначены специальные знаки — лига и точка. Если лигой связываются два звука тождественной высоты, то они будут звучать как один, увеличенный по сравнению с

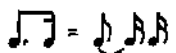
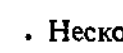
первым из них на длительность второго:  — 2 целые

 — 3 половинные  — 4 четвертей  — 16 шестнадцатая

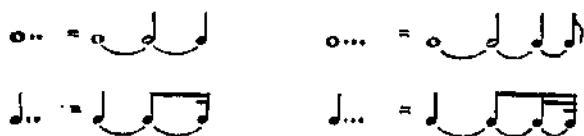
и так далее. Если звук удлиняется на половину его собственной длительности, то лигу может заменить точка, поставленная после ноты:

 . =  . =  . = 

Добавление точки к нотам, связанным поперечным ребром, выглядит следующим образом:

 . =  . Несколько точек, помещенных подряд

указывают на неоднократное деление, причем первая точка увеличивает ноту на половину ее длительности, вторая — на половину длительности предыдущей точки, то есть первого удлинения, третья точка, аналогично, продлевает звук на половину длительности второй точки:



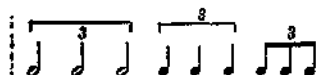
Увеличению нотной длительности служит также фермата: $\smile$ $\frown$. Фермата точно не фиксирует меру удлинения, это предоставляется исполнителю (см. примеры 217 и 229).

В процессе музыки чередуются не только звуки, есть в ней и паузы. Длительность пауз, так же как и звуков, передается различными знаками. Приведем некоторые из них, соответствующие разным длительностям:



В оркестровых и хоровых произведениях встречаются случаи, когда все голоса одновременно выдерживают паузу. Это — генеральная пауза, которая обозначается аббревиатурой G. P. (см. пример 221).

Дробление длительности звуков может происходить не только путем деления пополам. Например, триоль разбивает нотную длительность на три равные части вместо двух:



В этом случае общая продолжительность трех половин — одна целая; трех четвертей — одна половина; трех восьмых — одна четверть. Таким же образом нотную длительность можно разложить на пять (квинтоль), шесть (секстоль), семь (септоль) и больше равных частей.

С другой стороны, если исходное членение — тройное:



а на общую длительность вместо трех четвертей или трех восьмых приходится две или четыре, то образуется дуоль или квартоль. Графически все это выглядит таким образом:

о	♪	♪	д.	д.
триоль			дуоль	
квинтоль			квартоль	
секстоль			квинтоль	
септоль				

(см. примеры 148, 183, 194, 231, 260 и 267).

Ритм, такт, размер

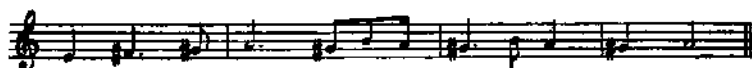
Из длительностей чередующихся звуков складывается музыкальный ритм. Ритм — это порядок временных соотношений, действующих между звуками. Это — не только музыкальный феномен: ритм — особенность, сопутствующая всем явлениям природы — от атомов до солнечной системы, от времен года до волнения моря, как растительному миру, так и человеческому организму. Ритм — наиболее самостоятельный компонент музыки. Следующей формулы и без обозначения звуковых высот достаточно для того, чтобы мы узнали в ней Ракоци-марш:

23



Та же задача станет гораздо труднее, если звуки мелодии записать в измененном ритме, например в таком виде:

24



В музыке принято различать, в целом, два основных типа ритма. Стопа²¹ связанного, или строгого ритма²² внешне равномерна и симметрична; в литературе ей соответствует стих. Ритмическая пульсация приведенной ниже стихотворной строки²³ может быть изображена и нотными знаками:

Nemzeti nagylétünk nagy temetője Mohács

25



Несвязанный, или нерегулярный ритм, свободно сплетающийся из разных длительностей, можно сравнить с непрерывной речью. Много таких примеров попадаетеся нам среди народных песен, но сюда относятся и церковные псалмы, и фрагменты оперных речитативов (см. примеры 31, 287 и 297).

Ориентируясь на акценты, ритмический поток можно расчленить на меньшие единицы, которые называются тактами; в нотах они отделены друг от друга вертикальной чертой. Тактовые черты, введенные в XVII веке, облегчают чтение и исполнение музыкальных произведений.

Структура тактов обычно равняется на естественную пульсацию музыки. Самый простой случай тактовой организации — для танцевальных ритмов, характеризующихся равномерным повторением акцентов. Контуры более сложной музыки не так четки. Ритмическое деление, или размер²⁴ самого такта обозначается дробью ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ и так далее), остающейся в силе до тех пор, пока не произойдет изменения метра, на которое укажет новая дробь. В классических сочинениях или в их самостоятельных разделах (частях) метрическая структура сохраняется неизменной. Знаменатель дроби означает счетную, то есть ритмическую единицу, например — чет-

верть или восьмую; числитель показывает, сколько таких единиц²⁵ в одном такте. Согласно этому размер бывает: две четверти, три восьмые и так далее.

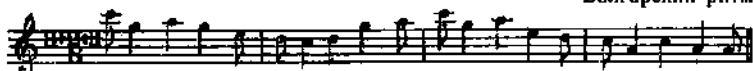
В четных размерах числитель — четное число: $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$. Размер $\frac{4}{4}$ принято обозначать и иначе: C . Размер $\frac{2}{2}$ называют также *alla breve*,

на письме — C (примеры четного размера в дальнейшем — 28, 87, 90, 106, 121, 155, 297, 303). Если числитель — нечетный, то и размер называется нечетным: $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$ (см. примеры 104, 141, 179, 187, 227, 258).

Сложный метр объединяет в себе несколько разных размеров:

26

Болгарский ритм



При переменном метре друг друга сменяют два (или более) типа членения:

27

Венгерская народная мелодия



Композиторы-классики так или иначе заботились о том, чтобы метр не становился застывшей схемой ударений. Один из способов для этого — *sforzato* в самом необычном месте (см. пример 221); другой — синкопа (связывание), то есть звук, связывающий безударную часть такта с ударной. Синкопа сглаживает, отдаляет привычное ударение (см. примеры 155 и 193). Начало музыки не всегда совпадает с началом такта.

В этом случае часть такта, предшествующая тактовой черте, называется затактом (см. примеры 88, 207 и 226).

Темп

В предыдущих главах мы занимались условными, то есть соотнесенными лишь друг с другом длительно-стями временных единиц в музыке. Как мы видели, ритм — это временная совокупность этих единиц. Но и это понятие тоже не абсолютно: следует иметь в виду, что сами длительности соотносятся лишь друг с другом, вне зависимости от того, какая это музыка — быстрая или медленная.

Скорость игры (или пения) и фактическую продолжительность звуков во время нее лимитирует темп. Многочисленные разновидности темпа принято обозначать итальянскими словами, которые выставляются над нотной строчкой. Главнейшие обозначения темпа — следующие:

Lento	медлительно
Largo	широко (медленно)
Adagio	медленно (не спеша, спокойно)
Andante	шагом (плавно)
Andantino	легко ступая
Moderato	умеренно, сдержанно
Allegretto	довольно быстро (довольно бодро)
Allegro	быстро (бодро, весело)
Vivace	живо (резво, взволнованно)
Presto	стремительно (проворно, поспешно)
Prestissimo	очень стремительно ²⁶

Кроме перечисленных употребляется множество промежуточных темповых нюансов и комбинаций, а также — определений темпа и характера с помощью разнообразных прилагательных и наречий, например: *Andante cantabile* (плавно, певуче), *Moderato assai* (достаточно умеренно), *Allegro ma non troppo* (не слишком быстро), *Molto vivace* (очень живо), *Tempo di Menuetto* (в темпе менуэта). С этими и подобными выражениями можно встретиться в наших последующих примерах; их расшифровка дана в Приложении.

Наряду с обозначениями темпа или вместо них иногда ставятся цифровые указания, например:

$$\text{♩} = 48, \quad \text{♩} = 96.$$

Это значит, что на каждую минуту приходится 48 четвертей или 90 половин. Точному определению единиц длительности и темпа способствует часовой механизм, который называется метрономом (см. рис. 1). Он снабжен маятником, позволяющим заранее устанавливать скорость его отклонения. Щелканье маятника отмечает желаемую длительность ритмических долей.

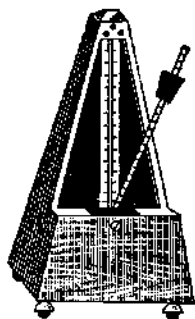


Рис. 1 Метроном

Например, в случае, если в нотах написано, что $\text{♩} = 90$, то ползозок маятника сдвигается по шкале на соответствующее деление, в результате чего он щелкнет девяносто раз за минуту; на каждый его сигнал приходится одна четверть (см. примеры 202, 231, 328).

Для указания на изменение темпа в сравнении с предыдущим используются выражения *Più mosso* (быстрее) и *Meno mosso* (медленнее).

Приведем некоторые итальянские обозначения плавных изменений темпа (убыстрения или замедления):

<i>Accelerando (accel.)</i>	ускоряя
<i>Stringendo (string.)</i>	ускоряя (сжимая)
<i>Ritardando (ritard.)</i>	замедляя (отставая)
<i>Ritenuto (rit.)</i>	замедляя (сдерживая)
<i>Rallentando (rall.)</i>	замедляя (ослабляя)
<i>Allargando (allarg.)</i>	замедляя (расширяя)
<i>Calando</i>	затихая и замирая ²⁷

All tempo и *Tempo I*, стоящие над нотами, сообщают, что после изменения возвращается первоначальный темп (см. примеры 161 и 232).

Аббревиатура и орнаментика

Существуют знаки и символы, способствующие упрощению и экономичности нотной записи. О повторении музыкальных разделов сигнализирует знак повторения — две вертикальные черты в начале и в конце повторяющегося отрывка с двумя точками вдоль черт, направленными в сторону повторения: $\text{||} : \text{||}$ (см. пример 221).

Если повторять нужно от начала произведения, то необходимости в первом знаке нет (см. пример 222). Случается, что повторение идет не с начала такта; тогда последний такт в этом разделе — тоже неполный: два таких усеченных такта рассматриваются как один целый²⁸ (см. примеры 178 и 298).

Если конец отрывка при повторении видоизменяется, то первый и второй варианты отмечаются цифрами 1 и 2²⁹; по-итальянски такое обозначение называется *prima volta*, *seconda volta* (первый раз, второй раз, см. пример 222).

Бывает, что в произведении, состоящем из трех разделов или частей, последняя является точным повторением первой. В этом случае в конце³⁰ первой части стоит слово *Fine* (конец), а в конце второй — *Da Capo* (*D. C.*) *al Fine* (от начала до конца); тогда после второй части снова следует первая до слова *Fine* (см. пример 223). *Dal Segno* (от знака) указывает на то, что

повторять нужно от отметки  (см. пример 226).

Повторение одного или нескольких звуков тоже можно записать сокращенно

(см. примеры 106, 242, 243 и 301):

28



Арпеджо (арфообразно) — такой способ исполнения аккордов, при котором звуки раздаются не одновременно, а один за другим по очереди. В нотах обозначается волнистой чертой перед аккордом (см. пр. 150 и 255).

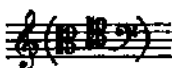
Для украшения звуков, их расцвечивания служит мелизматика (орнаментирование, фигурирование), на которую указывают особые знаки. Основные типы мелизмов: а) долгий форшлаг; б) короткий форшлаг; в) нахшлаг; д) верхний мордент; е) нижний мордент; ф) группетто; г) трель. (См. примеры 99, 163, 166, 209, 226 и 328.)



Способы соединения звуков друг с другом определяются исполнительскими указаниями (артикуляционными, фразировочными). *Staccato* (сокр. *stacc.*), то есть «отрывисто», предписывает отделение звуков, примыкающих друг к другу, за счет сокращения длительности звуков. Обозначается точкой над или под нотой (см. пример 262). Еще более короткий, резко отделенный звук отмечается значком в виде клинышка острием вниз (см. пример 236).

а) скрипка (или
другой солирующий
инструмент)

30



б) голос
(или инструмент)



фортепиано

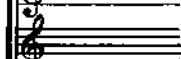


в) струнный квартет

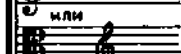
I. скрипка



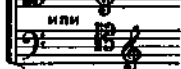
II. скрипка



альт

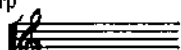


виолончель

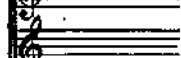


г) камерный оркестр

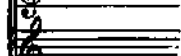
2 флейты



2 гобоя



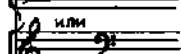
2 кларнета



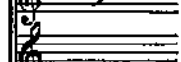
2 фагота



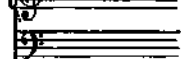
2 валторны



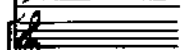
2 трубы



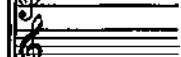
литавры



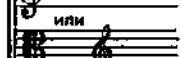
скрипки I



скрипки II



альты



виолончели



или

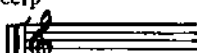


контрабас

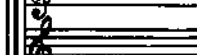


е) большой оркестр

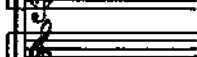
-пикколо



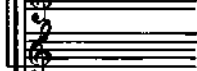
2 флейты



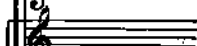
2 гобоя



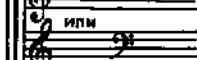
английский
рожек



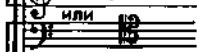
2 кларнета



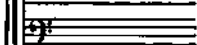
бас-кларнет



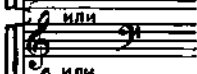
2 фагота



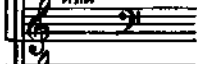
контрафагот



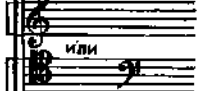
4 валторны



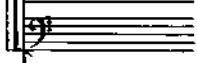
2 трубы



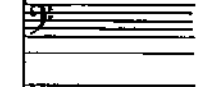
тромбон 1.
2.



тромбон 3.
туба



литавры
ударные
инструменты



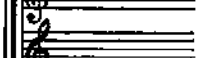
арфа



скрипки I



скрипки II



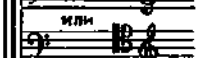
альты



виолончели



контрабасы



Противоположный *staccato* способ исполнения — *legato* (связанно), который требует тесного примыкания звуков друг к другу: исключается даже минимальный разрыв между соседними звуками. Его обозначение — лига (связывающая дужка), см. пример 187. Если над или под нотой стоит слово *tenuto* (выдержанная нота) или горизонтальная черточка, то звук не должен сокращаться и затихать (см. пример 227). *Portato* — прием, переходный между *staccato* и *legato*; звуки разделены, но все же следуют друг за другом тесно, без паузы. Обозначение:  и  (см. примеры 159, 263, 267).

Размещение нот на бумаге

Единовременно исполняемые звуки, равно как и одновременно звучащие голоса, располагаются в нотах друг под другом. Та запись произведений камерной, хоровой или оркестровой музыки, в которой все голоса (как вокальные, так и инструментальные) расположены параллельно друг под другом в определенном порядке, называется партитурой (разделение, распределение).

Как правило, очередность голосов в нотах (сверху вниз) следующая: деревянные духовые инструменты — медные духовые — ударные — щипковые (и клавишные) инструменты — смычковые. При записи музыки для вокально-оркестровых ансамблей вокальные партии располагаются над смычковыми (см. пример 30).

Мелодия и гармония

«Гармония рождается из одновременного пения мелодий».

(Царлино, 1558 г.)

«Мелодия вытекает из гармонии»

(Рамо, 1726 г.)

Две доктрины, на вид диаметрально противоположные. При этом они состоятельны обе, поскольку отражают музыкальную концепцию и практику разных эпох.

Не вызывает сомнений, что хронологически мелодия появилась раньше; к гармонии историческое развитие привело позднее. На заре европейской музыки, в эпоху абсолютного господства григорианского хора — все устремления музыкальной культуры были направлены на формирование мелодий, их совершенствование*. Средневековые еще не различало искусство и науку: понятие красоты очертаний мелодии и ее выразительности было равнозначно соблюдению теоретических предписаний и запретов.

Псалмы единообразно пелись хором — собранием прихожан мужчин и детей (редко — женщин).

«Источник благодати» (VII—VIII в.)



* Несомненно также, что в раннехристианскую эпоху и в средневековые развитие мелодического мышления осуществлялось не только в рамках культовых жанров, но и в народном песнетворчестве. Именно здесь зарождаются различные танцевальные ритмоформулы, здесь же пробуждается тяготение к индивидуально-мелодическим оборотам. Видимо, первые ростки гетерофонии (ранних форм многоголосия) также объявились в стихии фольклора европейских народов. — *Примеч. редактора.*



Возможно, что наблюдения над почти неощущаемым октавным интервалом привели со временем к мысли о многоголосии. Во всяком случае, последующее великое открытие — органум поначалу строился тоже только на параллельно движущихся мелодиях; к параллельному движению голосов в октаву и приму присоединялись параллельные квинты и кварты: в то время они считались консонантными (хорошо звучащими) интервалами:

32 Органум (XI в.)

S. A.

T. B.

Впоследствии постепенно появились — хоть и на второстепенных ролях — «диссонансирующие» (разрозненно звучащие, неслитные) интервалы: секунда, терция, секста, септима.

33 «У ручья» (XIII в.)



Позднее, с наступлением Ренессанса, вкусы изменились коренным образом: подобно тому как в живописи утвердилось равенство разных цветов, так и в музыке на первый план начала выдвигаться самостоятельность одновременно звучащих мелодий. Эта тенденция вскоре вступила в противоречие с унаследованным от прошлого музыкальным стилем — сливающимся звучанием параллельно движущихся голосов. Новое музыкальное направление проповедовало: лучше, когда мелодии расходятся или когда они начинаются неодновременно.

Понятие благозвучной гармонии тоже преобразилось: в качестве консонирующего интервала выдвинулась терция.

Кикония. «И мир на земле» (1400)

34

Кикония. «Et in terra pax» (1400)

A. Lau - da mus te, be ne -

T. Lau - da - mus te,

B. Lau - da - mus - te, be ne

- di - ci - mus - te, a - do - ra - mus - te,

be - ne - di - ci - mus - te, a - do - ra - mus - te,

- di - ci - mus - te, a - do - ra - mus - te,

В XV столетии наступил золотой век нового стиля — вокального контрапункта.

Что такое контрапункт? Первое и до сих пор наиболее точное его определение дано в 1477 году фламандским музыкальным ученым Тинкторисом: «Контрапункт — это систематическое и логичное созвучие, вытекающее из противопоставления одного голоса другому; из слов „против“ („контра“) и „точка“ („пункт“) родилось слово „контрапункт“, так как здесь один звук стоит против другого. Таким образом, каждый контрапункт возникает из одновременности голосов» *.

Вокальный контрапункт XVI века, иначе называемый стилем Палестрины, таит в себе целую грудку музыкальных и математических закономерностей **. Определение и анализ его строгой системы начались, собственно говоря, только в XVIII веке, но вскоре стали органической частью музыкальной педагогики и остались ею поныне.

Хотя бы краткое знакомство с основными принципами контрапункта способствует пониманию равным образом как классических шедевров, так и новых музыкальных течений.

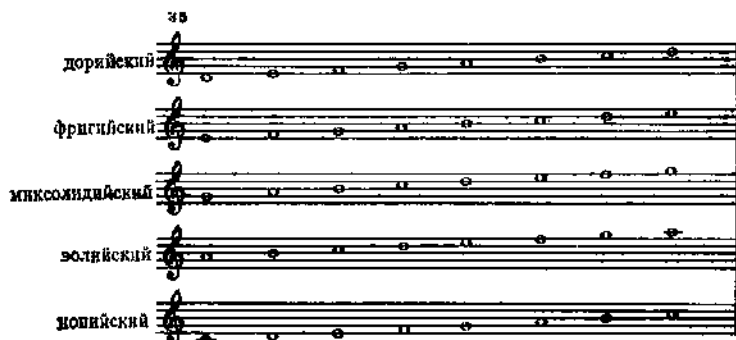
* Изначальный смысл понятия «контрапункт» (*punctus contra punctum*) — «точка против точки» (нота против ноты), — извлеченный из самой ранней практики многоголосия, когда голоса не имели ритмических отличий и двигались ритмически «параллельно» (органум), ко времени Тинкториса уже объяснял весьма немногое. Тинкторис через раскрытие этимологии слова акцентирует обязательность гармонического согласования одновременно звучащих голосов. Но это лишь одна сторона понятия «контрапункт», давно уже переосознанного практикой европейской вокальной полифонии. В XV веке мастера отчетливо осознавали контрапункт как искусство соединения в одновременном звучании нескольких отличающихся мелодий (порою весьма контрастных) на основе определенных законов гармонического соответствия и во имя достижения сложного и богатого образно-смыслового результата. Искусство контрапункта подразумевает также особые методы полифонической вариационности (так называемый «подвижной контрапункт»), заключенной в вариантных комбинациях найденных мелодий (их перестановках и сдвигах по отношению друг к другу).

Именно в этом смысле понятие контрапункта продолжает свое существование и в наши дни. Уже в эпоху барокко оно распространилось на инструментальную музыку, обнаружив свою универсальную значимость. — *Примеч. редактора.*

** Джованни Пьерлунджи Палестрина — итальянский композитор, гениальный завершитель эпохи вокальной полифонии V—XVI столетий, получившей название полифонии строгого стиля (контрапункта строгого письма). — *Примеч. редактора.*

ВОКАЛЬНЫЙ КОНТРАПУНКТ

В XVI столетии еще господствовали модальные лады. Правда, из 12 ладов, унаследованных от средневековья, к тому времени использовалось уже только пять:



Гамма могла начинаться откуда угодно — решающими были интервалы между звуками. Впрочем, записанную в нотах высоту звука считали тогда условной: регент задавал начальный звук, исходя из голосового диапазона своих певчих. В нотной записи превалировала скорее та практическая точка зрения, что должно быть как можно меньше добавочных линеек. Различным типам голосов, выступающих в хоре, соответствовало семь ключей:



В нотных примерах нашей книги ради облегчения чтения употребляются только общеизвестные скрипичный и басовый ключи. Теноровые партии выписываются либо в басовом ключе, либо в скрипичном с восьмеркой под ним, означающей, что реально голоса должны звучать октавой ниже. Приведем звуковой диапазон четырех типов голосов в вокальном контрапункте:



Длительность звуков обозначается следующими единицами:

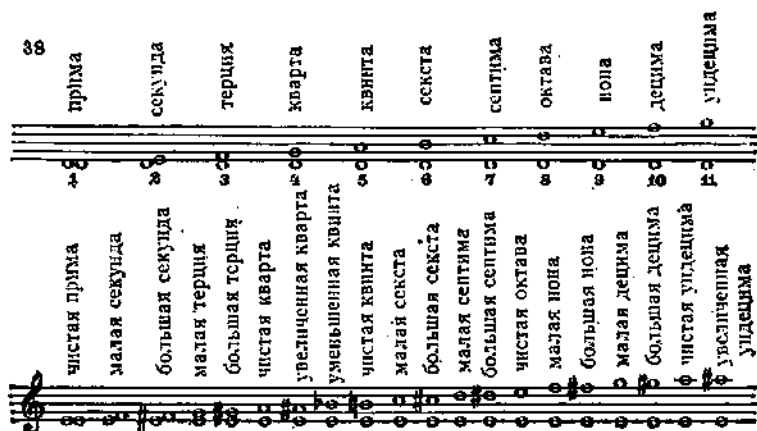


В вокальных произведениях XVI века еще не было тактовых черт; в нижеследующих примерах мы тоже прибегаем к ним только тогда, когда это способствует большей ясности. Тем не менее отсутствие тактовых черт отнюдь не означает, что ритм не членился на симметричные единицы — такты. Как мы увидим в дальнейшем, в правилах контрапункта распределение ударений играет основополагающую роль.

Согласуя стиль Палестрины с практикой современной нотной записи, мы по мере надобности прибегаем к следующим метрическим обозначениям: $\frac{1}{2}$ (или ϕ), $\frac{3}{2}$, $\frac{1}{4}$ (или C).

Важнейшее значение в контрапункте имеют интервалы. В связи с этим напомним названия интервалов и их цифровые обозначения, а также более детально их определения*:

* Г. Дарваш знакомит читателя с общепринятым в теории цифровым обозначением интервалов: прима — 1, секунда — 2, октава — 8. Если учесть, что простой интервал и его обращение в сум-



Мелодия

Метод сочинения мелодии вокального контрапункта опирался на традиции григорианского хорала. Унаследованные от прошлого, его предписания и запреты стояли на страже красоты и самостоятельности мелодии: если они и подчиняли композитора строгой дисциплине,

мы должны дать октаву (то есть секунда+септима=октава; терция+секста=октава) и если дать числовое выражение суммы интервалов по приводимой системе их цифровой фиксации, мы получим абсурдный результат. Действительно: секунда (2)+септима (7)=октава (8); терция (3)+секста (6)=октава (8)... и т. д. Дабы избежать подобного абсурда, С. Танеев в своей ставшей классической книге «Подвижной контрапункт строгого письма» предлагает систему цифровых обозначений на единицу меньше принятых. Тогда: секунда (1)+септима (6)=октава (7); терция (2)+секста (5)=октава (7)... и т. д. Сложение интервалов необходимо для расчета так называемых вертикально-подвижных перестановок мелодий относительно друг друга. Классическая и танеевская цифровые системы фиксации интервалов не разделяют их на большие — малые, чистые — увеличенные. Анализ же современной музыки порою требует фиксации интервала по количеству входящих в него полутонов. Тогда образуется следующий числовой ряд:

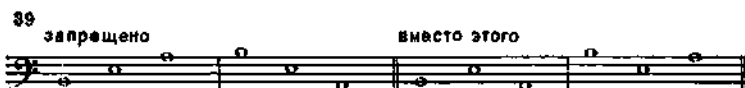
прима	м.2	б.2	м.3	б.3	ч.4	ув.4	ч.5	м.6	б.6	м.7	б.7	октава	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
м.9	б.9												
13	14	и т. д.											

Здесь также суммирование взаимобращаемых интервалов даст логичное цифровое выражение. Например: чистая кварта (5)+чистая квинта (7)=октава (12). — *Примеч. редактора.*

то все же предоставляли ему достаточно возможностей для того, чтобы он в заданных рамках выбирал наиболее художественное решение *.

В ведении мелодии есть дозволенные и запрещенные интервалы. Разрешены в любом направлении — вверх или вниз — большая и малая секунды, большая и малая терции, чистые кварта, квинта и октава; только при восходящем движении может употребляться малая секста. Запрещены: большая секста, большая и малая септима, скачки больше октавы, вниз — малая секста, кроме того — все уменьшенные и увеличенные интервалы. Внеладовые хроматические и альтерированные звуки встречаются в мелодии редко.

Запрещено следование подряд в одном направлении двух квартовых или квинтовых скачков:



Большая септима, даже с промежуточными звуками, запрещена:



Запрещен и интервал увеличенной кварты и уменьшенной квинты между крайними звуками¹: интервалы следует развертывать в направлении гаммы:



* Практически широко и вольно развернутые вокальные распева в контрапункте строгого письма далеко уходят от архаических норм хора. Главное их отличие заключается в ритмике. — *Примеч. редактора.*

В контрапунктическом лексиконе только секундовое движение считается шагом, терция — это уже скачок². Общая тенденция направлена на то, чтобы в мелодии пропорционально чередовались, уравнивая друг друга, скачки и шаги. Из интервалов, следующих подряд в одном направлении, нижний всегда должен быть больше (см. пример 54). В одном и том же направлении друг за другом может появиться не более двух скачков.

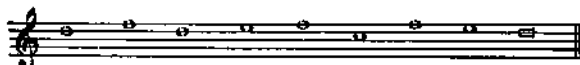
Многократное повторение мелодических фрагментов, будь то на одной и той же или иной высоте, противоречит стилю Палестрины:

42



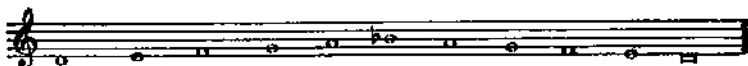
Недостаток следующей мелодии заключается в том, что она топчется на одном месте, ее контур скован; неоднократно появляется звук *фа*:

43



Более развернутую мелодию тоже следует предохранять от того, чтобы она не становилась серой, гаммообразно-скучной:

44



Созвучие

В условиях совместного звучания нескольких голосов к правилам создания мелодии добавляются новые ограничения. Самым важным является структура интервалов, возникающих между голосами. В музыке XVI века консонансными считались: в первую очередь — чистая прима³, октава и квинта⁴; во вторую очередь — большие и малые терция (децима) и секста⁵. Диссонансы — секунда (или нона), кварта⁶, септима, кроме того — все уменьшенные и увеличенные интервалы.

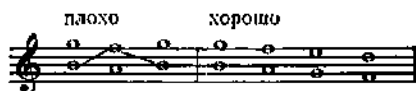
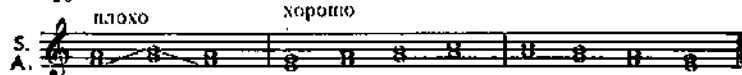
Многоголосие строгого стиля зиждилось на равнозначности, независимости мелодий. То, что могло бы поставить этот принцип под угрозу, запрещалось. Если два голоса идентичны, то ни один из них не мог рассматриваться как самостоятельный. Голоса, движущиеся на расстоянии октавы друг от друга, кажутся почти тождественными; продолжительное движение параллельными квинтами тоже вызывает ощущение несамостоятельности, неубедительности. Именно поэтому в контрапункте запрещены параллельные примы, квинты и октавы.

45



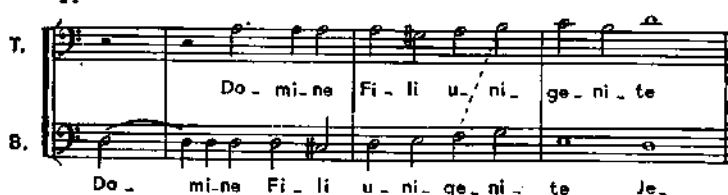
В случае соседства больших терций или малых секст появляется, хоть и замаскированно, интервал увеличенной квинты или уменьшенной квинты — так называемый тритон, который расценивался как плохо звучащий. Как и при ведении мелодии, остроту этого интервала нужно сглаживать, продолжая вести один или оба голоса.

46



Палестрина «Славяе Сион»

47



(Скрытый интервал *фа — си* вызвал бы ощущение беспокойства, неразрешенности, если бы потом оба голоса пошли, скажем, на *ля*.)

Для того чтобы многоголосное построение получило удовлетворительное, успокаивающее завершение, палестриновский стиль предписывает: в каком-то из голосов заключительному основному тону должен предшествовать соседний полутон, а именно: во фригийском ладу — второй ступени, в остальных — седьмой ступени. В ионийском ладу такой звук имеется и сам по себе, в дорийском же, миксолидийском и эолийском ладах седьмую ступень приходится альтерировать на полутон вверх.

Итак, эти звуки следует вести вверх или вниз в основной тон, поэтому они называются вводными тонами⁷. Отсюда вытекает и то, что в аккорде не должно быть двух вводных тонов, поскольку иначе они вынужденно образуют при разрешении параллельную квинту или октаву (см., в частности, примеры 53 [фриг.], 74 [миксолид.], 75 [эол.], 76 [дор.], 79 [ион.]).

Усвоению правил вокального контрапункта способствуют упражнения в многоголосии, в которых извлеченные из произведений мастеров Ренессанса закономерности сгруппированы и систематизированы с позиции педагогики. Один из голосов получает ведущую роль, но на основе принципа «первый среди равных». Это — *cantus firmus* (выдержанная мелодия); к нему присоединяются остальные голоса. В музыке Ренессанса *cantus firmus* чаще всего — какой-либо старый григорианский хорал или другая знакомая мелодия в замедленном виде; это преобразование наглядно поясняется следующим примером:

48 а)

S. San - ctus

б)

C. f. San - ctus Ортис. «Te Deum»

В последующих наших упражнениях к *cantus firmus* (сокр.: *c. f.*) присоединяются один или несколько голосов (контрапункт). В зависимости от контрапунктического ритма возможны пять «разрядов» (лат. — *species*).

Двухголосный контрапункт

I разряд: нота против ноты *

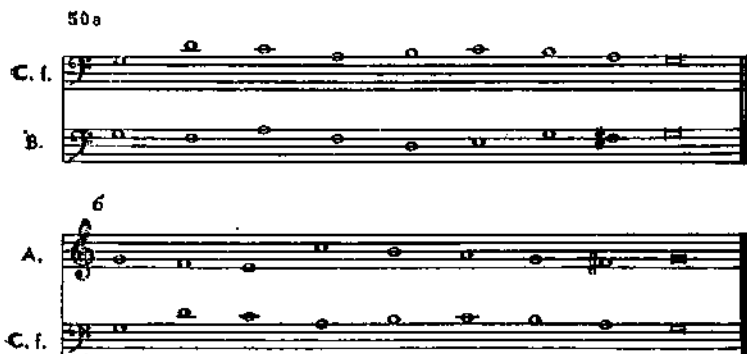
Это самый простой ритмический вариант: каждому звуку *cantus firmus*'а соответствует в контрапункте звук идентичной длительности. Голоса, как правило, состоят сплошь из целых нот. Между двумя голосами допускаются исключительно консонирующие интервалы⁸, однако на одном и том же звуке, то есть в унисоне, голоса могут встретиться только в начале и заключении⁹. В качестве первого и последнего интервалов возможна не только прима, но и октава; изредка наблюдается и квинта, но только в том случае, если контрапункт расположен выше *cantus firmus*'а. Один и тот же звук повторяется редко, его обычно заменяет скачок на октаву. Больше, чем на интервал децимы, два голоса могут удаляться друг от друга только в порядке исключения¹⁰.

В двухголосии запрещены не только явные, но и так называемые «скрытые» параллельные примы, квинты и октавы; в связи с этим недопустимо подходить ни к одному из этих интервалов однонаправленным движением¹¹:

* Здесь и далее Г. Дарваш знакомит читателя с так называемым «контрапунктом в разрядах». Тот, кто хоть немного знаком с хоровым стилем Палестрины и его великих предшественников-нидерландцев, понимает, насколько далека живая ткань их партитур от упорядоченной умозрительности «контрапункта в разрядах». Излагаемая Дарвашем теория контрапункта родилась в 1725 г. уже в совсем иную художественную эпоху. Автором ее является австрийский композитор и теоретик Иоганн Йозеф Фукс, который сформулировал ее в учебнике контрапункта под названием «*Gradus ad Parnassum*». Сам он мыслил «разряды» прежде всего как средство методической организации практики учебного освоения техники контрапункта. Постепенно «методическая теория» Фукса, переработанная в последующих учебниках, стала восприниматься как некая модель контрапунктического письма мастеров XV—XVI веков. Это, конечно же, наивное заблуждение. С методической точки зрения фуксовы «разряды» тоже устарели, но в ряде стран Европы (и видимо — в Венгрии) еще придерживаются этих рекомендаций. Наша методика изучения контрапункта вырастает из великолепной теории С. И. Танеева, опирающейся на живую практику контрапунктического письма нидерландских полифонистов. Поскольку новые инструктивные и исторические книги по полифонии не знакомят с фуксовыми разрядами, этот раздел книги Дарваша имеет определенное познавательное значение, могущее заинтересовать советского читателя. — *Примеч. редактора.*



В следующих двух примерах к одному и тому же *cantus firmus*'у приписываются два контрапункта: один — сверху, другой — снизу:



II разряд: две ноты против одной

В таком контрапункте на каждый звук *cantus firmus* приходится два звука, то есть одной целой соответствуют две половинные ноты. Из этих двух звуков первый, начинающийся, следовательно, одновременно со звуками *cantus firmus*'а, — ударный, второй — безударный. На ударную, или сильную долю может падать только консонансный интервал; на безударную, то есть слабую долю — либо консонанс, либо диссонанс. Скачком можно двигаться только из консонанса в консонанс¹²; диссоциирующему звуку должен предшествовать секундовый ход, который продолжается затем в начатом направлении¹³:





(В третьем и четвертом тактах диссонирующий звук идет дальше не в начатом направлении; в пятом такте контрапункт скачком на малую терцию попадает в диссонанс, а в шестом — обратным скачком уходит с диссонанса.)

Прима на сильной доле может появляться только в первом и последнем тактах. На слабой доле прима возможна в том случае, если она берется скачком, который затем отводится секундовым ходом в противоположном направлении:



Начинаться контрапункт может и со слабой доли такта, но последний его звук — всегда целая нота. Примеры на II разряд:

53а

A.

C. f.

6

C. f.

T.

III разряд: четыре ноты против одной

Если одной целой ноте противостоят четыре четверти, то первая и третья из них — ударные, вторая и четвертая — безударные. Самое важное правило III разряда заключается в том, что не допускается скачок с сильной доли вверх¹⁴. Следовательно, невозможны два скачка вверх подряд, поскольку один из них начался бы непременно с сильной доли. Со слабой доли на сильную скачок на дозволенные интервалы возможен:

54 плохо



хорошо



В первом такте нашего примера в мелодии — скачок вверх со слабой доли; во втором такте скачок начинается хотя и на слабой доле, но, с точки зрения основных правил контрапункта, нижний из интервалов одного направления должен был быть большим. В третьем такте — та же ошибка.

После каждого скачка четверти должны следовать в обратном направлении; это правило более строгое, чем в предыдущих двух разрядах, где поворот в обратном от скачка направлении¹⁵ хотя и обычен, но не обязателен. Уходить с диссонанса скачком не разрешается; единственное исключение — частые ка м б и а т ы, то есть «окружение» одного звука терцовым скачком¹⁶:

55



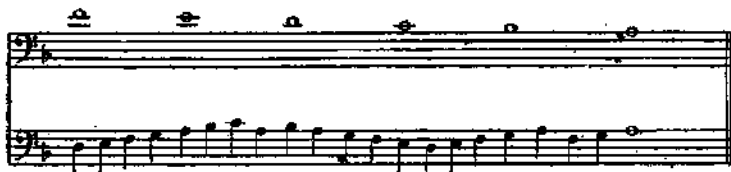
В чередовании четвертей не может происходить повторения звуков иначе, как за счет октавного скачка. Начальные интервалы двух голосов: прима, терция, квинта или октава.

Запрещено задержание параллельных квинт и октав, если оно повторяется многократно или если чистые интервалы оказываются чересчур близко друг к другу; но оно допустимо, если происходит с помощью камбиаты:



(В примере с ошибкой два октавных интервала звучат рядом.) Два примера на III разряд:

57a



Сюда относится и та форма метрического членения на $\frac{3}{2}$, в которой на каждый звук *cantus firmus*'а приходится 6 четвертей. В этом случае сильные доли — первая, третья и пятая четверти, слабые — вторая, четвертая и шестая. В остальном действуют правила «четыре ноты против одной».



IV разряд: синкопы

Этот ритмический вариант может расцениваться как переходный между I и II разрядами; собственно говоря, оба голоса состоят из целых нот, но звуки контрапункта сдвигаются на половину длительности. Однако в нотной записи это представлено так, что кажется, будто против одного звука *cantus firmus*'а располагаются два звука. Но так как ударная по своему местоположению половина длительности, будучи зализанной с предыдущей половиной, повторно не берется, она, тем самым, теряет и свой акцентный характер, уступая его второй доле такта; это называется синкопой.

Поскольку начало такта безударно, то допускаются следующие задержания параллельных квинт, нормально воспринимающиеся на слух:

58



Параллелизм проявляется острее, если он приходится на вторую половину такта:

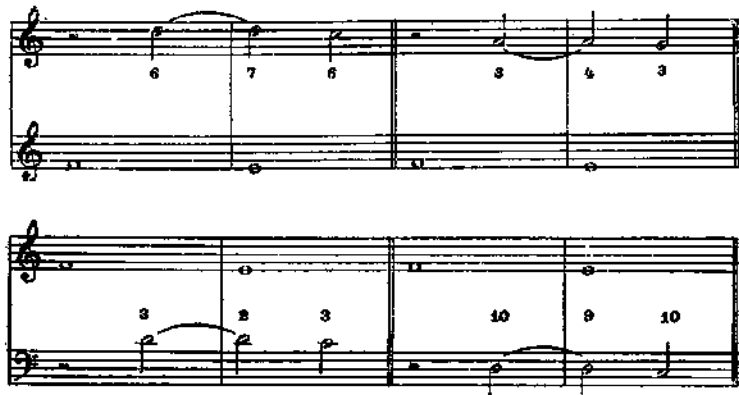
59



В предыдущих двух разрядах диссонирующий интервал мог образовываться только в безударной части такта. В IV разряде с *cantus firmus*'ом может диссонировать только первая половина, то есть заливанная с предыдущей, и она должна затем ходом вниз разрешиться в консонанс на следующем звуке.

В синкопированном типе двухголосного контрапункта встречается всего четыре вида диссонансов с соответствующим разрешением: если контрапункт располагается над *cantus firmus*'ом, то диссонанс может разрешаться с септими в сексту и с квинты в терцию; если контрапункт — ниже, то с секунды в терцию и с ноны в дециму:

60



Между консонансами допускаются равным образом и ходы и скачки.

Примеры на IV разряд:

61a

5.

c. f.

6

c. f.

в.

Шестой такт первого примера свидетельствует о том, что цепь синкоп может прерваться; в этом случае в свои права вступают правила II разряда (две против одной).

У разряд: смешанные длительности

Последний и самый важный ритмический вариант, который называется также цветистым контрапунктом, — это комбинация разных нотных длительностей (бревиса, целой, половины, четверти, восьмой).

Общая установка цветистого контрапункта заключается в том, чтобы в ритмике, подобно ходам и скачкам в мелодии, пропорционально чередовались длинные и короткие длительности.

Отступая от принятой нами до сих пор практики, мы для большей наглядности сначала приведем примеры, разбив их на пронумерованные такты.

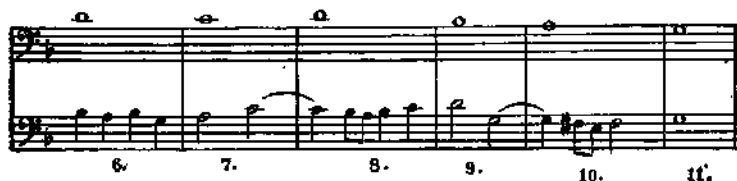
62a

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10. 11.

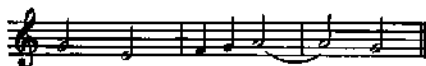
6

1. 2. 3. 4. 5.



Для движения целыми и половинами действительны правила I—II разрядов. Ритм четвертей уже более ограничен: если на месте одной ударной половинной ноты стоят две четверти, то до или после них тоже должна быть четверть (62 а — такты 2 и 7; 62 б — такты 5 и 6), или первая из них относится к синкопе (62 а — такт 10; 62 б — такт 2), или же после них следует синкопа:

63



Длительность с точкой, то есть увеличенная на половину, может приходиться только на ударную долю (пример 62 а — такты 1 и 3). Правило синкоп в цветистом контрапункте: короткую длительность нельзя слиговывать с более длинной; второй, слигованный звук может быть максимум той же длительности, что и начальный (пример 62 а — такты 5 и 6), или вдвое короче (пример 62 б — такты 2—4—8—10). Исключение может составлять только заключительный звук мелодии, который иногда вдвое больше предшествующей, начинающей синкопу нотной длительности.

Синкопа не может начинаться длительностью меньшей, чем половинная нота.

Восьмые употребительны только парами и только в ходах; и до, и после них стоит соседний по высоте звук. Пара восьмых всегда занимает место безударной четверти (пример 62 а — такт 3; 62 б — такты 4 и 10).

Камбната может складываться не только из ровных четвертей, но и из разных нотных длительностей (пример 62 а — такты 9 и 10).

Из пауз мы часто встречаем целые и половинные; что же касается четвертных и восьмых, то в стиле Палестрины они не наблюдаются.

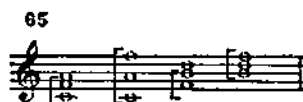
Трехголосный контрапункт

I разряд: нота против ноты

Правила трехголосного контрапункта мягче, чем в двухголосном. В число консонансов попадают чистая и увеличенная квинты, а также — уменьшенная квинта, если она образуется не по отношению к басу¹⁷. Таким образом, данные звучания консонантны:



А следующие — диссонантны, так как обнаруживаются интервалы чистой квинты (ундецимы), увеличенной квинты и уменьшенной квинты, считая от их нижнего звука:

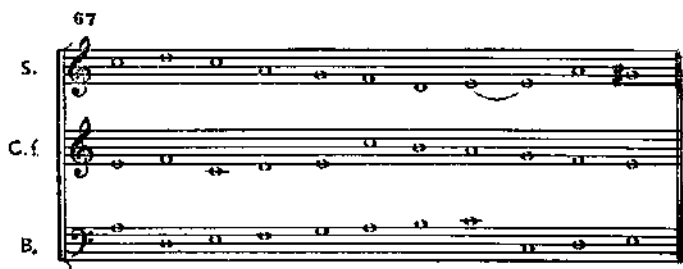


Скрытые параллельные квинты и октавы тоже возникают в трехголосном построении, равно как и слияние звуков в голосах; но три одинаковых звука могут появиться только в первом и последнем тактах.

Главное созвучие трехголосия — трезвучие, которое строится из интервалов большой или малой терции (или децимы), или чистой квинты, считая снизу:



В заключительном созвучии контрапункта из терций фигурирует исключительно большая, малая же — никогда; но бывает и так, что в том же заключительном трезвучии отсутствует терцовый или квинтовый звук (см. также конец примера 72):



В конце нашего примера, между 9-м и 10-м созвучиями скрывается параллельная квинта ($g - a$ и $c - d$). Но так как речь идет не о двух параллельных голосах, разрешение безупречно и звучит хорошо.

II разряд: две ноты против одной

Действительны правила двухголосного контрапункта с тем, однако, послаблением, что взятую скачком приму не нужно продолжать секундовым ходом; см. 8-й и 12-й звуки среднего голоса следующего примера:



III разряд: четыре ноты против одной
Никаких новых ограничений.





IV разряд: синкопы

Перечисленные в разделе о двухголосном контрапункте четыре типа возможных диссонансов удваиваются: интервалы секунды, кварты, септимы и ноны допустимы как под, так и над *cantus firmus*'ом, если потом контрапункт идет в консонанс.

70

В нашем примере между *cantus firmus*'ом и синкопами появляются следующие диссонансы: септима (такт 3), кварта (или ундецима, такт 5), септима (такты 7 и 8). Между верхним голосом и синкопами: секунда (такты 3 и 5), кварта (такты 7 и 8). После остальных консонансных синкоп следует скачок.

V разряд: смешанные длительности

Действительны правила двухголосного контрапункта, включая допущения, изложенные в предыдущих четырех разрядах.

Продемонстрируем трехголосный цветистый контрапункт на примере, заимствованном из музыкальной литературы.

Псалом Орландо Лассо «De Profundis» («Из глубины») ¹⁸ строится на следующей григорианской мелодии:



В переработке оригинальная мелодия оказывается в качестве *cantus firmus*'а в сопрановом голосе.

72

S. Qui - a a - pud Do -

A. Qui - a a - pud Do - mi -

T. Qui - a a - pud Do -

S. mi - num mi - se - ri - cor -

A. num mi - se - ri - cor -

T. mi - num mi - se - ri -

- di - a et co - pi -
 - di a et co - pi -
 cor di - a et co - pi -

- o - sa a - pud e - um
 - o - sa, et co - pi - o -
 - o - sa, et co - pi - o - . sa

re - dem - pti - o.
 - - sa a - pud e - um re - dem - pti - o.
 a - pud e - - um re - dem - pti - o.

Четырехголосный контрапункт

Для контрапункта, построенного из четырех или более голосов, ограничения — те же, что и в трехголосии. Среди созвучий ведущая роль принадлежит тоже трезвучию; реализуется же это за счет дублирования компонентов созвучия в других голосах, на той же высоте или на расстоянии октавы.

Наши следующие примеры представляют пять рядов четырехголосного контрапункта. Во-первых, одна нота против одной:

73

Example 73 shows a four-voice setting. The voices are labeled C. f. (Cantus firmus), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The notation is in G-clef for C. f. and A., and F-clef for T. and B. The music consists of a single melodic line in the C. f. voice, which is then imitated by the other three voices in a staggered fashion, creating a canon-like effect. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some rests.

Далее — две ноты против одной:

74

Example 74 shows a four-voice setting. The voices are labeled C. f. (Cantus firmus), S. (Soprano), A. (Alto), and B. (Bass). The notation is in G-clef for C. f. and S., and F-clef for A. and B. The music consists of a single melodic line in the C. f. voice, which is then imitated by the other three voices in a staggered fashion, creating a canon-like effect. The notes are mostly half notes and quarter notes, with some rests.

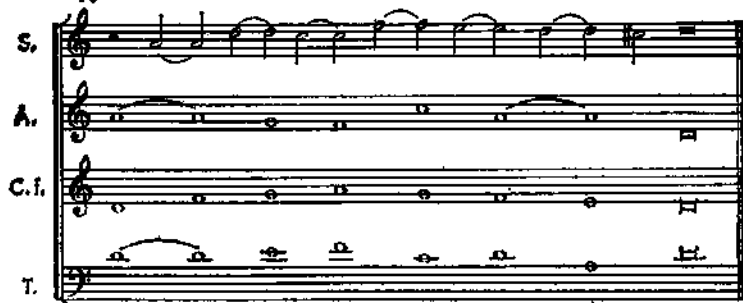
На III разряд (четыре против одной) дается пример с размером $\frac{6}{4}$ или $\frac{3}{2}$; как уже говорилось, этот ритмический вариант относится к III разряду:

75



Синкопы:

76



Четырехголосный цветистый контрапункт:



Имитация

В значительной части вокальных шедевров XVI века *cantus firmus* отсутствует; в таких случаях движение всех голосов, которые соотнобразуются только друг с другом, подчиняется законам цветистого контрапункта. Этот метод характеризовал и самую типичную форму контрапункта — имитацию.

Если голоса вступают не одновременно, а по очереди, с тождественной или почти тождественной мелодией, то образуется имитация (подражание). Она бывает «строгая» и «свободная»¹⁹. Строгая — это та имитация, в которой подражающий голос точно, интервал за интервалом, следует за первоначальной мелодией²⁰. «Свободная» же допускает незначительные расхождения: например, большой интервал вместо малого, или наоборот. Имитирующий голос вступает на консонансе (прима, терция, квинта, секста, октава), но по отношению к первоначальному звуку мелодии тон его вступления может быть любым, хотя бы и диссонансом.





Обязательно имитирование только первой, характерной части мелодии, далее голоса могут двигаться более или менее свободно.

Пример на строгую имитацию см. на с. 77

Следующая наша цитата — свободная имитация: начиная с третьего звука имитирующий голос сдвигается на секунду вверх по сравнению с соответствующими звуками мелодии.

В этом примере второй голос вступает прежде, чем первый закончит мелодию; такое частое явление называется стретта.

79 Палестрина. «Patrem omnipotentem»

Пример 80 строится на григорианской мелодии, вступающей с четвертого такта в виде *cantus firmus* в басу; в двух верхних голосах она появляется, уже заранее более свободно распетая. Пример делится на примыкающие друг к другу отрезки, каждый из которых начинается с имитации:

A. Tre - mens fa -

T. Tre - mens fa - ctus sum e -

B. Tre -

- ctus sum e - go et

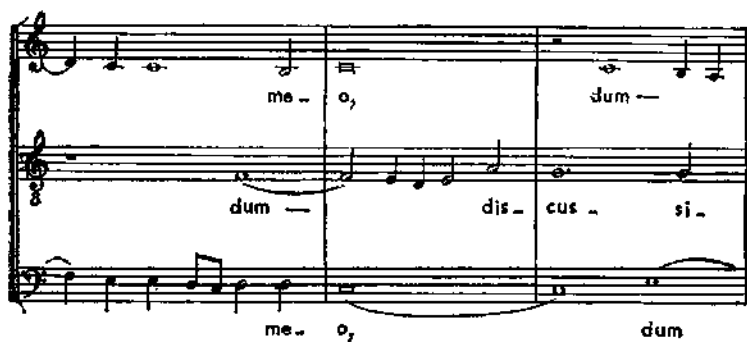
go et

mens fa - ctus sum e - go

ti - me - o, et ti -

ti - me - o,

et ti



me o, dum —

dum — dis cus si —

me o, dum

Detailed description: This is the first system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics 'me o, dum —'. The middle staff is in treble clef and contains the lyrics 'dum — dis cus si —'. The bottom staff is in bass clef and contains the lyrics 'me o, dum'. The music is written in a style that suggests a 19th-century setting, with a key signature of one flat and a common time signature.

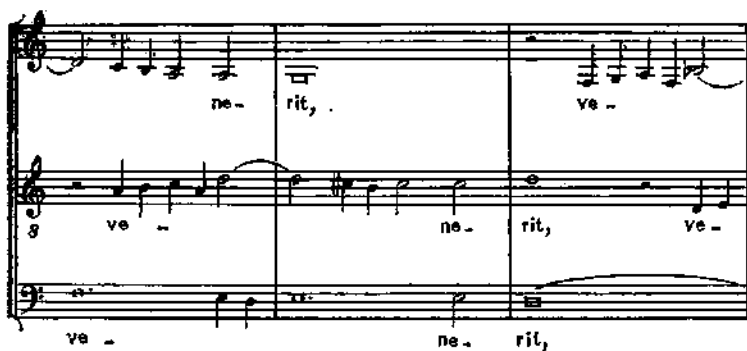


dis cus si o ve —

o, dum — dis cus si o

dis cus si o

Detailed description: This is the second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics 'dis cus si o ve —'. The middle staff is in treble clef and contains the lyrics 'o, dum — dis cus si o'. The bottom staff is in bass clef and contains the lyrics 'dis cus si o'. The musical notation continues with various note values and rests.

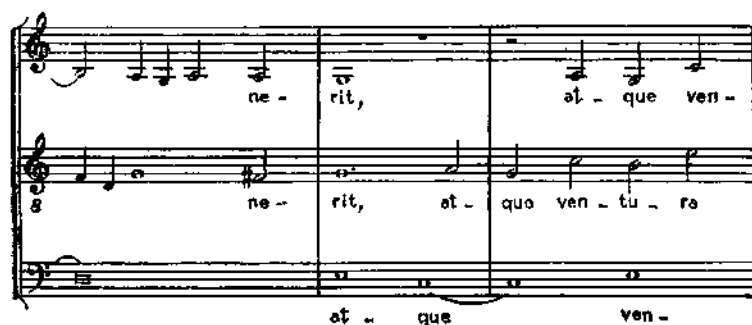


ne rit, ve —

ve ne rit, ve —

ve ne rit,

Detailed description: This is the third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains the lyrics 'ne rit, ve —'. The middle staff is in treble clef and contains the lyrics 've ne rit, ve —'. The bottom staff is in bass clef and contains the lyrics 've ne rit,'. The system concludes with a long note in the bottom staff.



Наш четырехголосный пример (начало одного из мотетов Палестрины) представляет собой начинающуюся стреттой, частично свободную имитацию: альт по отношению к сопрано, бас — к тенору; но вместе с тем она и строгая: ведь голоса сопрано и тенора или альты и басы полностью тождественны.

S. Lau - da - te Do - mi - num o -

A. Lau - da - te Do - mi - num o -

T.

B.

mnes gen - tes, o

mnes gen - tes, lau - da -

Lau - da - te Do - mi -

Lau da - te

- mnes gen - tes,

- te Do - mi - num o - mnes ge - tes,

num o - mnes gen - tes,

Do - mi - num o - mnes gen - tes,

Канон

Наиболее строгая форма строгой имитации — канон: подражание до самого или почти до самого конца, во всех голосах тождественное оригиналу *. Самая простая и известная разновидность — это конечный канон ²¹, в котором вступающие один за другим голоса, начинаясь на одном и том же звуке, воспроизводят одну и ту же мелодию. В таком каноне достаточно один раз записать мелодию, отмечая момент вступления респосты каким-либо знаком (например ∞):



Но голоса могут вступать и на разных звуках, соблюдая интервальные ходы респосты.

Вз Неизвестный автор (XVI в.):

S. Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis

A. Pa - ter no - ster, qui es

san - cti - fi - ce - tur no - men tu - um,

in cae - lis, san - cti - fi - ce - tur no - men tu -

* Понятие канона весьма близко понятию стреттной имитации, ибо в нем имитирующий голос (респоста) вступает до окончания музыкальной мысли, предлагаемой в первоначальном голосе (респосте). — *Примеч. редактора.*



Особенность канона в противодвижении* заключается в том, что голоса, словно отражаясь в зеркале, идут, сохраняя свои интервалы, но в противоположном направлении²².

84



В каноне в увеличении длительность звуков респосты больше, чем у соответствующих звуков пропосты:

85



* Имитация в противодвижении (зеркальное обращение, инверсия, *contrario motu*) утвердилась в полифоническом искусстве лишь в XVII веке и главным образом в инструментальных формах (ричеркар, канцона). Великим мастером так называемого обратимого контрапункта был И. С. Бах. Вокальная полифония XV—XVI веков знала ракоходный повтор (от последнего звука к первому). Но контрапункт с участием инверсии (противодвижения) в условиях «строгого письма» — результат позднейшего теоретического развития норм вокальной полифонии XV—XVI столетий. — *Примеч. редактора.*

Противоположен предыдущему канон в уменьшении, то есть сокращение, ускорение исходных длительностей:



ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНТРАПУНКТ

За полтора столетия, последовавшие после эпохи Палестрины (1600—1750), появилось два новых музыкальных фактора, которые способствовали тому, чтобы практика контрапункта видоизменилась. Один из них — это равномерно-темперированный строй; другим было утверждение мажоро-минорной системы, выступившей на смену модальным ладам. Строй, в котором соседние звуки равноудалены друг от друга на полутоновый интервал, предоставил наконец возможность использовать все хроматические звуки, многократно увеличив унаследованный от эпохи Ренессанса звуковой запас и способы его комбинирования. К этому добавилось бурное развитие музыкального инструментария и оркестровых ансамблей, технические преимущества которых намного превышали способности певческого голоса. Но гармонические правила мажоро-минорной системы, на которых мы позднее остановимся, наложили в то же время новые ограничения на организацию голосов. Таким образом, возможности одновременно и расширились, и сузились, а сообразно с этим и законы контрапункта стали в чем-то свободнее и в чем-то строже. Движение и сочетание голосов уже не лимитировалось особым сводом правил, если эти голоса удовлетворяли требованиям мажоро-минорной системы; но, с другой стороны, они должны были приспособляться к этим требованиям.

В эпоху барокко традиционные формы контрапункта обогатились динамичными, яркими, красочными и разнообразными элементами, порожденными хроматикой и расцветом инструментальной музыки. Эволюция привела к новой вершине: к контрапунктическому искусству Баха.

Реформа контрапункта осуществилась, в первую очередь, в инструментальной музыке, поэтому для различения стиля Палестрины и практики, закрепившейся с эпохой барокко, их принято называть «вокальным» и «инструментальным» контрапунктами²³.

Инструментальная имитация и канон

Контрапункт вступающих друг за другом и имитирующих друг друга голосов остался живой традицией и в музыке XVII—XVIII веков. Имитация, хотя она и редко распространяется на все произведение до конца, во многих случаях осталась действенным средством развития основных музыкальных тем. Следующие наши цитаты из Баха и Бетховена — это примеры неточной имитации.

87

И. С. Бах. Двухголосная инвенция



88 Allegro

Бетховен. Пятая симфония



В одной из частей Вариаций Баха на тему Гольдберга мы встречаемся с точной имитацией в двух верхних голосах:

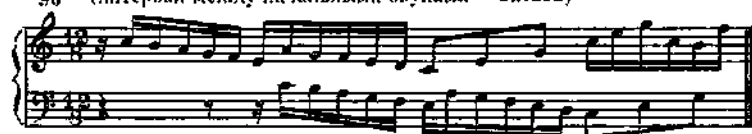
И. С. Бах. Гольдберговские вариации.



Бах был подлинным виртуозом инструментального канона, о чем свидетельствует и серия вариаций в шутовском духе:

И. С. БАХ. Канонические вариации

90 (интервал между начальными звуками — октава)



(квинта)



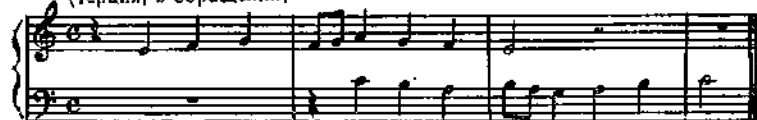
(септима)



(секста, в обращении)



(терция, в обращении)



(октава, в уменьшении и в увеличении)



Традиционные средства контрапункта по-разному воплощались в инструментальных произведениях венских классиков. В фортепианной сонате As-dur Бетховена мы встречаемся сначала с обращением, затем — с одновременным использованием увеличения и уменьшения.

91 (тема)

Бетховен. Соната As-dur op. 110





Другой тип обращения, хоть и редко встречающийся — это **ракоход**, то есть обратный порядок звуков: ристоста вступает на последнем звуке пропосты и движается задом наперед:



В финале симфонии «Юпитер» Моцарта тема тоже появляется в **ракоходном** обращении.



Двойной контрапункт

Если нижний и верхний голоса могут переставляться местами, то это открывает новые возможности. Примеры на последовательное проведение двойного контрапункта:



(Наша первая цитата — это точная, до последнего звука совпадающая имитация; во второй уже появляются некоторые расхождения.)

Пример на перестановку трех голосов:

96а) *Largo* И. С. Бак. Трехголосная инвенция

The musical score consists of three systems of staves. The first system has two staves (Soprano and Alto). The second system has three staves (Soprano, Alto, and Bass). The third system has three staves (Soprano, Alto, and Bass). The music is in G major and 3/4 time, marked 'Largo'. It features three voices: Soprano, Alto, and Bass. The first system shows the initial entry of the three voices. The second system shows the voices moving in parallel motion. The third system shows the voices moving in parallel motion with some chromaticism.

Наконец, в последней части симфонии «Юпитер» Моцарта перемежаются, сталкиваются, теснят друг друга четыре музыкальные темы; верх берет то одна, то другая:

97 *Molto allegro* Моцарт. Симфония C-dur (K 551)

The musical score consists of two systems of staves. The first system has one staff. The second system has one staff. The music is in C major and 4/4 time, marked 'Molto allegro'. It features a single melodic line. The first system shows the initial entry of the theme. The second system shows the theme moving in parallel motion.

На этом мы можем закончить краткий обзор элементов и средств контрапункта *. Изложенные конструктивные особенности — присоединение голосов к *cantus firmus*'у, имитация и канон, двойной контрапункт — характеризуют большую часть вокальных и инструментальных художественных форм эпох Ренессанса и барокко: мотет, мессу и ораторию, ричеркар, инвенцию и фугу.

Но в то самое время, когда искусство контрапункта достигло апогея в шедеврах Баха, начали вырисовываться новые веяния, новое направление: музыкальные вкусы все больше склонялись к ведущей мелодии, к гармонии и тембрам. Таким образом, единовластие контрапункта закончилось.

ГАРМОНИЯ

Совокупность разных, но одновременно звучащих музыкальных тонов называется созвучием, или гармонией. Понятие гармонии ²⁴ в древности относилось не столько к одновременному звучанию, сколько к организации мелодии. В литературе его смысл перерастает эти рамки, становясь символом мирного согласия, единомыслия, как красивое, приятное звучание.

В музыке трактовка понятия гармонии идет еще дальше: сюда относятся уже не только приятные консонансы, но и диссонансы, производящие впечатление незаконченности, неразрешенности, причем оба этих компонента должны быть уравновешены. Понимание консонанса и диссонанса в ходе истории музыки неоднократно менялось: с каждым значительным ее поворотом обновлялся, наряду с прочими ингредиентами музыкального искусства, и мир гармоний.

Наша традиционная звуковая система, которая стро-

* Двойной контрапункт, а также тройной и четверной (в которых меняют расположение относительно друг друга три или четыре контрастных мелодии) получил название вертикально-подвижного контрапункта. Существует и горизонтально-подвижной контрапункт, в котором сопоставляемые мелодии меняют свое положение по отношению друг к другу в связи с изменением времени вступления одной из них (в записи — это сдвиг по горизонтали). — *Примеч. редактора.*

ится на сложной иерархии мажорных и минорных ладов и которую можно смело назвать родным языком европейской музыки, насчитывает всего-навсего триста лет. И последние сто из них характеризовались расширением ее традиционных рамок (Лист, Вагнер, Дебюсси), ее заменой (Бартók, Стравинский) или даже ее игнорированием (Шёнберг, Веберн) ²⁵.

Двести лет — сравнительно короткий период истории, но все же их оказалось достаточно для того, чтобы породить одну из самых блестящих эпох европейской музыки и создать ряд выдающихся произведений. Однако и в этом случае, как всегда, за художественным расцветом кроется логически разработанная теоретическая система, целая сеть чисел и законов. Обстоятельное знакомство с шедеврами немислимо без выяснений соответствующих понятий и зависимостей.

Аккорд

Гармония вообще означает совокупность одновременно звучащих тонов; ее конкретная, поддающаяся анализу единица — созвучие, или аккорд. Он состоит минимально из трех разных звуков, строящихся друг над другом. Сущность аккорда не меняется от того, встречаются ли в нем его компоненты только один раз или несколько, в разных октавах.

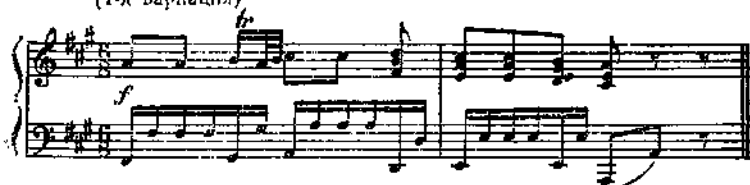


В музыкальной литературе, особенно в инструментальных произведениях, нередко случаи, когда звуки аккордов раздаются не одновременно, а по очереди; это — арпеджо ²⁶; оно ничего не меняет в существе аккорда, поскольку во время игры составляющие созвучие тоны действуют совокупно. Следующие заключения вариаций Моцарта отличаются друг от друга только ритмом и мелодическими украшениями, гармонии же тождественны:

Andante grazioso



(1-я вариация)



(2-я вариация)



(5-я вариация)

Adagio



(6-я вариация)

Allegro

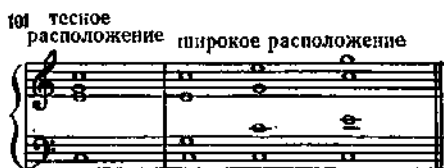


Анализ разложенных аккордов, разумеется, не так прост, как гармоний, звучащих одновременно. Для демонстрации закономерностей созвучий самым подходящим оказалось членение последних по принципу четырехголосного смешанного хора (сопрано — альт — тенор — бас), особенно если ориентироваться на простое и наглядное письмо баховских четырехголосных хоральных обработок — эту важнейшую хрестоматию классической гармонической системы.

Гармонические упражнения выписываются на двух нотных строчках, как фортепианные произведения; теноровый голос оказывается то на верхней, то на нижней строчке, в зависимости от того, где меньше требуется добавочных линеек.



Если три верхних голоса умещаются вместе в одной октаве, то такое расположение называется **тесным**; если между сопрано и тенором интервал больше октавы, то расположение называется **широким**.



Трезвучие

Основной аккорд мажоро-минорной звуковой системы — трезвучие. Оно состоит из трех разных звуков, разделенных интервалом терции. Трезвучие может строиться на любой из семи ступеней лада (которые в наших примерах обозначены римскими цифрами). Ладотональность принято отмечать в начале анализа: мажор — заглавными буквами, минор — строчными.



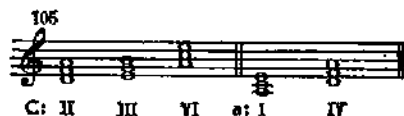
В соответствии с двухтерцовой структурой существует четыре типа трезвучий: мажорное (снизу вверх — большая терция + малая терция = чистая квинта), минорное (малая терция + большая терция = чистая квинта), уменьшенное (малая терция + малая терция = уменьшенная квинта) и увеличенное (большая терция + большая терция = увеличенная квинта). Отберем из предыдущего примера мажорные трезвучия:



Подходящая цитата из последней фортепианной сонаты Бетховена:



Минорные трезвучия:

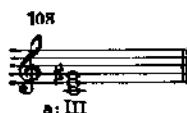




Уменьшенные трезвучия:



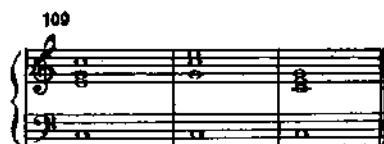
Наконец, единственное увеличенное трезвучие из аккордов, строящихся на звуках лада:



В примерах на аккорды, как правило, выступает гармонический минор, хотя и теоретически, и практически могут появляться созвучия, содержащие звуки и мелодического минора. Так как VII ступень гармонического минора — это звук, повышенный на полтона, то в каждом случае необходимо проставлять, как и в предыдущих примерах, знак альтерации.

Прежде чем показать на четырехголосных примерах разновидности трезвучий, следует сказать о способе их построения вообще.

Составные элементы трезвучия — основной тон, терцовый тон и квинтовый тон. Для того чтобы три звука образовали четыре голоса, один из них приходится удваивать. В нашем следующем примере удвоен основной тон; независимо от этого в верхнем голосе — сопрано — может оказаться любой из трех звуков.

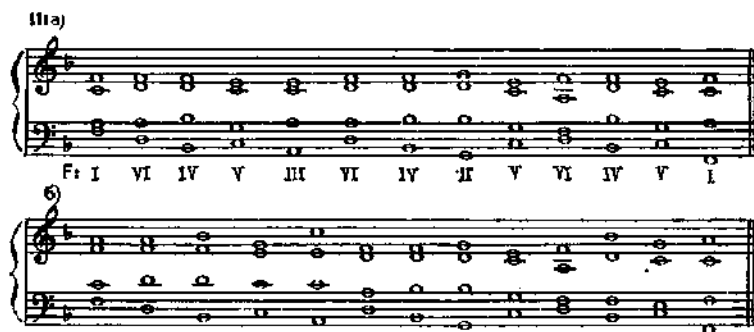


Мажоро-минорная гармоническая система полностью не отказывалась от традиционного принципа равноправия, самостоятельности голосов. Об этом свидетельствуют правила голосоведения, существующие в учении о гармонии.

Голоса должны ограничиваться по возможности наименьшим движением (интервальным ходом). Если у двух аккордов, следующих друг за другом, есть общий звук, он должен оставаться на месте, то есть в том же голосе:



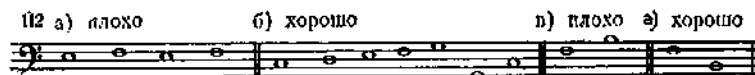
В нашем примере первое разрешение — наилучшее, так как в альтовом голосе есть общий звук, сопрано и тенор же идут на секунду. Недостаток второго разрешения — в том, что оно не использует возможности общего звука (с), а в третьем варианте разрешения сопрано делает не обязательный в данном случае квартовый скачок. Но следует отметить, что слишком буквальное соблюдение этого требования может привести и к превеличениям:



В первом случае (а) голосоведение банальное и скучное: верхние голоса нерешительно топчутся на одном месте. Лучше второй вариант (б), поскольку здесь голоса больше двигаются, и кроме того, они мелодичнее и самостоятельнее.

Фундамент созвучия — бас — может двигаться относительно свободнее, чем верхние голоса. Он имеет право даже на октавный скачок, хотя это и лишнее. Следует избегать повторения баса, но желательно чередование ходов и скачков в противоположных направлениях.

Запрещены скачки на увеличенную кварту, но допустимы — на уменьшенную квинту.



В мажоро-минорной системе также остается в силе запрещение параллельных прим, октав и квинт.

В следующем примере ход больше секунды оправдан тем, что только таким образом можно избежать параллельных квинт и октав:



Два примера на трезвучия, встречающиеся в мажорном ладу:



Классические правила голосоведения не допускают хода от VI к VII ступени гармонического минора, кото-

рые отстоят друг от друга на интервал увеличенной секунды:

115 плохо хорошо

с: I IV II V I с: I IV II V I

Теперь проанализируем два минорных примера:

116

а: I IV I V VI IV V I

117

а: III VI V I IV II V I

По правилам, унаследованным от вокального контрапункта, VII ступень звукоряда (вводный тон) всегда идет вверх, в основной тон лада. Поэтому в альтовом голосе примера 116 *gis* (вводный тон тональности *a-moll*) должен идти в *a*; с другой стороны, сопрано и тенор не могут идти вверх, потому что иначе они образуют с басом параллельные квинту и октаву; так что в этом случае в трезвучии VI ступени приходится удваивать терцию. А во втором аккорде примера 117 надо было из предусмотрительности удвоить терцовый звук, так как если в альтовом голосе было бы *f*, то нельзя было бы пойти ни в *e* (возникает параллельная октава с басом), ни в *gis* (из-за хода на увеличенную секунду).

Обращение трезвучий

Если основной тон трезвучия переносится на октаву выше, над остальными звуками, то вниз остается терцовый тон. В результате такого обращения получается секстаккорд; так он называется потому, что между первоначальным основным тоном и басом образуется интервал сексты. Для обозначения основного расположения, то есть трезвучия, построенного на основном тоне, было достаточно римской цифры, указывающей на ступень лада; в случае же секстового обращения наряду со ступенью основного тона необходимо отметить цифрой 6 и интервал между басом и основным тоном:

118

$\text{C: I}_6 \text{ II}_6 \text{ III}_6 \text{ IV}_6 \text{ V}_6 \text{ VI}_6 \text{ VII}_6 \text{ I}_6 \text{ II}_6 \text{ III}_6 \text{ IV}_6 \text{ V}_6 \text{ VI}_6 \text{ VII}_6 \text{ I}_6$

Таким же образом мы получаем второе обращение трезвучия — квартсекстааккорд. В басу оказывается квинтовый тон, два других звука размещаются выше в интервале квинты и сексты; обозначение аккорда: $^6_4$.

119

C: I₆ II₆ III₆ IV₆ V₆ VI₆ VII₆ I₆ a: I₆ II₆ III₆ IV₆ V₆ VI₆ VII₆ I₆

Два примера из классической музыкальной литературы:

120 *Molto allegro* Моцарт. Симфония g-moll (K 550)

Музыкальный фрагмент из симфонии Моцарта, Симфония g-moll (K 550). Темп: Molto allegro. Начиная с 120-го такта. Музыка записана для фортепиано (f) в G-миноре (два flats).



121

Presto

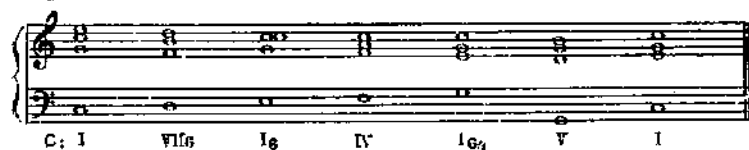
Бетховен. Соната cis-moll, op. 27 № 2



В цитате, взятой из симфонии Моцарта, гармонии меняются по тактам, а в «Лунной сонате» — каждые полтакта.

Представим обращения трезвучий в четырехголосных примерах:

122



Сопрановый тон второго аккорда (d) должен был пойти вниз, дабы избежать параллельной октавы с басом; альт — вводный тон, следовательно, он тоже идет в c: таким образом, в третьем аккорде неизбежно происходит удвоение основного тона вместо баса. Тем же объясняется голосоведение второго и третьего аккордов нашего следующего примера:

123



Вводный тон никогда нельзя удваивать, потому что, как мы знаем, его надо вести на секунду вверх, в случае же удвоения возникнет параллельная октава. Поэтому и в пятом аккорде нашего примера надо было вместо баса удваивать основной тон.

Септаккорд

Если над двумя терциями строится еще одна терция, то образуется четырехзвучие. Характеризующий его интервал — септима (между основным и верхним тонами), поэтому такое четырехзвучие называется септаккордом; его обозначение: 7 *. Качество терций зависит от входящих в него ступеней лада:

124



В традиционной звуковой системе септима — это диссонирующий интервал и, следовательно, требует после себя разрешения. Септимовый тон септаккорда всегда идет вниз, на соседний звук (единственное исключение — септима септаккорда I ступени, являющаяся одновременно вводным тоном; она может идти и вверх). Поэтому септиму, как и вводный тон, удваивать нельзя, чтобы не возникала параллельная октава.

125

Larghetto

Марчелло. Концерт для гобоя



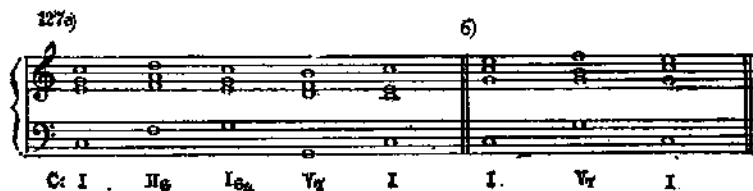
* При римской цифре, обозначающей ступень, на которой строится аккорд. Например: II₇ (септаккорд II ступени), V₇ (септаккорд V ступени — доминантсептаккорд). — *Примеч. редактора.*



В следующей цитате септаккорд VII ступени разрешается в основное трезвучие с удвоенной терцией, так как *g* не может идти вверх (из-за параллельной квинты с басом), а *e* не может идти вниз (параллельная квинта с верхним голосом).

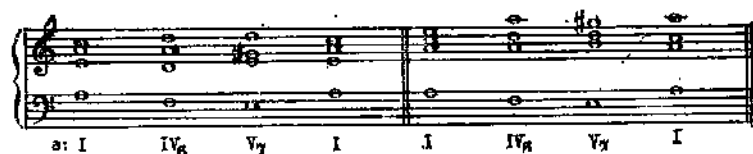


Чаще всего в классической музыкальной литературе встречается септаккорд V ступени, иначе называемый доминантовым (господствующим), поскольку этот диссонанс энергичнее всех влечет за собой наиболее успокоительный консонанс — основное трезвучие I ступени:



В нашем первом разрешении обнаружилось новое явление — неполное трезвучие (без квинты). Дело в том, что в предшествующем ему доминантсептаккорде есть два звука, которые вынуждены делать вполне определенный ход: вводный тон (*h*) и септима (*f*); тенор тоже не может идти скачком в *g*, иначе получится параллельная квинта с басом. Из второго разрешения явствует, что септаккорд также может быть полным, без квинты, а это открывает возможность, чтобы трезвучие после него было полное.

Наши минорные примеры тоже свидетельствуют об этом правиле. Кроме того, из всего предыдущего ясно, почему в секстаккордах обоих следующих примеров приходится удваивать вместо баса основной или квинтовый тон: во избежание параллельной октавы и хода на увеличенную секунду.



Приведем пример чередования полных и неполных аккордов:



Между аккордами III₇ и VI минорного лада таким образом избегается опасность хода на увеличенную секунду:



Обращения септаккордов

В предыдущей главе речь шла об основном расположении септаккорда — с основным тоном в басу. Путем перемещения остальные три звука тоже могут оказаться в нижнем голосе; таким образом мы, как и с трезвучием, получаем обращения септаккорда.

В связи с тем, что в басу могут находиться терция, квинта или септима, существует три вида обращений. Первое (с терцией внизу) — квинтсекстаккорд (название происходит от интервалов, характеризующих аккорд); его обозначение — 6_5^* .

131

C: I_{6_5} II_{6_5} III_{6_5} IV_{6_5} V_{6_5} VI_{6_5} VII_{6_5} I_{8_5}

a: I_{6_5} II_{6_5} III_{6_5} IV_{6_5} V_{6_5} VI_{6_5} VII_{6_5} I_{8_5}

132 Allegro Моцарт. Симфония Es-dur (K. 543)

Es: I VI II_{6_5} V I_{6_5} IV VII_{6_5} III

VI_{6_5} II V_{6_5} I II_{6_5} V_7

* Здесь и далее цифровое обозначение обращений септаккорда дается при римской цифре, обозначающей ступень, на которой построен септаккорд. Например: II_{6_5} (квинтсекстаккорд II ступени). —

Примеч. редактора.

Во втором обращении ниже всех оказывается квинтовый тон; оно называется терцквартаккордом и обозначается: 4_3 .

134

С: I_{4_3} II_{4_3} III_{4_3} IV_{4_3} V_{4_3} VI_{4_3} VII_{4_3} I_{4_3}

а: I_{4_3} II_{4_3} III_{4_3} IV_{4_3} V_{4_3} VI_{4_3} VII_{4_3} I_{4_3}

134

Гендель. Мессия

D: V I I_6 V_{4_3} I V

Наконец, в третьем обращении, секунда аккорде, внизу располагается септима. Его обозначение: 2 .

135

С: I_2 II_2 III_2 IV_2 V_2 VI_2 VII_2 I_2

а: I_2 II_2 III_2 IV_2 V_2 VI_2 VII_2 I_2

136

Мендельсон. Итальянская симфония

Ф.п. *Con moto, moderato* *p*

E: V_2 I_6 V_2 I_6



На обращения септаккорда тоже распространяется правило, что септимовый тон аккорда, где бы он ни был, должен идти вниз. Если этого не происходит, то голосоведение, неуместное в классическом гармоническом складе, производит неудовлетворительное впечатление:



Правильное использование обращений септаккорда иллюстрируется следующими примерами:



Нонаккорд

Продолжение терцового построения, то есть дополнение септаккорда еще одной терцией, ведет к образованию нонаккорда (в его названии отражено расстояние между основным и верхним тонами). Его обозначение: 9.

140

C: I₉ II₉ III₉ IV₉ V₉ VI₉ VII₉ I₉

A: I₉ II₉ III₉ IV₉ V₉ VI₉ VII₉ I₉

Чаще всего встречается нонаккорд V ступени; он разрешается в доминантсептаккорд или основное трезвучие I ступени.

141

И. Штраус. Сказки Венского леса

V₉ I

При четырехголосной структуре нонаккорд вынужден быть неполным; обычно пропускается квинта:

142

C: I V₉ I A: IV V₉ I

Альтерированные аккорды

В примере 141 встречается несколько измененных, выходящих за рамки лада звуков; таковы в третьем такте *cis* и *b*, далее — звук *es* в предпоследнем такте.

Изменение одного или нескольких звуков аккорда называется альтерацией. Обозначается знаком альтерации рядом с цифрой, указывающей на соответствующий интервал (от основного баса):

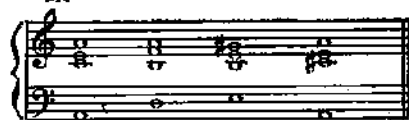


При разрешении надо идти от измененного звука дальше в сторону альтерации. В примере 141 после альтерации *e* — *es* следует *d*, а в примере 143 альтерированные звуки устремлены вверх. Поэтому альтерированный звук и не может удваиваться, подобно вводному тону и септимеру. Если альтерация неодинакова в разных голосах, иначе говоря, если альтерированный и неальтерированный звуки — не рядом друг с другом, возникает «переченье», которое в соответствии с классическими правилами избегается.



В музыке барокко, в завершающем пьесы минорного лада основном трезвучии I ступени место малой терции почти всегда занимала большая терция — так называемая пикардийская. Бах эту альтерацию унаследовал еще от музыки Ренессанса:

145

a: I II₆ V I

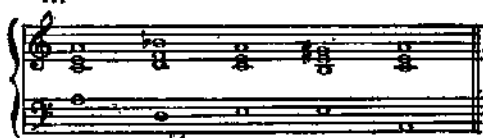
146

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир



У венских классиков излюбленным созвучием был неаполитанский секстаккорд, то есть секстаккорд II ступени минорного лада с пониженным основным тоном:

147

a: I II₆^{b1} I₆^{b2} V I

148

Adagio sostenuto

Бетховен. Соната cis-молл, op. 27 № 2

cis: I II₆ V IVI II₆^{b1} V₇ I

Из трех малых терций состоит уменьшенный септаккорд. Он встречается и среди обычных септаккордов — на VII ступени минорного лада. Мажор тоже иногда заимствует этот аккорд посредством альтерирования септимы; уменьшенный септаккорд можно построить не только на VII, но также и на других ступенях:

140



Брамс. Вальс op. 39 № 4

150 Poco sostenuto



Повышение терцового тона аккордов II ступени ведет к различным видам двойной доминанты. Так она называется потому, что вследствие альтерации аккорд становится доминантой к V ступени (доминанте):

151





Название следующих альтерированных аккордов обусловлено заключенным в них увеличенным интервалом. В миноре часто встречаются увеличенный секстаккорд:



а также — увеличенный квинтсекстаккорд:



Если увеличенный квинтсекстаккорд разрешается в трезвучие V ступени, то при этом неизбежно возникает

параллельная квинта, которую классики рассматривали как допустимую:

156

a: I IV₇ I_{6/4} IV_{6/5}^{#1} V[#]

157 Бетховен. Соната f-молл, op. 57

Andante

(Между двумя аккордами, процитированными из сонаты «Аппассионата», независимо от способа записи появляется параллельная квинта.)

Аналогичным образом возникает и увеличенный терцкварт аккорд:

158

a: I II₃^{#3} I_{6/4} V

159

Allegro

Бетховен. Соната c-молл, op. 13

Es: V₂ I₆ IV₆ II_{2/3}^{#b5} V

Подобно тому как минор заимствует пикардийскую терцию у мажорного лада, может быть и наоборот — звуки, почерпнутые из минора, украшают цепь мажорных аккордов:

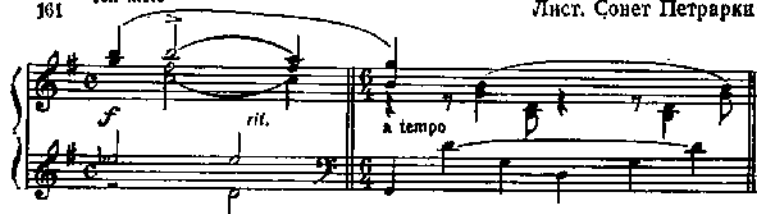
160



161

con moto

Лист. Сонет Петрарки



Неаккордовые звуки

В наших цитатах не раз встречались такие звуки, которые, строго говоря, не принадлежали аккорду. Эти звуки служат для оживления, украшения и большего наполнения мелодии и ритма.

Проходящий звук — это один или несколько тонов гаммы, заполняющих промежуток между опорными точками мелодии:

162



В нашем примере, по сути дела, только *d* и *f* — проходящие звуки, а *e* — аккордовый звук. Проходящий звук может быть диатоническим (относящимся к данному ладу) или хроматическим (промежуточным полутоном):

163 *Larghetto* Бетховен. Концерт D-dur для скрипки

Скрипка

Оркестр

В следующей нашей цитате мы встречаемся с двойными проходящими звуками:

164 Моцарт. Симфония Es-dur (K. 543)

Andante

p

x

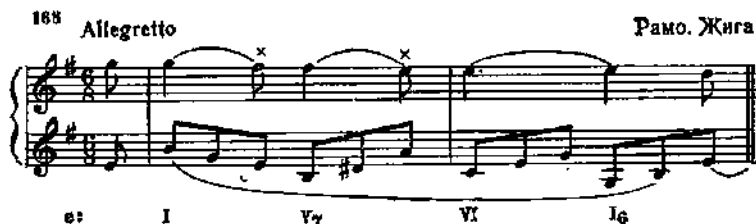
As: I IV I

Вспомогательный звук — это звук, расположенный на секунду выше или ниже украшаемого им аккордового звука. Он тоже может быть диатоническим или хроматическим (см. также примеры 125 и 136):

165



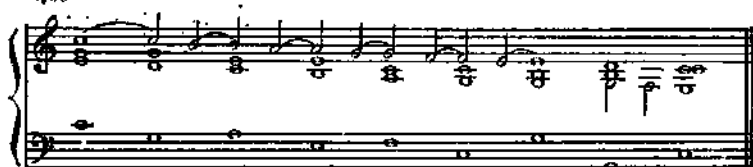
Предъём — это вступление одного из звуков аккорда, предшествующее остальным его звукам:



(Отмеченные звуки — это части следующей после них гармонии: доминантсептаккорда и трезвучия VI ступени. См. также пример 179 а.)

З а д е р ж а н и е — это противоположность предъема, то есть опаздывающее вступление одного или нескольких звуков аккорда. Поскольку задержанный звук идет дальше в определенном направлении, он не может удваиваться во избежание параллельной октавы.

169



C: I $V_{4,5}^3$ VI_9 $III_{4,5}^3$ IV_9 $I_{4,5}^3$ III_6 V_7 I'

Andante

Вагнер. Тангейзер

170



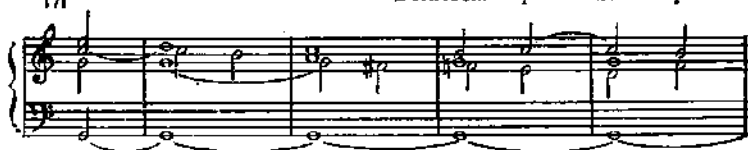
E: I_6 IV I_6 II $II^{\sharp 3}$ $II_7^{\sharp 3}$ V_2

(Задержанный звук — а, терция трезвучия II ступени.)

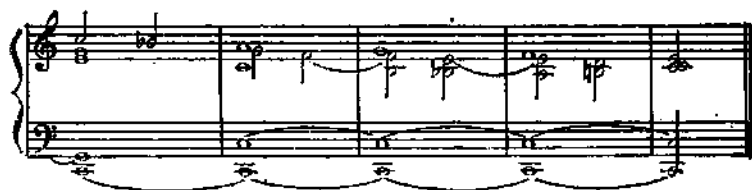
Органный пункт* — басовый звук большой продолжительности, над которым чередуются разные, в том числе инородные по отношению к нему гармонии. В примере 146 органный пункт предшествует заключительному аккорду, сопровождаемому альтерациями. Наша следующая цитата показывает два органных пункта подряд и задержания над ними:

171

Бетховен. Упражнение по гармониям



* Иначе — «органная» нота, то есть звук, «бесконечно» долго длящийся (что возможно только на органе). — *Примеч. редактора.*



Модуляция

Незаметный переход из одной тональности в другую²⁷ называется модуляцией. Этот более или менее протяженный процесс складывается из взаимопроникновения гармоний и базируется на общем аккорде, образующем мост между двумя тональностями. В наших следующих примерах общим является второй аккорд: он встречается как в исходной, так и в новой тональности:

172

C: I VII₆ C: I II₆
 a: I₆ I₆₄ V₇ I d: I₆ II₆₅ V₇ I

Если среди простых трезвучий и септаккордов нет общего созвучия, можно прибегнуть и к альтерированному аккорду. Пример 173 иллюстрирует модуляцию из G-dur в h-moll. Аккорд I₆ начальной тональности можно понимать и как неаполитанский секстаккорд h-moll:

173

C: I I₆ h: II₆¹ I₆₄ V₇ I

Второй аккорд примера 174 а — это заимствованная у минора IV ступень последующей тональности (E-dur); в примере б наоборот — в исходной тональности ради модуляции вдруг появляется минорный аккорд:

6

174

C: I VI C: I IV^{b3}
 E: IV^{b3} I₆ V₇ I E: II₆ V₂ I₆ IV V V₇ I

В случае необходимости можно ввести и третью тональность:

175

C: I IV
 b: V I
 Des: VI IV I₆ V₇ I

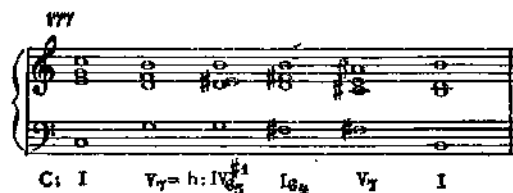
Другой способ — альтерация одного или нескольких звуков:

176

C: I d: VII₇ I

Модуляции может способствовать и энгармоническое переосмысление аккорда, то есть простое переименование его звуков *.

* Дело не в переименовании, а в том, чтобы представить аккорд одной тональности в качестве аккорда другой тональности.—
Примеч. редактора.





Каданс и функция

Музыкально-исторические эпохи различаются своим отношением к гармоническому заключению, отношением, которое не оставалось неизменным. Функцию такого заключения выполняет цепочка из нескольких аккордов, подготавливающая и усиливающая концовочный характер последнего аккорда. Она называется кадансом (или каденцией). Мажоро-минорную систему характеризуют два типа каденций: автентическая и плагальная. Формула первой: V—I (см. примеры 106 и 142); формула плагального каданса: IV—I (см. пример 164 и конец примера 126).

Полная автентическая каденция, то есть последовательность I—IV—V—I ступеней, встречается во многих наших примерах (см. примеры 104 и 128). Часты также случаи, когда между IV и V ступенями вклинивается квартсекстааккорд I ступени, привнося характер задержания (см. пример 121). В автентической каденции IV ступень может замещаться II ступенью (см. примеры 139 и 150).

Половинная каденция — это гармоническая последовательность, заканчивающаяся на трезвучии V ступени (см. примеры 134 и 159).

Прерванная каденция — это своеобразный оборот: после V ступени вместо ожидаемого трезвучия

I ступени следует другой аккорд — чаще всего VI ступень (см. примеры 152 и 168). В первой из двух следующих цитат появляется секстаккорд IV ступени с задержанием, во второй — неожиданный альтерированный септаккорд I ступени *.

Бах. Хорошо темперированный клавир

а) б)

es I₆₄ V₇^{#7} IV₇ I₆₄ V₇ I₇^{#b7}

Немецкий музыкальный ученый Риман (1849—1919) создал теорию функций, освещающую и вместе с тем упрощающую многообразие внутренних связей классической музыкальной системы. Согласно его теории, из всех аккордов, построенных на звуках лада, самые важные — три: I ступени (тоника), V (доминанта) и IV (субдоминанта); все другие гармонии могут быть выведены из этих трех и могут выполнять их задачи. Функцию тоники могут осуществлять аккорды I, III, VI ступеней; доминанты — аккорды V, а также III и VII ступеней; наконец, субдоминанты — наряду с IV, аккорды II и VI ступеней, вплоть до самых сложных созвучий, альтераций и задержаний.

Из сказанного становится ясно, что III и VI ступени могут выполнять двоякую функцию. Такое двузначное толкование гармоний, типичное для функциональной школы, имеет то большое достоинство, что аккорды рассматриваются не изолированно, а в их непрерывном движении.

Теория Римана облегчает и анализ каденций: опираясь на нее, мы в состоянии объяснить роль II ступени, замещающей в наших примерах IV ступень, доминантовый характер квартсекстаккорда I ступени (если мы будем воспринимать его как задержание) и прочие

* В примере 179 б приведен так называемый «эллиптический оборот» — особая форма кадансового прерывания. — *Примеч. редактора.*

отходящие от привычных обороты в каденциях других наших примеров*.

Цифрованный бас

Как мы видели, анализу гармоний помогают цифровые обозначения. Некогда у знаков, подписанных под басовым голосом, было другое, более важное назначение: это была музыкальная стенография эпохи барокко, которая делала ненужной точную и подробную отделку гармоний, возлагавшуюся на исполнителей. Таким образом, практика цифрованного баса способствовала развитию художественного вкуса и импровизационного мастерства, и в то же время приучала музыкантов к дисциплине математических законов музыки.

Метод цифровки у мастеров барокко был проще, чем система знаков, применяемых в гармонии у теоретиков, которой мы до сих пор пользуемся. Римские цифры те вообще не употребляли; для того чтобы опытный музыкант решил эту задачу, было достаточно проставить характерные интервалы и знаки альтерации. Вот, например, подлинный цифрованный бас с расшифровкой:

Корелли. Рождественское concerto-grosso

180 Allegro

Клавесин

6 5 # 6 5 # 6 5 3 6 5 3

6 5 6 5 6 5 # 6 5 #

* Теория функций Римана получила мощное развитие уже в XX веке в советском теоретическом музыкознании. Особое значение в разработке теории гармонии имел труд Ю. Н. Тюлина «Учение о гармонии». — *Примеч. редактора.*

Резюмируем в виде таблицы систему трех- и четырехзвучий:

Бас	Трезвучие	Обозначение	Септаккорд	Обозначение
Основн. тон	Основн. вид	3, 5, 8	Основн. вид	7, $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
Терция	Секстаккорд	6, $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$	Квинтсекстаккорд	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$
Квинта	Квартсекстаккорд	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$	Терцквартаккорд	$\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \\ 3 \\ 3 \end{smallmatrix}$
Септима	—	—	Секундаккорд	2, $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$

ГАРМОНИЯ И КОНТРАПУНКТ В XX ВЕКЕ

Предыстория

Мажоро-минорная система с самого своего возникновения строилась на взаимодействии и равновесии двух противоположных сил. Одна из них — это круг диатонических (относящихся к основному звукоряду) звуков и аккордов, в центре которого стоят основной тон и трезвучие I ступени, приводящие в действие всеподчиняющую силу тяготения. Другая сила — это сфера звуков, возникающих благодаря альтерации, выходящих за пределы ладотональности, то есть хроматическая тенденция, которая, хотя бы и временно, ведет в удаляющемся от основной тональности направлении. По аналогии с физикой можно сказать, что здесь проявлялись равным образом и центростремительные, и центробежные силы. Фундамент мажоро-минорной гармонической системы был заложен Бахом, в частности его хоральными обработками. Но с его же именем связаны и те смелые альтерации, которые вели к ладотональной неустойчивости, колебанию, к подрыву, расшатыванию законов гармонических тяготений.



Соразмерность диатонических и хроматических элементов проявлялась и в венском классицизме — до тех пор, пока в музыке XX века чаша весов не склонилась ко все большему, все более сознательному подрыву законов тяготения: к игнорированию вводного тона и автентического каданса, к усиленной эксплуатации хроматики. Во вступлении к «Тристану и Изольде» Вагнера тоническое трезвучие (a-moll) вообще не встречается и с самого начала нет ладотональной определенности.



От избегания консонансов, от все большего оттягивания разрешения диссонансов — уже всего один шаг до коренного изменения гармонических взаимоотношений. Одна из своеобразных форм тональной неустойчивости заключается в полном отсутствии разрешения диссонансов, вместо чего они параллельно повторяются. «Первопроходцем» в этой области был, в частности, Ференц Лист; великие новаторы XX века — среди них Дебюсси и Барток — могли опираться на его начинания.



184 Presto

Лист. Танец гномов.



(В первой цитате — цепочка уменьшенных аккордов, во второй — последовательность увеличенных трезвучий, а ведь в классической гармонической системе это — диссонансы, требующие разрешения.)

Контрапункт не утратил полностью своего значения в музыке XIX века, хотя и отодвинулся на задний план. В многочисленных шедеврах этой эпохи отчетливо проявилась тенденция к тому, чтобы в рамках мажорно-минорной системы голоса были как можно красивее, подвижнее и самостоятельнее. Вот известный пример:

185 Allegro assai

Бетховен. Девятая симфония



Точная имитация подготавливает окончание в популярной мазурке Шопена:

186 Allegretto

Шопен. Мазурка cis-moll, op. 63 № 3





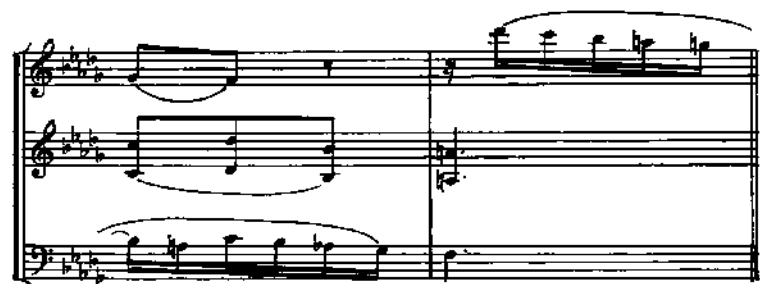
Классические традиции двойного контрапункта возрождаются в вариациях Брамса на тему Гайдна: средняя мелодия — на месте, а две другие меняются местами.

187

а) *Andante con moto*

Брамс. Вариации на тему Гайдна





Наконец, процитируем финал II действия «Аиды», где сочетаются три значительные темы оперы:



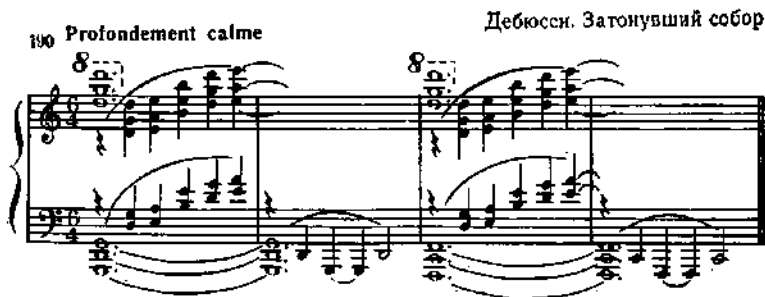
Подрыв мажоро-минорной системы

Как и в те времена, когда столкнулись средневековые и Ренессанс, так и на рубеже прошлого и нынешнего столетий изменилось, расширилось понятие благозвучия: большая часть аккордов и интервалов, которые по традиции считались диссонирующими и требующими разрешения, заняла место в ряду гармоний, действующих успокаивающе. В первом Ноктюрне Дебюсси цепочка

нонаккордов образует цельное, самостоятельное музыкальное построение:



Воссоздавая древнюю легенду, Дебюсси находит необходимые для себя средства выразительности в тонально неустойчивых последованиях квинт и октав без терций, своей гармонической структурой отдающих дань средневековому органу:



Благодаря реставрации очень древних модальных ладов (см. пример 18) привычные рамки законов тяготения расширились, но вместе с тем — видоизменились и расшатались. Аналогичным образом дело обстояло и с пентатоникой и целотонной (шестиступенной) гаммой; в одной из последующих цитат (см. пример 224) мы приводим пример того, как Дебюсси использует пятиступенность в начальной мелодии (*g — a — c — d — f*), и целотонную гамму, на которой строится отрывок, отмеченный буквой D (*a — h — des — es — f — g*).

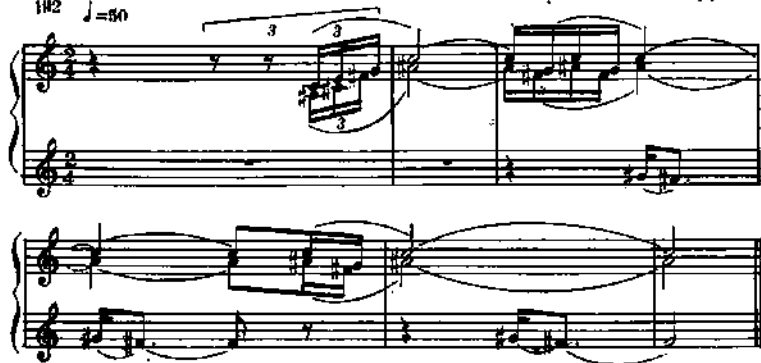
Следующий пример (равно как и предыдущие) свидетельствует о том, что параллельная квинта освободилась от многовекового запрета:



К ослаблению законов тяготения и функций мажорно-минорной системы веда и политональность, то есть одновременность нескольких тональностей. В «Петрушке» Стравинского звучат сразу трезвучия G-dur и Fis-dur:

192 $\text{♩} = 50$

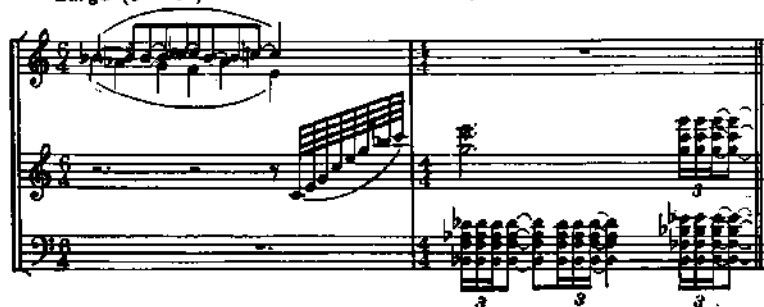
Стравинский. Петрушка



Еще дальше пошел Стравинский в «Весне священной»; слияние аккордов разных тональностей вызывает своеобразный колористический эффект, который сам по себе тоже может создавать настроение, напряжение:

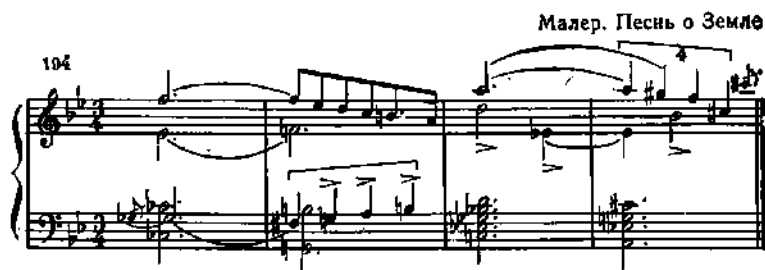
193 *Largo* ($\text{♩} = 48$)

Стравинский. Весна Священная

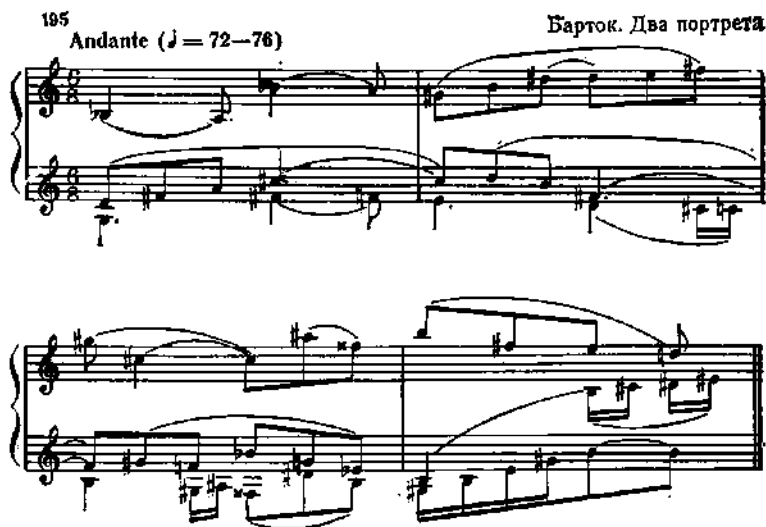


Все это было одним из путей, ведущих к эмансипации звучаний, к росту их самостоятельности и значения. Другая же линия эволюции исходила из возрождения контрапункта, из принципа самостоятельности голосов.

Благодаря логике движения голосов получили гражданские права даже самые острые диссонансы, аккорды, чуждые традиционной гармонической системе:



Обе эти новаторские тенденции — расширение возможностей контрапункта и границ мира гармоний — пронизывали все творчество Белы Бартока. Первая из них проявляется уже в ранних «Двух портретах»:



Один из характерных приемов Бартока — дополнение традиционных аккордов смежными секундами ²⁸:

196

Барток. Замок герцога Синяя борода



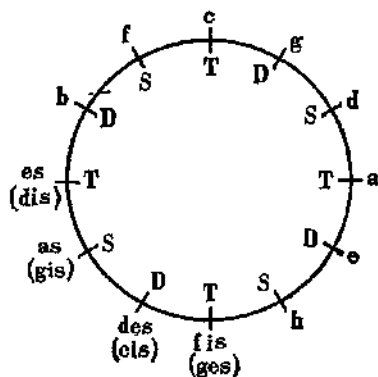
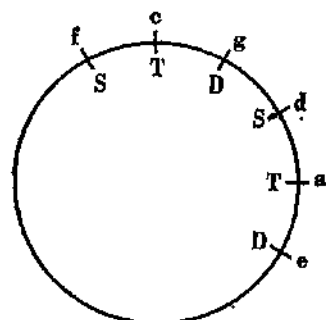
Так шаг за шагом расширялись, изменялись рамки традиционной звуковой системы *. При всем том принцип единства мелодии и гармонии, способ их построения, а также двуединая связь «напряжение — разрешение» и «диссонанс — консонанс» (пусть даже переосмысленные) продолжали оставаться в силе. Это относится и к подавляющему большинству произведений Бартока.

Исследования Эрнё Лендваи вскрыли закономерности новой гармонической структуры Бартока, которые основываются на завершении функционального круга: звуки и аккорды даже гораздо более далекие, чем прежде, могут взять на себя функции тоники, доминанты и субдоминанты (см. схему на с. 135).

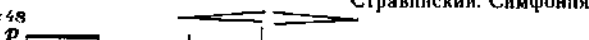
Неоклассицистское направление, опирающееся на традиции музыки барокко, тоже характеризуется подобным устремлением, а именно: музыкальная ткань, какой бы сложной, запутанной она ни была, развивается в сторону разрешения, успокоения, которое может, в конечном счете, символизироваться одним основным тоном или одним характерным интервалом, ритмом, мелодическим оборотом. Хотя аккорды часто с трудом поддаются анализу традиционным методом, тем не менее законы тяготения, функции ощущаются и здесь.

* Огромная роль в этом процессе принадлежит также двум крупнейшим представителям русской композиторской школы — Сергею Прокофьеву (блистательному представителю советского искусства) и Игорю Стравинскому. — *Примеч. редактора.*

Функции мажоро-минорной системы (Риман) Функции в музыке Бартока (Лендван)



197 $\text{♩} = 48$ *p* Стравинский. Симфония псалмов



Al - te - lu - la Lau - da - te

Процесс модуляции сокращается либо вовсе устраняется (см. пример 198).

Допускается такое голосоведение, при котором гармонии движутся не только параллельно, но и в противоположном направлении, невзирая на острые столкновения (см. пример 199).

198 Хиндемит. Художник Матис
Sehr langsam (♩ = etwa 54)



100 $\text{♩} = 66$

Онеггер. Пятая симфония



Итак, господствовавшие в первой половине нашего столетия музыкальные направления характеризовались до крайности расширенным, но, в сущности, еще тональным порядком. Полный же разрыв с традиционной звуковой системой и ее законами тяготения знаменовала собой додекафония ²⁹.

Додекафония

Это составное греческое слово переводится приблизительно как система двенадцати звуков. Речь идет о звуках хроматической гаммы, которые в додекафонной музыке чередуются в заранее установленной последовательности. По своему рангу все 12 звуков равны между собой: действие законов тяготения, отличавшее мажорно-минорную систему, иерархия главных и подчиненных звуков (основной тон — вводный тон — доминантовые — побочные тоны и так далее) исчезли полностью, не проявляясь даже в измененной форме.

Основные правила двенадцатитоновой системы были сформулированы представителями нововенской школы — Шёнбергом и его сподвижниками — в двадцатых годах.

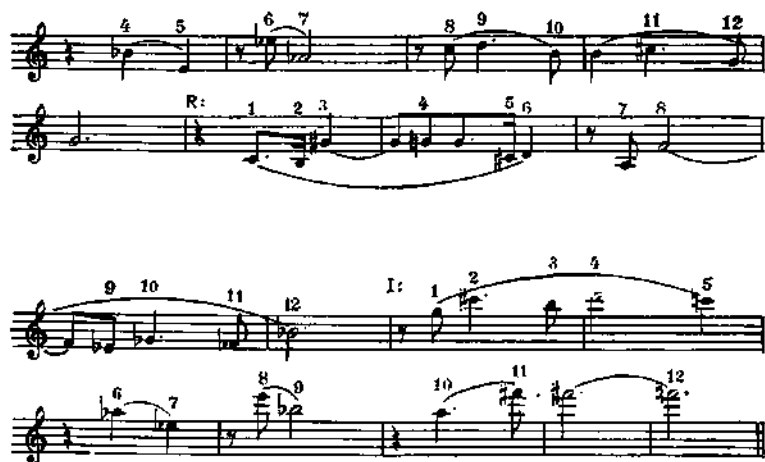
Фундамент додекафонной музыки — это ряд, или серия, состоящая из 12 разных звуков, следующих один за другим. Существует четыре формы ряда: ос-

новная серия, ракоход (звуки основной серии в обратном порядке, то есть первый звук ракохода тождествен последнему звуку основной серии), инверсия (зеркальное отражение интервалов основной серии; например, восходящей малой терции соответствует нисходящая малая терция), наконец — инверсия ракохода (зеркальное обращение интервалов ракохода и вместе с тем обратный порядок звуков инверсии). Приведем четыре формы некой додекафонной серии (O=основная серия, R= ракоход, I=инверсия, IR=инверсия ракохода) ³⁰:



Для того чтобы «формула» превратилась в музыку, ее нужно ритмически расчлнить, снабдить динамическими предписаниями, массой исполнительских указаний ³¹. Посмотрим, как формируется из вышеприведенной серии тема Вариаций Шёнберга:



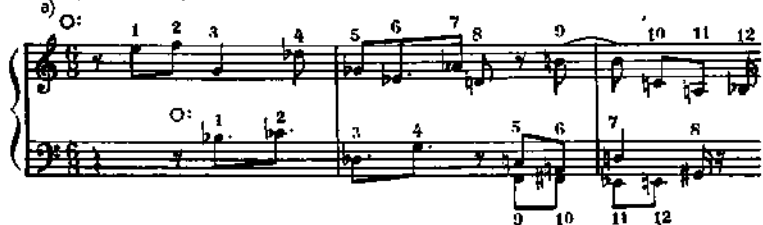


Из этого примера можно извлечь и дальнейшие правила: каждая из четырех форм может начинаться с любого звука, но после этого должен быть выдержан исходный порядок интервалов. Тем самым количество возможных серий увеличивается до 48 (четыре по 12). Разрешается любой звук серии переносить в любую октаву (например, звук *a* в такте 7 согласно первоначальной форме IR должен был бы быть октавой ниже). Звуки серии могут появиться только один раз, пока не прозвучат все 12 звуков: они не могут повториться до этого. Это, однако, не мешает ни непосредственному повторению звуков (см. такты 4—5, 10—11—12 и 22—23), ни тремоло двух звуков; не запрещается даже повторение остинатных фигур (см. пример 202 г). Повторение одного звука должно избегаться потому, что из-за этого повторения он приобрел бы характер ведущего, вроде тоники, в ущерб остальным.

Предыдущий пример проиллюстрировал, каким образом из серии получается тема, каким образом реализуется «двенадцатизвучность» в горизонтальном направлении. В вертикали, во взаимоотношении голосов в одновременном звучании действует тот же принцип; количество возможностей увеличивается еще больше. В следующем примере сначала — четыре формы серии, затем — начальные такты серии частей произведения.

Praeludium $\text{♩} = 80$

a)

6) Gavotte $\text{♩} = 72$ Musette $\text{♩} = 88$

b)



г) $\text{♩} = 40$ $\frac{2}{4}$

д) Menuett $\text{♩} = 88$

е) Trio

О ————— R: 1 16 2 3 5 6 7 8 4

————— R: 1 5 6 2 7 8 4

О: 1 2 3 4

ж) $\text{♩} = 192$

Наша цитата позволяет сделать вывод о том, какие возможности предоставляет додекафония в отношении разнообразия характера музыки: темпа, ритма, фразировки (не говоря уже о динамических нюансах, которые мы здесь не проставили). Кроме того, оказывается, что звуки серии можно распределять между голосами, что порядок серии может оставаться в силе в любом направлении по вертикали — и вверх, и вниз, и что серия может быть разбита на несколько групп (см., например, такты 5 и 6 части е, где первые четыре звука ракохода или инверсии ракохода движутся параллельно с другими четырьмя звуками).

Вышеприведенные примеры наглядно иллюстрируют новую звуковую систему сначала в плане организации темы, а затем — с точки зрения совместного звучания.

Следующая цитата из произведения, ставшего одним из основополагающих для серийной музыки, представляет собой комбинацию наиболее строгой формы, унаследованной от контрапункта, — точной имитации с последовательной додекафонной структурой (основная серия и инверсия, а также инверсия ракохода и ракоход образуют двойной контрапункт) *:



* Данный пример не демонстрирует подвижного контрапункта. Он обнаруживает лишь предпосылку к нему. Зато здесь наглядно воплощены сложные канонические формы в условиях серийности. — *Примеч. редактора.*

$\text{♩} = 50$
2. валторна

p

1. валторна

арфа

p

арфа

p

кларнет

виолончель

p

бас-кларнет

pp

2. скрипки

арфа

pp

2. валторна

tr

1. скрипка

p

альт

p

арфа

2. валторна

арфа

Музыкальные формы

Во всех музыкальных произведениях действует какой-нибудь организующий принцип, который определяет осмысленное упорядочивание музыкальных тем, их соподчиненность и последовательность, всю художественную архитектонику. Контуры музыкальной формы можно схематически набросать на бумаге точно так же, как это делают архитекторы, вычерчивая в своих проектах конструкцию здания: это может сделать и композитор (заранее), и тот, кто произведение анализирует (задним числом). Подлинные художники всегда относились к традиционным формам только как к рамкам, которые они трактовали всякий раз по-разному, наполняя их новым содержанием; если старые формы не удовлетворяли, то их заменяли другими.

Мы расскажем о главных типах традиционных музыкальных форм, обращаясь за помощью к примерам, почерпнутым из музыкальной литературы.

Но прежде следует остановиться на тех средствах и приемах, которые служат фундаментом их образования вообще.

ЭЛЕМЕНТЫ И СРЕДСТВА

Одинаковость и переменность

Если музыка ограничивается неизменным многократным повторением какого-либо звучания — она бесформенна. Отсутствует форма и в такой музыке, в которой ничто не повторяется и не возвращается в дальнейшем — ни мелодический оборот, ни интервал, ни ритм, тембр или аккорд. Музыкальная мысль может

е строятся только на взаимодействии двух факторов — на равновесии одинаковых и разных элементов; это присуще равным образом и старинной народной песне, и сложнейшему профессиональному художественному произведению.

В музыкальной форме сталкиваются две на первый взгляд противоположные тенденции: одна из них направлена на единообразие произведения в целом, другая — на его разнообразие*. Каким же образом уживаются друг с другом эти два требования?

Если мы внимательно разберем наш пример 225 (Брамс. Варнации на тему Гайдна), то убедимся, что в басу без изменений повторяется пятитактная мелодия, тогда как верхние голоса разворачиваются почти независимо от баса, в широких построениях. Следовательно, единство, связность обеспечиваются упорно повторяющейся басовой мелодией, а также тональностью (B-dur) и постоянством метра (*alla breve*); остальные компоненты — мелодика верхних голосов, ее ритм и акценты, равно как и комбинации тембров — вносят разнообразие.

Двуединство тождества — переменности может проявляться очень многообразно. Все музыкальные ингредиенты выполняют важную роль в построении формы; на них возлагается двоякая задача — каждый из них может стать существенным или даже ведущим средством достижения единства, связности, в то время как остальные модифицируются.

Начнем с ритма. В начале нашей книги мы цитировали широко известный Ракоци-марш в подтверждение той мысли, что «голый» ритм может быть даже более специфичным, чем сама мелодия, то есть последовательность интервалов.

Таким образом, если какая-либо характерная ритмическая формула несколько раз повторяется или в дальнейшем возвращается, она становится средством объединения формы: так происходит в «Валькирии», когда в упрощенном виде появляется мотив, характеризующий Хундинга:

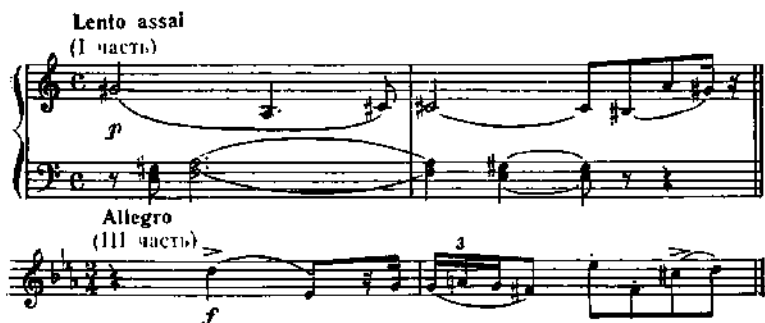
* Под единообразием подразумевается единство композиции, нерасторжимость ее частей, согласованность всех элементов с точки зрения данного стиля, целостность как конечная цель. Под разнообразием — контрасты внутри целого, внутренняя «событийность». — *Примеч. редактора.*



С другой стороны, преобразования размера и темпа достаточно для того, чтобы характер мелодии принципиально изменился.

Следующий пример проливает свет на формообразующие возможности мелодии: общая черта процитированных отрывков — порядок интервалов, а средство достижения разнообразия — их трансформация (преобразование).





Гармония тоже может иметь решающее значение для формообразования: в эпоху господства мажоро-минорной системы тональность пронизывает все художественное произведение и после тех или иных отклонений достигает убедительного завершения в последнем трезвучии I ступени или основном тоне.

Что касается динамики, то уже изменения силы звука — *piano* после *forte* и наоборот — достаточно для того, чтобы в остальном точное повторение какого-либо фрагмента не стало однообразным (пример 221 — Гайдн. Симфония D-dur).

Тембры, точнее — регистры певческого голоса и инструментов — также могут выполнять формообразующую функцию. В примерах 238 и 239 мы процитируем мелодию из Неоконченной симфонии Шуберта, которая звучит первый раз на средних, более тусклого тембра струнах виолончелей, а затем, по возвращении — на более яркой струне Ля, — таким образом регистр становится средством развития формы. Но бывают случаи, когда тембр выступает в главной роли музыкального действия*. В части «Тембры» из Пяти оркестровых пьес

* По мере исторического развития музыки роль тембрового начала в ней постепенно возрастала. Это особенно ощущается в оркестровом письме и связано с нарастающим усилением внимания к красочности и чувственности музыкального высказывания. Выведение тембра на самый первый план выразительности (вместе с динамикой) — как бы конечное выражение тенденции. Это мы видим во многих явлениях музыки XX века, особенно второй его половины, когда зарождается тип композиционной техники, названный сонористикой. В чистом своем виде она подразумевает отстранение мелодического и гармонического (в традиционном зна-

Шёнберга чередование инструментов заменяет мелодические, гармонические, ритмические обороты:

Шёнберг, Пять оркестровых пьес

208

2 флейты
1 кларнет
1 фагот

английский рожок
1 фагот
1 валторна
1 труба

альт

контрабас

Членение

Музыка, точно так же как и речь, делится на более или менее большие отрезки: без этого она была бы непонятной. Однако найти разделительные черты не так просто, поскольку они не всегда ясно различимы в нотах. Сечения, или цезуры, могут быть различных уровней. Самая четкая граница — молчание: театральный антракт или перерыв между частями инструментальных произведений, продолжительность которых неопределенна, а также паузы, обусловленные самим музыкальным процессом, длительность которых определяет знак паузы.

Разграничение облегчается повторением и возвращением независимо от того, распространяется ли оно на более или менее пространственный фрагмент музыки или ограничивается только характерным мелодическим обо-

чением) начал. Музыкальная мысль (и целая фраза) творится на основе тембровых «пятен», «бликов», с помощью «игры» звуко-красками, динамикой и ритмом. Сонорная композиция часто подразумевает подключение новой техники, получившей название *алекаторики* (от латинского *«алса»* — жребий) и основанной на факторах случайности, частичного предвидения, «размытости», приближительности намерения. Гипертрофия в использовании этих приемов ведет к сужению выразительных возможностей музыки. Их подключение к широкой системе средств, сотрудничество с иными принципами музыкального высказывания обогащает искусство. —

Примеч. редактора.

ротом или ритмической формулой. В предыдущей главе мы уже говорили, что не только полная идентичность, но и совпадение ритма интервалов, а иногда даже просто сходство может быть воспринято в качестве повтора темы.

Движение гармоний тоже может выполнять важную роль в подготовке пунктов разграничения — с помощью кадансов, точек равновесия. Изменения динамики и тембра также часто совпадают с цезурами.

Средством разделения больших частей нередко выступают темп, размер, тональность: с их изменением меняется и характер, настроение музыки.

Разграничение частей проливает свет на структуру музыкального произведения. Отталкиваясь от взаимоотношения отдельных частей, их общих и различных черт, мы можем определить структуру музыкальной формы и символически ее зафиксировать, как правило — с помощью букв: разные буквы соответствуют принципиально отличающимся друг от друга разделам, одни и те же буквы — одинаковым или почти идентичным. Таким образом, например, А В С D — это цепь разных музыкальных тем, а последовательность А В А обозначает две в принципе совпадающие части со включенной между ними третьей иного характера.

В дальнейшем мы будем описывать связанные, сами в себе замкнутые формы; из так называемых «циклических» жанров, состоящих из нескольких самостоятельных частей, мы займемся пока только теми, в которых внешне разрозненные разделы, части явно пронизаны общими чертами.

С помощью комбинаций буквенных обозначений, включая и повторения, можно представить бесчисленное множество музыкальных форм (А, А А, А В, А А В, А В А, А В В, А В С и так далее). Большое разнообразие проявляется как в самых коротких, так и в самых пространственных формах; наглядные тому примеры, как мы увидим, — венгерские народные песни.

Систематизацию крупных форм облегчает то, что за прошедшие столетия из множества схем выделилось какое-то количество наиболее устойчивых, занявших ведущее место. Подавляющая часть произведений, включаемых в музыкальные программы, укладывается в их рамки, хотя далеко не все бесприкословно подчиняются правилам.

Постоянные элементы музыкальной формы

Минимальная конструктивная единица в музыке, которую принято называть мотивом, — это такая самостоятельная музыкальная мысль, которая дальше уже делиться не может*. Все мотивы нашей цитаты 231 (Веберн. Пять оркестровых пьес) — равноправные партнеры музыкального действия, их разграничение обеспечивается паузами. Но есть и такие случаи, когда мотив резко от предшествующего и последующего не отделяется: так, например, из одной характерной мелодической группы, состоящей из трех звуков, развивается Третий бранденбургский концерт Баха:

207

а) Allegro

И. С. Бах. Третий Бранденбургский концерт



* В отдельных случаях мотив может выступить в значении музыкальной мысли. Но в подавляющем большинстве случаев музыкальная мысль состоит из суммы мотивов (будь это мелодия или ткань наподобие цитируемого фрагмента из Веберна). По отношению к мотиву понятие «музыкальная мысль» стоит на более высокой иерархической ступени (подобно тому как предложение соотносится со словом). Тем не менее есть попытка вычленять из более сложных мотивных построений субмотивы (подобно тому как слово можно поделить на слоги), хотя это задача во многом умозрительная и не имеющая практического значения в исполнении музыки. Вообще же полный мотив состоит из трех элементов: предыкт (перед акцентом) — икт (акцент) — постыкт (после акцента). Графически: $\cup - \cup$. Есть мотивы, состоящие из предыкта и икта (ямбические: $\cup -$), из икта и постыкта (хореические: $- \cup$) и даже из одного икта (акцента). Как правило, икт падает на какой-то один определенный звук. А вот предыкт и постыкт могут содержать несколько звуков (тогда и возникает предпосылка к вычленению субмотивов). — *Примеч. редактора.*

Противоположен ему такой случай, когда музыка складывается из четко очерченных фрагментов, элементов одной большой основной мысли (темы). В следующем нашем примере совпадающим элементам соответствуют тождественные обозначения:

Бетховен. Третья увертюра «Леонора»



Первая половина четырехтактной основной темы дробится на элементы, которые повторяются вместе, после чего вычленяется и многократно проводится первый из них. Затем повторяется и вдвое ускоряется вторая часть темы. Наша цитата вместе с тем наглядно иллюстрирует и одну из особенностей классического формообразования: метод тематического развития, который играет важную роль в сонатной форме и фуге.

Знакомство с единицами музыкальной формы облегчается, если их сравнить с элементами речи и литературы, прозы и поэзии. Минимальной понятной единице языка — слову — в музыке соответствует мотив, главному или придаточному предложению — фраза, целому предложению — период, строфе или абзацу — часть¹.

С мотивом мы уже встречались; в предыдущих примерах он выступал самостоятельно или в качестве исходной точки последующего музыкального развития. Однако чаще всего он вливается в музыкальный процесс; его границы не всегда ясны.

Фраза — это музыкальная мысль, ограниченная двумя цезурами. Период содержит в себе две или несколько фраз и, следовательно, разделяется минимально на три стадии — начало, середину и конец; последняя из них самая подчеркнутая. Если музыкальное произведение состоит из единственного законченного периода, то форма — одночастна. Понятия периода и части здесь только на первый взгляд тождественны: рамки части шире, период может быть в них дополнен измененным повторением, вступлением и заключением. Так же мы будем понимать периоды из двух и трех предложений². Слово «часть» в применении к периоду передает иное понятие, нежели относительно формы трио или так называемых «двухчастных» и «трехчастных» форм. В периоде часть, в сущности, синонимична предложению. В многочастных же формах части — это более или менее крупные разделы: экспозиционные, средние (разработочные) и репризные. Они называются: первая, или главная часть, средняя часть, или разработка, и заключительная часть, или реприза. В более сложных формах существуют также вступительные и связующие части.

Понятия фразы, предложения и части может наглядно пояснить широко известный пример:

This musical score page contains measures 289 through 300 of Chopin's Mazurka op. 27 No. 4. The tempo is marked 'Moderato animato'. The music is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is organized into six systems, each with two staves. Measure numbers 289, 294, 299, and 300 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, slurs, and ornaments. Specific measures are marked with letters in circles: (A) at measure 291, (B) at measure 296, and (C) at measure 300. The final system (measures 299-300) includes first and second endings, with the first ending leading back to measure 291 and the second ending leading to a final cadence. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Первая четырехтактная фраза состоит из двух мотивов одинакового рисунка и ритма (2+2 такта). Вторая фраза — тоже из 4 тактов. Эти две фразы повторяются с незначительными изменениями, появляющимися в мелодии. Таким образом, мы приходим к концу первого предложения*. От В начинается второе предложение: оно также складывается из четырех фраз и целиком и полностью повторяется. Все это вместе образует главную, или первую часть мазурки. От С в новой тональности (A-dur) и в новом ритме начинается средняя часть, состоящая из одного предложения, которое включает в себя четыре четырехтактные фразы. В третьей части — репризе — повторяется первый период, а второе предложение (В) исполняется только один раз.

ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ

Период и одночастность

Подобно сложному предложению в речи, части которого разделяются запятой, точкой с запятой или тире, музыкальный период тоже состоит по крайней мере

* Г. Дарваш незаметно вводит понятие предложения, не отличая его от понятия периода. Точно так же нет четкого смыслового различия понятий мотива и фразы. Отсюда расхождение с установившейся в нашем музыкознании четкой системой членения формы. Приводимая мазурка может быть рассмотрена иначе. Первые два двутакта — это фразы (а не мотивы, которые более дробны). В соединении с третьей четырехтактной фразой они образуют предложение со следующей структурой фраз: 2+2+4 (суммирование). Второе предложение содержит варианты изменения в мелодическом рисунке (а потому должно быть обозначено как A_1), но точно повторяет структуру первого. $A+A_1$ = период из двух предложений. Раздел В — не предложение, а период из двух предложений по 8 тактов. Структура фраз этого периода:

2+2+2+2	2+2+4 (суммирование).	($A+A_1$)	+В
1 предложение	2 предложение	1 период	2 период

простая двухчастная форма.

Она содержит очевидное образное единство и образует первую часть мазурки, написанной в сложной трехчастной форме. Раздел С — не предложение, а период из двух восьмитактовых предложений со следующей структурой фраз:

2+2+2+2	2+2+2+2	
1 предложение	2 предложение.	— Примеч. редактора.

из двух фраз*. Части периода дополняют друг друга приблизительно так же, как вопрос и ответ. В музыкальном смысле это означает, что последняя из фраз заканчивается с наиболее сильным логическим ударением: на остановке мелодии или гармонии.

Протяженность и структура периода, количество фраз, их пропорции и связи могут складываться по-разному. За примером обратимся к венгерской народной песне³:



Наш пример — это восьмитактный период, заключающий в себе две фразы одинаковой продолжительности (4+4 такта); в первой фразе повторяется двухтактный мотив.

Как в народной музыке так и в классической музыкальной литературе восьмитактный период встречается чаще всего. В сущности, ему тождествен шестнадцатитактный, который отличается только способом записи. Следующий период (пример 221 а) можно было бы записать и в другом варианте (пример 211 б).



* Под фразой здесь следует понимать предложение. — Примеч. редактора.



Он состоит из четырех фраз одинакового ритма, в его мелодии две крайние и две средние фразы совпадают.

Шестнадцатитактный период не всегда членится на равные части; деление следующей мелодии таково *: два раза по 4, два раза по 3, один раз 2 такта ⁴.



Из 3-тактных одинаковых по ритму фраз — то есть всего из 12 тактов — состоит следующий период ⁵:



В связи с такой песней, как «Чуточку, чуточку», мы уже познакомились с «малоразмерным» способом записи, в результате которого увеличивается количество тактов. Его противоположность — «большой такт»; следующая мелодия может быть записана либо в 4, либо в 12 тактах:

* И все же этот 16-тактный период делится на два предложения по 8 тактов. Второе предложение действительно имеет структуру: 3+3+2. — *Примеч. редактора.*

215

«В Дабрешен зачем ты едешь»



Период может быть и короче восьми тактов:

215

«Ах, ох, что страшилось»



Компоненты этого периода — три двутактные фразы *.

Следующая же мелодия охватывает 20 тактов (или 10 больших тактов); количество тактов во фразах: $4+6+6+4$ **.

216

«Недалече тут его Маргит»



Наши примеры далеко не охватили все возможности членения периода, поскольку количество комбинаций,

* Здесь наиболее лаконичный вариант формы периода — из одного предложения (и трех фраз). — *Примеч. редактора.*

** И здесь очевидно деление на два 10-тактовых предложения. — *Примеч. редактора.*

можно сказать, безгранично. Такое же разнообразие проявляется и в классической музыкальной литературе.

Для того чтобы музыкальное сочинение производило впечатление самостоятельного целого, необходим, по меньшей мере, один замкнутый период, по крайней мере — две фразы, подобно тому как даже самая короткая строфа в поэзии включает в себе минимум два стиха⁶. Такова большая часть народных песен; возможные повторения куплетного характера, идущие от стихотворного текста, не меняют определения такой формы как одночастной. У Шуберта также есть одночастные песни: песня «Дикая розочка» представляет собой 14-тактный период, который делится на три фразы (4+6+4 такта)*. Мелодия, в соответствии с тремя строфами стихотворения, звучит три раза:

317

Шуберт. Дикая розочка



Среди небольших инструментальных произведений тоже встречаются примеры на одночастность. Прелюдия A-dur Шопена состоит из одного 16-тактного периода. Пьеса строится на единственном мотиве одного и того же ритма, два проведения которого каждый раз образуют фразу; всего таких попарных мотивных проведений, или фраз — четыре; эти единицы нужно всегда считать с затактом — с третьей четверти. Из этой цитаты мы можем сделать еще один вывод: цезуры различаются по степени значимости; существуют более подчеркнутые и менее подчеркнутые кадансы: например, основной тон более убедительно завершает мелодию, чем терцовый; об этом в данном случае свидетельствуют кадансы второй и четвертой фраз**.

* В этом периоде 3 предложения и 7 двутактных фраз: 2+3+2. — *Примеч. редактора.*

** Здесь в основе структуры периода также два 8-тактных предложения. — *Примеч. редактора.*



Двухчастная форма

Отношение «вопрос — ответ» может проявляться не только в периоде, но и в больших музыкальных построениях, более развернутой форме.

Рассмотрим структуру мелодии в популярной Серенаде Шуберта. После фортепианного вступления, напоминающего гитарное сопровождение, в 5-м такте начинается мелодия; первый раз передышка, то есть каданс в тонике (d-moll) наступает в 7—8-м тактах, после чего фортепиано повторяет и закрепляет его. В том же ритме

разворачивается вторая фраза (такты 11—16), завершающаяся в параллельной тональности (F-dur). Это — один период, как бы с вопросительным знаком в конце, требующий продолжения. Ответ дает 12-тактный второй период (такты 17—28). Он состоит из двух фраз по 6 тактов; гармоническая последовательность каданса противоположна первому периоду: F-dur, затем D-dur *. Помимо тональных связей и темпового тождества в единстве этих двух частей играет роль и ритм: многократно возвращается мотив с характерной последовательностью триоль — четверть с точкой — восьмая.

219 Moderato Шуберт. Серенада

Голос

Фортепиано

pp

③

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - dar

sim.

durch die Nacht zu dir,

* Сначала — d-moll. — Примеч. редактора.

in den stil - len Hain hernie - der

Lieb - chen, komm zu mir!

Flüsternd schlan - ke Wip - fel rau - schen in des Mon - des

Licht, in des Mon - des Licht;



Это — двухчастная структура. Каждая часть заключает в себе по меньшей мере по одному периоду; однако, несмотря на это, их размеры могут быть разными. Пропорции двухчастной формы, подобно периоду, не всегда симметричны: одна часть может быть даже вдвое больше другой.

Двухчастная мелодия в нашей шубертовской цитате в дальнейшем дважды повторяется с начала до конца. В других случаях повторяется или первая, или вторая части, или обе по отдельности.

Двухчастность характеризует большинство танцев эпохи барокко (аллеманду, сарабанду, жигу и т. д.); среди отдельных частей баховских сюит она тоже встречается часто. В танцах этого стиля обычно повторяются обе части. Эту традицию продолжали композиторы и впоследствии, вместо знака повторения выписывая полностью соответствующий фрагмент только в том случае, если в нем изменялась гармония, динамика или ритм (см. пример 220).

Двухчастность встречается не только в самостоятельном произведении, но и в качестве части более крупных

форм; пример тому — тема из Кларнетного квинтета Моцарта или вариационная мелодия медленной части «Аппассионаты» Бетховена.

Музыка нашего времени тоже знает двухчастную форму. Первая часть следующей цитаты состоит из двух фраз, вторая же представляет собой секвенцию первой; вторая часть повторяется с незначительными изменениями. Обе части связаны друг с другом по типу вопрос — ответ благодаря аналогичному ритму и тождеству заключений:

220 ^(A) Allegro non troppo $\text{♩} = 100$ Барток. Микрокосмос

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a forte (f) dynamic. The first system contains two phrases: the first phrase is a four-measure sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5), and the second phrase is a four-measure sequence of eighth notes (D5, C5, B4, A4). The second system is a sequence of the first system, starting with a half note G4. The third system continues the sequence, starting with a half note A4. The fourth system concludes the piece, starting with a half note B4. The score is marked with (A) at the beginning and (B) in the second system.



Трехчастная форма

Появление — уход — возвращение — такая последовательность сцен известна еще древним народным сказкам и детским играм. То, что составляет старинную тему в литературе — от «Одиссеи» до «Пер Гюнта», — является в музыке конструктивным принципом, который за последние двести лет поднялся до роли ведущего: в трехчастности, в построениях трио, в сонатной форме.

Трехчастность от двухчастной формы отличает не размер, а структура А В А, которая означает, что первая и третья части совпадают, а средняя от них отличается. Главная тема может возвращаться с некоторыми модификациями, но в сущности это ничего не меняет, равно как не имеет большого значения и количество тактов: бывает, что средняя часть — самая длинная (пример 221). Уже среди григорианских хоральных мелодий попадаются построения типа А В А, что происходит из членения текста (*Dies Irae*, *Agnus Dei*). Аналогична и форма французских шансон и танцевальных песен эпохи Ренессанса; однако примечательно, что в старых формах возвращение распространяется только на ритм, мелодия же не повторяется.

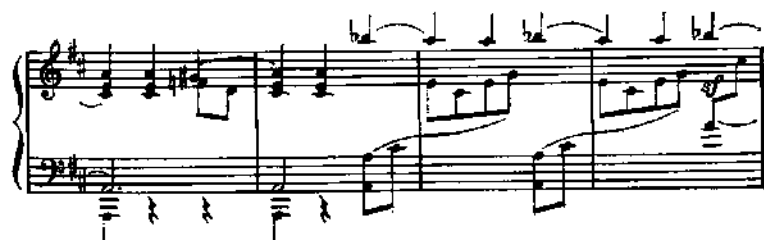
Музыка барокко предпочитала двухчастность; с другой стороны, стиливому повороту XVIII—XIX веков, то есть стремлению к драматической конфликтности, отвечала трехчастная структура. Средняя часть (В) могла все дальше отходить от того, что ей предшество-

вало, принося с собой новый мелодический материал или модулируя в далекую тональность; вместе с тем это означало, что она носит временный характер и требует продолжения, то есть должна подготавливать возвращение главной темы. Третья часть, которой предшествует половинная, чаще всего доминантовая каденция, представляет собой более или менее измененную форму первой части. Ее гармоническое заключение — каденция на тонике, которая может быть подчеркнута расширением и кодой. (Кода — это заключение, эпилог, дополняющий завершение музыкальной формы.) Из трех частей принято повторять первую — отдельно, а вторую и третью, а также коду — вместе; поэтому такие построения выражаются формулой $j|| : A : || : BA : ||$.

В качестве примера расширенной трехчастной формы приведем Менуэт из Лондонской симфонии D-dur Гайдна:

221 $\textcircled{A}$ Allegro Гайдн. Лондонская симфония D-dur

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a piano (piano) staff and a violin (violin) staff. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a piano (pp) dynamic marking. The score illustrates the expanded three-part form discussed in the text, with a clear beginning, middle, and end.





Первая часть — это дважды повторенный 8-тактный период с измененной во второй раз динамикой (вместо *f* — *p*). Средняя часть складывается из начальных мотивов и их ритмических оборотов; ее первый период модулирует из *h-moll* (минор, параллельный основной тональности *D-dur*) в *A-dur* (такты 17—26), который, однако, в следующем 8-тактном периоде с помощью органного пункта (A), вспомогательных нот (*gis*, *b*) и септимового тона (*g*) преобразуется в доминантовый аккорд, с тем чтобы подготовить вступление основной тональности. В репризе повторяется, с мелкими расхож-

дениями, первая часть, после чего кода из 10 тактов завершает форму. (Генеральная пауза, неожиданно прерывающая заключение, относится к числу остроумнейших находок классической музыкальной литературы.)

Еще проще форма популярного Вальса As-dur Брамса: первая и третья части занимают по 8 тактов, коды нет вообще, средняя часть — всего 6 тактов. Во время совместного повторения второй и третьей частей происходят некоторые изменения в последнем периоде, поэтому их надо было выписать по-новому:

Брамс. Вальс ор. 39 № 15

222

1.

2.

3

9



Часто случается, что первая часть возвращается усеченной; это может привести к слиянию второй и третьей частей в единый период (см. такты 9—16 примера 223). Так как граница между двух- и трехчастностью проводится не количеством тактов, а группировкой музыкальных тем, упрощение или сокращение репризы не меняет существа формы — ее трехчастности.

Трио

В танцевальных пьесах французской музыки XVII века средняя часть формы А В А, как правило, трехголосна: в первой части и репризе занят весь оркестр, а среднюю часть играют два гобоя и фагот; эта традиция отразилась и в Менуэте из Первого Бранденбургского концерта Баха. Отсюда родилось название «трио» (тройной), которое сохранилось и в дальнейшем, когда понятие формы трансформировалось и перестало быть связанным с количеством голосов и исполнителей.

Так же как период членится на предложения, двух- и трехчастная форма разбивается на периоды; следующий шаг ведет к еще большим единицам, которые строятся на нескольких соединениях структур А В или А В А. Чаще всего встречается сложная трехчастная форма, имеющая общепринятое название «форма трио»⁷ и, следовательно, тоже структуру А В А, но каждая часть в ней сама по себе также либо двух-, либо трехчастна. Эти три крупные части называются: главная партия⁸ — трио — реприза.

В танцах эпохи барокко, включая музыку сюит Баха, средняя часть не слишком удаляется от главной тональности — не дальше одноименного минора (Minore) или мажора (Maggiore); очень редко встречается параллельная тональность (например, после C-dur — a-moll и наоборот). По характеру части существенно не различаются, что выражается и в их названиях: Menuet I — Menuet II, после чего снова следует первый менуэт. Тем же самым характеризуется и другой пред-

шественник формы трио — ария «Да Саро» итальянского происхождения, которая достигла расцвета в операх Генделя и отдельных частях «Страстей» Баха. В соответствии с общим принципом музыки барокко в пределах одной формы было место только для одной основной темы, для развития только одного настроения.

Новая музыкальная тенденция второй половины XVIII века — тяга к усилению и подчеркиванию драматической конфликтности — проявилась во всех традиционных рамках; для этого особенно хорошо подошла структура трио. В следующей нашей цитате из Моцарта трио из главной тональности (G-dur) попадает в тональность V ступени (D-dur); настроение главной партии определяют острые, короткие четверти и трели, а в трио, наоборот, господствует мягкая гибкая мелодия первых скрипок.

Моцарт. Маленькая ночная серенада (K. 525)

223 **A** Allegretto

1 скрипка

2 скрипка

Альт

Виолончель
или
контрабас

⑧

p

p

p

p

⑨

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

Fine

⑩

Trio

sotto voce

p

p

p





Первый раздел — трехчастный, с сокращенной репризой*; в трио второй период — короткий, всего 4 такта; репризу от первого периода отличает всего один-единственный звук (*ais* у первых скрипок в первом такте). На повторение первой части указывает обозначение «Да Саро» («сначала»).

Подчеркивание драматических противопоставлений в формах трио Гайдна, Моцарта и Бетховена часто вело к расширению их рамок и к изменению внутренних пропорций.

Тональность трио складывается по-разному: где остается первоначальной, где становится одноименной или переходит в параллельный минор или мажор, а то идет в тональности III, IV, V, VI и даже VI низкой ступеней. Кроме того, трио может быть при необходимости дополнено возвратным ходом⁹, а реприза — более или менее короткой кодой.

Заключительный звук (*a*) первой части Скерцо в Седьмой симфонии Бетховена продлевается, подготавливая начало трио (D-dur).

Иногда повторяется не только первая часть, но и трио, после чего в третий раз звучит первая часть. Опять-таки в Скерцо Седьмой симфонии, после А В А В А, в третий раз вступает трио (В), но через несколько звуков внезапно прекращается, и самым неожиданным образом часть заканчивается; то же самое происходит в Скерцо Девятой симфонии. Реприза главной партии может быть сокращена или видоизменена, как в частях

* Здесь классический пример простой репризной двухчастной формы. — Примеч. редактора.

Скерцо Четвертой и Пятой симфоний. А в Мазурке а-толл Шопена трио заменяется одним-единственным периодом (см. пример 209).

В музыке нашего столетия форма А В А трансформировалась еще больше: части меньше замыкаются, слабее связываются друг с другом, трио по своему характеру трактуется как эпизод*, реприза скорее лишь напоминает первую часть. Наиболее разнообразные решения структуры трио воплощаются в фортепианных пьесах Дебюсси; среди них нет и двух, конструкция которых была бы одинакова. Возьмем наугад одну из них:

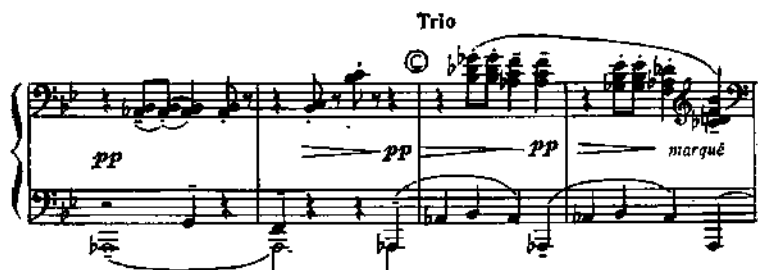
Дебюсси. Детский уголок. Колыбельная слона

(главная партия)

224  Assez modéré

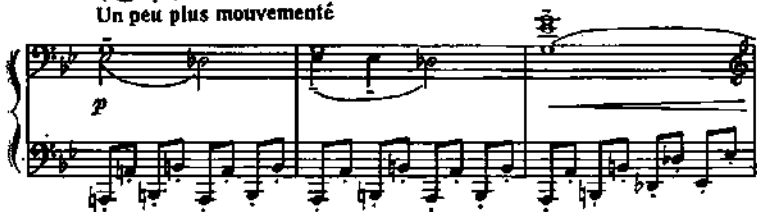


* В советском музыкознании принято различать две основные разновидности сложной трехчастной формы: с трио и эпизодом.—
Примеч. редактора.

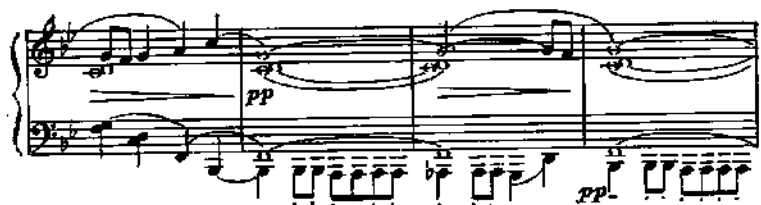




(① родственно ②)
Un peu plus mouvementé







Вариации

Слово «вариация» означает изменение; это название такой музыкальной формы, в которой тема появляется подряд в нескольких разных обликах. В форме вариаций могут строиться самостоятельные пьесы, как, например, Вариации на тему Гайдна Брамса; или отдельные части и разделы больших произведений — например, вторая часть сонаты «Аппассионата» Бетховена.

Тема вариаций создается либо композитором, либо заимствуется у другого композитора, но может быть и известной мелодией: народной песней, общепринятой церковной песней. Тема может состоять из одной, двух или трех частей, но бывает и так, что вариации строятся на единственной, конспективно короткой, из 4—5 тактов теме. Их количество непостоянно. «Переработан-

ная» (видоизмененная, дополненная) разновидность хоральных мелодий или народных песен может уже сама по себе рассматриваться как вариация, хотя перед ней и не звучит оригинальная, общеизвестная тема. С другой стороны, максимальное количество вариаций определено 33 вариациями Бетховена, написанными на тему Диабелли.

Элементы темы в вариациях отчасти сохраняются неизменными, отчасти трансформируются. В хоровых произведениях эпохи Ренессанса к упрощенной форме какой-нибудь традиционной мелодии (*cantus firmus*) приписываются контрапунктические голоса; в хоралах Баха гармонии сопровождают исходную одноголосную церковную песнь.

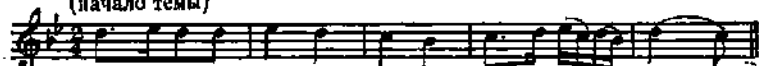
В сюитах барокко было принято, чтобы после какой-либо танцевальной части следовал «дубль», а это не что иное, как вариация предыдущей части; ее суть, как правило, заключается в модификации темпа, украшении первоначальной мелодии или арпеджировании аккордов. В сюите *h-moll* Баха Полонез и «дубль» связаны друг с другом интереснейшим образом: верхний голос первого тождествен басовому голосу последнего.

К старинным коллективным танцам относится пассакалия; это понятие сложилось в эпоху барокко и с тех пор относится к одной из своеобразных разновидностей вариаций: ее характерная особенность — 4—8-тактная мелодия в басу*, которая упорно повторяется, в то время как остальные голоса изменяются и развиваются. Заключительная часть брамсовских Вариаций на тему Гайдна представляет собой пассакалию, построенную на трансформированной первоначальной теме:

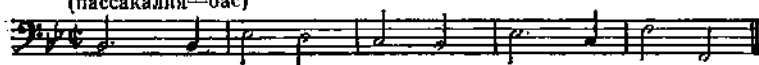
225

Брамс. Вариации на тему Гайдна

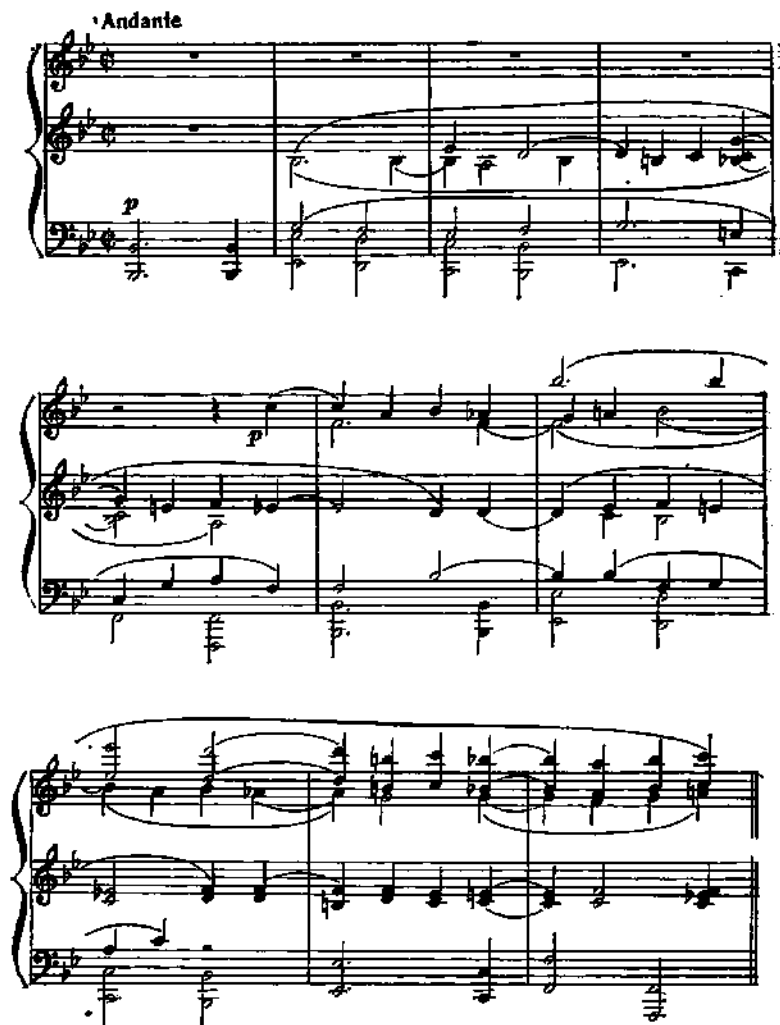
(начало темы)



(пассакалия—бас)



* Возможна и иная структура темы. — *Примеч. редактора.*



Чакона, которая, судя по ее происхождению, была, очевидно, испанским танцем, с течением времени превратилась в понятие формы, близкой пассакалии. Различаются они тем, что в чаконе повторяется не только бас, но и последовательность гармоний, тогда как остальные музыкальные компоненты варьируются. Са-

мые известные примеры этой вариационной формы — Чаконa d-moll для скрипки соло Баха, 32 вариации (для фортепиано) Бетховена, Финал Четвертой симфонии Брамса.

Неизменными сохраняют свои очертания мелодия и гармония в вариациях Гайдна и Моцарта; средством варьирования здесь служат украшение и фигурация (проходящие и вспомогательные звуки, арпеджирование аккордов), а также те или иные изменения ритма (см. пример 99) *.

Бетховен, расширяя возможности драматических противопоставлений, резко менял облик и настроение каждой из вариаций. Еще дальше в этом направлении пошел Шуман: связи между разделами в его Симфонических этюдах весьма далекие, чисто символические; затем появился один из величайших мастеров этой формы — Брамс, который наделял каждую отдельную вариацию все новым и новым внутренним содержанием.

Нередко в вариациях четкие границы уступают место связующим частям; в «Пляске смерти» Листа вариации мелодии «Dies Irae» связываются свободными каденциями фортепиано. К необычным типам этой формы относится и II часть сонаты «Аппассионата» Бетховена, где две соседние вариации сливаются в единое целое за счет того, что вторая половина одной из них меняется местами с началом следующей.

Своеобразный случай пассакалии встречается в песне «Двойник» Шуберта на слова Гейне: повторяющиеся в басу тоны ($h - ais - d - cis$) несколько раз модифицируются ($h - a - d - cis$, $h - a - d - c$, $h - ais - d - c$).

Когда-то повторяющийся без изменений бас называли *basso ostinato*, что означает «упорный бас» **.

* В классических (или строгих) вариациях, окончательно отшлифовавшихся в творчестве Моцарта и Гайдна, мелодия подвергалась так называемой орнаментальной обработке (о чем говорит Дарваш), но порою кардинально изменяла первоначальному облику. Гармония в большей мере сохраняла привязанность к тематическому истоку. Нормативным считалось: сохранение формы (минор); изменение темпа в предпоследней вариации, лада — в одной из последних вариаций, темпа, размера и формы — в финальной вариации. Этот стереотип был разрушен Бетховеном. — *Примеч. редактора.*

** Вариации на *basso ostinato*, которые иначе называют пассакалиями (испанский танец-шествие, сопровождавший траурную

В настоящее время термин «*ostinato*» относится и к упорному, неизменному повторению гармонии, ритма, даже мелодии¹⁰, что в первой половине XX века стало одной из господствующих особенностей музыкального стиля. Нет необходимости цитировать — достаточно, если мы сошлемся на популярное Болеро Равеля, мелодия, гармония и ритм которого непрерывно повторяются; единственное средство варьирования и развития — инструментовка.

Иногда серию вариаций заключает кода (Бетховен. 32 вариации), в других случаях возвращается первоначальная форма темы (Бах. «Гольдберг-вариации»), а бывает и так, что в конце серии вариаций на их тему строится fuga (Бах. Пассакалия *c-moll*; Брамс. Вариации на тему Генделя).

Рондо

В XIII—XIV веках на территории Франции и Италии, а затем по всей Европе стал популярным хороводный танец (по-латински — *gondellus*), в котором, взяв друг друга за руки и образуя широкий круг, кружились юноши и девушки. Из группы танцующих время от времени на середину круга вылетала какая-нибудь пара со своим «*solo*» после чего она снова вливалась в общий хоровод.

В музыке, сопровождавшей танец, это отражалось в том, что группа танцевала под один и тот же «рефрен», а ведущим парам полагалась каждый раз новая мелодия («куплет», что в переводе означает «парочка»).

В эпоху Ренессанса традиции этой формы были усвоены вокальными жанрами. Хор начинал с какой-то одной строфы, а сменяющие ее «стансы»¹¹ пелись солистами; между ними и в конце возвращалась начальная мелодия — без изменений или с небольшими модификациями. Но бывало и так, что стансы дополнялись инструментальными интермедиями.

Отсюда происходит музыкальная форма, отличитель-

церемонию), были весьма распространены в эпоху барокко. Напомним знаменитую органную пассакалию *c-moll* Баха, его же *Crucifixus* из Мессы *b-moll*, знаменитую Пассакалию Генделя. Эта форма получила вторую жизнь в музыке XX века. Особенно блестяще ее разработал Д. Шостакович. — *Примеч. редактора.*

ным признаком которой является рефренообразное, по меньшей мере двукратное возвращение главной темы; между появлениями темы рондо вступают интермедии (эпизоды). Итак, структура рондо следующая: А В А С А или А В А С А D А и так далее.

Под влиянием французского барокко — балетной музыки Люлли, клавесинных пьес Куперена и Рамо — рондо распространилось по всей Европе, таким образом проникнув и в произведения Баха, в первую очередь — в танцевальные части его сюит.

В музыке барокко тема рондо состоит из одного периода и, как правило, возвращается без изменений, из-за чего целиком выписывалось только начало пьесы.

226 (тема рондо)

Куперен. Жюны



1-й куплет (эпизод)





2-й куплет



3-й куплет





Куплеты (ритурнели) имеют характер связки; в отношении как ритма, так и мелодии это — приложение к главной теме. Если они и модулируют, то не уходя далеко от главной тональности; их окончание в смысле гармоний незамкнуто — одним словом, они не самостоятельны.

Однако музыкальная форма уже и для старых мастеров не была жесткой схемой. Можно встретить случаи, когда возвращается не только тема рондо, но и первый эпизод; еще чаще во время этих реприз появляются большие или меньшие отклонения. Такова, например,

структура первых частей *concerti grossi* Вивальди и Баха, этих концертов эпохи барокко: возвращающаяся тема (ритурнель) оркестра (*ripieno*) появляется все в новых и новых тональностях, за исключением, разумеется, последнего проведения, которое должно звучать в основной тональности.

Венские классики до некоторой степени расширили традиционные рамки формы рондо¹². В интересах разнообразия они резче отделяют куплеты от главной темы, часто заканчивая их в другой тональности, в результате чего их приходится связывать со следующим рефреном возвратным ходом. Последнее проведение темы рондо, как правило, дополняется кодой.

В музыке XIX века внутренние пропорции рондо расширились еще больше, самостоятельность куплетов стала проявляться еще отчетливее; об этом свидетельствует, в частности, вторая, медленная часть Патетической сонаты Бетховена, песня Шуберта «Маргарита за прялкой», Мазурка B-dur (op. 7 № 1) Шопена.

В произведении Мусоргского «Картинки с выставки» каждой из десяти «картин» предшествует построенный на одной теме раздел *Promenade* («Прогулка»), который связывает их друг с другом. Классическая форма, таким образом, «выворачивается наизнанку»: возвращающаяся тема — «прогулка» — выполняет роль куплетов, а главное действие разыгрывается в разнообразных «картинах». «Прогулка» с каждым возвращением трансформируется: в одном случае («С мертвыми на мертвом языке») выполняет функции «картины», а в последней части («Богатырские ворота») обнаруживается в скрытой форме (обратим внимание на верхние звуки, отмеченные крестиками):

227 Allegro giusto

Мусоргский. Картинки с выставки
Прогулка (1)



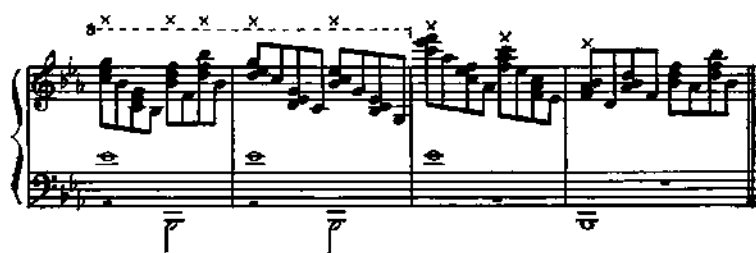
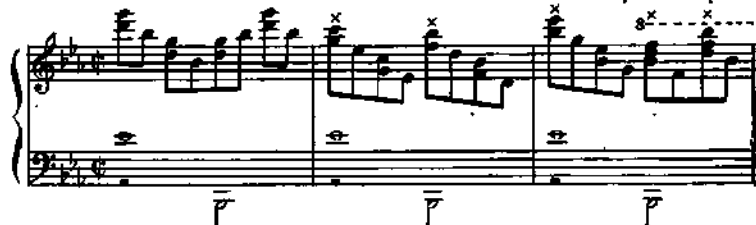
Andante non troppo

С мертвыми на мертвом языке



Maestoso

Богатырские порота



Похожа на «Картинки с выставки» и структура Танцевальной сюиты Бартока, части которой объединяются «ритурнелем».

Музыка нашего столетия вернула к жизни все разновидности рондо¹³. Кодай в «Марошсэкских танцах» самостоятельными эпизодами и трансформированными рефренами продолжил романтическую традицию, а в венском глокеншпице из «Яноша Хари» воспроизвел простую форму рондо барокко.

Сонатная форма

Прежде всего мы должны рассеять недоразумение, которое может быть вызвано двойственным толкованием термина «соната». Когда это понятие встречается в музыкальных программах — среди фортепианных произве-

дений или в камерной музыке, — тогда оно означает сочинение, состоящее из нескольких частей (циклическое).

Другой смысл сонатной формы определяет конструктивную схему одной-единственной части.

Сонатная форма строится, как минимум, на двух темах и их возвращении. Рассматриваемая сама по себе как целое, она может члениться на две или три части *. Схема двухчастной сонаты **:



Следовательно, обе части характеризуются симметричностью, отношениями «вопрос — ответ». Двухчастная форма, расширенная до сонатности, расцвела в эпоху барокко; хрестоматийный пример — Этюды Доменико Скарлатти для клавесина. Позднее, с появлением творчества Гайдна и вследствие распространения сонатной формы тройного членения она отступила на второй план

* Сонатная форма принадлежит к числу великих открытий художественного гения человечества. В основе ее — диалектическая природа, что позволяет использовать форму в качестве инструмента художественного познания диалектической сущности мира. В дополнение к предпринятому ниже описанию можно предложить такое определение сонатной формы: многотемная композиция, в основе которой лежит объединяющая функция контраста, его развитие и достижение новых уровней контрастирования. Сонатная форма подразумевает диалектическую взаимообусловленность всех разделов, их подчеркивающую причинно-следственную зависимость и непрерывность в направленном становлении образно-смыслового ряда. — *Примеч. редактора.*

** Сонатная экспозиция может содержать четыре раздела, получивших названия: главная партия (а не тема, ибо партия может включать несколько тем), связующая партия (переходный, неустойчивый эпизод), побочная партия (также могущая быть многотемной) и заключительная партия (торможение, завершение, но... в новой тональности, чаще — побочной). Данная схема показывает старинную сонату, где разделы экспозиции (и соответственно — репризы) еще не обособились, а потому могут быть названы так, как их представляет автор, а не так, как принято в музыковедении, обобщившем опыт классицистской сонаты. — *Примеч. редактора.*

Каркас трехчастной сонаты можно представить в виде следующей схемы, в которой многое, естественно, представлено в несколько упрощенном виде:



Таким образом, отношения трех основных частей¹⁴, точнее, — разделов, в сущности, те же, что и в формах А В А; в результате введения средней части (разработки) третья приобретает характер репризы, поэтому она так и называется.

Членение сонатной формы напоминает структуру героического эпоса, начальный раздел в котором — это экспозиция, то есть представление главных героев и существующего между ними конфликта, чему в музыке соответствует показ и противопоставление основных мелодий, тональностей, ритма, тембра.

Разработку можно в какой-то мере сравнить с «завязкой» (или «интригой») в драме: уже знакомые по экспозиции темы расчлняются на элементы, сталкиваются и соперничают друг с другом; этому сопутствуют модуляции, контрапункт, а также трансформации динамики и регистров.

В репризе снова разыгрываются события экспозиции, но на этот раз все темы звучат уже в основной тональности*.

* Экспозиция формулирует несколько типов контрастирования (смыслового сопоставления либо альтернативного противостояния): 1) контраст тем-интонаций; 2) контраст типов изложения — экспозиционного и срединного, — следовательно, контраст состояний — устойчивого и неустойчивого; 3) контраст тональных сфер (в этом сюжете экспозиция выполняет функцию завязки); 4) производный контраст, то есть преобразование найденного, получение нового из старого. Все эти линии продлеваются из экспозиции в следующие

Мы намеренно пока не будем говорить о множестве всяких ограничений, которые выдвигаются общими нормами относительно характера и размера частей и тем сонаты.

На практике преобладают исключения, весьма расходящиеся со схемой, решения, отходящие от правил. Но сначала приведем пример правильного построения формы:

Моцарт. Дивертисмент

Экспозиция 228
главная партия
Adagio

Скрипки I *p*

Скрипки II *p*

Альты *p*

Виолончели и контрабасы *p*

разделы. Разработка может сохранить инерцию накопления нового тематизма.

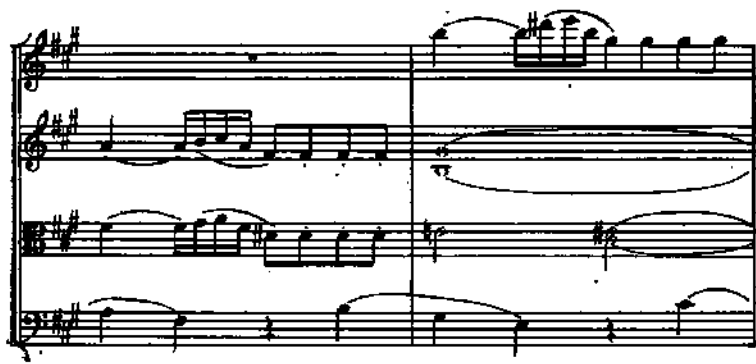
Срединный тип изложения (знак неустойчивости, устремленности), скромно представленный в экспозиционном разделе связующей партией, получает мощнейшее усиление в разработке и ослабляется в репризе. Экспозиционный конфликт тональностей порождает поиск стабилизации, равновесия — через модуляционные напряжения разработки.

Наконец, идея производности, выразившаяся в тонких тематических связях экспозиции (прежде всего — в интонационной зависимости сферы побочного тематизма от главного), получает своего рода макропроекцию в структуре целой формы: разработка и реприза — крупнейшие разделы сонаты, производные от экспозиции. Кроме того, идея видоизменения тематизма — главная для сонатной формы. Достижение новых качеств образа через трансформацию — внутреннее свойство сонаты. Поскольку сонатная форма очень активно использовалась и ярче всего проявилась в жанре симфонии, это ее свойство стало одним из коренных признаков симфонизма (как типа музыкально-художественного мышления). — *Примеч. редактора.*



связующая партия

побочная партия





заклучение

разработка





реприза
главная партия

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a melodic line, followed by a trill (tr) and a long, rapid sixteenth-note scale. The second staff is in treble clef and contains a whole note chord. The third staff is in bass clef and contains a whole note chord. The fourth staff is in bass clef and contains a whole note chord. The system concludes with a measure containing a trill (tr) on the top staff.

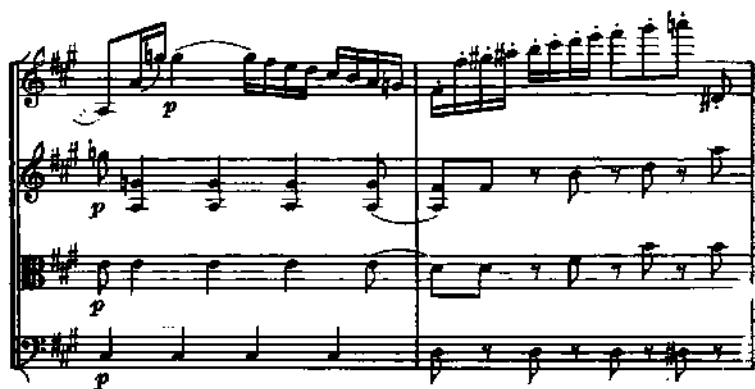
The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line with a trill (tr) and a long, rapid sixteenth-note scale. The second staff is in treble clef and contains a whole note chord. The third staff is in bass clef and contains a whole note chord. The fourth staff is in bass clef and contains a whole note chord. The system concludes with a measure containing a trill (tr) on the top staff.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line with a trill (tr) and a long, rapid sixteenth-note scale. The second staff is in treble clef and contains a whole note chord. The third staff is in bass clef and contains a whole note chord. The fourth staff is in bass clef and contains a whole note chord. The system concludes with a measure containing a trill (tr) on the top staff.



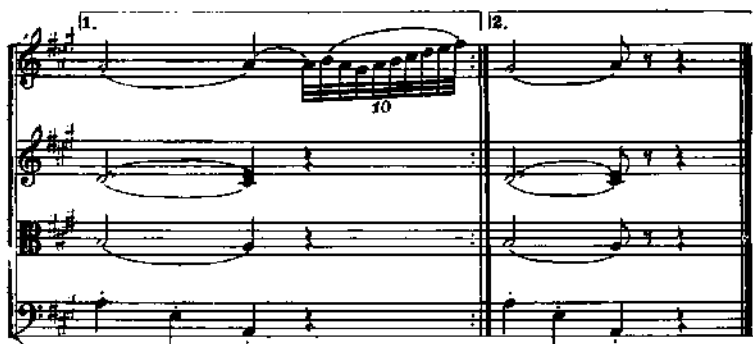






заклучение





Сонатная форма может быть различными способами расширена: как главная, так и побочная партии могут заключать в себе несколько разделов — в этом случае мы говорим о группах тем. Если заключение достигает размеров самостоятельного периода, то оно называется заключительной частью (партией). Пропорционально расширению экспозиции увеличиваться могут также разработка и реприза; в симфониях Бетховена последнее заключение иногда так расширяется, что может рассматриваться почти как второй разработочный раздел. Экспозиции может предшествовать медленное вступление.

В нашем предыдущем примере в конце экспозиции, и репризы стоит знак повторения, как в трехчастной форме, то есть $A: \parallel : B A: \parallel$. В поздних произведениях Гайдна и Моцарта второй знак повторения уже отсутствует; начиная с увертюр и «Аппассионаты» Бетховена стало необязательным и повторение экспозиции. В сонатных частях классических концертов перед экспозицией играет оркестр — полностью в основной тональности¹⁵, — сольный инструмент вступает уже после этого и играет в обычной последовательности модуляций. Но и это не осталось навечно: Фортепианные концерты G-dur и Es-dur, Скрипичный концерт Мендельсона сразу начинается солирующий инструмент (см. пример 311).

Мелодический материал главной и побочной партий необязательно должен быть противоположного характера: в первой части Струнного квартета d-moll и Лондонской симфонии D-dur Гайдна обе тематические группы начинаются одинаковыми мотивами; разнообразие круга настроений проявляется в действии прочих музыкальных факторов.

В сонатах Гайдна и Моцарта вторая тональность экспозиции чаще всего — доминанта к основной тональности, а в случае минора — параллельный мажор. Бетховен ведет модуляцию, особенно в поздних сочинениях, еще дальше. Композиторы-романтики искали все более смелых решений. В «Ромео и Джульетте» Чайковского внезапная модуляция, предшествующая побочной теме, приводит из *h-moll* в *Des-dur*.

Размеры и значение разработки варьируются; в увертюре к «Свадьбе Фигаро» Моцарта ее место занимает короткий возвратный ход, в симфониях же Бетховена она, как правило, больше, чем экспозиция. Исключительный случай происходит в разработочном разделе первой части «Героической»: вступает новая, самостоятельная мелодия, которая затем неожиданно появляется и в коде.

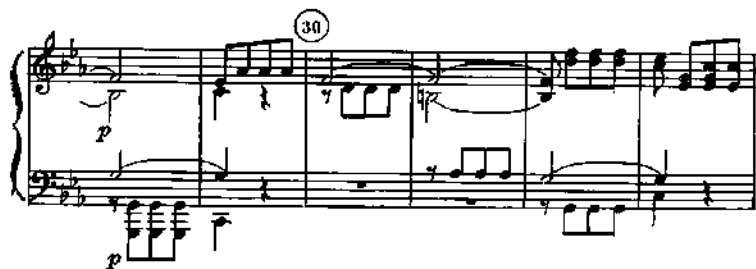
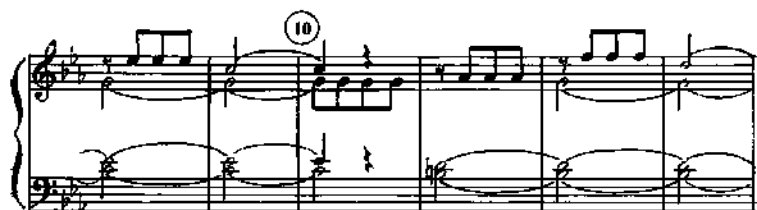
В репризе тоже нередки отклонения от правил; иногда первая тема возвращается сначала не в основной тональности — тогда это называется «ложной репризой». В случае минорной основной тональности вторая тематическая группа (побочная партия) может пойти в одноименном мажоре (см. следующий пример). Сонатные части более позднего происхождения характеризуются существенным сокращением репризы, измененным, порой лишь символическим возвращением основных тем.

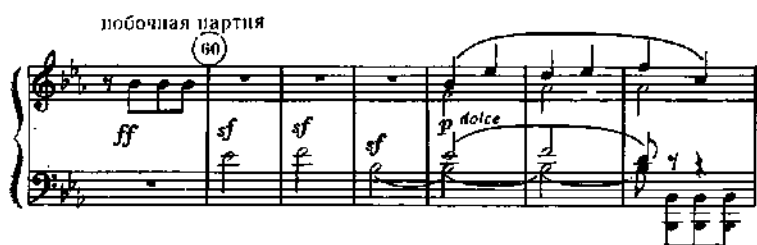
Приведем несколько отступающих от правил примеров, перечисление которых можно было бы продолжить до бесконечности. Они свидетельствуют о том, что сущность сонатной формы кроется не в членении конструкции, а в ее драматическом характере: в постановке конфликта, его обострении и разрешении. И что может убедительнее свидетельствовать об этом, как не I часть Пятой симфонии Бетховена!

Бетховен. V симфония

экспозиция
главная партия
229 *Allegro con brio*

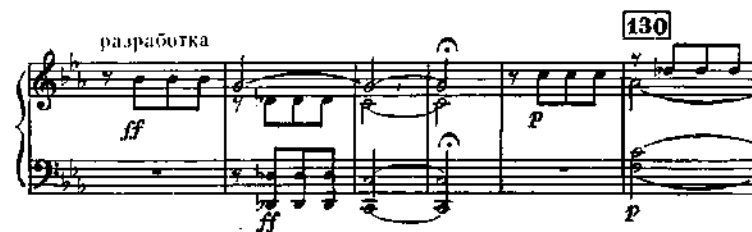


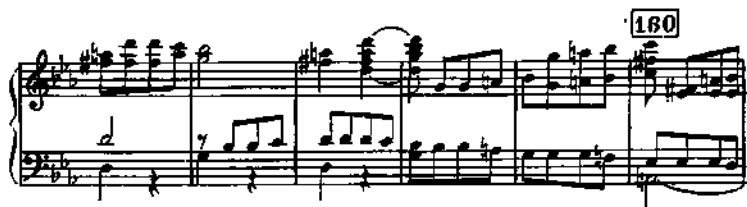
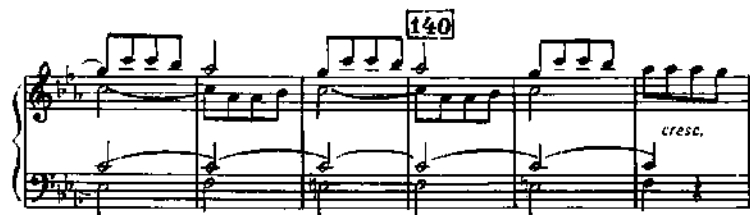






заклучительная партия

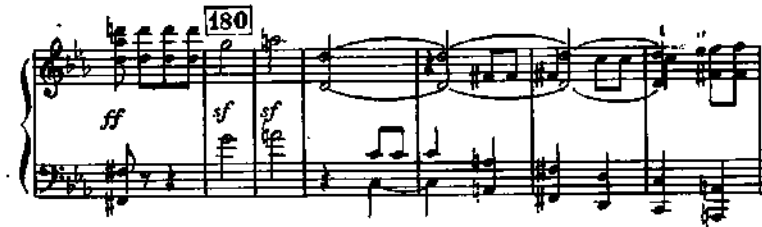




170

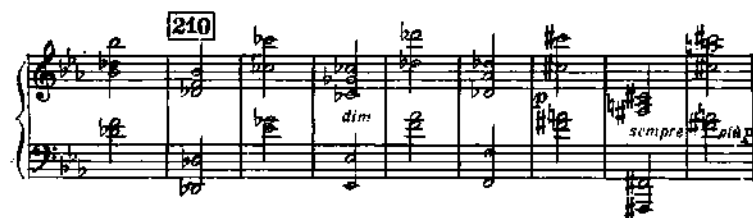


180



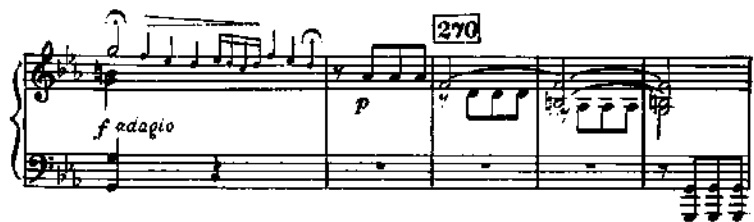
190





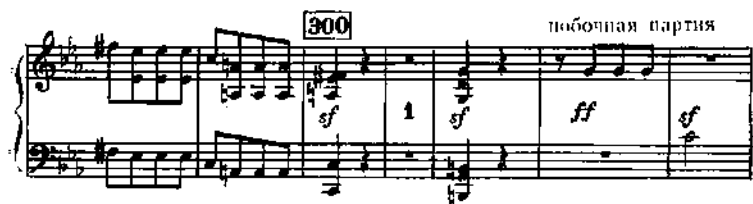


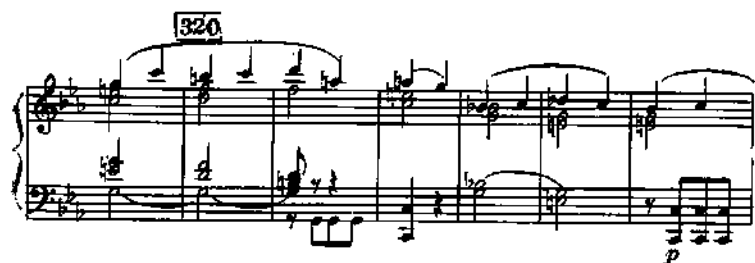
реприза
главная партия





связующая партия







кода
(вторая разработка)

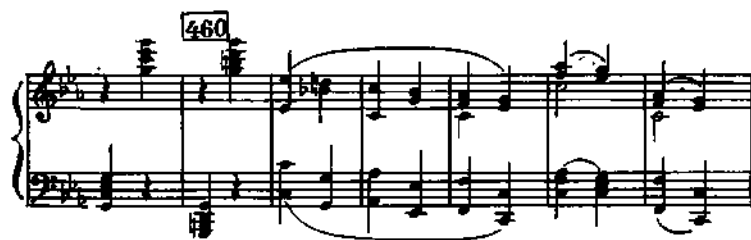
370

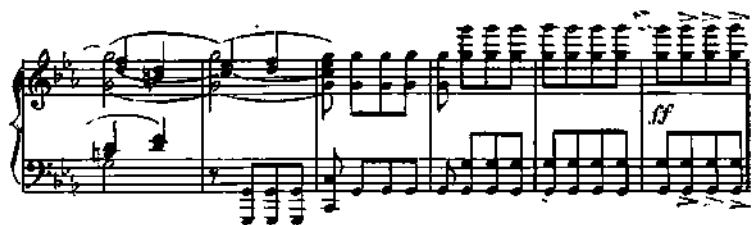
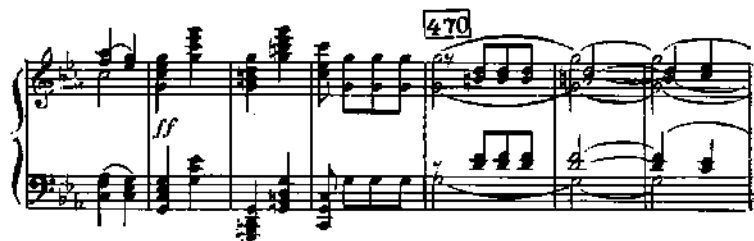


390











Характерный начальный мотив, состоящий из четырех звуков, играет главную роль в непрерывной связности формы в качестве соединительного материала, скрепляющего отдельные разделы. Из него образуется главная тема и связка, затем — начало побочной темы (такты 59—60) и заключающий ее фразы басовый ритм (65—66 и т. д.), а также заключительная тема; им начинается и заканчивается разработочный раздел, равно как и примыкающая к репризе обширная кода. Из фрагмента побочной темы, состоящего из двух половинных нот (такты 60—61), вытекает разработка и значительная часть коды (такты 179—239 и 398—414). Материал тактов 101—102, кажущийся поначалу несущественным, тоже становится средством развития в коде (после такта 444). Фрагмент между тактами 94—109 или между тактами 346 и 361 может быть истолкован двояко: либо как связка, либо как вторая побочная тема.

Контрапункт и форма

Контрапункт — это один из способов образования музыкальной структуры, однако он не определяет форму в целом. В эпоху формирования вокального контрапункта * рамки, размеры произведений устанавливались, в первую очередь, текстом и условиями *cantus firmus*'а. Принцип повторения сначала выражался в том, что композиции строились на всем известной мелодии и выступали в качестве их вариаций. Позднее, благодаря тому, что одна и та же мелодия звучала в разных голосах несколько раз подряд, эту роль принял на себя имитационный контрапункт.

* Имеется в виду полифония строгого письма. — *Примеч. редактора.*

В эпоху барокко, вследствие распространения инструментальной музыки, наступило время, когда средства контрапункта сконцентрировались в самостоятельной форме — фуге.

Основной элемент фуги — короткая, характерная тема, которая показывается в одном голосе, а затем поочередно вступает во всех голосах; позднее, на протяжении произведения, она многократно возвращается неизменной или в обращении, в основной тональности или в побочных. Тема фуги, которая, как правило, начинается с основного тона тональности, называется «вождь»; ответ, вступающий на другом звуке, называется «спутником». Вождь и спутник получают развитие в свободном контрапункте.

Структура фуги, последовательность ее разделов не столь строго предустановлены, как в формах, описанных в предыдущей главе. Ее первая часть, в которой все голоса пронизываются темой, — это экспозиция (изложение). Схему экспозиции фуги можно наглядно представить следующим образом*:

			спутник
	спутник	контрапункт	свободное развитие
вождь	контрапункт	свободное развитие	
		вождь	контрапункт

После этого начинается интермедия, где главная тема не появляется, затем снова приходит очередь

* В нашей теоретической практике более употребительны понятия «тема» и «ответ», чем «вождь» (*dux*) и «спутник» (*comes*).

Под «контрапунктом» автор подразумевает развитие голоса из темы, после того как она перебросилась в другой голос. Такой контрапункт получил название противосложения (складывается с темой и противостоит ей). Противосложения бывают свободные (каждый раз меняющиеся) и удержанные (сохраняемые). Сохранение в схеме слова «контрапункт» означает, что она отражает фугу с одним удержанным противосложением. Остальные противосложения свободны (в схеме — «свободное развитие»). Добавим, что ответ («спутник») традиционно дается в тональности доминанты. — *Примеч. редактора.*

тематических проведений, когда голоса вступают не в том порядке, в каком они появлялись первоначально*.

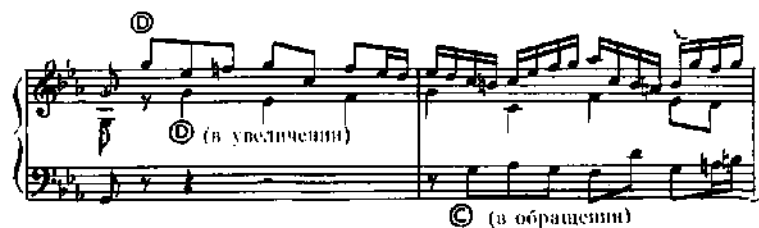
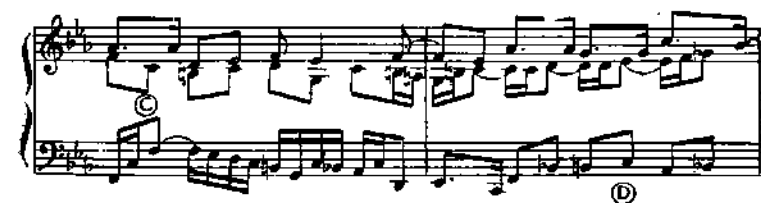
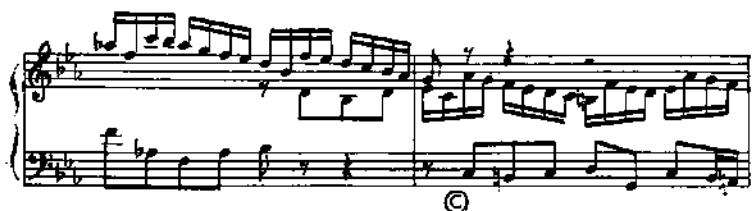
В целом fuga состоит из чередования тематических разделов и интермедий; в последней части тема звучит опять в основной тональности, а после этого, как правило, следует кода (заключение). Заключительные обороты часто опираются на органнй пункт, преимущественно на тонике или V ступени. На протяжении фуги неоднократно появляется стретта (уплотнение): скопление голосов, состоящее в том, что еще прежде, чем прозвучит вся тема в одном голосе, другие голоса также подхватывают ее.

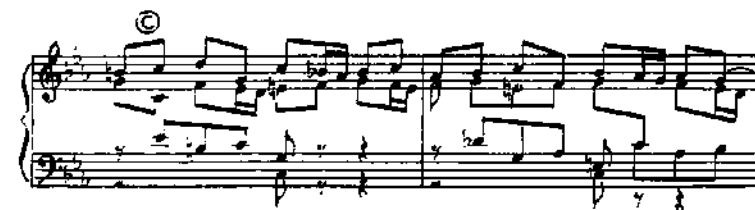
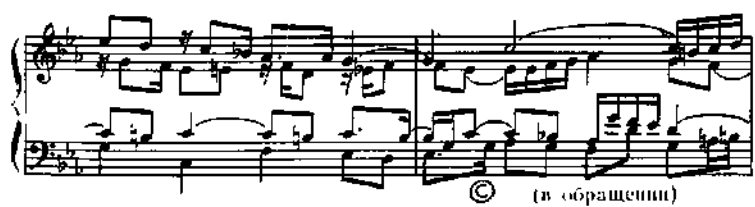
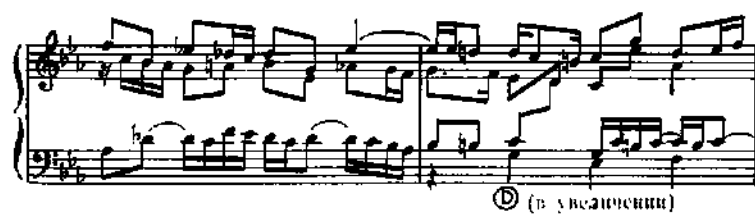
В фуге действуют принципы как «точной», так и «свободной» имитации: интервалы спутника могут расходиться с вождем, если этого требует тональность или гармония. В разворачивании формы, в усилении напряженности могут играть роль разнообразные средства имитационного контрапункта: обращение и ритмическое варьирование, увеличение и уменьшение.

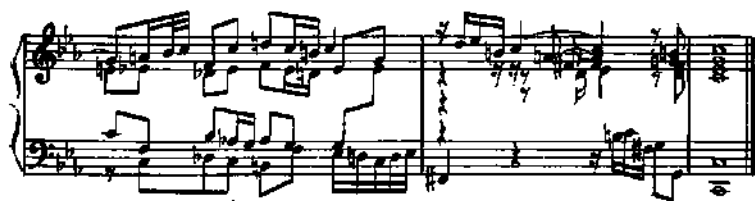
И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир



* На самом деле интермедии сплошь и рядом возникают в пределах экспозиции: между парами проведений темы, перед третьим и перед четвертым проведением. Их появление диктуется качеством тематического материала и не имеет строгих предписаний. — *Примеч. редактора.*







(в обращении)

Двойная (тройная, четверная) fuga складывается из нескольких разных тем; изложение тем происходит либо по очереди (причем впоследствии они встречаются), либо они появляются сразу вместе.

Фугетта — это fuga меньших размеров; фугато представляет собой разработочный раздел имитационно-контрапунктического типа в какой-нибудь большой форме, например в сонате.

Период расцвета фуги связан с именем Баха; непревзойденные образцы разнообразия этого жанра — его «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги».

Венские классики продолжали традиции канона и фуги преимущественно в рамках крупных форм. Во многих сонатах и струнных квартетах Гайдна, Моцарта, Бетховена место финала занимает самостоятельная fuga, в увертюре к «Волшебной флейте» и в последней части симфонии «Юпитер» Моцарта fuga выстраивается в рамках сонатной формы. В I действии «Фиделио» Бетховена квартет G-dur начинается в виде канона; первая часть Менуэта в струнном квартете d-moll Гайдна — правильный канон.

В эпоху романтизма роль контрапункта изменилась: она ограничилась тем, что ведущую мелодию дополняет сплетение красочных, оживляющих музыкальную ткань голосов.

В XX веке традиции контрапункта обогатились новыми решениями; в первой части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока fuga принимает вид своеобразной арочной формы: тема начинается на звуке *a*, затем голоса постепенно вступают по квинтовым интервалам вверх и вниз, пока в обоих направлениях не придут к *es*, после чего, двигаясь в обратном порядке, они снова возвращаются к звуку *a*. В этой части действуют два существенно новых конструктивных принципа: с одной стороны — строгая интервальная последователь-

ность вступления голосов, что родственно методу серийной музыки; с другой стороны, структура музыки основывается на одном из средств контрапункта: инверсии ракохода, что принято называть концентрической формой¹⁶ (ее формула: A B C D C B A). Эта структура характеризует также третью часть «Музыки» и, как мы увидим, может осуществляться в качестве формы, суммирующей многочастные произведения.

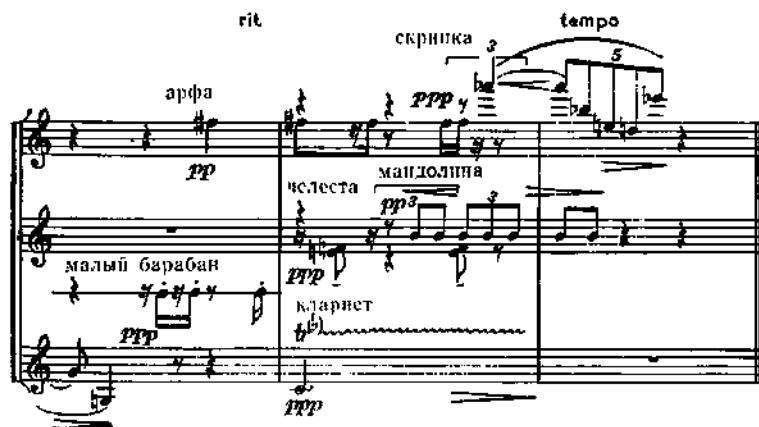
Формообразующая роль контрапункта не ограничивается имитацией: отдельные музыкальные темы — хотя бы они строились всего из одного короткого мотива или даже одного-единственного звука — могут через тонкую ткань голосов сложиться в связную форму, которую нельзя причислить к традиционным типам, полученным посредством мотивного или тематического развития.

Этот вид формообразования, наряду с лаконизацией тематического материала, проложил дорогу невиданным возможностям полифонии в музыке Веберна; приведем одну из частей Пяти оркестровых пьес, состоящую всего из 6 тактов*:

Веберн. Пять оркестровых пьес
rit. — — — tempo



* Полифонии в традиционном смысле здесь нет, поскольку нет освоения звукового пространства с помощью мелодических процессов. Здесь стереофоническая автономизация (и персонификация) отдельных тембров и регистров, переключки красок и ритмов, переключки тембромотивов, не имеющих более или менее продолженной жизни. Слух следит именно за изменениями тембра, постоянно меняя направление внимания и вычлняя некую главную «линию», раздробленную на множество разнотембровых фрагментов. Такая манера получила название Klangfarbenmelodie (мелодия звуковых красок). Мелодия, правда, при этом как раз и не возникает. Огромную роль здесь играет сонорное начало. — *Примеч. редактора.*



Сложные формы

Определение и разграничение традиционных форм позволяет познакомиться со своеобразным устройством и внутренними пропорциями важнейших типов; таким образом мы сможем проследить за богатым разнообразием художественных произведений, смелостью творческой фантазии, которая шаг за шагом преобразует и расширяет стандартные рамки. В наших предыдущих главах мы уже занимались разными незначительными изменениями внутреннего строя форм; теперь следует сказать о тех особых явлениях, которые возникают в результате скрещивания уже описанных основных типов.

Заведомо сложные формы — это структуры трио, вариаций и рондо, так как их отдельные части базируются на одно-, двух- и трехчастности. В тематических группах (партиях) сонат тоже распространено периодическое членение: в начале последней части Симфонии g-moll (K. 550) Моцарта ясно прослеживаются контуры двух периодов, а именно — в «усеченной» трехчастной форме.

Если в структуре трио между главными частями помещается несколько разных промежуточных частей (A B A C A), то мы сталкиваемся с тем особым случаем, который уже имеет отношение к форме рондо (например, Менуэт Кларнетного квинтета Моцарта).

В струнном квартете Es-dur Гайдна соприкасаются формы трио * и вариаций: в менуэтной части на месте трио стоит «Alternativo», представляющее не что иное, как четырехтактную тему с вариациями.

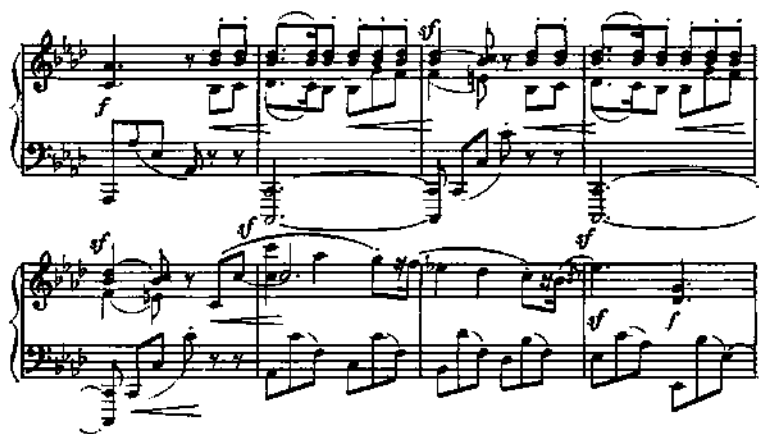
Обратный случай — вторая часть, Allegretto Седьмой симфонии Бетховена, где между вариациями помещена часть трио с новой темой, новой тональностью.

Структура рондо-сонаты: А В А С А В А. Эта форма начинается как соната, то есть после темы А в новой тональности появляется побочная тема (В), но затем снова возвращается главная тема (А); в репризе вторая тема остается тоже в основной тональности. Часть С представляет собой чаще всего относительно самостоятельную интермедию типа трио (Шестая симфония Бетховена, последняя часть), но может быть разработочным разделом (Восьмая симфония Бетховена, последняя часть) или даже не появиться вовсе (Симфония Es-dur Моцарта, медленная часть). Следующее фортепианное сочинение Шумана — наглядный тому пример, но и он в чем-то все-таки расходится со схемой: вторая тема возвращается не в основной тональности (f-moll), а в параллельном мажоре (As-dur).

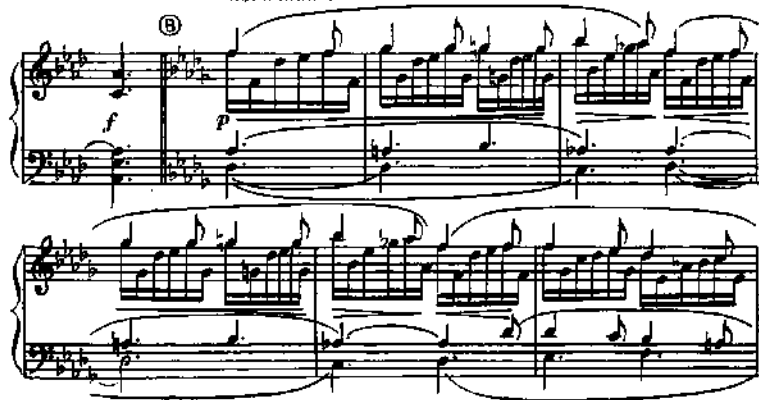
Шуман. Пюрва

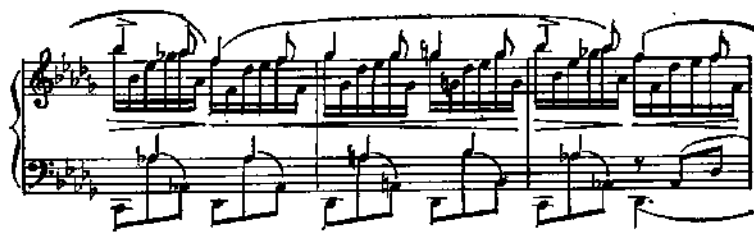
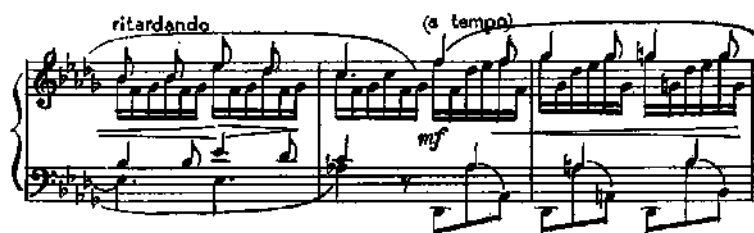


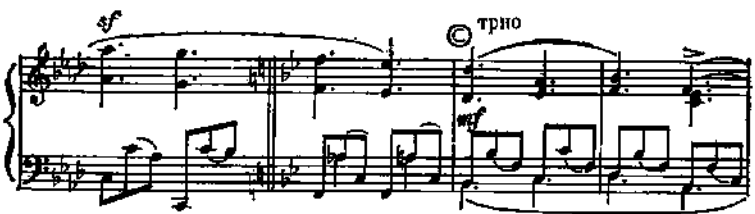
* Имеется в виду сложная трехчастная форма с трио. — *Примеч. редактора.*

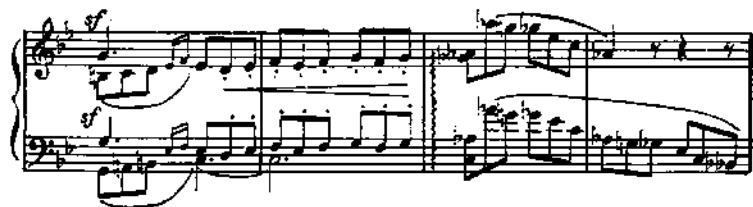
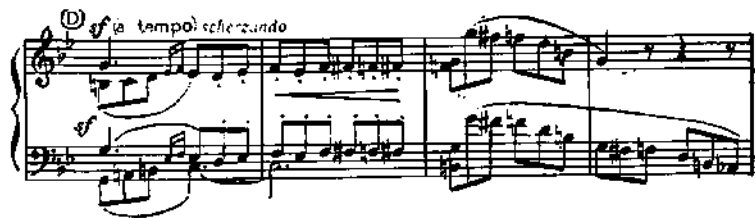
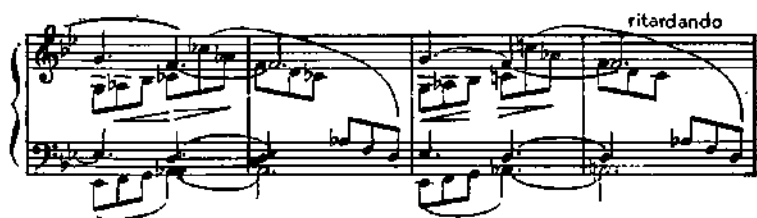


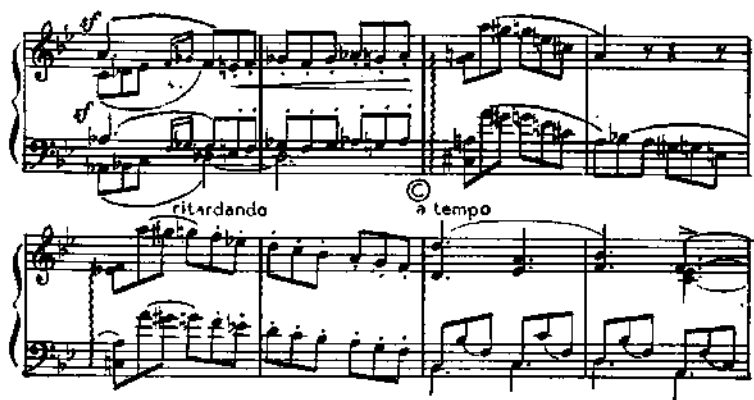
побочная тема

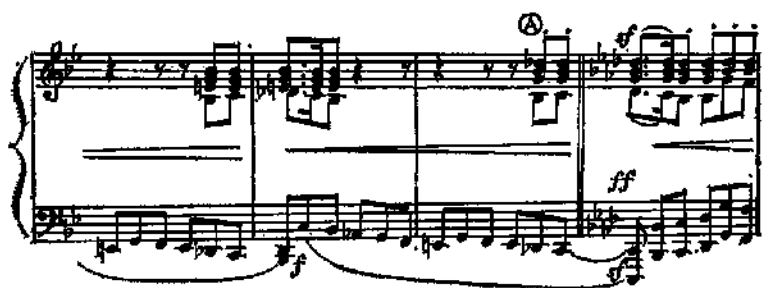




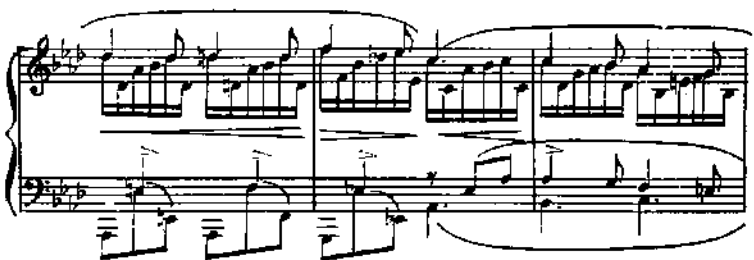
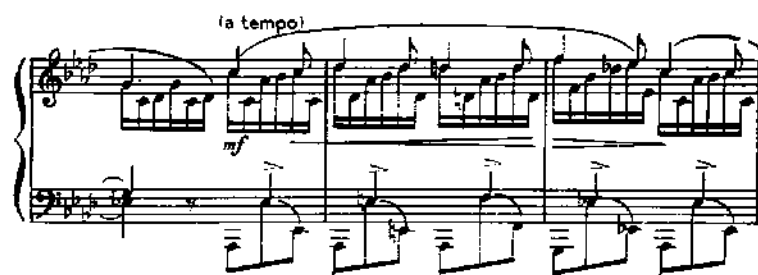
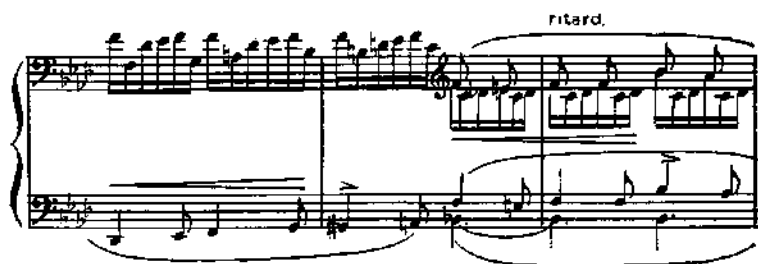








This page contains five systems of musical notation for piano. The notation is written on grand staves, each consisting of a treble and a bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system includes a circled 'B' in the right margin. The second system features dynamic markings of *sf* (sforzando), *f* (forte), and *p* (piano). The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a continuation of the piece. The fifth system includes a *pp* (pianissimo) marking. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.





Цикл

Цикл — это общее название произведений, состоящих из нескольких самостоятельных и законченных частей. Как правило, части цикла разделяются паузой, но нередко они следуют друг за другом «attacca» (без перерыва).

Разделы циклических жанров инструментальной музыки (сюит, симфоний и т. д.) называются частями. Крупномасштабные вокальные жанры (оратория, опера) члениятся на разделенные более длительными паузами (перерывами) части или действия, в свою очередь, подразделяющиеся на номера или явления.

Как цикл в целом, так и связь его частей строятся на тождественных или отличающихся друг от друга эле-

ментах. Наиболее четко соседние части могут разграничиваться различием темпов, ритма, характера, настроения; в общих чертах это означает, что обычно после быстрой части следует медленная, после драматического напряжения — спокойствие, и наоборот.

Важным средством достижения разнообразия и единства служит тональность: в конце классических произведений, после тех или иных отклонений возвращается исходная тональность, в крайнем случае, вместо минора звучит мажор.

В пространных рамках оперы соотношение тональностей может играть важную роль в создании как музыкальной формы, так и драматической характеристики. Основная тональность «Волшебной флейты» — Es-dur сопутствует основной теме произведения, отражающей гуманистические идеалы просвещения; мир священников символизируется тональностью F-dur, c-moll сопровождает силы тьмы, а G-dur — юмористические элементы. И не случайно, что во II действии Царица ночи поет свою арию в d-moll («нижний сосед» тональности Es-dur), а драматургическому антиподу Царицы — Зороастро — соответствует E-dur, «верхний сосед» основной тональности.

Органическому единству частей цикла может также способствовать родство, близость или сходство тем. Это может осуществляться в виде буквальной цитаты, когда один или несколько характерных фрагментов, мелодий или мотивов снова появляются на протяжении последующих частей, как, например, в Девятой Бетховена, Пятой Чайковского, в симфонии «Из Нового света» Дворжака. Такое явление принято называть реминисценцией (восстановлением в памяти).

Трансформация (преобразование темы) тоже может расширить целостное единство формы. Именно как метаморфоза (превращение) может рассматриваться появление самого первого мотива — в измененной форме — в III и IV частях Пятой симфонии Бетховена. Берлиоз называл «навязчивой идеей» (idée fixe) основную тему «Фантастической симфонии», которая обнаруживается все в новых и новых обличьях в каждой части, что должно характеризовать героя в различных ситуациях. В «Фауст-симфонии» Листа начальные темы симфонии в части «Мефисто» преобразуются в карикатуру на самих себя (см. пример 205).

Вагнер превращал в важный фактор драматургического действия лейтмотив, который тесно связывался с определенным персонажем, предметом или понятием, появляясь всякий раз в неизменном или модифицированном виде (см. примеры 204 и 280). Впрочем, уже Моцарт применил этот способ в качестве драматургической типизации в «Дон-Жуане»: в обоих явлениях статуи командора у тромбона звучит один и тот же мотив (см. пример 279).

В хоровой музыке Ренессанса берет свое начало монотематическая (однотемная) структура: различные по строению и характеру части циклического произведения исходят из одной и той же музыкальной темы. В частях месс Дюфай и Окегема иногда один и тот же и инципит¹⁷, и *cantus firmus*.

Монотематическая форма продолжала жить и в сюитах барокко: танцевальные части нередко строились на общей теме, как если бы это были вариации.

Венские композиторы-классики редко прибегали к этому решению; если в мелодическом материале разных частей и могут быть обнаружены общие черты, то связи были скорее скрытыми и, вероятно, вряд ли предусмотренными заранее*.



Тем сознательнее и значительнее было начинание Шуберта в фантазии «Скиталец» (ор. 15), части которой строятся на общей теме.

Конструктивная роль мелодического родства приобрела новый смысл в музыке нашего столетия: первоначальная тема возвращается не в качестве подчеркнутой цитаты, как реминисценция или лейтмотив, и не в виде основной темы, как *cantus firmus*, а в качестве органи-

* У Бетховена, особенно в поздний период творчества, встречаем случаи прямого приближения к принципу монотематизма (см. сонату As-dur, ор. 110). — *Примеч. редактора.*

ческого элемента новой среды. В циклической последовательности Четвертого струнного квартета Бартока важную роль играет возвращение отдельных музыкальных тем; начальный мотив первой части завершает последнюю, а тема среднего раздела второй части вновь обнаруживается в четвертой. Тем самым возникает пятичастная последовательность А В С В А, с которой мы уже встречались как с «концентрической формой». В крупных масштабах концентрическая форма может быть прослежена и в музыкальной конструкции «Деревянного принца»¹⁸.

Тематические связи «Музыки для струнных, ударных и челесты» еще более прочные, а ее структура еще строже; с одной стороны, возвращения главной темы образуют опоры цикла, с другой стороны — в первой и третьей частях также реализуется концентрическая форма.

В додекафонной музыке аналогичную функцию выполняет основная серия — заранее установленная последовательность интервалов, которая может служить материалом и для всего циклического произведения в целом: например, опера Шёнберга «Моисей и Аарон» строится на одной интервальной серии и ее обращениях. Если возвращающаяся последовательность интервалов и не определяет членение формы, то так или иначе способствует органической связности музыки.

С расшатыванием мажоро-минорной системы традиционные музыкальные формы лишились одной из наиболее прочных опор их членения. На какое-то время все более меркнущую роль тональности приняли на себя мелодические и ритмические элементы. Однако за подрывом и постепенным отмиранием гармонического строя последовало и изменение принципов формообразования. «Развитие», которое на протяжении столького времени представляло собой чуть ли не единственный способ построения музыкальных произведений, натолкнулось на конкурентов — «структуралистскую» и «незамкнутую» формы.

Музыкальные инструменты

По сравнению с бесконечным множеством когда-то известных и употреблявшихся звукообразующих средств количество тех музыкальных инструментов, которые получили права гражданства в современной концертной жизни, ничтожно мало. Правда, эти несколько типов — самые развитые, самые совершенные из всех. За ними стоит тысячелетняя традиция, длинный ряд предшественников; в истории музыкальных инструментов, как и в эволюции живых существ действовали законы постепенного отбора. И мы отнюдь не намекаем на окончание этого процесса: и сегодня всеобщее внимание привлекают изобретения далеких континентов, экзотических народов, равно как и старинные, в давние времена вошедшие в быт музыкальные инструменты.

Из отобранных историей инструментов лишь немногие — например, скрипка, виолончель, фортепиано, орган — участвуют в концертной жизни и самостоятельно; для большинства же постоянный дом — большой оркестр. Этим оправдано то, что мы представим их, в первую очередь, через призму задач, выполняемых ими в оркестре.

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Смычковые

Около 350 лет назад в маленьких немецких городках возникли необычные для того времени музыкальные ансамбли — исключительно из смычковых инструментов. Новизна их состава была тем большей, что в них полу-

чила роль и скрипка, незадолго до того вошедшая в моду.

«Capella fidicina»¹ вскоре завоевала страну и покончила с господством традиционных «штадтпфайферов»².

Один из краеугольных камней нашей музыкальной культуры, симфонический оркестр создавался на основе скрипичного оркестра XVII века. Постепенно ко все возрастающему количеству смычковых присоединялись духовые, затем — ударные инструменты. Богатство красок оркестра и его выразительных возможностей, кажется, безграничны, но ведущую роль в ансамбле до сих пор продолжают играть смычковые.

С самого начала характерной особенностью большого оркестра было то, что ансамбль смычковых, подобно хору, делится на группы, каждая из которых исполняет одну партию. Это — первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Среди других инструментов оркестра — духовых и ударных — тоже есть одинаковые, но каждый из них играет свою партию. Этим отличается симфонический оркестр от прочих форм коллективного музицирования: от народного ансамбля, от духовой, танцевальной, камерной музыки. Давайте же познакомимся поближе со смычковыми — главными действующими лицами симфонической музыки.

Смычок — это тонкая деревянная трость длиной около 70 см, которая снабжена на одном конце целлулоидной пластинкой³, а на другом — винтовым устройством⁴. Между этими двумя деталями натягиваются конские волосы. Длинные, добела выдубленные нити плотно прилегают друг к другу; издали кажется, что это одна лента, — чему способствует периодическое натирание их канифолью⁵. Натяжение волос регулируется винтом. Все это предназначено для придания смычку упругости: когда им касаются струны — мягко ли проводя по ней или тут же отскакивая, — он должен приспособливаться к любому ее сопротивлению.

В старину пользовались смычком, выгнутым словно лук; он был гораздо неповоротливее и жестче, чем нынешний, пока Тартини, знаменитый скрипичный виртуоз, не предпринял попытки сделать его более упругим; в конце концов самым лучшим решением оказалась вогнутая деревянная трость⁶. Хороший смычок изготавливается из особо упругого материала — бразильского дерева пернамбука (см. рис. 2)⁷.

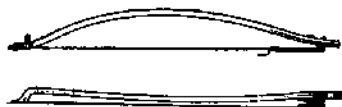


Рис. 2. Смычки: старинный и современный

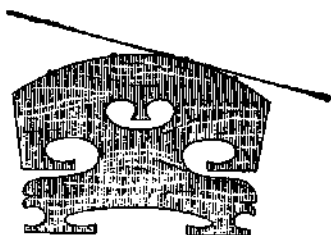


Рис. 4. Подставка и смычок

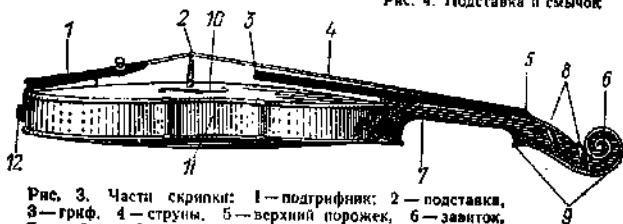


Рис. 3. Части скрипки: 1—подгрифник; 2—подставка, 3—гриф, 4—струны, 5—верхний порожек, 6—завиток, 7—шейка, 8—колки, 9—головка, 10—эф, 11—эс, 12—пуганца.

На первый взгляд, смычковый инструмент — не более, чем просто деревянный ящик странной формы, поверх которого натягиваются струны. В действительности же для его сборки необходимо не менее 70 различных деталей.

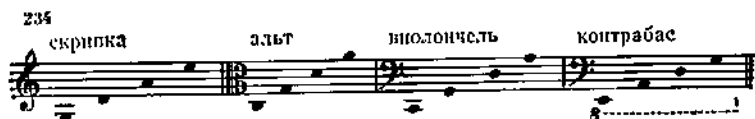
Корпус инструмента — нижняя дека, обечайка и верхняя дека — делаются из разных пород дерева, большей частью — из клена и ели. Изнутри стенки инструмента подпираются связывающими стойками⁸, которые способствуют передаче звуковых колебаний. Звуки усиливаются подставкой в форме моста⁹, пересекающей верхнюю дека посередине¹⁰. Струны проходят сверху подставки, их нижний конец закрепляется на подгрифке¹¹, а верхний наматывается на подвижные деревянные штифты, называемые колками (см. рис. 3).

Корпус¹² смычковых инструментов полностью закрыт, за исключением двух прорезей в форме латинской буквы *f* и ее зеркального отражения по обеим сторонам от подставки¹³; через них распространяются усиленные внутри инструмента звуковые волны. Форма эфов не всегда строго одинакова; именно по ней эксперты зачастую судят, какой мастер был создателем того или иного старого инструмента.

На смычковых инструментах натягивается рядом по четыре струны¹⁴. Струны изготавливаются из кишок животных, из металлической проволоки¹⁵ или, в последнее время, из нейлона¹⁶. Чем тоньше и легче струна, тем выше ее звучание; поэтому для струн разной высоты используется проволока различных материалов и удельного веса.

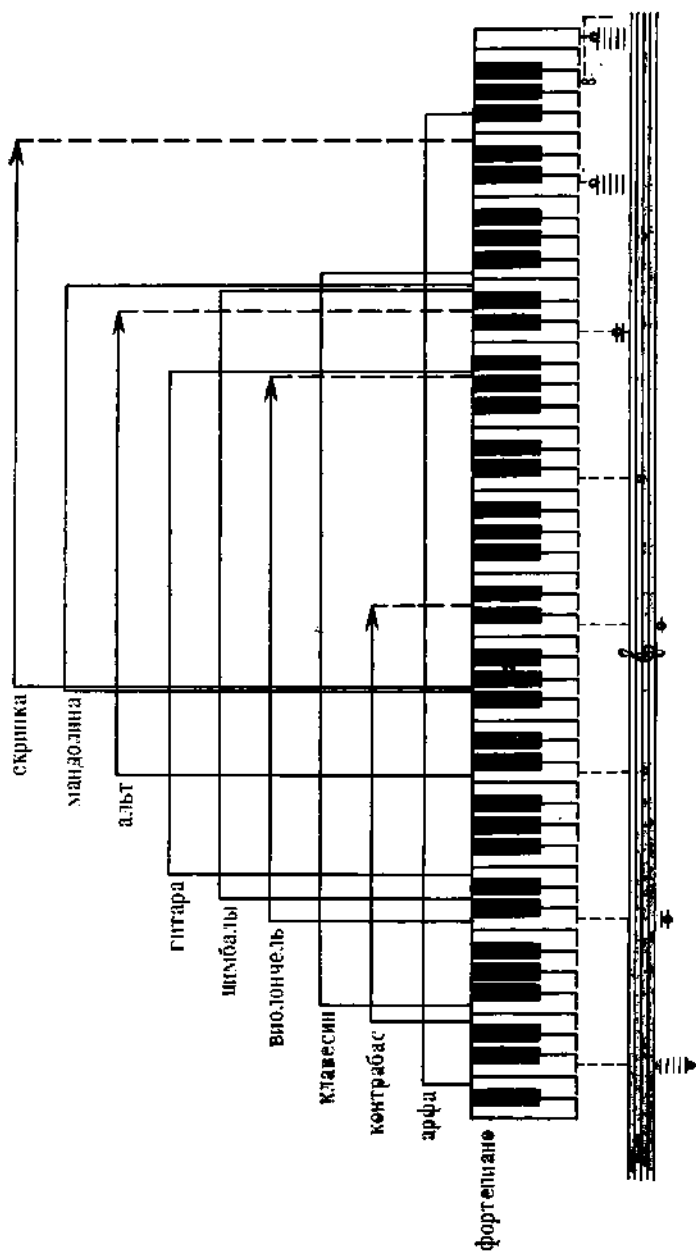
Прежде чем смычковый инструмент зазвучит, его струны следует отрегулировать для звуков определенной высоты: эту операцию называют настройкой. Натяжение струн со временем ослабевает, из-за чего они расстраиваются; поэтому их нужно достаточно часто подтягивать с помощью колков¹⁷. Колки встроены с обеих сторон в верхний конец инструмента — головку; струны наматываются на их внутренние оси¹⁸, и натяжение регулируется вращением головки колка.

Результат настройки следующий:



Это — основные тоны струн. Имеющиеся между ними интервалы можно заполнить звуками, если укорачивать струны, поскольку чем короче струна, тем выше звук. Ранее говорилось, что основные тоны струн определяются толщиной материала. Ее изменить нельзя, но длину струн, то есть величину колеблющейся части — можно, а именно с помощью пальцев. Под струнами к шейке инструмента приделывается планка из твердого черного дерева — гриф; пальцами левой руки струна в определенных местах прижимается к нему, и следовательно, смычок в таком случае ведется по укороченной струне. Точно попадать пальцем в то место, которое соответствует определенным звукам, — ремесло нелегкое, для этого необходимы многолетние упражнения. Если палец хотя бы немного промахнется, звук будет фальшивым: выше или ниже.

Если пальцы левой руки располагаются рядом с головкой, то такое положение называется первой позицией. Если кисть сдвигать по направлению к подставке, то пальцы оказываются в других позициях, где возможно образование дальнейших звуков. Тем самым дубли-



Диапазон струнных инструментов

ругаются звуки, которые могут извлекаться и на других струнах, и в то же время существенно расширяется диапазон верхней, самой высокой по звучанию струны.

Итак, роль левой руки — прижатие струн в определенном месте. Но это — не все. К этому добавляется также дрожащее движение пальца, прижимающего струну, а вместе с ним — кисти и предплечья, которое профессионалы называют вибрато: оно намного улучшает звучание. В случае быстро чередующихся звуков для него времени нет, но в звуки большей продолжительности вибрато вдыхает жизнь, без которой даже самая красивая мелодия остается сухой и невыразительной¹⁹.

Попробуем обрисовать, хотя бы в общих чертах, круг задач правой руки: в ее функции входит держание смычка за нижний конец — у колодки — и ведение им по струнам под прямым углом в обоих направлениях. При исполнении долгих звуков, кантиленных мелодий смычок широко протягивается до конца²⁰, а при коротких и отрывистых звуках он касается струны лишь на какое-то мгновение.

Однако все это не так просто, как кажется. Бесчисленны разные приемы и хитрости в обращении со смычком, требующем не только долгих упражнений, но и развитого вкуса. Ибо от владения смычком зависит логичное и ясное членение музыки; с помощью смычка же происходит и нюансировка силы звука — в зависимости от того, с каким нажимом он давит на струну. Смычковые инструменты составляют самую неутомимую инструментальную группу оркестра, наделенную вместе с тем самым широким кругом задач. Они способны на такое же задушевное пение, какое свойственно человеческому голосу, но по подвижности и слуховому диапазону значительно превосходят его.

Большое преимущество смычковых перед другими инструментальными группами заключается в том, что их звучание однородно: часто бывает так, что звуки разных смычковых инструментов почти нельзя отличить друг от друга.

Самый маленький и в то же время самый подвижный член семейства смычковых — скрипка. Длина ее корпуса, включая шейку и головку, — около 60 см. При игре она помещается между подбородком и левым плечом; подбородник, укрепленный рядом с подгрифником

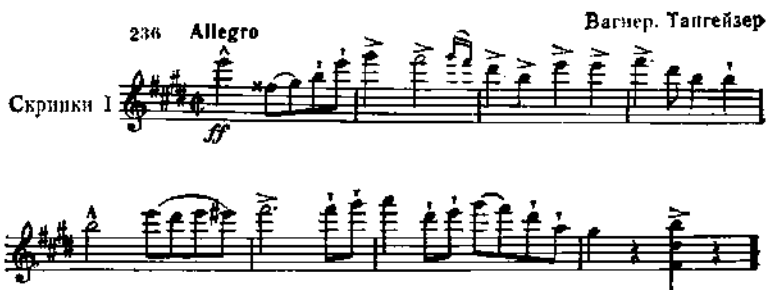
на верхней деке, способствует тому, чтобы освободить левый локоть и кисть от тяжести держания инструмента²¹. Шейка скрипки располагается между большим пальцем и ладонью; таким образом, струны прижимаются остальными четырьмя пальцами.

Звучание скрипки в большой степени зависит от того, на какой струне играют. Звук верхней струны Ми²² — яркий, пронизывающий; характер двух средних струн (Ре, Ля) — значительно мягче, а у нижней струны Соль²³ — звук плотный, насыщенный.

Скрипка — в первую очередь мелодический инструмент; в силу гибкости и выразительности ее звука она часто получает ведущую роль. Вот известный пример (см. также пример 311).



Следующая наша цитата свидетельствует о том, что хор скрипок способен не только на мягкое певучее звучание, но и на триумфальное фортиссимо:



В последнем такте примера одновременно берутся три звука, следовательно — три струны.

Так как подставка инструмента имеет выпуклую форму, то струны лежат на ней не в одной плоскости (см. рис. 4). Из-за этого смычок не может строго одновременно коснуться сразу трех или четырех струн. Отсюда

следует, что если извлекаемых звуков сразу несколько, то их невозможно «тянуть» долго, так как только два из них оказываются на соседних струнах «под смычком»²⁴. Это правило действительно не только для скрипки, но и для любого смычкового инструмента (см. также пример 310).

В оркестре обычно участвуют 20—24 скрипки, которые играют в двух группах по двум разным нотным партиям²⁵. Первые скрипки сидят слева от дирижера друг за другом по двое; не только в смычковой группе, но и во всем оркестре у них чаще всего — ведущая роль. Руководитель первых скрипок — концертмейстер — сидит слева от дирижера за первым пультом у края сцены. Концертмейстер следит не только за собственной партией, он отвечает за согласованное выполнение музыкальных задач в ведении смычков, он заботится о чистоте строя оркестра и прочих основных условиях совместного музицирования.

Вторые скрипки, сидя также по двое, чаще всего располагаются непосредственно рядом с первыми в глубине сцены, но иногда они размещаются справа от дирижера, где обычно место занимают альты.

Следующую по размерам группу смычковых инструментов составляют альты (низкие скрипки). Альт держится так же, как и скрипка, поэтому их легко перепутать. Только вблизи можно установить, что альт — больше: он длиннее скрипки на 6—8 см.

У этих двух инструментов одинаков не только способ держания, но, в сущности, и техника, обращение с ним. Разница между ними в том, что альт несколько «неповоротливее» и звукоизвлечение на нем утомительнее, чем на скрипке. Объясняется это тем, что инструмент и длиннее и тяжелее, а его смычок немного толще; левой же руке приходится преодолевать большие расстояния на струнах.

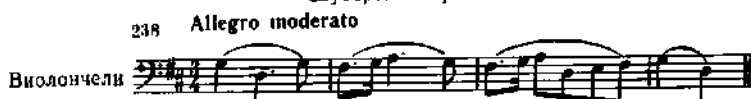
Внимательно слушая звучание обоих инструментов попеременно, мы можем установить, что тембр альта — более темный, сдавленный. Узнать альт легче всего тогда, когда раздаются самые низкие его звуки, которых нет на скрипке. Звучание нижней струны До — сильное, но немного носового оттенка (см. пример 244). Характер звука средних струн — равномерно мягкий и гибкий, а тембр верхней струны своеобразно сдавленный, зажатый²⁶.



Как правило, в оркестре участвует шесть-восемь альтов²⁷, которые, сидя по двое, размещаются справа от дирижера²⁸.

Виолончель по своей форме — копия скрипки, только в два раза больше: ее длина — около 1 м 20 см (см. рис. 5). Музыкант ставит виолончель на пол таким образом, чтобы корпус инструмента оказался между коленями, а верхний конец²⁹ с наклоном лег на его левое плечо. Так как колени не создают достаточно надежной опоры, к нижнему концу корпуса приделывается острый шпиль, которым упирают инструмент в пол. Из размеров виолончели следует, что точки, соответствующие различным звукам, оказываются на струнах дальше друг от друга, чем на скрипке или альте; в связи с этим большой палец левой руки тоже включается в игру, прижимая боком струну к грифу³⁰. С другой стороны, однако, удобно, что левая рука сравнительно свободно может двигаться над струнами и грифом: благодаря этому облегчается использование самых высоких звуков верхней струны Ля, что в значительной степени расширяет звуковой диапазон инструмента. Именно необыкновенно большой его диапазон приводит к тому, что виолончель как бы объединяет в себе два инструмента, один из которых поет на высоких звуках, а другой — усиливает басы оркестра. Как и на остальных смычковых инструментах, на виолончели тоже более характерны крайние струны: густого звука нижняя струна До и пронизывающего, напряженного — верхняя струна Ля. Популярная тема из Неоконченной симфонии Шуберта звучит сначала на средних струнах виолончели:

Шуберт. Симфония h-moll («Неоконченная»)



Позднее та же мелодия возвращается на верхней струне:



(Высокие позиции виолончели представлены в примерах 304 и 322, самый низкий регистр — в примерах 240 и 304, а подвижность — в примерах 240 и 303.) В оркестре обычно участвует шесть-восемь виолончелей³¹. Их место — от дирижерского пульта в глубину сцены, рядом с альтами, но бывает и так, что альты и виолончели меняются местами.

Самый большой и низкий по звуку смычковый инструмент — контрабас (см. рис. 6). Его длина — около двух метров; подобно виолончели, он упирается в пол с помощью стального шпиля, и на нем играют стоя или сидя на высоких табуретах. Из-за внушительных

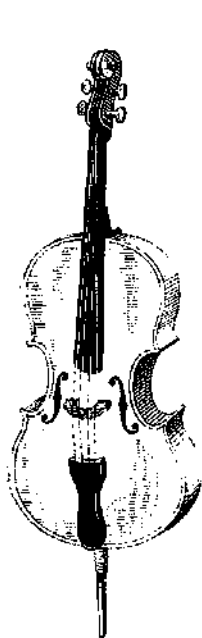


Рис. 5. Виолончель

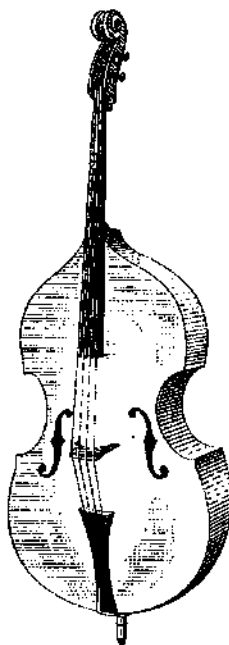


Рис. 6. Контрабас



Рис. 6а. Сурдинка

размеров инструмент несколько отличается от своих родственников: изнутри его корпус связывают массивные обручи и брусы, а не миниатюрные обручики и клёцы; колки же для настройки представляют собой механизм из зубчатых колес, поскольку просто рукой их было бы невозможно даже сдвинуть. Не стоит и говорить, что техника игры на контрабасе по сравнению с другими смычковыми инструментами более «неповоротлива». На струнах контрабаса расстояние между точками, соответствующими двум соседним звукам, примерно в четыре раза больше, чем на скрипке. Отсюда следует, что кисть левой руки почти непрерывно находится в движении, все время перескакивая из позиции в позицию, чтобы приблизиться к нужным точкам струны³².

Контрабас большей частью выполняет в оркестре роль баса, вместе с виолончелями он — надежная основа совместного звучания³³ (см. примеры 298, 308, 310). Эта его роль, однако, не всегда спокойна и благообразна, как это выясняется, скажем, из следующей цитаты из Дебюсси:

240 *Animé* Дебюсси. Празднества

Виолончель

Контрабас

pp

pp

div. 3

ppp

div. 3

ppp

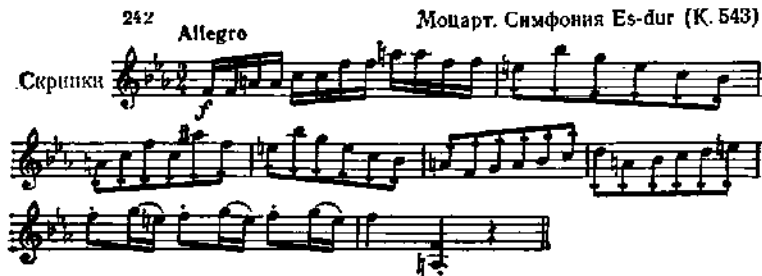
Второй вывод из нашего примера состоит в том, что контрабасы, даже оставаясь одни, могут выполнять важные задачи, в данном случае — главную роль в окончании ярмарочной сцены. В последнем такте примера над нотами есть слово *div.* (сокращение от *divisi* — «разде-

ляя»); оно означает, что в данной группе два или несколько голосов, выписанных в одной строчке, нужно играть раздельно. В оркестре играет пять — восемь³⁴ контрабасистов, которые размещаются с правой стороны сцены за остальными смычковыми.

Мы должны сказать о некоторых особых звуковых эффектах, которые еще больше разнообразят возможности смычковых инструментов. Если по струнам играть не смычком, а пальцем, то есть шипком, то раздается сухой, быстро замирающий звук. Это — *пиццикато*. Когда таким образом нужно извлечь всего несколько звуков, играют, продолжая держать смычок в руке, одним указательным пальцем. Но если этот прием распространяется на более длинный фрагмент или даже на целое произведение, какую-то часть, то смычок кладется на пульт, чтобы рука могла двигаться более свободно³⁵.



Нередко у струнных инструментов встречается очень частое повторение одних и тех же звуков, которое достигается путем быстрого чередования направления ведения смычка. Этот прием дублирования звуков, называемый *тремоло*, способен сделать мелодию более взволнованной:



Благодаря Вагнеру вошел в обиход и другой тип смычкового тремоло — за счет частого поднятия пальцев левой руки при обычном, ровном движении смычка по струне:

243 *Mäßig* Вагнер. Зигфрид

Скрипки (divisi)

Духовые

Если палец левой руки не прижимает струну к грифу, а только слегка ее касается, получается высокий стеклянный звук — так называемый *флажолет*. Существуют флажолеты натуральные, получаемые в результате прикасания пальца к струне в определенных точках, с тем что остальные пальцы этой струны не касаются; звучат верхние обертоны от основного тона струны. Искусственные флажолеты образуются тогда, когда один палец крепко прижимает струну, а другой одновременно неплотно касается соответствующей точки струны на расстоянии терцового или квартового интервала от нижнего пальца³⁶. В нотках флажолеты отмечаются нотными знаками в форме ромбика; в случае искусственного флажолета нижний, прижатый звук отмечается тоже³⁷ (см. примеры 249 и 288).

Если смычок идет по струне около самой подставки, то возникает металлически шелестящий тембр — *sul ponticello* («у подставки»):

244 *♩ = 108 sul ponticello* Стравинский. Жар-птица

Альты

pp

Его антипод — *sul tasto, sulla tastiera* («на грифе»): смычок располагается над грифом, ближе к головке, в результате чего достигается флейтообразный мягкий тембр:

245 $\text{♩} = 48-49$ *sulla tastiera*

Скрипки I II

pp

Альты

pp sulla tastiera

sulla tastiera

Бывают случаи, когда по струне ударяют тростью смычка, что придает звучанию особый, сухой и шелкающе-стучающий характер. Это — *col legno* («древком»). Заметим, что иногда, правда довольно редко, древком приходится играть так же, как и волосом, в частности, в тремоло.

246 *col legno* Лист. Пляска смерти

Смычковые

col legno

На подставке смычковых инструментов можно укрепить сурдину (см. рис. 6 а) в форме гребенки, сделанную из кости или пластмассы, которая придает звучанию сдавленный, носовой окраски тембр (*con sordino*) ³⁶.

247 Дворжак. Симфония «Из Нового света»

Смычковые

con pp *sordino*

cresc.



Если палец левой руки скользит по струне, то между крайними точками звучит гамма, состоящая из интервалов, гораздо более тесных, чем в хроматической. Этот звуковой эффект называется *глиссандо* (см. также пример 322).



Особые звуковые эффекты смычковых могут разнообразно комбинироваться друг с другом. Одна из возможностей — *pizzicato glissando*: стоящий на струне палец начинает скользить по ней сразу же после появления звука (см. пример 324).

Новейшая музыка проявляет большую склонность к расширению традиционной инструментальной техники. В следующей нашей цитате, помимо до сих пор перечисленных звуковых эффектов и их комбинаций, получают слово и другие интересные новшества, в частности — четвертьтоны, выходящие за рамки темперированного строя, разнообразные шумы, звяканья, вызванные ударами по корпусу смычковых инструментов (см. пример 249 на с. 256—257).

Полное название произведения Пендерецкого — «Плач по жертвам Хиросимы» для 52 смычковых инструментов. В представленном фрагменте принимает участие 36 из них, поделенные на три группы: 3×4 Vn (violino) — скрипки, 3×3 Vl (viola) — альты, 3×3 Vc (violoncello) — виолончели, 3×2 Cb (contrabasso) — контрабасы.

Далее приводится краткое объяснение сокращений и значков:

arco (смычок) — после *pizzicato* снова играть смычком;
senza sord. (без сурдины) — снять сурдинку;
s. p. (*sul ponticello*) — играть у подставки;
s. t. (*sul tasto*) — играть у грифа;
c. l. (*col legno*) — вода по струне тростью смычка;
c. l. batt. (*col legno battuto*) — ударяя по струне тростью
смычка;
ord. (*ordinario*) — вернуться к обычному способу игры;
sul D, sul G — на струне Ре или Соль;



— очень частое тремоло;



самый высокий звук инструмента (без определения конкретной высоты);



— играть между подставкой и подгрифником;



— постукивать по нижней деке инструмента;



— выше на четверть тона;



— ниже на четверть тона.

Вместо обозначения темпа в нижней части нотной страницы дается «временная ось», которая определяет продолжительность каждого из фрагментов (в данном случае время исполнения шести тактов — 15 секунд).

Щипковые инструменты

Хронологически щипковые инструменты намного опередили смычковые — своих родственников и уже в эпоху Ренессанса отодвинули их на задний план. Тем интереснее, что во времена рождения симфонического оркестра они, если можно так выразиться, испарились из музыкальной жизни. Единственный щипковый инструмент, которому удалось удержаться в современном оркестре, — это арфа (см. рис. 7).

13

14

4Vn

con sord. s.p.

pizz.

senza sord.

arco

s.p.

16

c.l.

arco sul G

pizz.

arco

pizz.

arco

con sord.

mp

ppp

s.p.

3Vl 2

c.l.

mp

ff

ff

3

1

ff

f

p

s.p.

pp

3Vc 2

pizz.

ff

f

3

c.l.

arco

ppp

ff

1. batt.

arco

2Cb

a. batt.

arco s.p.

c.l. n.c.

15''

ff

ff

ppp

ff

Musical score for measures 14 and 15. The score includes staves for Flute (Fl), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello I (Vcl I), Violoncello II (Vcl II), Double Bass (Cb), and Double Bass II (Cb II). The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

Measure 14:

- Fl:** *s.p.* (pizzicato), *mp* to *pp*.
- Vn I:** *senza corda* (pizzicato), *ppp*.
- Vn II:** *s.p.* (pizzicato), *ppp*.
- Vla:** *p*.
- Vcl I:** *s.p.* (pizzicato), *ppp*.
- Vcl II:** *s.p.* (pizzicato), *ppp*.
- Cb:** *arco ord.* (arco), *mp* to *pp*.
- Cb II:** *pp* to *mp*.

Measure 15:

- Fl:** *s.p.* (pizzicato), *ppp*.
- Vn I:** *senza corda* (pizzicato), *ppp*.
- Vn II:** *s.p.* (pizzicato), *ppp*.
- Vla:** *ppp*.
- Vcl I:** *s.p.* (pizzicato), *ppp*.
- Vcl II:** *s.p.* (pizzicato), *ppp*.
- Cb:** *c.l. ord.* (arco), *p* to *f*.
- Cb II:** *c.l.* (arco), *f*.

Но и этот старинный, благородной формы, изысканного звучания инструмент лишь в прошлом веке нашел применение не только у любителей, но и у профессиональных музыкантов: дело в том, что до этого его звукоряд был неполным, а звуковой диапазон — скудным.

Современная арфа — это инструмент треугольной формы больших размеров: его высота около 1 м 75 см. Позолоченный корпус состоит из трех частей: собственно корпуса — деки, расширяющейся книзу, изящно выгнутой рамы³⁹ и колонки⁴⁰. Струны натягиваются между рамой и декой, параллельно колонке, их у арфы — 46. Если принять во внимание, что это в десять с лишним раз больше, чем у скрипки, можно себе представить, сколько времени и усердия требуется для настройки. Поэтому арфистка вынуждена еще до концерта, когда оркестра и в помине нет, сидеть за инструментом и терпеливо натягивать одну струну за другой. Конец струн наматывается на колки, которые можно подкручивать,

как на рояле, специальным настроочным ключом. Количество струн вовсе не означает, что на арфе можно сыграть только 46 звуков. Так как у нее, в отличие от смычковых инструментов, нет грифа, к которому можно было бы пальцем прижать струну, украшая ее тем самым, то эту задачу на современной арфе выполняет особое настраивающее устройство, приводимое в движение ногой. Оно вделано в основание корпуса деки и называется педальным механизмом двойного действия. С его помощью дергаются проволоочные канатики, протянутые сквозь колонку к раме и скрепленные с дисками, вращение которых и изменяет длину струн⁴¹. Одна педаль изменяет одновременно все одноименные звуки, поэтому семи педалей достаточно, чтобы перестроить все струны арфы (см. рис. 8).

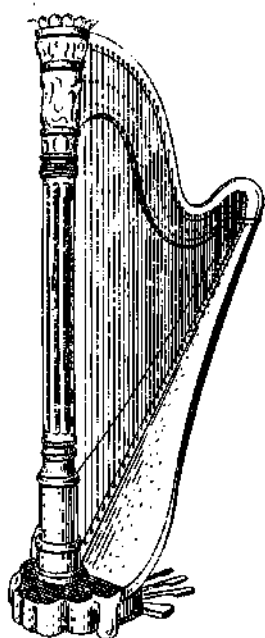


Рис. 7. Арфа

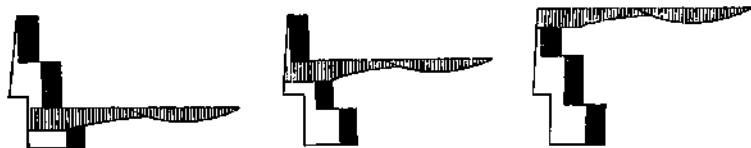


Рис. 8. Три положения арфовой педали

Педадь входит в основание через двухступенчатый прорез. Если педадь поднять на первую ступеньку, струны настраиваются на полтона выше; если на вторую, то строй повысится еще на полутон. Таким образом, арфа располагает широким и полным звукоярядом, и диапазон ее приближается к фортепианному. Без педального механизма звукояряд арфы был бы неполным (аналогично тому, как если бы на фортепиано были только белые клавиши).

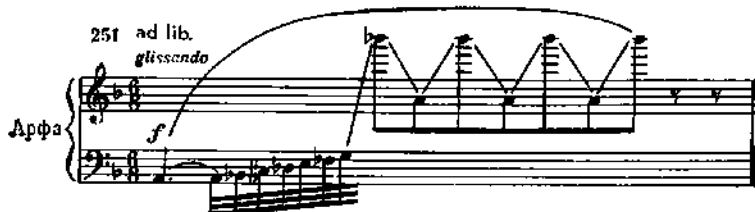
Как и у смычковых, материал и толщина арфовых струн тоже разные: самые низкие делаются из металлической проволоки⁴², более высокие — из жил, а в последнее время — из нейлона. Так как сориентироваться в 46 похожих струнах было бы трудно, все струны До окрашиваются в красный, а струны Фа — в синий цвет. На арфе играют сидя, таким образом, чтобы корпус инструмента оказался между коленями, а верхняя часть⁴³ уперлась в правое плечо. Такая постановка дает возможность приблизиться к струнам с двух сторон обеими руками и поставить ногу на педали. Высокие струны обращены к музыканту. Арфистка играет обеими руками, используя по четыре пальца: мизинец не участвует никогда. Следовательно, одновременно исполнитель может извлечь восемь звуков. Насыщенные и плотные аккорды весьма характерны для арфы.

Звуки, взятые щипком, на арфе затухают гораздо медленнее, чем на смычковых, поэтому иногда приходится специально гасить колебание струн, прикладывая к ним ладонь.

Если аккорд берется не сразу весь целиком, а звуки его следуют по очереди, то на инструменте могут получаться разнообразные, пышные и блестящие пассажи: (см. нотный пример 250). Чаше всего, однако, арфа скромно отступает на задний план, сопровождая ведущую мелодию.



Римский-Корсаков. Испанское каприччио



Своеобразный звуковой эффект достигается, если молниеносно скользнуть пальцем по всем струнам. При скольжении от нижних звуков к верхним это проделывается средним пальцем, в обратном направлении — большим. Этот часто используемый в исполнительской практике технический прием называется *glissando* (глицсандо), см. нотный пример 251.

У современных арф есть и другие специфические звуковые краски: например, флажолет, который образуется, если мягко коснуться середины струны ⁴⁴. Наоборот, резкое дергание струн в конце вызывает звуки, напоминающие гитару.

Изредка в симфоническом оркестре гастролит самый популярный щипковый инструмент — гитара (см. рис. 9). По внешнему виду она походит на скрипку, но ее шейка и гриф гораздо длиннее. Головка не-

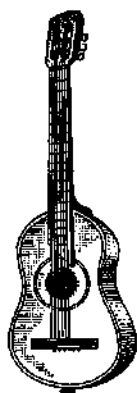


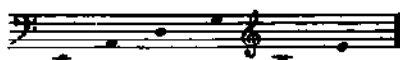
Рис. 9. Гитара



Рис. 10. Мандолина

много откинута назад, колки направлены перпендикулярно к ней; в середине верхней деки имеется круглое резонансное отверстие. Изменение высоты звуков происходит — совсем как на смычковых — за счет прижимания, укорачивания струн. Это облегчается так называемыми ладами, то есть планками, укрепленными поперек грифа, ориентируясь на которые легче, чем на смычковых инструментах, находить точки для прижимания струн, соответствующие образованию различных звуков. Строй шестиструнной гитары:

252



Раньше амплуа гитары исчерпывалось сопровождением популярных песен и воссозданием южного колорита. В новой музыке этот инструмент находит более широкое применение, но взамен он вынужден отказаться от своего первоначального народного характера ⁴⁵.

253

Шёнберг. Серенады, оп. 24

Гитара



Самый молодой по сравнению с остальными щипковыми инструментами — мандолина: она появилась только в XVII веке (см. рис. 10). Ее историческим предком был инструмент трубадуров, который назывался «мандола». По форме мандолина напоминает разрезанную вдоль грушу. Верхнюю деку пересекает подставка, похожая на скрипичную; через нее проходят четыре пары металлических струн, которые настраиваются парно в том же строе, что и на скрипке. Звук на мандолине извлекается плектром. Из-за того, что струны у инструмента короткие, получающееся на нем тонкое бречанье быстро затихает; с этим связана оригиналь-

ная техническая особенность мандолины — частое повторение одного и того же звука, которое удлиняет его в целом. Мандолина стала популярна в Италии, где используются также и различные ее типы. Профессиональная музыка прибегает к этому инструменту довольно редко (см. также пример 229).



Струнные инструменты с фиксированной настройкой

Как мы видели, смычковые и щипковые инструменты обладают тем свойством, что длина их струн может изменяться и, таким образом, звукоряд становится полным.

Теперь мы расскажем о тех инструментах, у которых каждому звуку соответствует отдельная струна и во время игры высоту звука изменить нельзя.

Клавиши клавесина (см. рис. 11) ⁴⁶ приводят в движение смонтированные на продолговатых деревянных планках язычки ⁴⁷, которые затем цепляют соответствующие струны (см. рис. 12). Это устройство довольно замысловатое и тонкое: после извлечения звука перышко должно отскочить таким образом, чтобы не коснуться струны еще раз. Эта специфика механики клавесина обуславливает то, что на нем нельзя нюансировать звучание. Чтобы все же были возможны какие-то динамические оттенки, со временем механизм дополнили регистрами («хорами» струн), то есть добавочными струнами одинакового строя, но отличающимися по окраске звучания. Их вводит в действие кнопка или педаль, или отдельная клавиатура (мануал); и сила звука, и тембр стали более многогранными, более разнообразными. Золотой век клавесина пришелся на музыкальную эпоху барокко (1600—1750), когда родилась обширная сольная литература и, кроме того, на инструмент были возложены задачи *continuo*. Цифрованный бас определял только последовательность гармонических функций, заполнение же их конкретными голосами и

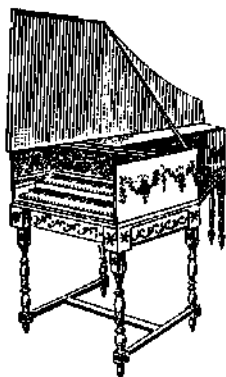


Рис. 11. Клавесин

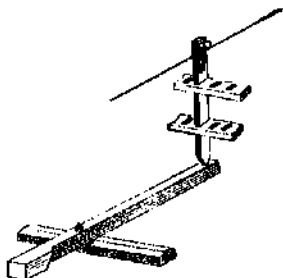


Рис. 12. Механизм клавесина

музыкальные украшения доверялись исполнителям. Во время оркестрового музицирования часто случалось, что инструменты расходились, играли не вместе; этому противодействовали сплошные гармонии клавесина⁴⁸ (см. пример 180).

Усовершенствование фортепиано положило конец господству клавесина и постепенно полностью вытеснило его из музыкальной жизни; на долгое время фортепиано приняло на себя и функции *continuo*. В наше столетие, когда вторично была открыта музыкальная культура барокко, клавесин вернул свои права; более того, помимо воссоздания атмосферы старых эпох, на него возлагаются задачи нового типа:

Де Фалья. Кукольный театр мастера Пэдро

255

Чембало

Современные цимбалы (см. рис. 13) установлены на четырех толстых ножках; в корпусе, имеющем форму открытого ящика, закрепляются многократно усиленные металлические струны: с верхними струнами резонируют еще по четыре, а с нижними — по три оди-

друга либо материалом изготовления, либо формой, либо способом их держания, либо, наконец, спецификой звукоизвлечения. Еще больше различий между ними в темброво-звуковом отношении: их не так легко спутать друг с другом, как, скажем, альт со скрипкой.

Начнем с того, что все-таки есть общего между ними. Колеблющееся тело, дающее музыкальный звук, как, например, натянутые струны у смычковых, у духовых представляет собой не что иное, как заключенный в инструменте столб воздуха.

Духовые инструменты звучат под воздействием воздуха, выходящего из легких человека. Именно поэтому один из решающих факторов духовой техники — распределение дыхания, правильное владение им, как у певцов. Продолжительность связанных или выдержанных звуков и вообще время игры на одном дыхании определяется его пределами⁵⁷. Сила звука тоже зависит от способа звукоизвлечения и требуемого количества воздуха⁵⁸.

Помимо дыхательных органов, в извлечении звуков на этих инструментах важную роль играют также язык и губы. Духовой инструмент зазвучит тогда, когда язык сначала коснется верхней губы, затем мгновенно отскочит — приблизительно так, как когда мы произносим слог «та» или «да». Не менее значительна и задача губ: для низких звуков необходимо одно их положение, для высоких — другое. Есть такие звуки, которые можно получить исключительно за счет изменения напряжения губ.

Многочисленное семейство духовых инструментов принято делить на две группы: деревянные духовые и медные духовые.

Деревянные духовые

Как подсказывает само название, эти инструменты первоначально делались из дерева. Но к одной группе все эти инструменты причисляются не столько из-за материала, сколько благодаря родственности их устройства. Общее для всех духовых инструментов заключается в том, что по бокам они имеют круглые отверстия, позволяющие различным образом изменять количество циркулирующего в инструменте воздуха и тем самым получать разные звуки. Если инструмент полностью закрыт,



Рис. 15. Флейта



Рис. 16. Гобой



Рис. 18.
Английский рожок



Рис. 19. Кларнет

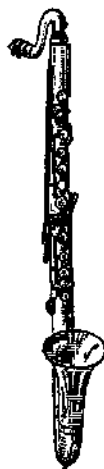


Рис. 21.
Бас-кларнет



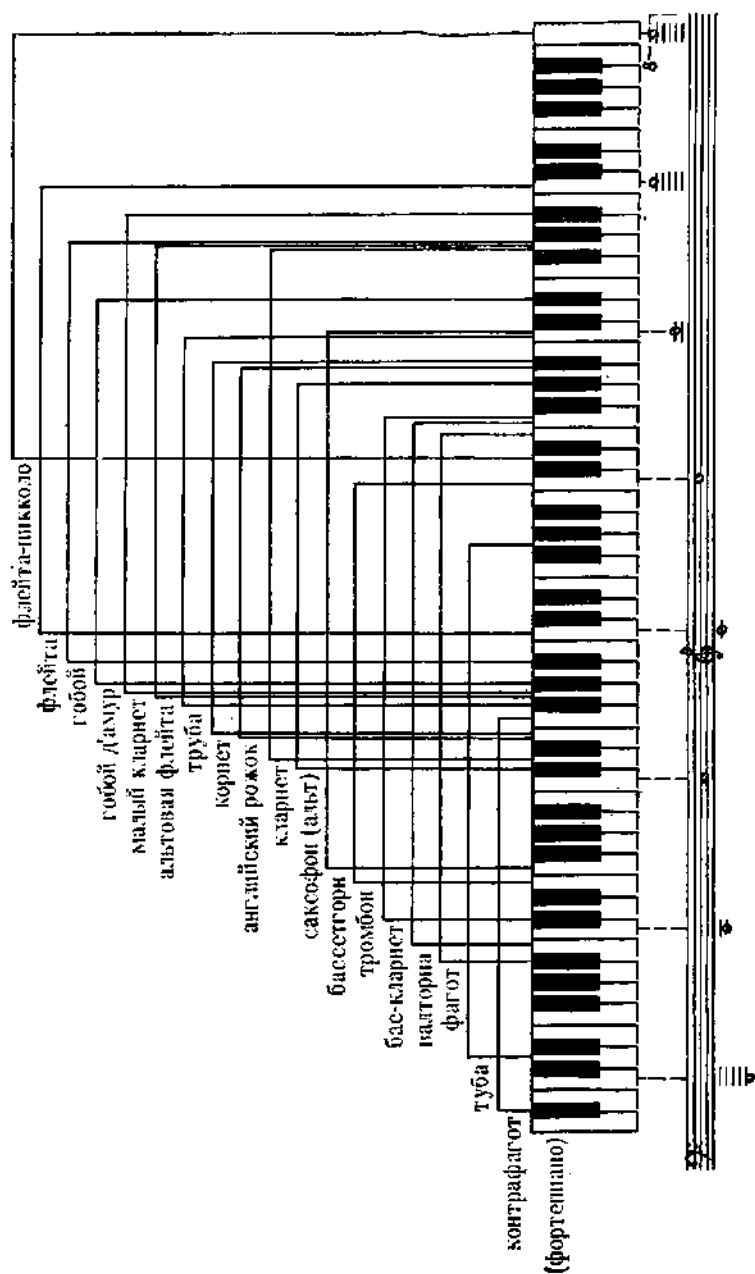
Рис. 17. Трость гобоя



Рис. 20. Мундштук кларнета

то есть если все его отверстия, за исключением выхода раструба, прикрыты, то тогда звучит самый низкий звук. По мере того как открываются один за другим отверстия и, следовательно, изменяется длина воздушного столба внутри инструмента, возникают различные тоны звуко-ряда.

Открывание и закрывание боковых отверстий — задача пальцев. Так как у инструмента отверстий больше, чем пальцев на руке, на помощь последним приходят специальные устройства, служащие как бы дополнением к пальцам: небольшие, в форме кнопки, клапаны с подушечкой, а также рычаги с клавишами.



Диапазон духовых инструментов

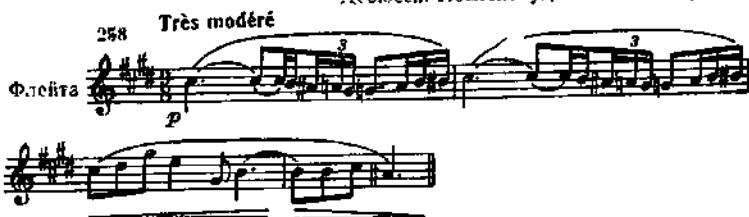
Легче всего узнать флейту (см. рис. 15), ибо это — единственный инструмент, который во время исполнения нужно держать поперек лица. Объясняется это просто: отверстие, служащее для вдувания воздуха, расположено не в торце инструмента, а сбоку. Флейта представляет собой прямую трубку длиной 65—70 см. Ее корпус разбирается на три части: мундштук, или головка с мундштуком, средняя часть, или собственно корпус, а также нижняя часть, или раструб. В головке находится отверстие мундштука, от острого края которого воздух далее направляется внутрь инструмента. На средней части и на раструбе расположены отверстия и подушечки клапанов, клавиши с рычагами. Кстати, подвижное соединение всех трех частей флейты способствует и ее настройке, если она того требует. Во время игры инструмент поддерживается посередине правым большим пальцем, а головка — левым указательным пальцем и подбородком.

В настоящее время флейта не всегда делается из дерева; все большее распространение получают флейты, изготовленные из различных металлов — сплава серебра и никеля, даже из чистого серебра ⁵⁹.

Окраска звучания флейты, как и вообще духовых инструментов, меняется в зависимости от конкретного участка ее звукового диапазона — так называемого регистра. Ее низкие звуки — бархатно-нежные, они выделяются только в тихом окружении. Среднему регистру — благодаря его светлому, ласково-вкрадчивому, полному выразительности звучанию — часто достается ведущая роль. Наконец, высокие звуки флейты — яркие, пронзительно блестящие. Флейта — самый подвижный из духовых инструментов: быстрый пассаж, искрящаяся трель или скачок между дальними звуками — для нее сущий пустяк. Без труда справляется она и с теми звуками, которые должны прозвучать отдельно, а не слитно; в этом случае исполнитель, дуя в флейту, должен часто чередовать слоги «та» и «ка» ⁶⁰.



Мягко шепчущий звук флейты одушевляет чувственное настроение сцены древнегреческой пасторали:



Флейта способна еще на один своеобразный звуковой эффект: фруллато (по-немецки — *Flatterzunge*), то есть дрожание звука, которое влечет за собой странно жужжащий шум; оно достигается с помощью произнесения при сомкнутых зубах многократно повторенного звука «rrr».



Разновидность флейты с более низким звуком, большего корпуса — альтовая флейта. Самый интересный участок ее звукоряда — напоминающий голубиное воркование низкий регистр, звуков которого нет у обычной флейты:



Уменьшенная копия флейты — пикколо (маленькая флейта); она так мала, что умещается даже в кармане. Пикколо вполуполу меньше флейты, во всем же остальном одинакова с ней. Следовательно, и играть на ней приходится точно так же; но звучит она октавой выше. Нижний ее регистр используется редко. Средние звуки изящны и пластичны. Тем поразительнее верхний регистр: его резкие звуки пронизывают звучание даже це-

лого большого оркестра. Пробивая клубящуюся звуковую массу в «Заклинании огня», пикколо заставляет почувствовать беснование взметнувшихся языков пламени:



К числу постоянных инструментов оркестра относятся две флейты и одна флейта-пикколо. Это не значит, что необходимость в них есть всегда: Моцарт чаще всего занимает в оркестре только одну флейту.

Следующий член группы духовых — гобой (см. рис. 16). Различие между ним и флейтой, бросающееся в глаза, заключается в том, что в гобой дуют не сбоку, а с конца, держа его вниз; кроме того, в инструмент дуют не непосредственно через отверстие, вырезанное в корпусе, а через специальный мундштук, вставляемый в него (см. рис. 17)⁶¹. Трость гобоя состоит из двух одинаковых, тщательно заточенных тонких и упругих камышовых пластинок, прилегающих друг к другу так, что на верхнем торце между ними остается узкая эллипсообразная щель⁶². Нижний конец этих лепестков трости вставляется в маленькую металлическую гильзу, а та, в свою очередь, — в торцевое отверстие инструмента. Во время звукоизвлечения верхние концы лепестков зажимаются между губами; в трости возникают звуковые колебания, которые передаются внутрь инструмента. Камыш — материал, из которого изготавливается трость, — обуславливает и характер звука гобоя (шуршащий и носовой).

Длина гобоя — 60—62 см; его корпус, подобно флейте, разбирается на три части, не считая трости. Ствол инструмента книзу немного расширяется, принимая на раструбе форму колокола.

Наиболее трудное в игре на гобое — само звукоизвлечение. Воздуха в крошечную щель между лепестками трости входит мало; в результате можно, правда, исполнять довольно длинные музыкальные отрывки на одном дыхании, но воздух в это время приходится расходовать буквально по капле: длительность звукоизвле-

чения, таким образом, равнозначна задержке дыхания. Поэтому гобой часто делает паузы: ему нужно время для передышек.

Хотя извлечение звуков на гобое менее удобно, чем на флейте, и поэтому он уступает ей в отношении подвижности, тем не менее его виртуозные возможности нельзя недооценивать. Резко, сухо обрывающиеся звуки излучают радостное настроение, детское веселье:



Но где гобой чувствует себя удобнее всего — это мир уютно-простых, сентиментальных и пасторальных мелодий:



Самый выразительный звуковой диапазон гобоя — средний регистр; низкие звуки, более грубые и зажатые, напоминают трубу, а окраска верхнего регистра настолько слаба, что в ней едва ощущается собственный характер инструмента. Издавна существует обычай: перед исполнением все инструменты оркестра настраиваются по гобойному ля. Эта традиция возникла потому, что в старину настройку гобоя изменить было нельзя. Ныне это возможно за счет более или менее глубокого выдвижения трости, — но традиция осталась.

Самых больших размеров — почти метр длиной — и более низкого звучания разновидность гобоя — английский рожок (см. рис. 18).

Его материал, устройство и способ игры — точно такие же. Разница между ними заключается лишь в том, что нижний конец английского рожка имеет форму груши, а верхнюю часть инструмента заканчивает загнутая назад трубка ⁶³ с надетой уже на нее тростью. Тембр английского рожка немного мягче и насыщеннее, но и темнее, чем у гобоя, от его низких звуков словно веет скрытой печалью.



Больше гобоя, но меньше английского рожка — гобой д'амур. По материалу и устройству он стоит ближе к английскому рожку. Само его название говорит о нежном, подкупающе ласковом звучании. Очень любил этот инструмент Бах, поручавший ему ведущие мелодии.



В рамках большого оркестра обычно используется два гобоя и один английский рожок ⁶⁴.

От гобоя по постановке не отличается кларнет (см. рис. 19), который во время игры тоже направлен вперед и вниз. Его корпус немного толще и длиннее — примерно 70 см. В остальном оба этих инструмента коренным образом отличаются друг от друга. Ствол кларнета делается из дерева или эбонита, а в настоящее время и из металла. Он состоит из пяти частей, из которых нижняя представляет собой расширяющийся раструб, а верхняя — клювообразный мундштук (см. рис. 20). С плоской стороны мундштука имеется прямоугольное отверстие, на которое накладывается и прикрепляется тонкая камышовая пластинка. По материалу она такая же, как и двойная гобойная трость, но на кларнете трость —

бдинарная. Она прикрепляется ниткой или винтовым зажимом к мундштуку и тем самым становится органической частью инструмента, непосредственно сообщаясь с внутренним столбом воздуха.

При игре пластинка камыша⁶⁵ соприкасается с верхней губой, с некоторым напряжением облегающей верхние зубы. Язык выполняет при извлечении звуков те же функции, что и на других духовых инструментах.

Конструкция кларнета, а вместе с тем — и техника игры на нем чрезвычайно сложны: здесь больше отверстий и рычагов, чем на любом другом духовом инструменте. Но именно это и обуславливает его достоинства — в отношении подвижности кларнет превосходит гобой и приближается к флейте. Что же касается динамических нюансов, то он разнообразнее и богаче любого из духовых инструментов.

Звуковой диапазон кларнета необычайно широк. Своеобразны темные и сдавленные низкие его звуки. В среднем регистре они бледнее и приглушеннее. Следующий участок звукоряда более яркий, характерный и выразительный; он буквально напрашивается для певучих мелодий. Самые же высокие его звуки — крикливо-резкие.

В Менуэте из Симфонии Es-dur Моцарта роли распределяются между двумя кларнетами: один ведет мелодию, другой — сопровождение.

Моцарт. Симфония Es-dur (K. 543)

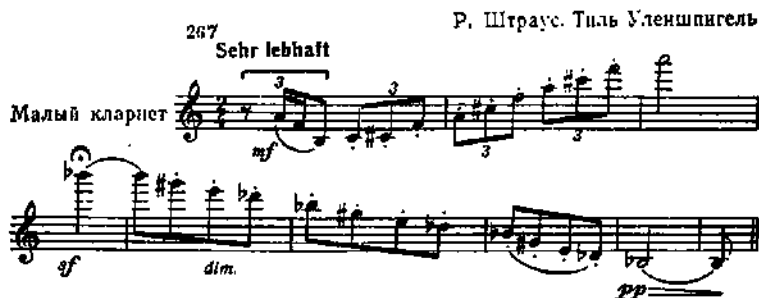
266 Allegretto

2 кларнета



Особенно ценное свойство кларнета заключается в том, что его звучание легко приспосабливается к другим инструментам: он может сделаться совсем незаметным, выполняя при этом очень важные функции.

Малый кларнет по диапазону, естественно, выше обычного. Его тембр резок, верхний регистр — самый захватывающий.

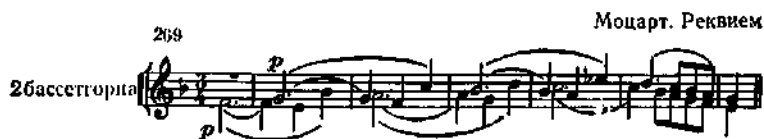


Родственный кларнету инструмент, но с более низким строем и похожий на старинную курительную трубку — бас-кларнет (см. рис. 21). Его длина 1 м 10 см; он имеет мундштук, отклоненный назад и изогнутый в виде буквы S⁶⁶, который делается из металла, как и противоположный конец инструмента — загнутый и расширяющийся кверху раструб. Бас-кларнет опирается об пол металлическим штифтом, закрепленным внизу ствола, и поддерживается специальным шнурком, одевающимся на шею исполнителя и пристегивающимся другим концом к петле на корпусе инструмента.

Что касается устройства, технических приемов и извлечения звука, бас-кларнет не отличается от кларнета; очевидно, не стоит и говорить, что из-за размеров техника игры на нем менее подвижна. В тембре между ними тоже есть некоторые расхождения. Звучание бас-кларнета — воздушно легкое и тонкое⁶⁷; самые тихие его нюансы едва слышны.



Нечто промежуточное между кларнетом и бас-кларнетом представляет собой бассетгорн (см. рис. 22). Это относится и к его форме. Бассетгорну с его мягким, глуховатым тембром предоставлено слово, в частности в «Волшебной флейте» и Реквиеме Моцарта.



Среди постоянных членов симфонического оркестра, как правило, выступают два кларнета и один бас-кларнет ⁶⁸.

Фагот достигал бы почти трех метров длины, если бы он не был сложен вдвое; на нем даже нельзя было бы играть, так далеко были бы от пальцев его отверстия. Поэтому он изогнут в виде U; один из его стволов ⁶⁹ толще другого ⁷⁰; раструб находится на верхнем



Рис. 22. Бассетгорн

Рис. 23. Фагот

Рис. 24. Контрафагот

конце большого колена (см. рис. 23). Корпус инструмента разбирается на три части⁷¹; как правило, фагот изготавливается из клена, за исключением металлических муфт⁷². Характерная часть инструмента — тонкая трубка⁷³, выходящая под прямым углом из верхнего конца малого колена; к ней прикрепляется камышовая трость. Эта трость — точная копия двойной трости гобоя, только в два раза больше. Поэтому звукоизвлечение на фаготе несколько легче и не так утомительно, как на гобое. Во время игры фагот держится под наклоном, раструбом вперед и влево; для облегчения держания используется шнур, надеваемый на шею и прикрепленный к корпусу инструмента. Благодаря U-образной форме фагота все звуковые отверстия и рычаги удобно оказываются под пальцами обеих рук.

Низкие звуки фагота густы, но резковаты и неповоротливы. В среднем регистре они уже значительно более гибки; этот звуковой диапазон пригоден в первую очередь для исполнения солирующих мелодий. Характер верхних звуков — сдавленный, зажатый.

Наш следующий пример шаг за шагом показывает изменение фаготового тембра:

Чайковский. Шестая симфония

270 $\text{♩} = 60$

Фагот

mf *p* *mf* *p*

pp *cresc.* *f* *ff*

dim. *p* *p* *pp*

Сухо обрывающиеся звуки инструмента излучают веселье в Восьмой симфонии Бетховена:

Бетховен. Восьмая симфония

271 *Allegro vivace* ($\text{♩} = 132$)

Фагот

pp

Разновидность фагота более низкого звукового диапазона — контрафагот (см. рис. 24). Длина его ствола была бы почти шесть метров, если бы он не был сложен уже не вдвое, а вчетверо, но и при этом его высота приближается к полутора метрам. Раструб, направленный вниз, и чашка с муфтами, соединяющими колена, делаются из металла. Для опоры служит металлический штифт. В остальном его конструкция такая же, как у фагота, но обращение с ним, естественно, труднее, ибо двойная трость из камыша у контрафагота гораздо шире и толще и поэтому звукоизвлечение — ничуть не более легкая задача.

Как правило, сквозь его звуки прорывается шипение толстой камышовой трости, и таким образом контрафагот легко можно спутать с контрабасом. Если он остается один, то его звучание вызывает впечатление резкого и неловкого.



Обычно в постоянных рамках большого оркестра занято два фагота и один контрафагот.

Подводя итоги, можно сказать, что деревянные духовые инструменты симфонического оркестра делятся на четыре группы: флейты, гобои, кларнеты, фаготы с их разновидностями. Хотя эти группы не так многочисленны, как у смычковых, их четверное деление опять-таки напоминает структуру вокального хора.

Как мы увидим, медные духовые тоже представлены в оркестре четырьмя типами инструментов.

Медные. духовые

Различие между деревянными и медными духовыми инструментами заключается не столько в материале, из которого они изготавливаются, сколько в особенностях их конструкции и способах звукоизвлечения.

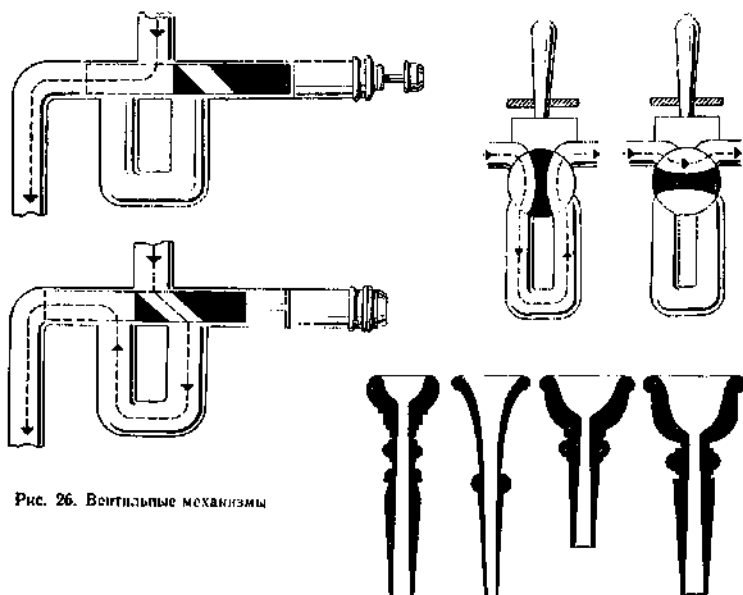


Рис. 26. Вентильные механизмы

Рис. 25. Чашевидные мундштуки

Напрасно мы искали бы на медных духовых те боковые отверстия, которые у деревянных духовых служат для изменения объема воздуха. Второе принципиальное отличие состоит в том, что функцию камышовой трости или острого края отверстия в клюве, образующих звук у деревянных духовых инструментов, у медных выполняют только губы исполнителя. К узкому концу медной трубки приделывается металлический чашевидный мундштук (см. рис. 25), внутри которого вибрируют губы и через который воздух попадает в инструмент. Те или иные звуки в инструменте образуются в зависимости от степени напряженности губ: для низких звуков необходима меньшая их плотность, для высоких — большая напряженность.

Задача мундштука, в первую очередь, заключается в том, чтобы обеспечивать губам нужное положение и устойчивость; с другой стороны, он играет важную роль в отношении качества звуков, их тембра. Формы чашек мундштуков у каждого инструмента различны, и даже у одних и тех же инструментов могут быть разные

мундштуки, чтобы каждый музыкант использовал самую подходящую, наиболее удобную для себя форму. Однако общая закономерность заключается в том, что более узкой чашке соответствует более мягкий, матовый тембр звука.

От объема воздуха, заключенного в медных духовых инструментах, то есть от размеров ствола, зависит высота их звукового диапазона. Принципиальная особенность медных духовых, коренным образом отличающая их от деревянных, — в том, что при их неизменной длине ствола образуется всего-навсего 10—15 звуков. Если, например, самый нижний звук — *до*, то посредством изменения амбушюра (натяжения губных мышц) извлекаются следующие звуки:

273



Как это ни невероятно, но великие композиторы-классики — от Баха до Шуберта — знали валторны⁷⁴ и трубы именно только такого, неполного звукоряда и были вынуждены ограничивать их партии этими пределами. Правда, делались инструменты разных размеров, на которых извлекался каждый раз свой новый тон и звукоряд, но интервалы между звуками всегда оставались неизменными.

Единственное исключение среди медных духовых составлял тромбон, который с самого начала располагал полным звукорядом. Как мы увидим, это происходит потому, что во время игры можно менять длину трубки, то есть в одном-единственном корпусе совмещено, по существу, несколько инструментов. Все попытки устранить недостатки труб и валторн с помощью отверстий и рычагов — по образцу деревянных духовых, или задвигающихся друг в друга трубок — по образцу тромбона, оказывались безрезультатными, пока в начале прошлого века один немецкий музыкант по имени Блюмэль не нашел решения: вентильный механизм.

Вентиль — это укрепленная на корпусе инструмента открывающаяся и закрывающаяся добавочная трубка (надставка), которая с помощью одного движения пальца сразу направляет воздух, содержащийся в корпусе,

по новому пути, тем самым изменяя основной звук, а значит, и весь звукоряд. Трех вентиляй достаточно, чтобы можно было получить все звуки подряд. Вентильная система позволяет получать разными способами одни и те же звуки, и исполнитель по желанию может выбрать один из них⁷⁵. Существует два принятых в практике типа вентиляй: с кнопочным и с поворотным механизмом (см. рис. 26)⁷⁶.

Туба — самый молодой, но отнюдь не самый маленький медный духовой инструмент — уже заведомо вентильной системы, другими словами — с полным звукорядом.

Роль языка в образовании звуков у деревянных и медных духовых инструментов в основном одинакова. Только вместо слога «ту», как на деревянных духовых, трубачи и валторнисты произносят, скорее, слог «та», а тромбонисты и тубисты — «дю»⁷⁷. Быстрая смена звуков может быть достигнута точно так же, как и на флейте, — частым чередованием «т» и «к»; медным духовым известен и такой прием, как фруллато (трепетание звуков).

Своеобразные звуковые эффекты достигаются, если вставить в раструб медных духовых сурдину. Ее форма напоминает усеченный конус, делается она из дерева, жести⁷⁸ или папье-маше. Засурдиненные звуки становятся не только тише: они вместе с тем приобретают сдавленно-хриплый оттенок (см. примеры 276 и 323). Корпус медных духовых инструментов изготавливается из сплава меди и цинка; для дополнительных деталей используется также олово и алюминий.

Корпус современной трубы (см. рис. 27) согнут вдвое; полная длина ее трубки около 1 м 30 см; раструб расширяется в виде конуса. Во время игры инструмент держат горизонтально.

До изобретения вентильного механизма звукоряд трубы тоже зиял значительными пустотами, в особенности в области нижних звуков. В самом верхнем регистре ее звукоряд был уже более плотным, но с подъемом звукоизвлечение становилось все труднее. Во времена Баха трубачи упражнялись в выдувании высоких звуков на протяжении всей своей жизни. Их губы и легкие приспособлялись к этой задаче: таким образом они могли исполнять партии в произведениях Генделя и Баха необычайно высокой тесситурой.



В эпоху венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена — эта немецкая традиция была уже предана забвению; мастерства трубача хватало всего-навсего на 8—10 звуков, и композитор вынужден был обходиться этим количеством. Роль инструмента в ту пору сводилась к повышению блеска и мощи оркестра (см. пример 308).

В результате введения вентильной системы не только исчезли ограничения в звукоряде и инструментальной технике, но и расширился довольно узкий прежде круг задач.

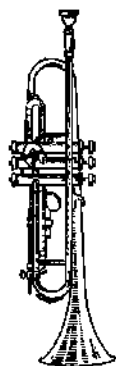


Рис. 27. Труба

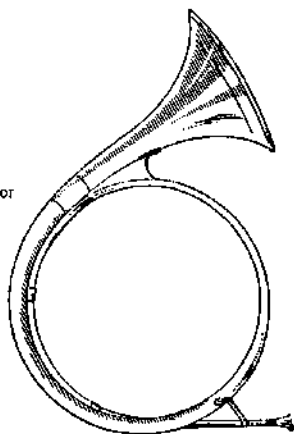
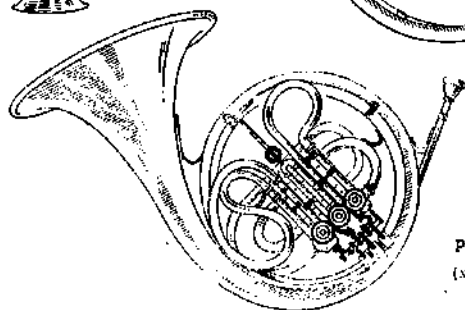


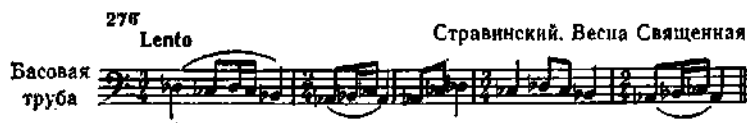
Рис. 28. Охотничий рог

Рис. 29. Валторна
(хроматическая)

Вентильная труба — самый подвижный из медных духовых инструментов: на ней с легкостью удастся быстрая последовательность как связанных, так и отдельных звуков, трель, равно как и повторение звуков. Если нужно, она способна превзойти по силе хотя бы и целый оркестр, но, с другой стороны, ее тихие звуки могут создать драматическое напряжение.



К более низкого строя басовой трубе впервые обратился Вагнер в «Кольце Нибелунгов». С тех пор этот инструмент изредка появляется и в симфонических ансамблях:



В больших симфонических оркестрах обычно занято две или три трубы.

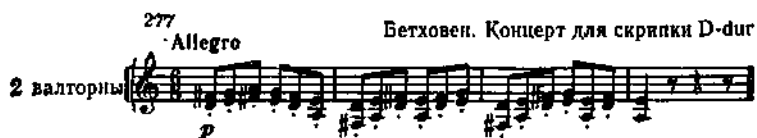
Валторна представляет собой изогнутую в кольцо трубку с широким — около 30 см в диаметре — раструбом на конце. Полная длина трубки современных оркестровых валторн приближается к $3\frac{1}{2}$ м.

Валторна, как и труба, первоначально тоже была инструментом открытого пространства, но ее громкий звук сопровождал не грохот битв, а момент охоты. Позднее, когда она попала в домашние условия, освоившись в рамках оркестра, она долго еще хранила память о былой славе: за ней осталось название — «охотничий рог» (см. рис. 28) ⁷⁹. Однако с переходом в оркестр звукокоряд охотничьего рога не увеличился. Те несколько фанфарных сигналов, которых было достаточно для того, чтобы сообщать о событиях охоты, не могли удовлетворить все возрастающие требования симфонической музыки.

Одна за другой следовали попытки устранить зияния в звукояреде. Увеличили мундштук валторны, а затем,

с помощью добавочных трубок, — и ее объем воздуха. Эти трубки изменяли основной тон и регистр звукояда, однако во время исполнения их нельзя было менять, следовательно, промежутки между звуками оставались по-прежнему, и вдобавок звукоизвлечение тоже становилось ненадежным, так как положение губ с трудом поспевало за изменениями строя. Позднее, по примеру деревянных духовых, на корпусе инструмента стали прорезать отверстия для получения новых звуков, вследствие чего тембр рога утратил прежний блеск.

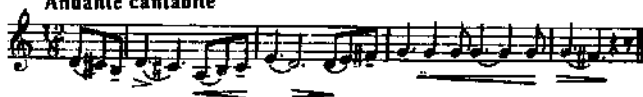
Один дрезденский рожкист обнаружил, что если повернуть раструб вниз и засунуть в него правую кисть, то с помощью пальцев и ладони можно изменить высоту звуков. Хорошо, пусть так. Но окраска искусственно вызванных звуков отличалась от первоначальной. Другими словами, это решение оказалось не окончательным, хотя своеобразный способ держания инструмента сохранился до сих пор; вдвинутый же в раструб кулак и поныне используется, с одной стороны, для получения интересного эффекта — закрытого звука, а с другой — для подстройки звуков в случае необходимости. И еще один результат этого эксперимента — во время игры инструмент держится левой рукой. Прежде чем дошла очередь до вентиля, на партии рогов накладывались такие же ограничения, как и у труб. Что все же могла из скудного звукояда сотворить фантазия великих композиторов, иллюстрирует следующий отрывок:



Изобретение вентиляльной системы разом покончило с мучительными проблемами рога. В результате внедрения нового изобретения расширился и звукояда, и круг инструментов, пригодных для ведения мелодии. Многогранность, широкий звуковой диапазон, выразительные возможности, включающие в себя бесчисленные оттенки — от бархатной мягкости до мужественной решительности, — все это возвело валторну в ранг одного из самых значительных персонажей оркестра (см. рис. 29).

Andante cantabile

Валторны



Однако чаще всего инструмент прячется на заднем плане, избегая гласности; это становится возможным благодаря уникальной (по сравнению с прочими медными) способности подлаживаться под звучание других инструментов. Долго выдерживаемые аккорды валторн играют в общем звучании оркестра роль промежуточной ткани. По своим техническим данным, по подвижности валторна если и не достигает, то приближается к трубе. Большое место у нее — это извлечение высоких звуков: здесь всегда таится опасность «кикса»⁸⁰.

Композиторы-классики, как правило, в своих партитурах предусматривали две валторны; в современном оркестре их занято четыре.

Как мы уже упоминали, звукоряд тромбона (см. рис. 30) с самого его рождения был полным, ибо длина его трубки могла во время игры меняться когда угодно.

Тромбон представляет собой длинную медную трубку, изогнутую наподобие канцелярской скрепки и расчленяющуюся на две части, одна из которых надевается на другую. Один конец трубки инструмента венчает мундштук, другой — широкий раструб; между ними находится узкая поперечная распорка, которая служит не только для скрепления всей конструкции, но и для держания инструмента левой рукой. Самая же важная отличительная особенность тромбона — U-образная трубка⁸¹, которую можно двигать правой рукой за распорку (см. рис. 31).

Кулисы можно установить в семи положениях, каждому из которых соответствует свой звукоряд: таким

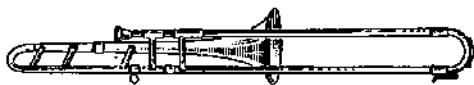


Рис. 30. Тромбон



Рис. 31. Кулиса

образом, основной звукоряд дополняется все новыми и новыми звуками из других звукорядов, которые вместе образуют полную звуковую шкалу весьма значительного диапазона, причем многие звуки в ней дублируются, то есть их можно получить несколькими способами, в разных позициях. Итак, у тромбона не было необходимости в том революционном перевороте, который произвели вентили в функционировании валторн и труб. Если и пытались приспособить вентильную систему к тромбону, дальше военного оркестра полученный тип инструмента не пошел. Совершенно иную задачу выполняет хорошо зарекомендовавший себя басовый вентиль, с помощью которого звукоряд тромбона расширяется от низкого звука вниз. Классическая музыка прибегала к тромбону «про запас» для особых, торжественных случаев. Как правило, тромбоны появлялись только в кульминациях драматического действия, с тем чтобы извлечь величественно-рококошущие звучания, как, например, в «Дон-Жуане» Моцарта, в ошеломляющий миг появления статуи:



Мотив «сговора» в «Кольце Нибелунгов» воплощается в звучании четырех тромбонов:



Однако тромбон годится не только для олицетворения величия или мощи; в наше время выявились возможности инструмента и в юмористическом амплуа. К их числу относится и такой прием, когда музыкант, не прерывая дыхания, двигает кулису, в результате чего звуки перестают быть разобщенными, четко разделенными по высоте, скорее скользя от одного к другому. Этот прием называется *глиссандо*.



Обычно в оркестре занято три тромбона, третий из которых — вышеупомянутый инструмент с басовым вентилем.

Туба — самый большой медный духовой инструмент наиболее низкого звучания (см. рис. 32). Внушительный, равномерно утолщающийся и многократно изогнутый корпус увенчивается направленным вверх широким раструбом. Полная длина трубы корпуса достигает не менее пяти метров; диаметр раструба — около 60 см. Четыре-пять управляемых правой рукой вентилей обеспечивают полноту звукояда.

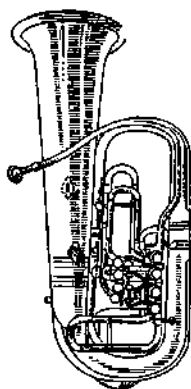


Рис. 32. Туба



Рис. 34. Саксофон

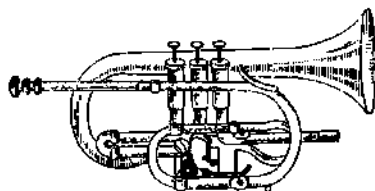


Рис. 33. Корнет-а-пистон

Для звукоизвлечения на тубе нужен относительно неплотный амбушюр. В связи с этим ее звучание вообще отличается мягким и округленным тембром. Роль тубы в оркестре поначалу исчерпывалась усилением баса, поддержкой аккордов духовых (см. пример 309). Позднее в поле зрения попали и ее возможности в области гротеска: например, вряд ли найдется более подходящее музыкально-выразительное средство для изображения неловкости, неповоротливости, неуклюжести, чем верхний регистр тубы ⁸².

Мусоргский—Равель. Картинки с выставки

282 *Sempre moderato pesante*

Туба

pp

Хотя для извлечения звуков на тубе нужно больше воздуха, чем на любом другом духовом инструменте, она порой обнаруживает поразительную подвижность:

283 *Allegro marcato* Берлиоз. Марш

Туба
(и тромбоны)

f

В большом оркестре занята одна туба ⁸³.

На сцене медные духовые инструменты располагаются позади деревянных духовых. Это отнюдь не мешает пробиваться их напористому, тревожному звучанию сквозь мощную звуковую массу всех остальных, даже если они играют тихо. Только бархатно-мягкий тембр валторн способен незаметно слиться с другими инструментальными группами.

Мы должны сказать еще о двух медных духовых инструментах, которые, однако, редко выступают в симфонических ансамблях.

Один из них — корнет, который, принимая во внимание устройство и равномерно расширяющийся кор-

пус, можно было бы назвать уменьшенной копией тубы (см. рис. 33). Однако прочие особенности приравнивают его к трубе: почти тот же звуковой диапазон, наличие трех вентилях и горизонтальное положение во время игры. Разница между ними в том, что звукоизвлечение на корнете легче, техника еще более подвижна, а звучание резче и звонче, чем на трубе.

Стравинский. Петрушка

284 Allegro $\text{♩} = 116$

Корнет

Малый барабан

Особняком стоит своеобразный инструмент саксофон — нечто переходное между деревянными и медными духовыми инструментами (см. рис. 34). Его форма, похожая на чубук, напоминает бас-кларнет, но гораздо массивнее⁸⁴, а корпус и детали изготавливаются из различных металлов — большей частью из меди. Мундштук он унаследовал от кларнета, а отверстия и клапаны устроены по гобойной системе. Этот гибрид назвали саксофоном по имени его создателя, бельгийского инструментального мастера Адольфа Закса⁸⁵. Вначале⁸⁶ симфоническая музыка приняла интересное новшество; позднее саксофон перешел на сторону танцевальной музыки и постепенно выдвинулся в качестве одного из самых модных ее представителей; лишь изредка он навешает свое старое общество — симфоническую музыку.

Кодай в пародийной траурной музыке, заключающей сцену Наполеоновского сражения, поручил саксофону карикатурный вариант темы:

Кодай. Янош Хари

Tempo di Marcia funebre ($\text{♩} = 54$)

Саксофон

За последние сто лет численность и состав духовых, а тем более — их качество и технические возможности изменились не очень сильно. Последнюю сенсацию произвел итальянец Бартолоцци, изобретший приемы, которые дают возможность извлекать на гобое и фаготе одновременно несколько звуков, а также четвертьтоны⁸⁷.

Орган

Царем инструментов эпоха барокко назвала орган: могучие размеры, сложное устройство, широта звукового диапазона и богатство красок давали повод для этого. В его механизме соединяются принципы двух инструментальных групп: духовых и клавишных с фиксированной настройкой. Звуки рождаются в трубах, которые действуют аналогично деревянным духовым; принципиальное различие между ними — в том, что каждая органная труба способна издать только один звук определенной высоты.

Так как звук образуется в трубах за счет воздушного потока, то они звучат лишь до тех пор, пока поддерживается подача воздуха. Воздушный поток попадает в трубы через клапаны; клапаны открываются от нажатия соответствующей клавиши, и таким образом воздух распределяется по трубам. У органа может быть несколько ручных клавиатур (мануалов) — от двух до пяти, и каждая клавиша сопряжена по крайней мере с одной трубой. Количество труб во много раз превышает число клавиш, другими словами — инструмент состоит из нескольких различных серий труб, или, иначе, голосовых рядов, хоров, которые называются регистрами. Систему клавиш с помощью рычагов⁸⁸ или регистровых рукояток можно связать с желаемым регистром. Количество голосовых рядов зависит от величины органа: инструменты поменьше располагают 20—50 регистрами, крупные — еще большим их количеством.

Звуковой диапазон органичного мануала (4 $\frac{1}{2}$ —5 октав) меньше, чем у фортепиано (7—7 $\frac{1}{2}$ октав). Однако между разными регистрами возможны расхождения не только в отношении тембра, но и звуковысотности: они могут звучать одной-двумя октавами выше или ниже обычного; тем самым, фактический звуковой диапазон инструмента гораздо шире, чем у клавиатуры.

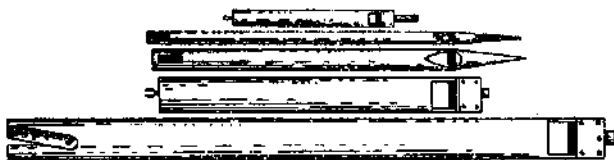


Рис. 35. Органные трубы

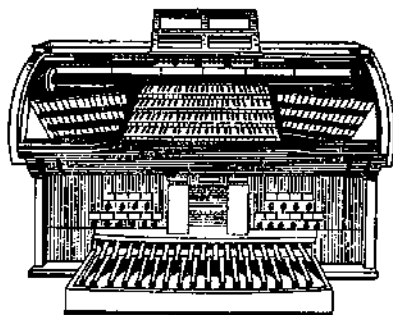


Рис. 36. Органный шпальт

Высота звучания трубы вообще зависит от ее длины: чем больше труба, тем ниже звук. Каждому звуку звукоряда соответствует труба определенных размеров. Раньше длину трубы измеряли не в метрах, а в футах (приблизительно 28,8 см)⁸⁹. Так как самому низкому звуку *С* основного регистра органа соответствовала примерно 8-футовая труба, этот ряд голосов называли 8-футовым регистром (8'); так это называется и поныне. Ряд голосов, звучащий октавой выше обычного, — это 4-футовый регистр: длина трубы для самого низкого звука *С* данного регистра — 4 фута. Регистр же 16' означает, что реальное звучание — на октаву ниже, чем указывает клавиатура.

Одно из основных положений акустики гласит, что тембр звука зависит от количества и силы звучащих вместе с ним обертонов. На органе тоже можно искусственным путем получить обертоны. Если, например, наряду с 8-футовым регистром включается и 4-футовый, то одновременно прозвучит и верхняя октава основных тонов. Но кроме того, на органе существуют отдельные обертоновые регистры⁹⁰, добавляющие верхние квинты

или терции к основному звуку, а также микстуры, благодаря которым с одинаковой силой звучат сразу несколько обертонов. Регистры в большинстве своем названы по имени смычковых или духовых инструментов, на которые они похожи по своему звучанию (виолончель, труба и т. д.). Регистры отличаются друг от друга не только высотой и тембром, но и силой звука. Именно поэтому каждая ступень динамики вызывает необходимость в смене или одновременном комбинировании регистров. Разные ряды голосов закрепляются за определенными мануалами, размещенными по ярусам друг над другом.

Педаль органа⁹¹ состоит из расположенных в гаммообразном порядке клавиш таких размеров, чтобы было удобно на них нажимать ногами. С педальером также сопряжено несколько рядов голосов, в том числе 16-футовый и 32-футовый регистры, звучащие одной и двумя октавами ниже. Технике игры на органе способствуют, наряду с устройством, подключающим регистры, и другие аналогичные приспособления. Копула связывает мануалы друг с другом и с педальером таким образом, чтобы извлекались одни и те же звуки вне зависимости от того, на какой клавиатуре они играют. Кроме того, можно одним нажатием рычага или кнопки-пистона ввести в действие сразу несколько регистров или обеспечить их поочередное включение в игру. Та часть органа, в которой собраны мануалы, педальер, регистровые клавиши и другие игровые механизмы, называется кафедрой управления⁹². Связанные друг с другом ряды голосов укреплены на виндладах; их расположение приспособляется к возможностям помещения; у больших органов имеются, помимо прочего, и ряды труб, установленные позади исполнителя или вынесенные поодаль. Клавишное и регистровое устройства связывает с органами трубами трактура⁹³. На старых инструментах для этого служили нижние рычаги, тяги и прочие механические приспособления; в прошлом веке на место старых устройств внедрились пневматические, а затем электрические, но в последнее время, параллельно с реставрацией барочных органов, возвращаются к принципам механической системы.

Воздух, проходя через механизм пневматического насоса, затем через воздушные каналы и встроенные внутри инструмента резервуары⁹⁴, попадает в виндладу.

В прежние времена о воздухе, необходимом для звукоизвлечения на органе, заботились приводимые в действие силой человека воздушные камеры и воздухонагнетательные меха; в настоящее время воздушные камеры наполняются электромотором или заменяются турбиной.

Органые трубы существуют двух типов — лабиальные и язычковые (рис. 35). На лабиальных трубах, похожих по конструкции на свирель, вторгающийся в них воздух разбивается о внутренний фланец⁹⁵ и таким образом приводит в колебание воздушный столб. Язычковую трубу отличает укрепленный на одной из сторон и быстро открывающийся под воздействием воздушного потока металлический язычок, напоминающий пластинку камыша на мундштуке кларнета; высоту звука обуславливают размеры и толщина язычка. Кроме открытых сверху труб есть и закрытые, звучащие на октаву ниже первых. Звукообразующая часть трубы находится внизу, куда во время раскрытия игрового вентиля входит воздух (см. рис. 36).

Золотой век в истории органа — эпоха барокко (XVII — первая половина XVIII века). Среди выдающихся творцов органичных сочинений этого периода достаточно отметить таких, как Фрескобальди, Букстехуде и прежде всего Иоганн Себастьян Бах.

И. С. Бах. Токката C-dur. Адажио и фуга



С закатом эпохи барокко значение органа, подобно клавесину, тоже померкло. Романтики испытывали недостаток в динамических переходах и оттенках (*crescendo*, *diminuendo*, *fortepiano* и др.), на которые орган не был способен. Правда, делались попытки возмещения этих пробелов, но для взыскательного слуха они оказались не слишком убедительными. Сократилась и органная литература; среди крупных композиторов мало кто остался его приверженцем (Лист, Цезарь Франк).

В XX веке к органу обращались на первых порах тоже лишь изредка, да и то скорее ради усиления эффекта оркестровой монументальности (Кодай — «Венгерский псалом», Онеггер — «Царь Давид»). В последнее время интерес композиторов к этому наследию немецкой традиции как будто оживился; в связи с этим особое место занимает Мессиап, создавший ряд значительных произведений для органа. Приведем небольшую цитату:



Клавиатурой, звукообразующим механизмом и вмонтированными регистрами органу родственна фисгармония, хотя она даже меньше, чем фортепиано⁹⁶. Металлические язычки вибрируют под воздействием управляемых погой мехов⁹⁷. Звук продолжается до тех пор, пока на соответствующий язычок подается воздух, то есть пока держится клавиша и качается мех. Инструмент был изобретен в конце прошлого века, однако долгое время служил заменой органа⁹⁸. В наше время фисгармония изредка появляется в некоторых партитурах (см. пример 288).

Особого очерка заслуживал бы хэммонд-орган, который в наши дни делает решительные шаги от развлекательной музыки в сторону новой серьезной музыки. Но здесь мы, к сожалению, можем лишь вкратце сообщить об этом интересном изобретении: органые трубы в нем заменены генератором, а также помещенными отдельно усиливающими и репродуцирующими устройствами; благодаря этому инструмент не больше фисгармонии. С помощью двух его мануалов, педальера и многочисленных регистров может быть достигнуто большое разнообразие тембров и звуковых эффектов.

238 Вебери. Пять оркестровых пьес

rit. — a tempo (♩ = 112)

Фисгармония

Челеста
Арфа

Скрипка
Альт

Виолончель

ppp

con sord.

ppp

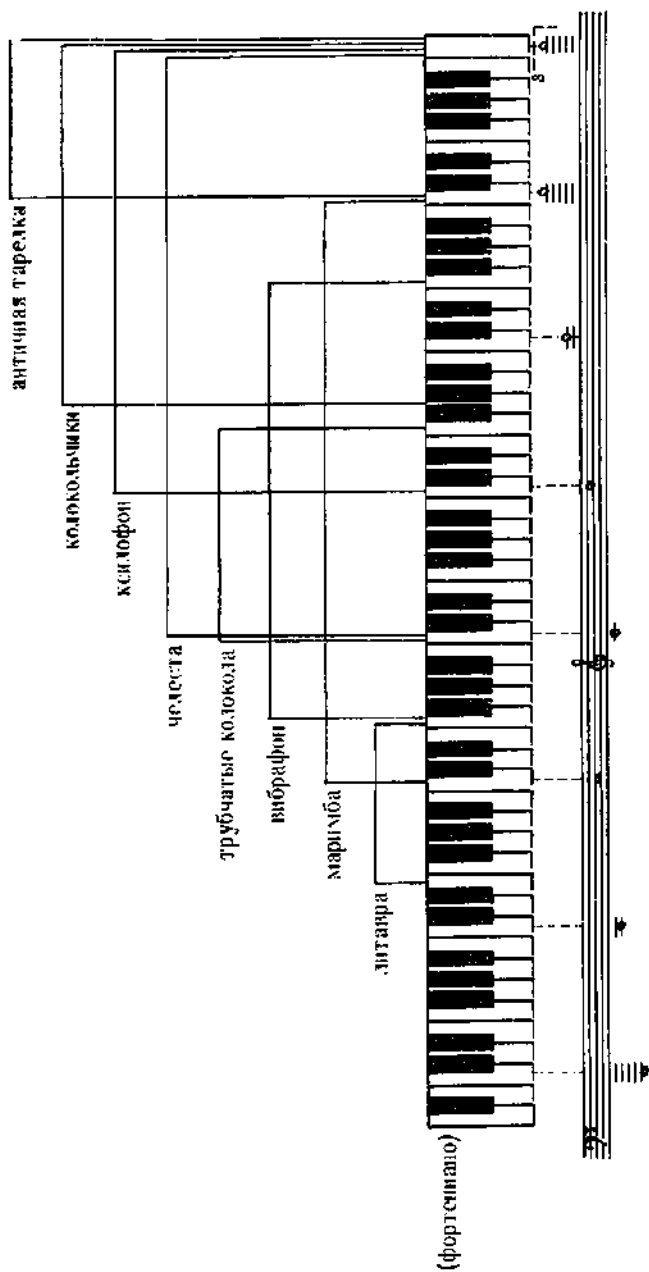
ppp

ppp

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

В повседневной практике ударными инструментами называются вообще все шумообразующие средства, приютившиеся в глубине сцены за оркестром. Это собирательное название не совсем обосновано, поскольку среди них есть и такие, которые звучат не от удара, а в результате потряхивания, трения, вращения, переворачивания. Оно возникло еще во времена композиторов-классиков, которые пользовались ударными инструментами экономно, обращаясь всего навсего к одному-двум типам из них. Впоследствии ударный реквизит оркестра разрастался, обогащаясь все более пестрой палитрой новшеств. В современной концертной практике часто бывает так, что ударники окружают себя настоящей батареей инструментов и играют попеременно на каждом из них, для чего, кстати, необходимы многостороннее профессиональное мастерство, большая практика и вкус.

Традиционный центр группы ударных инструментов — литавра (см. рис. 37): сначала и на протяжении долгого времени только она и представляла ударные в оркестре. Корпус этого инструмента, в виде полушария, изготавливается из красной меди или бронзы. Как



Диапазон ударных инструментов с фиксированной звуковысотностью

следует из названия, он похож на котел⁹⁹. Котел покоится на деревянном треножнике¹⁰⁰, его верх покрыт круглой, около полуметра в диаметре кожаной пленкой¹⁰¹, затянутой по периметру двойным обручем. Тонкая, упругая перепонка от удара издает звук, усиливающийся прикрытой полостью. Литавра — единственная разновидность барабана, на которой извлекаются звуки определенной высоты, то есть музыкальные; высоту звуков обуславливает материал, размеры, толщина и прежде всего — степень натяжения мембраны. Для изменения натяжения поверхности кожи служат шесть — восемь барабанных винтов, расположенных у края перепонки по всему периметру на равных расстояниях друг от друга; настройка происходит с помощью именно этих винтов. Данная операция требует непогрешимо острого слуха, поскольку часто возникает необходимость перестройки во время исполнения, и, следовательно, настраивать и контролировать результат приходится, пока оркестр играет нечто совсем другое. В прошлом веке делалось много попыток упростить настройку литавр. В частности, было сконструировано устройство, состоящее из вертикальной вращающейся металлической оси, укрепленной на боку инструмента: при повороте с помощью единственного ключа она сдвигала все натяжные винты. На таком же принципе строится другое изобретение — вращающийся металлический обруч, смонтированный вокруг верхнего края инструмента. Относительно недавно родилось решение, обещающее быть окончательным: литавровая педаль, изменяющая натяжение мембраны, а значит, и высоту звуков, при нажатии на нее ногой. Поскольку таким образом руки литавриста освобождаются от настройки, то появляется возможность изменять высоту звуков во время удара или тремоло¹⁰².

До сих пор о литавре говорилось в единственном числе, но в оркестре нужны, как минимум, две разновысотные литавры¹⁰³. Размеры, диаметр ударной поверхности различны; на большем инструменте возникают низкие, на меньшем — более высокие звуки:

299



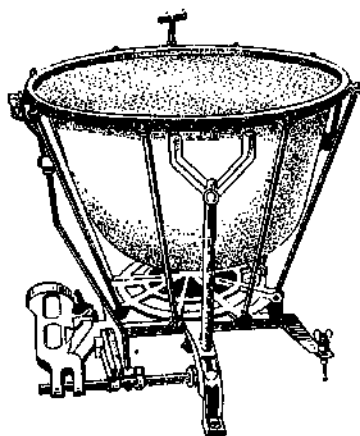


Рис. 37. Литавра (с педальным устройством)

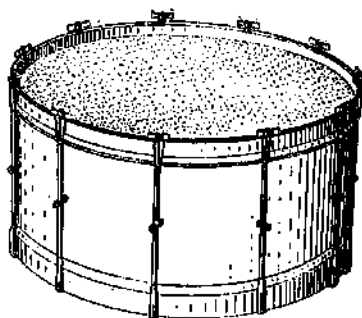


Рис. 39. Большой барабан

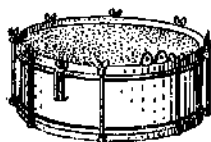


Рис. 38. Малый барабан

Литавровую пару обслуживает один музыкант с помощью двух палочек с деревянной ручкой приблизительно 30 см длины. Головка литавровых палочек делается из разных материалов: из дерева, войлока, кожи, ваты, пробки или губки; размеры ее тоже могут быть разными.

Эти факторы определяют качество и силу звуков. Палочка с жесткой головкой не только способна вызвать большую силу звука, но и лучше подчеркивает сложные ритмические контуры, чем мягкая, которая, в свою очередь, приводит к округленным, гулким и легче распознаваемым по высоте звучаниям. В каждом конкретном случае ударник выбирает соответствующие палочки. Если придавить колеблющуюся поверхность перепонки кончиками пальцев, гул извлеченного звука прекращается. Длинные звуки смычковых и духовых инструментов могут заменяться литавровым тремоло, то есть очень часто чередующимися ударами двумя палочками.

В начале Скрипичного концерта Бетховена литавры выполняют не только ритмическую задачу, но и функцию баса гармоний духовых:

290 *Allegro ma non troppo*

Деревянные
духовые

Литавры

Размеры малого барабана (см. рис. 38) значительно скромнее, чем у литавры; его диаметр — около 36, а глубина — 15 см. Его подбручники в наше время делаются из дерева, по краю обоих укреплены обручи с барашковыми винтами, каждый из которых сверху и снизу туго натягивает мембраны из твердой выдубленной кожи. Звук извлекается ударом только по верхней натянутой кожаной перепонке; нижнюю сторону пересекают проволочные струны¹⁰⁴, которые колеблются вместе с верхней мембраной. Естественный тембр малого барабана — светлый, резкий, сухой; если ослабить или снять нижние струны, то характер звуков становится более матовым, глубоким; последнее, впрочем, следует понимать иначе, нежели в случае литавры: ведь звуки малого барабана не имеют музыкальной высоты.

На малом барабане играют двумя палочками из твердого дерева, имеющими головку овальной формы. В оркестре этот инструмент помещают на треножнике так, чтобы его игровая поверхность оказалась под некоторым наклоном.

Отрывистые, четко различимые звуки малого барабана одинаково легко применимы и для простых, и для более сложных ритмов (см. пример 284). Дробь вместе с постепенным изменением силы звука вызывает драматический эффект.

Что касается большого барабана (см. рис. 39), то его форма идентична малому: с обеих сторон на деревянных или металлических обручах закрепляются кожаные мембраны. Однако его размеры — вдвое больше: диаметр перепонки — около 70 см, ширина обруча — 30 см. Большой барабан ставят на ребро та-

ким образом, чтобы были видны обе его стороны, но для ударов используется только та, которая находится под правой рукой. Головка тяжелой колотушки делается из войлока, губки или пробки. Звук большого барабана после удара гудит еще некоторое время; если нужно, колебания мембраны прекращаются ладонью левой руки.

Большой барабан в симфоническом оркестре, как правило, лишь подчеркивает наиболее значительные акценты, причем так, чтобы своей мощью не подавить более важные голоса. В Ракоци-марше удары большого барабана напоминают далекие пушечные выстрелы:

291 Берлиоз. Ракоци-марш

Allegro marcato

Оркестр

Большой барабан

Цилиндрический барабан (см. рис. 40), принимая во внимание емкость его продолговатого корпуса и характер звучания, занимает место где-то между малым и большим барабанами. Его легко узнать по своеобразной форме: диаметр мембраны меньше высоты стенок ¹⁰⁵ (см. пример 295).

Бубен (см. рис. 41) — он называется также тамбурином — представляет собой маленький обруч, открытый с одной стороны и затянутый кожей с другой; для игры на нем палочки не употребляются: его трясут, качают, ударяют, просто трут рукой. По окружности инструмента висят металлические пластинки, позвякивающие друг о друга во время игры (см. пример 323).

Подобно кожаной перепонке, натянутой поверх какой-то полости, непосредственно ударенное металлическое тело тоже может издавать звуки, применимые в музицировании. Таков, например, треугольник (см. рис. 42) — изогнутый стальной прут, по которому постукивают металлической палочкой. Одна из вершин треугольника незамкнута, и поэтому прут может свободно колебаться. Во время игры инструмент подвешивают на шнуре.

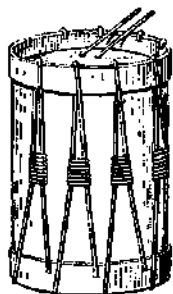


Рис. 40. Цилиндрический барабан

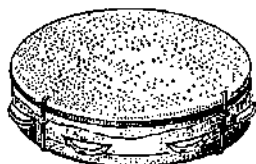


Рис. 41. Бубен

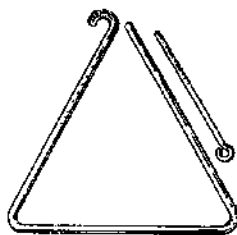


Рис. 42. Треугольник

Серебристо звонкое звучание треугольника не имеет музыкальной высоты. Изолированно взятые звуки длятся довольно долго; светлый и ясный характер придает звучанию оркестра чистый звон трели, извлекаемой в верхнем углу инструмента. В фортепианном концерте Листа треугольник играет самостоятельную роль.

292

Лист. Концерт для фортепиано Es-dur

Музыкальный фрагмент из Концерта для фортепиано Листа, Es-dur. Фрагмент включает партии Треугольника и Оркестра.

Треугольник: Партия начинается с ноты G4 (третья линия), за которой следуют шестнадцатые и восьмые ноты, а также паузы. Динамик *pp* (пианиссимо) указан под первой нотой.

Оркестр: Партия начинается с паузы, за которой следуют аккорды в правой и левой руках. Динамик *p* (пиано) и тролетт (3) указаны под нотами.

В нижней части фрагмента показаны дополнительные ноты для обеих партий, включая шестнадцатые и восьмые ноты для треугольника и аккорды для оркестра.

На огромную тарелку для супа похожа медная тарелка (см. рис. 43). В сущности, этот инструмент состоит не из одной, а из двух совершенно одинаковых тонких бронзовых или медных круглых пластин 40—45 см в диаметре, с углублением к середине. С выпуклой стороны прикрепляются кожаные петли: за них держат

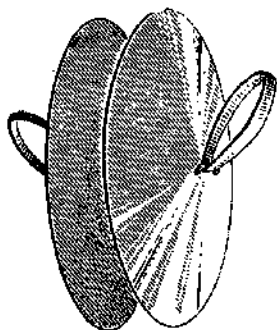


Рис. 43. Тарелки

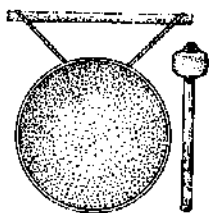


Рис. 44. Тамтам

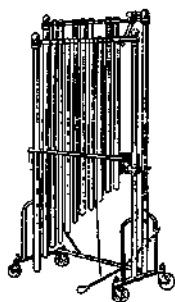


Рис. 46. Колокола



Рис. 45. Кастальеты

тарелки, когда нужно играть на них, ударяя друг о друга. Эти удары могут производиться по-разному. Если после сильного хлопка тарелки быстро проносятся друг мимо друга, то звук будет длиться долго; для того чтобы остановить колебания, исполнитель прижимает тарелки к груди. Когда же края тарелок едва касаются друг друга, получается тихий звон. Извлечь звучание на медных тарелках можно и с помощью одной или двух барабанных или литавровых палочек; в этом случае необходима только одна тарелка. Палочками можно на тарелке выбивать дробь, которая усиливает драматическую напряженность музыки. Если звучание, полученное таким образом, следует прекратить, то достаточно прижать рукой дрожащий край тарелки.

В современной музыке часто используются подвешенные тарелки. Одна или несколько медных тарелок разной величины, и следовательно, более низкого и более высокого звучания, укрепляются на штанге или штативе; так как они звучат посредством палочек, у исполнителя возможностей гораздо больше, чем если бы тарелки надо было держать в руках.

Похожи на медные тарелки — хотя и значительно меньше по размеру — египетско-древнегреческого происхождения античные тарелочки¹⁰⁶. Они состоят из двух металлических дисков небольшого диаметра¹⁰⁷, ко-

торые, ударяясь друг о друга, издают высокий звон. Берлиоз и Дебюсси требовали для своих партитур кроталий определенной высоты; Булез же предписывал лишь пару инструментов «более высокого» и «более низкого» звучания.

К ударным инструментам с металлическим корпусом относится очень низко гудящий, порой устрашающего звучания тамтам (см. рис. 44). Это громадный (70—80 см в диаметре) бронзовый диск с загнутым по периметру краем; звуковые колебания возникают в середине звучащего тела. Тамтам подвешивается к четырехугольной ¹⁰⁸ раме; для него используется колотушка с головкой из ваты или другого мягкого материала. Звучание тамтама не имеет музыкальной высоты. Родственный ему гонг, наоборот, изготавливается в пяти-шести разных строях. Этот инструмент азиатского происхождения, похожий на выпуклую тарелку с утолщенными краями, встречается главным образом в произведениях восточной тематики, например в операх «Лакме» Делиба, «Чио-Чио-сан» и «Турандот» Пуччини.

Из твердых пород дерева делаются кастаньеты (см. рис. 45), похожие на сцепленные попарно головки деревянных ложек, которые звучат не в результате удара, а от встряхивания ¹⁰⁹. Звучание кастаньет — сухое, легко пробивается сквозь оркестр и пригодно для подчеркивания разных танцевальных ритмов (см. пример 295).

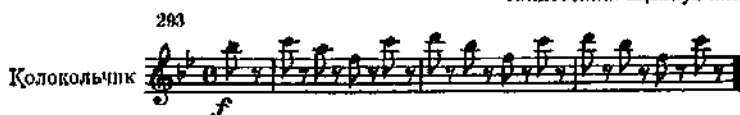
Настала очередь тех ударных инструментов, которые располагают рядом музыкальных, то есть определенной высоты, звуков и, таким образом, способны на исполнение мелодических фрагментов и даже целых мелодий.

Перезвон колоколов в оркестре изображает комплект трубчатых колоколов (см. рис. 46) — расположенных шеренгой 18—20 гаммообразно настроенных тонких медных цилиндрических труб ¹¹⁰, подвешенных к специальной стойке и длиной от 80 до 180 см. Если ударять по их верхним концам колотушкой с кожаной головкой, то раздаются звуки, напоминающие звон церковных колоколов. Достаточно напомнить общеизвестные «Венские колокола» в опере «Янош Хари» Кодая, где звон трубчатых колоколов господствует над гудяще-звонящей массой оркестра ¹¹¹.

Колокольчики ¹¹², смонтированные в портативном деревянном ящике, состоят из 30—35 продолговатых

металлических пластинок, расположение которых напоминает фортепианную клавиатуру; все они отличаются друг от друга по величине: меньшим соответствуют более высокие звуки. Для извлечения звуков на инструменте применяются две маленькие легкие палочки с головками из резины, дерева или фетра. Серебристо-звонкое звучание колокольчиков обычно окрашивает очертание мелодий других инструментов.

Чайковский. Щелкунчик



Когда-то были в моде клавишные колокольчики, похожие на игрушечное фортепиано и приводимые в действие металлическими молоточками; такой инструмент сопутствовал Папагено в «Волшебной флейте» Моцарта.

Челеста (см. рис. 47) своим внешним видом напоминает пианино в миниатюре. Ее клавиатура приводит в движение легкие, филигранные молоточки, которые ударяют по настроенным поступенно стальным пластинкам. Под пластинками размещены полые деревянные ящички, усиливающие звуковые колебания; это устройство обуславливает и звуковой тембр, который мягче и приглушеннее, чем у колокольчиков.

Бесплотно-прозрачный звон челесты характеризует танцующую фею в «Щелкунчике»:

Чайковский. Щелкунчик



Расположением пластинок настольные колокольчики напоминают ксилофон (см. рис. 48), только его пластинки делаются не из стали, а из твердого и упру-



Рис. 47. Челеста

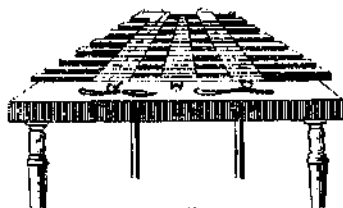


Рис. 48. Ксилофон

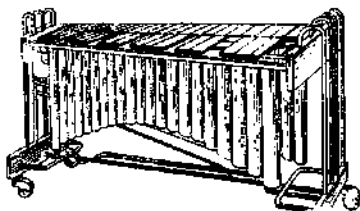


Рис. 49. Вибрафон

гого дерева. Эти настроенные деревянные пластинки различной длины, расположенные в три-четыре ряда, плоские или слегка выпуклые, покоятся обычно на соломенных валиках ¹¹³. На ксилофоне играют двумя палочками. С точки зрения исполнительской техники он тоже похож на колокольчики, но гораздо более подвижен, поскольку его сухо щелкающие звуки не сливаются в быстром темпе (см. пример 321).

В последнее время ксилофон часто уступает место маримбе ¹¹⁴ мексиканского происхождения. Различие между ними состоит в том, что под пластинками маримбы помещаются металлические трубки, улавливающие звуковые колебания и изысканно воздействующие на тембр ¹¹⁵. Звуковой диапазон маримбы больше ксилофонного, составляя по крайней мере четыре октавы.

Вибрафон (см. рис. 49) по внешнему виду похож на ксилофон, но его настроенные пластинки изготавливаются не из дерева, а из стали. С пластинками сопряжены настроенные на ту же высоту металлические трубочки, которые во время игры открываются и закрываются с помощью электромотора ¹¹⁶; в результате возникает своеобразно дрожащий звук. Инструмент снабжен также педалью, выполняющей ту же функцию, что и у фортепиано, — продления или остановки звучания. Так как действием и мотора, и педали можно управлять, то во время исполнения достижимы различные

комбинации звуковых тембров в соответствии с требованиями партитуры.

К концу прошлого века в оркестре стало получать место все больше звукоподражательных средств; само их название подсказывает, каково их звучание.

Трещотка — это приспособление, дающее звучание старинной детской игрушки; оно представляет собой зубчатое деревянное колесо, которое при вращении трется об упругую пластинку. (В симфоническом оркестре ее впервые использовал Рихард Штраус в «Тиле Уленшпигеле»¹¹⁷.)

Колокольцы¹¹⁸ — это, как подсказывает само название, инструмент, имитирующий звон колокольчика, подвешиваемого коровам на шею: его слегка сплюснутый корпус не имеет изнутри молоточка, а звучит от ударов деревянных или металлических палочек; употребительны колокольцы разной величины, дающие более высокое или более низкое звучание (Р. Штраус поставил колокольцам роль в Альпийской симфонии).

Бубенчики представляют собой группу бубенцов, подвешенных на полукруглой рамке и звучащих в результате потряхивания. Используются, например, в Четвертой симфонии Малера.

Хлопушка (иногда называется также бичом или кнутом) — две деревянные дощечки, подвижно соединенные с одного конца в виде римской буквы V, резким ударом друг о друга имитирующие шелканье кнута (появляется, в частности, в опере Масканы «Сельская честь»).

Наковальня делается из железных прутьев и молотка¹¹⁹. (Этот инструмент изображает шум кузницы в «Золоте Рейна» Вагнера, в «Трубадуре» Верди.)

Ветряная машина¹²⁰ — это небольшой бочонок, затянутый шелком, который при вращении дает звук, похожий на завывание ветра¹²¹. (Инструмент использован, например, в симфонической поэме «Дон Кихот» Р. Штрауса.)

В стремлении расширить ритмическую и тембровую палитру музыка XX века заглянула еще дальше в прошлое, обратившись к древним, доисторическим реликвиям, которые экзотические народы сохраняют в своей музыкальной практике и поныне. Такие ударные инструменты большей частью проникли в крупные города вместе с танцевальной музыкой Южной Америки, но постепенно

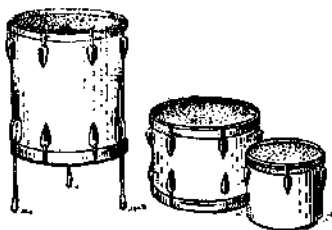


Рис. 50. Томтом

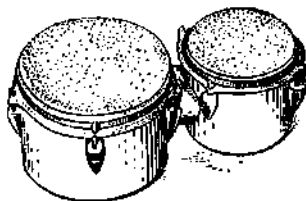


Рис. 51. Бонги

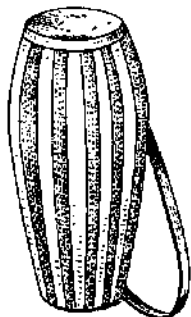


Рис. 52. Конга

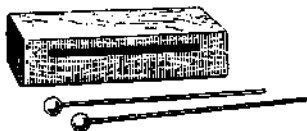


Рис. 53. Деревянная коробочка



Рис. 54. Маракас

стали все чаще гастролировать и в симфонических оркестрах. Для подавляющей их части нет венгерских¹²² названий.

Томтом (см. рис. 50) — инструмент индийского происхождения¹²³, в виде берестяного цилиндра, с торцов обтянутого кожей¹²⁴. Известны пять различных по величине видов, из которых наиболее активно используются три, диаметром от 23 до 53 см.

Бонги (см. рис. 51) — небольшие барабаны, сверху обтянутые кожей, а снизу открытые, всегда выступающие попарно; бьют в бонги колотушкой, ладонью или кончиками пальцев.

Конга или тумба (см. рис. 52) — древний барабан африканских негров, позднее закрепившийся и в латиноамериканской танцевальной музыке; звуки из него извлекаются не палочками или колотушкой, а кулаком, ладонями или пальцами; при этом достигается поразительная виртуозность.



Рис. 55. Гуиро

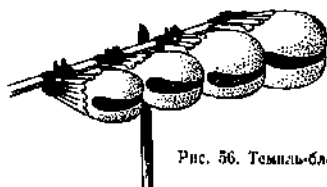


Рис. 56. Темпль-блоки

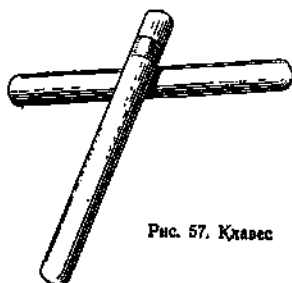


Рис. 57. Клавес

Деревянная коробочка (см. рис. 53) — полая коробочка из твердых пород дерева, имеющая форму кирпича, с продолговатым отверстием в верхней части. Это инструмент китайского происхождения; используются разновидности трех размеров, длиной от 15 до 20 см; звук извлекается палочками с круглыми головками (см. пример 295).

Маракас, или румба-тыква (см. рис. 54) — полые шары из дерева, кокоса или пластмассы, снабженные ручками, наполнены мелкими камешками; используются парами. Держа в каждой руке по маракасу, их потряхивают, наподобие погремушек (см. пример 295).

Гуиро (см. рис. 55) — это полый цилиндр или конус, поверхность которого покрыта насечками, по которой трут палочкой в форме вилки (см. пример 259).

Темпль-блоки (см. рис. 56) — комплект минимально из трех разных по размерам деревянных полых, причудливой формы ¹²⁵ коробочек; от ударов резиновой или деревянной палочкой образуются звуки, отдаленно напоминающие целотоновую последовательность.

Клавес (см. рис. 57) — две маленькие округленные палочки из твердого дерева; ударяются друг о друга таким образом, чтобы углубление сложенной ладони служило звукоусиливающим резонатором (см. пример 295).

1 { Большая китайская медная тарелка
Большой барабан (очень низкий)

2 { Ганг
Высокий тамтам
Низкий тамтам

3 { 2 бонга (высокий) (низкий)
Цилиндрический барабан
2 больших (средний) барабана (низкий)

4 { Малый барабан
Цилиндрический барабан

5 { Высокая сирена
«Львиный рёв»

6 { Низкая сирена
Хлопушка
Гунро

7 { 3 китайские деревянные коробочки (высокая) (средняя) (низкая)
Клавес
Треугольник

8 { Малый барабан (с ослабленной пружиной)
2 маракаса (высокий) (низкий)

9 { Тарелка
Малый барабан (с натянутой пружиной)
Подвешенная медная тарелка

10 { Бубенчик
Медная тарелка

11 { Гунро
Каштаньеты

12 { Бубен
2 наковальни (высокая) (низкая)

13 { Фортепиано
Хлопушка

Название этого произведения происходит от физического процесса: расщепления молекул на ионы. Ансамбль, состоящий из исполнителей, играет на 41 звукообразующем инструменте, в том числе — на двух сиренах; фортепиано здесь трактуется так же, как ударный инструмент: на нем звучат преимущественно звуковые грозди ¹²⁶, извлекаемые локтем, предплечьем, кулаком.

Наконец, метелка (щетка) состоит из ручки с укрепленными на ней металлическими волосками; похожа на раскрытый веер. В танцевальной музыке используется, в частности, для постукивания по барабану или тарелке.

Тароль — французский армейский барабан;

«львиный рев» — барабан в виде перевернутого конуса с натянутой сверху жильной струной (кетгут), которую нужно тереть пальцем или куском кожи. Определения «высокий — средний — низкий» означают относительную высоту звучания.

Если состав струнных и духовых инструментальных групп едва ли изменился с прошлого века, то комплект ударных увеличился, а значение их в оркестре существенно возросло. Более того, ансамбль барабанов и других шумовых приспособлений, как подтверждает пример № 295, может выступить даже в качестве самостоятельного оркестра.

Ансамблевое музицирование

Музыкальные ансамбли, различные комбинации певческого голоса с музыкальными инструментами — наши хорошие знакомые. Их названия мы встречаем на каждом шагу. Однако не всегда ясно, что кроется за такими словами, как «фортепианный квинтет», «двойной концерт», «терцет», «смешанный хор» и так далее, которые появляются в музыкальных афишах. Мы остановимся на каждом из этих понятий по порядку — от объединения двух инструментов до симфонического оркестра, от сочетания голоса и фортепиано до крупных коллективов, состоящих из солистов, хора и оркестра. Расскажем о предыстории жанров, их эволюции, литературе.

Полная нотная запись концертов, а также вокальных и оркестровых комбинаций заняла бы слишком много места, поэтому в наших примерах оркестровые голоса даются в двухстрочном фортепианном изложении; это, кстати, облегчит и их прочтение, которое, впрочем, не может вызвать особых затруднений, — некоторая новизна есть лишь в записи транспонированных голосов.

Транспонирующие инструменты

Иногда высота голосов, обозначенная в нотах, не соответствует той, что звучит в действительности. Такой способ записи имеет две причины и цели: 1) избежание слишком большого количества добавочных линсек, которые затрудняли бы прочтение нот; это относится к челесте, колокольчикам и контрабасу; 2) облегчение задач исполнителям, играющим на инструментах разного строя, но одной конструкции (например, разновидности кларнета, валторны, трубы, саксофона): таким образом

они всегда могли бы использовать одни и те же технические приемы, вне зависимости от реального звучания. (Таблицу транспонирующих инструментов см. на стр. 313—315). По отношению к флейте-пикколо и контрафаготу действуют оба этих аспекта.

До сих пор мы в интересах более легкого прочтения нот выписывали в примерах реальное звучание; в дальнейшем будут появляться и транспонированные голоса (см. примеры 298, 306, 307, 308, 309, 322. В примере 310 также есть транспонированный голос — контрабас).

В таблице на стр. 267 представлен звуковой диапазон общеупотребительных духовых инструментов — кларнета in B, валторны in F, трубы in C и альт-саксофона.

Музыкальные ансамбли

Вокальная музыка

Различие между вокальной и инструментальной музыкой не означает резкой границы между двумя мирами. По музыкальной терминологии вокальный жанр¹ — это любое произведение, в котором выступает певческий голос; сюда относятся, следовательно, и песни в сопровождении фортепиано, и оратория, и опера, включающие, помимо певцов-солистов и хора, также большой оркестр.

В практике нашей концертной жизни встречается всего-навсего один чисто вокальный ансамбль — хор *a cappella*.

Хор — это собрание певцов, в котором каждую партию, то есть голос, поет несколько человек. Партии разделяются по типам певческих голосов, иначе говоря — по их регистрам. Основные типы голосов: сопрано — альт — тенор — бас (сокращенно: S — A — T — B); первые два — это более или менее высокие женские и детские диапазоны, вторые два — мужские. Объединение всех четырех голосов — это смешанный хор.

Однако хоровые произведения не всегда четырехголосны, поэтому есть обычай разделять более высокие и более низкие регистры на дальнейшие группы (например, I и II тенора); если голосов шесть, то может встретиться и такое деление: сопрано — меццо-сопрано — альт — тенор — баритон — бас.

Инструмент	Итальянское название	пишется	
Пикколо	Flauto piccolo	звучит	
Альтовая флейта	Flauto contralto	"	
Гобой д'амур	Oboe d'amore	"	
Английский рожок	Corno inglese	"	
Кларнет in A	Clarinetto in La	"	
Кларнет in B	Clarinetto in Si ♭	"	
Кларнет in C	Clarinetto in Do	"	
Малый кларнет	Clarinetto in Mi ♭	"	
Бассетторн	Corno bassetto	"	
Бас-кларнет in B	Clarinetto basso in Si ♭	"	
Валторна in B (низкая)	Corno in Si ♭ basso	"	
Валторна in H (низкая)	Corno in Si basso	"	
Валторна in C	Corno in Do	"	

Инструмент	Итальянское название	пишется	
Валторна in D	Corno in Re	звучит	
Валторна in Es	" Mi b	"	
Валторна in E	" Mi	"	
Валторна in F	" Fa	"	
Валторна in Ges	" Sol b	"	
Валторна in G	" Sol	"	
Валторна in A	" La	"	
Валторна in B (высокая)	" Si b alto	"	
Труба in A	Tromba in La	"	
Труба in B	" Si b	"	
Труба in H	" Si	"	
Труба in C	" Do	"	
Труба in D	" Re	"	

Итальянское	Итальянское название	пишется	
Труба in Es	Tromba in Mi ♭	звучит	
Труба in E	" Mi	"	
Труба in F	" Fa	"	
Труба in G	" Sol	"	
Басовая труба in Es	" bassa in Mi ♭	"	
Корнет in B	Cornetto in Si ♭	"	
Саксофон-сопрано in B	Saxofono soprano in Si ♭	"	
Саксофон-альт in Es	Saxofono alto in Mi ♭	"	
Саксофон-тенор in B	Saxofono tenore in Si ♭	"	
Саксофон-бас in Es	Saxofono baritono in Mi ♭	"	
Колокольчики	Campanelli	"	
Челеста	Celesta	"	
		пишется	
Контрафагот	Contrafagotto	звучит	
Контрабас	Contrabasso	"	

Однородный хор имеет три разновидности, одна из которых — мужской хор, который может состоять из двух (тенор — бас), трех (тенор — баритон — бас) или четырех (I тенор — II тенор — I бас — II бас) голосов. Аналогичный состав и у женского хора: сопрано — альт, или сопрано — меццо-сопрано — альт, или I сопрано — II сопрано — I альт — II альт. Деление детского хора, состоящего или из мальчиков, или из девочек, такое же, как у женского хора.

Численность хора может быть разной; у профессиональных смешанных хоров она колеблется от 40 до 160 человек². Малочисленная разновидность хора — камерный хор.

Самый простой вариант соединения певческого голоса и музыкального инструмента — песня с аккомпанементом. Наиболее значительную часть классической песенной литературы составляют дуэты для голоса и фортепиано.

Случается особенно в современной музыке, что к одному певческому голосу присоединяется небольшой инструментальный ансамбль разных составов; с другой стороны, в практике концертов редко бывает, чтобы в сопровождении одного-двух инструментов выступало сразу несколько солистов-певцов: ансамбль певцов более привычен на оперной сцене и в оратории, то есть в сочетании с оркестром. Комбинация сольного пения с оркестром — частое явление в концертной практике; она встречается в частях ораторий и кантат, а также — в песнях, песенных циклах. Однако основная ее область — оперная сцена. Общеизвестный ансамбль — это оперные арии, то есть вокальное соло в сопровождении оркестра. Оперные сцены, в которых поет несколько человек, называются по числу действующих лиц. Следовательно, дуэт — это сцена двух солистов. В терците поют втроем. В квартете участвуют четверо. Пять певцов составляют квинтет. Наконец, секстет — это ансамбль из шести певцов. Данные названия не принимают во внимание участвующий в этих сценах оркестр, а также — иногда — и сценический хор (см. пример 316).

Хор и оркестр очень часто выступают самостоятельно, как в концертах, так и на оперной сцене.

Самый сложный состав — комбинация солистов-певцов, хора и большого оркестра.

Инструментальная музыка

Инструментальные жанры охватывают три собирательных понятия: соло (один инструмент), камерная музыка и симфоническая музыка. Первым из них мы здесь заниматься не будем, так как в предыдущих главах уже познакомились с индивидуальными особенностями инструментов, которые могут выступать в качестве солирующих.

Камерная музыка предполагает участие минимум двух, максимум 14—15 инструментов. Отличительная особенность ее заключается в том, что каждый участник исполняет только один свой голос; в этом она отличается от оркестра, который характеризуется многократным, как в хоре, усилением струнных голосов (первые и вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы). Не менее важная черта камерной музыки — это то, что ее равнозначимые голоса на протяжении произведения поочередно выполняют разные функции, например — мелодическую и сопроводительную. Следовательно, сюда нельзя отнести те виртуозные инструментальные сочинения, в которых роль фортепианной партии, сопровождающей солиста, носит явно выраженный подчиненный характер.

Название типов камерной музыки отражает количество ее участников. Исключение составляет название «соната», относящееся к произведению, исполняемому двумя инструментами, и подменяющее собой понятие дуэта. Фортепиано здесь тоже не всегда упоминается: название «скрипичная соната», например, представляет собой сокращение названия «соната для скрипки и фортепиано». Обычно используются названия латинского происхождения: трио (три), квартет (четыре), квинтет (пять), секстет (шесть), септет (семь), октет (восемь), нонет (девять).

Если играют исключительно смычковые инструменты, то определение ансамбля и самого произведения будет: струнное³ трио, струнный квартет и т. д. Если речь идет только о духовых, то такие камерные сочинения называются: трио для духовых, квинтет для духовых и так далее.

Если к однородному ансамблю добавляется фортепиано или другой чужеродный инструмент, то появля-

ются такие названия, как фортепианное трио (фортепиано+2 струнных), фортепианный квинтет (фортепиано+4 струнных или фортепиано+4 духовых), кларнетное трио (кларнет+2 струнных), и тому подобные.

С XVII века, по примеру самостоятельных оркестровых фрагментов в операх Монтеверди, называющихся «симфониями», постепенно возникло собирательное понятие «симфоническая музыка»⁴, охватывающее оркестровые жанры вообще. Отсюда родилось и общепринятое название концертного оркестра: симфонический оркестр.

Камерный ансамбль и оркестр определяются не столько числом участников, сколько, как уже говорилось, индивидуальным или групповым разделением смычковых голосов. Тем не менее численность симфонического оркестра может быть очень разной, колеблясь от 16 до 120 музыкантов.

Хотя в симфонической музыке состав музыкальных инструментов еще более изменчив, чем в камерной музыке, не принято, да было бы и невозможно обозначать разными названиями бесчисленные комбинации. Различают лишь главнейшие типы оркестра. Численность большого оркестра колеблется от 50 до 120 человек; постоянный его состав следующий:

Смычковые	Деревянные духовые	Медные духовые	Прочие
12—16 первых скрипок	2—3 флейты	4 валторны	арфа
10—14 вторых скрипок	1 пикколо	3 трубы	челеста
8—12 альтов	2—3 гобоя	3 тромбона	фортепиано
8—12 виолончелей	1 англ. рожок	1 туба	4—6 ударных инструментов
6—10 контрабасов	2—3 кларнета		
	1 бас-кларнет		
	2—3 фагота		
	1 контрафагот		

В партитуре обычно указывается, какие инструменты заняты в данном произведении. Если, помимо постоян-

ных членов оркестра, появляется необходимость в других инструментах, они, согласно партитурным предписаниям, приглашаются в оркестр как добавочные.

Камерный оркестр — это ансамбль, который, как правило, состоит примерно из тридцати-сорока человек, причем смычковые инструменты составляют в нем явное большинство. Как правило, такой оркестр⁵ включает в себя:

8 первых скрипок	2 флейты	2 валторны	литавры
6 вторых скрипок	2 гобоя	2 трубы	
4 альты	2 кларнета		
4 виолончели	2 фагота		
2—3 контрабаса			

Струнный оркестр, как это следует из названия, состоит исключительно из смычковых инструментов; его обычное членение: 8 первых скрипок, 6 вторых скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 2 контрабаса.

Рамкам симфонической музыки органически соответствуют произведения концертного жанра. Концерт — в том смысле, в каком это название относится к жанру музыкального произведения, — это соревнование солирующих инструментов с оркестровым ансамблем. Музыка концерта, звучащая у соперников то поочередно, то вместе, образует единое целое, но роли в ней распределяются все же по-разному: у сольного инструмента партия более оживленная, она противостоит массивности оркестрового звучания.

В большинстве случаев уже само название концертного произведения подсказывает, какой именно инструмент играет в нем ведущую роль: фортепианный концерт — концерт для фортепиано с оркестром; скрипичный концерт — концерт для скрипки с оркестром и так далее.

Двойной, тройной, четверной концерт — это объединение двух, трех, четырех сольных инструментов и оркестра. Состав группы солирующих инструментов может быть весьма многообразным: в ней могут выступать как смычковые, так и духовые инструменты, одно или даже несколько фортепиано, клавесин, арфа и многие другие.

СРЕДНИЕ ВЕКА

Предыстория

Наша музыкальная жизнь, оперные и концертные программы охватывают музыкальную литературу четырех прошедших столетий. Хронологически первенство принадлежит хоровым произведениям: большая часть и поныне поющих мадригалов относится к XVI веку. Контуры инструментальных ансамблей, симфонической и камерной музыки стали определенно вырисовываться только на стыке XVII—XVIII веков. После того как Монтеверди заложил фундамент оперы, в ее истории последовали полтора столетия постепенного накопления сил, — летоисчисление сегодняшнего репертуара этого жанра начинается, собственно говоря, с эпохи Глюка и Моцарта. Музыка более ранних столетий — средневековая и Ренессанса редко когда получает слово, для нее необходимы более или менее соответствующие эпохе инструменты и особый стиль исполнения. А с тех пор не только способ звукоизвлечения, но и элементы, и форма музыки, ее звуковой запас и выразительные возможности слишком изменились, поэтому, понятно, вкус, воспитанный на музыке Баха, Бетховена и Вагнера, воспринимает звучания давно прошедших эпох скорее лишь как историческую достопримечательность.

Если и нельзя снова полностью размотать клубок истории коллективного музицирования к началу начал, когда впервые объединились два певческих голоса или инструмента, то все же необходимо хотя бы вкратце упомянуть о тех событиях, которые предшествовали рождению музыкальных ансамблей.

В первые века христианства, еще до появления многоголосия, стало привычным делом, чтобы в пении псалмов принимал участие весь церковный приход. Миланский епископ Амвросий (IV век) воодушевленно хвалил одноголосное звучание хоралов, «...когда глас народный звучит в хоре». Позднее настала очередь дифференциации и обособления хора; с целью обучения певцов были созданы школы (*Schola cantorum*), церковный церемониал был пополнен предписаниями, касающимися дея-

тельности хора. Пение тогда было еще строго одногласным: «...будто поет единственный голос; никто не должен петь быстрее или громче остальных» — так гласило правило. В церкви хору было отведено особое место: римский собор Святого Петра строился в V веке уже с таким расчетом, чтобы певчие располагались вокруг алтаря.

Членов хора называли «лекторами»; сольные эпизоды пела отдельно образованная группа «канторов». В Византийском соборе во времена правления Юстиниана функционировало 111 лекторов и 25 канторов. Петь приходилось по памяти, так как существовавшая тогда форма записи («нёвменное» письмо) указывала в самых общих чертах лишь на контуры мелодии, на ее направление, но не фиксировала точно высоту звуков. Согласно хронике Исидора Севильского (VII век), «...если музыка не хранится в памяти, то она утрачивается, так как ее нельзя записать».

Инструменты того времени еще не могли получить слово в церковных ритуалах, хотя и пользовались широкой популярностью. Церковь относилась поначалу недоверчиво к «варварским и шумным» инструментам, которые были по большей части восточного происхождения; патриарх Александрийской церкви Келемен считал, что музыка инструментов «...нравится тем, кто желает войны». Лишь очень постепенно смягчалось сопротивление церкви; первый церковный орган, подаренный сначала халифом Харуном ар-Рашидом королю франков Шарлеманю⁶, был установлен в IX веке в Аахене.

Вследствие распространения многоголосия в X—XII веках круг задач участников музыкальных ансамблей изменился: роли распределились между солирующими певцами, инструментами (как правило — органом) и хором.

Эволюция нотной записи сделала возможной сначала фиксацию высоты звуков, а затем и ритма, но предварительное закрепление за участниками исполнения конкретных партий было в ту пору еще неизвестно. Пояснения к средневековой музыкальной практике дает не столько традиция письма, сколько современная литература и изобразительное искусство. Ангельские оркестры у живописцев наглядно представляют пестрое множество духовых, щипковых, смычковых и ударных инструментов, которые к концу средневековья проникли в по-

вседневную жизнь, включая и церковные церемонии. Вкус эпохи удовлетворялся самыми разными комбинациями инструментов; случайно составленные ансамбли отнюдь не закреплялись за определенными музыкальными жанрами: они подключались к ним или покидали их, разнообразя и украшая их.

РЕНЕССАНС (XV — XVII)

Хотя в музыке Ренессанса превалировали вокальные жанры, было бы ошибкой считать, что инструменты ограничивались лишь подчиненными ролями. Во всяком случае, четких указаний по этому поводу музыкальные памятники опять-таки не дают. В начале произведений нередко стояла пометка: «Может быть спето или сыграно на любом инструменте»; следовательно, кто именно принимает участие в музицировании — по-прежнему зависело от случая. Великий французский композитор XIV века Машо считал, что «допустимо и естественно, чтобы балладу играли или сопровождали бы на органе, волынке или другом инструменте». Популярное хоровое произведение переписывалось и для инструментов; таким образом на первый план выдвинулись инструменты, пригодные для многоголосной игры, — домашний орган («позитив»), клавесин и лира.

Ренессанс был особенно пристрастен к чередованию и смешению певческих голосов с духовыми и смычковыми инструментами. В «Декамероне» Бокаччо в первый день перед гостями исполняется песня с танцем; между поющими и танцующими строфами инструментальный ансамбль играет «ритурнели» (возвращающиеся интермедии). Один из современников свидетельствует, что на состоявшейся в Мюнхене в 1568 году свадебной церемонии по случаю брака Вильгельма Баварского и Ренаты Лотарингской придворный оркестр исполнял шестиголосное сочинение Лассо; инструменты во время исполнения чередовались по группам: медные духовые сменялись струнными, затем следовали деревянные духовые, но имели место и комбинации разнородных инструментов.

Хор

Распространение многоголосного хора в эпоху Ренессанса было связано с крупными переменами в жизни того времени: музыкальная культура вырвалась из замкнутого мира монастырей и вступила в более свободную атмосферу соборов, коллегий и капелл аристократов; короли соперничали друг с другом, стремясь собрать вокруг себя лучших музыкантов, ансамбли.

В церковном хоре стали петь даже светские лица, в него не допускались только женщины: сопрано пели мальчики, а альты состояли из мужчин, поющих высоким фальцетом, так называемых «фальцетистов». К тому времени закрепилось положение баса, которым прежде пренебрегали, в качестве самого низкого жорового голоса, то есть фундамента звучания. Вероятно не случайно это произошло тогда же, когда живописцы стремились к постижению и раскрытию глубин перспективы, как не случайно и то, что культ многокрасочного двойного хора, разделенного на чередующиеся и соперничающие группы, расцвел в Венеции, в этом «городе блестящих красок», где творили Тициан, Тинторетто, Веронезе.

В начале XVI века количество певцов в церковных хорах при полном составе колебалось от 12 до 16; хор собора святого Петра в Риме при регентстве Палестрины не превышал 26 человек (6 первых сопрано — 6 вторых сопрано — 6 альтов — 4 тенора — 4 баса). Даже прославленный двойной хор базилики святого Марка в Венеции насчитывал тоже лишь 32 певчих, поделенных на две равные группы. Единственное исключение составлял в тот период мюнхенский ансамбль Лассо, состоявший из 60 человек.

В эпоху Ренессанса голоса хора усиливались, как правило, инструментами. Однако на хорах папской Сикстинской капеллы размещались только певцы: отсюда возникло понятие «а саррелла». С тех пор это название закрепилось за самостоятельным, исключаящим какое бы то ни было инструментальное сопровождение хором пением.

В светской музыке XVI века были в моде не хоры, а камерные ансамбли. Популярны шансон и мадригалы исполнялись солирующими певцами в сопровождении инструментов. Сегодня мадригальная литература обогащает программы хоров а саррелла.



БАРОККО (XVII — XVIII)

Какой бы резкой ни показалась та грань, которая разделила около 1600 года уходящую и зарождающуюся эпохи музыкальной культуры, все же в действительности значительная часть новшеств барокко коренится еще в прошлой музыке.

Мода на эффект эха, поддерживавшаяся в Венеции двойным хором и знаменитой «состязавшейся» парой органистов в соборе святого Марка, предвещала расцвет инструментальных ансамблей — как оркестра, так и самих концертных произведений. Принцип ведущей мелодии, прокладывавший себе путь в вокальных жанрах, еще раньше воплотился в песнях с сопровождением лиры, широко распространившихся в XVI веке.

Тем не менее общие черты не могут затушевать то принципиальное различие во взглядах, которое противопоставило представителей «новой музыки» непосредственно предшествовавшим традициям. Эти разногласия возникли, в первую очередь, в области вокальной музыки.

Голос и инструменты

Недовольство было вызвано прежде всего абсолютным господством контрапункта; главнейшим возражением против него было то, что в запутанных сплетениях музыкальной ткани, в частности в результате имитации голосов, текст становился неразличимым.

Сторонники нового направления ссылались на античную греческую драму, в которой каждый компонент, в том числе и музыка, стоял на службе действия, текста. Таким образом родилась идея оперы; первые робкие опыты состояли преимущественно из поющей речи (речитативов), в которую местами вводились хоровые разделы. Количество инструментов и их роль были незначительными. Тогда же закрепился цифрованный бас, на основе которого по необходимости можно было импровизировать варьируемые голоса инструментального ансамбля; если не было других инструментов, гармонии сочинялись на органе или клавесине по заданному басу.

Несмотря на примитивность первых шагов, нескольких лет оказалось достаточно, чтобы новый стиль одержал победу. Монтеверди, начавший свою карьеру как убежденный мастер традиции, в 1607 году высказался уже как апостол нового направления: «Текст — хозяин, а не слуга музыки».

Первой вехой в истории оперного ансамбля, знаменовавшей собой новые пути, стала опера Монтеверди «Орфей». С речитативами, поющими в свободном ритме, чередуются арии широкого мелодического дыхания, расцвеченные порой хоровыми сценами и самостоятельными оркестровыми интермедиями. Гигантский по тому времени оркестр из 36 человек, с множеством духовых и щипковых инструментов и их перевесом над смычковыми, с современной точки зрения был, в сущности, окончательным подведением итогов ренессансной практики.

Значение ансамбля «Орфея» как новаторского может скорее заключаться в роли инструментов, их активном участии в драматическом развитии. Монтеверди, правда, не расписывал подробно все партии, но в начале сцен отмечал, какие в них участвуют инструменты, тем самым закрепляя их за определенными моментами действия, событиями, настроениями, персонажами: по тому времени это было революционным новшеством.

Состав оркестра «Орфея» не нашел сторонников; позднее сам Монтеверди тоже обращался скорее к ансамблю меньшей численности. Как правило, он фиксировал только ведущую мелодию и бас, разработка же остальных голосов возлагалась на исполнителей; этот обычай в XVII веке сохранился. Следующий пример соответствует первоначальной записи; позднее мы покажем возможный вариант заполнения голосов.

Голос

La - scia - te mi - mo - ri - re, la - scia - te mi - mo - ri - re.

Континуо

Оркестр

Камерная музыка

Название происходит от итальянского слова *самега*, в данном случае означающее «комната»: к камерной музыке относятся те инструментальные жанры, которые могут исполняться и в частных домах, то есть требуют для себя малочисленного ансамбля.

Первоначально, в эпоху барокко, это понятие охватывало более широкую область; оно касалось не столько количества выступающих, сколько характера произведений: всякого рода вокально-инструментальной музыки, исполнявшейся в аристократических салонах, в отличие от церковных, театральных и открыто-сценических жанров.

Равнозначимость голосов в произведениях камерной музыки стала условием только со времен венского классицизма. В эпоху же барокко музыкальные представления не обходились без хотя и скромного, ютящегося на заднем плане, но непременного их участника, *continuo*: пример из Монтеверди в нашей предыдущей главе свидетельствует о том, что в начале эры барокко композитор задавал только ведущую мелодию и бас, остальное же предоставлялось исполнителям. Бах и Гендель уже фиксировали почти каждый голос заранее, за исключением *continuo*, который нужно было играть на органе или клавесине и который состоял из гармоний или контрапункта, построенных на заданном басы; его разработка возлагалась на исполнителя.

Так, например, название скрипичная соната предполагало два инструмента: скрипку и клавесин. Часто бывало даже, что бас усиливался еще одним смычковым инструментом низкого звучания (гамбой или виолончелью), и потому скрипичная соната исполнялась, в итоге, втроем. Если же произведение предназначалось для одной скрипки, то композитор называл его сольной скрипичной сонатой (или сонатой для скрипки соло); этот обычай сохранился и поныне.

Не случайно скрипичная соната родилась на итальянской земле, в XVII столетии — золотом веке скрипичных мастеров. Она содействовала формированию целого ряда итальянских скрипачей-композиторов, один из величайших представителей которых — Корелли — установил внутреннюю структуру этого нового жанра; его сонаты состоят из четырех разных по характеру частей в такой последовательности темпов: медленно — быстро — медленно — быстро; в одной из частей ведущую мелодию сопровождает ряд спокойных гармоний, другая, наоборот, строится на оживленном движении имитационного контрапункта.

На достижения итальянских мастеров опирался в своих шести скрипичных сонатах Бах, но он значительно расширил унаследованные рамки, в стремлении избавиться *continuo* от подчиненности, порой детально разрабатывая его голоса; Бах — первый, кто подчеркнул диалогический характер камерной музыки.

То, что мы сказали о скрипичной сонате, касается вместе с тем и гамбовых сонат Баха, которые с тех пор включаются в виолончельный репертуар, равно как и флейтовых или гобойных сонат композиторов барокко. В этих произведениях первоначально участвовал клавесин, ныне же его партию, как правило, играют на фортепиано.

Родословную трио обычно возводят к ведущему типу камерной музыки барокко — трио-сонате. Однако это родство лишь номинально, поскольку название «трио-соната» относится не к инструментарию, а к количеству голосов. Так как без клавесина (или органа) обойтись было нельзя, то трехголосные пьесы исполнялись то вдвоем (скрипка — клавесин или флейта — клавесин), то на одном-единственном клавишном инструменте. Еще чаще эту задачу выполняли четыре инструмента — два мелодических (скрипка, флейта или гобой),

один басовый смычковый (гамба или виолончель), а также импровизирующий гармонии клавесин. Такая практика продолжалась долго: даже среди ранних композиций Гайдна и Моцарта есть Трио для двух скрипок и баса, то есть, на самом деле, для трех смычковых и continuo.

Оркестр

Смычковый оркестр, представляющий собой костяк симфонического оркестра, сформировался в XVII веке, параллельно с распространением скрипки. В версальском оркестре Люлли ансамбль из 24 смычковых дополнялся трио духовых из 2 гобоев и фагота; эти инструментальные группы играли то вместе, то поочередно. Такое же противопоставление существовало и в итальянской музыке, но там вместо духовых из смычкового оркестра выделялось концерттино, состоявшее из двух скрипок и виолончели. В обоих случаях связывающим звеном было постоянное звучание клавесина.

Идеалом культуры звучания эпохи барокко был орган — этот «король инструментов»; он влиял и на манеру оркестровой игры. Принцип разделения регистров и одновременно динамических ступеней проявлялся в чередовании и противопоставлении инструментальных групп. Каждый музыкальный фрагмент звучал от начала до конца в одном нюансе — или громко, или тихо, и тембр, то есть сочетание инструментов, в это время тоже существенно изменяться не мог. Маленький ансамбль концерттино или трио деревянных духовых так относились к смычковому оркестру в целом, как один органный регистр к другому.

Расцвет самостоятельной инструментальной музыки не означал, что она с самого начала воспринималась как равноправная с традиционными вокально-текстовыми жанрами. Недостатки духовых — их неполный звуко-ряд и резкий тембр — были главной причиной того распространённого суждения, что инструменты непригодны для передачи человеческих чувств. Прошло много времени, пока полностью не сложился характер всех оркестровых компонентов, не стали ясны их выразительные возможности. Большим шагом на этом пути явились концерты Вивальди, в которых всевозможные инструменты

по очереди доказывали, что они могли бы потягаться с целым оркестром не только в группе, но и каждый в отдельности.

Оркестровая культура барокко достигла апогея в искусстве Баха и Генделя. С точки зрения требований техники и выразительности, предъявляемых музыкальным инструментам, Гендель был более смелым инициатором; Бах же приводил современные ему музыкальные достижения в согласие и поднимал их до непревзойденных высот.

В оркестре Баха могли участвовать следующие инструменты: флейта, гобой, фагот, валторна, труба, литавра, смычковые и клавесин. В столь скромных рамках проявлялось удивительное разнообразие; выбор, группировка тембров постоянно обновлялись, словно каждый раз звучали разные органичные регистры. Среди оркестровых произведений Баха нет и двух, в которых выступал бы один и тот же ансамбль (см. состав инструментов Бранденбургских концертов в следующем разделе). В Третьей сюите, например, он обходится без флейты, фагота и валторны.

296 Gavotte И. С. Бах. Третья сюита

2 гобоя

I

Трубы II

III

Литавры

I

Скрипки II

Альты

Виолончели и контрабасы (континуо)



Концерт

Международное название концерт (concerto) более старое, чем сам жанр. Так в XVI—XVII веках именовались хоры, расчлененные на чередующиеся группы, и вообще вокальные произведения, сопровождавшиеся инструментами.

Впервые оркестровый концерт появился в форме concerto grosso барокко, где группа солистов («концертино», «concertino») состязалась с основным оркестром («рипиено», «ripieno»).

У Корелли concerto grosso состоит из 5—6 частей, в концертино играют 2 скрипки и виолончель; эту традицию продолжил Гендель.

Более долговечной оказалась трехчастная структура (быстро — медленно — быстро), которая пошла от Вивальди; он, кстати, и группу солистов составлял более разнообразно — то из однородных, то из далеких друг другу инструментов.

Еще дальше шагнул Бах, для которого сущность концерта заключалась в соперничестве не столько инструментов, сколько тембров: не случайно он назвал одну из клавишинных пьес, где друг другу противостоят неодинаковые звучания двух клавиатур инструмента, Итальянским концертом.

Состав шести Бранденбургских концертов Баха тоже свидетельствует об этом принципе; только во Втором, Четвертом и Пятом солисты резко отделяются от оркестра:

1. скрипка — 3 гобоя — фагот — 2 валторны — смычковые — continuo,
2. скрипка — флейта — гобой — труба — смычковые — continuo,
3. смычковые и continuo,
4. скрипка — 2 флейты — смычковые — continuo,
5. скрипка — флейта — клавишин — смычковые — continuo,
6. смычковый оркестр (без скрипок) и continuo.

С именем Иоганна Себастьяна Баха связано и начало карьеры фортепианного концерта, поскольку его клавишинные концерты перешли в фортепианный репертуар.

История скрипичного концерта начинается с произведений Вивальди. Наиболее известное из

них — четырехчастный цикл «Времена года» (Весна — Лето — Осень — Зима), где встречается подражание щебету птиц, грозе и другим природным явлениям. В программы часто включаются а-молл'ный и Е-диг'ный скрипичные концерты Баха.

18 органных концертов Генделя, и чуть ли не одни они, представляют этот и поныне редкий жанр.

280

Adagio

И. С. Бах Двойной концерт с-молл

Клавесин I

Клавесин II

Оркестр



Также с именем Генделя связывают и первые концерты для духовых: он написал для своего любимого инструмента — гобоя — три концертных сочинения.

Двойной концерт является, собственно говоря, одной из разновидностей *concerto grosso*; выдающиеся его образцы — это концерты Вивальди (a-moll) и Баха (d-moll) для двух скрипок, двойной концерт Баха для двух клавесинов.

Тройные концерты: два произведения Баха для трех клавесинов (или трех фортепиано). Самый известный пример четверного концерта эпохи барокко — *concerto grosso a-moll* Вивальди для четырех скрипок и оркестра, который Бах позднее переложил для четырех клавесинов.

Хор и оркестр

В одном из наиболее значительных новых жанров музыки барокко — оратории — ведущая роль поначалу принадлежала хору: он представлял голос толпы в библейском действии; главных действующих лиц повествования олицетворял кантор с помощью модификаций звучания, приспособляемых к различным ролям (проза, речитатив, пение). В «страстях» Шютца нет инструментов, в мотетах же к вокалу, по большей части, добавляется только *continuo* (орган).

Всего одно столетие понадобилось для того, чтобы вместо кантора главные роли стали исполнять солисты-певцы разных звуковых регистров и чтобы к хору примкнул оркестр. В ораториях Баха и Генделя эти три составные части — солирующие певцы, хор и оркестр — пребывают уже в равновесии. Те нормы, на которые и ныне опирается взаимодействие вокала и оркестра, сформировались в XVIII веке. Их суть можно выразить в одном предложении: инструменты усиливают или подвижными фигурациями окрашивают голоса хора.

Численный состав хоров в эпоху барокко особенно не увеличился. На одной из гравюр XVII века изображен Генрих Шютц среди членов дрезденского придворного хора — их не более 30. Такая же ситуация была еще и в баховские времена: в первом исполнении «Страстей по Матфею» принимал участие оркестр всего-навсего из 30 человек и хор из 34.

У Генделя хор тоже был не больше. В лондонском представлении его первой оратории «Дебора» участвовало, по свидетельству очевидца, «чуть ли не 100 человек, из них — 25 певцов».

Более благоприятная ситуация сложилась во Франции. Состав королевского хора в 1712 году был следующий: 10 сопрано — 24 альты — 20 первых теноров —

23 вторых тенора — 11 басов, всего, следовательно, 88 человек; партии сопрано и альт в то время целились уже женщинами.

300 *Allegro moderato* Гендель. Мессия

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

Оркестр

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-

Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-



ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА (XVIII — конец XIX века)

Искусство Европы дважды обращалось к идеалам греческой культуры, черпая для себя силы в ее образах; первый раз — в эпоху Ренессанса, а затем — в XVIII веке, во времена классицизма. Изобразительное искусство и литература могли опираться на видимые, осязаемые реликвии; что же касается древнегреческой музыки, то о ней имелись лишь весьма смутные, с большими пробелами сведения. Благодаря этому в обоих случаях возникло нечто новое и оригинальное: в конце эпохи Ренессанса на основе мнимой традиции появилась музыкальная драма — ничего даже отдаленно похожего на нее не знал древний театр; а в XVIII веке — выступление, пусть стихийное, венских классиков: рождение вокальной и инструментальной музыки, что в принципе было родственно античным художественным произведениям, по крайней мере в тщательной отделке формы произведений в целом и во всех деталях, в их органической связности.

Четкую грань между эпохой классицизма и следующим историческим периодом — музыкой XIX века — провести было бы нелегко: те особенности, которые характеризуют романтизм, — героические и волшебные элементы, пылкие и прихотливые чувства — присутствовали уже и в творчестве Моцарта, Бетховена и Шуберта.

Прошлый век возвестил слияние искусств, что не раз сказывалось и на практике: Гёте и Э. Т. А. Гофман не только писали, но и рисовали, и сочиняли музыку, Мендельсон рисовал и писал стихи, а Вагнер сам создавал все для своих музыкальных драм, даже эскизы сценических декораций. Тесные отношения связывали друг с другом поэтов, художников, композиторов; в числе венских друзей Шуберта были не только композиторы, но и драматург Грильпарцер, и известный художник Швинд.

Решающее влияние литературы, истории, изобразительного искусства проявилось в названиях, программах, действии симфонических поэм и музыкальных драм. Однако равноправное сочетание двух искусств — поэзии и музыки — прежде всего осуществилось в самом скромном жанре: песне с сопровождением фортепиано.

Голос и фортепиано

Песня с инструментальным сопровождением появилась на свет, разумеется, не в XIX веке. Однако более далекое прошлое песенной литературы современный репертуар концертов затрагивает редко: отчасти из-за того, что прежде голосу аккомпанировало не фортепиано, а лира, орган или клавесин; с другой стороны, сопровождение — continuo — играло подчиненную роль.

Проблема значимости участников, которая в истории инструментальной музыки является основополагающей, в песенном жанре сводится к типу музыкального сопровождения. Естественно, что суть идейного содержания заключается в вокальной партии; но вовсе не безразлично, ограничивается ли инструментальное сопровождение простыми гармониями, или отражает какие-то моменты настроения, психологические нюансы заключенного в тексте действия.

В эпоху барокко содержание текста передавалось вокальными голосами. К тому, чтобы достичь высокого художественного уровня сопровождения, старания прилагали только крупнейшие мастера — Монтеверди, Бах, Гендель; большинство же «рядовых» композиторов удовлетворялось простым нанизыванием аккордов и арпеджо.

То, что на ниве обновления оперы является заслугой Глюка, а в области инструментальной музыки — Гайдна и Моцарта, в песенной культуре осуществил Шуберт: в фортепианном сопровождении, возведенном им до уровня самостоятельного, равноправного действующего персонажа, все музыкальные элементы — интервал, ритм, динамика, темп, а также изменения тембра — все нацелено на одушевление атмосферы стиха.

В качестве примера проанализируем песню Шуберта, сочиненную им на слова баллады Гёте в 17-летнем возрасте.

301 Allegro vivace Шуберт. Лесной царь

Ф-п.

1 3 3 3 3 2 3 3 3 3

3 3 3 3 4 5

6 7 8 9

f *f* *p*

1 11 12 13

pp

14 15 16 17

Wer rei - tet so spät, durch

18 19 20 21

Nacht und Wind? Es ist der

22 23 24 25

Va - ter mit sei - nem Kind; er hat den

26 27 28 29

Kna - ben wohl in dem Arm, er fasst ihn

30 31 32 33

si - cher, er hält ihn warm.

34 35 36 37

„Mein Sohn, was

38 39 40 41

birgst du so bang dein Ge - sicht? „Siehst,

42 43 44 45

Va- ter, du den Er- lö- nig nicht!

f

46 47 48 49

den Er- lö- nig mit Kron' und

p *mf* *p*

50 51 52 53

Schweif?" „Mein Sohn, es ist ein

54 55 56 57

Ne- belstreif." „Du

58 59

lie_ bes Kind, komm,

pp

60 61

geh' mit mir! gar

62 63

schö_ ne Spie_ le

64 65

spiel' ich mit dir; manch'

66 67

bun - te Blu - men sind

68 69

an dem Strand; mei - ne

70 71

Mu - ter hat manch' gü - den Ge -

72 73 74 75

- wand." „Mein Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du

76 77 78 79 80

nicht, was Er-len-ke-nig mir lei-se ver-spricht?" „Sei

decrsc.

81 82 83 84 85

ru-hig, blei-be ru-hig mein Kind! in dü-rem Blät-tern säuselt der Wind."

86 87 88

„Willst, fei-ner Kna-be, du mit mir gehn? mei-ne

ppp

89 90

Töch-ter sol-len dich war-ten schön, mei-ne

91 92

Töch - ter füh - ren den nach - ti - chen Reihn und

93 94

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, sie

95 96

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein."

97 98 99 100

„Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht

101 102 103 104

dort Erl. kö. nigs Töch. ter am dü. stern Ort? —

decresc.

105 106 107 108

„Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es ge-

109 110 111 112

nau, er. schei. nendie al. ten Wei. den so grau.?"

cresc. *ff*

113 114 115

p

116 117 118 119

„Ich lie- be dich, mich reizt deine schö- ne Ge- stalt, und

pp

be- be- be-

120 121 122 123

bist du nicht wil- lig, so brauch' ich Ge- walt." „Mein

assai ff

124 125 126

Va- ter, mein Va- ter, jetzt fasst er mich

127 128 129 130

an! Erl- kö- nig hat mir ein Leid's ge-

sf

131 132 133

than! " Dem Va - ter

134 135 *accelerando* 136

grau - set's er rei - tet ge - schwind, er

137 138 139

hält in den Ar - men das äch - zen - de

140 141 142

Kind, er -

ff



Первое, что обращает на себя внимание, — основной ритм песни: триоли, которые появляются в разных видах (такты 1, 58, 87) и символизируют стремительную скачку всадника. Мотив, звучащий в тактах 2—3 и затем 25 раз возвращающийся, — это олицетворение страха и рока. Двигающиеся вверх хроматические ходы (такты 6, 39, 66, 77, 87, 102, 120, 128, 141) — это тоже предвестники надвигающейся опасности. Когда ребенку чудится, будто он видит призрак царя, возникает мотив из двух нисходящих терций (такты 73, 98, 124). Драматическую кульминацию произведения подготавливают резкий диссонанс и *fortissimo* в такте 144; после этого стук копыт затихает, что передается замирающим неаполитанским секстаккордом основной тональности. Конец скачки и ошеломляющие мгновения смерти символизируются внезапным изменением темпа и ритма, уменьшенным септаккордом и коротким заключением.

Эти средства музыкальной характеристики не только получили развитие в песенной литературе, опирающейся на наследие Шуберта (Шуман, Брамс, Лист, Мусорг-

ский, Вольф), — они оказали значительное влияние и на своеобразный оркестровый жанр романтики — симфоническую поэму, а также на музыкальную драму.

Камерная музыка

Во второй половине XVIII века возросла общественная роль камерной музыки; она постепенно переместилась из аристократических дворцов в дома рядовых буржуа. Радость музицирования разделили с профессиональными музыкантами многочисленные восторженные любители, скромными средствами организуя ансамбли, домашние концерты. Лишь позднее, уже в середине прошлого века, камерная музыка вышла из интимной домашней среды навстречу огням концертной рамп.

Венские мастера расширили горизонты камерной музыки; одна за другой появлялись все новые комбинации смычковых, духовых, фортепиано. Самое решающее изменение произошло, однако, в иерархии участников ансамбля, в их взаимоотношениях. Основным принцип нового стиля заключался в том, что все голоса в музыке равнозначимы, все ее детали, каждое звучание должны фиксироваться композитором заранее. В ансамбле барокко было два главных действующих лица — мелодия и бас (см. нашу цитату из Монтеверди); пространство между ними было призвано заполнять *continuo*; тем самым на звуковой облик произведения влиял фактор случайности, неопределенности. В камерной музыке Гайдна и Моцарта круг задач мелодии, гармонии и остальных компонентов распределяется между инструментами уже пропорционально. Таким образом, *continuo* становилось излишним и было исключено из камерной музыки. Клавесину наследовало фортепиано; новый инструмент, вследствие богатых динамических и выразительных возможностей, вскоре выдвинулся на передний план.

Этим может объясняться и временная перемена ролей двух участников скрипичной сонаты. В сонате барокко клавесин даже не упоминался; на титульной странице изданий XVIII века можно было прочитать: «Фортепианная соната с сопровождением скрипки».

Восстановление равновесия обоих инструментов связывается с именем Моцарта. В его 35 скрипичных сонатах мы можем проследить, каким путем шла эволюция:

в сочинениях детского периода скрипка всего лишь скромно удваивает верхнюю мелодию фортепиано; количество частей непостоянно. В более поздних сонатах утверждается трехчастное членение (быстро — медленно — быстро), скрипичный же голос не только уравнивается с фортепианной партией, но нередко превращается в виртуозного партнера.

Моцарт. Соната для скрипки G-dur (K. 301)

302 Allegro

Скрипка

Ф-п.

mf

p

legato

p

Из скрипичных сонат Бетховена самые популярные — F-dur («Весенняя») и A-dur, более известная под названием «Крейцера». Из музыкальной литературы прошлого века чаще всего исполняются скрипичные произведения Шуберта, Шумана, Брамса и Франка.

Название виолончельная соната, как и скрипичная, тоже подразумевает два инструмента — виолончель и фортепиано. Костяк ее литературы составляют пять виолончельных сонат и два цикла вариаций Бетховена, редко исполняемый Дуэт Шопена, далее — по две сонаты Брамса и Сен-Санса. Пьеса Шуберта, известная как «Соната-арпеджионе» (по названию ныне забытого смычкового инструмента), тоже обогащает виолончельный репертуар.

Из духовых инструментов чаще всего с фортепиано сочетается кларнет (Вебер — Дуэт; Шуман — Фантастические пьесы⁷; Брамс — две сонаты op. 120, f-moll и Es-dur⁸). Особую, необычную комбинацию инструментов опробовал Бетховен в сонате для валторны и фортепиано⁹.

Дуэт двух фортепиано имеет двухсотлетнее прошлое. К жанру камерной музыки не относятся переложения фортепианных концертов, в которых второе фортепиано заменяет оркестр. Из произведений, в оригинале созданных для двух равнозначных фортепиано, выделяются Соната D-dur и Фуга c-moll Моцарта, затем — пьеса Шумана под названием Анданте и вариации, а также Патетический концерт Листа.

Четырехручный фортепианный дуэт отличается от предыдущего тем, что два музыканта играют на одном инструменте. Этот модный в прошлом веке жанр был широко распространен главным образом благодаря транскрипциям симфоний и увертюр, но существовали и оригинальные четырехручные произведения: сонаты Моцарта, а также немало общеизвестных пьес, как, например, Немецкие танцы и Военный марш Шуберта⁹, Вальсы и Венгерские танцы Брамса, затем — сюита «Детские игры» Бизе; следует сказать, что эти пьесы стали популярными благодаря их «двухручным» и оркестровым вариантам.

* В музыке XX века подобного рода «необычные» сочетания разных инструментов с фортепиано стали необычайно распространены (например, Ансамблевые сонаты П. Хиндемита). — *Примеч. редактора.*

Lento maestoso

303

Скрипка

Виолончель

Ф-п.

303

Скрипка

Виолончель

Ф-п.

p

fp

dimin.

pp

pp3

Литература для смычковых дуэтов уже значительно скромнее. Дуэты для двух скрипок Гайдна — это большей частью переложения других произведений, сделанные в педагогических целях. Моцарт написал дуэты для скрипки и альты (из желания помочь брату Гайдну — Михаэлю, поскольку тот по ряду обстоятельств не мог выполнить заказ зальцбургского епископа) ¹⁰.

Редкостью считаются дуэты для духовых (Моцарт — 12 дуэтов для двух бассетгорнов; Бетховен — 3 дуэта для кларнета и фагота), еще большей — дуэт для смычкового и духового инструментов (Моцарт — Соната для фагота и виолончели) ¹¹.

С закатом эпохи continuo на смену трио-сонате выступили фортепианное трио и смычковый квартет. В этих новых художественных формах композитор уже заранее фиксирует все голоса, все звучания.

Фортепианное трио — это уже ансамбль действительно трех инструментов (фортепиано — скрипка — виолончель). Самым важным из них поначалу было фортепиано: скрипка удваивала мелодию, виолончель — бас; фортепианные трио Гайдна характеризуются, большей частью, еще именно таким распределением ролей.

Заслуга Моцарта в этом жанре — установление равноправия инструментов; его 7 фортепианных трио ¹² стали вдохновляющим примером для последующих поколений композиторов. Достаточно упомянуть хотя бы самых выдающихся: Бетховен, Шуберт и Мендельсон, Шуман, Брамс и Дворжак многими значительными произведениями внесли свой вклад в создание репертуара фортепианного трио.

С участием фортепиано строятся и другие тройные комбинации, например: Трио для кларнета, альты и фортепиано Моцарта; Трио B-dur для кларнета, виолончели и фортепиано Бетховена; Валторновое трио (скрипка — валторна — фортепиано) и Кларнетное трио (кларнет — виолончель — фортепиано) Брамса.

Один из вариантов смычкового трио — скрипка — альт — виолончель. Такой ансамбль занят в Шести дивертисментах Гайдна, грандиозном Трио-дивертисменте Es-dur Моцарта, пяти Струнных трио и Серенаде D-dur Бетховена. Другой вариант — две скрипки — альт (Дворжак — Струнное трио). Здесь следует упомянуть 125 трио Гайдна для баритона, альты и виолончели,

которые он сочинил для своего покровителя князя Миклоша Эстерхази, игравшего на баритоне — этом старом, редком инструменте¹³.

Трио для духовых также может быть разных составов, как, например, Пять дивертисментов для двух кларнетов и фагота Моцарта или Трио C-dur для двух гобоев и английского рожка Бетховена.

Интересный и особняком стоящий инструментальный ансамбль — в одной из серенад Бетховена (ор. 25): флейта, скрипка и альт.

Самая обширная и наиболее значительная литература в области камерной музыки всех ее разновидностей — это литература для смычкового квартета (две скрипки — альт — виолончель). Основы его характера, формальной структуры и атмосферы звучания заложил Гайдн. Близок ему в этом был Моцарт. Оба художника взаимно извлекали уроки из новшеств каждого.

Бетховен в рамках, унаследованных от великих предшественников, развил возможности, таящиеся в характере инструментов, в противопоставлении драматических элементов. Глубоко личное и задушевное звучание его последних квартетов уже предвещает романтику. (Виолончельную партию, записанную в нашей цитате в скрипичном ключе, нужно читать и играть октавой ниже — этот старый способ нотации следовал примеру тенорового голоса.)

Шуберт, Шуман и Брамс вдохнули в классическую форму богатое и разнообразное эмоциональное содержание. Позднюю романтику представляют, в частности, струнные квартеты Дворжака, Сметаны, Чайковского и Бородина¹⁴.

Литература фортепианных квартетов (фортепиано — скрипка — альт — виолончель) довольно скудна: она ограничивается несколькими сочинениями Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Брамса и Дворжака¹⁵.

Еще более редкая комбинация — духовые со струнными; сюда относятся всего-навсего квартеты с флейтой и гобоем Моцарта (духовой инструмент выступает в ансамбле со скрипкой, альтom и виолончелью).

Большой редкостью считается ансамбль для четырех тромбонов¹⁶ в траурной музыке Бетховена под названием *Equali* и шесть квартетов для духовых (флейта — кларнет — валторна — фагот) Россини.

Assai sostenuto

1 скрипка

2 скрипка

Альт

Виолончель

pp *pp* *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.* *pp cresc.*

Allegro

f *dim.* *p* *f* *p* *f* *p*

Смычковый квинтет, как правило, представляет собой объединение двух скрипок, двух альтов и одной виолончели; для этого состава созданы шесть сочинений Моцарта и среди них большие квинтеты C-dur и g-moll, кроме того — смычковые квинтеты Бетховена, Мендельсона, Брамса; в смычковом квинтете C-dur Шуберта вместо двух альтов играют две виолончели и один альт. Популярная «Маленькая ночная серенада» для струнного оркестра Моцарта первоначально была написана для смычкового квинтета: двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (см. пример 223).

Состав квинтета для духовых: флейта — гобой — кларнет — валторна — фагот. В классической музыкальной литературе примеров такого ансамбля мало — его расцвет наступил позднее. В Кларнетном и Валторновом квинтетах Моцарта к духовым инструментам, выполняющим главные роли, присоединяются смычковые.

В фортепианном квинтете обычно фортепиано дополняет смычковый квартет (фортепианные квинтеты Шумана, Брамса, Дворжака и Франка). С этой традицией расходится квинтет Шуберта «Форель» (для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса). Фортепианным квинтетом называется также ансамбль состоящий из фортепиано и четырех духовых; для ансамбля такого состава сочинили по одному произведению Моцарт и Бетховен. В этой рубрике остается упомянуть о квинтете особого состава: пьесе Моцарта Адажио и рондо для флейты, гобоя, альты, виолончели и стеклянной гармоники (этот инструмент, преданный забвению, состоял из разных стеклянных дисков, звучащих от трения по ним увлажненным пальцем; теперь его обычно заменяют фортепиано или челестой).

Состав смычкового секстета: две скрипки — два альты — две виолончели; для этого ансамбля Брамс создал B-dur'ный и G-dur'ный, а Дворжак — A-dur'ный секстеты (см. пример 305).

Секстет духовых — это ансамбль, в который входят два гобоя, две валторны и два фagота (Моцарт — Пять дивертисментов) или два кларнета, две валторны и два фagота (Моцарт — Серенада Es-dur).

На комбинации смычковых и духовых построен Секстет Es-dur Бетховена (для смычкового квартета и двух валторн). Фортепиано и смычковый квинтет выступают в Секстете Глинки.

Септет, как правило, объединяет смычковые и духовые инструменты. Сюда относятся Три дивертисмента Моцарта, а также Септет Бетховена (см. пример 306),

Октет, если он состоит из одних смычковых инструментов, чаще всего представляет собой удвоенный смычковый квартет, как, например, Двойные квартеты Шпора и Октет Мендельсона.

Духовой октет у классиков — это ансамбль из двух гобоев, двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов (Моцарт — Серенады *Es-dur* и *c-moll*, Бетховен — Октет). Духовые и смычковые инструменты объединяются в Шести дивертисментах Гайдна для восьми инструментов, а также — в Октете Шуберта.

Симфоническая музыка

Во второй половине XVIII века все возрастающие требования к богатству оттенков привели к решительным переменам во всех областях музыки. Были вскрыты разнообразные возможности, заключенные в многоступенчатом членении динамики и плавных переходах от одной ее ступени к другой, то есть, помимо двух нюансов в музыке барокко (громко и тихо), еще и *fortissimo*, *mezzo forte*, *pianissimo*, *crescendo* и *diminuendo*, которые могут быть между ними. Это означало крутой поворот от старой «террасовидной» динамики, которая покоилась на жестком разделении органнх регистров. Стало ясно, что все группы оркестра способны на самые изысканные оттенки, за исключением... инструментов *continuo*: чембало и органа.

Итак, состав оркестра и привычное «разделение труда» внутри его изменились. Ответственное за гармонии *continuo* надо было заменить другими средствами; эту функцию с легкостью стал выполнять хор духовых инструментов посредством выдержанных аккордов и подолгу тянувшихся звуков на фоне более подвижных смычковых. Деревянные духовые в отдельных случаях могли усиливать или подменять смычковые инструменты даже в мелодической роли.

Сначала симфонический оркестр нового типа был представлен в театральной музыке. Опера Глюка «Ифигения в Тавриде» требует следующего оркестрового ансамбля: пикколо — 2, флейты — 2, гобои — 2, кларне-

ты — 2, фаготы — 2, валторны — 2, трубы — 2, тромбоны — 2, литавры; смычковые; следовательно, здесь уже выбывает клавесин.

Брамс. Секстет. G-dur

305 Presto giocoso

1 скрипка

2 скрипка

1 альт

2 альт

1 виолончель

2 виолончель

Рамки оркестра венских композиторов-классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта — остались примерно теми же, обеспечивая достаточное разнообразие.

306

Tempo di Menuetto

Бетховен. Септет

Кларнет (in B)

Фагот

Валторна (in Es)

Скрипка

Альт

Виолончель

Контрабас

p *cresc.* *f*

cresc. *f*

p *cresc.*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

Кларнет (in B)

Фанот

Валторна (in F)

1. Скрипки

2.

Альт

Виолончель

Контрабас

Adagio

Гайду. Симфония D-dur («Парижская»)

Флейта

2 гобоя

2 фэгота

2 валторны
(in D)

2 тромбона
(in D)

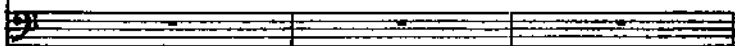
Литавры

Скрипки

Альты

Вполночелн

Контрабасы



This page of musical notation is divided into three systems. The first system consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of notes, some with slurs, and dynamic markings including *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte). The middle staff continues the melodic line with similar dynamics. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of two sharps, featuring a *sf* marking. The second system also has three staves. The top staff has a *f* marking. The middle staff has a *f* marking. The bottom staff has a *ff* (fortissimo) marking. The third system is the most complex, with five staves. The top staff has a *sf* marking. The second staff has a *p* marking. The third staff has a *sf* marking. The fourth staff has a *sf* marking. The bottom staff has a *sf* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Для внутриансамблевых пропорций особенно характерно то, что духовые инструменты в принципе играли в нем попарно. Такая традиция оставалась в силе долгое время: даже Мендельсон, Шуман, Брамс эти классические рамки, в сущности, не расширяли.

Количество смычковых в симфоническом оркестре в то время колебалось вокруг 15: по 4 первых и вторых скрипок, по 2 альты и виолончели (или контрабаса).

Иная ситуация наблюдалась в театральной музыке; на миланском представлении оперы Моцарта «Митридат» состав смычковой группы был следующим: 14—14—6—2—6, что уже почти достигает сегодняшнего уровня.

Современный большой оркестр — детище XIX века. К 1850 году уже все музыкальные центры Европы могли гордиться собственными симфоническими оркестрами. Возросла и общественная роль музыки, наследство аристократических салонов отошло к огромным концертным залам, которые могли вместить многотысячную аудиторию.

В век романтики в центре внимания оказалась инструментальная музыка. В оркестре обрели гражданские права новые инструменты: английский рожок, бас-кларнет, контрафагот и туба; наряду с литаврами получили слово и другие ударные. В результате введения двойной педали достойное место в ансамбле смогла наконец занять и арфа*.

Одним из первых, кто осознал и использовал возможности новых звуковых источников, был Ференц Лист (см. нотный пример 309).

Внутреннее равновесие в оркестре, количество его компонентов и их роль снова изменились. Этому способствовало и изобретение вентильного механизма (см. рис. 26 на стр. 279), который сделал возможным многостороннее использование валторны и трубы, прежде обреченных на большую стесненность в действиях из-за пробелов в звукоядре.

Еще больше расширил оркестр Вагнер. Он часто повышал численность в каждом семействе деревянных духовых до четырех, а валторн — до восьми инструментов.

* Для участия именно в симфоническом оркестре был сделан и саксофон, ставший впоследствии столь популярным в эстрадном искусстве. — *Примеч. редактора.*

Флейта-пикколо

2 флейты

2 гобоя

2 кларнета (in C)

2 фагота

1.
2.
3.
4. Валторны

3 трубы (in F)

1.
2.
3. Тубы

Питавры

Медная тарелка

1.
II Скрипки

Альты

Виолончели

Контрабасы

The image displays a page of musical notation, likely for a string quartet, consisting of three systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and articulations.

System 1: The first system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The first staff contains a measure with a dynamic marking of *mf* and a second measure with a dynamic marking of *ff*. The second and third staves contain a measure with a dynamic marking of *mf* and a second measure with a dynamic marking of *ff*. The fourth staff contains a measure with a dynamic marking of *ff* and a second measure with a dynamic marking of *ff*.

System 2: The second system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The first staff contains a measure with a dynamic marking of *mf* and a second measure with a dynamic marking of *ff*. The second and third staves contain a measure with a dynamic marking of *mf* and a second measure with a dynamic marking of *ff*. The fourth staff contains a measure with a dynamic marking of *ff* and a second measure with a dynamic marking of *ff*.

System 3: The third system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The first staff contains a measure with a dynamic marking of *molto* and a second measure with a dynamic marking of *ff*. The second and third staves contain a measure with a dynamic marking of *molto* and a second measure with a dynamic marking of *ff*. The fourth staff contains a measure with a dynamic marking of *ff* and a second measure with a dynamic marking of *ff*.

Articulations and Dynamics: The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *molto*, *ff*, *arco*, and *decresc.*.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, organized into three systems of staves. The first system consists of five staves, the second of five staves, and the third of four staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'z. z.'.

Состав оркестра в «Сумерках Богов»: пикколо и 3 флейты, 3 гобоя и английский рожок, 3 кларнета и бас-кларнет, 3 фагота и контрафагот, 8 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, басовая труба; 4 литавры, треугольник, тарелки, Glockenspiel (колокольчики); 6 арф; смычковые.

310 Andante non troppo

Чайковский. Струнная серенада

Музыкальный фрагмент для скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов. Темп: Andante non troppo. Динамика: *f* (forte), *sempre marcatisissimo* (всегда очень резко).

Скрипки I
Скрипки II
Альты
Виолончели
Контрабасы

Музыкальный фрагмент для струнных. Динамика: *ff* (fortissimo), *ff marcatisissimo* (очень резко).



На Байрейтских празднествах участвовал состав смычковых: 16 первых и 16 вторых скрипок, 12 альтов, 12 виолончелей, 8 контрабасов. Такой состав приблизительно соответствует постоянным рамкам современного большого оркестра, за исключением арф, из которых к обязательным участникам оркестра принадлежит только одна ¹⁷.

Камерный оркестр в сегодняшнем понимании — это ансамбль, приведенный в наших цитатах из Баха и Гайдна (примеры 298, 308). Смычковый оркестр мы представим на примере Серенады C-dur Чайковского (см. стр. 369).

Во второй половине XVIII века новый размах получил и жанр концерта. Прежде всего начал свои завоевания фортепианный концерт. В фортепианных концертах Моцарта будущие пути определились взаимодействием двух начал: одно из них — мир гибких и выразительных мелодий итальянской оперы, другое — порождаемая эволюцией инструментальной техники подвижная и блестящая виртуозность.

Из пяти фортепианных концертов Бетховена первый (C-dur) еще явно свидетельствует о влиянии Моцарта, что, впрочем, никак не снижает его ценности; страстно-драматическое же звучание последних двух (G-dur и Es-dur) открыло новую главу в истории жанра. По этому пути пошел Шуман в своем популярном концерте

a-moll, затем — Брамс в двух сложных произведениях — фортепианных концертах d-moll и B-dur, в которых контраст между сольным инструментом и оркестром мягче обычного. В двух фортепианных концертах (e-moll и f-moll) Шопена идейное содержание передается блистающей яркими красками фортепианной партией, в то время как оркестр ограничивается подчиненной ролью. Концерты Листа (Es-dur и A-dur) состоят из одной части, точнее — из разных частей, без паузы примыкающих друг к другу. Наибольшую популярность из литературы поздней романтики приобрели фортепианные концерты Чайковского (b-moll) и Грига (a-moll).

Более короткий и простой вариант концерта — концерттино. Впервые фортепианное концерттино воплотилось в форме Концертной пьесы f-moll Вебера. Сюда можно отнести «Блестящее каприччио» Мендельсона, Интродукцию и Allegro appassionato Шумана и пьесу Листа под названием «Венгерская фантазия». «Пляска смерти» Листа, а также Симфонические вариации Франка для фортепиано и оркестра состоят из цикла вариаций.

311

Мендельсон. Концерт e-moll для скрипки

Allegro molto appassionato

Скрипка

Оркестр



Из шести¹⁸ скрипичных концертов Моцарта в программы чаще всего включаются G-dur'ный и A-dur'ный. Самыми известными и значительными концертами XIX века являются произведения Бетховена (D-dur), Мендельсона (e-moll, см. пример 311), Брамса (D-dur) и Чайковского (D-dur), но в программах часто встречаются также концерты Паганини, Бруха, Гольдмарка, Лало, Глазунова и Сибелиуса¹⁹.

Несколько примеров на скрипичные концертино: Рондо D-dur и A-dur Моцарта, Два романса Бетховена, а также Интродукция и Рондо каприччиозо Сен-Санса для скрипки и оркестра²⁰.

Симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза первоначально создавалась для Паганини как альтовый концерт, однако тот счел альтовую партию слишком незначительной для себя. Другой классический пример на такую комбинацию вряд ли можно найти²¹.

Литература виолончельного концерта не намного обильнее: традиционный репертуар почти исчерпывается сочинениями Боккерини, Гайдна, Шумана и Дворжака.

Из разновидностей концертов для духовых чаще всего в программы попадают флейтовый концерт D-dur, Кларнетовый концерт A-dur и Валторновые концерты Моцарта.

Двойной концерт — это, по существу, преемник concerto grosso эпохи барокко. Здесь оркестру противопоставляются два солирующих инструмента. Таковы Концертная симфония для скрипки и альта, Двойной концерт для флейты и арфы, а также — Концерт для двух фортепиано Es-dur Моцарта, кроме того — Двойной концерт для скрипки и виолончели Брамса.

Сюзанна

Альмавива

Оркестр

fp

cresc.

fp

Mi sen - to dal con - ten - to

Scu - sa - te mi se men to voi che inten - de - ra -

pie - no di gio - ja il cor, mi sen - to dal con -

p

mor scu - sa - te - mi; voi che inten - de - te a - mor.

ten - to pie - no di gio - ja il cor.

Тройные концерты: Концерт для трех фортепиано F-dur Моцарта, Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано Бетховена. Четыре духовых инструмента (гобой, кларнет, валторна, фагот) соревнуются с оркестром во второй Концертной симфонии Моцарта. То же название дал Гайдн четвертому концерту, написанному для гобоя, фагота, скрипки, виолончели и оркестра.

Голоса и оркестр

Идеал слияния и объединения искусств полнее всего воплотился в оперной культуре XVIII—XIX веков. Драма и лирика, театр и танец, декорация и маскарадный костюм, иначе говоря — элементы изобразительного искусства равноправны в этом многослойном жанре; разнообразно проявляются в нем различные формы и комбинации вокальной и инструментальной музыки: сольный голос и ансамбль, хор и оркестр.

Из обилия множества оперных арий мы уже цитировали один хоровой шедевр Монтеверди. Для представления ансамблей нескольких голосов мы можем выбрать наиболее известные оперные отрывки.

В дуэте поют двое — вместе или поочередно (см. пример 312).

Следующий наш пример — «Терцет» из «Отелло»:

313 Верди. Отелло

Allegro brillante

Отелло *p*

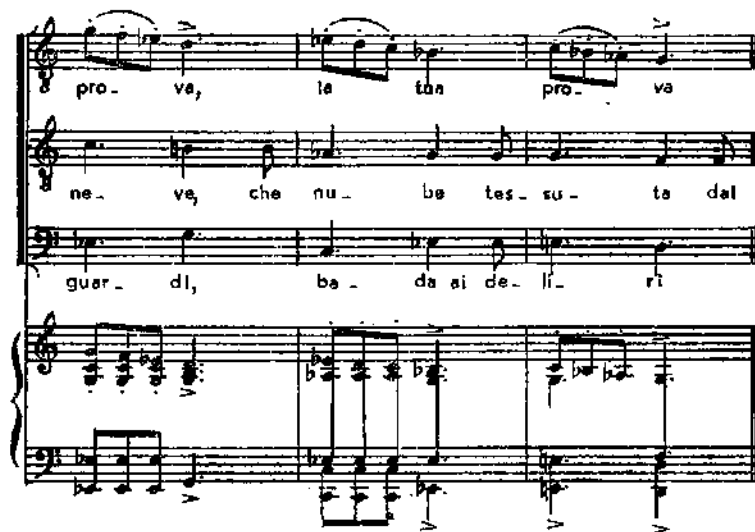
Кассио *p*

Джо *p*

Tra-di-
più

- ca- sca- si la- gna s'im- pi- glia e muov' Trop-

Оркестр *pp* *mf*



Популярный квартет из «Риголетто» собирает воедино разные характеры четырех персонажей:

Джильда

in fe

Магдалена

Ah ah ri do ben di co re ch è ta i ba le co st an

Герцог

fi gli a del la - mo - re, schia - vo

Риголетто

Ch'ei men -

Оркестр

pp

li - ce cor tra -

po ca

quan to 'val ge il vo stro gio co me l cre de te so ap pre z

son de' vez zi tuo - i 'con un

ti - ra, ch'ei men -

Приведем выдающийся пример вокального квинтета из III действия «Мейстерзингеров»:

Ева
Wei - se, mild und hehr, sollt' es

Магдалина

Вальтер
Dei - ne

Давид

Сакс
Vor dem Kin - de, lieb - lich

Оркестр
p dolce

hold ge - lin - gen, mei - nes

Wach', oder

Lie - be liess mir es ge - lin - gen,

Wach', oder träumlich schon so

hold, macht ich gern wohl sin - gen:

Her- zens süß Be- schwer'

traum ich schon so früh?

mei nes Her zens süß Be-

früh?

doch des Her- zens süß Be-

dolce *cresc.*

dim. *p*

deu- tand zu be- zwin- gen. Ob es

Das zu er- klä- ren

schwer' deu- tand zu be- zwin- gen.

p

Das zu er- klä- ren

schwer' galt es zu be- zwin- gen.

p *ma p* *pp*

Наконец, в большой сцене из II действия «Лючии ди Ламермур» поет секстет (пример 316).

Барочные традиции хорового и оркестрового ансамбля продолжали, хотя и в измененной форме, жить в последующую эпоху. Понятие оратории расширилось: в ней получили слово и светские темы. Арена действий исполнителей переместилась в концертный зал.

316 *Larghetto* Донизетти. Лючия ди Ламермур

Лючия
so m'ab-ban-do-na il pianto an-

Алиса
ha di ti-gre in pel-toan cor

Эдгар
gre-ta te-mo an-

Артур
so-le!

Энрико
-mor-si del mio

Раймондо
cor, il

Хор

Оркестр

cor vor - rei

co - me co - sai na ri - di - ta

- cor

Qual ter - ri - bi - le mo - men - to

cor. Ah! é mio san - gue l'ho tra -

co - me, co - me

После того как один из папских декретов запретил симфоническому оркестру участвовать в церковных церемониях, новые, современные музыкальные воплощения месс и реквиемов тоже вынуждены были в течение долгого времени звучать только на концертной эстраде. Новая атмосфера определяла и ставший с тех пор привычным численный состав ансамбля: хор, выступающий вместе с оркестром, насчитывает минимум 40, максимум — 60 человек.

Это соответствует повседневной практике, но отнюдь не может рассматриваться как вечное правило. Со времени состоявшихся в 1784 году лондонских торжеств памяти Генделя, когда выступил хор из 275 человек и оркестр из 250 музыкантов, не раз делались попытки гигантского укрупнения ансамбля. Предводительствовал в этом Берлиоз, потребовавший хор в своем Реквиеме по меньшей мере из 210 человек, а затем в «Te Deum» — уже вчетверо больше: 800 певцов, из них 600 — детских голосов; пропорционально этому он старался раздвинуть и рамки оркестра. Нет сомнений, что такие романтические преувеличения коренились в характере эпохи.

Со времени начинаний Глюка большие задачи возлагались на хор и в условиях оперы; он становится важным фактором не только разнообразия, но нередко и драматического развития. Обратимся к оперной литературе XIX века и представим одну из разновидностей хора: в сцене паломников из «Тангейзера» поет четырехголосный мужской хор:

317 Andante maestoso Вагнер. Тангейзер

Мужской хор

Тенора

Басы

Оркестр

den Her - ren,

p cresc.

p cresc.

p

dem mein Lied er -

tönt! Der *ff*

Gna... de

Heil ist dem

Bü - ser be -

ff

schie - den, er

ff

geht einst

ff

ein in der

ff

se - li - Gen

Frie - den

ff

Помимо оратории и оперы певческий голос и оркестр встречались друг с другом и в симфонической музыке.

318

Женский хор

Сопрано

Альты

Оркестр

f *p*

el e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us

ritard. *p* *pp* *Quieto assai*

f *p* *pp*

in De-o sa - lu ta - ri me o.

pp *p*

Hal - le lu - ja.

Ho - san - na.

Начиная с эпохи романтизма хоровое звучание слышится не в одном оркестровом произведении, и чаще всего — в моменты заключительной кульминации, как, например, мужской хор в «Фауст-симфонии» и женский хор в симфонии «Данте» Листа (см. пример 318).

Эта традиция пошла от Бетховена, который в последней части Девятой симфонии вводит, кроме хора, еще четырех певцов-солистов (пример 319).

319 Allegro ma non tanto Бетховен. Девятая симфония

The musical score is divided into three systems. The first system, labeled 'Соло' (Solo), features four vocal soloists: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. They are shown in a rest, indicating they enter in the next system. The second system, labeled 'Хор' (Chorus), shows the same four vocal soloists singing the lyrics 'Al - le Men_schen, al - le'. The lyrics are written below the notes. The third system shows the 'Оркестр' (Orchestra) playing a rhythmic pattern. The dynamics are marked 'f' (forte) and 'p cresc.' (piano crescendo).

Соло

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

Хор

Сопрано

Альты

Тенора

Басы

Al - le Men_schen, al - le

Al - le Men_schen, al - le

Al - le Men_schen, al - le

Al - le Men_schen, al - le

Al - le Men_schen, al - le

Оркестр

f *p cresc.*

Al - le Men - schen, al - le, al - le

Al - le Men - schen, al - le, al - le

Al - le Men - schen, al - le, al - le

Al - le Men - schen, al - le, al - le

Men - schen, al - le Men - schen al - le, al - le

Men - schen, al - le Men - schen al - le, al - le

Men - schen, al - le Men - schen al - le, al - le

Men - schen, al - le Men - schen al - le, al - le

Men - schen, al - le Men - schen al - le, al - le

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА

В том, что касается традиций музыкального ансамбля, в первые десятилетия нашего века, казалось бы, ничего особенно нового не произошло. По-прежнему процветали унаследованные от прошлого века дуэты голоса с фортепиано, камерная, симфоническая музыка, концертный жанр, комбинации сольного голоса, хора и ор-

кестра; пропорции и атрибуты театральной и концертной музыки почти не изменились.

В то же время, однако, все острее вырисовывались те принципиальные различия во взглядах и вкусах, которые разделяли новую музыку и ее непосредственных предшественников. Обременительное воздействие поздней романтики можно было уравновесить более старыми традициями. Дебюсси вспомнил французских предков — Куперена и Рамо; Стравинский и «неоклассицистская» школа опирались на наследство Баха, что выразилось не столько в отборе средств, сколько в типе музыкальной композиции: в ее четких и простых контурах. Одна из форм ансамблевого музицирования — оркестровый концерт — прямо ссылается на традиции Баха, точнее — на Бранденбургские концерты: то роль солиста попеременно выполняют отдельные инструменты, а то целые группы разделяются по регистрам.

Еще более ранние памятники — ансамбли смешанного состава XIV—XVI веков возрождаются в новых комбинациях вокально-камерной музыки. Шёнберг и Веберн первыми стали окружать певческий голос всего несколькими инструментами; строго равнозначимые голоса напоминают принципы музыки Ренессанса.

После длительного периода пренебрежения и забвения к повой жизни возродился и другой столп музыкальной культуры XVI века — хор а саррелла. Его воскрешение связано, в первую очередь, с именем Кодая, создавшего ряд значительных произведений для всех разновидностей хора *.

320 Assai lento Кодай. Ночи в горах

Детский хор

The musical score is for a children's choir, consisting of three parts labeled I, II, and III. The tempo is 'Assai lento' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The music is written in a simple, melodic style with long notes and rests, characteristic of the sarrelli style. The title is 'Кодай. Ночи в горах' (Kodály. Nights in the Mountains).

* Огромная роль в сохранении и развитии хорового искусства а саррелла принадлежит русской музыке. Подлинные шедевры созданы Танеевым и Рахманиновым. — *Примеч. редактора.*



Инструментальная и вокальная камерная музыка

Во второй половине прошлого века, когда культ камерной музыки достиг кульминации как в широких кругах любителей искусства, так и в концертной жизни, интерес композиторов к этому жанру словно иссяк. Если вспомнить хотя бы важнейшие имена — Лист, Вагнер, Бизе, Верди, Мусоргский, Малер, Р. Штраус, — то окажется, что эти композиторы почти или вовсе не писали инструментальной камерной музыки. Вкусы эпохи оказались более склонными к песне, опере, большому оркестру; не случайно Брамс и его сторонники, страстно желавшие возродить классическое прошлое, последовательно придерживались благородных традиций камерной музыки.

Ее упадок оказался, однако, явлением временным. Искусство нашего столетия не только оживило, но и су-

ственно развило наследие камерной музыки. Наряду со старыми формами появились ансамбли нового типа, как в инструментальной музыке, так и в жанрах, связанных с комбинированием инструментов и вокала.

Из традиционных форм прежде всего возродилась смычковая камерная музыка. Пополнилась даже скудная литература дуэтов; достаточно вспомнить скрипично-виолончельные дуэты Кодая и Равеля²². Из смычковых трио выделяются Серенада Кодая, трио Шёнберга и Веберна²³. О непреходящем значении квартетного жанра свидетельствуют произведения Дебюсси и Равеля, затем — Шёнберга, Берга и Веберна, но прежде всего — Шесть струнных квартетов Бартока, которые относятся к самым зрелым шедеврам композитора²⁴.

Значительно скромнее новая литература фортепианной камерной музыки, по крайней мере — по количеству. Наиболее значительные сочинения: скрипичная и виолончельная сонаты Дебюсси, скрипичная соната и фортепианное трио Равеля, соната для виолончели и фортепиано Кодая, Концертный дуэт для скрипки и фортепиано Стравинского, а также скрипичные сонаты Прокофьева и Бартока, виолончельно-фортепианные дуэты Хиндемита и Шостаковича²⁵. Трио Бартока под названием «Контрасты» интересно помимо своего состава (скрипка, кларнет, фортепиано) еще и тем, что скрипачу приходится попеременно играть на двух по-разному настроенных инструментах.

Произведения для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано: две поздние композиции Дебюсси — четырехручные «Шесть античных эпиграфов» и «По черному и белому» для двух фортепиано²⁶. Популярная оркестровая сюита Равеля «Моя матушка гусыня» первоначально была четырехручным фортепианным произведением. Стравинский написал для двух фортепиано концерт²⁷.

Новый инструментальный ансамбль использовал Дебюсси в Трио-сонате для флейты, альты и арфы. В квартете Веберна выступают саксофон, кларнет, скрипка и фортепиано. В концерте Де Фальи главную роль играет чембало в обществе двух смычковых и трех духовых инструментов. Арфа господствует в камерной пьесе Равеля «Интродукция и Аллегро» (для арфы, смычкового квартета, флейты и кларнета). Смелым новшеством было введение в октет Стравинского медных духовых.

Литература камерно-инструментальных произведений, в которых занято больше восьми инструментов (сюда можно включить и Серенаду В-дур Моцарта, написанную для 13 инструментов), — только в нашем столетии стала значительной. Вот несколько выдающихся примеров: Шёнберг — Камерная симфония (для 10 духовых инструментов и смычкового квинтета), Берг — Камерный концерт (фортепиано — скрипка — 13 духовых инструментов), Веберн — концерт (скрипка — альт — фортепиано и 6 духовых) и шедевр Бартока — соната для двух фортепиано и ударных инструментов (два ударника играют на 9 инструментах), см. пример 321.

Все чаще в инструментальный ансамбль различных составов вливается вместо фортепиано певческий голос; таким образом, камерная музыка обогащается новыми комбинациями. В одном из наиболее значительных сочинений Шёнберга — песенном цикле «Лунный Пьеро» — пять ансамблистов играют на следующих инструментах: фортепиано — флейта (пикколо) — кларнет (бас-кларнет) — скрипка (альт) — виолончель.

Барток. Соната для двух фортепиано и ударных

321 *Allegro non troppo* 8

1 фортепиано

2 фортепиано

Литавры

Ксилофон



В эпизоде, который мы приводим ниже (пример 322), двое из них сопровождают солиста (знак X, поставленных на штилях нот, — это обозначение «Sprechgesang», так называемого «говорного пения»).

Шёнберг. Лунный Пьеро

322.

Виолончель *dolce*
p

Речитатив
Mit gro - tes - kem Ri - sen bo - gen kratzt Pier.

Фортепиано

A handwritten musical score on a single page. The score is written in ink on a white background. It consists of six systems of staves. The first system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The fourth system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth system has a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in German and are placed below the staves. The lyrics are: "rot auf sei, ner Bra- sche. Wie der Storch auf einem Bei- ne knipst er trüb ein Piz- zi- ca- to." The handwriting is somewhat stylized and appears to be a personal or working draft. There are some corrections and erasures visible in the notation.

rot auf sei, ner Bra- sche. Wie der Storch auf einem Bei- ne
knipst er trüb ein Piz- zi- ca- to.

Две песни (ор. 8) Веберна идут в сопровождении септета необычного состава (валторна — труба — челеста — арфа — скрипка — альт — виолончель). В композиции Стравинского, которая называется «Колыбельные кота», вокруг голоса выются три кларнета, а в сочинении «Памяти Дилана Томаса» он использует, помимо солирующего тенора, струнный квартет и 4 тромбона.

Симфоническая музыка

В начале столетия уже казалось, будто рост оркестра не знает границ. В 1910 году Восьмую симфонию Малера в Мюнхене представлял коллектив в тысячу человек, из которых триста относилось к оркестру, а остальные — к хору. Однако тогда же появились признаки и явно противоположной тенденции, направленной на скромное и изысканное использование средств. Для своеобразных противоречий начала века характерно, что тот же Малер, который однажды обратился к составу безгранично разбухших размеров, в другой раз — в «Песне о Земле» — составил музыкальную форму из тончайших тембровых оттенков и музыкальных кристаллов, подготовив тем самым почву для смелых новаторов — Шёнберга, Веберна и Берга. В первые десятилетия нашего века началось движение, направленное против оглушительной помпезности гигантских ансамблей; все более серьезное творчество рождалось для оркестра сокращенного состава. Но даже важнее численности было преобразование культуры звучания, в чем раньше всех ведущую роль сыграл Дебюсси. Его привлекали уже не массивные давящие аккорды, не всеподавляющая мощь огромной оркестровой глыбы, а бархатно-мягкие, завуалированно-прозрачные звуковые краски и комбинации. Он умерил звонкую торжественность медных духовых, с большой сдержанностью обращался к шелканью, треску, хлопанию ударных инструментов; разделил голоса смычковых на много слоев, чтобы они, словно кулиса, служили задним фоном у остальных инструментов. И наконец, всю эту деликатную и нязущую цветовую комбинацию облачил в серебряный блеск арфы, челесты или колокольчиков.

2 флейты
2 флейты-пикколо
2 гобоя
Английский рожок
3 кларнета (in A)
2 фаготы
2 валторны (in F)
2 трубы (in C)
Ксилофон
Бубен
Челеста
2 арфы
I
II
Скрипки
Альты
Виолончели
Контрабасы

В период, последовавший за Дебюсси, все крепнущее влияние музыки барокко выразилось, в частности, и в разнообразии составов оркестра.

Стравинский, в «Весне священной» мобилизовавший еще гигантский аппарат, в «Истории солдата» удовлетворился ансамблем из семи человек; позднее, в «Симфонии псалмов», он вернулся к симфоническим рамкам, но отказался от скрипок и альтистов.

Бартók тоже взрастал на почве поздней романтики, оркестра большой численности (Первая и Вторая сюиты, «Замок герцога Синяя Борода», «Деревянный принц»). Затем, изыскивая новые, адекватные эпохе выразительные средства, он трансформировал внутренние пропорции оркестрового звучания: усилил значение духовых и ударных инструментов («Чудесный мандарин», «Танцевальная сюита»). В «Дивертисменте» хор смычковых и солирующий ансамбль чередуются друг с другом, как в *concerto grosso* барокко.

Исторические корни «Музыки для струнных, ударных и челесты» уходят еще дальше: ее разделенный на две части оркестр напоминает о двойном хоре эпохи Ренессанса; в то же время он предвещает и новейшее, стремящееся к стереофоническим эффектам музыкальное направление.

324 . Бартók. Музыка для струнных, ударных и челесты
Allergo, ♩ circa 138—144

1 струнный оркестр

Фортепиано

pizz. *mf*

2 струнный оркестр

pizz.



В XX веке возникают современные музыкальные направления, которые отвернулись от традиционной звуковой системы, ее элементов и средств, и даже от привычной концертно-музыкальной обстановки и ее ритуалов. Их летоисчисление начинается где-то около 1950 года. Резкую разделительную черту проводит усовершенствование магнитофона и рождение, благодаря ему, электронной музыки.

Одновременно сила звуков, их продолжительность, тембр освобождаются от своей подчиненной роли и получают возможность заменить собой традиционное господство мелодий и гармоний. Основной персонаж оркестровой пьесы Шёнберга «Тембры» — долго выдерживающийся аккорд — с традиционной точки зрения представляет собой неразрешенный диссонанс; здесь нет ни мелодии, ни сопровождения: музыкальное действие разыгрывается внутри аккорда — за счет смены инструментов его звуки приобретают всякий раз иную окраску (см. пример 206). Аналогичную функцию могут выполнять вместо мелодий и цепи гармоний не только аккорды, но и изолированные звуки и мотивы (см. пример 231—Веберн. Пять оркестровых пьес). Этот своеобразный тип строения позднее назвали «пуантилистской» музыкой. Название («точкообразный») может ориентировать на французских художников-пуантилистов школы Сёра, которые складывали линии рисунка из точек,

Упомянутое произведение Шёнберга появилось в 1909 году²⁸, Веберна — в 1913 году, то есть значительно раньше, чем стало известно о додекафонии. Это нововведение Шёнберга привело к освобождению от тональности, от законов притяжения, замыкающихся на доминирующем основном тоне, и уравниению в правах всех двенадцати звуков²⁹. При этом он в большинстве сочинений, в том числе — и в пределах додекафонной звуковой системы, остался верен традициям жанровой и ритмической организации, формообразования и развития мелодии. Еще больше это относится к третьему крупному представителю ново-венской школы — Альбану Бергу.

Веберн игнорировал не только тональность, но и традиционную, движущуюся малыми интервалами непрерывность мелодической линии, старое понимание и роль музыкальной темы; вместе с тем он произвел перестановки в акустическом пространстве: звучание баса перестало у него быть фундаментом, высокие звуки — ведущими, а остальные — заполняющими созвучие; все звуки он превратил в самостоятельных, равноправных участников, любой скромный вклад которых стал важным фактором в музыке в целом (см. пример 203). Веберновское переустройство звукового царства повлияло сильнее всего на новаторские течения периода после второй мировой войны.

Мы оказались бы слишком односторонними, если бы искали предпосылки сегодняшней музыки исключительно в ново-венской школе.

Отход от симметрии ритма и метра (мы можем назвать это «раскрепощением»), избегание или уменьшение метрических акцентов, а главным образом — необъятное богатство тембров неразрывно связано с именами классиков XX века: Дебюсси, Бартока и Стравинского; нельзя отрицать их влияния и на новое поколение композиторов.

Наконец, необходимо упомянуть еще одну важную предпосылку: интерес, пробудившийся к шумам, то есть к звукам неопределенной высоты. Уже говорилось о том, что повысилась численность и роль ударных инструментов; таким образом, в оркестре появились приспособления для звукоподражания. Сюда относятся и различные посторонние шумы, звукообразованию которых композиторы уделяли все большее внимание. (Достаточно вспом-

нить хотя бы такой прием, как шелканье струны о гриф смычковых инструментов, которое в современных партитурах называется *pizzicato à la* Барток.)

Экспансия шумов служила не только обогащению тембров, она вместе с тем означала и фактическое отдаление от темперированной звуковой системы. Мы не будем подробно описывать все те ранние эксперименты, которые в этом направлении проводились еще наощупь в 1910—1920-е годы. Упомянем в качестве примера «Ионизацию» для ударного оркестра, созданную Варезом в 1931 году (см. пример 295), в которой сознательно игнорируются мелодия и гармония, формальная и ритмическая симметрии, а также традиции темперированной звуковой системы.

Для образования звуков и комбинированных звучаний искусственным путем необходимы различные электрические звуковые генераторы; для их фиксации служат магнитофоны. К генераторам подключаются другие электроакустические аппараты: фильтрующие приборы, модуляторы, участвующие в создании, а также в расщеплении звуков. Сам магнитофон тоже способен на преобразование звуков — за счет изменения скорости оборотов, проигрывания в обратном направлении, обратной связи и даже предварительной обработки пленки³⁰. Таковы вкратце основные технические операции электронной музыки.

Мир звуков очень быстро изменился, расширился и заполнился. Вместо нескольких десятков звуков темперированного звукоряда в распоряжении оказалось более тысячи частот. Возникла возможность выбирать из «синусовальных» тонов (без обертонов) и из обертонов, то есть частичных тонов, образуя все новые и новые комбинации («звуковые смеси»)³¹. Немногочисленные и относительные оттенки силы звука сменились широкой динамической шкалой и точной системой данных, выраженных в децибелах и охватывающих динамический диапазон от нулевого уровня (= полная сила звука) до минус 60 (= полная тишина). Длительность звуков и созвучий стали выражать в сантиметрах магнитной пленки, что исключило случайность, относительность и приближительность старых темповых обозначений.

Очередной этап в «карьере» электронной музыки характеризовался сочетанием живых исполнителей (певцов, музыкантов) и записи.

Электронная музыка оказалась на последнем этапе структуралистского метода композиции.

Сериальная музыка, создаваемая для традиционных инструментов, накладывала на исполнителей все больше ограничений. Если технические трудности и преодолевались, то строгое соблюдение все более детальных указаний надевало на исполнителей смиренную рубашку: не оставалось места ни для нюансировки, ни для того эмоционального проникновения и создания настроения, что все же уже веками составляет суть интерпретации.

В 1950-е годы впервые реализовался новый формообразующий принцип, который получил название, связанное со случайными шапсами в игре в кости: алеаторика³² (латинское слово *alea* обозначает и игральную кость). Существует собирательное понятие: «контролируемая алеаторика»³³. В этом случае композитор точно выписывает значительную часть музыкальных ингредиентов. Как говорил Лютославский, «введение элементов случайности в музыку не изменяет неизбежно ее характера. Так обстоит дело, если композитор должным образом суживает сферу действия случайности, если случайность не захватывает в произведении ведущей роли, а является подчиненным средством, служащим заданной композитором цели, наконец, если она обогащает сознательно используемые композитором средства выражения...»

Можно задаться вопросом: были ли предшественники у алеаторической музыки? Принято ссылаться на невменное письмо средневековья, которое фиксировало только общее направление движения звуков и не указывало высоты звуков и интервалы; на *continuo*, которое в эпоху барокко расшифровывать должен был музыкант — органист или клавеснист; на каденции классических концертов, которые в те времена импровизировал солист; ну и на импровизацию джазовых ансамблей. Эти аналогии слегка прихрамывают, поскольку в перечисленных случаях надо было приспособляться к иным рамкам, к другого рода ограничениям, нежели в сегодняшней музыке. Скорее можно было бы сослаться на вагнеровскую сцену Заклинания огня, когда многочисленная группа скрипок весьма приблизительно — и, следовательно, поразному — играет быстрые фигурации нот, заполняя тем самым звуковое пространство плотной звуковой завесой³⁴, или на Танцевальную сюиту Бартока, в одном из корот-

ких эпизодов которой несколько инструментов одновременно играют в свободном ритме.

Течения новой музыки, появившиеся в конце 1940-х годов, видоизменились, эволюционировали, дифференцировались. Среди современных композиторов немало таких, кто и теперь вновь возвращается к традиционным рамкам, средствам, способам письма, видоизменяя их. Современные тенденции обнаруживают разные направления: возможно, что противоположные пути однажды снова встретятся, но, может быть, и отдалятся друг от друга еще больше. Однако абсолютно не оставляет сомнений то, куда не ведут пути в искусстве — назад. Тысячелетнее прошлое европейской музыки доказывает это.

Глава первая ЗВУК

¹ В физике это колебание называется аperiодическим.

² Такой тип колебания именуется периодическим.

³ Точнее, корпус служит для закрепления резонансной деки, которая и усиливает звук.

⁴ Употребительно и другое их название — обертоны.

⁵ То есть звук определенной высоты; однако есть ударные и с точно зафиксированной высотой.

⁶ Более подробно о «чистых» тонах и использовании их в музыке см.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976, с. 215 и далее.

⁷ В начале XI века итальянский музыкальный реформатор Гвидо д'Ареццо, изобретший многолинейную форму нотного письма — прообраз современной пятилинейной записи, ввел и слоговые названия нот: *ут* (до), *ре*, *ми*, *фа*, *соля*, *ля*. *Си* появилось в XVI в. В СССР больше употребляются именно эти названия.

⁸ Иначе — нотный стан.

⁹ В этом случае они выписываются для каждой конкретной ноты и вместе с ней.

¹⁰ Следует различать основные звуки (музыкальной системы) и основные тоны (обертонного ряда, ладов, тональности, аккордов).

¹¹ От итальянского *alterazione* — изменение, искажение.

¹² Были и есть звуковые системы с иным строем — меньше или больше полутона. В данном случае речь идет о равномерно-темперированном строе, общепринятом в европейской музыке.

¹³ Автор не дифференцирует специально понятия звукоряда, гаммы, лада и тональности, используя для них нейтральные, достаточно многозначные термины, не имеющие единого перевода. Для лучшего понимания материала перевод сделан в тех терминах, которые приняты в советском музыковедении и различают вышеупомянутые понятия. С такой же целью читателю предлагаются возможные трактовки данных категорий музыкальной теории. **Звукоряд** — восходящая или нисходящая последовательность любой музыкальной системы, всех ладов, а также содержащихся в определенном музыкальном сочинении или извлекаемых на определенном музыкальном инструменте. **Гамма** — последование всех звуков лада в восходящем или нисходящем порядке от основного тона. **Лад** — система взаимосвязей музыкальных звуков, основанная на подчинении, или тяготении одних звуков к другим — опорным, или устойчивым. **Тональность** — конкретное высотное положение лада (ладотональность).

¹⁴ Строго говоря, это утверждение справедливо только в применении к фортепиано: исполнители на духовых и струнных инструментах могут, в зависимости от конкретного ладового контекста (см. о ладовых тяготениях), реализовать эти нотные знаки по-разному, с интервалом между ними до полутона.

¹⁵ Если после дважды альтерированного звука должен появиться звук с одинарной альтерацией, то рядом с бекаром пишется диез или бемоль.

¹⁶ См. примечание 13.

¹⁷ Другое название — модусы.

¹⁸ Практически этот эталон соблюдается далеко не всегда: у певцов есть тенденция к занижению по той же причине, по какой духовики нередко несколько завышают строй (легче петь и играть); струнники склонны настраивать инструменты выше для большей яркости тембра.

¹⁹ В музыкальном обиходе он чаще именуется «палочкой».

²⁰ Иногда его называют «флажком».

²¹ Автор намеренно пользуется поэтическим термином, означающим (в силлаботонической теории стиха) определенную группу слогов с одним постоянным ударением.

²² В советском музыковедении такой ритм чаще называют «регулярным».

²³ Из стихотворения Кароя Кишфалуди «Мохач» (1824), написанном в память о трехсотлети трагического поражения венгров в борьбе с турками. Вольный эквиритмический перевод данной строки: «Мохач! Некрополь ты нашей печальной судьбы».

²⁴ Венгерский термин, который использует здесь автор, довольно емкий: он охватывает такие дифференцированные в нашей литературе понятия, как «такт», «размер», «метр» и «метроритм». Такт — единица музыкального метра. Метр — система организации ритма в соответствии с чередованием сильных и слабых долей. Размер — конкретное выражение того или иного метра в долях определенной длительности. Метроритм — единство метра и ритма.

²⁵ В применении к такту ритмическая единица называется долей.

²⁶ В скобках мы приводим более конкретные и дифференцированные переводы итальянских слов, которые в музыкальной практике частично утратили свое прямое значение и потому несколько отвлечены. Иногда это затрудняет правильное понимание темпа.

²⁷ См. примечание 26.

²⁸ Последний и первый такты считаются как один целый в том случае, если в начальном такте не выписаны паузы, соответствующие недостающим долям (в условиях единого метроритма).

²⁹ То есть после всего отрывка выписывается отдельно изменяемая его часть, и этот такт (или такты) отмечаются цифрой 2 и скобкой. — Цифра 1 и скобка ставятся над тем тактом, в котором начинаются расхождения.

³⁰ Нередки случаи, когда и не в конце.

Глава вторая МЕЛОДИЯ И ГАРМОНИЯ

¹ Имеются в виду так называемые поворотные тоны, то есть звуки, от которых мелодия меняет направление движения.

² В одном из органумов XI века интервал терции изобилует в качестве поступенного. Как промежуточный между плавным и скачкообразным движением его определял и один из ведущих теоретиков контрапункта XVIII века И. Фукс.

³ Или унисон.

⁴ Эти интервалы входили в группу совершенных консонансов.

⁵ То есть группа несовершенных консонансов.

⁶ Кварта занимает особое положение; так называемое правило кварты гласит, что этот интервал, образованный нижним голосом и одним из вышележащих голосов, является диссонансом. Следовательно, в двухголосии кварта — всегда диссонанс.

⁷ Для различения вводных тонов приняты названия: восходящий, или нижний — для VII ступени; нисходящий, или верхний — для II ступени.

⁸ Действительно, и Фукс отмечает как незыблемое правило, что два голоса в контрапункте должны быть в постоянном консонантном созвучии друг с другом. Однако целиком это относится лишь к ранним образцам простейшего двухголосия — древнему органуму.

⁹ Имеется в виду, что прима, как правило, выступает в качестве начального и заключительного интервала двухголосного построения. Но с развитием контрапункта она могла вводиться и внутрь построения, только не на тяжелой, то есть ударной, доле.

¹⁰ В отдельных случаях этот интервал, однако, может достигать полутора-двух октав.

¹¹ В русской терминологии четко различаются однонаправленные параллельное и прямое движения: под параллельным понимается движение в одном направлении и в одинаковых интервалах; под прямым — в одном направлении, но в разных интервалах. Скрытые октавы и квинты образуются, в частности, при прямом движении к совершенному консонансу со скачком в верхнем голосе; это запрещено.

¹² При определенных условиях скачки могут быть связаны и с диссонирующими интервалами, в частности — в случае задержания диссонанса и при камбиате, т. е. терцовом скачке вокруг одного звука.

¹³ Это утверждение не распространяется на диссонирующую камбату, то есть фигуру, в которой нижний вспомогательный диссонанс разрешается в консонанс скачком на терцию вниз, после чего сразу же следует движение вверх, заполняющее скачок. Так же не выдерживается это правило в случае задержания секунды или септими, когда свободный тон в момент разрешения задержанного диссонанса переходит в новый по отношению к разрешению консонанс: в такой ситуации после секундового хода, образующего диссонанс, следует скачок в обратном направлении.

¹⁴ Это правило также приходится принимать с оговоркой: Фукс, например, приводит контрапункты этого типа со скачками с сильной доли.

¹⁵ Иначе это называется «отводом», или еще чаще — «заполнением скачка».

¹⁶ Само появление камбиат в мелодике контрапункта III разряда обусловлено необходимостью освежения мелодического движения яркими ходами для того, чтобы не возникало ощущения слияния звуков в одну достаточно однообразную поступенную мелодическую линию; таким образом, камбиата — не столько исключение в

отношении скачков, сколько естественная потребность в ярких мелодических эффектах.

¹⁷ Здесь действует так называемое «правило кварты», отличающее трехголосие от двухголосного контрапункта. Приведем правил целиком: кварта является диссонансом в том случае, когда она образована нижним и одним из вышележащих голосами (например, в квартсекстаккорде), и консонансом — когда образована голосами, идущими выше нижнего (например, в секстаккорде). Увеличенная кварта и ее обращение (уменьшенная квинта), образованные парой верхних голосов, считаются консонансами.

¹⁸ Первые строки этого часто используемого композиторами 129-го (по католическим библиям — 130-го) псалма: «Из глубины взываю к тебе, Господи! Господи, услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу моления моих».

¹⁹ В советской музыковедческой литературе распространены также термины «точная» и «неточная» имитации.

²⁰ Первоначальная мелодия называется «простой», а имитирующий ее голос — «риспростой».

²¹ Конечный канон часто называется также канонической секвенцией.

²² Другими словами, все интонационные ходы пропосты в риспосте становятся обратными. Такое противодвижение мелодии Танеев называет ее обращением. Нередко под обращением подразумевается перемещение нижней мелодии в верхний голос, а верхней — в нижний, основанное на обращении интервалов. В частности, такое обращение является производным соединением при последовательном повторении имитационного или имитационно-канонического построения и его обращения.

²³ В советской терминологии «вокальный» контрапункт чаще называют «контрапунктом строгого письма», а «инструментальный» — «контрапунктом свободного стиля (письма)». Следует отметить, что такое разделение на «стили» достаточно условно и имеет методическое значение. Огромное богатство полифонической музыки от XIII века до наших дней, с ее стилиевой неоднородностью, требует для ее изучения, скорее, исторической периодизации.

²⁴ Гармония (*греч.*) — согласие, правильное соотношение, согласованность, симметричное расположение.

²⁵ Правильнее, очевидно, было бы говорить не об игнорировании Шёнбергом и Веберном традиционной звуковой системы, а о замене ими традиционных функциональных гармонических отношений в рамках мажоро-минорной системы отношениями тоновых групп, в которых роль центра играет не заранее обусловленный ладом основной тон или аккорд, а для каждого данного сочинения подбирающаяся звуковая последовательность (ряд, серия).

²⁶ Разложенный аккорд.

²⁷ Незаметность не является, разумеется, основным показателем модуляции; ее может и не быть. Гораздо более существенный ее признак — закрепление в новой тональности в виде кадансового завершения построения (периода): именно это отличает модуляцию от отклонения внутритонального, то есть кратковременного ухода из одной тональности в другую.

²⁸ Не менее характерны для музыки Бартока полутоновые и тоновые опевания, получившие название «бартоковских» (*cis—c—d; cis—d—c; c—d—cis; d—c—cis*); они ослабляют или нарушают даже ясно выраженный тональный центр.

²⁹ См. примечание 25.

³⁰ В советской литературе можно встретить и такие условные обозначения основной серии и ее производных:

Первоначальная форма («прима») — P (от лат. *primus*),
Ракоход — R (от лат. *retroversus*),
Инверсия — I (*inversus*),
Ракоход инверсии — RI.

Русское обозначение основной формы как «О» соответствует также международному обозначению «О» от лат. *originalis*.

³¹ Это несколько упрощено: характер и образность мелодики и всей музыкальной ткани в додекафонии самым непосредственным образом зависят от структуры серий, поэтому работа над сериями имеет не формальный характер. Достаточно напомнить хрестоматийный пример Скрипичного концерта Берга, основная серия которого составлена так, что гармонический и мелодический облик его музыки во многом близок привычному, традиционному; это отражается и на образности: не случайно, что данный концерт относится к числу популярных произведений музыки XX века. Что касается использования уже готовой серии в композиции, то оно не исчерпывается ритмическим, динамическим и агогическим оформлением: не менее важно регистровое и тембральное распределение звуков серии, фактурная разработка, закрепление или незакрепление определенных звуков серии за мелодикой и отдельно за аккордикой в гармоническом складе или распределении звуков серии или разных форм серии между голосами в полифоническом складе; кроме того — мелизматическое и ритмическое «расцвечивание» голосов повторениями топов, тремола, трелями и пр.

Глава третья МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

¹ Часть или раздел. См. текст ниже, а также примечание 2.

² В зарубежной музыковедческой литературе распространены определения «одночастный, двух- или трехчастный периоды», иногда встречающиеся и в нашей практике. Следует отметить, что в вышеприведенных выражениях, а также в терминах «двух- или трехчастная формы» и «двух- или трехчастное произведения» слово «часть» понимается по-разному, как бы на трех различных уровнях. В соответствующей венгерской и параллельной ей немецкой терминологии эти три понятия передаются разными словами, в данном контексте переводящимися на русский язык именно одним словом «часть». В связи с этим в последующем фрагменте книги, до с. 153 (вкл.) приходится делать значительные отступления от оригинального текста.

³ Эквивалентно данной мелодии может соответствовать вольный перевод «Ярче, день».

⁴ Точный перевод названия песни — «В круг, в круг, вечером в круг».

⁵ Точный перевод — «Найдись, моя роза, найдись».

⁶ Исключения, хотя и немногочисленные, есть даже в европейской поэзии, не говоря о восточной.

⁷ В советском музыковедении эта форма более известна как «составная (или сложная) трехчастная форма» и обозначается

формулой АСА. Сущность ее заключается в более широком развитии каждой из трех составляющих ее основных частей, чем в простой трехчастной форме (построения ее превышают период), а также в том, что трио, то есть средняя часть, имеет свое четкое структурное развитие.

⁸ Чаще именуемая у нас первой частью.

⁹ Возвратным ходом называется последовательность, приводящая к репризе или к основной тональности.

¹⁰ В частности, в XIX в. сложилась форма вариаций *sorta* *ostinato*. Она получила широкое распространение в вокальном творчестве, поскольку представляет собой разновидность варьированной строфы. Из-за популярности этой формы у Глинки и других русских композиторов ее нередко называют «глинкинскими вариациями».

¹¹ Станс — первоначально — жанр провансальской лирики; представлял собой замкнутую строфу, заключающую в себе ясно выраженную законченную мысль, после исполнения которой предполагалась некая пауза.

¹² Появились сложные формы рондо — со связками, нередко — с разработкой. Бетховен, например, охотно прибегал к рондо с разработкой во втором эпизоде (А В А С А).

¹³ Следует, очевидно, отметить, что XX в. не внес в рондо существенно новые структурные черты.

¹⁴ То есть экспозиции — разработки — репризы.

¹⁵ Иногда оркестровое вступление разрастается до размеров целого раздела, в котором проводятся все темы части. Тогда этот раздел называется первой экспозицией, а следующий за ним — от вступления сольного инструмента — второй экспозицией.

¹⁶ Вряд ли этот термин по своей сущности правильно отражает драматургический смысл данной формы, поскольку он выражает динамическое явление через статику, не говоря о том, что «концентризм» вызывает представление о центростремительности без учета центробежных сил данной формы, основа которой — именно в сочетании этих двух противоположных сил.

¹⁷ Иниципал (от лат. — «начинается») — начальные такты произведения, излагающие главный мотив.

¹⁸ «Деревянный принц» — балет Бартока.

Глава четвертая МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

¹ Капелла, музыканты которой играют на струнных инструментах.

² То есть городских свистунов или трубачей; так назывались в средневековой Германии городские музыканты, игравшие преимущественно на духовых инструментах и объединенные в цехи.

³ Музыканты называют ее «косточкой».

⁴ Точнее — «колодкой», перемещающейся на некоторое расстояние вдоль трости с помощью «натяжного винта». Пучок волос одной стороной крепится в углублении головки, прикрытом косточкой, а другой стороной — в выступе колодки.

⁵ Цель натирания канифолью заключается в том, чтобы улучшить контакт волоса со струной: поперек каждого волоса растут микроскопические волоски, которые зацепляют струну и от трения

постепенно приглаживаются к основному волосу; для того чтобы они снова распрямились и уподобились щетине, и употребляется канифоль.

⁸ Честь первого изготовления трости, форма которой сохранилась и поныне, принадлежит Фр. Турту (1747—1835).

⁷ В обиходе его часто неправильно называют «фернамбуком».

⁸ Профессиональное их название — «клёщи».

⁹ Точнее — в форме арки, верхняя, слегка выпуклая перекладина которой имеет две короткие опорные ножки, плотно прилегающие к поверхности деки; подставка имеет фигурные вырезы, не только украшающие ее, но и улучшающие ее акустические свойства.

¹⁰ Подставка не столько усиливает звуки, сколько передает колебания струны на верхнюю дека инструмента.

¹¹ Иначе называемое «струнодержателем», или «подгрифником».

¹² Или, как его называют профессионалы, кузов, резонатор.

¹³ Эти прорези называются «эфами».

¹⁴ На некоторых контрабасах — пять.

¹⁵ Хорошие струны делаются не просто из проволоки, а из плетеных проволочных тросиков с наружной обмоткой.

¹⁶ Эти струны не получили широкого распространения.

¹⁷ Помню колков этой же цели служат, для тонкой и быстрой настройки, специальные машинки, устанавливаемые на подгрифике.

¹⁸ То есть проходящие внутри колковой коробки.

¹⁹ Строго говоря, вибрато, или вибрация, идет не от пальца к кисти и предплечью, а наоборот — от кисти или предплечья (через кисть) к пальцам. В связи с этим различаются два типа вибрации: «кистевая» и «локтевая», дающие разные звуковые результаты. Изобретение этого способа игры связывается с именем Л. Шпора — немецкого скрипача начала XIX века. Старинная же музыка его не знала, поэтому многие современные исполнители играют ее принципиально без вибрации. В нотах как романтической, так и современной музыки часто можно встретить указание композитора *pop* (*senza*) *vibrato*, как средство особой выразительности; нередко именно в таком качестве применяется отказ от вибрато и без специальных на то указаний: так исполнители традиционно играют, например, один из разделов II части — *Andante cantabile* — Первого квартета Чайковского.

²⁰ Это слишком схематично: можно и часто необходимо, в зависимости от динамики и характера, играть длинные ноты небольшой частью смычка.

²¹ Этой же цели служит специальная подушечка, подкладываемая под нижнюю дека на плечо исполнителя, или «мостик», укрепляемый на инструменте там же.

²² Музыканты часто называют ее «квинтой».

²³ В практике ее именуют «баском».

²⁴ В виртуозных пьесах и изредка в оркестре можно за счет определенного нажима смычка в быстром темпе громко играть сразу по трем и даже по четырем струнам.

²⁵ В крупных современных симфонических оркестрах занято 34—38 скрипок.

²⁶ Мастерам иногда удается частично сгладить такую тембровую неоднородность альта за счет увеличения его размеров, но тогда игра на нем становится значительно труднее.

²⁷ В больших оркестрах — 12—13.

²⁸ Чаще всего — в глубине сцены, за группой виолончелей.

²⁹ То есть часть шейки с головкой.

³⁰ Так происходит чаще всего в тех позициях, где расстояние между пальцами, то есть точками, соответствующими разным звукам, существенно сокращается, приближаясь к альтовому и даже скрипичному: этот прием возможен потому, что на виолончели большой палец левой руки в гораздо меньшей степени, чем на скрипке и альте, связан функцией держания инструмента; применение же его значительно расширяет технические возможности виолончели.

³¹ В больших оркестрах — 10—12.

³² Это несомненно так. Однако отдельным выдающимся контрабасистам удается достичь поразительных результатов в беглости и даже исполнять переложения некоторых виртуозных скрипичных произведений. Впрочем, объективные физико-акустические законы препятствуют четкой различимости контрабасовых звуков в быстром темпе.

³³ Следует заметить, что именно в этой функции используется и пятая струна у контрабаса.

³⁴ В больших оркестрах — до 10.

³⁵ Советскому читателю хорошо известен и другой пример на сплошное *pizzicato*: III часть Четвертой симфонии П. Чайковского.

³⁶ Есть и квинтовые искусственные флажолеты.

³⁷ Маленькой черной головкой.

³⁸ В оркестровой практике, однако, чаще применяются сурдины другой формы, укрепленные на струнах за подставкой, возле подгрифника, и надвигающиеся или накладывающиеся на ее верхнюю кромку. Что касается материала, то, как правило, сурдины изготавливаются из черного дерева или из пластика и твердой резины. Из кости или металла делаются аналогичные приспособления, которые называются глушителями и выполняют роль не столько изменения тембра, сколько именно подавления звука; они используются иногда в домашних занятиях.

³⁹ С колками для струн и дисками механизма педалей.

⁴⁰ Обычно колонка имеет округлую форму; помимо важных конструктивных задач она выполняет еще и декоративную функцию.

⁴¹ По краям каждого диска укреплены противоположно друг к другу по два штифта, между которыми проходит конец струны. При вращении диска эти штифты, как вилка, захватывают струну и натягивают ее.

⁴² Точнее — стальной проволоки или канатика с наружной обмоткой из медной проволоки.

⁴³ Угол рамы и деки, который называется шейкой.

⁴⁴ Мякотью основания большого пальца.

⁴⁵ Теперь можно встретить гитару в качестве одного из оркестровых голосов (иногда — солирующего характера).

Появляются и концерты для гитары с оркестром, например — испанского композитора Х. Родриго. Следует признать, однако, что гитара в этих произведениях «отказывается» не столько от народного характера, сколько от функции чисто сопроводительной, аккомпанирующей.

⁴⁶ Этот инструмент называют также чембало — от итальянского термина.

⁴⁷ Точнее — перья.

⁴⁸ А именно создавая для оркестра опору устойчивой ритмической «сеткой».

⁴⁹ Мастера называют ее «панцирной рамой».

⁵⁰ Не все, а часть их — нижних регистров, — то есть самые длинные.

⁵¹ Двухслойная головка состоит из внутреннего слоя фильца и верхнего молоточкового фильца, или хаммерфильца.

⁵² Фактически механизм фортепиано значительно сложнее, чем он изображен на рисунке.

⁵³ Точнее — оба типа, о которых будет идти речь, появились и производились параллельно с конца XVIII века.

⁵⁴ Следует отметить, что существуют так называемые концертные пианино, равно как и рояли относительно небольших размеров — кабинетные, миньон, служащие преимущественно для домашних занятий.

⁵⁵ Такой комплект, чаще всего состоящий из трех струн, называется хором.

⁵⁶ У пианино третья педаль иногда является модераторной; это устройство опускает в места контактов молотков со струнами войлочную или суконную прокладку для приглушения звуков. У некоторых роялей, например фирмы «Стэйвэй», третья педаль — задерживающая: она действует выборочно, оставляя звучать лишь отдельные звуки. Наконец, существует третья педаль, «клавесинная» — для имитации звучания этого инструмента, но ввиду неудовлетворительных результатов эта педаль распространения не получила.

⁵⁷ То есть запасом воздуха в легких и, что не менее важно, — правильной постановкой самого процесса звукоизвлечения.

⁵⁸ А именно — чем громче звук, тем больше и быстрее расходуется воздух и, соответственно, сокращается продолжительность звучания.

⁵⁹ Есть инструменты, выполненные из золота или его сплавов; применение таких дорогостоящих материалов обусловлено не только их влиянием на качество звучания, но и особой точностью изготовления.

⁶⁰ То, какие именно слоги артикулируют языком флейтисты и другие духовики — «та», «да» или «ти», «ди» и прочее, — зависит, во-первых, от исполнительской школы, а во-вторых — от регистра игры и конкретных художественных задач.

⁶¹ У духовиков этот мундштук называется тростью.

⁶² Эта щель называется устьем.

⁶³ Она называется «эсом».

⁶⁴ Это зависит исключительно от того, сколько и какие инструменты данной группы заняты в каждом конкретном произведении; слово «обычно» применимо скорее к программам из старого классического репертуара.

⁶⁵ Собственно трость.

⁶⁶ Эта часть инструмента и называется «эсом», в отличие от собственно мундштука, прикрепляемого к «эсу».

⁶⁷ С такой характеристикой трудно согласиться; скорее всего, ее можно условно отнести к сравнительно небольшой силе звучания инструмента.

⁶⁸ Значительная часть музыкальной литературы XIX—XX веков рассчитана на тройной состав кларистов и частое использование малого кларнета.

⁶⁹ Так называемое большое колено.

⁷⁰ То есть малое колено.

⁷¹ Помимо двух названных имеется еще двойное колено, или сапог — деталь с U-образным внутренним отверстием, в которую вставляются оба других колена.

⁷² Эти муфты укрепляют места соединений отдельных трубок; еще одна металлическая деталь — чашка внизу сапога.

⁷³ Она, как и у английского рожка, называется «эсом».

⁷⁴ Скорее — буквально «лесные роги».

⁷⁵ Это часто бывает необходимо для облегчения аппликатуры, то есть выбора последовательности нажатия пальцами вентиляных клапанов, при исполнении той или иной группы нот; кроме того, взятые с помощью разных вентиля одинаковые по названию звуки обладают неодинаковой интонационной устойчивостью и даже разнятся по тембру.

⁷⁶ Первый называется также помповым механизмом, поскольку включает вентиль, или кран, в игру выдвижением в трубку поршня с прорезью; второй по принципу действия напоминает водопроводный кран.

⁷⁷ Сюда полностью относится сказанное в примечании 60.

⁷⁸ Чаще — из алюминия.

⁷⁹ Или «лесной рог»; следует сказать, что речь идет о семействе роговых инструментов вообще, разновидностями которых являются и валторна, и охотничий рог: русское слово «валторна» родилось в результате искажения немецкого *Waldhorn*, что означает именно лесной рог. Термин «валторна» с момента закрепления этого инструмента в рамках стационарного оркестра указывает на конкретный инструмент, отличающийся от прочих рогов прежде всего наличием вентильного механизма и, следовательно, полным звуко-рядом.

⁸⁰ «Кикс» означает не попадание на пужный звук и соскальзывание на более или менее близкий обертоны. Дело в том, что чем выше регистр, тем микроскопичнее изменения в амбушюре, необходимые для взятия очередной ноты, тем более сложно зафиксировать точное положение губ для каждого звука при скачках и неподготовленных предыдущим движением звуках; отчасти этим объясняется введение на современных валторнах четвертого клапана, то есть вентиля с соответствующей удлинительной трубкой — «краном», помимо давно существующих трех: увеличение общей длины воздушного столба, с одной стороны, понижает строй в целом, но, с другой стороны, и увеличивает фазы колебаний, а следовательно, и укрупняет различия между положениями губ. Тем не менее валторновые «киксы» даже в современной оркестровой практике — не редкость.

⁸¹ Эта трубка называется «кулисой».

⁸² Приведенные здесь звуки, действительно, соответствуют образу «Быдла» именно в исполнении на трубе: величайшее колористическое чутье Равеля помогло полнее раскрыть авторские намерения, чем сама оригинальная фортепианная версия.

⁸³ За исключением тех случаев, когда в партитуре предусматривается большее их количество, что не такая уж редкость в произведениях конца XIX и XX века.

⁸⁴ К массивным не относятся альтовый и тем более сопрановый саксофоны.

⁸⁵ Этот мастер создал также другие семейства духовых инструментов — саксгорны и саксотромбы.

⁸⁶ То есть после 1845 года — даты создания инструмента.

⁸⁷ То есть звуки, отстоящие друг от друга на интервал вдвое меньше полутона.

⁸⁸ Так называются гебелей.

⁸⁹ В отличие от английской и русской меры длины, имеющей около 30,5 см.

⁹⁰ Или, как они чаще называются, аликвотные регистры.

⁹¹ Они называются педальером, или ножной клавиатурой.

⁹² Чаще, однако, — пультом органа, или шпильтишем.

⁹³ Называемая трансмиссией.

⁹⁴ Они называются виндикастенами, или вентилькастенами.

⁹⁵ То есть керншпальте.

⁹⁶ В действительности, фисгармония имеет мало общего с органом, поскольку металлические язычки помещены не в трубы, как у органичных язычковых труб, а закреплены в металлических рамках и высота тонов зависит не от длины и толщины воздушного столба в трубах, а от габаритов язычков; что же касается тембров, то они связаны с формой и размещением язычков. Регистры, в отличие от органа, разделены на бас и дискант. Наиболее совершенной из существующих типов фисгармоний является воздухомангетательная модель В. Мустеля.

⁹⁷ Существуют фисгармонии с воздуховсасывающей — американской — системой и с воздухомангетательным устройством.

⁹⁸ Воздуховсасывающая система была изобретена в Париже около 1835 года, хотя практическая ее разработка осуществлена несколько позднее американской фирмой Mason & Hamlin. Курт Закс сообщает, что идентичную современной фисгармонии создал Огюст (?Александр?) Дэбэн в 1840 году, а более или менее близкие прообразы этого инструмента появились и раньше: «выразительный орган» — Orgue expressif — Габриэля Грэнн в 1810 году; фисгармонии, эолины, эолидиконы и пр. с конца XVIII века. Ее предшественником был китайский инструмент «Шэиг» (губной орган), проникший в Европу в XVIII веке.

⁹⁹ Буквальный перевод его венгерского названия — «барабан-котел», что перекликается с не прижившимся в практике русским названием «котлы».

¹⁰⁰ Только старые модели; современные литавры укреплены на металлическом основании с педальным устройством для настройки.

¹⁰¹ Эта пленка называется «кожей», или «мембраной».

¹⁰² Это изобретение позволило исполнять на литавре глиссандо.

¹⁰³ Чаще, однако, четыре-пять.

¹⁰⁴ Точнее — пружинящие спирали.

¹⁰⁵ То есть котла.

¹⁰⁶ Их называют также к р о т а л я м и.

¹⁰⁷ 10—15 см.

¹⁰⁸ Гораздо чаще, однако, к дугοοбразной.

¹⁰⁹ Имеются в виду кастаньеты с соединительной ручкой; однако чаще в современном оркестре используются кастаньеты без такой ручки, представляющие собой как бы миниатюрные ковшики, которые одеваются с помощью кожаных петель на пальцы; звук на них извлекается не потряхиванием, а щелканьем друг о друга с помощью пальцев: такой способ игры открывает широкие ритмические возможности.

¹¹⁰ Они не всегда делаются из меди, чаще встречаются из различных сплавов, включая серебро.

¹¹¹ Советскому читателю, очевидно, более известно другое сочинение с колоколами — увертюра «1812 год» Чайковского. Следует заметить, что трубчатые колокола в силу своей специфики не очень хорошо сочетаются с оркестровым звучанием: в них преобладают верхние обертоны, из-за чего слушатель воспринимает их тон одной-двумя октавами выше; кроме того, в подавляющем большинстве случаев их строй почти не согласуется с оркестровым. Попытки же использовать настоящие колокола весьма редки из-за очень большого их веса и дороговизны. В музыке колокола стали применяться со времени Великой французской революции; впервые их ввел в свои сочинения Л. Керубини.

¹¹² Колокольчики часто называют также металлофоном.

¹¹³ В настоящее время также — на деревянных шпалах, на которых помещены резиновые прокладки в виде треугольной призмы: пластинки с отступом и свободно соединены друг с другом шнуром или струной.

¹¹⁴ Маримбафон.

¹¹⁵ Первоначально резонаторы были не трубчатые, а из тыквы. Маримба с деревянными пластинками называется ксилоримбой; существует также разновидность маримбафона со стальными пластинками.

¹¹⁶ Специальными перегородками, вращающимися на осях внутри трубок; нередко вращение достигается механическим ножным приводом.

¹¹⁷ По другим источникам, этот инструмент выступает в оркестре с XVIII века.

¹¹⁸ Другое их название — коровьи колокольчики, или альпийские колокольчики.

¹¹⁹ Часто это может быть и настоящая кузнечная наковальня или заменяющая ее металлическая плита; стальные же прутья или валки употребляются в связи с возможностью их относительной настройки за счет выбора тех или иных размеров материала.

¹²⁰ Эолифон.

¹²¹ Точнее, этот инструмент снабжен зубчатым колесом, при вращении царапающим по туго натянутой поверхности материала: шелка, парусины, полотна и пр. Различная скорость вращения колеса дает большую или меньшую интенсивность гудения.

¹²² И русских.

¹²³ По другим данным — китайского.

¹²⁴ Натяжение кожи не регулируется, поэтому относительная высота обуславливается лишь размерами цилиндра.

¹²⁵ Эта форма нередко имитирует какое-либо священное, то темное животное.

¹²⁶ В последние годы закрепилось их английское русифицированное название «кластер». Впервые их ввел в употребление в 1912 году Хэнри Кауэл в фортепианной сонате.

Глава пятая АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ

¹ Понятие жанра имеет две разновидности. Одна из них ориентируется на внутренние признаки, то есть непосредственно на музы-

кальное содержание (например — жанры сонаты, симфонии, оперы и пр.). Другое понимание жанра исходит из внешних признаков, в частности — исполнительских средств. Эта последняя трактовка легче всего поддается систематизации, например: инструментальная музыка (симфоническая, камерная, сольная), вокальная (хоровая, ансамблевая и пр.), смешанная инструментально-вокальная (кантаты, оратории и т. д.), театральная (опера, балет и пр.). Имеется бесчисленное количество жанровых названий для характеристики музыки по ее внутреннему содержанию. Очень часто понятие жанра смешивают с понятием формы, что приводит к недоразумениям.

² Для особых случаев иногда составляются объединенные смешанные хоры общей численностью до нескольких тысяч певцов как, например, на Праздниках песни в Латвии, Эстонии.

³ Вспомним, что в русской терминологии под струнными подразумеваются исключительно смычковые инструменты, хотя в сущности, это неверно.

⁴ Безусловно, прообразом для симфонической музыки были не только некоторые фрагменты опер Монтеверди: это — и старинная сюита, состоявшая из 4-х танцев, и оркестровые увертюры, в которых контрастировали более или менее самостоятельные части, и концертная «камерно-инструментальная» музыка. Основой «симфонической музыки» является «сонатно-симфонический цикл», а конкретнее симфонией называлось произведение сонатного типа для оркестра. Постепенно содержание этого понятия расширилось, охватив многие формы оркестровой музыки.

⁵ Строго говоря, автор здесь имеет в виду малый симфонический оркестр, широко распространенный в эпоху барокко и классицизма и имеющий обычный парный состав духовых. Камерный оркестр — это оркестр не более 20 человек, чаще всего с одинарным составом духовых.

⁶ Шарльмань (742—814) — французское прозвище римского императора Карла (Шарля) Великого.

⁷ Имеется в виду ор. 73 (1849 г.), существующий в авторской же версии для скрипки или виолончели.

⁸ Кларнетовые партии обеих сонат композитором намеренно написаны так, чтобы их можно было исполнять на альте: такие кларнетисты, как Мюльфельд, ради которого создавались эти произведения, в то время встречались редко, и Брамс считал, что сонаты на кларнете другими музыкантами будут играть неохотно.

⁹ Им же написано большое количество и других четырехручных фортепианных пьес, пользовавшихся в свое время широкой популярностью.

¹⁰ Помимо упомянутых, издающихся как гайдновские, Моцартом написаны еще два дуэта для скрипки и альты (К. 423, 424); кроме того, дуэты для этого состава можно найти в творчестве Й. Гайдна (12 сонат и 4 дуэта), а также таких известных и популярных в свое время композиторов, современников Моцарта, как К. Станиц, Ал. Ролла (учитель Паганини), Фр. А. Хофмайстер, Й. Плейель. Разумеется, к жанру смычковых дуэтов относятся дуэты для двух альтов, для альты и виолончели (например, дуэт Бетховена), скрипки и виолончели, скрипки (или альты) и контрабаса, а также дуэты для ныне редко появляющихся инструментов, как, например, виола да браччо, виола да гамба и пр. Дуэты разнообразных сочетаний писались многими композиторами XVIII—XIX веков.

¹¹ Действительно, внимание композиторов к данному составу усилилось уже только в XX веке, но тем не менее немало было создано и в рассматриваемый период, например — дуэты для флейты и альта Фр. А. Хофмайстера, К. Ф. Баха; дуэт для гобоя и альта Р. Крейцера и т. д. Особого упоминания заслуживают такие популярные в свое время и исполняемые поныне дуэты, как скрипка или альт с гитарой, с мандолиной, арфой, для которых создана весьма обширная литература.

¹² Следует, разумеется, считать и еще одно трио: для фортепиано, кларнета и альта.

¹³ У автора, видимо, ошибка: этих трио — 175. Баритон представлял собой разновидность шестиструнной басовой виолы да гамба с большим количеством — до 40 — резонансных струн; изготовлялся и применялся почти исключительно в Германии до 40-х годов XIX века.

¹⁴ Не менее показательны для этого периода и квартеты Грига, Верди, Вагнера, Римского-Корсакова, Франка, Сен-Санса.

¹⁵ Этот список также можно было бы продолжить, хотя бы и незначительно, именами, например, Сен-Санса, М. Рegera.

¹⁶ Имеется в виду одна из трех пьес *Equale* («Равные»), созданных композитором в 1812 г.

¹⁷ Романтический и современный оркестровый репертуар чаще все же требует двух арф.

¹⁸ Принято считать, что у Моцарта — семь скрипичных концертов, хотя авторство двух из них — *Es-dur* и *D-dur* — Кёхелем подвергается сомнению.

¹⁹ Концерт Глазунова создан в 1904 году, а Сибелюса — в 1903—1905; верно, однако, что оба принадлежат именно к романтической музыке.

²⁰ Строго говоря, общее с формой концертино в этих пьесах — только сопоставление солирующего инструмента с оркестром; условно их можно представить как части из неких гипотетических концертов, поскольку рассматривать их как одночастные «уменьшенные» концерты нельзя ввиду отсутствия в них традиционных для этого жанра тематических, формально-структурных и образных контрастов.

²¹ Можно согласиться, что именно в XIX веке к жанру альтового концерта интерес композиторов был ограниченным, но все же были созданы произведения, не только исполнявшиеся в прошлом столетии, но и сохранившиеся в концертном репертуаре до сих пор: таковы альтовые концерты Ал. Ролла, Ант. Ролла, И. Плейеля Ант. Рейха, К. Цельтера, И. Хандошкина, Фр. Хофмайстера Концертино Арендса, Анданте и Венгерское рондо Вебера.

²² Здесь следовало бы упомянуть, очевидно, и Мартину, создавшего два скрипично-виолончельных дуэта, три мадригала и три дуэта для скрипки и альта, Сонату для двух скрипок Прокофьева.

²³ Равно как и два струнных трио Мартину, два струнных трио Хиндемита.

²⁴ Квартеты Бартока — действительно выдающееся музыкальное явление. Но несомненно заслуживают упоминания и три струнных квартета Онеггера, шесть квартетов Хиндемита, квартет Пуленка. Три пьесы, Концертино, Двойной канон для струнного квартета Стравинского, два квартета Прокофьева, квартеты Шостаковича, семь квартетов Мартину, два квартета Респили.

²⁵ Равно как и пять сонат для скрипки и фортепиано, три сонаты для виолончели и фортепиано, соната для двух скрипок и фортепиано, сонатины: для двух скрипок и фортепиано и для скрипки и фортепиано, три фортепийных трио, трио для флейты, виолончели и фортепиано, фортепийный квартет Мартину; сонаты для альты и фортепиано Онеггера, Хиндемита; скрипичная, виолончельная сонаты Пуленка и значительное количество сочинений в этих жанрах других ведущих композиторов XX века.

²⁶ Здесь можно вспомнить и «Ящик с игрушками» — балет Дебюсси для фортепиано в 4 руки.

²⁷ Как свидетельствует само название, это произведение лишь с оговорками можно отнести к области камерной музыки; более непосредственно сюда относится, например, Фантазия для двух фортепиано и Три чешских танца для двух фортепиано Мартину.

²⁸ Из Пяти пьес для оркестра.

²⁹ Строго говоря, это не означает, что в додекафонии исчезла какая бы то ни было иерархия составляющих элементов и понятие «центра»: просто все это сместилось в иную плоскость по сравнению с традиционной музыкальной организацией.

³⁰ В понятие предварительной обработки пленки входит, в частности, так называемая трансформация (внезапная и плавная), инверсия, модуляция интенсивности, звукового затухания и нарастания; суть этих операций, в основном, сводится к вырезыванию из пленок различных геометрических фигур и наклеиванию их в том или ином порядке на чистую белую пленку.

³¹ Звуковые смеси, или блоки — это взаимоналожение нескольких синусоидальных тонов с частотами, не состоящими в гармонических пропорциях.

³² Со времен Цезаря за словом «alea» закрепилось переносное значение: «жребий», «выбор по жребию», «случайность» (знаменитая фраза Цезаря, сказанная им при переходе через Рубикон — «jact alea est»: «жребий брошен»).

Приложения

I. ОБОЗНАЧЕНИЯ ЗВУКОВ И ТОНАЛЬНОСТЕЙ

русский	немецкий	английский	французский	итальянский

ОСНОВНЫЕ ЗВУКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

до, ре, ми, фа, соль, ля, си	C, D, E, F, G, A, H	C, D, E, F, G, A, B	ut, ré, mi, fa, sol, la, si	do, re, mi, fa, sol, la, si

ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

диез	kreuz	scharp	dièse	diesis
бемоль	B	flat	bémol	bemolle
дубль-диез	Doppelkreuz	double sharp	double-dièse	doppio-diesis
дубль-бемоль	Doppel-B	double flat	double-bémol	doppio-be- molle

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ ЗВУКИ

до-диез	cis	C sharp (C $\sharp$)	ut dièse (ut $\sharp$)	do diesis (do $\sharp$)
до-бемоль	ces	C flat (C $\flat$)	ut bémol (ut $\flat$)	do bemolle (do $\flat$)

ЛАДЫ

мажор	Dur	major	majeur	maggiore
минор	moll	minor	mineur	minore

НАЗВАНИЯ ГАММ

До мажор	C-dur	C major	ut majeur	do maggiore
До-диез	Cis-dur	C sharp	ut dièse	do diesis
мажор		major	majeur	maggiore
До-бемоль	Ces-dur	C flat major	ut bémol	do bemolle
мажор			majeur	maggiore
Ля минор	a-moll	A minor	la mineur	la minore
Си-бемоль	b-moll	B flat minor	si bémol	si bemolle
минор			mineur	minore
Соль-диез	gis-moll	G sharp	sol dièse	sol diesis
минор		minor	mineur	minore

II. ИТАЛЬЯНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ

A —	на..., до..., ...образно, по...
A bene placito	по желанию
Accelerando —	ускоряя
A due, a 2 —	вдвоем
A piacere —	по желанию
A tempo —	в темпе (в временных измерениях, действовавших ранее)
Adagio —	медленно
Ad libitum —	по желанию
Affettuoso —	эмоционально, страстно
Affrettando —	разгоняясь
Agitato —	взволнованно
All', alla —	как..., словно..., ...образно, по...
Allegretto —	довольно быстро
Allegro —	быстро
Andante —	шагом
Andantino —	ступая
Animato —	воодушевленно
Appassionato —	страстно
Assai —	очень
Attacca —	начинать (продолжать) сразу, без перерыва, остановки
Battuta —	такт
Ben, bene —	хорошо, довольно, весьма
Brillante —	блестяще
Brio —	размах, подъем, взлет
Calando —	замедляя и затихая
Calmato, calmo —	спокойно
Cantabile —	певуче
Cantando —	певуче, распевая
Capriccioso —	капризно
Colla parte —	вместо с (ведущей) партисей, голосом
Come —	как (как раньше)
Comodo —	удобно
Con, col, colla —	с... (чем-то)
Da, dal —	от, с... (чего-то)
Deciso —	решительно
Divisi —	деля, разделенно
Dolce —	мягко, нежно

Dolcissimo —	очень мягко, нежно
Doloroso —	болезненно, с болью, горестью
Doppio —	удвоенный
Due —	двое, два
Durata —	продолжительность
E, ed —	и
Echo —	эхо, отзвук
Eguale —	одинаково
Energico —	энергично
Eroico —	героически
Espressivo —	выразительно, с выражением
Feroce —	дико, яростно
Fieramente —	гордо
Fine —	конец
Flebile —	жалобно
Forza —	сила, сильно, с силой
Forzando —	усиливая
Funebre —	траурно
Fuoco —	огонь
Furioso —	бешено (зло, яростно)
Furore —	ярость, бешенство
Giocoso —	шутливо, игриво
Giusto —	точно
Gli altri —	остальные
Grandioso —	грандиозно, мощно
Grave —	тяжело
Grazioso —	грандиозно, изящно
Impetuoso —	бурно
In —	в...
Incalzando —	спешно, торопливо
In rilievo —	подчеркивая, выделяя
Largamente —	широко
Larghetto —	довольно медленно
Largo —	медленно, широко
Leggiero —	легко
Lento —	медленно
L'istesso (Lo stesso) —	тот же самый
Loco —	на месте
Lontano —	издалека
Lugubre —	угрюмо
Lunga —	долго
Lusingando —	обольщая, льстиво
Ma (ma non troppo) —	но (не слишком)
Maestoso —	величественно
Maggiore —	мажор
Malinconico —	меланхолично
Martellato —	постукивая, остро, резко
Marziale —	воинственно, маршеобразно
Meno —	менее
Mesto —	грустно, печально
Minore —	минор
Misterioso —	таинственно, загадочно
Moderato —	умеренно
Molto —	очень

Morendo —	замирая
Mosso —	оживленно, подвижно
Moto —	движение
Muta —	меняя на...
Niente —	ничего
Non —	не
Ossia —	или
Passione —	страсть
Patetico —	с пафосом
Perdendosi —	замирая
Pesante —	тяжело
Piacevole —	любезно, привлекательно; приятно; забавно; с легкостью
Piangendo —	жалобно, печально, грустно, со слезами
Più (più forte) —	еще (более), (громче)
Poco —	немного
Poco a poco —	постепенно
Poi —	затем
Possibile —	по возможности, как можно...
(prestissimo possibile) —	(максимально быстро)
Precipitando —	ускоряя, устремляясь, торопясь
Presfissimo —	очень быстро
Presto —	скоро (быстро)
Quasi —	словно (как, будто)
Quieto —	спокойно
Rallentando —	замедляя
Rapidamente —	быстро (стремительно)
Replica —	повторение
Rinforzando —	усиливая
Risoluto —	решительно
Risvegliato —	бодро, живо
Ritardando —	замедляя, задерживая, отставая
Ritenuto —	замедляя, умеряя, сдерживая
Rustico —	крестьянский, деревенский, буколический, безыскусственный
Scherzando —	игриво
Scorrevole —	связно, непрерывно; плавный, легкий, текучий
Secco —	сухо, коротко
Secondo —	второй, вторая
Segno —	знак
Segue —	продолжает, следует (далее)
Semplice —	простой
Sempre —	все время, постоянно, всегда
Sentimento —	чувство
Senza —	без
Simile —	подобный, сходный
Sin, sino —	до (чего-либо)
Slentando —	ослабляя, отпуская, замедляя
Smorzando —	гася, замирая, затихая
Solo —	один
Sostenuto —	сдержанный
Sotto voce —	вполголоса, тихо, приглушенно

Spianato —	выравнивая, сглаживая (ровно, гладко)
Strascinando —	таща, волоча (протяжно)
Strepitoso —	шумно, громко
Stringendo —	ускоряя
Subito —	вдруг, внезапно
Sul, sulla —	на (чем-то)
Tacet —	молча (не играть)
Tanto —	очень, весьма
Tempo —	темп
Teneramente —	нежно, мягко, любовно, деликатно, ласково
Tornando —	возвращаясь
Tosto —	скоро, быстро
Tranquillo —	спокойно
Tre —	три
Triste —	печальный, грустный
Troppo —	чрезмерно, чересчур
Tutta la forza —	со всей силой, в полную силу
Tutti —	все
Un poco —	немного
Uniti —	вместе
Veloce —	быстрый, скорый, стремительный
Vigoroso —	энергично, решительно; мощный, сильный
Violento —	буйный, неистовый, бурный
Vivace —	живой, резвый, яркий, взволнованный
Vivo —	живо, яркий
Volta —	...раз

III. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Составил К. Иванов

Русский	Итальянский	Немецкий	Французский	Английский
Альт	Viola (V-la):	Bratsche (Br.)	Alto (A ^{to})	Viola
Альтовая труба	Tromba contralta (Tr—ba c.)	Altrompette (Altimp.)	Trompette alto (Tromp.)	Alto trumpet
Альтовая флейта	Flauto contralto (Fl. c.)	Altflöte (Afl.)	Flûte alto (Fl. a.)	Alto flute
Альтовый гобой	Oboe contralto (Ob. c.)	Althoboe (—)	Hautbois alto (Hautb. a.)	Alto oboe
Английский рожок	Corno inglese (C. ingl.)	Englisches Horn (E. H.)	Cor anglais (C. angl.)	English horn
Античные тарелочки	Crotali	Antike Zymbeln	Crotales	Ancient cymbals, Antique cymbals
Арфа	Arpa (—)	Harfe (Hrf.)	Harpe (—)	Harp
Басовая труба	Tromba bassa (Tr—ba b.)	Basstrompette (Btimp.)	Trompette basse (Tromp. b.)	Bass Trumpet
Бас-кларнет	Clarinetto basso (Cl. b.)	Bassklarinette (Bkl.)	Clarinette basse (Cl. b.)	Bass clarinet
Бассетгорн	Corno bassetto	Bassethorn	Cor de bassette	Basset horn
[Большая] флейта	Flauto [grande] (Fl. gr.)	Flöte (Fl.)	Flûte (Fl.)	Flute
Большой барабан	[Gran] cassa [(Gr.) C.]	Grosse Trommel (Gr. Trml.)	Grosse caisse (Gr. c.)	Bass drum
Бонги	Bonghi	Bongos	Bongos	Bongos
Бубен	Tamburo basco, Tamburino (T-no basco, T-no)	Tamburin, Schellen trommel (Tmbn.)	Tambour de Basque (Tamb. de B.)	Tambourine, Timbre

Бубенцы	Sonagli, Bubboli	Schellengelüte, Röllschellen	Grelots, Sonnettes, Son-Harnes bells
Бубенчики	Sonagliera	Schellen [band] (Schel., Sehn.)	Sleigh—bells, Fingebells, Wrist bells
Бунчук	Padiglione chinese, Capello chinese	Halbmond, Schellenbaum	Chinese pavilion, Fingering johnny, Turkishevescent, Chinese evescent
Бутылки	Bottiglie	Flaschen	Bottles
Валторна	Corrio (Cor.)	Horn (Hrn.)	[French] Horn
Ветряная мельница	Eolifono	Windmaschine	Wind machine
Вибрафон	Vibratono	Vibraphon	Vibraphone
Виолончель	Violoncello	Violoncell (Vlc.)	Violoncello, Cello
Гви́ро (гу́иро, жу́иро)	Guíro	Guíro	Guíro, Gourd
Гитара	Guitarra	Gitarre	Guitar
Гобой	Oboe (Ob.)	Hoboe (Hb.)	Oboe
Гобой д'амур	Oboe d'amore	Liebesoboe	Oboe d'amore
Гонг яванский	Javanese	Buckelgong, Gong mit Kuppe	Gong
Дайра	Daira	Daira	Dayra, Tamburino orfen-Daire
Деревянная коробочка	Cassa di legno	Holzblock, Holztrömmel (Hztr.)	Wood block, Chinese block
Доли	Doli, Doli	Dholi, Dhol	Dholi, Dhol
Кастаньеты	Castagnette (Cast.)	Kastagnetten (Kstgn.)	Castanets, Bones
Клавесин (чембало)	Clavicemballo	Cembalo	Harpsichord
Кларнет	Clarinetto	Klarinette (Kl.)	Clarinnet
Кнут-хлопушка	Dhol, Frusta, Flagello	Ruthe, Peitsche, Peitschenknall, Slap-Stick	Slapsticks, Whip
Колокол	Campana (C-na)	Glocke (Gl.)	Bells, Churchbells
		Cloches (Cloch.)	

Русский	Итальянский	Немецкий	Французский	Английский
Колокольчики	Campanelli (C-II)	Glockenspiel (Glsp.)	Feu de timbres (F. t.) de Carillon	Glockenspiel, Chime Carillon
Колокольцы	Campanaccio, Campanelli orientali	Kuhglocken, Almglocke	Clochette suisse, Feu de cloches	Clochette suisse, Feu de Cow bells
Контрабас	Contrabasso (C-b.)	Kontrabass (Kb.)	Contrebasse (C-b.)	[Double-] bass
Контрафагот	Contrafagotto (C-fag.)	Kontrafagott (Kfg.)	Contrebasson (C ^{son})	Double-bassoon
Корнет	Corneto, Pistone (C-tto., Pist.)	Kornett (Krn.)	Cornet à pistons, Pistor Cornet (Pist.)	Cornet
Ксилолимба (см. маримба)				
Ксилофон	Silofono, Xilofono (Sil.)	Xylophon (Xlphn.), Holzharmonika	Xylophone (Xyl.)	Xylophone, Strawfiddle
Литавры	Timpani (Timp.)	Pauken (Pk.)	Timbales (Timb.)	Kettledrums, Timpani
Малая труба	Tromba piccolo (Tr-ba picc.)	Klein Trompete (Kl. Trmp.)	Petite trompette (P ^{te} Trmp.)	High Trumpet in E flat, High Trumpet in D flat
Малая флейта	[Flauto] piccolo (El.) picc.)	Kleine Flöte (Kl. Fl.)	Petite flûte (P ^{te} Fl.)	Piccolo
Малый барабан	Tamburo [militare] (Tro [mil.])	Kleine Trommel (Kl. Trml.), Mill. se claire	Tambour (Tamb.), Mill. se claire	Chis-Snare-drum, Sidedrum Military drum
Малый кларнет	Clarinetto piccolo (Cl. picc.)	Kleine Klarinette (Kl. Kl.)	Petite clarinette (P ^{te} Cl.)	High Clarinet in E flat, High Clarinet in D flat
Маракасы	Maracas	Maracas	Maracas	Maracas
Маримба (маримбафон, ксилолимба)	Marimba, Silorimba	Marimba, Xyloirimba	Marimba, Xyloirimba	Marimba, Xyloirimba

Нагара	Naccheroni	Nagara, Nagarah	Nacaires	Nakers
Наковальня	Incidine	Amboss	Enclume	Anvil
Орган	Organo (Org.)	Orgel (Org.)	Orgue (Org.)	Organ
Прутья	Verghe	Ruten	Verges	Rods
Саксофон	Saxofono Sasso- fono (Sax.)	Saxophon (Sax.)	Saxophone (Sax.)	Saxophone
Саксофон альт	Saxofono contralto (Sax. c.)	Altsaxophon (Alt- sax.)	Saxophone alto (Sax. a.)	Alto saxophone
Саксофон баритон	Saxofono baritono (Sax. b.)	Bariton saxophon (Bsax.)	Saxophone baryton (Sax. b.)	Baritone saxophons
Саксофон сопрано	Saxofono soprano (Sax. s.)	Sopran saxophon (Ssax.)	Saxophone soprano (Sax. s.)	Soprano saxophone
Саксофон тенор	Saxofono tenore (Sax. t.)	Tenor saxophon (Tsax.)	Saxophone tenor (Sax. t.)	Tenor saxophone
Сафаль	Safaile	Safajil	Safayl	Safail
Скрипка	Violino (V-no)	Violine (Vl.)	Violon (Vox)	Violin
Стеклопанная гармоника	Armonica	Glasharmonika	Verre-harmonica	Glasses, Harmonika
Тамбурины	Tamburo proven- zale (T-ro pr.)	Provenzalische, Trommel, Tabor Becken (Bck.)	Tambourin (Tmbn.) de Provence	Tabor
Тарелки	Piatti, Cinelli, Cimbali (P-tl)	Trommel, Tabor Becken (Bck.)	Cymbales (Cymb.)	Cymbals
Тамтам	Tam-tam (T-t.)	Tam-tam (T-t.)	Tam-tam (T-t.)	Tam-tam, Gong
Тимпалито	Timplipito, Timpa- ni orientali	Timplipito	Timplipito, Timbales entales	Timplipito, Oriental timpani
Томтом	Tom-tom, Timpan- di jazz	Tom-tom	Tom-tom	Tom-tom
Треугольник	Triangolo (Tr-lo)	Triangel (Trgl.)	Triangle (Tringl.)	Triangle
Трещотка	Tabella,	Ratsche (Rtsch.), Schmarre	Grécelle (Gréc., Grel.)	Rattle
Тромбон	Ragnuella (Rag.)	Posaune (Pos.)	Trombone (Trb.)	Trombone
Труба	Trombone (Tr-ne)	Trompette (Timp.)	Trompette (Tromp.)	Trumpet
Туба	Tuba (Tr-ba)	Tuba (Tb.)	Tuba	Tuba
Тубафон	Tubafono	Tubaphon	Tubaphone	Tubaphone

Русский	Итальянский	Немецкий	Французский	Английский
Флагот	Fagotto (Fag.)	Fagott (Fg.)	Basson (B ^{on})	Bassoon
Фистармония	Armonio	Harmonium	Harmonium	Harmonium
Флейта	Flauto [grande]	Flöte (Fl.)	Flûte (Fl.)	Flute
Флейта piccolo	[Flauto] piccolo	Kleine Flöte	Petite flûte	Piccolo
Флексатон	[Fl.] picc.)	(Kl. Fl.)	(P ^{te} Fl.)	
Фортелиано	Flessatone	Flexaton	Flex-a-tone	Flexatone
Французский барабан	Piano (P-no)	Klavier (Klv.)	Piano (P-no)	Piano
	Tamburo rullante	Rührtrommel,	Caisse roulante	Tenor-drum
	Tamburo roll,	Rolltrommel		
	Tamburo vecchio			
Цилиндрический барабан	Cassa rulante	Landsknechtstrom- mel	Caisse sourde	Long drum
		Röhrentrommel		
Цимбалы	Cembalo ungherese	Cymbel	Cymbalum	Dulcimer
Чарльстон	Charleston	Hi(gh)-hat, Charleston—Becken	Hi(gh)-hat, Cymbales à pédale	Hi(gh)-hat, Foot cymbals
Челеста	Celesta (Cel.)	Celesta (Cist.)	Céleste (Cél.)	Celesta
Деревянные	Fiati	Holzblasinstru- mente	Bois	Woodwind[instru- ments]
Медные	Ottoni	Blechblasinstru- mente	Cuivres	Brass[instruments]
Смычковые	Archi	Streichinstrumente	Quintette à cordes	String instruments, Strings
Ударные	Batteria	Schlaginstrumente	Instruments à percussion	Percussion instru- ments, Battery, Per- cussions

IV. ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Амвросий — 320
 Арендс Андрей Федорович — 415
 Барток Бела — 93, 126, 133—135, 162—163, 186, 224, 239, 254, 278, 390, 391, 398, 399, 400, 405, 407, 415
 Бартолоши — 290
 Бах Иоганн Себастьян — 10, 84—87, 90—92, 110, 123, 125, 126, 149, 161, 168, 169, 178, 180—182, 185, 221—224, 246, 248, 269, 273, 280—282, 293, 320, 326, 327, 329, 331—334, 338, 370, 388
 Бах Карл Филипп — 415
 Берг Альбан — 287, 390, 391, 394, 398, 406
 Берлиоз Гектор (Эктор) — 237, 288, 300, 303, 372, 381
 Бетховен Людвиг ван — 86, 88, 96, 102, 113, 114, 116, 121, 150, 162, 172, 177, 178, 180, 181, 202, 203—219, 224, 227, 237, 238, 277, 282, 284, 298, 299, 320, 337, 352, 354, 355—358, 360, 370, 372, 374, 386, 414
 Бизе Жорж — 352, 389
 Блюмэль А. — 280
 Бокаччо Джованни — 322
 Боккерины Луиджи — 372
 Бородин Александр Порфирьевич — 355
 Брамс Иоганнес (Йоханнес) — 112, 128, 144, 167, 168, 177—181, 272, 349, 352, 354, 355, 357, 358, 365, 372, 389
 Брух Макс — 372
 Букстехуде Дитрих — 293
 Булез Пьер — 303
 Вагнер Рихард — 93, 145, 238, 246, 252, 271, 283, 286, 306, 320, 337, 365, 377, 381, 389, 415
 Ван-Эйк — 14
 Варез Эдгар — 309, 399
 Вебер Карл Мария фон — 352, 371, 415
 Веберн Антон — 93, 141, 142, 225, 295, 388, 390, 391, 394, 397, 398, 405
 Верди Джузеппе — 130, 306, 374—376, 389, 415
 Веронезе Паоло — 323
 Вивальди Антонио — 185, 328, 331—333
 Вильгельм Баварский — 322
 Винчи Леонардо — 14
 Вольф Хуго — 350
 Гайдн Йосиф — 128, 144, 146, 164—166, 172, 177, 178, 180, 187, 202, 203, 224, 227, 238, 282, 328, 338, 350, 354, 355, 358, 360, 362, 370, 372, 374, 414
 Гвидо д'Ареццо — 402
 Гендель Георг Фридрих — 104, 169, 181, 281, 326, 329, 331, 332, 334, 335, 338, 381

* Составил К. Иванов.

Герц (Хэри) Генрих (Хайн-
рих) — 19
Гёте Вольфганг — 337, 338
Глазунов Александр Констан-
тинович — 372, 415
Глинка Михаил Иванович —
357, 407
Глюк Кристоф Виллибальд —
320, 338, 358, 381
Гольдмарк Карл — 372
Гофман Эрнст Теодор Ама-
дей — 337
Григ Эдвард — 371, 415
Грильпарцер Франц — 337
Грэни Габриэль — 412

Дворжак Антонин — 96, 237,
253, 353—355, 357, 372
Дебюсси Клод — 93, 126, 130,
131, 173—177, 250, 270, 273,
303, 388, 390, 394—396, 398,
416
Делиб Лео — 303
Джотто ди Бондоне — 14
Диабелли Антон — 178
Доницетти Гаэтано — 379
Дэбэн Огюст — 412
Дюфан Гийом — 14, 238

Закс Адольф — 289
Закс Курт — 412

Исидор Севильский — 321

Карл Великий (Шарлемань) —
321, 414
Кауэл Хэнри — 413
Келемен Милко — 321
Керубини Лунджи — 413
Кёхель Людвиг фон — 415
Кишфалуди Карой — 403
Когоутек Цтирад — 402, 416
Кодай Золтан — 186, 253, 289,
294, 388, 390
Корелли Арканджело — 124,
327, 331
Крейцер Рудольф — 415
Купеперен франсуа — 182—184
388

Лало Эдуард — 372

Лассо Орlando — 73, 83, 322—
324
Лендван Эрнэ — 134, 135
Лист Ференц — 93, 115, 126,
127, 145, 180, 237, 253, 260,
275, 293, 301, 349, 352, 365,
367, 371, 385, 386, 389
Люлли Жан Батист — 182,
328
Лютославский Витольд — 400

Машо Гийом де — 14, 322
Малер Густав — 133, 306, 389,
394
Мартину Богуслав — 415, 416
Марчелло Бенедетто — 103
Масканы Пьетро — 306
Мендельсон Феликс — 107, 202,
337, 354, 357, 365, 371
Мессна Оливье — 10, 294
Монтеверди Клаудио — 318,
320, 325, 326, 338, 350, 374,
414
Моцарт Вольфганг Амадей —
89—91, 93, 94, 101—102, 106,
113, 116, 162, 169—172, 180,
189—203, 224, 226, 227, 238,
251, 262, 271, 274, 276, 282,
286, 304, 320, 328, 337, 338,
350—353, 355, 357, 358, 360,
365, 370, 372, 373, 374, 391,
414, 415
Мусоргский Модест Петро-
вич — 185, 186, 288, 349, 389
Мустель Виктор — 412
Мюльфельд Рихард — 414

Обрехт Якоб — 14
Окегем Йоханнес — 14, 238
Онеггер Артур — 136, 294, 416
Ортис Диего — 60

Паганини Никколо — 372, 414
Палестрина Джованни — 8,
53—55, 58, 59, 61, 69, 78—
82, 85, 86, 323
Пендерецкий Кшиштоф — 254
Плейель Игнац — 414, 415
Прокофьев Сергей Сергеевич —
134, 390, 415
Пуленк Франсис — 416
Пуччини Джакомо — 132, 303

Равель Морис — 181, 270, 288,
390, 411
Рамо Жан Филипп — 50, 117,
182, 388
Рахманинов Сергей Василье-
вич — 388
Регер Макс — 415
Рената Лотарингская — 322
Рейха Антония — 415
Респиги Отторино — 409
Риман Карл — 123, 124, 135
Римский-Корсаков Николай
Андреевич — 260, 415
Родриго Хоакин — 409
Россини Джоакино — 272, 357
Ролла Алессандро — 414, 415
Ролла Антонио — 415

Сел-Санс Шарль Камиль — 352,
372, 415
Сёра Жорж — 397
Скарлатти Доментио — 187
Сметана Бедржих — 355
Стамиц (Штампц) Карел — 414
Стравинский Игорь — 10, 93,
132, 134, 135, 252, 264, 283,
289, 388, 390, 394, 398

Ташев Сергей Иванович — 8,
61, 388, 405
Тартини Джузеппе — 241
Тинкторис Иоханнес — 53
Тинторетто Якопо — 323
Тициан Вечеллино — 323
Турт Франсуа — 408

Фалья Мануэль де — 263, 390
Франк Сезар — 293, 352, 357,
371, 415
Фукс Иоганн Йозеф — 61, 404

Хандошкин Иван Евстафье-
вич — 415
Харун ар-Рашид — 321
Хиндемит Пауль — 11, 135, 352,
390, 415, 416
Хофмайстер Франц — 414, 415

Царлино Джозеффо — 50
Цельтер Карл Фридрих — 415

Чайковский Пётр Ильич — 203,
237, 277, 285, 304, 355, 370,
371, 372, 408, 409, 413
Чикония (Кикония, Цикония)
Иоханнес — 52

Шарлемань (см. Карл Вели-
кий) — 321, 414
Швинд Мориц фон — 337
Шёнберг Арнольд — 93, 136,
137—139, 147, 239, 261, 388,
390, 391, 392—394, 397, 398,
405
Шопен Фридерик — 127, 128,
152, 157, 158, 173, 185, 352,
371
Шостакович Дмитрий Дмитрие-
вич — 10, 11, 181, 390, 415
Шпор Луи — 358, 408
Штраус Иоганн (Иоханн) —
109, 251
Штраус Рихард — 270, 275,
306, 389
Шуберт Франц — 146, 157—
161, 185, 238, 248, 280, 337,
338—349, 352, 355, 357, 358,
360, 361
Шуман Роберт — 180, 227—236,
348, 352, 354, 355, 357, 365,
370—372
Шютц Генрих (Хайнрих) — 334

Щедрин Родион Константино-
вич — 10

Эркель Ференц — 283
Эстерхази (Эштерхази) Мик-
лош — 355

Юстиниан — 321

V. ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- аббревиатура — 40, 45
 а *carpella* — 325, 323, 388
 аккорд — 47, 93, 97, 105, 106, 108, 114, 118, 119, 120, 123, 127, 132—134, 143, 259, 338, 397, 405
 — альтерированный — 110, 113, 119
 — доминантовый — 166
 — разложенный (см. арпеджо)
 — общий — 119
 акустика — 408
 акцент (ударная доля) — 144, 149, 398
 алеаторика — 147, 400
 аллеманда — 161
 альт (инструмент) — 241, 247, 248, 266, 295, 319, 354, 355, 357, 359, 369, 391, 394, 396, 408, 409, 414—416
 альт (голос) — 54, 55, 81, 95, 98, 100, 102, 312, 316, 323, 335
 альтерация — 25, 27, 28, 30, 31, 36, 110, 112, 118, 120, 123, 125, 403
 — двойная — 29
 амплитуда — 17
 английский рожок — 147, 268, 272—273, 355, 365, 369
 ансамбль — 322, 328, 350, 379, 380, 387, 388, 390, 391, 396, 400, 413
 — инструментальный — 320, 324
 — камерный 318, 323
 — оркестровый — 319
 ария Да Саро — 169
 арпеджионе — 352
 арпеджирование — 47, 93, 180
 арпеджо — 47, 93, 95, 130, 178, 180
 арфа — 258—260, 295, 319, 365, 369, 394, 415
 барабан — 412
 — большой — 299
 — военный (французский) —
 — малый — 299
 — цилиндрический — 300, 301
 барабанная палочка — 297—299, 302
 баритон (инструмент) — 355
 баритон (голос) — 54, 55, 312, 316
 бас — 54, 55, 81, 95, 99, 100—106, 110, 124, 312
 — цифрованный — 124, 262, 325
 бас-кларнет — 268, 275, 276, 365, 369, 391
 «басок» — 408
 бассетгорн — 276, 354
basso ostinato — 10, 180
 бекар — 30
 бемоль — 26, 30
 бич (кнул) — 306
 бонги — 307
 бревис — 55, 68
 бубен — 300, 301
 бубенчик — 306
 валторна — 147, 280, 283—286, 311, 312, 329, 331, 355, 357, 358, 359, 365, 369, 394, 411
 вариация — 10, 128, 177, 178, 180, 181, 219, 221, 227, 238, 407
 — полифоническая — 53, 87

Составил К. Иванов

вентиль — 280, 281, 284, 286, 287, 365, 411
 вентилякстен — 412
 ветряная машина (эолифон) — 306
 вибратор — 245, 408
 вибратон — 305
 виндкстен — 412
 виндлада — 292
 виола
 — да браччо — 414
 — да гамба — 414
 виолончель — 240, 241, 248, 249, 295, 319, 327, 328, 353, 357, 359, 369, 391, 409, 414—416
 вождь — 220
 волос — 407, 408
 восьмая — 38—41, 55, 68, 69
 высота звука — 16, 17, 19, 38, 41, 54
 вязка — 38
 гамба — 327, 328
 гамма — 22, 24, 27, 28, 31, 54, 57, 115, 254, 402
 — бемольная — 28, 29
 — диатоническая — 25
 — диезная — 28, 29
 — мажорная — 28, 33
 — минорная — 31, 33
 — хроматическая — 22, 26, 36, 136
 — цветовая — 22
 — целотопная — 131
 гармоннум — 50
 гармония — 92, 95, 117—119, 123—125, 130, 133, 134, 136, 146, 148, 154, 161, 179—181, 184, 221, 262, 397, 403
 гебель — 412
 генератор — 399
 герц (Грц) — 19—22
 гетерофония — 50
 гитара — 158, 260, 409, 415
 глиссандо — 254, 260, 286, 412
 гlockenшпиль — 369
 глушитель — 409
 гобой — 168, 268, 271—273, 277, 289, 290, 327, 328, 331, 333, 357, 358, 369, 415
 — д'амур — 273
 говорное пение (Sprechgesang) — 392

головка (на смыч. инстр.) — 243—245, 252, 407, 409
 — ноты — 38
 — (механизма фортепиано) — 410
 голос — 220, 221, 224, 322, 325, 331, 404, 405, 409
 — контрапунктирующий — 8, 178
 голос и оркестр — 378
 голос и фортепиано — 391
 гонг — 303
 гриф — 243, 248, 252
 гроздь звуковая (см. кластер) — 310, 413
 группа — 149, 405
 — тематическая — 202, 203, 226
 группетто — 47
 гуиро — 308

Da Capo — 46, 172
 dal Segno — 46
 двенадцатитоновость — 75
 двухчастность — 226
 дека — 143, 242, 258, 402, 409
 демпфер — 264, 265
 децибел — 399
 децима — 36, 56, 58, 61, 67
 диапазон — 19
 — духовых инструментов — 267
 — звуковой — 24, 54
 — слуховой — 19
 — струнных инструментов — 242
 — ударных инструментов — 296
 диез — 26, 30
 динамика — 18, 146—148, 161, 164, 188, 338, 408
 дискант — 54, 412
 диссонанс — 51, 62—64, 67, 70, 72, 77, 92, 103, 104, 126, 127, 130, 133, 134, 397, 404, 405
 длительность звука — 38, 41, 44, 47, 55
 — паузы — 40, 403
 додекафония — 136, 141, 398, 406
 доминанта — 112, 123, 134
 — двойная — 112
 доминантсептаккорд — 103 — 105, 109, 117

«дубль» — 178
 дубль-бемоль — 29, 30
 дубль-диез — 29, 30
 доудецима — 36
 дуоль — 41
 дуэт — 316, 317, 374, 387, 390, 414
 — альтово-виолончельный — 415
 — виолончельно-ф-ный — 390
 — для двух фортепиано — 352
 — для кларнета и ф-но — 352
 — духовой — 353
 — скрипично-альтовый — 353, 414
 — скрипично-виолончельный — 390, 415
 — скрипично-контрабасовый — 415
 — смычковый — 353, 414

единица ритмическая — 42—44

жига — 161

завиток — 242
 задержание — 66, 118, 123, 404
 заключение — 122, 164, 167, 188, 202, 221
 затакт — 44, 157
 звук — 15—23, 134, 172, 225, 397, 402, 404, 409
 — аккордовый — 115—118
 — альтерированный — 28, 30, 31, 57, 110, 403
 — вспомогательный — 116, 166, 180
 — диатонический — 125
 — задержанный — 118
 — квинтовый — 70
 — неаккордовый — 115
 — общий — 98
 — основной — 20—22, 25—29, 36, 403
 — проходящий — 115, 116, 180
 — серии — 137—141, 406
 — хроматический — 57, 85
 — чистый — 21
 — энгармонический — 30

звукоряд — 22, 27, 33, 125, 403
 — диатонический — 22
 — мажорный — 29
 — пентатонный — 35
 — пятиступенный — 35
 — семиступенный — 23, 25, 36
 — хроматический — 22
 знак
 — альтерации — 26, 28, 29, 36, 110, 124
 — нотный — 23, 24, 29, 30, 38, 42, 252, 403
 — паузы — 147
 — повторения — 45, 161, 202
 знаки ключевые — 28

нкт — 149
 имитация — 77, 78, 81, 83, 86, 87, 90, 92, 127, 141
 — стретная — 221, 223
 инвенция — 92
 инверсия — 84, 130, 137, 141, 406
 — ракохода — 137, 141, 225
 инструмент солирующий — 202, 407, 415
 инструменты — 240, 324, 329, 350, 373
 — духовые деревянные — 241, 265, 266—278, 318, 319, 321, 358, 365, 372, 374, 390, 391, 396
 — духовые медные — 265, 278—289, 318, 319, 322, 359, 365, 391
 — смычковые — 240, 244, 245—262, 318, 319, 321, 322, 329, 331, 358, 359, 365, 369, 390
 — струнные — 240—263, 322, 407
 — транспонирующие — 311
 — ударные — 241, 295—310, 318, 321, 391, 394, 398
 — щипковые — 255—262, 318, 321
 интервал — 20, 31, 36, 55, 56, 60, 87, 100, 103, 110, 134, 137, 138, 143, 148, 224, 338, 398, 404

— квинтовый — 224
 — октавный — 51
 — полутоновый — 26, 35, 85, 124
 — спутника — 221
 — увеличенный — 113
 — энгармонический — 36, 37
 интермедия — 220, 221, 227, 325
 инципит — 238, 407

каданс (созвучие) — 122, 148, 157, 158, 159, 405

кадепция (в концерте) — 180, 400

каденция (заклучение) — 122, 124, 164

— автентическая — 122, 126

— заключительная — 164

— плагальная — 122

— половинная — 122, 164

— прерванная — 122—123

камбната — 64, 65, 69, 404

камертон — 16, 35

каннфоль — 241, 407, 408

канон — 83, 86, 87, 92, 224

— в увеличении — 84

— в уменьшении — 85

— конечный (см. секвенция каноническая) — 84

— ракоходный — 89

кантор — 321, 334

кантус фирмус (cantus firmus) — 60, 61, 62, 67, 72, 73, 77, 78, 92, 178, 219, 238

канцона — 84

capella fidicina — 241

кастаньеты — 303, 412

кварта — 36, 56, 57, 58, 67, 70, 72, 101, 404, 405

— параллельная — 51

— увеличенная — 59, 70, 99, 405

квартет — 316, 317, 375, 390, 415, 416

— духовой — 355

— смычковый — 224, 354, 355, 358

— струнный — 317, 355

— фортепианный — 355, 416

квартоль — 41

квартсектаккорд — 101, 122, 123, 125, 405

«квинта» — 408

квинта — 36, 56, 57, 58, 61, 65, 77, 87, 106, 109, 125, 131
 — параллельная — 51, 59, 60, 61, 65, 66, 70, 71, 99, 100, 103, 105, 114, 131

— уменьшенная — 59, 70, 99, 405

квинтет — 316, 317, 357

— вокальный — 376

— духовой — 317, 357

— смычковый — 357, 391

— фортепианный — 311, 317, 357

квинтоль — 40

квинтсектаккорд — 106, 125

— увеличенный — 113

керишпальте — 412

«кикс» — 285, 411

клавес — 308

клавесин — 262—263, 319, 325, 327, 328, 329, 331, 333, 337, 350, 359, 400, 410

клавиша — 294, 304

клавиатура — 25, 26, 262, 294, 304

кларнет — 147, 268, 273—276, 289, 311, 312, 352, 355, 357, 358, 390, 391, 394, 410, 415
 — малый — 275

кластер — 413

клец — 408

ключ — 24, 28

— альтовый (До) — 24

— басовый (Фа) — 24

— скрипичный (Соль) — 24

— теноровый (До) — 24

кода — 164, 167, 172, 181, 185, 203, 219, 221

колебание — 15, 17, 19, 402, 408

— звуковое — 35, 243

— неравномерное — 15

— равномерное — 16

— тональное

«колоно» — 411

col legno — 253

колодка — 245, 407

колок — 243, 261, 408, 409

колокола трубчатые — 303, 413

колокольцы — 306

колокольчики — 303—304, 311, 369, 394, 313

колонка — 409

конга — 307
 консонанс — 51, 52, 58, 62,
 67, 70, 72, 77, 92, 104, 126,
 134, 404, 405
 con sordino — 253
 континуо (continuo) — 262,
 263, 326, 328, 331, 334, 337,
 350, 354, 358, 400
 контрабас — 241, 249—250,
 311, 312, 319, 357, 369, 409
 контрапункт — 8—11, 62, 88,
 125, 127, 133, 141, 188, 219,
 220, 224, 225, 324, 404, 405
 — вертикально-подвижной — 9,
 53, 92
 — вокальный — 8, 53, 57, 60,
 86, 100, 219, 405
 — горизонтально-подвижной —
 92
 — двойной — 9, 89, 92, 128,
 141
 — двухголосный — 61—67, 69,
 71, 72
 — имитационный — 219, 221
 — инструментальный — 85, 86
 — свободный — 220
 — трехголосный — 70, 71
 — цветистый — 68, 69, 72,
 77
 — четырехголосный — 75
 контрафагот — 278, 312, 369
 концерт — 319, 328, 331, 370,
 371
 — альтовый — 372, 415
 — валторновый — 372
 — виолончельный — 372
 — двойной — 311, 319, 333,
 372
 — для оркестра — 388
 — для духовых — 372, 333
 — клавишинный — 331
 — кларнетовый — 372
 — органый — 332
 — скрипичный — 319, 331, 371,
 415
 — тройной — 319, 334, 374
 — флейтовый — 372
 — фортепианный — 319, 331,
 352, 370, 371
 — четверной — 319, 334
 концертно (concertino) — 328,
 331, 371, 372, 415
 концерто-гроссо (concerto-gros-
 so) — 185, 331, 333, 334,
 372, 396

корнет — 288, 289
 коробочка — 307, 308
 котел — 412
 крон — 411
 кроталии — 412
 ксилоримба — 413
 ксилофон — 304, 305
 кулиса — 285, 411
 куплет (эпизод) — 157, 181,
 184, 185
 лад — 31, 33, 95, 97, 103, 110,
 123, 180, 403, 405
 — дорийский — 33, 34, 54
 — ионийский — 33, 54
 — лидийский — 33, 34
 — мажорный — 27, 93, 99, 114
 — миксолидийский — 33, 34,
 54
 — минорный — 27, 31, 93, 105,
 110—112
 — модальный (модус) — 33—35,
 54, 85, 131
 — параллельный — 33
 — пятиступенный — 35, 135
 — фригийский — 33, 34, 54
 — золийский — 33, 54
 ладотональность — 33, 95, 125
 лады древнегреческие — 33
 legato — 49
 лейтмотив — 238
 лектор — 320
 лига — 39, 49
 линейка добавочная — 23, 24,
 54
 литавра — 295—299, 329, 359,
 365, 369, 412
 «львиный рёв» — 310

магнитофон — 397, 399
 мадригал — 323
 мажор — 27, 31, 95, 112, 168,
 172, 180, 203, 227, 237
 мандолина — 261, 262, 415
 мануал — 262, 290—292
 маракас — 307, 308
 маримба (маримбафон) — 305,
 413
 маятник — 17, 45
 мелизматика — 47, 406
 мелодия — 50, 56, 134, 144,
 145, 153—157, 161, 162, 163

169, 177, 180, 181, 184, 203,
219, 350, 351, 397, 399, 403,
405
— вариационная — 162
— первоначальная (см. пропо-
ста)
— тембров (звуковых красок;
Klangfarbenmelodie) — 225
— хоральная — 178
мембрана — 412
месса — 92, 238, 382
метаморфоза — 237
металлофон — 413
метелка — 310
метр — 144, 180, 398, 403
— нечетный — 43
— переменный — 43
— сложный — 43
— четный — 43
метроном — 45
метроритм — 403
меццо-сопрано — 54, 315, 316
минор — 27, 29, 31, 95, 114,
120, 166, 168, 172, 180, 237
— гармонический — 31, 97, 99
— мелодический — 31, 97
— натуральный — 31
миньон — 410
многоголосие — 51, 59, 60
модуляция — 119, 120, 135,
188, 202, 203, 405
— внезапная — 203
модус — 33—35, 403
монотематизм — 238
мордент — 47
— верхний — 47
— нижний — 47
мостики — 408
мотет — 92, 349
мотив — 144, 148, 150, 151,
153, 157, 159, 166, 202, 219,
225, 237—239, 405
— хоренческий — 149
— ямбический — 149
музыка вокальная — 391
— додекафонная — 137, 239
— духовая — 241
— инструментальная — 220, 236
317, 389, 390, 414
— камерная — 241, 317, 326,
327, 350, 352, 387, 389—
394, 414
— полифоническая — 406
— пуантилистская — 397
— серийная — 400

— серийная — 141
— симфоническая — 317, 318,
362, 386, 387, 394—398, 414
— танцевальная — 241, 289
— электронная — 397, 399, 400
мундштук — 15, 267, 269, 273,
279, 283, 289, 293
мысль музыкальная — 149, 150

наковальня — 306, 413
настройка — 243, 297
нахшлаг — 47
неоклассицизм — 134
неустойчивость ладотональ-
ная — 125, 126
нона — 36, 56, 58, 67, 72
нонаккорд — 109, 131
нонет — 317
нормальное ля — 35
нотация буквенная — 23
— мензуральная — 23
— музыкальная — 23
— невменная — 23
нотоносец — 24

обертон — 20, 21, 399, 402, 413
обозначение интервалов (циф-
ровое) — 55
— ключевое — 33
— метрическое — 55
— темповое — 44, 45
оборот эллиптический — 123
обращение — 87—89, 101, 102,
106—108, 221, 405
— серии — 239
одночастность — 153, 157, 226
октава — 22—26, 29, 36, 51,
56—58, 61, 65, 77, 87, 88,
101, 102, 131, 138, 404
— параллельная — 59, 60, 65,
70, 100, 103, 105, 118
октет — 317, 358, 390
опевание — 405
оратория — 92, 312, 334, 379,
384
орган — 240, 290—294, 324, 328,
334, 337, 412
органный пункт — 118, 166,
221
органум — 51, 131, 404
оркестр — 168, 202, 240, 245,
311, 319, 324, 328, 333, 334,
358, 360, 365—398

— большой — 318
 — камерный — 318, 370
 — симфонический — 241, 318
 — смычковый — 328, 331, 370
 — струнный — 319
 — ударный — 399
 орнамента — 45
 остинато (*ostinato*) — 10, 180
 ответ — 220
 отвод — 404

палеография музыкальная — 23
 палочка (см. штиль) — 38, 403
 — ударная — 298—305
 партитура — 48, 49
 партия
 — главная — 168, 169, 172, 187, 188—219, 226
 — заключительная — 187, 188—219
 — побочная — 187—219
 — связующая — 187—219
 пассакалия — 10, 178, 179, 180, 181
 пауза — 40, 69, 147, 403, 407
 — генеральная — 40, 167
 педаль — 258—259, 366, 410
 — вибрато — 305
 педальер — 290—292, 412
 пентатоника — 35, 131
 перечень — 110
 период — 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 166, 167, 168, 172, 182, 202, 226, 405, 406, 407
 песня танцевальная — 163
 пианно — 265, 410
 пикколо — 270, 271, 362, 369
 письмо — 8
 — знаменное — 23
 — крюковое — 23
 — невменное — 23, 321, 400
 — нотное — 23, 27, 402
 — оркестровое — 146
 — строгое — 8, 53
 пиччикато (*pizzicato*) — 251, 399
 — глиссандо — 254
 плектр — 261
 пленка магнитофонная — 399
 подгрифник — 243, 245, 408
 подставка (на смычк. инстр.) — 243, 246, 408, 409

позиция (на смычк. инстр.) — 409
 политональность — 132
 полифония — 8, 10—12
 — вокальная — 8, 9, 53, 225
 — строгого письма — 219
 половина — 38—40, 62, 68, 69
 полутон — 26, 27, 404
 порожек — 243
 portato — 49
 последовательность интервалов — 239
 постык — 149
 предложение — 153, 156, 168
 предъём — 117, 118
 предык — 149
 прима (унисон) — 36, 51, 56, 58, 61, 63, 65, 71, 77, 404
 — параллельная — 59, 99
 проведение тематическое — 221
 продолжительность — 16, 17, 38
 пропуста — 77—89, 405
 пространство звуковое — 225
 противосложение свободное — 220
 — удержанное — 220
 псалом — 42, 50, 73, 405
 пуговица — 243
 пятизвучие (см. нонаккорд) — 109, 131

развёртывание мелодическое — 150
 развитие — 151, 239, 407
 — мотивное — 225
 — свободное — 220
 — тематическое — 151, 225
 раздел — 151, 153, 172, 177, 185, 187—189, 202, 220, 236, 407
 — разработочный — 224, 227
 — средний — 229
 — тематический — 221
 размер — 41—43, 145, 148, 180, 403
 разработка — 188—219
 — фактурная — 407
 разрешение — 67, 98, 103, 105, 110, 126, 127, 134, 404
 разряд — 8, 60—70, 75, 130
 ракоход — 89, 137, 141, 406
 — инверсин — 406

расположение основное — 101, 106
 — тесное — 95
 — широкое — 95
 ребро поперечное — 38
 регистр — 24, 146, 188, 262, 312, 328, 388
 — аликвотный — 412
 — органнй — 290—294
 резонатор — 16, 308, 408, 413
 реминисценция — 137, 238
 реприза — 153, 168, 172, 173, 184, 188—219, 407
 — ложная — 203
 рефрен — 181, 186
 речитатив — 325, 334
 рилиено (ripieno) — 185
 ристоста — 77—89, 405
 ритм — 41, 55, 134, 141, 143, 144, 147, 148, 153, 155, 157—159, 161—163, 180, 181, 219, 237, 349, 398, 401
 — несвязанный (нерегулярный) — 42
 — связанный (строгий) — 42
 ритурнель — 184—186, 322
 ричеркар — 84, 92
 рог — 283, 411
 рондо — 181, 186, 407
 рондо-соната — 227
 роаль — 410
 румба-тыква — 308
 рычаг — 405
 ряд — 137
 — обертоновый — 21, 403

 саксгорн — 412
 саксотромба — 412
 саксофон — 289, 311, 312, 365, 390
 — альт — 316
 «сапог» — 411
 сарабанда — 161
 свойства звука — 16
 связка — 184, 219
 секвенции канонические — 405
 секвенция — 162
 секста — 36, 51, 56—58, 67, 77, 87, 101
 секстаккорд — 101, 111, 123, 125, 405
 — неаполитанский — 111, 119, 349
 — увеличенный — 113

секстет — 316, 317, 357, 379
 — духовой — 357
 — смычковый — 357
 секстоль — 40, 41
 секунда — 36, 51, 56—58, 67, 72, 78, 99, 103, 116, 134, 404
 — увеличенная — 99, 100, 105
 секундаккорд — 107, 125
 септаккорд — 103—109, 112, 119, 123, 125
 — уменьшенный — 112, 349
 септет — 317, 358, 394
 септима — 36, 51, 56, 57, 58, 67, 72, 87, 103, 105, 106, 107, 125, 404
 септоль — 40, 41
 серия — 136, 137, 138, 141, 405
 — гамм — 29
 — интервальная — 239
 — основная — 137, 141, 239, 406
 симфония — 10, 11, 12, 236, 237, 318
 система — 403
 — вентиляная — 282, 284, 286
 — гармоническая — 95, 98, 125, 127, 133, 134, 136, 398, 405
 — двенадцатитоновая — 136
 — звуковая — 21, 92, 134, 141
 — знаков — 13
 — мажоро-минорная — 33, 85, 95, 98, 99, 122, 125, 127, 130, 132, 135, 136, 146, 239, 405
 — темпированная — 399
 сила звука (см. динамика) — 16, 17, 18
 синкопа — 43, 68, 69, 72
 скачок — 58, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 98, 99, 105, 404
 скрипка — 16, 169, 240, 241, 245, 247, 266, 295, 319, 327, 331, 333, 351, 353, 355, 357, 366, 390, 391, 394, 396, 408, 414—416
 смесь звуковая — 399
 смычок — 241, 243, 246, 408
 созвучие — 58, 92, 93, 95, 99, 119, 123, 404
 соната — 187, 224, 226, 227, 350, 351, 352
 — альтовая — 416
 — виолончельная — 352, 416
 — гамбовая — 327

- гобойная — 327
- двухчастная — 187
- полифоническая — 11
- скрипичная — 317, 327, 350, 352, 390, 416
- старинная — 187
- трехчастная — 188
- флейтовая — 327
- фортепианная — 350, 352
- сопоририка — 146, 147, 225
- сопрано — 54, 55, 73, 81, 95, 97, 98, 100, 102, 312, 334
- сопрано-остинато — 407
- спутник — 220
- стаккато — 47, 49
- стан нотный — 24, 402
- станс — 181, 407
- стиль Палестрины — 8, 53, 55, 58, 60, 64, 69, 86
- свободный — 405
- строгий — 8, 53, 59
- сто двадцать восьмая — 38
- стойка связывающая — 242
- стопа — 42
- стретта — 78, 81, 221
- строй — 35, 403
- равномерно-темперированный — 85
- строка нотная пятилинейная — 23
- структура — 29, 58, 109, 131, 148, 153, 154, 155, 158, 163, 168, 185, 186, 189, 220, 225, 239
- вариации — 226
- двухтерцовая — 96
- двухчастная — 161
- додекафонная — 141, 406
- метрическая — 42
- монотематическая — 238
- музыкальная — 219
- рондо — 182, 226
- тактов — 42
- темы — 178
- трехчастная — 331
- трио — 169, 173, 226
- структурализм — 400
- струна — 241, 243—265, 266, 299, 407, 408, 409
- алнквотная (резонансная) — 415
- струнодержатель — 243, 245, 408
- субдоминанта — 123, 134
- субмотив — 149

- sul ponticello — 252
- сурдинна — 253, 281, 409
- sul tasto, sul tastiera — 252
- сюита баховская — 168, 178, 182, 236, 237
- такт — 41, 42, 43, 44, 46, 55, 151—156
- тамбурин — 300
- тамтам — 303
- тарелки — 369
- античные — 302—303
- медные — 301—302
- тароль — 310
- тема — 148, 150, 151, 168, 169, 177, 178, 181, 184, 185, 187, 189, 220, 224, 225, 227, 237, 239, 398, 403, 407
- главная — 164, 182, 185, 219, 227, 239
- заключительная — 219
- первоначальная — 238
- побочная — 203, 219, 227
- фуги — 220
- тембр — 16, 20, 21, 92, 143, 144, 146, 147, 148, 225, 247, 253, 338, 397, 398, 399, 404, 411, 412
- темп — 44, 141, 145, 178, 180, 237, 257, 338, 349
- темпл-блоки — 308
- тенор — 55, 81, 95, 98, 100, 312, 316, 334, 335, 394
- tenuto — 49
- теория функций (Римана) — 123
- терцет — 311, 316, 374
- терция — 51, 52, 56, 57, 58, 63, 65, 67, 70, 77, 87, 100, 103, 104, 105, 106, 110, 112, 118, 125, 131, 349, 402
- пикардийская — 110, 114
- терцквартаккорд — 107, 125
- увеличенный — 114
- томтом — 307
- тон — 402, 406, 412
- вводный — 60, 100, 102, 103, 105, 110, 126, 136, 404
- доминантовый — 136
- квинтовый — 97, 101, 105, 107
- основной — 27, 33, 60, 97, 100, 101—103, 105, 106, 109, 111, 112, 125, 136, 146, 157, 220, 244, 398, 403, 405

— побочный — 136
 — поворотный — 403
 — синусоидальный — 21, 399, 402
 — терцовый — 97, 101, 157
 — целый — 26, 27
 — частичный (см. обертоны) — 20
 тональность — 33, 119, 120, 125, 132, 136, 144, 146, 148, 153, 159, 164, 166, 168, 172, 184, 185, 187, 188, 202, 203, 221, 227, 237, 239, 349, 398, 403, 405, 407
 — основная — 220
 — побочная — 220
 тоника — 123, 134, 138, 158, 221
 точка — 39, 40, 47
 трактура — 292
 трансмиссия — 412
 транспозиция — 311, 312
 трансформация тематич. — 237
 трезвучие — 70, 75, 95, 96, 99, 101, 104, 105, 109, 110, 113, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 132, 146
 — мажорное — 96
 — минорное — 96
 — неполное — 105
 — увеличенное — 96, 97, 127
 — уменьшенное — 96, 97
 трель — 47, 169, 301, 406
 тремоло — 138, 251, 252, 297, 406
 треугольник — 300, 301, 369
 трехчастность — 163, 168, 226, 351
 трещотка — 306
 тридцатьвторая — 38, 39
 трио (камерная музыка) — 355, 390, 415, 416
 — духовое — 317, 318, 355
 — смычковое — 355, 390
 — струнное — 317
 — фортепианное — 317, 353, 416
 трио (средняя часть) — 164, 168, 169, 172, 173, 227, 407
 триоль — 40, 41, 349
 трио-соната — 327, 390
 тритон — 59

тромбон — 280, 284, 286, 287, 355, 359, 369, 395, 410
 трость — 267, 273, 277, 278
 — смычка — 407, 408
 труба — 16, 147, 280, 281, 283, 284, 286, 289, 311, 312, 329, 331, 359, 365, 369, 394, 412
 — басовая — 16, 293
 — лабальная — 293
 — органная — 290—294
 — язычковая — 293
 трубадур — 261
 туба — 281, 287—288, 289, 365, 369, 411
 тумба — 307
 тяготение гармоническое — 125, 126
 увеличение — 84, 221
 уменьшение — 84, 88, 221
 ундецима — 36, 56, 70, 72
 устье — 410
 фагот — 147, 168, 276—278, 290, 329, 331, 353, 359
 фальцетист — 320
 фермата — 40
 фигура остинатная — 138
 фигурирование — 180
 флэйц — 410
 финал — 224
 фисгармония — 294, 295, 412
 флажок (нотное письмо) — 38, 402
 флажолет — 252, 260, 409
 флейта — 147, 268—271, 274, 327, 329, 331, 355, 357, 358, 369, 415
 — альтовая — 270
 — пикколо — 270, 312, 358, 369, 391
 «фон» — 17
 форма — 9, 144, 148—150, 153, 163, 164, 167—169, 177, 219—221, 227, 406, 407
 — арочная — 224
 — вариационная — 10, 177, 180, 227
 — двухчастная — 158, 161, 162, 163, 168, 172, 187, 406
 — каноническая — 141

— концентрическая — 225, 239
 — крупная — 224
 — монотематическая — 238
 — незамкнутая — 239
 — полностинная — 10
 — рондо — 181, 182, 185, 186
 — серии — 137, 138
 — сложная трехчастная — 226, 406, 407
 — сонатная — 9, 11, 151, 163, 186—219, 224
 — структуралистская — 239
 — темы — 180
 — трехчастная — 163, 164, 168, 173, 188, 202, 226, 406
 — трио — 168, 169, 172, 173, 227
 формообразование — 146
 фортепиано — 15, 16, 153, 158, 240, 259, 263—265, 294, 305, 311, 317, 319, 327, 334, 337, 351, 354, 355, 357, 390, 391, 403, 416
 форшлаг — 47
 фраза — 151, 153—157, 159, 162
 фразировка — 141
 фуллато — 270, 281
 fuga — 92, 151, 181, 219, 220, 221
 — двойная — 224
 фугато — 224
 фугетта — 224
 функция — 134, 135

 хаммерфильц — 410
 хлопунка — 306
 ход возвратный — 172, 185, 203, 407
 — интервальный — 62, 67—69, 71, 83, 98, 99, 105, 349, 405
 хор — 181, 315, 320, 321, 323, 334, 380, 381, 387, 389, 390
 — двойной — 324
 — детский — 50, 316
 — женский — 50, 316, 386
 — камерный — 316
 — мужской — 50, 316, 381, 386
 — одноподный — 316
 — смешанный — 311, 312, 316, 414
 — струн — 410

хорал григорианский — 50, 56, 57, 60, 72, 78, 163, 320
 хроматика — 85, 126
 Хэммонд-орган — 294

цезура — 147, 148, 151, 157
 целая — 38—40, 55, 63, 64, 68, 69
 цикл — 236
 цимбалы — 263, 264

чакона — 179, 180
 частота колебаний — 19, 22, 35
 часть — 151, 163, 168, 187—189, 221, 226, 406, 407
 — вступительная — 151
 — главная (основная) — 163, 164, 168, 172, 173
 — заключительная — 202
 — промежуточная — 226
 — репризная — 163, 164, 167, 168, 226
 — связующая — 151, 180
 — срединная (разработочная) — 168, 173
 — средняя — 151, 153, 163, 164, 167, 168
 — экспозиционная — 202
 часть (циклического произведения) — 161, 162, 177, 185, 186, 236, 239, 331, 407
 челеста — 295, 304, 311, 357, 394
 чембало (см. клавесин) — 390, 409
 четверть — 38—40, 55, 64—66, 68, 69, 169
 четвертьтон — 290
 четырехзвучие — 103, 125
 членение
 — периодическое — 226
 — формы — 239

шаг — 58
 шансон — 163
 шейк (смычок инструмента) — 243, 245, 246, 409
 шестнадцатая — 38, 39
 шестьдесятчетвертая — 38, 39

школа нововенская — 136, 398
шпиль — 248, 249
шпильтш — 412
Sprechgesang (см. говорное пение) — 392
штадтпфайфер — 241
штиль — 38, 403
шум — 15, 21, 398, 399
шэнг — 412

щётка (метелка) — 310

экспозиция — 188, 189—220, 407
эллипсис (см. оборот эллиптический) — 123
энгармонизм — 120
эолидикон — 412
эолина — 412
эолифон — 413
эпизод — 173, 182, 184, 186, 407
«эс» — 242, 410, 411
«эф» — 242, 408

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю (предисловие редактора)	5
Предисловие автора	13
Глава первая.	
ЗВУК	15
Свойства звука	16
Сила звука	17
Высота звука	19
Тембр	20
Традиционная звуковая система	21
Нотное письмо	23
Мажор и минор	27
Лад, тональность, ладотональность	33
Интервал	36
Длительность звука	38
Ритм, такт, размер	41
Темп	44
Аббревиатура и орнаментика	45
Размещение нот на бумаге	49
Глава вторая.	
МЕЛОДИЯ И ГАРМОНИЯ	50
Вокальный контрапункт	54
Мелодия	56
Созвучие	58
Двухголосный контрапункт	61
Трехголосный контрапункт	70
Четырехголосный контрапункт	75
Имитация	77
Канон	83
Инструментальный контрапункт	85
Инструментальная имитация и канон	86

Двойной контрапункт	89
Гармония	92
Аккорд	93
Трезвучие	95
Обращения трезвучий	101
Септаккорд	103
Обращения септаккордов	106
Нонаккорд	109
Альтерированные аккорды	110
Неаккордовые звуки	115
Модуляция	119
Каданс и функция	122
Цифрованный бас	124
Гармония и контрапункт в XX веке	125
Предыстория	125
Подрыв мажоро-минорной системы	130
Додекафония	136

Глава третья.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ	143
Элементы и средства	143
Одинаковость и переменность	143
Членение	147
Постоянные элементы музыкальной формы	149
Традиционные формы	153
Период и одночастность	153
Двухчастная форма	158
Трехчастная форма	163
Трио	168
Вариации	177
Рондо	181
Сонатная форма	186
Контрапункт и форма	219
Сложные формы	226
Цикл	236

Глава четвертая.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ	240
Струнные инструменты	240
Смычковые	240
Щипковые инструменты	255
Струнные инструменты с фиксированной настройкой	262
Духовые инструменты	265
Деревянные духовые	266

Медные духовые	278
Орган	290
Ударные инструменты	295
Глава пятая.	
АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ	311
Транспонирующие инструменты	311
Музыкальные ансамбли. Вокальная музыка	312
Инструментальная музыка	317
Исторический обзор	320
Средние века	320
Предыстория	320
Ренессанс (XV — XVII)	322
Хор	323
Барокко (XVII — XVIII)	324
Голос и инструменты	324
Камерная музыка	326
Оркестр	328
Концерт	331
Хор и оркестр	334
Эпоха классицизма и романтизма XVIII — конец XIX века	336
Голос и фортепиано	337
Камерная музыка	350
Симфоническая музыка	358
Голоса и оркестр	374
Первая половина XX века	387
Инструментальная и вокальная камерная музыка	389
Симфоническая музыка	394
Комментарии переводчика	402
Приложения	
I. Обозначения звуков и тональностей	419
II. Итальянские музыкальные термины	420
III. Музыкальные инструменты	424
IV. Именной указатель	429
V. Предметный указатель	432

Д20 Дарваш Г.
Книга о музыке: Пер. с венг. — М.: Музыка,
1983. — 446 с. нот.

В книге в популярной форме даются сведения из истории и теории музыки, рассказывается о музыкальных инструментах, музыкальных формах и жанрах, объясняются различные термины, применяемые в современном музыковедении и т. д.

Издается по лицензии.

Предназначается для массового читателя.

Д $\frac{4905000000-474}{026(01) - 83}$ 582—82

ИБ № 3056

ГАБОР ДАРВАШ

КНИГА О МУЗЫКЕ

Редактор В. Панкратова. Художник Р. Вейлерт. Худож.
редактор А. Головкина. Техн. редактор В. Кичоровская.
Корректор И. Чибисова. Подписано в набор 14.04.83. Подписано
в печать 26.09.83. Формат бумаги 84×108¹/₁₆. Бумага типографская
№ 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л. (вклю-
чая иллюстрации) 14,0. Усл. печ. л. 23,52. Уч.-изд. л. (включая ил-
люстрации) 23,76. Тираж 10 000 экз. Изд. № 11864. Зак. 1610.
Цена 1 р. 90 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
109068 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



ТАБОР ДАРБАИИ



ХУМ О МАЪНА



1530 к.

