

Г. БАНШИКОВ

ЗАКОНЫ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТОВКИ

Учебник



ИЗДАТЕЛЬСТВО "КОМПОЗИТОР" (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

Эта книга вряд ли избежала бы изрядного количества неточностей, если бы не помощь моих коллег. Выражаю искреннюю благодарность Ю. Буцко, Ю. Валчухе, Р. Лаулу, Н. Матрынову, Е. Ручьевской, С. Слонимскому, В. Соколову, Б. Тищенко, С. Фролову и В. Цытовичу, не пожалевшим времени и сил на толковывание упрямому автору, что в том или ином он не прав.

И еще. Эта книга не оказалась бы удобочитаемой, не прими в ней участия А. Клейман (на самой ранней стадии ее написания) и Э. Финкельштейн (как ее редактор).

Низкий вам поклон, друзья и коллеги!

Г. Банщиков

От автора

В этой книге ничто не придумано мною. Я лишь стремился систематизировать ключевые моменты технологии оркестровки, сложившейся в практике европейского симфонизма за два последних столетия.

Известны, в сущности, только два подхода к инструментровке: сонорный и функциональный. Методика сонорной оркестровки основана на стремлении дать идеальное тембровое воплощение каждому вертикальному срезу музыкальной ткани. Она целиком базируется на тембровом чутье композитора и сколько-нибудь серьезной классификации не поддается. Каждый автор, исповедующий данный метод, эмпирически нарабатывает свой оркестровый стиль.

Функциональный метод инструментровки делает упор на морфологию музыкальной ткани и ставит своей целью подчеркивание всех узлов и деталей тканевого механизма. Поскольку само устройство музыкальной ткани достаточно хорошо изучено, функциональная инструментровка может опираться на стройную систему хорошо известных правил и законов, лишь адаптированных к тембровому процессу*. Именно поэтому функциональный метод инструментровки и получил несравненно более широкое распространение в европейской музыке. Ему и будет посвящена эта книга.

В любой специализированной библиотеке вам предложат немало учебников по оркестровке, но большинство из них таковыми не являются.

"Трактат об инструментровке" Г. Берлиоза (отредактированный и дополненный Р. Штраусом) является по сей день непревзойденным пособием по инструментоведению, но никак не по инструментровке.

Фундаментальные "Основы оркестровки" Н. Римского-Корсакова, безусловно, относятся к нашему предмету, но и они далеко не исчерпывают тему. Книга Римского-Корсакова поможет молодому музыканту освоиться с множеством фактур, но не привьет ему умения естественно переходить от одной фактуры к другой, что, на мой взгляд, является главной проблемой инструментровки. Да и "привязанность" предлагаемых оркестровых приемов к музыке самого Римского-Корсакова изрядно ограничивает возможность их применения к музыке иного склада.

Ряд книг написан советскими авторами. С уважением можно вспомнить "Беседы об оркестре" Д. Рогаль-Левицкого или "Инструмен-

* Эти адаптированные законы существуют и уже два века действуют, но пока нигде не были описаны. Но об этом ниже.

ты симфонического оркестра" М. Чулаки, но для нас они не слишком полезны, так как целиком посвящены различным аспектам инструментоведения. Некоторые же из книг этого периода вызывают недоумение. Ну как можно относиться к изданию, в котором черным по белому написано, что "фагот — мелкобуржуазный инструмент"? Право, булгаковщина!

Хорошо известны "Заметки об инструментровке" М. Глинки. Эти несколько страничек с их яркими и сочными характеристиками способны затмить немало почтенных томов. Увы, это всего лишь мимолетные заметки, и основательным пособием они служить не могут.

Наконец, необходимо упомянуть написанное более ста лет назад "Руководство к инструментровке" Ф. О. Геварта. У него, пожалуй первого из авторов подобных книг, проскальзывает мысль, что главная цель оркестровки — не создание очаровательных вертикалей, а горизонтальный процесс, где вертикали являются лишь следствием происходящего. К сожалению, мысль эта не получает должного развития, и в целом "Руководство" сводится к изложению ряда фактурных оркестровых приемов. До процесса, собственно, дело так и не доходит.

Вообще, авторы "руководств", "пособий" и "учений" по нашему предмету грешат тем, что, рекомендуя те или иные варианты оркестровки, даже не пытаются объяснить, почему следует делать именно так и с какой целью именно так следует делать. А ведь без ответа на эти вопросы невозможно постичь механизм формирования оркестровой материи. Поэтому при инструментровке композиторы зачастую вынуждены полагаться на интуицию. Интуиция же, как бы ни была развита, может и подвести.

Ситуация определяется так: оркестровка как явление существует с древних времен; оркестровка как стройная система существует уже почти два столетия; оркестровка как наука, изложенная на бумаге, увы, пока не существует.

Процессуальная сущность инструментровки начала формироваться еще в добетховенские времена. Бетховен придал ей силу закона (к сожалению, в буквальном смысле неписаного). Ведущие симфонисты свято блюдут этот закон вот уж скоро как двести лет, но до сих пор ни в одном учебнике инструментровки он не был изложен сколько-нибудь внятно, что представляется весьма странным, так как учебники зачастую писались как раз теми самыми "законопослушными" композиторами.

Мне кажется, что необходимость в изложении основных принципов оркестровки давно назрела. Поэтому и пишется эта книга.

P.S. Разумеется, этот учебник сам по себе не сделает неопита асом оркестровки. Он призван лишь дать молодому музыканту необходимое понимание того, что представляет собой оркестровая ткань, каковы законы ее формирования и развития и как в соответствии с этими законами оркестровую ткань следует конструировать.

Как бы ни стремились мы овладеть основными приемами функциональной инструментровки, нам не преуспеть в этом, пока мы не уясним суть эволюционных процессов европейского симфонизма двух последних столетий, то есть именно того периода, когда происходило его становление и утверждение.

Оркестр Гайдна и Моцарта, состоящий в основном из небольшой струнной группы плюс 4 — 6 деревянных инструментов и 2 — 4 медных, уже позволял использовать имеющуюся тембровую палитру для подчеркивания деталей музыки. Но ограниченность этого инструментария рано или поздно должна была обнаружиться: ведь его потенциальные возможности можно было перечислить по пальцам одной руки. Струнная группа объективно главенствовала. Деревянные, в силу своей малочисленности, не могли конкурировать со струнными на равных (как группа). Отсюда, в частности, пошла классическая традиция поручать главную тему именно струнным тембрам. Деревянными же инструментам доверялась в лучшем случае побочная тема, построенная прозрачнее и аскетичнее главной, а потому и не претендующая в процессе развития на заметную конкуренцию с нею. Деревянные тембры могли, кроме того, поддерживать легкие диалоги чисто тактического плана со струнными. Что же до медных инструментов, то их роль ограничивалась динамическим подчеркиванием кульминационных эпизодов, и лишь изредка им поручались очаровательные кунштюки типа начального соло валторн в финале Первой Лондонской симфонии (с тремоло литавр) Гайдна.

Считается, что политика есть политика, а искусство есть искусство. Следует, однако, признать, что существуют некие универсальные законы, одинаково актуальные для всех областей человеческой деятельности. На рубеже XVIII — XIX веков европейский политический менталитет претерпевал радикальные изменения: центростремительные тенденции неизбежно вели к объединению разрозненных княжеств и образованию могучих государств, не обремененных уже мелкими натурально-хозяйственными заботами. И пусть не покажется всего-навсего совпадением, что с появлением Бетховена именно в этот исторический период симфонический оркестр стал претерпевать серьезнейшую трансформацию (не мною, в сущности, придуманно: довольно близкую мысль высказал еще П. Беккер в своей "Истории оркестра").

Бетховен начал с того, что уже в Первой симфонии довел численность деревянных духовых до октета: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета и 2 фагота. Это было не просто увеличение количества музыкантов. Это давало жизнь самостоятельной оркестровой группе — **группе деревянных духовых**. Такая группа могла уже достойно оппонировать группе струнных, что обеспечивало совершенно новые возможности тембровой драматургии.

Не забыл он и о струнных. Так, партия контрабасов переселилась из "коммуналки" (до этого партия контрабасов писалась на одной строчке с виолончелями) на отдельный нотный стан. И сделано это было не по каким-то там альтруистическим соображениям, а по необходимости: контрабасы у Бетховена перестали быть "придатком" виолончелей и выделились в самостоятельную группу, ввиду чего продолжение их совместного существования стало бы затруднительным.

Но это было только начало. Как Менделеев, создавший периодическую систему элементов, Бетховен уложил в единую логическую систему все аксессуары современного ему оркестрового письма и получил тем самым свою "периодическую систему", где еще многие "клеточки" оставались пустыми, но параметры их уже поддавались вычислению.

И "вычисления" не замедлили последовать. Если оказалось возможным создать группу деревянных духовых, почему нельзя сформировать группу инструментов другой природы? Таким образом, настала очередь создания **группы медных**. Но здесь речь не могла идти просто об увеличении их численности: ведь медные духовые того времени, будучи инструментами натуральными, имели весьма ограниченные возможности. Выход нашелся как бы сам собой: многие темы симфонических произведений Бетховена (не без влияния мангеймской школы) основаны на звуках трезвучия, то есть тех именно звуках, которые были подвластны натуральным медным инструментам (валторнам и трубам). Теперь уже важная тема произведения могла звучать у инструментов любой из **трех групп**: струнных, деревянных или медных.

Создание новых полноценных групп было для оркестра революционным. Но "периодическая система" требовала большего. И Бетховен не был бы Бетховеном, если бы не пошел дальше. Он начал создавать четвертую оркестровую группу — **группу ударных**! К сожалению, судьбою ли ему не было отпущено достаточно времени, или идея оказалась слишком радикальной для времени — до логического конца она доведена не была. Но намерения Бетховена в этом смысле не могут быть истолкованы

двояко: достаточно вспомнить литавры в Скерцо из Девятой симфонии. Там им однозначно поручена тематическая роль.

Новаторство Бетховена всем перечисленным не исчерпывается. Он был первым, кто понял, что *crescendo* и *diminuendo* целесообразнее осуществлять не столько за счет усиления (или ослабления) динамики уже звучащих инструментов, сколько за счет постепенного увеличения (или уменьшения) количества звучащих инструментов.

Всего сказанного вполне было бы достаточно, чтобы причислить Бетховена к "лику святых" в оркестровке. Однако его главная заслуга в другом: он понял и, что особенно важно, филигранно воплотил в своей оркестровой практике идею, согласно которой тембровый организм оркестра обязан мгновенно реагировать на самые минимальные изменения в развитии музыкальной ткани и подчеркивать эти изменения, чтобы сделать их особо рельефными и легко доступными уху слушателя. Это и есть суть функциональной инструментовки.

Пусть никого не удивляет, что я столько внимания уделяю Бетховену. Ни один из великих симфонистов не сделал такого грандиозного вклада в развитие оркестровой науки, как Бетховен, разработавший стройную систему принципов, на которых по сей день зиждется европейский (теперь уже не только европейский) симфонизм.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

АНАЛИЗ

Глава 1. НЕМНОГО О ЖИВОПИСИ

Когда художник работает над своей картиной, помимо содержания и композиции холста он озабочен и его цветовым оснащением. Обладая практически неограниченным красочным арсеналом, художник тем не менее не всегда бывает абсолютно свободен в выборе цвета для той или иной детали картины.

Рисуя, например, зимний пейзаж, вряд ли стоит изображать снежный наст зеленым. Снег может иметь разные оттенки. Он может быть серым или почти черным (грязный снег), даже, наконец, совсем черным, если это обусловлено смыслом картины. Но, согласитесь, естественный цвет снега — белый. И именно таким он чаще всего изображается.

Или, например, небо. Северное небо отличается от неба в тропиках. Кроме того, небо может быть рассветным, дневным, ясным, грозным и т. д. Каким именно должно быть небо на конкретной картине, решает художник, исходя из своего замысла. Но, во всяком случае, трудно вообразить ситуацию, при которой небо должно быть коричневым. Или тем более полосатым.

Но есть объекты, которые никак не ограничивают художника в выборе цвета. Вряд ли существуют какие-либо цветовые табу для одежды, особенно женской. То же можно сказать и о многих других предметах обихода. Здесь цветовая политика живописца сводится к тому, чтобы такие объекты своей окраской отличались друг от друга, причем необходимость разного цветового решения тем настоятельнее, чем ближе располагаются детали. Согласитесь, странно было бы видеть на картине человека в коричневом костюме, сидящего в кресле точно такого же цвета. Подобное скорее из репертуара иллюзионистов. Если соседствующие предметы не будут отличаться цветом, глаз зрителя "заблудится" и идея художника не сможет быть воспринята.

Сказанное имеет самое непосредственное отношение к инструментровке.

Всякая музыкальная ткань состоит из различных деталей (мелодическая линия, подголосок, бас и пр.), выполняющих определенные функции в строительстве целостного музыкального организма. Эти детали, имея в виду как сущностное, так и ролевое их назначение, мы будем называть **Функциями музыкальной ткани** или просто **Функциями**.

Задача композитора, пишущего оркестровую пьесу, во многом аналогична той, которую решает художник: так же, как всякая деталь на картине должна отличаться цветом от других деталей, тембровая окраска (или характер звучания) каждой из одновременно звучащих **Функций музыкальной ткани** должна отличаться от тембровой окраски (или характера звучания) всех прочих **Функций**.

Глава 2. ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ

Здесь следует более подробно рассмотреть понятие **Функция музыкальной ткани**.

Воспользовавшись нашим "живописным" сравнением, заметим, что отдельная точка обладает, безусловно, функциональным смыслом, но смысл этот чисто геометрический. Художественно-содержательное значение точки равно нулю. Можно здесь, конечно, вспомнить знаменитый "Черный квадрат" Казимира Малевича, формально являющийся, как и упомянутая точка, геометрическим символом. Однако в рамках супрематизма "Черный квадрат" должен восприниматься скорее как эстетический трактат в живописной форме. Этот живописный кунштюк

Малевич рассматривал как дискуссионный, и после того, как им был создан "Белый квадрат", едва различаемый на белом же фоне, тема, доведенная до гениального абсурда, была закрыта.

Перейдем к музыке. Подобно геометрическому символу, отдельный звук, не включенный в какой-либо контекст, не может нести на себе художественной нагрузки, будучи всего лишь физическим явлением. Совокупность же звуков, подчиненных определенной логике, и представляет собой **Функцию музыкальной ткани**.

Функции музыкальной ткани разделяются на **вертикальные** и **горизонтальные**. Если речь идет о горизонтальной последовательности звуков, мы можем говорить о **горизонтальной (или мелодической) Функции** (под понятие горизонтальной Функции подпадает то, что в своем музыкальном обиходе мы называем мелодией, темой, подголоском, противосложением и т. д.). Вертикально структурированные звуки образуют **вертикальную (или гармоническую) Функцию**. Гармонию, организованную ритмически, нам удобно будет называть **ритмогармонией**. Тогда это будет **ритмогармоническая Функция**. Музыкальная ткань редко обходится без **Функции баса** (но это опять же горизонтальная Функция). Итак, перед нами одно из простейших полифункциональных образований: Тема, Гармония (ритмогармония) и Бас. То есть данное образование составляют три Функции: тематическая, гармоническая (ритмогармоническая) и басовая. Встречаются еще более простые структуры — **однофункциональные**. Хорал, например, это единая вертикальная Функция. Причем имеется в виду такой хорал, все голоса которого ритмически идентичны (музыканты говорят о них: музыка написана "столбами"). Вспомним, например, студенческий гимн "Gaudeamus". В подобных случаях вряд ли стоит говорить об особой роли мелодии или баса, которые выделяются из общего комплекса лишь своей тесситурной поляризованностью.

Распознать в музыкальной ткани горизонтальную Функцию обычно не составляет труда. Но иной раз здесь могут встретиться и подводные камни. Хорошо известны, например, случаи так называемого **скрытого двухголосия**:

1. БАХ. Фуга e-moll из ХТК (т. 1)



Можно без труда расшифровать, из каких линий состоит эта тема:

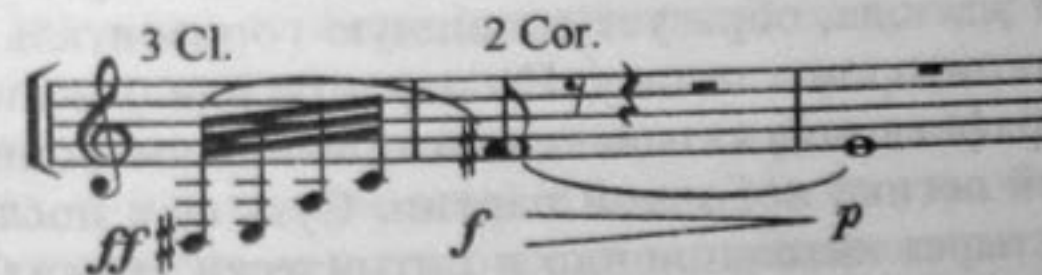
1а.



Подобные примеры, пожалуй, не требуют комментариев, за исключением того, что использование горизонталей с элементами скрытого двухголосия в оркестре не слишком целесообразно. Такие горизонталы выгодны в музыке, написанной для сольных инструментов (рояль, скрипка и т. п.), то есть там, где количество одновременно извлекаемых звуков ограничено. (Фуга, тема которой рассматривается в нашем примере, двухголосная¹, что на практике встречается крайне редко, так как в двухголосии не может проявиться в полной мере сама суть структуры этого жанра. Но здесь в теме заключено уже как бы два голоса да плюс еще противосложение — и произведение оказывается полностью жизнеспособным.) В оркестре же, где ограничений такого рода практически не существует, выгоднее использовать две полноценные самостоятельные линии, нежели зашифровывать их в одну.

Гораздо более интересны такие случаи:

2. МАЛЕР. Симфония № 6. Финал



Формально это одnogолосная линия, но почему же композитор делит ее между тембрами кларнетов и валторн?

Для того чтобы понять необходимость такого разделения, следует всмотреться в графику этой линии. Совершенно очевидно, что она состоит из двух элементов, весьма различных по характеру: четыре стремительно взлетающих тридцать вторых

¹ Трехголосная фуга с этой темой была бы, скорее всего, абсолютно неисполнимой.

в затакте и медленный вздох нисходящей секунды целыми нотами. Различная окраска этих двух элементов как раз и призвана подчеркнуть их сущностную несхожесть. Недаром уже в главной партии Финала Симфонии Малер выделяет первый элемент как самостоятельно-тематический.

Этот пример приведен здесь для того, чтобы подчеркнуть: звуки, формально выстраивающиеся в единую горизонталь, не обязательно относятся к единой Функции.

Чтобы еще раз убедиться в этом, рассмотрим пример несколько иного рода:

3. БЕТХОВЕН. Симфония № 1. Часть 1

В звуковысотном плане музыка, приведенная в трех первых тактах этого эпизода, образует сплошную горизонталь, изложенную композитором в октаву. Но партитурная (именно партитурная!) графика подсказывает нам правильное понимание мелодической логики побочной партии. Суть ее в последовательности четырех интонационно и ритмически схожих мотивов, где последний звук первого и первый звук второго мотивов совпадают. На стыках второго и третьего, а также третьего и четвертого мотивов таких совпадений уже не возникает (этот пример взят из репризы, а в экспозиции таких совпадений нет вообще: последний звук начального мотива и первый звук следующего оказываются разнесенными на октаву).

Здесь все достаточно просто. А вот дальше с побочной темой происходят любопытные вещи.

4. БЕТХОВЕН. Симфония № 1. Часть 1

Тема переходит в низкий регистр и излагается виолончелями и контрабасами как сплошная горизонтальная линия. Но Бетховен остроумно сохраняет структуру ее "разномотивного" строения, подключая к первому тематическому звену фагот. Фагот хотя и не меняет тембровой окраски линии виолончелей и контрабасов, но делает их звучание более плотным. Таким образом, звучание первого тематического звена (струнные и фагот) и второго (только струнные) отличается друг от друга, что и подчеркивает самостоятельность этих звеньев. В последующих тактах линия виолончелей и контрабасов утрачивает тематическую сущность и потребности в перекраске ее звеньев уже не возникает.

А вот в аналогичном эпизоде репризы картина иная:

5. БЕТХОВЕН. Симфония № 1. Часть I

Фагота нет. Что же, Бетховен изменил своей логике? Но зачем? Ведь ничего не стоило ему и здесь дать первое мелодическое звено фаготу, как он это сделал в экспозиции!

Не стоит обвинять Бетховена в забывчивости или неряшливости. Он себе этого не позволял. Просто в репризе он включает в игру новую логику — логику слушательского восприятия, справедливо полагая, что после всех проведений темы, в которых мотивы были темброво дифференцированы, слушатель уже осознал правила игры и в этом последнем проведении сам, без тембровой подсказки, разделит тему на составляющие ее мотивы. Впрочем, мы несколько отвлеклись.

Вернемся к теме нашего разговора. Определение горизонтальной Функции (будь то мелодия, бас, подголосок и т. д.) не составляет особой проблемы. Проблемы не составляет и определение вертикальной Функции, если знать ее характерные признаки. Вот о них мы сейчас и поговорим.

Признаками того, что некие голоса составляют единую вертикальную Функцию, является идентичность (или максимальное сходство) их ритмической организации и близость мелодичес-

кого рельефа (здесь идентичность встречается крайне редко). Вот почти идеальный образец вертикальной Функции:

6. ВАГНЕР. Увертюра к "Риенци"

Ритмическая синхронность голосов здесь, как видите, стопроцентная. В то же время мелодический рельеф каждого голоса достаточно индивидуален. Однако ни один из голосов не обладает таким самобытным рельефом, который позволил бы нам выделить его из общей ткани.

Повторяю: для того чтобы два или несколько голосов слились в единую вертикальную Функцию, необходимо максимальное сходство их ритмической организации и характера мелоса (рельефа). Сколько-нибудь значительное расхождение голосов хотя бы по одному из параметров почти наверняка свидетельствует о том, что такие голоса не относятся к единой Функции (приложение, пример 7: Бетховен. Симфония № 7. Часть 1).

Ритмические организации всех голосов, как и в предыдущем примере, идентичны между собой. А вот по мелодическому состоянию голоса делятся на неподвижные (педальные) и включающие в себя полутонный сдвиг. Вроде невелика разница, но это только кажется. На самом деле речь идет о разделении голосов на подвижные и неподвижные. А это уже разница на уровне категорий, то есть принципиальная разница.

Таким образом, голоса в нашем примере образуют не одну, а две вертикальные Функции: подвижную (струнные и фаготы) и неподвижную (все остальные инструменты).

Я завершаю эту главу, но разговор о Функциях музыкальной ткани здесь только начался. Мы будем возвращаться к нему на протяжении всей книги.

А пока давайте все же начнем *ab ovo*².

Глава 3. ВЫБОР ОРКЕСТРОВОГО СОСТАВА

Это один из очень важных начальных этапов работы над партитурой, своего рода нулевой цикл. Уже в процессе сочинения музыки композитор должен четко представлять, какие инструменты и в каком количестве ему понадобятся. А это подразумевает, что уже на начальной стадии автор должен "видеть" будущую партитуру. Это не означает, конечно, что ему должно быть известно, какую ноту будет извлекать второй фагот в середине 578-го такта. Но иметь ясное представление о принципах строения ткани будущей партитуры он обязан.

Строго говоря, работа над партитурой идет параллельно с сочинением самой музыки. Имеется в виду, конечно, не процесс письма, а то, что сочиняемая музыка обязана заключать в себе все основные свойства будущей партитуры и, в частности, предполагать состав оркестра.

Симфония № 3 Бетховена по оркестровому составу отличается от двух предыдущих его симфоний только наличием третьей валторны. Зачем она тут понадобилась? Ни первая, ни вторая части Симфонии ответа на этот вопрос не дают. Да, три валторны активно участвуют в оркестровой фактуре, но императивной необходимости присутствия именно трех валторн мы в этих частях не обнаружим. Другое дело Скерцо. Тема Трио, порученная трем солирующим валторнам, снимает все вопросы. Было бы наивным предполагать, что идея трех валторн пришла Бетховену в голову только в процессе написания партитуры. Конечно же, идея эта родилась уже при сочинении Скерцо. Включив по этой причине в состав оркестра три валторны, он не мог не воспользоваться всеми тремя и в остальных частях Симфонии.

Но вот в Пасторальной симфонии Бетховен использует флейту *riccio*, причем только в одной части — в "Грозе". Почему

² От яйца (лат.).

только там? В отличие от тембра валторн, являющегося привычным оркестровым персонажем, тембр малой флейты был тогда для симфонической партитуры, так сказать, "индийским гостем". В "Грозе" *riccio* абсолютно необходима, тогда как в остальных частях прямая необходимость в ней отсутствует. Мало того, звучание этого экзотического по тем временам инструмента только отвлекало бы слушательское внимание от главного. Да и сама "Гроза", звучи малая флейта в Симфонии постоянно, не производила бы такого впечатления.

В Пятой симфонии Онеггера каждая из трех частей завершается тихим одиночным *re* литавр (произведение иногда так и называют: Симфония трех *re*), чем роль литавр и ограничивается. Но никому не приходит в голову возмущаться подобной расточительностью, так как конструктивная роль этих *re* чрезвычайно важна.

Во все времена существовал (и ныне существует) некий стандарт оркестрового состава, то есть тот необходимый количественный и качественный минимум инструментов, которым должен был располагать всякий оркестр. Так, к выходу Бетховена на "симфоническую арену" стандарт этот был примерно таким: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры и струнные. Добавьте сюда 2 кларнета (а именно это и сделал Бетховен) и вы получите полный состав партитур его двух первых симфоний. Подобный стандарт, как и всякий стандарт, чрезвычайно удобен тем, что любая партитура могла быть легко "перенесена" с одного оркестра на другой, и композиторы всегда охотно пользовались этим удобством, кладя в основу своих партитур именно такой "стандартный" инструментарий. Заметим, что изменения в этих стандартах всегда происходили в сторону увеличения, что давало возможность без проблем исполнять любым оркестром музыку, созданную ранее и потому ориентированную обычно на меньший стандарт.

Нынешний стандарт (повторяю: необходимый минимум, которым должен располагать каждый симфонический оркестр) примерно таков: тройной состав деревянных духовых инструментов (с разновидностями), 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, ударные (широкий набор инструментов), арфа и струнные. Как правило, состав бывает больше. 8 валторн, например, в хорошем оркестре — вещь обычная. Композиторы-современники, как и их предшественники, охотно ориентируются на нынешний стандарт, в уверенности, что исполнение произведения, написанного для московского оркестра, не сорвется и в Воронеже из-за отсутствия там, скажем, ксилофона.

Но определяет оркестровый состав, конечно же, сам композитор, исходя из характера своего замысла. Если ему требуются дополнительные инструменты, он вводит их в партитуру, будучи уверен, что, если он напишет хорошее произведение, любой оркестр расстарается и пригласит необходимых музыкантов.

С другой стороны, если композитору не нужен весь имеющийся инструментальный арсенал, он спокойно отказывается от лишнего. Так, Стравинский не использовал группы скрипок и альтов в Симфонии псалмов и Фортепианном концерте, и вряд ли кому-нибудь придет в голову упрекать его за это.

Автор этих строк был "пойман" когда-то на том, что в его получасовой партитуре музыки для кинофильма в партии второго гобоя оказалась одна-единственная нота. Ваш покорный слуга чувствовал себя крайне неловко. Извиняло его частично лишь то, что партитура эта предназначалась для одноразового "использования" (сам же второй гобоист был весьма доволен: эпизод с его участием был записан первым, после чего музыкант отправился домой).

Таким образом, состав оркестра конкретного произведения представляет собою некий компромисс (и не скажу, что к сожалению) между художественным идеалом (максимум) и экономической целесообразностью (минимум). Вводить дополнительные силы в оркестр следует лишь тогда, когда это абсолютно необходимо для полноценной реализации замысла³.

Р. С. Когда я сказал, что определяет оркестровый состав сам композитор, я был не совсем точен. Оркестровый состав определяется глубинной сущностью замысла, и композитор на этой стадии выполняет скорее секретарские функции. Хороший секретарь, правда, не только эффективно реализует поставленные перед ним задачи, но и предлагает порой начальнику неплохие идеи. Да... Бедный автор, если не станет хорошим секретарем!

Глава 4. ГОРИЗОНТАЛЬ И ВЕРТИКАЛЬ

Эти понятия часто употребляются применительно к различным аспектам музыки. В теории музыки, например, горизонталь означает последовательность звуков, а вертикаль — аккорд. В нашем же случае эти понятия имеют достаточно своеобразный смысл, и его следует конкретизировать.

³ Эта формула, впрочем, справедлива для всех технологических "позиций" творчества: если что-то не является абсолютно обязательным — оно абсолютно недопустимо.

Итак, применительно к партитуре, Горизонталь — это процесс изменения оркестровой ткани. Вертикаль же — всякая стабильная оркестровая ткань. Только, ради Бога, не надо путать оркестровую Горизонталь с горизонтальной Функцией, а вертикальную Функцию с оркестровой Вертикалью. Это совсем разные вещи. Понятия Горизонталь и Вертикаль относятся к целостной, совокупной оркестровой ткани, в которой может действовать множество самых разных Функций. Пока оркестровая ткань состоит из некоего количества постоянно действующих Функций, она является стабильной. Такие эпизоды и называются оркестровыми Вертикалями. Возникновение же (или, наоборот, прекращение) в музыке хотя бы одной функциональной линии является изменением оркестровой ткани — горизонтальным процессом, Горизонталью.

Оркестровая ткань не может иметь одновременно свою Вертикаль и Горизонталь. Либо — либо. Если в данный момент происходит изменение в структуре ткани, значит, в данный момент нет стабильной Вертикали. Это Горизонтальное состояние партитуры. И наоборот: когда есть стабильная оркестровая ткань — нет развивающейся Горизонтальной, Горизонталь, так сказать, стоит на месте. Это Вертикальное состояние партитуры. Переходы от Горизонтального состояния к Вертикальному (и наоборот) могут происходить как очень часто, порой с калейдоскопической быстротой, так и относительно редко. В общем плане можно продемонстрировать специфичность этого явления на примере "Болеро" М. Равеля. Там каждая вариация представляет собою единую Вертикаль. И длятся эти Вертикали почти по минуте! Здесь нет ничего странного. Просто структура оркестровой ткани внутри вариаций "Болеро" всегда неизменна. Меняется, и весьма прихотливо, рельеф и ритм мелодии, меняется гармоническое содержание фактуры. Но не оркестровая структура. Она стабильна на протяжении каждой вариации, и только на стыках вариаций происходят изменения оркестровой ткани. Можно сказать, что только в эти моменты "просыпается" дремлющая Горизонталь. Иными словами, пока нет изменений в структуре оркестровой ткани — нет и Горизонтальной. В то же время даже минимальное изменение структуры неизбежно приводит к обновлению Вертикали⁴.

⁴ Следует заметить, что изменение структуры оркестровой ткани не обязательно связано с тембровым ее обновлением. Тембровый состав может и сохраняться. Представьте себе, что валторны играют гармонию, а струнные — мелодию, но в какой-то момент струнные и валторны меняются ролями. Иные

Разберем эти процессы подробно (приложение, пример 8: Брамс. Симфония № 1. Часть 1).

Оркестровая фактура эпизода (пока мы будем исследовать его первые семь тактов, до смены метра), за несколькими исключениями, представляется вполне стабильной: последовательно выдержана трехэтажная мелодическая линия первых и вторых скрипок и виолончелей; терцовое движение флейт, гобоев, кларнетов, фаготов и альтов также нерушимо (если не считать действительно несущественных отклонений в седьмом такте: децимы у альтов и секста — обращенная терция — у гобоев); настойчиво репетируемое *до* у контрафагота, литавр и контрабасов да педальная октава первой и второй валторны. Есть еще пара деталей, могущих показаться не очень значительными: октава труб в первом такте и практически совпадающий с хоралобразующим терцовым движением деревянных и альтов короткий ход третьей и четвертой валторн (такты 1 — 4). Так что же, оркестровая ткань здесь действительно стабильна?

Отнюдь. Здесь содержатся два очень существенных переломных момента, и как раз кажущиеся малозначительными детали партитуры четко указывают на них. Первый переломный момент — середина первого такта, когда единое многоэтажное *до* расслаивается по трем разным Функциям. Именно в этот момент выключаются трубы и вступают третья и четвертая валторны. Следующий переломный момент — середина четвертого такта: здесь умолкают третья и четвертая валторны, но это, как и их предшествующее вступление, лишь признак того, что в музыке происходит некое событие. Само же событие заключается в том, что неуклонно до этого повышавшаяся мелодия здесь обретает тенденцию к последовательному понижению. Напротив, сползавшая до сих пор вниз терцовая линия деревянных и альтов с этого момента начинает демонстрировать стремление к повышению. Брамс справедливо считал необходимым подчеркнуть оркестровыми средствами поворотные моменты развития музыки (сперва расслоение *до*, а затем смену направлений движения) и добился этого весьма простыми, но надежными способами: в первом случае это выключение труб с одновременным вступлением валторн, во втором — выключение валторн. Таким образом, здесь образовались три стабильные оркестровые Вер-

ми словами, обновление оркестровой структуры, приводящее к возникновению новых оркестровых Вертикалей, обуславливается не только появлением (или исчезновением) тембровых линий, но и изменением их ролевого (функционального) назначения.

тикали: первая — начальный полутакт, вторая — с середины первого до середины четвертого такта и третья — с середины четвертого такта.

Обозначим для удобства эти Вертикали как А, В и С. Обозначим также все постоянно звучащие в эпизоде инструменты (все деревянные, первая и вторая валторны, литавры и все струнные) как п. Тогда $A = n + 2$ трубы, $B = n +$ третья и четвертая валторны, а $C = n$. Следовательно, по тембровому содержанию эти Вертикали хоть и не радикально, но ощутимо отличаются друг от друга. Напоминаю, что пока мы рассматриваем только первые семь тактов, то есть первые три Вертикали.

Теперь позволим себе чудовищную бестактность и вообразим на минуту, что третья и четвертая валторны вступают не в середине первого, а в середине четвертого такта (с соответствующими этому месту звуками, разумеется). Что бы произошло? Страшно сказать, но для трех первых Вертикалей — ничего! Если не считать того, что последовательность заданных нами символов стала бы иной: не А — В — С, а А — С — В. Вдумаемся: чтобы подчеркнуть тембром расслоение *до* в первом такте, вполне достаточно оказалось бы выключения мощной октавы труб. Для акцентирования изменений в направленности движения (четвертый такт) одинаково уместно как выключение валторн, так и, наоборот, их вступление. Либо вниз — с валторнами, а вверх — без, либо вниз — без, а вверх — с валторнами, все едино. Важно только одно: вверх должно быть иначе, чем вниз. Или вниз иначе, чем вверх. Как куда — не имеет значения. Опираясь на наши символы, можно утверждать, что для первых семи тактов последовательность А — В — С ничем не лучше и не хуже последовательности А — С — В. Ведь символы эти условны, и соотношенность их с алфавитом роли не играет. Важно только, чтобы их тембросодержательный смысл был различен.

А теперь распространим наш анализ на весь эпизод. И уже в восьмом такте мы вновь увидим третью и четвертую валторны, причем их короткая реплика здесь чрезвычайно важна: нисходящая мелодия перестала "нисходить", а восходящие терции (сексты) перестали подниматься. Все как бы топчутся на месте (совершенно Брамс это делал, сознательно!), а рост драматической напряженности необходим. Его здесь можно достичь только за счет усиления динамики звучания. А так как динамические ресурсы уже звучащих инструментов к этому моменту исчерпаны, выход один — включение новых инструментов. Весь "боезапас" Брамса здесь сводился к двум трубам и двум (третьей и четвер-

той) валторнам. Из них и выбирать. И он, естественно, выбирает валторны, так как они уже "прикасались" к этому пласту второй Вертикали, терцово-секстовая Функция ткани — их Функция. В результате возникает четвертая Вертикаль эпизода, по своему тембровому содержанию равная второй — В (п + третья и четвертая валторны). Итак, у Брамса сформировалась последовательность А — В — С — В. И все. Художественная задача первых восьми тактов решена. Неважно, что вторая и четвертая Вертикали совпадают. Важно, что между соседствующими Вертикалями всегда есть разница. Но если бы, согласно нашему "бестактному" предложению, валторны вступили в четвертом такте, доиграли до восьмого (а с чего бы им замолкать? В музыке для этого нет никаких оснований) и как ни в чем не бывало сыграли бы и выписанную Брамсом реплику — все бы пропало. По той причине, что тембросодержательная последовательность стала бы А — С — В — В. Сразу бросается в глаза, что между третьей и четвертой Вертикалями отсутствует разница, а, следовательно, четвертая Вертикаль попросту не возникает как новая, а является продолжением третьей, что для данной музыки — нож острый.

Итак, провокация наша не удалась. Постараемся тем не менее и из неудачи извлечь пользу. А польза для нас здесь в том, что мы убедились: для Вертикали чаще всего не так уж важно, есть в ней валторны (арфа, литавры, "мелкобуржуазный" фагот и пр.) или нет. Важно, чтобы по своему тембровому содержанию каждая Вертикаль отличалась как от предыдущей, так и от последующей Вертикали. А уж тембровое содержание конкретной Вертикали диктуется ее положением в Горизонтали.

Суть этого механизма в следующем: в каждом более или менее законченном музыкальном построении (а оно может быть и весьма развернутым, и довольно коротким, как только что рассмотренное) среди Вертикалей есть по меньшей мере одна (иногда две, больше — крайне редко) приоритетная. Именно она является отправной для формирования всех прочих Вертикалей. То есть тембровому оформлению приоритетной Вертикалей композитор уделяет максимум внимания, все же остальные являются как бы ее производными: эта — тише (выключить тромбоны, к примеру), эта — мягче (изменить штрих струнных), здесь меняется направление движения (изменить что угодно, в зависимости от ситуации, главное — что-либо изменить). Вариантов очень много, не стоит даже и пытаться перебрать их все — гораздо целесообразнее уяснить сами принципы формирования Вертикалей.

В анализируемом нами примере две приоритетные Вертикали: первая и четвертая. Приоритетная сущность первой Вертикали состоит в уникальности ее строения для данного эпизода. В отличие от второй, третьей и четвертой квадрофункциональных Вертикалей (мелодическая линия, терцово-секстовый пласт, pedalное *до* валторн и репетируемое *до* контрафагота, литавр и контрабасов) эта первая — бифункциональная: монолитное pedalное *до* флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, первой и второй валторн, труб, скрипок, альтов и виолончелей — с одной стороны, с другой — репетируемое *до* контрафагота, литавр и контрабасов. Четвертая же Вертикаль приоритетна хотя бы потому, что для данного построения она кульминационная. Пока мы ограничивались рассмотрением трех первых Вертикалей, последовательность А — С — В виделась нам столь же приемлемой, как и А — В — С. Но стоило только включить в формулу четвертую Вертикаль, как сразу оказалось, что предлагаемый нами вариант приводит к недопустимой последовательности А — С — В — В. Поскольку последнее В — приоритетное, неприкасаемое, заменять надо В предшествующее, третье. Менять его на А — нонсенс: А — Вертикаль бифункциональная, она неприменима к квадрофункциональной третьей Вертикали. Остается формировать ее как С. Но и последовательность А — С — С — В нас устроить не может, так как два соседствующих С ничем не лучше соседствующих В. Приходится менять здесь первое С. Но на что, на А? Однако А неприменимо ко второй Вертикали по той же причине, по которой оно было неприменимо к третьей. Кроме того, мы вновь получили бы недопустимую последовательность: А — А — В — С. Выход один: на второй позиции должна быть Вертикаль В. Тогда мы получим последовательность А — В — С — В, то есть именно то, что есть в партитуре Брамса. И никакое это не совпадение. Мы просто повторили цепочку умозаключений, которую неизбежно должен был проделать Брамс, оркеструя этот эпизод. Так, например, если мы расположим три карандаша таким образом, чтобы оба конца каждого соприкасались с концами двух других, хотим мы того или не хотим, а получим треугольник.

Давайте повторим наш логический эксперимент в более сжатом и наглядном виде. В виде задачи, например, из школьного учебника математики.

ДАНО

Первое: в рассматриваемом построении — четыре Вертикали.

Второе: мы располагаем для реализации этих четырех Вертикалей тремя пространственными моделями — А, В и С.

Третье: соседствующие Вертикали должны отличаться друг от друга.

Четвертое: первая и последняя Вертикали являются приоритетными.

Пятое: первая Вертикаль уникальна и не может быть повторена.

РЕШЕНИЕ

Первый шаг: в искомой последовательности четырех Вертикалей ? — ? — ? — ? фиксируем А — ? — ? — В (приоритетные по разным причинам первая и последняя Вертикали и должны быть разными).

Второй шаг: возможно А — ? — С — В (исключается А — ? — А — В, так как А не может быть повторено, и А — ? — В — В, так как одинаковые Вертикали не могут находиться рядом).

Третий шаг: остается заполнить последнюю вакансию: А — В — С — В (так как ни А — А — С — В, ни А — С — С — В невозможны).

Не правда ли, очень похоже на анализ шахматной партии? Сам я всегда использую этот метод, работая над партитурой, разве что не фиксирую подобные выкладки на бумаге. При достаточном навыке все эти операции проделываются в уме автоматически.

Суть всякого процесса в полной мере можно уяснить лишь после его завершения, когда все подробности уже известны. Мы рассмотрели начальный этап вступления, так сказать "тезис". Следующий после него этап вполне можно назвать "антитезисом", его звуковая материя иная и развивается по иным законам. Поэтому у нас есть основания расценивать "тезис" как вполне цельное построение, заверченный этап процесса (тезис, впрочем, и должен быть таким). И рассматриваемый эпизод мы должны были сначала изучить во всех деталях, выявить в нем приоритетные Вертикали и определить суть их приоритетов, а затем уже признать (или не признать) правоту Брамса в формировании именно этих Вертикалей и именно в этой последовательности.

В партитурах мастеров включение или выключение тембровой линии (иногда даже линии одного только инструмента) либо является следствием неких процессов, происходящих во внетембровой сфере, либо само служит **причиной**, порождающей изменение музыки.

Причинами всех изменений оркестровой ткани в начальном эпизоде Первой симфонии Брамса, как мы убедились, являются

события, происходящие во внетембровой сфере музыки. Это и расслоение монолитного *до*, и смена направлений движения, и остановка движения, требующая притом динамического роста. Трансформации же оркестровой ткани призваны помочь слушателю разобраться в сути происходящего.

Рассмотрим еще несколько эпизодов, где тембровые изменения являются следствием (приложение, пример 9: Бетховен. Симфония № 3. Часть 1).

Умудренные опытом, мы сразу видим четкую границу между двумя Вертикалями (момент вступления флейт, кларнетов, фаготов и валторн). Есть, правда, еще две "подозрительные" в этом смысле детали: вступления альтов и виолончелей в первом такте и гобоев в шестом. Сразу скажу: эти детали не являются разделительными. Вступление альтов и виолончелей, с одной стороны, предвосхищает будущее вступление деревянных и валторн именно с этой доли двухтактовой ритмической структуры, задавая, таким образом, правила "ритмической игры", с другой — создает квазиканоническую конструкцию; следовательно, запаздывание линии альтов и виолончелей конструктивно необходимо: какой бы это был канон, если бы голоса его вступали одновременно? Подключающиеся же в шестом такте гобои имеют целью не создание новой Вертикали, а динамическое усиление на подходе к местной кульминации.

Итак, в приведенном отрывке две Вертикали, причем вторая начинается с третьей четверти пятого такта (вступление деревянных и валторн). Но почему она начинается именно с этой точки, не раньше и не позже?

Давайте внимательно взглянемся в партию первых скрипок, определяющую суть происходящего. Первый и второй такты образуют замкнутую двухтактовую структуру. В третьем и четвертом тактах она точно повторяется. В пятом такте эта структура начинает звучать в третий раз, но на пятой восьмой происходит перелом, и вместо ожидаемого *до* звучит *ми-бемоль*. Старый механизм перестал действовать. Начал действовать новый — восходящая гамма. А всякая новая структура являет собой новую Функцию и требует нового тембрового воплощения. Отсюда и вступление деревянных и валторн. Просто и надежно! А раз надежно, то и в репризе, при некотором уплотнении ткани в целях усиления динамики (и тональном сдвиге, разумеется), сам этот принцип сохранен в неприкосновенности.

В этом эпизоде действительно все просто. Но порой музыка ставит весьма непростые задачи даже перед такими гениями, как Бетховен (приложение, пример 10).

Не правда ли, очень похоже на предыдущий пример? И логика та же. Смотрим на первые скрипки: четко видна секвенция со звеном из четырех восьмых. В четвертом такте она ломается, и после *соль* вместо ожидаемого *фа* звучит *ля*. Ну и, конечно, тут как тут флейты с фаготами! Просто? Не надо торопиться. Когда увидим аналогичный эпизод в репризе, поймем, что совсем не просто (приложение, пример 11).

Вот тебе и на! Деревянные и валторны вступают на две восьмые раньше положенного! Почему?!

Нам остается только смириться и опять посмотреть на партию первых скрипок. Но теперь сосредоточимся не на секвентности, а на рельефе происходящего. А он способен вызвать "приступ морской болезни": вверх — вниз — вверх — вниз и так далее до конца третьего такта. А с *си* вдруг начинается неуклонный, почти сплошь хроматический подъем вверх. Ну и, конечно, с этой самой ноты вступают деревянные и валторны, создавая новую Вертикаль. Опять все просто: старый механизм перестал действовать, начал действовать новый... Да, но ведь музыка-то и в экспозиции, и в репризе одна и та же (не считая, конечно, тонального сдвига), а логические решения ее не совпадают!

А все дело в том, что эта музыка изначально имеет два логических решения, по убедительности не уступающих одно другому. Воистину задача для Буриданова осла!⁵ Первое решение — фиксировать ломку секвенции (воплощено в экспозиции). Второе — делать упор на моменте выпрямления движения (реприза). Объективно выбрать одно из этих решений невозможно: они действительно равноценны. Выбор мог быть только субъективным, но это Бетховена не устраивало. И он поступил мудро: привел оба решения. Одно — в экспозиции, другое — в репризе. Вот и говорите после этого, что все очень просто...

Но ведь в примере № 9 тоже есть выпрямленное движение, и начинается оно с *ре*, то есть с четвертой восьмой. Почему же Бетховен никак на него не отреагировал?

Да потому, что для того эпизода поступенное движение не является чем-то принципиально новым. Ведь в самой остиной фигуре содержатся поступенные линии, ведущие как вниз, так и вверх. А значит, и окончательное выпрямление движения не становится для музыки эпизода заметным событием.

⁵ Логический парадокс Жана Буридана: осел, находясь между двумя одинаковыми охапками сена, умер с голоду, не сумев сделать выбор.

Главным событием там является именно момент отказа от остиности.

В примере же № 10, с его изломанным рельефом, выпрямление движения есть факт не менее значимый, чем расставание с секвенцией.

Еще один пример: Малер. Симфония № 2. Часть 1 (приложение, пример 12).

Здесь нам интересна басовая мелодическая линия виолончелей и контрабасов, на которую время от времени накладываются короткие мотивы фаготов и контрафагота. Само по себе присоединение их к виолончелям и контрабасам не меняет струнной окраски звучания линии, но делает звучание струнных более плотным, жестким. Главное здесь в том, что фаготы своими включениями и выключениями каждый раз образуют новые оркестровые Вертикали, что помогает нам ориентироваться в происходящем.

Что же подчеркивает таким образом Малер?

Группа фаготов выделяет в мелодической линии два мотива. Первый из них, *соль* — *ре* — *соль*, возникает в эпизоде три раза и каждый раз подчеркивается фаготами. Надо сказать, что и далее во всей экспозиции этот мотив непременно отмечается посредством добавления духовых инструментов. Выделяя его таким способом в самостоятельные оркестровые Вертикали, автор констатирует важную смысловую роль данного мелодического звена.

Второй мотив, *ля-бемоль* — *фа* — *ре*, в отличие от первого, выделяемого при каждом проведении, дублируется фаготами не всякий раз. В приведенном примере это мелодическое звено возникает у струнных трижды, дублируется же фаготами и контрафаготом оно только два раза. Кстати, за пределами данного отрывка оно всегда звучит у струнных, дублирование больше не встречается. Почему?

Очевидно, потому, что в конструктивном плане роль данного мотива не столь велика, как первого (что действительно очевидно для тех, кто хорошо знаком с произведением). Но все же, если это звено в нашем отрывке подчеркивается фаготами при втором и третьем проведении, почему того же не происходит при первом?

Причины две.

Начнем с "менее уважительной". Мотив здесь выделяется тогда, когда служит исходным звеном секвенции (второе и третье проведение). Более же уважительная причина (она же главная) вот в чем: будь данный мотив выделен фаготами в первом такте нашего примера, произошел бы конфуз. Дело в том,

что непосредственно за ним следует мотив, суть которого мы рассматривали ранее. Получилось бы, что фаготы выделяют в линии струнных последнюю четверть начального такта и две первые четверти следующего как **единую оркестровую Вертикаль**. Но ведь она никоим образом не является единой. Мы уже убедились, что роли двух мотивов здесь различны — они представляют собой **разные мелодические Функции**, а разные Функции не могут быть одинаково окрашены, особенно когда они расположены встык.

Теперь поговорим о некоторых характерных особенностях Горизонталей и Вертикалей (в сущности, их нельзя рассматривать в отрыве друг от друга, ибо это две составляющие единого процесса). Уже было сказано, что включение или выключение тембровой линии (одного инструмента или группы) обозначает четкую границу между оркестровыми Вертикалями.

Но и здесь есть свои тонкости. Рассмотрим такой пример: Шостакович. Концерт № 1 для виолончели с оркестром (приложение, пример 13).

В первом такте начинается первая Вертикаль произведения. Где она кончается? Если буквально исходить из того, что было сказано чуть выше, то она кончается на первой доле второго такта, а со второй его доли (вступление гобоев, кларнета, фагота и контрафагота) начинается следующая Вертикаль. Но вряд ли подобный механистический подход будет здесь уместен. Весь приведенный эпизод, безусловно, представляет собой единую Вертикаль, и то, что линия деревянных духовых постоянно прерывается паузами, еще ничего не значит. Это как раз тот самый случай, когда пауза — неотъемлемая деталь единой смысловой линии.

Еще один пример: Берлиоз. Фантастическая симфония. Часть 1 (приложение, пример 14).

Так же как и в предыдущем случае, неправильно было бы считать, что вступление струнных в седьмом такте знаменует начало новой Вертикали. Просто поведение струнных здесь, в первом изложении главной партии, весьма прихотливо и в данном случае призвано подчеркнуть максимальное замедление ритмического движения темы в кадансе. Если хотите, паузы струнных в первых шести тактах входят в смысловую структуру данной их линии. Все возможные сомнения по этому поводу снимает, кстати, сам Берлиоз в репризе (приложение, пример 15).

Как видим, фактурный слой (при очевидном его членении на три "подфункции") стабильно сопровождает всю тему.

Чтобы поставить точку в разговоре о паузе как составной части Функции, давайте рассмотрим элементарную фактурную модель, скажем, вальса. Она настолько проста, что даже не требует иллюстрирования. В ней обязательно есть мелодическая Функция (она может быть какой угодно), ритмогармоническая (так как мы рассматриваем элементарную модель, то можно ручаться, что на сильную долю там приходится пауза, зато вторая и третья доли — ударные) и басовая (чаще всего удар на сильную долю и паузы на вторую и третью). Ведь никому из нас не придет в голову, что каждая пауза в подобной музыкальной ткани приводит к обновлению Вертикали. Просто такова ритмическая структура стабильных басовой и ритмогармонической Функций.

Правда, вальс вальсу рознь. И вальс можно написать так, что о какой-либо принципиальной стабильности ткани и говорить не придется. Здесь мы переходим к рассмотрению варианта, когда тембровое изменение само является **причиной** обновления музыки (приложение, пример 16: Р. Штраус. *Erste Walzerfolge* из оперы "Кавалер роз").

В этом эпизоде только второй и третий такты составляют единую Вертикаль, так как структуры их идентичны. Все прочие такты по структуре более или менее различаются. **Первый такт**: на первой доле прерывается линия контрабасов (далее она в эпизоде не возникает). Здесь также обрывается (на третьей восьмой) линия второго фагота, но она как раз получит продолжение, правда иное. И наконец, только на третьей доле вступает мелодия, которая затем уже будет звучать непрерывно. **Второй и третий такты**: структура, как уже было сказано, стабильна. **Четвертый такт**: вступают второй кларнет и первый фагот, умолкают вторые скрипки, а линии альтов и виолончелей принципиально меняются. **Пятый такт**: похож на четвертый, но второй кларнет и фаготы умолкают после второй доли. **Шестой такт**: сразу же умолкают альты и виолончели, зато вступают второй кларнет и фаготы с длинной хоральной линией. Да еще и первые скрипки подчеркивают восходящий микромотив мелодии. **Седьмой такт** похож на предыдущий, но там первые скрипки играли только третью четверть. **Восьмой такт** тоже похож на предыдущие два, но первые скрипки выключаются после первой же восьмой. **Девятый такт** без струнных, а хорал деревянных заканчивается на второй доле. **Десятый такт**: опять вступают виолончели, а долей позже вторые скрипки с альтами и (с новой Функцией) фаготы. **Одиннадцатый такт**: вторые скрипки те же, а вот альты и фаготы ведут себя иначе.

И так далее. Обратим внимание на то, что постоянное структурное обновление достигается не за счет калейдоскопической смены множества тембров, а благодаря изысканнейшему поведению немногочисленных тембровых линий.

Кто-то скажет, что все это мелочи. И будет не прав. В музыке вообще нет мелочей. Сыграем этот отрывок на рояле (монотембровый инструмент). Мы услышим милый, даже несколько простоватый вальс, далекий от всяких житейских бурь. Но в оркестре благодаря именно этим "мелочам" обаяние музыки возрастет многократно: игра тембров и Функций сделает этот бесхитростный вальс не менее для нас ценным, чем "вся философия мира".

И еще одно замечание: во всем этом более чем пятисоттактовом сочинении мы насчитаем не более двадцати групп соседствующих тактов с одинаковой структурой. Причем количество тактов в этих группах чаще всего два (второй и третий такты нашего примера представляют собой одну из этих групп), и только изредка больше (но не более четырех тактов). Бывают и такие вальсы!

А теперь давайте поставим точки над *i*. Сама по себе пауза в партии инструмента (или группы инструментов) не обязательно означает окончание данной инструментальной линии (читай: Функции ткани). Пауза, как мы убедились, нередко оказывается составной частью Функции. А вот начало или окончание самой Функции (линии) и является следствием или причиной произошедшего события и свидетельством того, что начинается новая Вертикаль.

Вернемся к причинам и следствиям. В подробно рассмотренном нами начале Первой симфонии Брамса все включения и выключения труб, а также третьей и четвертой валторн являются следствиями событий, происходящих во внетембровой сфере музыкальной ткани. То же можно сказать и о рассмотренных в этой главе эпизодах из Героической Бетховена и Второй Малера. В примере же из "Rosenkavalier Walzes" Р. Штрауса сами изменения логики инструментальных линий являются причинами музыкальных событий. А уж событие, будучи атрибутом Горизонталей, непременно влечет за собой смену оркестровой Вертикали.

Надо сказать, что Вертикали-следствия встречаются в европейской музыке гораздо чаще, нежели Вертикали-причины. Тот же Р. Штраус, на примере музыки которого мы рассматривали Вертикали-причины, самым широким образом использовал и Вертикали-следствия.

Вообще, причинно-следственные связи (если не иметь в виду их простейшие проявления) — вещь хитрая. И когда ваши аналитические навыки достигнут совершенства и вы с легкостью необыкновенной начнете оперировать причинно-следственными категориями, постарайтесь почаще вспоминать о яйце и курице.

К чему я это говорю? А к тому, господа молодые композиторы, что, когда вы работаете над партитурой своего произведения (читай: сочиняете оркестровое произведение), вы обязаны до мельчайших тонкостей представлять себе суть происходящих в нем процессов. А сами эти процессы должны быть, во-первых, удобопонимаемыми (как бы ни была сложна ваша музыка), во-вторых, предусматривающими возможность их реализации средствами именно вашего оркестра. Следовательно, в них, как в яйце, должна быть заложена вся органика вашей будущей партитуры-курицы⁶.

Глава 5. ФУНКЦИЯ И ТЕМБР

Взаимоотношения Функций музыкальной ткани и тембров — святая святых процесса инструментовки. Уже было сказано, что *различные одновременно звучащие Функции ткани должны отличаться друг от друга своим тембровым оснащением или характером звучания*. Это, в сущности, можно назвать **Вторым Законом инструментовки**. Но коль дошло до нумерации, следует здесь привести еще более важный **Первый Закон**: *всякое изменение в развитии музыкальной ткани должно сопровождаться изменением ее тембрового оснащения или характера звучания*.

"Тембровое оснащение" — понятие настолько ясное, что настойчиво повторяемое вслед за ним словосочетание "или характер звучания" может вызвать недоумение. Зачем, мол, эта добавка, и так все понятно. Но если мы хотим, чтобы наши Законы обладали универсальным действием, необходимо, чтобы их формулировки были исчерпывающими.

Простейшим образом обосновать необходимость этой "добавки" можно, заведя речь о **монотембровом оркестре**, струнном например. Сразу становится ясным, что говорить о разных тембрах бессмысленно: их в струнном оркестре, по сути дела, нет.

⁶ Кстати сказать, в России конца XIX — начала XX века курс композиции был разбит на два раздела: первый — теория композиции, второй — инструментовка. То есть на первом этапе тембровая сторона музыки как бы не рассматривалась, зато на втором этапе инструментовка становилась органической частью процесса сочинения музыки.

Но и применительно к разнотембровому оркестру наша "добавка" не утрачивает смысла. Нередко, оперируя даже огромным симфоническим арсеналом, композиторы на определенных стадиях развития музыки предельно ограничивают круг используемых тембров, приберегая львиную их долю для более действенных этапов формы. Состав оркестра Восьмой симфонии Шостаковича, например, трудно назвать скудным. Однако в экспозиции первой части изложение и главной и побочной тем автор поручает исключительно струнным инструментам.

Так что "характер звучания" не просто словосочетание. Когда некое музыкальное построение, состоящее из разных Функций ткани, исполняется однотембровыми инструментами, звучание каждой из этих Функций должно быть индивидуализировано. То есть каждая Функция должна иметь собственный характер звучания. Достигается это благодаря тесситурному разграничению Функций, а также использованию для каждой из них разных способов звукоизвлечения (легато, стаккато, пиццикато и т. д.).

Вернемся к двум нашим Законам. Эти Законы относятся к стратегической сфере инструментовки. Для полноты картины к ним необходимо добавить еще один "подзаконный акт": *выполнение требований Второго Закона является обязательным, если это не противоречит интересам Первого Закона*⁷.

В чем здесь фокус? А в том, что Второй Закон относится к **Вертикали** (одновременное звучание мелодии, ритмогармонии, противосложения и т. д.), тогда как Первый — к **Горизонтالي** ("...изменение в развитии..."), то есть к развивающейся во времени музыкальной материи, к процессу, который всегда важнее любого из частных событий, этот процесс образующих. А следовательно, когда интересы Первого и Второго Законов скрещиваются, приоритет следует отдавать Первому Закону.

Разберем такую ситуацию: в оркестре звучит, скажем, добропорядочный вальс. Мелодия, бас и ритмогармония. К ним время от времени добавляется некий подголосок. Для максимальной тембровой дифференциации четырех этих Функций оркестровые роли можно распределить, к примеру, так: мелодия — скрипки, бас — виолончели и контрабасы *pizzicato*, подголосок — некто деревянный, ритмогармония — валторны. Для данной гипотетической оркестровой Вертикали подобное тембровое воплощение Функций является практически идеальным. Но...

⁷ Почти цитата из А. Азимова.

Теперь вообразите, что в эту музыку должна внезапно вторгнуться новая Вертикаль — предельно драматичная и контрастная вальсу. Совершенно естественно, что она потребует и максимального тембрового обновления. Но, столь щедро распределив тембровые роли в вальсе, мы, в сущности, выложили все козырные карты на стол, и "крыть" новую Вертикаль нам будет уже нечем. Да, еще не звучали трубы и тромбоны, но ведь валторны-то уже были задействованы! А валторны — инструменты медной группы. Таким образом, звучание других медных инструментов (труб и тромбонов) в новой Вертикали не станет принципиально новым для этой нашей музыки.

Значит, в подобной ситуации в вальсе не следует использовать валторны. Пусть ритмогармонию там играют, как и мелодию, струнные (мелодия — *legato*, ритмогармония — *staccato*, что обеспечит **различный характер звучания** этих Функций, то есть Второй Закон будет соблюден "по минимуму"). Конечно, такое решение для самого вальса менее выгодно, чем предлагаемое первоначально, зато "по максимуму" смогут быть выполнены требования Первого Закона. Иными словами, несколько проиграв в частном (отдельная Вертикаль — сфера действия Второго Закона), мы ощутимо выиграем в целом (процесс, драматургия — сфера действия Первого Закона).

Описанная гипотетическая ситуация несет в себе, разумеется, некоторый элемент упрощения, но в логическом плане она достаточно показательна.

Давайте посмотрим, как воплощали эти Законы в своей практике "сильные мира сего". Откроем вновь партитуру Героической симфонии Бетховена.

После двух вступительных туттийных аккордов начинается главная партия (приложенис, пример 17).

В начальных тактах главной партии музыкальная ткань очевидно делится на две разные Функции: тему у виолончелей и фактуру у вторых скрипок и альтов. С пятого такта к этому "дуэту" присоединяется новый самостоятельный голос (первые скрипки). Итак, здесь действуют сначала две, а потом и три различные Функции, а озвучены они скрипками, альтами и виолончелями, то есть инструментами однотембровыми⁸. Второй

⁸ Легко, конечно, отличить звучание скрипки от звучания контрабаса, особенно в их традиционных диапазонах. Но представьте себе, что фактурный пласт в первых тактах примера сыграли бы не вторые скрипки и альты, а две группы скрипок. Услышали бы вы разницу?

закон здесь соблюдается "по минимуму". То есть индивидуализация Функций ткани осуществляется не за счет тембровых различий, а благодаря тесситурным и звукоизвлеченческим ухищрениям. О подробностях чуть позднее.

Главная партия Героической в процессе развития проходит три стадии: изложение, развитие и апофеоз⁹. Первая стадия представлена в нашем примере почти полностью, и, как видим, тембр-"монополист" в ней — струнные. Приведем теперь пример из начала второй стадии (приложение, пример 18).

Мелодическая линия дробится и "гуляет" от духовых к струнным и обратно (о подробностях этого процесса мы тоже еще поговорим). Здесь превалируют деревянные. И наконец, после динамического и фактурного насыщения музыка главной партии вступает в свою высшую стадию (приложение, пример 19).

Апофеозное проведение: тему играют все деревянные, все медные (с некоторыми отклонениями), альты, виолончели и контрабасы. И хотя здесь только пять медных инструментов, мы, зная их динамические возможности, можем не сомневаться, что именно они определяют тембровую окраску эпизода. К здешним подробностям мы еще вернемся, а пока обратим внимание на главное в трех последних примерах, а именно на характер поведения темы: первое проведение — виолончели, второе — духовые (преимущественно деревянные) в три этажа, третье — все инструменты (кроме литавр и скрипок) в пять (!) этажей. То есть, начавшись весьма скромно, тема постепенно не только завоевывает тесситурное и динамическое пространство, но и завладевает практически всеми тембрами оркестра. Ну право, "идея, овладевающая массами". А тембры — участники некоего театрального действия. Вот это и есть то, что мы называем тембровой драматургией (о ней разговор нам еще предстоит).

Мы определили императивную идею главной партии: тотальная экспансия темы. Этой идее, естественно, подчинены все этапы развития главной партии, все ее оркестровые Вертикали. Но так ли уж страдают оркестровые Вертикали из-за того, что их интересы подчинены требованиям драматургического процесса?

Вернемся к началу главной партии. Сразу же обратим внимание на то, что виолончели играют тему *legato*, а вторые скрипки и альты пульсируют короткими отрывистыми восьмы-

⁹ Практически буквально эту формулу построения главной партии использовал в своих поздних симфониях Чайковский.

ми. Линия же, с которой вступают затем первые скрипки, по своей графике, характеру звукоизвлечения и тесситуре отличается от предшествующих линий: их пульсация на *соль* медленнее и мягче пульсации альтов и вторых скрипок, но энергичнее линии виолончелей (благодаря синкопам). Это само по себе уже обеспечивает индивидуализированный характер звучания каждой из наблюдаемых Функций, несмотря на их единую тембровую окраску. Разумеется, контраст между ними был бы гораздо более ярким, если бы каждая из Функций была представлена инструментами разной тембровой природы. Но что бы получилось дальше? Ну, задействовал бы Бетховен уже на первой стадии инструменты, скажем, двух групп. На второй стадии ему пришлось бы обратиться к услугам третьей группы, чтобы новая фаза развития обрела и новое тембровое обличье. Но тогда у него не осталось бы никаких тембровых ресурсов для обновления на третьей, главной стадии, а это значит, что провалилась бы основополагающая для главной партии идея планомерной тембровой экспансии: от виолончелей — через деревянные — к медным. И грош цена была бы тогда всем тембровым изыскам первых тактов! Вариант, избранный Бетховеном, и есть в чистом виде пример подчиненности Второго Закона Первому.

Давайте обратим внимание еще на один аспект главной партии, чрезвычайно характерный для Бетховена. Как уже было сказано, по традиции классического симфонизма было естественным поручать исполнение главной темы струнным инструментам. А уж среди струнных главным претендентом на эту роль были, конечно, скрипки, и это их право никем не оспаривалось. До Бетховена. Он же подверг ревизии как права, так и ограничения. В этом смысле чрезвычайно показательна тембровая судьба главной темы в первой части Героической симфонии. Мы наблюдали, что уже на протяжении главной партии тема прошла у всех инструментов оркестра, кроме литавр и... скрипок (исключая единственный короткий мотив на втором этапе). То есть главная тема проводится кем угодно, только не теми, кому полагалось это делать в соответствии с господствовавшей традицией! Небольшое зерно главной темы впервые после этого появится у скрипок лишь в последних тактах экспозиции. Несколько раз элементы главной темы возникнут у скрипок и в разработке, постепенно укрупняясь при этом. Впервые же развернутая тема зазвучит у скрипок в репризе! Получается, что за скрипками не только не закреплена привилегия проведения главной темы, — напротив, им, в отличие от

всех остальных, приходится как бы завоевывать это право на протяжении почти всей первой части. Вот она, участь бывшего "привилегированного" класса! (Интересно, что в следующей части — Траурном марше — именно скрипкам отведена главная роль. Судьбу свою оплакивают?)

Но нельзя не поразиться "политическому" реализму Бетховена: откровенно нарушая букву закона (дискриминация скрипок), он смиренно соблюдает его дух. Ведь главную тему первыми играют виолончели, то есть струнные! Впрочем, Бетховен "воевал" не с самими скрипками, а только с их привилегиями.

Бетховен, прямо скажем, не всегда бывал лоялен к праву скрипок на изложение тематизма. В Allegretto Седьмой симфонии тему начинают струнные, но... без скрипок (!): играют альты, виолончели и контрабасы. В изложении главной темы Финала Пятой симфонии активно участвуют все струнные (даже скрипки!), но тембровое "лицо" ее определяют все же духовые инструменты. В Скерцо той же Пятой основную тему начинают виолончели с контрабасами, а, когда вступают остальные струнные (и скрипки!), автор раз за разом дублирует их деревянными, причем делает это все более настойчиво, пока деревянные не перехватывают этот тематический оборот у скрипок окончательно¹⁰. Примеров особого отношения к скрипкам в симфониях Бетховена немало. Кульминационным в этом смысле является начало Финала Девятой: мощное tutti... без участия струнных должно было производить на современников весьма сильное впечатление. Сомневающимся же легко было объяснить, что струнные во вступлении к Финалу исполняют роль хора (исключая, конечно, эпизоды реминисценций из предыдущих частей) и во внутренние дела оркестра вмешиваться не должны¹¹.

А теперь, после всех "лирических отступлений", самое время заняться подробным анализом приведенных эпизодов главной партии Героической. Мы к этому анализу, по сути, еще и не приступали (приложение, пример 17).

Итак, начало главной партии. Первые четыре такта — **первая Вертикаль**: тема у виолончелей и фактурный пласт у вторых

¹⁰ Кстати, именно тогда, когда этот элемент начинает звучать у "чистых" деревянных, он утрачивает свою статичность и обретает способность к развитию.

¹¹ Но скрипок-то это не касается! Ведь роль хора там исполняют только виолончели с контрабасами.

скрипок и альтов. **Вторая Вертикаль** (пятый и шестой такты): в ткань вплетается новая линия (первые скрипки). **Третья Вертикаль** (такты восьмой — десятый, о седьмом такте чуть позже): здесь происходит радикальная трансформация ткани — главная роль переходит к первым скрипкам. Они излагают вспомогательный мотив главной темы, линия же виолончелей, утратив мелодическое содержание, выполняет теперь откровенно басовую Функцию¹².

Обратим теперь внимание на поведение фактурного пласта. На вступление первых скрипок этот пласт не реагирует. Так оно и должно быть. Ведь начальные два такта линии первых скрипок ничего не меняют в судьбах тематической и фактурной линий. Эти два такта скорее "предвосхищающие" (технологическая сущность синкоп первых скрипок раскроется только в разработке). Следующий, седьмой такт — переходный: пульсация первых скрипок приостановлена, но пока на том же *соль*. Функциональный смысл линии виолончелей меняется, но еще не ясно, в каком направлении. С наступлением же восьмого такта определяется смысловая трансформация линий первых скрипок и виолончелей — своего рода смысловой контрапункт. Суть изменения не только в том, что мелодическая Функция перешла к первым скрипкам, а виолончели повели откровенно басовую линию. Изменился сам характер мелоса: на смену решительной интервалике темы виолончелей пришла мягкая поступенность мотива первых скрипок (роль скрипок здесь явно не героическая!). То ли несколько предвосхищая это событие, то ли реагируя на остановку синкопированного *соль* первых скрипок (а скорее всего — по обеим причинам), в седьмом (переходном) такте смягчилась фактура: вместо репетируемых секст вторых скрипок и альтов мы слышим ту же сексту, но уже мелодизированную (вторые скрипки)¹³.

Отметим еще одно примечательное обстоятельство: освобожденные от начальной фактуры альты присоединяются к линии первых скрипок (октавой ниже). Это происходит в восьмом такте примера, то есть в тот именно момент, когда линия первых скрипок обретает новый функциональный смысл — мелодический. Следовательно, то, что было у первых скрипок до седьмо-

¹² Это как раз тот случай, когда формирование новой Вертикали обусловлено не инструментальным, а ролевым обновлением.

¹³ Хрестоматийный пример действия Первого Закона "по минимуму": Функция реагирует на обновление Горизонтальной не тембровой трансформацией, а изменением характера звучания.

го (переходного) такта, и то, что началось с восьмого, относится к разным горизонтальным Функциям. А, как уже не раз было сказано, разные Функции, тем более расположенные рядом, не могут иметь одинаковой окраски (или характера звучания). Альты, подхватив октавой ниже линию первых скрипок, как раз и придают ей новый характер звучания¹⁴.

Интересен эпизод из второго этапа главной партии (см. приложение, пример 18). В функциональном плане здесь как бы происходит возврат к начальному варианту: налицо, как и там, два пласта — тематический и фактурный. Но есть и разница: фактурный пласт стал тверже — репетируются уже не интервалы, а аккорды. Мелодия же, перейдя к духовым инструментам, начинает звучать в три этажа (флейта, кларнет и валторна). Но самое интересное происходит с мелодией дальше. Из темы выделяется короткое звено, которое сначала мигрирует к струнным (первые скрипки, виолончели и контрабасы), а затем возвращается к духовым. При возвращении возникает некоторая заминка: дело в том, что это звено, в отличие от первого, основанного на тоническом трезвучии, базируется на звуках субдоминантового трезвучия, а не все они доступны данной натуральной валторне, и ее в этом комплексе Бетховен вынужден заменить фаготом. И все же наиболее интересно второе звено, порученное струнным. Почему струнным? Почему его не могли, как первое и третье звенья, сыграть те же духовые?

Сыграть его духовые, конечно, могли бы. Но ведь это звено — минорное, основанное на звуках трезвучия второй ступени. Бетховен отделяет минорное звено от его мажорных собратьев и осуществляет это чисто тембровыми средствами.

Задержимся еще на минуту на этом минорном струнном звене. Как было сказано, оно звучит у первых скрипок, виолончелей и контрабасов. Но, строго говоря, в чистом виде оно звучит только у виолончелей и контрабасов. У первых скрипок этот мотив искажен: *ми-бекар* вместо *до*. (Опять у первых скрипок не все слава Богу!) Ничего не скажешь, особое отношение было у Бетховена к этой оркестровой группе.

И наконец, последний фрагмент главной партии (приложение, пример 19). Здесь нас должно заинтересовать поведение темы с последней доли четвертого такта: из всех инструментов, участвовавших в проведении темы в первых тактах эпизода, при ней остаются только альты, виолончели, контрабасы и фаготы. Почему отключились медные, вроде бы понятно: не все

¹⁴ То же пример действия Первого Закона "по минимуму".

звуки этого тематического звена им доступны, и, чтобы не создавать суеты (эту тематическую ноту, мол, инструмент может сыграть, а эту — нет, поэтому вынужден играть другую), медные "честно" переключаются на гармонию. Не так ясно, правда, почему от темы здесь отрешиваются флейты, гобои и кларнеты. Ведь им-то эти звуки вполне доступны!

Чтобы понять подлинную причину происходящего, необходимо присмотреться к ладовой основе этого тематического звена: она — минорная (мотив основывается на звуках трезвучия шестой ступени)! А тембровые параметры минорно ориентированных тематических мотивов автором уже заданы (вспомните второй эпизод главной партии): такие мотивы должны звучать у струнных. А раз так, отключение не только медных, но и деревянных (кроме фаготов) предопределено¹⁵. Кстати, флейты и гобои выключаются из темы даже чуть раньше, в третьем такте, для того, очевидно, чтобы "подготовить" слушателя к полной переориентации духовых, сделать ее не слишком резкой. Ведь смена мажора на минор здесь хоть и событие, но не такое уж глобальное, поэтому использовать радикальные методы для его освещения было бы не вполне уместно.

Еще несколько слов о мажоре и миноре. Показательно, что и в разработке, где вообще-то приветствуются всякие трансформации, минорные тематические мотивы, как правило, поручаются струнным (и скрипкам!), а мажорные, за одним единственным исключением (такт 369)¹⁶, реализуются с участием деревянных духовых¹⁷.

Вы скажете: раз медные не могут озвучивать минорные трезвучия, они независимо от авторской воли просто вынуждены отключаться от минорных тематических звеньев! Да. Но Бетховен сознательно распространяет "немочь" медных и на вполне дееспособные деревянные, обрекая тем самым минорные мелодические звенья на чисто струнную окраску и обращая органические недостатки натуральных медных инструментов на пользу своей партитуре: игра разноокрашенных мажора и минора становится сильным средством драматургии.

А теперь, когда мы кратко ознакомились с действием двух Законов оркестровки и "подзаконного акта" к ним, пора обследо-

¹⁵ Фаготы здесь никак не влияют на окраску тематического звена. Они лишь уплотняют линию струнных.

¹⁶ Там мажорный мотив поручен всей струнной группе, но, ужатый до трех нот, он в известной мере утрачивает тематическую принадлежность.

¹⁷ Да! Вряд ли можно сказать, что Бетховен был недостаточно последователен.

довать Третий Закон: Символы, относящиеся к единой Функции, должны иметь одинаковое (или максимально близкое) тембровое оснащение или характер звучания. Стоп! Что это еще за Символы?

Возьмем некую мелодию. Например, "Чижик-пыжик". Применительно к предмету нашего разговора она представляет собой горизонтальную Функцию музыкальной ткани. Представим себе, что она поручена сольному инструменту (скажем, гобой). Тогда каждый звук этой славной мелодии будет являться Символом (знаком) данной горизонтальной Функции, подобно тому как каждая буква текста, который вы сейчас читаете, является символом (знаком) фиксированной речи¹⁸. Пока все просто. А теперь представьте, что "Чижика" играют два инструмента (гобой и кларнет, например) в октаву (двухэтажное изложение). Теперь уже нельзя сказать: "звук мелодии", так как каждый раз это будет не один, а два звука — гобоя и кларнета. Строго говоря, даже если бы эту песенку (или что-нибудь другое) играли, к примеру, скрипки *unisono*, то и тогда нельзя было бы говорить "звук", потому что каждый раз это был бы не один, а столько звуков, сколько скрипачей в группе. И *unisono* здесь ничего не меняет. Теперь можно и сформулировать определение: Символом горизонтальной Функции является каждая ее *длительность*.

Почему так замысловато: "длительность"? А как еще? Почему не "звук", мы уже разобрались чуть выше. "Нота"? Но вспомним ту же побочную партию из Первой Бетховена. Там в каждом из мотивов половинная заливована с последующей восьмой. Две эти заливованные ноты образуют единую длительность, являющуюся одним из Символов данной горизонтальной Функции. Так что определение именно длительности как Символа горизонтальной Функции является наиболее универсальным.

Но кроме горизонтальных есть еще, как мы помним, и вертикальные Функции (аккорд, к примеру). Символом вертикальной Функции музыкальной ткани является каждый ее *тон*. Понятие *тон* имеет в данном случае всем хорошо знакомый гармонический смысл: основной тон, терцовый тон и так далее, вплоть до неопределимых (в атональных созвучиях, например).

Иными словами, Символ применительно к горизонтальной Функции имеет горизонтальное же выражение: *длительность*. А применительно к вертикальной Функции Символ = *тон* (понятие вертикальное).

¹⁸ Пробелы между словами, кстати говоря, тоже являются символами фиксированной речи. И здесь возникает естественная аналогия между пробелами и паузами, входящими в смысловую структуру Функции музыкальной ткани.

Вернемся к Третьему Закону. Суть его в следующем: в то время как сами Функции должны звучанием отличаться друг от друга, между Символами внутри каждой Функции должно царить полное тембровое согласие.

Строго говоря, согласие это должно быть не только тембровым. Музыкальный звук имеет четыре характеристики: *высоту, длительность, громкость и тембр*. Разумеется, никто не может в обязательном порядке требовать от звуков (Символов) Функции одинаковой *высоты*. Можете ли вы представить себе, например, мелодию, целиком построенную на одной ноте? Вряд ли. Правда, тематическое зерно, и даже очень важное, таким быть может¹⁹. Но уж совсем исключается, очевидно, построенный на одной ноте гармонический комплекс. Теперь о *длительности*. Нелепо настаивать на одинаковой длительности всех Символов горизонтальной Функции (хотя такое и возможно: в том же "Чижике-пыжике" шесть первых Символов имеют одинаковую длительность), а вот *одинаковой длительности Символов вертикальной Функции* требовать можно и нужно. Если помните, во второй главе мы в качестве примера монолитной вертикальной Функции упоминали о хорале, все голоса которого ритмически идентичны (музыка, написанная "столбами"). Что же касается *громкости и тембра*, то схожесть Символов как горизонтальных, так и вертикальных Функций по этим параметрам просто необходима.

О динамической стороне Символов мы будем подробно говорить в следующей главе. А пока вернемся к тому, что между Символами внутри каждой Функции должно царить полное тембровое согласие. За примерами далеко ходить не надо. Достаточно еще раз обратиться к приведенным эпизодам главной партии Героической.

В начале первого эпизода тематическая Функция поручена виолончелям. Виолончели озвучивают все Символы тематической Функции, а потому единая тембровая окраска звуков темы не требует доказательства. Фактурная Функция отдана здесь вторым скрипкам и альтам, а мы уже отмечали, что отличить тембр скрипок от тембра альтов в данной ткани практически невозможно. Следовательно, и в фактуре царит полная тембровая гармония. Но вот фактура меняется (седьмой такт), оба ее Символа озвучены теперь вторыми скрипками, а значит, опять нет никаких сомнений в единой окраске фактурных звуков. То же можно сказать и о втором элементе главной темы: все его

¹⁹ Например, первые два такта темы вступления из Четвертой симфонии Чайковского.

Символы подаются первыми скрипками и альтами в октаву. И здесь не возникает никаких вопросов.

Чуть более сложные построения мы видим во втором эпизоде главной партии: первое звено тематической Функции поручено флейте, кларнету и валторне (в три этажа). Вы скажете: но ведь это разные тембры! Да, но это как раз не имеет никакого значения. Важно то, что все Символы тематической Функции подаются именно этим инструментальным комплексом и, следовательно, имеют одинаковую окраску!²⁰ Сказанное относится также и ко второму (первые скрипки, виолончели, контрабасы), и к третьему (флейта, кларнет, фагот) тематическим звеньям эпизода. Что касается фактуры эпизода, она, как и в начале главной партии, представлена вторыми скрипками и альтами, а значит, можно не сомневаться в тембровой идентичности ее тонов.

У вертикальной Функции — своя специфика. Если вертикальная Функция представляет собой, скажем, трезвучие, то она и состоит из трех Символов, по числу тонов трезвучия: основного, терцового и квинтового. Даже если это трезвучие изложено в несколько этажей. Просто тогда каждый Символ (тон) Функции будет, в свою очередь, многоэтажным.

Надо сказать, вертикальная Функция — вещь не самая элементарная. Не всегда возможно требовать одинакового тембрового оснащения всех ее Символов. Возьмем, скажем, нонаккорд (пять Символов-тонов): далеко не каждый оркестр располагает, к примеру, пятью кларнетами (гобоями, трубами и т. д.) для его монотембрового изложения. Поэтому в нашем Третьем Законе есть оговорка о "максимально близком тембровом оснащении". Это не послабление. Закон попросту констатирует то, что давно уже узаконено практикой.

Говоря о многоэтажной вертикальной Функции, нам не обойтись и без рассмотрения такого ее аспекта, как динамическое равновесие. Об этом — в следующей главе.

²⁰ Здесь есть одна подробность: в третьем такте эпизода флейта выключается из мелодической Функции. Не надо видеть в этом стремление автора к созданию новой горизонтальной Функции или тем более новой оркестровой Вертикали. Причина выключения флейты вполне земная: Бетховен не хотел вводить флейту в крайний регистр, где ее звучание приобрело бы весьма напряженный характер, что не слишком уместно на этой довольно спокойной стадии развития.

Глава 6. ДИНАМИЧЕСКОЕ РАВНОВЕСИЕ

Динамическое равновесие — важный аспект оркестровой науки. Авторы учебников инструментовки уделяют немало внимания этой стороне оркестрового письма. Но с их конкретными рекомендациями не всегда можно согласиться.

Суть этих рекомендаций сводится к тому, что *все звуки оркестровой Вертикали должны быть тщательно уравновешены по силе звучания*. На первый взгляд все верно. Действительно, представим себе, скажем, звучащее в оркестре трезвучие, квинтовый тон которого довольно слаб, основной очень силен, а терцовый слаб настолько, что вовсе заглушается мощным основным тоном. Вряд ли можно считать такое оркестровое изложение трезвучия удачным. Хотя бы потому, что в этом случае мы услышали бы не трезвучие, а квинту (терцовый тон не слышен!), то есть подобное оркестровое решение исказило бы суть музыки.

Стремление к динамической уравновешенности всех звуков оркестровой Вертикали вроде бы и справедливо, но, увы, далеко не всегда может быть реализовано. Вообразим, например, мощный многоэтажный туттийный эпизод, охватывающий диапазон от контроктавы до четвертой октавы. Все это пространство можно озвучить струнными и деревянными, тромбоны и туба укрепят нижний регистр, выше их расположатся валторны, еще выше — трубы. Но не в третьей же октаве (и выше)! А это значит, что верхний участок ткани, озвученный только струнными и деревянными, будет объективно слабее нижних его этажей, укрепленных мощными медными инструментами. Строгое соблюдение директивы о динамическом равновесии *всей оркестровой Вертикали*, как видим, не всегда возможно.

Зато возможно и необходимо соблюдать эту директиву в отношении *вертикальных Функций ткани*. Причем, чем компактнее вертикальная Функция ткани, тем жестче требование к соблюдению динамического равновесия ее компонентов. И тем настоятельнее необходимость в их одинаковой тембровой оснащенности.

Итак, Третий Закон требует от вертикальной Функции ткани одинаковой (или сходной) окраски тонов. Соображения динамического равновесия требуют от вертикальной Функции ткани сбалансированной громкости тонов. Не стоит пугаться этих перекрестных требований: они прекрасно согласуются друг с другом. А именно: **одинаковая тембровая оснащенность тонов вертикальной Функции ткани автоматически обеспечивает их динамическое равновесие**. Вот наглядный пример:

Мы уже настолько опытные, что сразу видим четкое деление оркестровой Вертикали на три Функции: басовую у виолончелей и контрабасов, фактурную у альтов и тематическую у валторн. Вот валторны нас и интересуют.

Тематическая Функция, представляющая собой монолитный хорал, озвучена четырьмя валторнами, то есть монотембровая окраска всех тонов этой Функции обеспечена, как того требует Третий Закон. А уж однотембровые инструменты, в свою очередь, обеспечивают одинаковые динамические характеристики всех ее тонов.

Еще один пример: Бетховен. Симфония № 7. Скерцо (приложение, пример 21).

Разберем этот эпизод по косточкам. Он состоит из трех Вертикалей: полифункциональная первая (такты 1 — 4) и две монофункциональные (такты 5 — 6 и 7 — 8). Сначала займемся первой.

Кажущаяся незамысловатой ткань первой Вертикали составлена пятью (!) Функциями: одноголосная восходящая линия (флейта и гобой в октаву), тематическая линия (два фагота в терцию), трехэтажная ритмогармоническая Функция (скрипки, альты и виолончели) и басовая (контрабасы). Кроме того, в четвертом такте возникает квинтовый комплекс валторны и литавр. Он не впервые появляется здесь, просто паузы в партиях валторны и литавр входят в их смысловую линию.

Рассмотрим каждую из Функций. Восходящая линия деревянных полностью отвечает требованиям Третьего Закона к горизонтальной Функции, так как каждый ее Символ излагается флейтой и гобоем в октаву. С точки зрения динамического

равновесия эта линия также не вызывает сомнений, ведь динамические характеристики флейты и гобоя в тех диапазонах, в которых они здесь представлены, весьма близки.

Тематическая линия в функциональном плане комбинированная: с одной стороны, она горизонтальная (мелодия), с другой стороны, она проводится в терцию и, следовательно, имеет признаки вертикальной Функции. Чтобы все было точно, определим эту линию как состоящую из двух родственных подфункций, изложенных в терцию. Проведение такой линии двумя однотембровыми инструментами (фаготами) полностью удовлетворяет нашим требованиям: все ее Символы (как в горизонтальном, так и в вертикальном понимании) окрашены одинаково и имеют идентичные динамические показатели.

Ритмогармоническая Функция в этом смысле тоже безукоризненна: она играется струнными инструментами (одинаковая окраска), и каждый из двух ее Символов изложен в три этажа. Так образуется равновесная шестизвучная вертикальная Функция, где на каждый звук приходится полная группа инструментов (перечислим сверху вниз: первые скрипки, вторые скрипки, альты, альты, виолончели и виолончели).

Басовая Функция (контрабасы) и вовсе не требует рассмотрения. Она одноголосная (горизонталь), значит, проблемы вертикального равновесия для нее не существует. Она поручена одному тембру, и, следовательно, единство ее окраски очевидно.

Зато совсем не очевидным представляется комплекс валторны и литавр в четвертом такте. Если данный комплекс призван образовать единую вертикальную Функцию (а именно об этом свидетельствует идентичная ритмическая организация линий валторны и литавр), то налицо нарушение Третьего Закона: ведь валторны и литавры — очень разные инструменты!

Нарушение Третьего Закона действительно налицо. Но законы искусства и законы человеческие суть разные вещи. Нарушение законов искусства может доставить неприятности разве что самому нарушителю. А дальше все зависит от того, кто и как эти законы нарушает. Когда это делает Бетховен, можно быть уверенным, что тем самым он если и не создает новый закон, то, во всяком случае, формирует обоснованное исключение из закона. Комплекс "валторна — литавры" не отвечает формальным требованиям Третьего Закона, но он... прекрасно звучит! А что еще требуется от оркестровой ткани?²¹

²¹ Здесь есть один любопытный смысловой аспект: с точки зрения Бетховена, между медными и ударными инструментами есть важное общее. И те и

Вообще, законы искусства имеют не запретительный, а скорее рекомендательный характер. Их цель — избавить художника от необходимости "изобретать велосипед" там, где можно обойтись существующими наработками, и тем самым дать ему возможность сосредоточиться на решении главных творческих проблем. Если же автор решил придумать нечто принципиально новое — пожалуйста! Но тогда он и принимает на себя всю ответственность.

Но вернемся к нашему примеру. Вторая Вертикаль (пятый и шестой такты) безукоризненна: монофункциональная хоральная структура излагается струнными (по группе на каждый тон). Ни к окраске, ни к динамике тонов придаться невозможно. Третья Вертикаль не в такой степени идеальна: ее столь же монолитная, как и у второй Вертикали, ткань поручена гобоям и фаготам — инструментам разным, но близким по звучанию, что обеспечивает хоть и не одинаковую, но близкую окраску ее тонов. Для Третьего Закона этого достаточно. Динамическое равновесие тонов Функции здесь также вполне обеспечивается.

Стремление Бетховена к единству окраски и динамическому равновесию Символов внутри каждой Функции ткани совершенно очевидно. Но это единственная сторона бетховенского оркестрового письма, которая не всегда могла быть идеально реализована средствами его оркестра. Так, для идеального изложения четырехтоновой хоральной структуры (вторая Вертикаль последнего примера) струнных инструментов было достаточно. Но та же структура в третьей Вертикали реализована двумя гобоями и двумя фаготами, инструментами хоть и близкими, но разными. Четырех одинаковых духовых инструментов в оркестре Бетховена еще не было.

Разумная тенденция — великая сила. Уже к середине XIX века стараниями Берлиоза и Вагнера тройной и даже четверной состав оркестра становится нормой. Сделано это было, конечно, не для того, чтобы оркестр зазвучал громче (если такая цель и преследовалась, то в последнюю очередь), а как раз для создания возможности озвучивать любую компактную Функцию ткани монотембровыми инструментами.

Другие были до него по сути инструментами вспомогательными, второсортными. Это обстоятельство, возможно, послужило дополнительным основанием для сведения валторны и литавр в один комплекс. Не стоит забывать также о традициях военной музыки (духовой оркестр), где соединение медных и ударных весьма распространено.

Но вернемся к последнему примеру. Мы убедились, что все Функции данного эпизода (кроме комплекса "валторна — литавры") с точки зрения Третьего Закона либо идеальны, либо удовлетворительны. То же можно сказать о внутреннем динамическом равновесии всех Функций. Что же, пора перейти к межфункциональному динамическому соотношению в оркестровой Вертикали?

А вот это как раз совсем не обязательно. Дело в том, что разумный межфункциональный динамический дисбаланс не только не вреден, а даже полезен для оркестровой Вертикали.

Посудите сами: разве не целесообразно, когда более важные Функции ткани звучат несколько громче, чем Функции второстепенные? Повторяю, такой дисбаланс должен быть разумным, то есть нельзя допускать, чтобы одна Функция (даже самая важная) совсем заглушала другую (даже третьестепенную). Кому нужна деталь оркестровой ткани, которая не слышна? Иными словами, если что-то написано, оно должно быть слышимым. Если нечто не прослушивается, оно не должно было быть написано.

Исходя из сказанного, композитор обязан, разумеется, беспокоиться о межфункциональном динамическом соотношении. С осторожностью, например, следует поручать одну из звучащих Функций тромбонам, а другую — челесте, хотя совсем исключать такой вариант не следует. Он возможен, если тромбоны звучат достаточно тихо и в нижнем регистре (то есть на значительном тесситурном удалении от звучания челесты). Попытка соединить таким образом трубы и челесту имеет гораздо меньше шансов на успех. И это не потому, что трубы громче тромбонов (они и не громче), а потому, что трубы и челеста не могут быть достаточно радикально разнесены по регистру. Но мы несколько отвлеклись.

Итак, композитор не освобождается от забот о динамическом соотношении Функций ткани, но заботы эти отнюдь не должны носить того глобального смысла, каковой предписывается обычно учебниками инструментовки. Автор партитуры обязан, как минимум, исключить возможность того, что какие-то детали оркестровой ткани будут неслышимы (заглушаемы). Окончательная же (я бы сказал, художественная) балансировка динамики звучания — дело дирижера.

Но, разумеется, чем тщательнее продумает автор нюансировку своей партитуры (не в плане некоего абстрактного равновесия звучания, а в соответствии со смысловым содержанием ее деталей), тем ближе к идеалу будет ее живое звучание. На дирижера надейся, а сам не плошай. Так, партитуры некоторых ве-

ликих симфонистов я называю "самозвучащими". То есть, при условии, что оркестр вовремя играет нужные ноты, произведение как бы автоматически прекрасно звучит. В таких случаях дирижеру остается стараться сделать это звучание еще чуть-чуть лучше²².

Рассмотрим фрагмент из такой "самозвучащей" партитуры (приложение, пример 22: Малер. Симфония № 9. Часть 1).

Это, если можно так выразиться, образец высшего пилотажа. Анализируя фрагмент, мы будем оперировать привычными понятиями: Вертикаль, Функция и так далее — и заметим, как необычно проявляют себя эти структуры. Музыка Малера сложнее музыки Бетховена, как теория относительности сложнее физики Ньютона. Но ведь Эйнштейн не отменил законы Ньютона, а лишь внес в них свои поправки. Так и музыка Малера базируется на бетховенских законах, но вносит в эти законы свои поправочные коэффициенты. Итак, к делу.

От количества Функций ткани глаза не разбегаются: их всего три. Это (перечислим сверху вниз) хоральные вздохи деревянных, фанфары труб (потом переходящие к скрипкам) и ости-натная басовая линия. Басовой, впрочем, она может быть названа только потому, что расположена ниже остальных. Ведь в ее основе лежит важнейшее тематическое звено. С нее и начнем.

Сразу обращает на себя внимание постоянная смена окраски басовой линии. Она как бы дышит, живет. Надо сказать, что линия эта возникла еще за одиннадцать тактов до нашего фрагмента. Здесь нет возможности привести всю ее целиком, так что верьте мне на слово, а еще лучше откройте партитуру Симфонии. Сначала линия звучала у литавр *solì ff*. Затем место литавр заняли виолончели и контрабасы *pizzicato*, чуть позже к ним присоединились бас-кларнет и контрафагот, потом весь этот комплекс сменили тромбоны и туба, а за такт до нашего примера вновь зазвучали литавры *solì*, но уже *p*.

В первом такте нашего примера басовая линия все еще звучит у литавр. Затем к литаврам последовательно присоединяются: со второго такта контрабасы *pizzicato*, с четвертого — виолончели *pizzicato*, а с шестого — фаготы и контрафагот. Никак не скажешь, что ости-нато — прием механистический! Но и в приведенном отрывке процесс развития басовой линии не заканчивается. В следующих тактах к звучащим инструментам

²² Конечно же, плохой дирижер способен на многое, но чтобы "утробить" партитуру, написанную великим мастером, ему приходится прикладывать максимум стараний.

добавляется туба, далее все сменяется новым комплексом (виолончели и контрабасы *pizzicato*, арфа и низкие колокола), и, наконец, на последней стадии звучат одни низкие колокола. Эти тембровые трансформации басовой линии (их одиннадцать!) осуществляются на протяжении тридцати тактов. И все одиннадцать вариантов звучания басовой линии — разные, за исключением дважды встречающихся литавр *solì* (первый и пятый варианты). Но разве звучания литавр *ff* и литавр *p* можно считать идентичными?

Не стоит искать рационального объяснения именно этой последовательности вариантов звучания басовой линии. А вот объяснение необходимости самого трансформирования ее, пожалуй, есть. Описываемый нами эпизод (фрагмент которого приведен в качестве примера) представляет собой трагическую кульминацию первой части Симфонии, когда, кажется, сама драматургия пребывает в состоянии аффекта, а слушатель чувствует себя находящимся едва ли не "по ту сторону жизни". Для таких ситуаций характерно ощущение зыбкости и хаотической изменчивости всего окружающего. Вот на создание именно такого ощущения и ориентирована басовая линия. И не только она. Вернемся к примеру.

В данной оркестровой Вертикали есть еще две Функции: хоральные вздохи деревянных и фанфары труб (затем скрипок). Обратите внимание, как странно выглядит слово "скрипок" применительно к слову "фанфары". Еще неожиданнее само звучание фанфар в скрипичном изложении. Но Бог с ними, с фанфарами, ведь уже с середины четвертого такта скрипки начинают играть нечто более для них привычное. Но изложено это привычное с явным нарушением требований динамического равновесия: на верхние звуки аккордов приходятся все первые скрипки, тогда как на нижние — только по половине группы вторых скрипок. Что это? Незнание законов? Смешно даже предполагать такое. Вынужденная мера? Тоже нет: ведь альты в это время молчат. Ничего не стоило дать все эти трехзвучные аккорды трем группам струнных, и все были бы довольны! Значит, не все...

Мы уже говорили об ощущении зыбкости и изменчивости, которое создает данный эпизод Симфонии. Вот и динамический дисбаланс звучания струнных работает на формирование этого ощущения. Однако пойдем дальше.

Обратимся к Функции деревянных духовых. Глядя на нее, наше законопослушное естество наполняется радостью. Начиная со второго "вздоха", ткань деревянных становится абсолют-

но монолитной, и тоны ее озвучиваются в идеальном соответствии с Третьим Законом. Разберемся в этом подробно. Второй, третий и четвертый "вздохи" деревянных представляют собой четырехзвучные хоральные структуры (надо иметь в виду, что при разрешении затактовых септаккордов в трезвучия, приходящиеся на сильные доли, в последних образуются сдвоенные тоны). В составе оркестра Симфонии есть (не считая флейты *riccolo* и кларнета *riccolo*, которые в этом эпизоде не участвуют) четыре большие флейты, три гобоя и английский рожок (инструменты родственные), три кларнета и бас-кларнет (инструменты родственные) и три фагота и контрафагот (инструменты родственные). Четыре тона в хоральной Функции и четыре инструмента каждого вида — великолепное совпадение!

Конечно, никакого совпадения здесь нет, а есть точный расчет оркестрового состава. Композиторы-романтики в своей музыке весьма широко использовали не только трезвучийные, но и септаккордовые образования, а потому необходимость в четверном оркестре (вспомните о Берлиозе и Вагнере) стала для них насущной. У постромантика Малера не было никаких оснований отказываться от возможностей, обеспечиваемых четверным оркестром.

В чем суть этих возможностей применительно к рассматриваемому эпизоду? В том, что "вздохи" деревянных предстают перед слушателем в монолитном тембровом воплощении, то есть на каждый тон хоральной Функции приходится одинаковый микст²³: одна флейта, один гобой (английский рожок) и один кларнет (бас-кларнет). Если говорить более подробно, механизм вырисовывается такой: хоральная структура звучит одновременно у трех монотембровых групп деревянных инструментов (флейты, гобой с английским рожком и кларнеты с бас-кларнетом). Совмещение трех "хоров" обеспечивает плотное монотембровое звучание хоральной Функции.

Несколько особняком стоит в нашем примере первый "вдох" деревянных. Объясняется это тем, что он бифункционален: его составляют основанный на нисходящем тетра хорде мотив и гармонический комплекс. Мелодический ход озвучен восемью инструментами: четырьмя флейтами, тремя гобоями и первым кларнетом. Оставшиеся семь деревянных не могут быть поровну разделены между двумя линиями гармонической Функции, и Малер находит изящное решение: в первом созвучии на верх-

ний тон приходится четыре инструмента, а на нижний — три, во втором наоборот.

А теперь о более важном. Три Функции, образующие оркестровую Вертикаль эпизода, весьма компактны. Каждая из них укладывается в пространство, не превышающее октаву. Будь эти Функции расположены в разных частях оркестрового диапазона, между ними образовались бы обширные зоны пустого пространства, создавая тем самым ощущение дискомфорта (что, как уже говорилось, здесь и требуется). Но Малеру этого оказалось мало. Он сводит хоральную и фанфарную Функции на одном пяточке диапазона. Разумеется, благодаря разной тембровой окраске Функции не смешиваются друг с другом. Мы отчетливо слышим каждую из них отдельно. Но участки пустого пространства при этом вырастают, пустота становится "зияющей", даже угрожающей. Это уже не дискомфорт, а некая фантасмагорическая картина, в которой Функции, подобно призракам, просачиваются друг сквозь друга, не вступая во взаимодействие. Согласитесь со мной: зияющая пустота оркестрового диапазона — главное выразительное средство этого эпизода Симфонии.

Подведем итоги нашему разговору о динамическом равновесии. Мы выяснили, что **внутрифункциональное динамическое равновесие необходимо**, в то время как **межфункциональное динамическое равновесие бывает не только излишним, но порой даже вредным**. В связи с этим нужно обратить внимание на еще один аспект отрывка из Девятой Малера, а именно на **полидинамику**.

Понятие **полидинамика** означает применение различающихся динамических показателей к одновременно звучащим элементам музыкальной ткани для подчеркивания наиболее важных из них посредством динамического выделения.

Прием этот еще полтора века назад начали использовать Берлиоз и Вагнер. Как и всякий новый прием, он употреблялся поначалу с известной осторожностью. А вот Малеру этот прием пришелся "ко двору". Он возвел полидинамику в ранг одного из основных приемов оркестрового письма.

В нашем примере у всех инструментов, участвующих в басовой линии, динамический показатель — *p*. В то же время участники двух других Функций имеют показатели *f* и даже *ff*. Подобный разброс показателей никак не может быть объяснен стремлением уравнивать звучание инструментов разной мощности. Для этого он слишком радикален. В обычном случае для выравнивания звучности инструментов разной мощности —

²³ Здесь: смешанный тембр (от латинского *mixtus* — смешанный).

при одновременном звучании, скажем, струнных и тромбонов, если у струнных показатель *f*, — более мощным тромбонам имеет смысл ставить показатель всего лишь несколько ниже — *mf*. Совершенно очевидно, что форсированием звучности Малер подчеркивает особо важные детали музыкальной ткани. Это не значит, конечно, что, раз басовая линия звучит здесь *p*, она менее остальных важна. Просто, поскольку в эпизоде она звучит постоянно, композитор как бы выносит ее за скобки. Таким образом, ее важность становится сама собой разумеющейся и не требующей динамического подтверждения.

В свете сказанного позволю себе еще раз вспомнить о предсказанном "динамическом равновесии оркестровой Вертикали". Если бы это требование авторов руководств и учебников диктовалось объективной необходимостью, то само явление полидинамики не могло бы существовать. А оно не только существует, но и является впечатляющим средством оркестровой выразительности.

Полидинамика Малера — явление, заслуживающее рассмотрения скорее в диссертациях, чем на страницах этой книги. Да и пример из его Девятой симфонии — пример высшей, можно сказать релятивистской, сложности — в книге, излагающей основы оркестрового письма, может показаться не вполне уместным. Тот, кто считает, что этот пример приводить не следовало, пусть думает, будто я хотел тем самым поспорить с эпиграфом, предпосланным первому разделу книги.

Глава 7. ТЕМБРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Выражение "тембровая драматургия" уже неоднократно встречалось на страницах этой книги. Что же это такое?

Тембровая драматургия — это **использование тембрового фактора при создании драматургической канвы оркестрового произведения**. Ведь тембр, как и высота, длительность и громкость, является параметром, определяющим соответствующую характеристику музыкального звука. Композитор придумывает драматургию музыкального произведения и реализует ее посредством звуков. И значит, тембр является активным участником этого процесса.

Конечно, приходится порой выслушивать произведения, авторы которых, очевидно, даже не подозревают о **тембровой драматургии** и о **формообразующей роли тембра** (так определяют функцию тембра в конструировании элементов формы произве-

дения), хотя и пишут оркестровую музыку. Впрочем, не будем о грустном. В европейской симфонической литературе хватает произведений, убедительно демонстрирующих нам, что такое **формообразующая роль тембра и тембровая драматургия**.

Надо сказать, что эти понятия вряд ли могут рассматриваться как вполне самостоятельные. Ведь драматургия произведения, как правило, очень тесно увязана с его формой. И обычно тембр, работая на одно, волей-неволей работает и на другое. То, что мы говорим здесь о тембровой драматургии и о формообразующей роли тембра отдельно, делается лишь для того, чтобы дать ясное толкование этим двум сторонам единого явления.

Простейший прием из арсенала **тембровой драматургии** — персонификация тембра. Этот прием характерен для программной музыки. Суть его в том, что определенный тембр ассоциируется с каким-либо персонажем или аксессуаром сюжета. Например, в "Шехеразаде" Римского-Корсакова образ героини жестко связан с тембром солирующей скрипки. Или вспомним тему копья из "Кольца нибелунга" Вагнера: она "обречена" автором на медное звучание. Подчеркиваю: дело здесь не только в звукоизобразительности (хотя она и может иметь место). Речь идет о наделении тембра определенной программной символикой.

Однако тембровая драматургия актуальна не только для программной музыки. Так, Героическую симфонию Бетховена вряд ли можно назвать программным произведением. Однако сколько раз, говоря о ней в пятой главе, мы вспоминали о тембровой драматургии! Мы подробно наблюдали в первой части Симфонии странную "несовместимость" между главной темой и группой первых скрипок. Как раз наша интерпретация этой несовместимости (сравнение скрипок с "бывшим привилегированным классом", который должен заново завоевывать право проведения главной темы и пр.) и придала произведению определенный программный смысл. Причем совершенно не важно, соответствуют ли наши фантазии скрытому авторскому замыслу. Важно, что такая "программа" не высосана из пальца, а целиком основана на поведении первых скрипок, то есть **тембра**. Именно тембр дал толчок нашему программному творчеству. Вот это и есть одно из проявлений **тембровой драматургии**.

А вот примеры **формообразующей роли тембра**.

Тихие *ре* литавр, завершающие каждую из трех частей Пятой симфонии Онеггера (Симфония трех *ре* — мы вспоминали о ней в третьей главе), как последние точки в частях романа. Или как сакраментальное "Amen", итожащее молитвы и проповеди.

Формообразующая роль может принадлежать не только чистым тембрам, но и тембровым комплексам, как это сделано в *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена: эта часть, будто кавычками, обрамлена двумя тоническими квартсектаккордами, все параметры которых, включая тембровые, совершенно одинаковы (исключая незначительное различие в длительности). А чем еще, как не кавычками, можно было отметить часть, призванную выполнять в цикле роль медленной, но написанную в темпе *Allegretto*?

Вот еще пример.

23. ШОСТАКОВИЧ. Симфония № 5. Часть 1

Сонатным аллегро XX века не присуща ясность их собратьев времен классицизма. В благословенные времена Гайдна, Моцарта, да и Бетховена, экспозицию и разработку надежно разделял знак репризы. В нашем столетии подобное можно встретить лишь в неоклассических моделях. Основная же тенденция XX века (да, впрочем, уже и второй половины девятнадцатого) — преодоление дискретности структуры классических форм. В частности — структуры сонатного аллегро.

В нашем примере представлен как раз стык экспозиции и разработки. Если бы этот эпизод был предложен нам в виде клавира (то есть без ссылки на тембры), да еще и без динамических указателей, границу между разделами формы мы скорее

всего определили бы по вступлению главной темы (валторны). Линия альтов, потом виолончелей ага в звуковысотном плане вполне естественно продолжается у контрабасов с фортепиано. Там ведь обыгрывается та же интонация, используется примерно тот же регистр. Но слушательское ухо не может, да и не должно игнорировать тембр звучания. И как раз вступление рояля (ни разу до этого не звучавшего) и контрабасов *pizzicato* (потом виолончелей) становится точным указателем начала разработки. Так тембр помогает нам ориентироваться в лабиринте формы.

Чрезвычайно поучителен в этом смысле стык идущих без перерыва первой и второй частей Третьей симфонии Скрябина.

Первая часть заканчивается апофеозным звучанием темы вступления, оставляющей после себя цепочку затихающих, как бы истаявающих аккордов. *Diminuendo*, как и положено, осуществляется не только за счет снижения звучности, но и благодаря постепенному выключению инструментов. В начале этого процесса звучат все инструменты оркестра, кроме флейты *riccio*, гобоев и английского рожка. А вот последовательность выключения инструментов весьма любопытна. Приведем ее.

Тембровый график десяти последних тактов первой части и начала второй части

	Часть 1										Часть 2									
Flauti																				
Clar.																				
Fag.																				
Corni																				
Trombe																				
Tr-ni																				
Timp.																				
Arpe																				
Archi																				

В подобных случаях наиболее естественным является выключение сначала наиболее мощных инструментов, таких, как трубы и тромбоны. Здесь же трубы умолкают лишь в предпоследнем такте, а тромбоны и вовсе звучат до самого конца (и это при требуемой в последнем такте первой части звучности *pppp*!). Смешно предполагать, что блестяще владевший техникой оркестрового письма Скрябин сделал это по неумению. Но тогда зачем?

Посмотрим на начало второй части. Там звучат флейты, фаготы и валторны. И здесь вся разгадка: инструменты, начинающие вторую часть, выключаются из ткани первой части, вопреки всем добропорядочным рекомендациям, раньше гораздо более мощных труб и тромбонов, чтобы слушательское ухо успело "забыть" про них и чтобы их звучание в начале второй части оказалось более свежим, новым. Ведь чем важнее начинающийся очередной раздел формы, тем более радикальное тембровое обновление должно его сопровождать. А здесь даже не раздел формы — раздел цикла!

Характерно, что флейты, которым в начале второй части будет поручена главная роль (изложение темы), умолкают в конце первой части намного раньше остальных инструментов именно для того, чтобы дать возможность надежно сработать механизму забывания.

Тембровое обновление особенно действенно в тех случаях, когда композитор сознательно избегает прочих способов противопоставления элементов формы (динамического, темпового, фактурного и т. д.). У Скрябина между последними тактами первой части и началом второй отсутствует сколько-нибудь заметный контраст. И там, и там хоральный тип фактуры, тессitura примерно одна и та же, звучность тихая, темп медленный, да и звучание частей без перерыва (*attacca*) направлено как раз на их объединение, а не на противопоставление (преодоление дискретности формы!). Этого требует драматургия Симфонии. Но слушатель должен иметь ориентир, и обновление тембра служит таким ориентиром, сообщая публике, что она без приключений добралась до нового раздела цикла.

В примере из Пятой симфонии Шостаковича несколько иная ситуация: на стыке экспозиции и разработки отсутствует хотя бы самое минимальное изменение структуры музыкальной ткани (интонационная "гримаса" — уменьшенная терция вместо малой — в счет не идет). Но автору нужен здесь резкий контраст (как если бы, любуясь мирным пейзажем, мы вдруг обнаружили, что смотрим на него через оптический прицел), и он достигает его с помощью не только динамического (*pp* — *f*), но и, главное, тембрового противопоставления звучаний.

Таким образом, эти два примера демонстрируют нам "разграничительные" возможности тембра. Но тембр может играть и совершенно противоположную роль.

Во вступлении первой части Пятой симфонии Чайковского тема звучит у двух кларнетов *a2*. Их поддерживает хорал низких струнных. Постепенно в эту ткань ненавязчиво вплетаются

два фагота (также *a2*), сначала замещая виолончели, а потом дублируя октавой выше линию контрабасов. Этим формально исчерпывается оркестровое содержание вступления.

Но вот начинается главная партия. Она отмечена радикальной сменой темпа, динамика звучания же остается прежней (очень тихо). Но самое для нас интересное, что и тембровое содержание ткани полностью сохраняется: ритмогармония в низкой тесситуре струнных и тема у кларнета и фагота (в октаву). То есть Чайковский стремится сгладить перелом темпа сохранением динамических и тембровых атрибутов ткани, как бы говоря слушателю: "Пока еще ничего не произошло, все события впереди!" Здесь тембр работает на "неспешность" драматургии, отодвигая события формы на второй план.

Как видите, тембр является действенным средством не только подчеркивания событий музыкальной ткани. По воле композитора он может играть и прямо противоположную роль, выполняя, так сказать, "отвлекающие маневры". Это придает музыке известную таинственность. Музыкальный процесс приобретает, если хотите, детективный характер, что делает его особенно захватывающим для слушателя.

До сих пор мы рассматривали эпизоды, в которых с помощью тембра решались более или менее локальные задачи. А вот пример, демонстрирующий поистине глобальные возможности тембра (приложение, пример 24: Бетховен. Симфония № 9. Скерцо).

Если рассматривать лишь звуковысотную сторону эпизода, то все сводится к элементарной последовательности четырех вариантов тематического мотива, построенных на основном, квинтовом, терцовом и вновь на основном тонах ре-минорного трезвучия.

Потактовая структура эпизода весьма необычна: первые четыре такта декларируют почти механистическую квадратность (мотив — пауза — мотив — пауза), в следующем четырехтакте заданная квадратность решительно взламывается (мотив — мотив — пауза — пауза), причем понять смысл произошедшего перелома без рассмотрения тембрового содержания эпизода невозможно.

Строго говоря, метрический перелом происходит в шестом такте: после пяти первых тактов (мотив — пауза — мотив — пауза — мотив) именно здесь вместо ожидаемого — пауза — вновь следует неожиданное — мотив. Но причиной перелома является пятый такт: в нем, вопреки ожиданию, вместо струнного *tutti* (аналогичного тем, которые мы слышали в первом и

третьем тактах) звучат... литавры soli! Вообще-то литавры soli для Бетховена не в новинку, он уже неоднократно их использовал и ранее. Принципиально ново здесь то, что солирующие литавры выступают с тематической ролью²⁴.

Нас сегодня сольным звучанием литавр не удивишь. Но поставьте себя на место бетховенского современника, слушающего Симфонию впервые: для него это создавало эффект разорвавшейся бомбы! Бетховен, естественно, прекрасно осознавал ситуацию и смоделировал ее в самом произведении. Вот начинается Скерцо: струнное tutti — такт паузы — струнное tutti — такт паузы — и вдруг литавры soli! Тут кто угодно выйдет из себя, и оркестр всей своей массой (полное tutti, кроме, разумеется, литавр), забыв о запланированном такте паузы, набрасывается на "выскачку" и буквально сметает его... а потом два такта молча "приходит в себя" после внезапного аффекта.

Впечатляющая звуковая картина. Но она — только заставка, своего рода эпиграф ко второй части. Прорекларированная здесь роль литавр как "возмутителя общественного спокойствия" будет выдержана во всем Скерцо. В нем на литавры возложена роль солиста, точнее, **контрсолиста**. И еще не раз литавры будут прерывать своей короткой, но категоричной репликой (всегда неизменной) течение оркестровой ткани.

В небольшой главе мы, конечно, не могли рассмотреть все возможные типы поведения тембра, да этого и не требовалось. Зато теперь всем нам ясно, насколько весома роль тембрового фактора в музыке. Впрочем, не будь это так, не было бы смысла в самом существовании института оркестра.

Глава 8. ГЕОМЕТРИЯ ПАРТИТУРЫ

Общепринятое на сегодняшний день расположение инструментальных голосов в партитурном пространстве диктуется двумя обстоятельствами: принадлежностью инструментов к той или иной оркестровой группе и диапазонами звучания этих инструментов.

Выше всех в акколаде располагаются инструменты деревянной духовой группы. За ней следует группа медных духовых.

²⁴ Когда во введении я говорил о том, что Бетховеном был сделан первый шаг к созданию группы ударных, я имел в виду именно вторую часть Девятой симфонии. Совершенно очевидно: способность исполнять ведущую роль является свидетельством "правомочия" группы. А уж группа может быть представлена и одним инструментом, в данном случае — литаврами.

После них — ударные инструменты, а затем, в самом низу, — струнные.

Группа ударных разделяется на две подгруппы: инструменты без определенной высоты звука и инструменты с определенной высотой звука. Именно в таком порядке они и расположены в партитуре. Исключение составляют литавры: на правах "старейшины" (литавры стали постоянным членом симфонического оркестра намного раньше остальных ударных инструментов) они размещаются сразу вслед за медными.

Между ударной и струнной группами в партитуре размещаются арфа, рояль, орган и прочие "вводные" инструменты. Сольные партии (это если речь идет об инструментальном концерте или вокально-симфоническом произведении) находятся непосредственно над струнной группой.

Расположение инструментальных партий внутри групп обусловлено диапазонами инструментов. Чем выше диапазон инструмента, тем выше находится его строчка в партитуре. Естественное расположение, например, деревянных таково: флейта piccolo, флейты, гобои, английский рожок, кларнеты, бас-кларнет, фаготы и контрафагот. В подгруппах ударных за основу берется размер инструментов: чем больше размер, тем ниже местонахождение. Но ведь, в соответствии с законом физики, чем больше объем колеблющейся материи, тем ниже частота колебаний. Следовательно, с увеличением размеров инструментов понижается их диапазон. Так что принцип расположения остается незыблемым.

Исключение делается лишь для валторн. Хотя диапазон их и ниже диапазона труб, в медной группе они размещаютсяверху. Объясняется это своего рода "промежуточностью" характера звучания валторн: они прекрасно сочетаются как с трубами и тромбонами, так и с деревянными. А потому и располагаются в партитуре как бы между группой деревянных и группой "настоящих" медных²⁵.

Все сказанное, впрочем, вы могли бы прочесть в любом учебнике оркестровки. Если бы проблема исчерпывалась изложенным, не стоило бы начинать новую главу, да еще с таким странным названием.

Вы знаете, что в искусстве чрезвычайно важна роль всякого рода логических конструкций. В музыке же, искусстве, максимально удаленном от предметного мира, роль конструктивного

²⁵ В прошлом веке композиторы нередко писали партию валторн в группе деревянных между кларнетами и фаготами.

начала особенно весома. Для непрограммной музыки, например, логическая структурированность является и вовсе единственной опорой.

Логические конструкции в музыке могут быть простыми и сложными, более очевидными и менее очевидными. Кроме того, они бывают слышимыми и... видимыми. Что здесь имеется в виду?

Конструктивная логика всех рассматривавшихся нами до сих пор эпизодов есть логика слышимая. Конечно, для музыканта предпочтительнее анализировать музыку с нотами в руках, но опытное ухо профессионала способно осуществить такой анализ и на слух. Правда, иногда встречаются конструкции, по самой своей природе предназначенные именно и только для глаза. Никакое, даже самое изощренное, ухо распознать их не способно.

Резонно спросить, зачем нужна логика, предназначенная не столько для уха, сколько для глаза слушателя? Резонно ответить: будь музыка обыкновенным товаром, который продается в магазине, этот скепсис был бы справедлив. Но высокая музыка (а мы говорим именно о ней) — явление неизмеримо более значительное. К ней неприменимы критерии, годные для оценки, скажем, лака для ногтей или даже автомата Калашникова. Я уверен, что в этом со мной согласится каждый читатель, иначе ему незачем было становиться музыкантом.

Музыкальная конструкция, предназначенная исключительно для глаза, как бы придает музыке дополнительный запас прочности. Психологический механизм здесь такой: если, мол, композитор демонстрирует совершенство техники даже там, где это совершенно не важно (все равно никто не расслышит), то насколько убедительны должны быть его решения в действительно важных ситуациях! Но есть здесь еще один момент: музыкант, разглядевший (в буквальном смысле) в партитуре подобную конструкцию, испытывает эстетическое наслаждение, не уступающее по силе наслаждению гурмана от редкостно изысканного блюда. Попробуем и мы приобщиться к подобной "пище". Вновь Героическая симфония (приложение, пример 25).

Это связующая партия экспозиции. Вы уже сами легко определили, что ткань ее состоит из четырех Функций: фактурной (вторые скрипки и альты), басовой, основанной, кстати сказать, на тематическом элементе (виолончели и контрабасы), ритмизованной педали (две валторны *unisono*) и, наконец, блуждающей по разным тембрам мелодии. Вот она-то наиболее нам интересна.

Структурно мелодическая линия делится здесь на два сходных четырехтактовых построения. Каждый четырехтакт состоит из четырех коротких мотивов, кочующих по инструментальным партиям. Последовательность тембрового оснащения мотивов в обоих четырехтактах одинакова: гобой — кларнет — флейта — первые скрипки. Первые три тембра можно считать родственными (инструменты деревянной группы), а вот скрипки в содружество явно не вписываются. Если целью Бетховена было поручать каждый из четырех мотивов четырехтакта новому тембру, а дело обстоит именно так, то он в этом преуспел. Но почему все-таки четвертые мотивы отданы принципиально отличающемуся тембру? Только потому, что не хватило четвертого деревянного тембра?

Его действительно не хватило: фагот не в счет, не тот диапазон. Но столь утилитарное объяснение — не для музыки Бетховена: миллиардер, считающий копейки, — полная нелепость. Миллиардер вышел бы из положения, вынув чековую книжку, а Бетховен придумал бы другую музыку. Так чем же тогда объясняется радикальное тембровое выделение четвертых мотивов?

Вглядимся в интонационную конфигурацию мелодической линии. Зафиксируем интервальное содержание мотивов первого четырехтакта. Первый мотив: тон — полутон. Второй: тон — полтора тона. Третий: полтора тона — полтора тона. И четвертый: **четыре с половиной тона — полутон!** Разница между интервалами, образующими первые три мотива, либо очень мала, либо вообще отсутствует. Интервалы же, составляющие четвертый мотив, разительно отличаются друг от друга. То есть конфигурация четвертого мотива принципиально отличается от конфигурации предшествующих мотивов. Во втором четырехтакте ситуация аналогичная.

Теперь зайдем с другой стороны: в первом четырехтакте гармоническое состояние первых трех мотивов стабильно доминантовое. Четвертый же мотив, начавшись на той же доминантовой гармонии, заканчивается на тоническом квартсекстаккорде. Суть, разумеется, не в конкретном гармоническом содержании, а в гармонической стабильности первых трех мотивов и гармонической изменчивости последнего. Во втором четырехтакте картина аналогичная.

Получается, что и мелодической конфигурацией, и гармоническим содержанием четвертые мотивы существенно отличаются от предыдущих. Какие еще нужны основания для их принципиального тембрового выделения?

Логика Бетховена безукоризненна: отдавая сходные по интервалике и стабильные по гармоническому содержанию первые три мотива родственным тембрам деревянных духовых, четвертый, принципиально отличающийся мотив он в строгом соответствии с Первым Законом поручает принципиально новому *ad hoc*²⁶ тембру скрипок.

Я чувствую, однако, что ничем не удивил читателя. Мы уже не раз здесь анализировали подобные эпизоды, и не только из музыки Бетховена. Так где же, наконец, обещанная "пища для глаза"?

А мы как раз к этому и подошли.

Присмотримся к последовательности тембров, озвучивающих первые три мотива четырехтактов: гобой — кларнет — флейта. А почему, собственно, последовательность именно такая? В сущности, любая другая последовательность этих тембров звучала бы не хуже. Но мы уже знаем, что в музыке Бетховена ничего случайного не бывает. Думайте, господа, думайте...

Не придумали? Может, имеет смысл заглянуть в аналогичный эпизод репризы?

26. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

И здесь два четырехмотивных четырехтакта. И здесь четвертые мотивы по той же, что и в экспозиции, причине поручены первым скрипкам. А вот тембровая последовательность первых трех мотивов иная: флейта — гобой — кларнет. И все становится совсем непонятным. Или?..

Убежден, что вы уже поняли, в чем дело. В последнем примере первый мотив начинается с *до* третьей октавы, второй — с *си-бемоль* второй октавы, а третий — с *ля-бемоль* (по зву-

чанию) второй октавы (во втором четырехтакте третий мотив начинается по звучанию с *соль*). То есть тесситурное расположение мотивов последовательно понижается. В полном соответствии с тесситурным понижением мелодия "сползает" по строчкам партитуры с верхней (флейта) через вторую (гобой) к третьей (кларнет). Хочу еще раз подчеркнуть, что на качестве звучания этих мотивов изменение порядка тембров никак бы не отразилось. Любой из мотивов без малейшего для него ущерба мог быть сыгран **любым** из инструментов деревянной "троицы" (флейта, гобой и кларнет). Следовательно, Бетховен, исходя из тесситурного положения мотивов, распределяет их по тембрам в соответствии с **геометрией партитуры**, то есть с порядком расположения инструментальных партий в акколаде.

Давайте проверим наши выводы. Вернемся в экспозицию.

Первый мотив начинается с *соль* второй октавы, второй — с *фа* (по звучанию) второй октавы, а третий — с *ми-бемоль* (во втором четырехтакте — с *ре*) третьей октавы. Гобой — кларнет — флейта! Проверили геометрию? Все сходится. "Никому не нужная" задача решена с блеском.

Но так ли уж она никому не нужна? А мы разве не получили удовольствия от разгадки? Впрочем, суть не в этом. Для Бетховена главным было соблюдать творческую дисциплину. Соблюдать ее даже там, где в этом, казалось бы, не было никакой необходимости.

Именно благодаря учету, так сказать, геометрического фактора и экспозиционный, и репризный варианты оркестровки связующей партии становятся **абсолютными**, единственно верными (что встречается не часто даже у великих мастеров). А ведь абсолютное решение и есть высший результат творчества!

А вот случай другого рода. И вновь из Бетховена. Что поделаешь: именно этот композитор чаще других радует нас образцами высшего совершенства.

Мы будем говорить о Девятой симфонии. Но прежде чем приступить к теме, позволим себе одно рассуждение. Оно немаловажно.

Финал Девятой симфонии по критериям своего времени — абсолютный феномен. Это первый в истории музыки случай привнесения свойств ораториальности в сложившуюся симфоническую структуру. Его можно было бы прямо назвать частью оратории, поставленной на место Финала симфонического цикла, если бы не одно "но", а именно: у Финала есть вступление. Дело, конечно, не в самом факте существования вступления, а в том, что оно собой представляет.

²⁶ Для этого случая (лат.)

Финал симфонии написан в странной форме. В нем есть черты сюитности, черты вариационности и пр. и пр., что вообще-то характерно для позднего периода творчества Бетховена. Мы не станем анализировать форму Финала, нас интересует лишь его начало.

Начало "ораториальной" части Девятой симфонии написано по модели классического инструментального концерта. Там, как вы знаете, обычно бывает двойная экспозиция: сначала она звучит в оркестре, а потом повторяется с участием солиста. Если концерт начинается вступлением, то оно может повториться и перед второй экспозицией. В Финале Девятой симфонии нет и намёка на сонатное аллегро, но своего рода двойная экспозиция — налицо. План здесь такой: оркестровое вступление — оркестровое изложение главной темы — вступление с солистом — изложение главной темы с солистами и хором и т. д. С какой целью это сделано? Давайте рассуждать.

Как двести лет назад, так и сегодня существуют три концертных (мы не говорим о музыкальном театре) жанра, связанных с участием оркестра: симфонический, вокально-симфонический и инструментально-симфонический. Вот Бетховен и синтезирует в Финале симфонии все три жанра, достигая тем самым абсолютного результата.

Вдумайтесь. Когда из трех предметов выбираются два, неизбежен вопрос: почему именно эти? И как ни объясняй, все равно на всех не угодишь! Когда же "выбираются" все три — никаких вопросов возникнуть уже не может.

Надо сказать, что, если бы инструментально-симфонические черты проявлялись лишь во вступлении к Финалу, эта концепция не представлялась бы совершенной, идеальной. Но гениальный Бетховен исподволь готовит для нее почву. В предыдущей главе мы определили роль литавр в Скерцо Симфонии как роль контрсолиста, а это ведь термин именно из инструментально-симфонического жанра. А разве не оттуда знаменитое соло четвертой (!) валторны в третьей части? А аккорды и октавы первых скрипок, оппонирующие всему оркестру (там же, такты 121 и 131)?

Весь инструментализм Девятой симфонии насыщен концертностью. Бетховен вообще не слишком стремился "облегчать жизнь" оркестрантам, инструментальные партии его произведений бывают достаточно сложными (но абсолютно всегда исполнимыми). Здесь же его требования ко всем инструментам оркестра обрели качественно новый уровень.

Так что сплав симфонического, ораториального и концертного начал потребовался композитору не только для того, чтобы снять чьи-то вопросы. Идея этого сплава лежит в основе замысла Симфонии.

Итак, Финал Девятой, оркестровое вступление. В нем последовательно возникают реминисценции главных тем трех предыдущих частей. Вот о реминисценциях мы и поговорим. Хочу подчеркнуть, что речь идет именно о реминисценциях, а не цитатах. Сами тематические линии проводятся в них вполне аутентично, но полного оркестрово-фактурного совпадения с какими-либо моментами предыдущих частей нет. Невозможно, к сожалению, проиллюстрировать примерами эту часть моего рассказа, так как потребовалось бы привести здесь практически всю партитуру Симфонии. Поэтому вооружитесь нотами сами, читая этот эпизод.

Восьмитактовая реминисценция главной темы первой части возникает во вступлении Финала с тридцатого такта. Сравнивая этот эпизод с начальными тактами Симфонии, мы не увидим полного сходства, но сходство типологическое налицо: пульсирующие квинты вторых скрипок и виолончелей, pedalная квинта валторн и тематическая линия у первых скрипок — именно тот инструментальный комплекс, который действовал при всех тихих проведениях темы в первой части, действует и здесь. К этому добавлен широкодиапазонный секстаккорд деревянных, бас которого подкреплен контрабасами, — конструкция, взятая из кульминационного варианта темы в начале репризы первой части. Но поскольку динамика звучания здесь *pp*, оркестровое решение реминисценции однозначно ассоциируется именно с тихими изложениями темы в первой части, такими, как самое начальное. То есть **первая реминисценция напоминает о первом проведении темы в первой части.**

Следующая реминисценция — основная тема второй части — начинается с сорок восьмого такта. Если помните (еще лучше — посмотрите партитуру), основная тема во второй части излагается в два этапа: на первом этапе ее ведут струнные инструменты и шаг вступления новых голосов в фугато — четыре такта. На втором этапе тема проводится деревянными, а шаг вступления голосов — три такта. Здесь, в реминисценции, тема тоже звучит у деревянных, но шаг вступления голосов — два такта. Что ж, если четырехтактный шаг мог смениться на трехтактный, то и последний, в свою очередь, может быть сменен двухтактным. Да и последовательность 4 — 3 — 2 внушает доверие, особенно в свете нашего разговора, суть которого

очень скоро прояснится. Продолжим. Шаг шагом, но главное для нас во второй реминисценции — ее тембровое воплощение: здесь тему играют деревянные, а во второй части тема начинается звучать у чистого дерева именно во втором проведении. Коротко говоря, *вторая реминисценция проводится теми же инструментами, которые играли во втором проведении темы второй части*. Идем дальше.

Третья реминисценция напоминает нам о главной теме третьей части и излагается деревянными с валторнами (Финал, такты 63 — 64). Открываем третью часть. По форме она представляет собой двойные (чередующиеся) вариации, и первая тема проводится струнными. Пропускаем вторую тему (сейчас она нас не интересует) и переходим к первой вариации на первую тему: кларнеты и валторны задают гармоническую основу звучания. Вторые скрипки, альты и виолончели проводят разные фактурные элементы, а тема, насыщенная почти сплошным движением шестнадцатых (вариации и есть вариации), звучит у первых скрипок. Пропускаем первую вариацию на вторую тему и оказываемся в Adagio (такт 83). Звучат кларнеты, фаготы и валторна. Это, правда, еще не вторая вариация первой темы. Это вставной эпизод (тот самый, где солирует четвертая валторна). Вторая же вариация начнется с такта 99, и там первую тему проводят деревянные в три этажа. Стоп, достаточно.

Итак, третья реминисценция звучит у деревянных и валторн. В третьей части первая тема звучит сначала у струнных (собственно тема), потом вновь у струнных (первая вариация), затем у валторны с хором деревянных (вставной эпизод) и, наконец, у деревянных в три этажа (вторая вариация). Хотите — считайте третьим проведением первой темы ее звучание во вставном эпизоде, не хотите учитывать эпизод — тогда третьим проведением будет вторая вариация, но факт остается фактом: тембровое содержание *третьей реминисценции аналогично тембровому содержанию третьего проведения темы в третьей части*.

А теперь соберем наши жирные шрифты с курсивами воедино: *первая реминисценция напоминает о первом проведении темы в первой части; вторая реминисценция проводится теми же инструментами, которые играли во втором проведении темы второй части; тембровое содержание третьей реминисценции аналогично тембровому содержанию третьего проведения темы в третьей части*.

Приятно, когда все цифры сходятся. Мы получили последовательность: 1 — 1 — 1, 2 — 2 — 2, 3 — 3 — 3. Она абсолютно убедительна и не требует дальнейших обоснований. Вспомните

первую последовательность (количество тактов в шагах вступления голосов фугато второй части): 4 — 3 — 2. Тоже убедительно. Не хватает разве что единицы в конце. Увы!

Зато со второй последовательностью мы еще не закончили. Мы разобрались с реминисценциями, но во вступлении есть еще одно вкрапление, предвосхищающее будущую тему Финала. Оно, наряду с реминисценциями, образует последовательность четырех интегрированных в ткань вступления иновременных включений: трех — из прошлого и одного — из будущего. Так что продолжим наши игры.

Предвосхищают тему Финала гобои, кларнеты, фаготы и валторны (такты 77 — 80). Вскоре (с такта 92) начинается "первая экспозиция" (оркестровое изложение главной темы). Тембровый план ее таков: струнные — струнные плюс фагот — tutti. Очевидно, это и есть первое проведение главной темы Финала.

Далее следует повторное вступление (начиная с такта 208). Здесь уже нет никаких реминисценций, зато поет баритон. После чего звучит "повторная экспозиция" (изложение главной темы с участием солистов и хора, на которых в основном и возложена тематическая роль). Следовательно, это второе проведение темы.

Потом начинается раздел Alla Marcia (с такта 331), своего рода вариация темы. Здесь нам не дает покоя поразительное сходство инструментария с тем, который "предвосхищал" тему в оркестровом вступлении. Все деревянные, две валторны, короткие реплики трубы и ударные — вот тембровая картина начала этого раздела (вступление солистов хора и остальных инструментов оркестра — все это постепенно будет происходить позднее). Неужели что-то не связалось у Бетховена и четвертое вкрапление вступления (предвосхищение главной темы Финала) совпадает по тембру с третьим, а не с четвертым проведением темы? На Бетховена это не похоже...

Нет, у Бетховена все в порядке. Дело в том, что, говоря о теме Финала, мы с самого начала допустили ошибку: мы начали отсчет от первой экспозиции. Но ведь впервые тема зазвучала в самом "предвосхищении"! Коротко, конспективно, но прозвучала. А раз так, то все сходится: первое проведение — "предвосхищение", второе проведение — первая экспозиция, третье — вторая экспозиция и четвертое — Alla Marcia. То есть *четвертое вкрапление совпадает по тембру с четвертым проведением главной темы четвертой части*.

1 — 1 — 1, 2 — 2 — 2, 3 — 3 — 3 и 4 — 4 — 4!

Уфф!..
Давайте передохнем²⁷.

Признаю, что мой выбор для этой главы темы "Геометрия партитуры" был в известной степени волюнтаристским. С равным успехом я мог выбрать и какой-либо другой "неслышимый" аспект оркестрового письма. Но суть ведь не в конкретной теме. Я хотел показать, как важно для художника во всех обстоятельствах сохранять чувство ответственности перед собой и своим творчеством. Бетховен — тому пример. Равняйтесь, господа!

Глава 9. МОНОТЕМБРОВЫЙ ОРКЕСТР

Прежде всего хочу развеять ощущение, что монотембровую партитуру писать легче, чем политембровую. Скорее наоборот. Ведь требования к любой партитуре всегда одни и те же (противопоставление Функций при сохранении внутрифункционального единства), а вот арсенал средств для выполнения этих требований в монотембровом оркестре значительно скромнее, чем в политембровом. Так что композитору здесь приходится несладко.

В качестве предмета разговора мы выберем струнный оркестр, так как среди более или менее распространенных типов оркестров именно струнный является в наиболее чистом виде монотембровым.

Вы, конечно, обратили внимание на то, что для анализа оркестровых ситуаций я предлагаю, как правило, примеры из музыки XIX века. Каковы бы ни были мои личные пристрастия, они здесь ни при чем. Я отбираю примеры, исходя из того, чтобы они демонстрировали четкую логику и чтобы логика эта была удобна для наблюдения. Музыка XVIII столетия тоже весьма удобна для наблюдения, но она не может продемонстрировать достаточно широкий спектр вариантов строения музыкальной ткани. XX век демонстрирует их с избытком, но логические конструкции современной музыки весьма сложны, и в потоке их расшифровок тема нашей книги могла бы попросту захлебнуться. Так что и для этой главы я выбираю примеры из музыки прошлого века, а именно из Серенады для струнно-

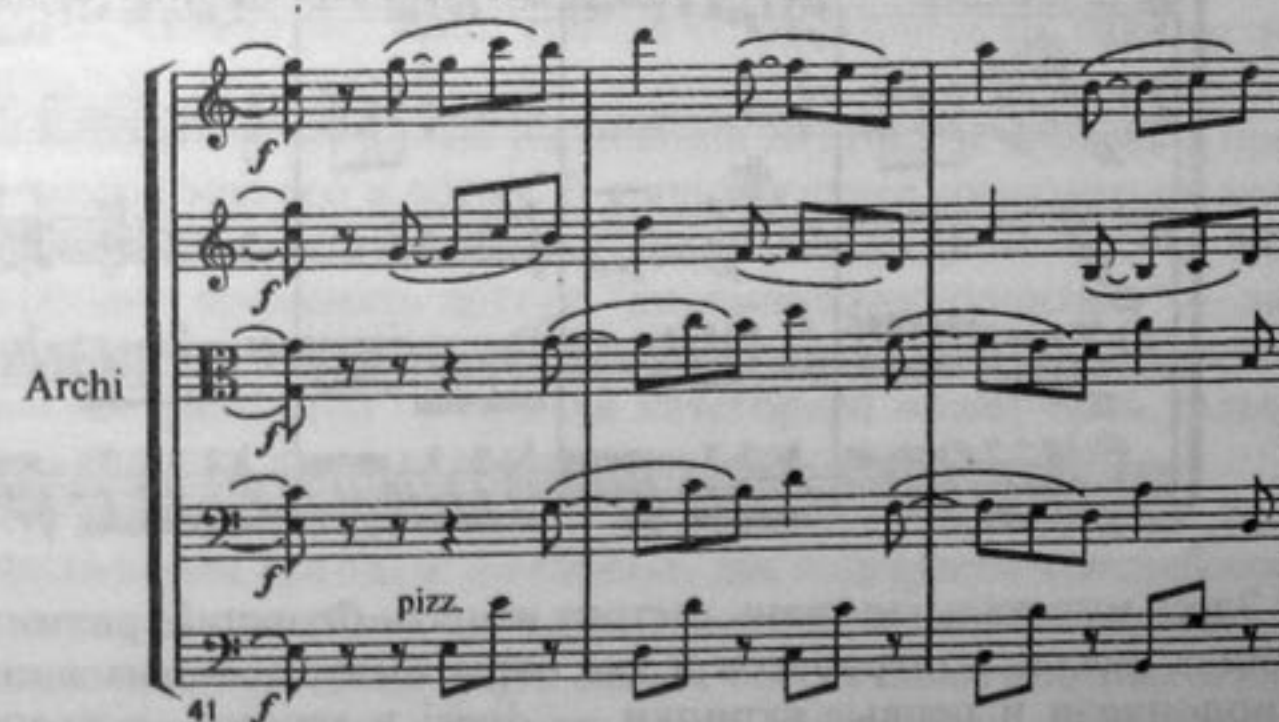
²⁷ Рассказывать о феномене вкраплений в живом разговоре с партитурой в руках, уверяю вас, гораздо легче, чем на бумаге. Не сомневаюсь, что и слушать этот рассказ гораздо легче, чем читать. Тем не менее думаю, что и на бумаге игра стоила свеч.

го оркестра Чайковского — одной из самых совершенных партитур такого рода в мировой музыке.

Итак, к струнному оркестру в плане индивидуализации Функций и обеспечения внутрифункционального единства предъявляются те же требования, что и к оркестру симфоническому. Ввиду монотембрового содержания струнного оркестра все действия по разграничению Функций могут сводиться к использованию либо тесситурных, либо звукоизвлеченческих приемов. Мы уже сталкивались с применением подобных приемов в чисто струнных эпизодах симфонической музыки, например в начале главной партии Героической Бетховена. Теперь настала пора рассмотреть эти механизмы более подробно.

В струнном оркестре, как и в симфоническом, чем значительнее смысловая разница между Функциями, тем больше должен быть контраст между их звучаниями. Для умеренного противопоставления достаточно бывает в зависимости от ситуации либо тесситурного разнесения Функций, либо индивидуализации их посредством использования разных способов звукоизвлечения. В тех же случаях, когда требуется максимальное противопоставление, целесообразно использовать оба приема одновременно.

27. ЧАЙКОВСКИЙ. Серенада для струнного оркестра. Часть 1



Членение ткани на три Функции очевидно: две мелодические линии, образующие каноническую конструкцию, и линия баса. Басовая линия отличается от двух других принципиально, как по смыслу, так и по конфигурации, потому и подается принципиально иным способом звукоизвлечения — *pizzicato*. Да и по тесситуре звучания она достаточно обособлена. Что же касает-

ся двух других линий, то по законам канона они просто обязаны быть идентичными по смыслу. Следовательно, использовать для их изложения различающиеся способы звукоизвлечения было бы, мягко говоря, неразумно. В то же время вынужденно монотембровое проведение этих линий заставляет автора разнести их по тесситуре. В нашем эпизоде канонические линии излагаются в октаву. Причем партии вторых скрипок и альтов находятся в одном диапазонном пространстве. Не будь при этом первых скрипок и виолончелей, линии вторых скрипок и альтов, в силу своей однотембровой природы, взаимоуничтожились бы. Для проверки попробуйте сыграть эти две партии на рояле (тоже однотембровый организм). Каким бы совершенным ни было ваше исполнение, ухо мгновенно запутается, не в силах разобрать, где какая линия и куда она идет. Но то, что октавой выше вторых скрипок играют первые, а октавой ниже альтов звучат виолончели, снимает проблему. То есть благодаря тесситурному разнесению мы можем отчетливо расслышать оба голоса канона.

Еще один эпизод:

28. ЧАЙКОВСКИЙ. Серенада для струнного оркестра. Часть 1

Archi

Здесь музыкальная ткань состоит из пяти Функций: ритмизованная педаль контрабасов и две пары имитационных линий (виолончели и первые скрипки — *divisi* в терцию, а вторые скрипки и альты — *divisi* в октаву). Механизмы, используемые Чайковским для оркестрового решения этого эпизода, нам уже знакомы. Поскольку каждая из пар составлена из родственных по смыслу линий, то и "произношение" их одинаково: первая пара — *staccato* виолончелей и первых скрипок, вторая пара — *pizzicato* вторых скрипок и альтов. Для того же, чтобы каждая

из линий в парах могла быть отчетливо расслышана, они разнесены по тесситуре. В то же время Чайковского нимало не беспокоит, например, что линия альтов "наступает на ногу" линии виолончелей (второй такт), так как звучание *pizzicato* существенно отличается от смычкового звучания, а потому этим линиям не угрожает смешаться друг с другом.

Есть здесь еще один аспект, заслуживающий рассмотрения. Поскольку звучание линий в обеих имитационных парах достаточно индивидуализировано за счет разницы звукоизвлечения (между парами) и тесситур (внутри пар) и не требуется усиления индивидуализации с помощью, например, полидинамики, то Чайковский задает всем инструментам одинаковые динамические показатели. Все оркестровые группы играют *divisi*. Обе группы скрипок, альты и виолончели играют по две мелодические линии, поэтому разделение каждой из этих групп пополам совершенно понятно. Не совсем понятно, зачем автору понадобилось делить и группу контрабасов: у них-то никаких технических проблем не возникает!

Делается это в первую очередь для того, чтобы обеспечить динамическое равновесие элементов ткани. Теперь на каждый звук Вертикали приходится по половине оркестровой группы. Правда, совсем недавно, говоря о динамическом равновесии Вертикали, мы не скрывали скептицизма. Но ведь скепсис наш был направлен не против равновесия Вертикали вообще, а против возведения его в догму. В данном случае композитору явно не требовался динамический разброс Функций, и он счел себя обязанным применить другую "динамическую политику" — выравнивание (либо принципиальное неравенство, либо принципиальное равенство — третьей категорией может быть только неряшливость, а это категория весьма сомнительная).

Но деление контрабасов на две группы приводит еще к двум существенным выгодам: во-первых, две подгруппы контрабасов, поочередно репетируя свое *ре* по половине такта, сходятся на каждую сильную долю и тем самым обеспечивают автоматическое акцентирование сильных долей. Во-вторых, представьте себе, как скучно было бы всем контрабасистам "долдонить" это *ре* непрерывно на протяжении шести тактов (именно столько длится линия), если бы не было чередования! А ведь отрицательные эмоции исполнителей не могут не сказаться на качестве исполнения. Так что *divisi* контрабасов сделано еще и с учетом психологии оркестрантов.

А теперь посмотрим, какими средствами индивидуализирует Чайковский звучание Функций, расположенных в одном и том же тесситурном пространстве (приложение, пример 29: Чайковский, Серенада для струнного оркестра. Часть 2).

Как всегда, сначала проанализируем функциональный состав оркестровой ткани. Она являет собой почти элементарную модель вальса: тема (первые скрипки), ритмогармония (вторые скрипки и альты) и бас (виолончели с контрабасами). Развелившись от басовой Функции, переключаются на подголосок.

Басовая линия достаточно далеко отнесена по диапазону от мелодической и ритмогармонической Функций, так что ее "суверенитет" гарантирован. А вот начало мелодии находится на том же звуковысотном уровне, что и ритмогармоническая Функция. Но возможность акустического смешения мелодии и ритмогармонии исключается благодаря разным способам их произнесения: мелодия играется *legato*, а ритмогармония — *staccato* (не обращайтесь внимания на лиги в партиях вторых скрипок и альтов: они относятся только к направлению движения смычка, звучит все равно *staccato*). Тот же механизм срывается и в четвертом такте, когда мелодия неожиданно "ныряет" в *ре*, уже занятое ритмогармонической Функцией. И здесь взаимная безопасность Функций обеспечивается разным звукоизвлечением. Далее мелодия начинает звучать выше ритмогармонии и проблем между ними не возникает.

А вот в восьмом и девятом тактах композитору приходится демонстрировать поистине виртуозное мастерство. Речь идет о ритмогармонии и подголоске виолончелей. Подголосок возникает "внутри" (в звуковысотном плане) ритмогармонии и лишь в самом конце выбирается из ее пределов. Микроскоп нам, конечно, не понадобится, но рассмотреть здесь необходимо каждую ноту.

По конфигурации подголосок являет собой довольно замысловатую конструкцию: протяжное *до* в нем неожиданно переходит в игривую последовательность восьмых. Было бы естественным после длинной ноты играть восьмые *staccato*, что подчеркнуло бы разницу типов движения в линии. Однако пока подголосок находился внутри стаккатной ритмогармонии, его стаккатное же произнесение исключалось: обе Функции тут же "заблудились" бы друг в друге. Поэтому Чайковский изложил первые четыре восьмые подголоска (девятый такт) *legato*. Но стоило только подголоску вырваться на последней четверти

девятого такта из ритмогармонического диапазона, его стаккатная сущность тут же проявила себя.

Не правда ли, неожиданные детали мы находим при анализе столь вроде бы элементарной конструкции — вальса?

Есть в этом эпизоде еще одна великолепная деталь. Рассматривая ее, мы несколько отвлечемся от темы, зато насладимся очередной "гурманской трапезой".

Что, казалось бы, может быть проще басовой линии в вальсе? Вот и рассмотрим ее в нашем примере. Для чистоты исследования сосредоточимся на партии контрабасов: именно у них басовая линия проведена в чистом виде (ведь виолончели в какой-то момент переключаются на подголосок).

Все здесь как будто в порядке: все удары, как и полагается, приходятся на сильные доли тактов. Вот только длительности при этом возникают разные: то четверти, то половинная, а то и половинные с точкой. Говоря о Бетховене, мы убедились, что ничего случайного в его музыке не бывает. А у Чайковского?

Будем разбираться.

Со второго по шестой такты неподвижные ударные *соль* оформлены четвертными длительностями. *Си* в седьмом такте — половинная, затем, в восьмом и девятом, неподвижные *ре* — вновь четверти, и, наконец, с десятого такта пошли половинные с точкой. Именно пошли! Вам это ни о чем не говорит? Хотя бы о том, что, когда речь идет о неподвижном басы (второй — шестой, затем восьмой и девятый такты), тут как тут четвертные длительности. Как только бас после остановки на *ре* с десятого такта отправился путешествовать — последовали половинные с точкой. Правда ведь, замечательно! Хотите еще?

Пожалуйста! Разберемся с половинной в седьмом такте. Вот тут-то и заключено самое изящное. Мы уже поняли, что неподвижный бас отмечен четвертными, а движущийся — половинными с точкой. В седьмом же такте ситуация неясная: да, бас сдвинулся с *соль*, но уже в следующем такте он вновь остановится на *ре*. Бас пребывает здесь как бы в нерешительности. И в такой же нерешительности его ритмическое воплощение: уже не четвертная (все-таки сдвинулся!), но еще и не половинная с точкой (сейчас вновь остановится). Да, дорогие друзья, это блюдо — не "завтрак туриста"!

А следующий пример — для ценителей отличного "ржаного хлеба".

30. ЧАЙКОВСКИЙ. Серенада для струнного оркестра. Часть 1.

Andante non troppo



Музыкальная ткань эпизода представляет собой монолитный хорал, изложенный в широком диапазоне (более трех октав) и предполагающий мощное звучание. Подобное звучание требует плотного насыщения звуками всего диапазона. Так как в традиционном струнном оркестре всего пять групп, на долю каждой из них должны приходиться хотя бы два звука (исключение составляют контрабасы: делить их на группы, а тем более поручать им исполнение двойных нот обычно бывает не слишком целесообразно).

Именно такую картину мы и наблюдаем в нашем примере. Причем звучание интервалов в группах достигается не с помощью *divisi* (что было бы в данном случае нелепо, так как тогда на каждый звук Вертикали приходилась бы лишь половина оркестровой группы, что сильно ограничило бы мощность звучания), а благодаря игре всех инструментов двойными нотами.

Игра двойными нотами, разумеется, весьма сложна. Существуют, однако, способы, значительно ее облегчающие. В первую очередь это широкое использование открытых струн. В тех же случаях, когда употребление открытых струн невозможно, в последовательностях интервалов целесообразно использовать неподвижные звуки.

Посмотрим, как это делает Чайковский. В партии первых скрипок уже в середине первого такта звучит септима. За нею

подряд следуют еще три интервала, однако их объединяет нижнее неподвижное *до*. Затем, на последней восьмой второго такта, возникает одиночный звук, "отдохнув" на котором скрипки берут октаву *соль*. Вновь следует одиночный звук, а после, в шестом такте, — целая цепочка интервалов, но все они играют с участием открытых струн. И т. д. и т. п.

И так во всех партиях. Конечно, звучи эта музыка, скажем, в *Ges-dur*, все было бы не так просто, ввиду отсутствия соответствующих открытых струн. Но Петр Ильич знал, в какой тональности надо писать! ²⁸ Именно поэтому плотная музыкальная ткань смогла быть изложена композитором так, что исполнение ее для оркестрантов не составляет проблемы. Вообще существует правило: чем удобнее написаны инструментальные партии, тем лучше и естественнее оркестровое звучание ²⁹.

Вот блестящий образец удобной партии:

31. ЧАЙКОВСКИЙ. Серенада для струнного оркестра. Часть 1



Когда мы слышим эту музыку, нам кажется, что подобная партия по плечу только виртуозам. Но мало-мальски знающий устройство виолончели музыкант видит, что партия эта доступна даже ребенку после первого года обучения. В сущности, это идеал: звучание производит ярчайшее впечатление, а исполнение не составляет труда. Столь выгодная пропорция, конечно, редко достижима, но стремиться к ней надо.

Еще немного "ржаного хлеба" — пример 32.

²⁸ Здесь опять возникает причинно-следственная проблема: широкое использование открытых струн продиктовано требованиями музыкальной ткани. Но ведь сама музыка изначально задумывалась именно в такой тональности, чтобы широкое использование открытых струн оказалось возможным! Так где причина, а где следствие?

²⁹ Только не надо путать удобство и трудность: даже самая "трудная" музыка может быть удобна для исполнения. В то же время простейшие вещи могут оказаться изложенными крайне неудобно.

32. ЧАЙКОВСКИЙ.

Серенада для струнного оркестра.
Часть I



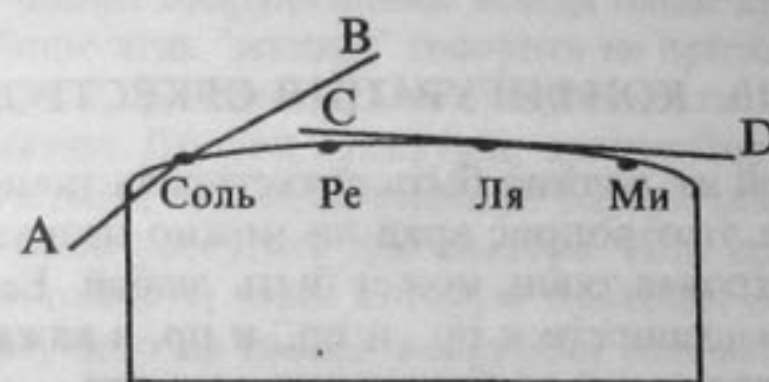
Необходимость в мощных отрывистых аккордах в струнном оркестре (или в струнной группе симфонического оркестра) возникает довольно часто. Если такой аккорд расположен в широком диапазоне, он, как и хорал, о котором мы говорили несколько выше, требует плотного звукового насыщения Вертикали. Если бы каждая группа играла по два звука, для Вертикали в четыре октавы (как в нашем примере) этого оказалось бы недостаточно. Поэтому Чайковский поручает всем инструментам (кроме контрабасов) четырехзвучные аккорды. При этом ни о каком *divisi* речь, разумеется, не идет: *divisi*, по причине, которую мы уже обсуждали, поставило бы крест на мощности звучания.

Дело в том, что для извлечения громкой звучности из струнного инструмента требуется весьма размашистое движение смычка. Если при этом нужно сыграть две или тем более только одну ноту (кроме случаев игры на крайних струнах, но об этом чуть ниже), риск задеть смычком ненужную соседнюю струну оказывается очень большим. При игре же четырехзвучными аккордами, сколь бы энергично ни двигался смычок, такой риск, даже теоретически, равен нулю, поскольку все струны инструмента оказываются "нужными".

Есть в этом аккорде Чайковского одна странность: контрабасы — самый низкий по диапазону инструмент струнного оркестра — играют *до*, звучащее октавой выше нижней границы охваченного диапазона. Почему? Ведь сыграть "нужное" *до* им вполне по силам! Для объяснения мы должны вернуться к сделанной

чуть выше оговорке, касающейся игры на крайних струнах смычковых инструментов.

Схематическое изображение скрипичной подставки и расположения струн на ней



Как видите, струны на подставке расположены по дуге довольно большого радиуса. Пока игра идет в умеренной звучности — все спокойно. Если же требуется форсированная звучность, музыкант вынужден увеличивать нажим смычка на струну. При этом волос смычка прогибается и приобретает форму линий, обозначенных на нашем графике как АВ и CD. Вариант АВ опасений не вызывает, так как смычок движется по крайней струне *соль*. В этом случае (как и на другой крайней струне — *ми*) нажатие смычка и соответственно прогиб волоса могут быть как угодно сильны. Риск задеть соседнюю струну отсутствует. А вот вариант CD... Стоит музыканту при игре на одной из средних струн увеличить нажим — волос смычка прогнется настолько, что касание одной из соседних струн станет практически неизбежным. Вот, собственно, и весь механизм, относящийся ко всем без исключения инструментам струнного оркестра.

Вернемся к нашему аккорду. Конечно, контрабасы могут сыграть *до* малой октавы (по письму). Но тогда его надо извлекать на струне *ля*, то есть на **средней струне**. В этом случае максимальная звучность контрабасов была бы не выше *mf* (чтобы — упаси Боже! — не задеть одну из соседних струн), а значит, их участие в мощном аккорде осталось бы просто незамеченным. Такой вариант досаден, ведь контрабасы — самые громкие инструменты струнного оркестра, и настоящее *ffff*, которого хочет добиться здесь композитор, без них невозможно. Вот Чайковский и пишет контрабасам *до* октавой выше. Оно должно играть на крайней струне *соль*, и громкость его будет впечатляющей. Что же касается нижнего звука аккорда — *до*

большой октавы, то он и так прекрасно прозвучит на открытых струнах виолончелей.

На этом мы закончим короткую экскурсию в струнную партитуру. Пришла пора заканчивать и первый раздел книги. В заключение короткая глава, своего рода резюме.

Глава 10. КОНФИГУРАЦИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ

Так какой же должна быть оркестровая ткань?

Ответ на этот вопрос вряд ли можно назвать строго научным: оркестровая ткань может быть любой. Ее тип, характер, степень насыщенности и пр., и пр., и пр. в каждом случае диктуются конкретными требованиями замысла.

Тогда другой вопрос: какими свойствами должна обладать оркестровая ткань?

Ответ здесь возможен только один: оркестровая ткань должна быть осмысленной. Это означает, что детали, составляющие оркестровую ткань, подбираются и формируются композитором в максимальном соответствии с замыслом. Для того чтобы максимальное соответствие оказалось возможным, требуется высокая четкость формулировки самого замысла. Детали же оркестровой ткани должны быть выполнены с учетом требований Трех Законов инструментовки.

Детали оркестровой ткани — это те самые Функции музыкальной ткани, обретшие оркестровое воплощение. Об органических свойствах Функций мы достаточно много говорили. Подведем итог.

Первое: Функции должны отличаться друг от друга тембром (или характером звучания) как в горизонтальном (Первый Закон), так и в вертикальном (Второй Закон) пространстве партитуры.

Второе: внутри каждой Функции, напротив, должно царить полное тембровое согласие при динамическом равновесии (Третий Закон).

Третье: Функции не должны заглушать друг друга³⁰.

Перечисленными требованиями и определяется в основном сущность функциональной инструментовки. Выполнение трех этих не слишком трудных условий гарантирует удовлетворитель-

ное звучание лобой партитуры... но никоим образом не гарантирует успех произведения. Для последнего требуется разумная конфигурация музыкальной ткани.

Ведь сама по себе прочность здания еще не обеспечивает удобного проживания в нем. Для человеческой истории характерно, что самыми прочными сооружениями всегда были крепости да тюрьмы. Об удобстве этих "жилищ" говорить не приходится.

Ну ладно тюрьмы. В повести "Светлая личность" И. Ильф и Е. Петров описывают Дворец культуры, архитектор которого так увлекся колоннами, что из помещений внутри здания оказалась построена лишь клетушка для вахтера. Или представьте, что вы ночуете в комнате, через которую проходит шахта лифта. Короче говоря, дело не только в наличии комнаты и лифта, но и в том, чтобы они находились на своих местах.

Так и для партитуры важно, чтобы детали ее не только были отлично выполнены, но и располагались целесообразно. Расположение деталей (Функций) в пространстве партитуры мы и называем конфигурацией оркестровой ткани.

Конфигурация оркестровой ткани (как следствие конфигурации музыкальной ткани) — проблема столь же композиции, сколь и инструментовки. Способность решать данную проблему зависит от таланта. Но и от умения.

Во втором разделе книги мы как раз и постараемся развить это умение. В качестве исходного материала будем опять использовать музыку великих мастеров. Великие на нас не обидятся, а для нашей цели их музыка незаменима, ибо она совершенна: конфигурация ее музыкальной ткани теснейшим образом увязана с авторским замыслом, а сам замысел всегда предельно ясно обозначен. Ведь успешно можно решить лишь ту задачу, условия которой четко определены.

Мы будем иметь дело с фортепианными произведениями. Наша задача сведется к проникновению в художественную идею произведения и к осознанию того, как эта идея управляет конфигурированием фортепианной ткани, что, безусловно, окажется весьма поучительным. И лишь на последней стадии процесса мы станем заниматься собственно инструментовкой, то есть нахождением оркестрового аналога фортепианной ткани.

Второй раздел книги носит название "Синтез". Впрочем, он по большей части будет состоять из того же анализа, и вы скоро поймете почему.

³⁰ Повторяю: речь ни в коем случае не идет о принципиальном динамическом выравнивании Функций. Динамическое неравенство Функций порой даже полезно. Важно, чтобы Функции отчетливо прослушивались.

Опять скажу: никто не обнимет необъятного!
Козьма Прутков

ЧАСТЬ ВТОРАЯ СИНТЕЗ

Глава 1. ЕЩЕ НЕМНОГО О ЖИВОПИСИ

Каждый из нас в детстве имел дело с книжками "Раскрась сам". Суть этого увлекательного занятия состоит в том, что ребенок должен самостоятельно раскрасить детали четкого графического изображения соответствующими цветами.

Если на картинке изображена, например, лесная поляна под летним небом, то для травы — совершенно очевидно — требуется сочный зеленый цвет. Зеленый же, но оттенком потемнее, понадобится для крон деревьев. Стволы деревьев (если это не березы) окрашиваются каким-либо оттенком серо-коричневого.

Безоблачное небо должно быть окрашено голубым. Заметим, что голубой цвет имеет множество оттенков, и от того, какой из них используется для неба, будет во многом зависеть общее настроение картинки. Это, впрочем, уже тонкости.

На безоблачном небе подразумевается солнце. О его окраске всерьез говорить сложно, хотя любой нормальный ребенок скорее всего сделает его желтым. А вот листва деревьев, освещенная солнцем, обязана быть светлее находящейся в тени. Грунтовая тропинка, проходящая через поляну, окрашивается темно-серым цветом.

В данном случае "художественная" задача ребенка сводится к тому, чтобы раскрасить детали картинки в соответствии с их смыслом. В то же время все элементы в комплексе должны образовывать некую цветовую гармонию, которая диктуется содержанием картинки. При этом детали, особенно соседствующие, обязаны различаться между собой цветом или хотя бы оттенком (вспомните: "...тембровым оснащением или характером звучания").

Чем-то подобным нам предстоит заниматься во второй части книги. Мы будем брать какое-либо фортепианное произведение (монотембровая музыка — монохромный рисунок) и своей оркестровкой превращать его в партитуру (политембровая музыка — цветной рисунок).

Но в отличие от детских картинок, где все детали четко обозначены, фортепианная музыка потребует от нас немалых усилий, чтобы разглядеть ее "графику", конфигурацию ее ткани. Именно на этой стадии мы должны будем использовать весь свой аналитический аппарат и весь потенциал художественного воображения. А вот когда мы "разглядим картинку", то написать партитуру, пользуясь Тремя Законами инструментовки, уже не составит непосильного труда.

И еще одно. Хотя конечной целью нашей с вами работы в этой части книги является "раскраска картинок" (что не так уж трудно), не менее важно для нас понять, что сами "картинки" строятся по жестким правилам. Вот нам и надлежит заодно научиться в дальнейшем строить собственные "картинки" не менее убедительно, чем это делают Великие.

Глава 2. МОНОТЕМБРОВЫЙ ОРКЕСТР

Начнем мы с опытов с монотембровым оркестром, а именно со струнным. Вы скажете: но ведь в конце первой части книги автор утверждал, что писать для струнного оркестра едва ли не труднее, чем для симфонического, и даже обосновывал это утверждение. Утверждал и обосновывал, не спорю. Но давайте договоримся: мы ведь не намереваемся с вами сию минуту совершить Вторую (после Бетховена) Революцию в оркестровке. Может, как-нибудь потом. А сейчас нам предстоит овладеть элементарной оркестровой грамотностью, а в струнном оркестре, согласитесь, меньше букв. Ведь в симфоническом мы можем выбирать и тембры, и характер звучания, а здесь — только характер звучания. Как говорится, меньше соблазнов, и глаза не

разбегаются. Тем самым мы несколько упростим условия задачи, но суть ее останется неизменной.

Итак, "Детский альбом" Чайковского, первая пьеса. В нашей стране многие десятилетия она именовалась "Утреннее размышление", и лишь недавно ей стало дозволено носить первоизданное имя: "Утренняя молитва".

Поверьте, мой пассаж по поводу названия пьесы Чайковского не имеет ни малейшей идеологической подоплеки. Я хочу сказать лишь, что название — весьма важный элемент сочинения. Это, если хотите, его визитная карточка. С указанием, так сказать, адреса, а главное — должности. То есть того, что данное произведение должно представить слушателю. В юношеские свои годы я был свидетелем радиовещательного "ляпа", когда вместо объявленной диктором Симфонии (которой я не знал) Композитора (музыку которого я знал) зазвучало в эфире нечто неизвестное неизвестного же композитора. Очень хорошо помню то иррациональное ощущение, которое, впрочем, быстро прошло: я тогда уже довольно неплохо представлял себе стиль этого Композитора и понял, что зазвучавшая белиберда к нему никакого отношения не имеет. Осталось легкое недоумение.

Это как если бы вас представили человеку и сказали, что он — дирижер, а из разговора с ним выяснилось, что он — косметолог.

Точное название задает слушателю то направление, где следует искать разгадку произведения.

Пьеса Чайковского, переименованная в "Утреннее размышление", до недавнего времени повергала меня в недоумение: что за странная форма? Сама пьеса и кода — примерно одинаковой протяженности, причем кода построена на совсем новом материале. Мы ведь знаем, что кода, в сущности, короткое резюме всего предыдущего. Откуда же эти диспропорция и неразбериха?³¹

Вынужден признать, что причиной всех недоумений было мое собственное невежество, то есть незнание оригинального названия. К счастью, время вернуло пьесе Чайковского изначальное название "Утренняя молитва". И все сразу стало на место: ведь молитва — это диалог, даже если он односторонний. Диалог с Богом. А здесь и есть диалог между "пьесой" и "кодой"³². Между земным и Божественным. И в музыке все это самым четким образом, как мы увидим, обозначено. Кстати, последняя

³¹ Форму этой пьесы можно определить и как двухчастную, но от этого суть дела не меняется.

³² Или между первым и вторым разделами, если рассматривать форму пьесы как двухчастную.

пьеса "Детского альбома" — "Хорал" — выстроена точно в той же форме, и, разумеется, не случайно: ведь она посвящена той же теме. Первая и последняя пьесы духовного содержания обрамляют весь очаровательный светский цикл. Это, впрочем, уже к вопросу формообразования цикла.

Но вернемся к первой пьесе. Теперь, когда нам ясно общее содержание "Утренней молитвы", приведем ее полный текст и станем разбирать его по косточкам. Впрочем, что там "по косточкам", нам придется разобрать пьесу буквально на атомы! И не бойтесь ассоциаций с пушкинским Сальери. Только так мы сможем вжиться в пьесу, как в свое собственное (и очень удачное!) произведение, а это — и только это — даст нам право взяться за ее инструментовку (приложение, пример 33: Чайковский. "Утренняя молитва").

По горячим следам давайте проверим наши рассуждения о форме пьесы. Собственно пьеса представляет собой шестнадцатитактовый период, состоящий из двух восьмитактовых предложений. На сильную долю шестнадцатого такта приходится как окончание периода, так и начало коды (пульсирующий бас). Сразу обратим внимание, насколько генетически несхожи два раздела (будем называть их так) этой пьесы. Первый раздел — хорал, который, за исключением нескольких мелких случаев более или менее самостоятельного поведения голосов, написан "столбами". То есть как единая вертикальная Функция. Вторым раздел уже с последней четверти шестнадцатого такта проявляет свое трехфункциональное содержание (двухслойная мелодическая линия в правой руке, подголосок и пульсирующий бас — в левой).

Итак, монофункциональность в первом разделе пьесы и полифункциональность — во втором. Это раз.

Теперь подойдем к двум разделам пьесы с другой меркой. Диапазон звучания: начавшись со скромной децимы, хорал лишь трижды слегка выходит за пределы двухоктавного диапазона, в среднем укладываясь примерно в полторы октавы. Зато первое же *tutti* второго раздела (последняя четверть шестнадцатого такта) сразу захватывает трехоктавный диапазон. Это два.

Теперь рассмотрим характер мелоса. В первом разделе мелодия весьма склонна к поступенному движению. Два квинтовых хода (в пятом и шестом тактах) мгновенно компенсируются почти столь же решительными интервалами в обратном направлении, возвращая мелодический голос в привычное тесситурное русло. То же можно сказать и о скачке на сексту вверх в седьмом такте: сразу после этого мелодия опускается на квинту

вниз. Во втором же предложении периода в мелодии вообще нет интервалов, превышающих терцию.

Совсем иная картина во втором разделе. Два коротких мелодических звена (второе — октавой ниже первого) заключают в себе широкие интервалы (да какие вызывающие — увеличенные квинты!). Причем после скачков мелодия нисколько не стремится вернуться обратно, как это было в хорале, а преспокойно движется себе дальше. Воистину: *quod licet Jovi, non licet bovi*³¹. Сразу скажем, что после этого мелодия (да и тип фактуры) обретает уже привычный по хоралу вид, но это и естественно: прикосновение к высшему, Божественному не бывает долгим, и приходится вновь возвращаться на землю. Вот музыка и возвращается, но в новом качестве: прикосновение не прошло бесследно, и заключительный хорал сопровождается все тем же "небесным" пульсирующим басом. А в последних трех тактах и вовсе возникает совершенно новый тип музыкальной ткани — *quasi Agra*. Но об этом позже.

Мы убедились, что и по типу мелоса разделы пьесы радикально различаются. Это уже три.

Но и это еще не все, ведь в музыке есть такая немаловажная деталь, как бас. Исследуем и его.

Мы уже обратили внимание на пульсирующий педальный бас в "Божественном" разделе пьесы. Это весьма действенное, хотя и простое средство музыкальной выразительности. В последних трех тактах бас перестает пульсировать, оставаясь неподвижным. Запомним это и обратимся к первому разделу.

В первом предложении бас ведет себя как в добротной гармонической задаче: ни к чему не придерешься, но и восторгаться нечем. Во втором предложении поведение баса не столь уныло. На какой-то момент он даже выходит на первый план (с последней четверти десятого такта). Согласитесь, там бас — самая яркая деталь Вертикали. Такие детали очень важно учитывать, так что завяжем узелок на память. Но в принципе и в первом, и во втором предложении первого раздела басовая линия руководствуется единой моделью. Констатируем: типы поведения басовой линии в первом разделе (более или менее развитый хоральный бас) и во втором (пульсирующая педаль) принципиально различны. Это, наконец, четыре.

Короче говоря, по складу музыкальной ткани, по диапазонному охвату, по характеру мелоса и по типу басовой линии первый и второй разделы пьесы радикально контрастируют друг с

³¹ Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку (лат.).

другом. В сущности, только по одному параметру Чайковский не противопоставляет разделы: по динамике. Вся пьеса выдержана в тихом звучании. Но это и понятно: вряд ли естественно кричать во время молитвы. Еще более нелепо ожидать, что кто-нибудь с неба станет кричать вам в ответ.

Вот мы и наметили основные приоритеты нашей будущей партитуры. Перечислим их. Первый раздел пьесы достаточно монолитен (как по вертикали, так и по горизонтали) и не предполагает сколько-нибудь значительных изменений в своем звучании (мы отметили в нем лишь небольшую басовую реплику с конца десятого по двенадцатый такт, которая достойна выделения). Второй раздел, в отличие от первого, полифункционален. Кроме того, наступление второго раздела должно ознаменоваться значительным расширением диапазона звучания. Затем происходит сужение диапазона с возвращением его к нормам первого раздела. При этом пульсирующий бас может (а скорее — должен) выдерживаться неизменным на всем своем протяжении. В последних трех тактах возникает новый характер звучания: *quasi Agra*.

Это почти все. Необходимо упомянуть только еще одну деталь. А именно — начало второго предложения. Мы отметили все разделительные точки пьесы: и начало второго раздела, и переход к эпизоду *quasi Agra*. Но ведь второе предложение хоть и не самый значительный, но все же элемент формы. А теперь задумаемся: наступление нового раздела формы есть не что иное, как изменение в развитии музыкальной ткани, а это уже поле действия Первого Закона, который в таких случаях требует изменения тембра или характера звучания. И это требование мы обязаны выполнить.

Теперь, когда зафиксированы все приоритеты, можно начать строительство партитуры.

Начнем с диапазона. В принципе мы не обязаны придерживаться именно тех параметров диапазона, которые заданы в оркеструемой пьесе. Но было бы крайне неразумно вообще с ними не считаться. Ведь диапазонная политика больших композиторов, как и все прочие стороны их письма, всегда великолепно выверена. Все расширения и сужения, подъемы и уходы вниз всегда жестко увязаны со смыслом музыки. Так что имеет резон если не руководствоваться ими буквально (все же рояль и оркестр — разные вещи), то внимательно к ним прислушиваться.

Пьеса Чайковского начинается в скромном диапазоне и на протяжении первого раздела не предусматривает сколько-нибудь решительного, тем более резкого, его расширения. Ради-

кальное расширение диапазона происходит с началом второго раздела. В оригинале диапазон увеличивается до трех октав. По акустическим причинам это предел. Рояль — это рояль: у пианиста всего две руки и слишком широкое разнесение их по клавиатуре приведет к образованию недопустимо большого для данной фактуры и данного стиля пустого пространства. (Еще раз подчеркиваю: для данного стиля и данной фактуры. В других случаях пространственные дыры не только возможны, но и весьма целесообразны. Вспомните фрагмент из Девятой Малера.) Но оркестр — другое дело. Ему по плечу и пять октав. У оркестра "много рук", поэтому все пятиоктавное пространство может быть разумно заполнено. Наша задача — обеспечить максимально возможный диапазонный контраст между разделами, между, так сказать, земным и небесным. Следовательно, начало второго раздела желательно вести в самом широком диапазоне, а первый, напротив, в самом скромном, чтобы контраст был наибольшим.

По своему содержанию пьеса не требует каких-либо особых динамических эффектов, так что в этом плане целесообразно придерживаться параметров, заданных Чайковским.

Теперь, наконец, характер звучания. Фактура пьесы серьезно ограничивает наш арсенал: здесь неуместно было бы пользоваться такими приемами игры, как *staccato*, *ricochet*, *spiccato* и т. д. Ткань пьесы преимущественно предполагает игру *legato*. Так что для изменения характера звучания нам придется в основном использовать диапазонные трансформации.

Следует иметь в виду, что для диапазонного обновления могут использоваться два способа: либо уже играющие инструменты (группы) переключаются в новый диапазон, либо на новом участке диапазона начинают играть ранее молчавшие инструменты (группы). Последний вариант напоминает нам, что вовсе необязательно всем инструментам оркестра непрерывно играть от начала до конца. Напротив, включение или выключение инструментальной линии (об этом много говорилось в первой части книги) — весьма сильное средство. Следует лишь помнить, что, поскольку струнный оркестр — оркестр, в сущности, моно-тембровый, включение новой инструментальной линии будет реально ощутимо лишь в свободной части диапазона.

Попробуем сформировать струнно-оркестровую ткань первого раздела пьесы. Он, как мы уже договорились, скромнен по диапазону и довольно стабилен по фактуре. Но помним и о двух моментах в нем, которые мы обязаны подчеркнуть в партитуре: начало второго предложения и весьма выразительную часть

басовой линии. Таким образом, первый раздел пьесы членится на три оркестровые Вертикали: **первая** — начальные восемь тактов, **вторая** — девятый и две первые четверти десятого такта и **третья** — с последней четверти десятого такта до первой четверти шестнадцатого. Если я не зря писал, а вы не зря читали первую часть книги, то вы помните, что Вертикали, особенно соседствующие, должны отличаться друг от друга.

Первый раздел.

Начнем с конца построения (здесь это наиболее удобный путь). Третья Вертикаль выделена нами благодаря ее выразительной басовой линии, следовательно, в нашей партитуре с началом этой Вертикали линия баса должна обрести особую полноту звучания. Этого уместно достичь путем ее уплотнения, то есть добавления к ней еще одной группы инструментов. Прикинем: если с самого начала пьесы басовую линию будут играть виолончели и контрабасы (что для музыки XIX века вообще-то более чем естественно), то здесь к ним придется присоединить еще, скажем, альты. Но это мало что даст: ведь альты смогут вести басовую линию лишь в среднем регистре, который и до того был занят, а потому присоединение альтов к виолончелям и контрабасам грозит остаться практически незамеченным. Кроме того, это будет слишком непропорционально: три группы на одну басовую линию против оставшихся двух групп на три (!) линии. Придется в басовой линии обходиться без альтов, только виолончелями и контрабасами. Но тогда повышение плотности баса с началом третьей Вертикали осуществится лишь при том условии, что в первых двух Вертикалях контрабасы играть не будут, а вступят только с началом третьей Вертикали. А почему бы и нет? Ведь пьеса начинается очень скромно и по диапазону, и по динамике. Звучания четырех групп (без контрабасов), по группе на каждый из четырех голосов хора, более чем достаточно. Видите, как просто решилась проблема третьей Вертикали, а заодно и первой.

Еще один момент. Говоря о басовой линии, мы отмечали особую ее выразительность с последней четверти десятого по двенадцатый такт, что сейчас и стремимся подчеркнуть своей оркестровкой. Мы даже выделили музыку с последней четверти десятого такта в отдельную, третью Вертикаль. Но тогда с тринадцатого такта, когда выразительность баса падает, мы должны отключить контрабасы, начав тем самым четвертую Вертикаль?

Ни в коем случае. Если мы выключим контрабасы, четвертая Вертикаль действительно состоится, но нужно ли нам это? Выключение группы — сильнодействующее средство. Оно заставит

слушателя судорожно искать: что произошло? Но ведь в тринадцатом такте ничего особенного, тем более внезапного, не происходит. Басовая линия, выйдя перед этим на первый план, здесь постепенно уходит на вторые роли. Выключение контрабасов сделает этот уход мгновенным, превратит его в событие, а события-то здесь и нет. Мгновенным было включение контрабасов в десятом такте, что должно было заставить слушателя обратить внимание на басовую линию. Затем же постоянное звучание контрабасов становится все более и более привычным, обыденным, что и обеспечит постепенный отход басовой линии на задний план, как этого требует музыка.

Теперь вторая Вертикаль. В отличие от третьей Вертикали, где самой музыкой было указано, что именно следует изменить по сравнению со всем предыдущим — а именно уплотнить бас, — для второй Вертикали годится *любое* изменение (конечно, разумное), лишь бы она чем-то отличалась от первой. Можно провести короткий мелодический мотив (до начала третьей Вертикали) в октаву *divisi* или просто поднять его на октаву и т. п. А можно, в конце концов, просто дать контрабасам на первую долю девятого такта *соль pizzicato*, и уже этого будет достаточно: начало второго предложения будет отличаться от начала первого. Мы, правда, решили, что контрабасы не вступят до начала третьей Вертикали. Но ведь там они будут играть смычком, а здесь — *pizzicato*. Это, можно сказать, другой тембр. Так что мы ничем не нарушим Первый Закон.

С первой Вертикалью все уже решено. Мы располагаем четырьмя группами: первые и вторые скрипки, альты и виолончели (о молчании контрабасов мы договорились). Перед нами четырехголосный хорал. Какие здесь могут возникнуть вопросы?

Если кто-то захочет дать здесь *pizzicato* контрабасов, как и во второй Вертикали, он будет не прав. Ведь тогда первая и вторая Вертикали (соседствующие!) не будут друг от друга отличаться, а это недопустимо. А кто-то, возможно, захочет дать здесь *pizzicato*, а в начале второй Вертикали, наоборот, провести мелодию в октаву. И тоже не будет прав: отличие второй Вертикали от первой в данной ситуации должно заключаться в добавлении некоей дополнительной детали при обязательном сохранении в ней всех свойств предыдущей. То есть вторая Вертикаль должна владеть всеми атрибутами первой плюс еще неродственные. Это два предложения одного периода (а последовательности первых пяти четвертей в них и вовсе идентичны). Сохранение во второй Вертикали атрибутов первой подчеркнет

их генетическое единство, а добавление новой детали даст понять слушателю, что начался новый раздел формы. Если же вам очень хочется написать в начале пьесы *pizzicato* контрабасов — пожалуйста. Но тогда вы должны будете написать его и в начале второй Вертикали, а кроме того, придумать там еще какое-либо обновление.

Теперь представим, что мы озаглавили начала и первой, и второй Вертикалей разными дополнительными деталями. Но не исключено, что одна из них потребует нам в дальнейшем ходе пьесы как совершенно новая. Однако, коль скоро она уже использована, новой там она не будет. И вообще, один из тягчайших грехов в искусстве — расточительство. Лишние детали засоряют конструкцию и, как результат, делают неудобовоспринимаемой художественную идею. Вспомните "бритву" Окама: "не умножай сущностей сверх необходимого".

Приведем партитуру первого раздела; я сделал ее по нашей разработке, а детали выбрал по своему вкусу (приложение, пример 34).

Второй раздел.

Для начала разобьем его на Вертикали. Их здесь четыре. Первая — с последней четверти шестнадцатого такта (басовая линия — с начала такта) до второй четверти восемнадцатого. Вторая — с последней четверти восемнадцатого до первой четверти двадцатого. Третья — со второй четверти двадцатого до первой четверти двадцать второго. Четвертая — со второй четверти двадцать второго до конца пьесы.

Сначала разберемся с басовой пульсацией. Она проходит сквозь три первых Вертикали, и, определив ее, мы будем знать, какие группы останутся в нашем распоряжении для изложения остальных Функций.

Как известно, у рояля есть правая педаль, нажатие которой весьма существенно меняет звучание инструмента. Нет никакой необходимости объяснять, что при этом происходит, вы сами все прекрасно знаете. Если мы просто поручим пульсирующее *соль* виолончелям или контрабасам, результат никого не удовлетворит. Попробуйте сыграть этот бас на рояле без педали. Убедились? Звучание получается жесткое и в нашем случае совершенно неуместное. Совсем другое дело, если играть с педалью. Возникает как бы комплексное звучание: с одной стороны, пульсация, с другой — непрерывно длящийся звук. Это и есть способ решения. Нам придется использовать две независимые линии: *соль* непрерывное и *соль* пульсирующее. По тессис-

турным соображениям мы обречены поручить эти две линии виолончелям и контрабасам. Чтобы однотембровые инструменты не смешивались, целесообразно расположить их в октаву, тогда внизу, очевидно, окажутся контрабасы. Остается решить, кто из них будет пульсировать. Пульсирующие контрабасы дают довольно жесткое звучание. Виолончели — более мягкие инструменты, а здесь, кроме того, они могут играть на открытой струне *соль*, что сделает звучание и вовсе мягким. Вопрос можно считать решенным: контрабасы тянут непрерывное *соль* контроктавы (по звучанию), а виолончели пульсируют на *соль* большой октавы.

На реализацию прочих деталей музыкальной ткани у нас остались три группы инструментов. Сейчас мы убедимся, что этого вполне достаточно.

Сначала разберемся с двумя первыми Вертикалями, поскольку они очень похожи. Вернее сказать, функционально они совершенно одинаковы, только вторая несколько уже по занимаемому диапазону. И если верхняя граница первой Вертикали будет нами установлена на *соль* третьей октавы (а именно так и следует сделать по причинам, которые мы подробно обсудили), то граница второй Вертикали окажется октавой ниже — на *соль* второй октавы. Обращает на себя внимание подголосок в малой октаве, одинаковый в обеих Вертикалях. Им мы теперь и займемся. Тут, впрочем, и заниматься особенно нечем: если не ставить задачу перевернуть вверх дном всю музыкальную ткань (а мы такой задачи пока не ставим), то сама тесситура подголоска подсказывает нам, кому его следует поручить. Конечно, альтам³⁴. Таким образом, у нас на все про все остались две группы скрипок. Это, может, и не много, зато, как мы говорили, глаза не разбегаются.

Итак, нам надлежит в первых двух Вертикалях решить проблему всего одной, правда двухголосной, Функции. Но сначала обратим внимание на маленькую особенность ее поведения. Я имею в виду то, что происходит с ней в семнадцатом и аналогичном ему девятнадцатом тактах. Там оба голоса сталкиваются вдруг в одном *до* — очень невыгодный для монотембрового двухголосия оборот. При этом из гармонической вертикали на какое-то время выпадает очень "терпкое" и выра-

³⁴ Не обращайте внимания на то, что эта линия в дальнейшем опускается в большую октаву (за пределы альтового диапазона). О том, как выйти из положения, — чуть позже.

зительное *фа-диез*, что тоже досадно. Неужели Чайковский этого не чувствовал?

Чувствовал, конечно, да поделаться ничего не мог: пьеса-то писалась для начинающих! Для ребеночка вот с такусенькими ручками. Если бы не это, то синхронно с прыжком верхнего голоса на *до* нижний голос опустился бы на уменьшенную квинту, компенсируя гармонии то самое *фа-диез*. И все было бы прекрасно. Но ребенок ведь сыграть этого не смог бы! Вот и пришлось Петру Ильичу выкручиваться. К счастью, в оркестре, для которого мы пишем, сидят взрослые люди. И мы можем сделать то, чего не мог позволить себе Чайковский, — опустить нижний голос на *фа-диез*. Тем самым одна проблема решена.

Но как все-таки поступить с диапазоном? Если поручить голоса Функции первым и вторым скрипкам и поднять начальную сексту к *соль* третьей октавы, между нижним голосом ее и мотивом альтов образуется почти трехоктавная "дыра", явно чуждая для данной стилистики. Сужать же диапазон до *соль* второй октавы не хочется: жалко. Так где же выход?

A *divisi* на что? Вот и выход. Мы поручаем оба голоса Функции первым скрипкам *divisi* в третьей октаве. То же самое пусть играют и вторые скрипки, но октавой ниже. Теперь пространственная "дыра" уменьшилась до приемлемых размеров. Но если она вас все же пугает, разделите и альты, и пусть они играют свой мотив в октаву. Особой необходимости в этом нет, но и вреда ни малейшего. Если мы остановились на таком варианте первой Вертикали, то вторая получится сама собой. Достаточно будет вернуться к *unisono* в обеих группах скрипок, поручив каждой из них по одному голосу Функции. Верхняя граница диапазона здесь должна, конечно, опуститься до *соль* второй октавы. Кстати, если вы решите в первой Вертикали альтовый мотив изложить в октаву *divisi*, во второй Вертикали следует сделать то же самое: ведь пространственное окно для альтов не изменится.

Третья Вертикаль ставит перед нами две задачи: одну принципиальную, другую чисто техническую. Начнем с принципиальной. В пьесе Чайковского мелодия второй Вертикали (по нашей партитурной терминологии) заканчивается на *си* малой октавы, а затем мелодия хора (третья Вертикаль) поднимается к *соль* первой октавы. Мы должны решить, оставить ли в неприкосновенности авторский мелодический рельеф или сделать попытку его совершенствования. Если мы выберем авторский вариант, то картина создастся такая: вторая Вертикаль закончится на *си* первой октавы, после чего хоральная мелодия под-

нимется к *соль* второй октавы. В свете разработанной нами программы — "спуск с небес на землю" — этот вариант не слишком впечатляет: ведь между начальной точкой мелодии в первой Вертикали и конечной ее точкой в третьей окажется дистанция всего в одну октаву. Это слишком близко. Но можно решиться на более смелый шаг: закончив мелодию второй Вертикали на *си* первой октавы, не подниматься на кварту, а спуститься на квинту (к *ми* первой октавы), то есть продолжить спуск. Тогда в конце хорала (третья Вертикаль) мы окажемся на *соль* первой октавы. То есть расстояние "от неба до земли" окажется равным не одной, а двум октавам. Будь инструментовка этой пьесы поручена мне, я остановился бы на последнем варианте. Если вы со мной согласны, перейдем к технической задаче.

Речь пойдет об альтовой линии, которая после двух выразительных мотивов в первой и второй Вертикалях в третьей сползает в большую октаву, то есть выходит за пределы "юрисдикции" альтов. Это, право же, задача для первоклашек. Ведь в третьей Вертикали альтовая линия становится всего-навсего одним из средних голосов хорала, лишенным какой-либо индивидуальности. Здесь его смело можно поднять на октаву вверх, превратив широкое расположение аккордов хорала в узкое. Ни малейшего ущерба музыке такое или подобное ему действие не нанесет.

Нам осталось сформировать последнюю, четвертую Вертикаль — *quasi* Агра. Мы не можем средствами струнного оркестра имитировать само звучание арфы, но можем имитировать его "синтетическую" природу. Синтетичность эта заключается в следующем: звук арфы обладает четко выраженной атакой³⁵, с одной стороны, и длинным затухающим послезвучанием — с другой. Длинное затухающее звучание в струнном оркестре — вещь совершенно естественная (в нашем случае, кстати, звучание даже не обязательно должно быть затухающим, важно лишь, чтобы звук длился), и с ним проблем не возникнет. А вот над четко выраженной атакой придется немного подумать. В принципе возможен ее смычковый вариант, но смычковые акценты имеют несколько свирепый характер, и вряд ли они впишутся в настрой нашей пьесы. Другое дело *pizzicato*. Тихое *pizzicato* может быть если не совсем нежным, то достаточно мягким, а это нас вполне удовлетворит. Теперь ясно, как следует изобразить звучание *quasi* Агра: одни играют арпеджированную линию *pizzicato*, другие синхронно подхватывают каждый

³⁵ Атака (итал.). Здесь: момент начала звучания.

очередной звук арпеджио смычком. Остается решить, кто и чем должен заниматься в четвертой Вертикали. О виолончелях и контрабасах беспокоиться нечего: как они играли до сих пор басовую линию, так пусть и играют, только уже без пульсации. Итак, мы имеем арпеджио *pizzicato* и те же самые звуки, подхватываемые смычком. В нашем распоряжении две группы скрипок и альты. Диапазон арпеджио (от *ре* малой октавы до *ре* второй) из этих инструментов подвластен только альтам. Им мы арпеджио *pizzicato* и поручим. Осталось решить, кто будет подхватывать смычком ноты арпеджио.

Итак, на вторую долю двадцать второго такта альты берут *pizzicato ре* малой октавы. Одновременно кто-то должен взять эту ноту смычком. Но кто? Ведь свободны у нас только две группы скрипок, а они эту ноту сыграть не могут. Альты тоже не могут: они заняты *pizzicato*. Контрабасы и виолончели... Стоп! Ведь виолончели с сильной доли такта тянут открытую струну *соль*. Почему бы им со второй доли не добавить к ней соседнюю открытую струну *ре*? Вот и все. Не понадобится даже и *divisi*. А дальше уже совсем просто. Оставшиеся пять звуков арпеджио надо распределить между двумя группами скрипок. При этом не следует использовать двойные ноты, звучащие более напряженно (а этого нам не нужно). Лучше применить *divisi*. Пять на два не делится, придется использовать приблизительное деление: 3 и 2. Поскольку идет процесс затухания звучности, на три надо делить ту группу, которая вступит позже. Кроме того, надо иметь в виду, что вторых скрипок в оркестре обычно бывает несколько меньше, чем первых, следовательно, их делить на три не стоит: тогда неравновесие станет слишком явным. Таким образом, все стало на место. Разделенные пополам вторые скрипки поочередно подхватывают *си* и *ре*, а затем в дело вступают разделенные на три подгруппы первые скрипки, постепенно набирая оставшееся трезвучие: *соль*, *си* и *ре*.

Дело сделано. Приводим партитуру второго раздела (приложение, пример 35).

Теперь соедините две половинки партитуры и несите ее в ближайший оркестр. Я же, со своей стороны, могу поручиться, что звучать она будет очень неплохо.

Вы, надеюсь, убедились, что в работе над партитурой нет ничего сверхъестественного, иррационального. Нужно только научиться одновременно руководствоваться несколькими десятками параметров. А для этого необходим опыт.

Не пытайтесь найти этот Принцип ни в специальной литературе, ни в энциклопедических словарях. Его там быть не может, потому что Принцип Идентичного-Подобного, как и Три Закона инструментовки, сформулирован мною в процессе работы над этой книгой. Но именно сформулирован, а не придуман. И Законы, и Принцип Идентичного-Подобного работают в оркестровой практике уже добрых два столетия. А я просто изложил их наконец на бумаге.

Что же такое Принцип Идентичного-Подобного?

Принцип Идентичного-Подобного представляет собой двуединство парадоксальных на первый взгляд Правил. **Правило Первое:** если рядом друг с другом расположены две структурно схожие (Подобные) конструкции, их инструментовка должна быть одинакова. **Правило Второе:** если рядом друг с другом расположены две совершенно одинаковые (Идентичные) конструкции, их инструментовка должна различаться.

Используя медицинскую терминологию, можно сказать так: музыке показано соседство Подобных конструкций, но противопоказано соседство конструкций Идентичных.

Постараемся во всем этом разобраться. Правило Первое настаивает на одинаковой инструментовке соседствующих Подобных (структурно схожих) конструкций. И правильно делает: одинаковая инструментовка призвана подчеркнуть их структурное единство, дать, так сказать, дополнительную подсказку слушателю. Кроме того, такая модель позволяет избегать расточительности: зачем обновлять инструментовку, если музыкальная ткань и так обновляется?

Второе Правило обязывает нас соседствующие Идентичные (совершенно одинаковые) конструкции оркестровать по-разному. Но и это естественно: буквальные повторения вряд ли могут быть увлекательны (если речь не идет о таких специфических приемах, как остинато) и вариантность оркестровки обеспечивает необходимое обновление.

Строго говоря, Принцип Идентичного-Подобного не привязан исключительно к инструментовке. Он работает и здесь, но не только здесь. Рассмотрим такой эпизод:

36. МОЦАРТ. Соната для фортепиано C-dur. Финал



Две двухтактовые структуры, которые мы здесь видим, и называются Подобными. По своему тканевому и ритмическому строению они очень схожи, но между ними есть некоторая звуковысотная разница. Этой разницы вполне достаточно, чтобы музыка не была тавтологичной. Никакие другие обновления здесь не нужны³⁶. А вот в следующем примере без них не обойтись:

37. МОЦАРТ. Соната для фортепиано C-dur. Финал



Здесь мы видим как соседствующие Подобные, так и соседствующие Идентичные конструкции. Все четыре такта эпизода структурно одинаковы. Но, группируясь, они образуют два двухтакта, которые уже совершенно Идентичны друг другу. Вот тут-то и возникает необходимость обновления. Так как никакие *accelerando* и *ritenuto* в этой музыке неуместны (не говоря уже о невозможности смены тембра), приходится довольствоваться сменой динамики. А потому первый двухтакт играется *f*, а второй — *p*. В то же время второй такт, структурно не отличающийся от первого (равно как и четвертый от третьего), но находящийся в другой звуковысотной сфере, продолжает играть в той же динамике, что и предыдущий такт. В этом смысле динамическая редакция фортепианной музыки родственна нашему с вами занятию.

Вспомните "Утреннюю молитву". Первая и вторая Вертикали второго ее раздела, как мы отмечали, структурно одинаковы.

³⁶ Правда, первый и третий такты абсолютно одинаковы, но ведь они располагаются не рядом друг с другом и потому не подпадают под "юрисдикцию" Принципа.

Не будь октавного перенесения, они были бы Идентичны. Так ведь для того Чайковским и сделано перенесение, чтобы они отличались друг от друга! Это как раз и есть практическое применение давно существующего **Принципа**, которому мы просто дали имя. Чайковский писал фортепианную пьесу. Изменить для второй Вертикали тембр инструмента он, разумеется, не мог. Изменять динамику было нельзя: громче — абсурдно, а тише — уже некуда. Вот он и опустил мелодию на октаву, превратив тем самым Идентичные конструкции в Подобные, не требующие противопоставления друг другу. Другое дело, что перенесение это еще и великолепно вписалось в программу пьесы ("спуск с небес на землю").

В первом же разделе "Молитвы" два предложения периода являются конструкциями Подобными, предполагающими одинаковую их инструментовку. Мы так и поступили: четыре группы инструментов (первые и вторые скрипки, альты и виолончели) в обоих предложениях честно играют четырехголосный хорал. Что же касается контрабасовых включений, то они "из другой оперы". Вступление контрабасов в десятом такте имеет отношение не ко всей музыкальной ткани, а только к басовой линии. Pizzicato же в девятом такте знаменует начало второго предложения, а не Подобной структуры, хотя в данном случае это одно и то же: применительно к структуре ткани музыка с девятого по шестнадцатый такт — **Подобная структура**; с точки зрения формы та же самая музыка — **второе предложение**, по своему статусу равное первому. Этот дуализм необходимо учитывать, и мы его учли: как в Подобной структуре, мы сохранили во второй и третьей Вертикалях все свойства первой; как в новом разделе формы — втором предложении, Идентичном по статусу первому, — мы добавили в начале второй Вертикали дополнительную деталь.

Таким образом, двуединство Правил Принципа Идентично-Подобного практически исключает соседство двух Идентичных построений³⁷. Во втором примере из Сонаты Моцарта смена динамики с *f* на *p* и есть та деталь, которая превращает Идентичные по метроритмике, функциональному содержанию и звуковысотности структуры в Подобные. А в первом примере из Сонаты не потребовалось и изменения динамики: схожесть конструкций компенсируется там их разным звуковысотным наполнением. И это в фортепианной музыке, где об изменении

³⁷ Повторяю, за исключением случаев остинато. Но остинатные построения обычно состоят не менее чем из трех звеньев, а мы здесь говорим именно о двух.

тембра речи не идет. Мы же занимаемся инструментовкой. Здесь именно тембр становится основным средством "борьбы" с Идентичностью.

Как видите, оба действия Принципа Идентичного-Подобного тесно увязаны. Нам с вами нужно научиться их правильно применять.

Глава 4. МОНОТЕМБРОВЫЙ ОРКЕСТР (окончание)

Возьмем еще одну пьесу из "Детского альбома" Чайковского — "Нянину сказку" (приложение, пример 38).

На этот раз форма кристально ясная, трехчастная, причем крайние разделы абсолютно одинаковы. Инструментовать ли их одинаково или вариантно, мы еще подумаем (Принцип Идентичного-Подобного здесь ни при чем: ведь они не соседствуют, между ними расположена средняя часть, просто будем помнить, что существует такое явление, как зеркальная реприза).

Динамический план всех трех разделов примерно одинаков: начинаются они с *p*, а заканчиваются на *f*. Но есть и некоторые отличия. Если в крайних разделах динамический подъем происходит стремительно (с одиннадцатого к тринадцатому и, соответственно, с сорок третьего к сорок пятому тактам), то в среднем разделе рост динамики достаточно плавный (с двадцать пятого по тридцать второй такты).

По структуре ткани крайние разделы вполне монолитны, если не считать их заключительных трехтактов, где ткань резко меняется. Ходу на уменьшенную септиму в правой руке отвечает ход на сексту в левой, затем следует "туттийный" ход: доминантовый секстаккорд — тоника. А дальше расположен эпизод, который обычно служит камнем преткновения для начинающих оркестраторов: шесть разбросанных по диапазону (и по нотным строчкам) одиночных *do*. Хотя ничего загадочного здесь нет. Нужно только немного внимания, и вы обнаружите, что *do* эти структурируются в три октавных хода, по ритмическому и интонационному содержанию аналогичных уменьшенно-септово-му, секстовому и "туттийному" ходам, с той лишь разницей, что те играют *legato*, а эти — *marcato*, да еще разными руками. Но ведь ясно, что те находятся в эпицентре конфликта, а эти — победные, утверждающие. То есть характер их различен, отсюда и различие в их произнесении.

Ткань среднего раздела бифункциональна: синкопированная педаль и терцовая линия. И лишь в последнем (тридцать втором) такте возникают сложности, но и они вполне преодолимы.

Секста здесь на последней восьмой — новая деталь. Учитывая, что этот момент является кульминационной точкой пьесы, трудно сделать вывод, что в партитуре эта секста должна превратиться в мощный и сколько возможно туттийный аккорд. Терцовая линия также трансформируется в тридцать втором такте: она не только меняет свое ритмическое и мелодическое содержание, но и перестает быть собственно терцовой (малая терция переходит в большую секунду). Это говорит о том, что комплекс "терция — секунда" хотя и является следствием развития терцовой линии, но обладает особым статусом, поэтому и инструментовать его следует по-иному.

Теперь разобьем пьесу на будущие оркестровые Вертикали. Начнем, естественно, с крайних разделов. Поскольку они совершенно одинаковы, нам достаточно будет разобраться с первым из них.

Итак, **первый раздел. Первая Вертикаль** — первые восемь тактов. Это, так сказать, идеальное поле для применения Принципа Идентичного-Подобного. Первый восьмитакт состоит из четырех пар Идентичных тактов. **Вторая Вертикаль** — с девятого по первую половину тринадцатого такта. Поначалу может показаться, что в сравнении с предыдущим здесь ничего не изменилось, но изменение есть, и весьма существенное: Идентичных тактов больше не наблюдается. Девятый и десятый такты Подобные, а не Идентичные. А дальше течение музыки становится и вовсе иным. **Третья Вертикаль** очень короткая — с последней восьмой тринадцатого по третью восьмую четырнадцатого такта. **Четвертая Вертикаль** еще короче — последняя восьмая четырнадцатого и первая восьмая пятнадцатого такта. Это тот самый "туттийный" ход. И наконец, **пятая Вертикаль** — три октавных хода *до — до*.

Второй раздел. Первая Вертикаль начинается с последней восьмой шестнадцатого такта и длится до третьей восьмой двадцать четвертого. Она стабильна. **Вторая Вертикаль** — с последней восьмой двадцать четвертого по третью восьмую тридцать первого такта. Идет динамическое нарастание. **Третья Вертикаль** — с последней восьмой тридцать первого по конец тридцать второго такта. О функциональном содержании этой Вертикали мы уже говорили несколько выше.

Далее идет реприза, в оригинале полностью совпадающая с первым разделом.

Приступим к формированию партитуры.

Первый раздел.

Первая его Вертикаль состоит из четырех пар Идентичных тактов. Идентичные структуры мы, в соответствии с Принципом Идентичного-Подобного, должны противопоставлять. Варианты оркестровки первых двух тактов (назовем их **А** — для первого и **В** — для второго) должны распространяться и на остальные три пары (помните о вреде расточительства!). Таким образом, все нечетные такты Вертикали будут изложены в варианте **А**, а все четные — в **В**.

Теперь о самих вариантах. Само собой напрашивается сопоставление *арсо* — *pizzicato*. В принципе это очень выгодное сопоставление, но использование его в данной пьесе оказалось бы связано с немалыми осложнениями. Чередование у каждого музыканта *арсо* и *pizzicato* здесь вообще исключено, так как из-за отсутствия пауз в третьем — четвертом, а также седьмом — восьмом тактах исполнитель там просто не успеет перейти от одного способа игры к другому. Пришлось бы делить группы скрипок, альтов и виолончелей пополам, с тем чтобы одни играли смычком, а другие — *pizzicato*. Такое решение оказалось бы слишком громоздким, так сказать, игра не стоила бы свеч. Да и зачем, когда есть немало других способов, дающих не меньший эффект. Самый простой — обе группы скрипок, альты и виолончели буквально играют то, что написано в оригинале, а контрабасы отмечают первые доли четных тактов *до pizzicato* (не имеет значения, что в шестом и восьмом тактах у Чайковского в басу другие ноты: ведь *до* есть в аккорде)³⁸. Или совсем другой вариант: все четные такты играют октавой ниже (или, наоборот, выше) нечетных. А вот еще: в четных тактах первые скрипки играют мелодическую линию *divisi* в октаву. Или нечетные такты играют полными группами, а четные — только концертмейстерами групп. И т. д. и т. п. Вариантов множество, нужно лишь выбрать наиболее подходящий для данной музыкальной ткани. Важно только, чтобы выбранный вариант полностью удовлетворял Принципу Идентичного-Подобного.

Инструментуя Идентичные структуры по-разному, мы превращаем их в Подобные. Для того и существует механизм Принципа Идентичного-Подобного, чтобы избавить музыку от буквальных повторений. И уже дело тактики, какие при этом

³⁸ Эта логика не универсальна. Нередки случаи, когда она не может быть применена. Чтобы проверить ее уместность в каждом отдельном случае, просто сыграйте на рояле то, что вы хотите написать. Всякая несурезица сразу будет услышана.

используются методы: изменение тесситуры, характера звучания, тембра (когда есть такая возможность) или же добавление новых деталей музыкальной ткани (наподобие наших *pizzicato* контрабасов).

Здесь уместно остановиться на одной особенности механизма добавления новых деталей в партитурную ткань. Когда мы оркестровали первый раздел "Утренней молитвы", говорилось о том, что отличие второго предложения от первого должно заключаться в добавлении в него какой-либо дополнительной детали при обязательном сохранении в нем всех свойств предыдущего. Можно даже вывести формулу: $V = A + X$ (где A — первая структура, V — вторая, а X — добавляемая деталь). Зададимся вопросом: а почему не $A = V + X$? То есть нельзя ли, чтобы дополнительной деталью оснащалась не вторая из двух структур, а первая?

Давайте попробуем. Если в нашей формуле $V = A + X$ задать символу X отрицательное значение, например: $X = (- \text{Flauto})$, то вторая структура будет во всем совпадать с первой, кроме одного: флейты в ней не будет. Но математика — наука серьезная, спорить с нею бесполезно. А с ее позиции дополнительной деталью будет именно *отсутствие флейты во второй структуре*, а не присутствие ее в первой.

Вы скажете: зачем вся эта эквилибристика? Взяли бы формулу $A = V + X$, приняли, что $X = \text{Flauto}$, и получили бы то же самое без всяких проблем!

В рассмотренной гипотетической ситуации — да. А вот для начала "Няниной сказки" (как и для множества других ситуаций) эта формула не подойдет. И вот почему. A — не просто первая из Идентичных структур. Она же — начальная структура произведения. Начинать же произведение следует только с того, что строго необходимо в данный момент. Помните об излишествах. Если использовать здесь формулу $A = V + X$, то структуру V сформировать мы не сможем. Ведь коль скоро структура A содержит в себе лишь строго необходимые элементы ткани, то она *не сможет быть усечена* при трансформации в структуру V . Попросту *ничего будет отсекаать!* А ведь данная формула требует именно усечения!

Уверяю вас: с формулой $V = A + X$ никаких проблем никогда не возникнет.

Завершая это небольшое отступление, хочу добавить, что сами дополнительные детали тоже должны вводиться лишь по строгой необходимости, и не раньше, чем они действительно понадобятся.

Вторая Вертикаль начального раздела как бы продолжает предыдущую, но уже второй ее такт не Идентичен, а Подобен первому, и, следовательно, никакого противопоставления второго такта первому быть не должно. А вот отделить вторую Вертикаль от первой мы просто обязаны. Самый простой способ для этого — приберечь какую-либо тембровую группу, чтобы она могла впервые вступить именно с началом второй Вертикали (но именно такую группу, вступление которой было бы вполне ощутимым). Если для оркестровки начальной Вертикали мы выберем первый из предложенных мною вариантов, то прибереженными сами собой окажутся контрабасы (в первой Вертикали они играют, но *pizzicato*, а здесь потребуется их смычковое звучание). Далее ткань второй Вертикали стабильна и никаких изменений оркестровки не требует (даже, наоборот, исключает их).

Бифункциональная третья Вертикаль не создает никаких проблем: две мелодические линии равнозначны и требуют равновесного изложения. Наиболее естественно отрядить на каждую из них по две группы инструментов. Остается решить, проводить ли их в октаву или *unisono*. И тот и другой способы были бы одинаково приемлемы, если бы за третьей Вертикалью не следовала четвертая.

Четвертая Вертикаль — туттийная, предполагающая мощное звучание всех инструментов. Кроме того, звучание должно быть широкодиапазонным, а это потребует от нас максимального использования двойных нот (*divisi* здесь, разумеется, неуместно). Для того чтобы она контрастировала с предыдущей третьей Вертикалью, той надлежит быть компактной по диапазону. Следовательно, идея октавного проведения мотивов в третьей Вертикали отпадает сама собой.

И наконец, пятая Вертикаль. Три октавных хода *до — до* требуют, с одной стороны, мощного звучания, с другой — должны поэтапно спускаться по диапазону, причем последний, именно потому, что он последний, обязан быть наиболее весомым. Если поручить его трем группам (альтам, виолончелям и контрабасам), то оба предыдущих будут играть двумя группами. Это нас вполне устраивает: первый мотив — первые и вторые скрипки (для весомости в октаву), второй — вторые скрипки и альты (в октаву) и третий — альты и виолончели с контрабасами (также в октаву). При этом мотивы станут спускаться не только по диапазону, но и по строчкам партитуры (геометрия партитуры!).

Приведу свой вариант партитуры первого раздела. Он целиком основан на нашей разработке (приложение, пример 39).

Теперь второй раздел.

Первая его Вертикаль (с последней восьмой шестнадцатого по третью восьмую двадцать четвертого такта) состоит из двух Функций: терцовая мелодическая линия и синкопированная педаль *до*. О мелодической линии: нужно решить, каково будет ее пространственное расположение. В этом смысле она должна контрастировать с широкодиапазонными четвертой и пятой Вертикалями первого раздела. Да и звучание здесь *p*, поэтому изложить ее следует компактно, скажем, именно так, как она написана в оригинале. Тогда автоматически определяются группы инструментов, которые будут ее вести: альты и виолончели (не контрабасы же!). Педальное *до* можно, конечно, дать одной из групп скрипок, но можно придумать и что-нибудь похитрее. Ведь педальная линия по сути комбинированная: это и непрерывно звучащий звук, и акценты на четвертых восьмых каждого такта. Так, может, и разбить эту линию на составляющие? Одна группа скрипок будет тянуть непрерывное *до*, а другая играть акцентированные *до* на последних восьмых. Такое звучание будет гораздо более выразительным. Еще более эффективным будет исполнение акцентированных *до* не смычком, а *pizzicato*.

Вторая Вертикаль есть продолжение первой, причем она предусматривает постепенное нарастание звучности. Если рассматривать ее как Подобное первой Вертикали образование, то никакого оркестрового обновления не требуется³⁹. Но мы ведь должны иметь в виду, что одновременно она является вторым предложением периода, то есть новым разделом формы. А это уже факт, требующий оркестрового реагирования. Естественным здесь будет включение молчавших в первой Вертикали контрабасов, динамический потенциал которых очень пригодится нам в здешнем *crescendo*. Вряд ли стоит при этом заставлять контрабасы играть *unisono* с виолончелями: мелодическая линия неуклонно поднимается и в результате контрабасы окажутся загнаны слишком высоко. Кроме того, динамическое нарастание предполагает, как правило, и расширение диапазона звучания. Так что контрабасы должны зазвучать октавой ниже

³⁹ Строго говоря, вторая Вертикаль не Подобна первой, ведь она не восьми-, а семитактовая. В данном случае это не столь существенно, но в принципе к таким деталям надо относиться очень внимательно.

виолончелей. Неплохо при этом расширить и верхнюю границу диапазона, но не просто подняв тянущиеся и акцентуемые *до* на октаву, а изложив их в октаву двойными нотами. Сделать это можно не с самого начала второй Вертикали, а со второй ее половины. Тогда общее расширение диапазона произойдет не разом, а постепенно, в два этапа: сначала нижний этаж (контрабасы), а потом уже верхний.

В связи с диапазонным расширением нельзя не оговорить одно обстоятельство: в отличие от, скажем, *crescendo*, которое может быть очень плавным, расширение диапазона (а особенно надстройка этажей) всегда дискретно, ступенчато и потому весьма ощутимо для слушателя. Следовательно, для каждого нового этажа необходимо найти определенные смысловые точки, в которых их появление оказалось бы наиболее естественным. Так, включить контрабасы я предложил с самого начала второй Вертикали. Тем самым будет отмечен приход второго предложения. А удвоить в октаву педальное *до* целесообразно с последней восьмой двадцать восьмого такта, так как сразу после этого поведение терцовой линии изменится по сравнению с первым предложением. Сравните оба предложения терцовой линии: первые четырехтакты в них совпадают, а вторые — нет. Поэтому какое-либо изменение оркестровой ткани (надстройка этажа) в момент наступления несовпадающего четырехтакта во втором предложении не только возможно, но и крайне желательно. Это будет уже прямо-таки бетховенский прием (освежите в памяти пример 9).

Третья Вертикаль среднего раздела (с последней восьмой тридцать первого по конец тридцать второго такта) трехфункциональна. Единственная деталь здесь, которая сохраняется от предыдущей Вертикали, это синкопированное *ре*. Пульсация его учащается, но это не меняет природы линии. А вот терцовая мелодическая линия перерождается принципиально, как мы уже говорили. И это перерождение тоже должно быть подчеркнуто нами в партитуре. Наконец, третья Функция — секста на последней восьмой тридцать второго такта, подразумевающая мощный туттийный и широкодиапазонный аккорд.

Распределение ролей в этой Вертикали не составляет особого труда. Сначала определим то, что очевидно. Перерожденный элемент мелодической линии может сохранить свое инструментальное содержание за одним исключением: поскольку он здесь резко подпрыгнул вверх, целесообразно выключить контрабасы. Останутся альты и виолончели, звучание которых будет значительно отличаться от предшествовавшего, что нам и тре-

буется. Синкопированную линию доигрывают две группы скрипок (каждая по своим правилам), а на последней восьмой они берут трех- или четырехзвучные аккорды, к которым, разумеется, необходимо присоединить освободившиеся контрабасы. Дело сделано (приложение, пример 40).

И наконец, **третий раздел**, который в оригинале точно соответствует первому. Ничто не обязывает нас искать новую версию оркестрового решения третьего раздела, тем более что вторая половина его (как и первого, разумеется) по сути своей инвариантна по причине большого количества происходящих в ней событий. Но вот первая половина позволяет задуматься: а нельзя ли хотя бы поменять местами структуры **A** и **B**?

Можно. Их нельзя было поменять местами именно в начале (мы говорили об этом). А здесь последовательность **B — A** вполне допустима. Тогда такты, бывшие в начальном разделе четными, встанут здесь на место нечетных. И наоборот. Это как раз то, что я подразумевал, говоря о зеркальной репризе.

Для экономии места я не привожу "зеркальный" вариант репризы.

И вообще, нам пора переходить к политембровым составам.

Глава 5. ПОЛИТЕМБРОВЫЙ АНСАМБЛЬ

Все, о чем мы говорили в предыдущих главах (кроме относящегося к чисто струнной специфике), будет актуально и здесь. Но кое-что добавится. Поскольку теперь мы будем располагать ансамблем духовых инструментов, нам придется считаться с присущими им характерными особенностями. Но, главное, теперь в нашем распоряжении окажутся **разнотембровые** инструменты, и это потребует от нас учета принципиально новых обстоятельств.

Проведем любопытный эксперимент: возьмем ту же самую "Нянину сказку", но инструментируем ее на этот раз для десяти духовых инструментов — двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн. Это в известной мере облегчит нашу работу: ведь пьесу мы уже проанализировали самым подробным образом. Но с переходом к новому инструментарию все равно хлопот у нас будет немало.

Для начала определим параметры нашего тембрового арсенала. Не будем говорить об устройстве и диапазонах выбранных инструментов, они должны быть вам известны из курса

инструментоведения. Но вот без уточнения одного свойства инструментов нам здесь не обойтись.

Дело в том, что характеристики звучания духовых инструментов не постоянны. Они трансформируются с изменением диапазона. Флейта, например, в низком регистре имеет довольно вязкое звучание. Острое *staccato* там невозможно. Кроме того, ограничен и ее динамический диапазон. Там не может быть ни очень тихих, ни очень громких звуков. В верхней части диапазона, наоборот, флейта способна и на сверкающее *staccato*, и на весьма громкое звучание. А вот слабого или даже средней силы звучания от нее здесь не ждите. Свои особенности и у среднего диапазона флейты.

Я не хочу описывать все эти характеристики. Вы найдете их в любом пособии по инструментоведению. Должны найти. И изучить, иначе ваши партитуры постоянно будут "хромать".

И еще на одно обстоятельство необходимо обратить внимание. В выбранном нами составе есть транспонирующие инструменты. Что касается валторн, то в наше время они почти всегда используются в строе *F*, и с этой традицией мы спорить не станем. А вот кларнеты почти одинаково часто употребляются как в строе *B*, так и в строе *A*. Делается это не только потому, что кларнет *in A* обладает несколько более глубоким тембром и "лишним" звуком внизу. Суть еще и в том, что кларнетам, как и практически всем духовым инструментам, удобнее играть в "бемольных" тональностях. Тональность "Няниной сказки" — до мажор. Для кларнета *in B* это будет ре мажор, а для *in A* — ми-бемоль мажор. И хотя в ми-бемоль мажоре на один ключевой знак больше, эта тональность для кларнетистов гораздо более удобна. Таким образом, для данной партитуры мы выбираем кларнеты *in A*.

Приступим к эксперименту.

Первый раздел, первая Вертикаль. В струнной партитуре, поскольку оказалось нецелесообразным противопоставлять Идентичные такты по принципу *arco — pizzicato*, мы воспользовались добавлением в четные такты *pizzicato* контрабасов (в моем варианте). В настоящей ситуации нет необходимости ни добавлять что бы то ни было, ни менять регистр. Ведь достаточно сменить тембр! Причем необязательно менять тембр всех четырех звуков. Если, скажем, в первом такте будут играть два гобоя (верхние ноты) и два кларнета (нижние ноты), то во втором достаточно заменить гобои флейтами. Возникнет **новый комплекс**, и задача решена.

Здесь я позволю себе небольшое отступление. В педагогической практике я постоянно сталкиваюсь с тем, что начинающие студенты в "Сказке" поручают верхнее *ми* флейте, *до* второй октавы — гобою, *соль* — кларнету и нижнее *до* — фаготу. Подобное происходит в восьми случаях из десяти. И смех и грех. Ведь ткань первых двух Вертикалей пьесы монофункциональна. А по Третьему Закону между Символами (звуками) внутри Функции должно царить тембровое согласие. Мы здесь не располагаем четырьмя одинаковыми инструментами, приходится использовать две пары, но не поручать же все звуки разным тембрам!

Займемся инструментровкой первой Вертикали. Как и в струнной партитуре, формула **A — B** должна сохраняться во всех четырех тактовых парах. Поэтому взятый "с потолка" вариант **Cl.+Ob. — Cl.+Fl.** (о нем шла речь чуть выше) не годится: кларнеты не могут играть нижние звуки в седьмом и восьмом тактах. Эти звуки в нашем инструментарии доступны только фаготам и валторнам. Кому же их поручить?

Валторны нецелесообразны по двум причинам сразу. Во-первых, на границе малой и большой октав звучание валторн становится вялым, вязким, что никак не будет соответствовать требуемому здесь *staccato*. Во-вторых, валторны — самые мощные из имеющихся у нас инструментов, и звучание их будет более уместным во второй Вертикали, в момент *crescendo*. Остаются фаготы. Им мы и поручим нижние звуки всей первой Вертикали.

Теперь верхние звуки. Их могут играть флейты, гобои и кларнеты. Нам нужно выбрать две пары для вариантов **A** и **B**. Следует исходить не только из того, какие инструменты здесь прозвучат лучше (в данном случае они все, каждый по-своему, нас устроили бы), но и из того, что вскоре начнется вторая Вертикаль — новое предложение, то есть новый раздел формы, а его желательно отметить появлением нового тембра. Значит, нам надо сначала решить, какой из этих трех тембров необходим для верхних звуков в начале второй Вертикали. В ней, как мы помним, происходит *crescendo* (для которого мы предусмотрительно приберегаем валторны), но уже и начать ее можно, включив несколько более громкие инструменты. Верхние звуки начала второй Вертикали четче всех сыграют гобои, следовательно, до того момента они играть не должны. Тогда для верхних звуков первой Вертикали остаются флейты и кларнеты. В каком порядке их расположить в формуле **A — B** (**Fl. — Cl.** или **Cl. — Fl.**), объективно совершенно все равно. Каждый может поступать, исходя из своего вкуса.

Вторая Вертикаль. Начало ее уже определилось: нижние звуки, как и в первой Вертикали, играют фаготы, а верхние — гобои. Так они вторую Вертикаль и доиграют. Но с одиннадцатого такта начинается *crescendo*. Десять аккордов одиннадцатого, двенадцатого и первой половины тринадцатого тактов — линия монолитная и непрерывная. Необходимо найти в ней точки для естественного подключения остальных инструментов (идет нарастание звучности, а оно должно сопровождаться увеличением количества участников). Более всего подходят для этого первые доли тактов (в крайних разделах пьесы все построения начинаются с первых долей). Определились три точки для подключения инструментов: одиннадцатый, двенадцатый и тринадцатый такты (их первые доли). Ожидают подключения три пары инструментов. Три точки — три пары. Все сошлось. Остается выстроить очередность. Начинать подключения с флейт не выгодно: вязкие флейты "замажут" *staccato*. Вступление валторн в одиннадцатом такте тоже преждевременно: звучность здесь еще *p* и их появление будет слишком ощутимо. Следовательно, в одиннадцатом такте вступают кларнеты (на верхних звуках аккордов, разумеется). Вступление флейт в двенадцатом такте бессмысленно: слабые флейты в среднем регистре не будут слышаны за гобоями и кларнетами. Тогда в этом такте должны вступить валторны (на нижних парах аккордовых звуков), здесь никаких противопоказаний нет. А флейтам остается вступить в тринадцатом такте, но, пожалуй, не на парах верхних аккордовых звуков (как это делали кларнеты), а только на верхних *a2*. Так они будут слышнее.

Небольшое замечание: валторны должны начать свою линию *p* или даже *pp*, а уж потом усиливать игру. Тогда их включение произойдет незаметно и общее нарастание звучности будет плавным.

Заметим, что два последних аккорда, в отличие от предыдущих, пятизвучны и требуют своей инструментальной структуризации. Верхние пары их звуков мы уже распределили: 2 Ob. + 2 Cl. + 2 Fl. *a2* (на мелодические ноты). А вот три нижних звука придется поделить между двумя валторнами и двумя фаготами. Учитывая, что фаготы динамически слабее валторн, их для уравнивания следует удвоить. Таким образом, два из трех нижних звуков будут играть двумя валторнами, а третий — двумя фаготами *a2*.

Третья Вертикаль. Два перекликающихся мотива должны быть мощными, но в пространственном отношении достаточно компактными, чтобы обеспечить контраст с широкодиапазон-

ным звучанием четвертой Вертикали. Верхний мотив можно изложить в октаву, нижний — нет: ведь если добавить ему октаву сверху, он "налезет" на верхний мотив (что в разнотембровом составе допустимо, но не слишком выгодно). Если же добавить октаву снизу, она окажется уже в низком диапазоне, а этого как раз мы и хотим избежать. Решение видится достаточно простое: на верхний мотив, ведущийся в октаву, отряжаются флейты, гобой и кларнеты, причем обе флейты играют вверху, оба гобоя — внизу, а кларнеты — в октаву. На одноэтажный нижний мотив очень естественно ложатся валторны *unisono*.

Туттийная четвертая Вертикаль — дело техники. Широкодиапазонный аккорд заполняется звуками по принципу: чем ниже — тем шире интервалика. Желательно при этом, чтобы на каждый звук приходилось одинаковое количество инструментов (внутрифункциональное равновесие). Исключение мы сделаем лишь для флейт: у них все же мелодическая линия и пусть они играют ее *a2*.

Пятая Вертикаль. Необходимо сформировать три инструментальных комплекса для трех нисходящих мотивов *до* — *до*. Унисонное изложение этих мотивов оказалось бы несколько субтильным для кульминационного эпизода. Их необходимо проводить в октаву. Можно было бы предложить следующий вариант: первый комплекс — вверху две флейты и первый кларнет, внизу второй кларнет и два гобоя; второй комплекс — вверху два гобоя и один или два кларнета, внизу два фагота; третий комплекс — вверху две валторны и первый фагот, внизу второй фагот. Возможны и другие комбинации.

Но вряд ли мы найдем по-настоящему удачный вариант, пока не учтем, что сразу вслед за этой музыкой начинается второй раздел. И начинается он со звучания валторны (педальное *до*). Очень важно, чтобы наступление нового раздела ознаменовалось новым тембром. Валторны, правда, уже играли, но в монолитной туттийной ткани. Здесь же им предстоит выступить *solii* (в своем фактурном пласте). Следовательно, в пятой Вертикали первого раздела валторны вообще не следует использовать. Ну что ж, попробуем обойтись без них. Тогда у нас есть четыре пары инструментов на три хода *до* — *до*, причем последний ход, да и нижний этаж второго (мы уже договорились, что все три мотива излагаются в октаву), могут быть сыграны только фаготами. Выйти из этой ситуации будет не просто (не поручать же все мотивы, как и третий, только двум инструментам!), если не принять новую логическую посылку. А именно: на протяжении пятой Вертикали происходит *diminuendo*, плавно

приводящее к *p* второго раздела. А почему нет? Ведь общей драматургии пьесы это не противоречит!

Тогда предположим: третий мотив играют два инструмента (фаготы), второй — четыре инструмента и первый — шесть инструментов. Это уже логика. Остается заполнить пустые клеточки. Итак: третий мотив — два фагота в октаву, второй — два фагота (внизу) и два кларнета (вверху), первый — два кларнета (внизу), две флейты (вверху) и два гобоя в октаву. Вот и все (приложение, пример 41).

Теперь **средний раздел**.

Начнем с мелодической линии первой Вертикали, имея в виду и перспективу ее развития во второй. Расширять диапазон мелодии с самого начала нет смысла, расширение стоит прибегать для второй Вертикали. Пусть мелодия начинается так, как она написана автором. Исходя из того, что терцовая мелодическая линия — единая Функция, поручить ее следует двум одинаковым инструментам. Это могут быть только фаготы.

На педальное *до* мы уже договорились "посадить" (это своего рода композиторский сленг) валторну. Но здесь имеет смысл использовать тот же прием, который мы провели в струнной партитуре: разбить линию на непрерывный звук и синкопированные акценты. Итак, одна валторна (ведь звучность тихая) тянет непрерывное *до*⁴⁰, а один гобой (у него для этого самый выгодный диапазон) отмечает *staccato* четвертые восьмые. С первой Вертикалью покончено.

Вторая Вертикаль. Как и планировалось, расширяем диапазон изложения мелодии, причем сразу и вверх и вниз. Теперь ее верхние звуки будут играть два кларнета (в октаву), а нижние — два фагота (в октаву). Расширить следует и педальную линию, но со второй половины Вертикали, с последней восьмой двадцать четвертого такта (чтобы расширение диапазона было не разовым, а поэтапным, постепенным). Метод самый традиционный: *до* будут тянуть две валторны, а акцентировать — два гобоя. И то и другое — в октаву.

И наконец, третья Вертикаль. Здесь основательно ломается вся ткань: принципиально перерождается мелодическая линия (о чем мы уже говорили) и учащается синкопирование педали. Кроме того, появляется совершенно новый элемент — тут-

⁴⁰ Вторая валторна нам здесь тоже понадобится: ведь непрерывное *до* длится довольно долго, и для того, чтобы оно было действительно непрерывным, валторны должны сменять друг друга "внахлест".

тийный аккорд (последняя восьмая тридцать второго такта). Поэтому третью Вертикаль невозможно логически вывести из предыдущих. Строить ее следует, исходя из ее собственных требований. А они таковы. Самый мощный и значимый элемент третьей Вертикали — перерожденная терцовая линия (то, что предназначено в тексте для левой руки пианиста). Ее мы и поручим самым громким инструментам — валторнам. А как же педаль? Очень просто: педаль подхватывается на последней восьмой тридцать первого такта гобоями в ту же октаву (теперь они уже не обрывают звуки, а тянут их), а октавой выше к ним присоединяются флейты *a2*. Добавлением третьего этажа мы отметим учащение пульса педальной линии, само же по себе подключение флейт компенсирует уход из педальной линии валторн. На последней восьмой тридцать второго такта все, включая уже и фаготы (кроме валторн, разумеется), играют аккорд. Этот широкодиапазонный аккорд строится по той же методике, которую мы использовали для четвертой Вертикали первого раздела.

Посмотрим, что у нас получилось (приложение, пример 42).

Остается решить, делать ли репризу зеркальной или провести третий раздел в точном соответствии с первым. Дело вкуса. Я предпочел бы зеркальный вариант, но объективно и то и другое здесь одинаково приемлемо.

Мне, как и вам, не терпится скорее перейти к симфоническому оркестру, но давайте все же инструментируем еще одну пьесу для ансамбля, но на этот раз для ансамбля медных духовых. Возьмем последнюю пьесу из "Детского альбома" — "В церкви" — и переложим ее для вполне стандартной группы медных: четырех валторн (*in F*), трех труб (*in B*), трех тромбонов (где третий — басовый) и тубы. Нам потребуется, правда, еще один тембр, так сказать, со стороны. Это литавры.

Само собой разумеется, что мы должны досконально знать технические характеристики и специфические особенности избранного инструментария. Останавливаться на подробностях не будем: их можно почерпнуть в любом учебнике инструментоведения. А вот о некоторых особенностях письма для медных духовых напомнить будет не вредно. Трубы и валторны до середины прошлого века были натуральными (могущими извлекать практически лишь звуки обертонового ряда). В зависимости от требований музыки их строй мог изменяться, но нотировались их партии всегда исходя из основного тона *до*. Поэтому потребности в ключевых знаках в партиях этих инструментов не воз-

никало. И хотя уже полтора столетия назад трубы и валторны стали хроматическими, по традиции ключевые знаки в их партиях не пишутся. И еще один момент. Трубачи и валторнисты в оркестре имеют своеобразную специализацию: исполнители нечетных партий (первая, третья и т. д.) ориентированы на игру в среднем и высоком диапазонах, а исполнители четных партий (вторая, четвертая и т. д.) — в среднем и низком. Поэтому

если нам требуется, скажем, аккорд валторн:



, то

его следует записывать не



, а



Такая запись называется перекрестной.

Итак, "В церкви" Чайковского (приложение, пример 44).

Уже упоминалось о сходстве формы этой пьесы с формой "Утренней молитвы". Да и сами программы их родственны. Так что многое из сказанного о "Молитве" будет актуально и для пьесы "В церкви".

Пьеса состоит из двух вполне самостоятельных разделов: первый — с первого по тридцать второй такт и второй — с тридцать третьего по пятьдесят второй. Есть, правда, одна тонкость: ритмизованное органное *ми* в басу, на котором проводится весь второй раздел, начинается еще в последнем такте первого раздела, причем не со второй четверти, как это может показаться по формальным признакам (*ми* большой октавы появляется в тексте Чайковского именно на второй четверти), а, конечно же, с первой. *Ми* малой октавы на сильной доле тридцать второго такта — завершающая нота баса заключительной структуры первого раздела. Одновременно с ней должно было бы возникнуть и *ми* большой октавы... но ведь малышу, на которого эта пьеса рассчитана, октаву не ухватить. Вот и пришлось автору выкручиваться. Но мы-то понимаем, что принципиальное басовое остинато не может быть нарушено. А поскольку мы не связаны техническими ограничениями, которые стояли перед автором, мы начнем басовую линию с первой доли тридцать второго такта.

Чтобы закончить макроанализ, скажем, что монофункциональный первый раздел — это сфера "земная". Полифункциональный второй — сфера "небесная".

Разберем подробно первый раздел. Он состоит из двух практически одинаковых двенадцатитактов и двух абсолютно одинаковых четырехтактов. Вернее, они были бы совершенно одинаковыми, Идентичными, если бы Чайковский не использовал в качестве механизма Принципа Идентичного-Подобного динамику: первый двенадцатитакт — *p*, второй — *mf*, первый четырехтакт — *p*, второй — *pp*.

Именно разными динамическими условиями объясняется микроскопическое несходство двенадцатитактов. Оно сводится к разнице в поведении альтового голоса: во втором такте первого двенадцатитакта в альтовом голосе половинное *си*, а во втором такте второго двенадцатитакта *си* повторяется четвертями⁴¹. Это вынужденная мера. Фортепианный звук (это относится и ко всем щипковым инструментам, правда в разной степени) затухает по экспоненте. То есть звук, взятый *ff*, поначалу затухает очень быстро, но, чем слабее становится его громкость, тем медленнее происходит процесс затухания. Поэтому здесь в первом случае (при динамике *p*) остаточной громкости *си* на второй доле такта вполне достаточно. Во втором же случае (*mf*) *си* приходится повторять. Но, поскольку данное различие диктуется не требованием самой музыки, а лишь фортепианной спецификой (а специфика используемых нами медных духовых совершенно иная), мы вправе считать двенадцатитакты Идентичными и строить партитуру исходя из этого.

Нам ничто не мешает следовать динамическим указаниям автора, но ведь в нашем распоряжении есть еще более яркое средство противопоставления Идентичных структур — тембр. Конечно, если бы музыка первого раздела пьесы являлась лишь началом некоего весьма развернутого произведения, то, возможно, имело бы смысл обойтись лишь динамическими противопоставлениями, приберегая тембровые аргументы для более важных этапов развития. Но в данном случае дистанция "спринтерская", и экономить здесь — значит проиграть. Экономить, впрочем, кое в чем придется. Но об этом чуть позже.

Бас в первом разделе ничем не примечателен. Типичный гармонический бас. А вот мелодический диапазон... Он весь укладывается в уменьшенную кварту: от *ре-диез* до *соль* первой октавы.

Зато начало второго раздела знаменуется двухоктавным (!) скачком вверх. Запомним это и пойдем дальше. Второй раздел, в отличие от монофункционального первого, трехфункциона-

лен: нисходящий хорал вверх, характерный для музыки Чайковского мелодический противоход вниз и ритмизованный педальный бас. Мелодический диапазон второго раздела — две октавы (мелодия постепенно спускается от *ми* третьей до *ми* первой октавы). Бас второго раздела (в отличие от непритязательно гармонического баса первого) оstinaten и неподвижен. По всем статьям второй раздел отличается от первого. Но, кроме того, мощный контраст возникает на самом стыке разделов: первый раздел заканчивается в диапазоне одной октавы⁴² (от *ми* малой до *ми* первой октавы), а второй сразу захватывает четыре (!) октавы.

Столь настойчиво подчеркиваемое Чайковским несходство двух разделов пьесы обязывает нас не только сохранить диапазонный контраст между ними, но и искать дополнительные средства для их противопоставления. А самое сильнодействующее средство в инструментровке — тембр. И лучшее, что мы можем сделать, это обозначить начало второго раздела появлением тембра, ранее не звучавшего. Но сначала необходимо решить две проблемы.

Дело в том, что воспользоваться в начале второго раздела авторскими тесситурными указаниями мы не можем: в нашем арсенале нет инструментов, могущих сыграть *ми* третьей октавы. Как это ни грустно, мы вынуждены опустить верхнюю планку диапазона до *ми* второй октавы. В этом случае хоральный пласт окажется подвластным валторнам и трубам. Но *ми* второй октавы (по звучанию) для валторн — один из предельно высоких звуков. Ни о каком *pp* у валторн тогда не может быть и речи. А вот у труб эта нота находится в среднем диапазоне, и их звучание нас вполне устроит. Итак, хоральный пласт во втором разделе будет звучать у труб (первая его половина, во всяком случае), но так как тембр труб здесь предполагается как принципиально новый, то в первом разделе трубы участвовать не должны.

Но это не все. Ведь у Чайковского на стыке разделов происходит двухоктавный скачок верхней границы диапазона. Мы отмечали уже этот момент как очень важный для содержания

⁴² Мы подключаем там, правда, и *ми* большой октавы (ритмизованный бас), но это ничего не меняет: ведь ритмизованный бас — это аксессуар второго раздела. Просто включение баса происходит тогда, когда первый раздел еще не кончился, и хотя они звучат одновременно, но существуют как бы в разных смысловых пространствах.

⁴¹ Здесь приведена авторская редакция "В церкви". В некоторых других редакциях вторые такты двенадцатитактов полностью совпадают.

пьесы. Но, вынужденно опустив верхнюю планку начала второго раздела к *ми* второй октавы, мы превратили двухоктавный скачок в октавный, что, как вы понимаете, гораздо менее выразительно. Так нельзя ли сохранить двухоктавность?

Можно, если опустить на октаву окончание первого раздела (не один последний такт, конечно, а всю четырехтактовую структуру). Запомним и это. А теперь займемся формированием партитуры.

Идентичные структуры первого раздела мы должны противопоставить друг другу тембровыми средствами. Кроме того, из соображений антирасточительства целесообразно использовать единую тембровую и пространственную альтернативу **А — В** как для двенадцатитактов, так и для четырехтактов. Иными словами, должна получиться последовательность: двенадцатитакт **А** — двенадцатитакт **В** — четырехтакт **А** — и четырехтакт **В**. Для сохранения двухоктавного скачка на стыке разделов мы решили опустить последний четырехтакт (четырехтакт **В**) на октаву. Тогда то же самое должно произойти и с двенадцатитактом **В**. И в результате мы получим стройную и естественную конструкцию первого раздела: двенадцатитакт **А** (как в тексте Чайковского) — двенадцатитакт **В** (октавой ниже) — четырехтакт **А** (как в тексте) — четырехтакт **В** (октавой ниже).

Остается распределить тембровые роли. Трубы мы приберегаем для второго раздела, поэтому в первом они молчат. Следовательно, мы располагаем здесь лишь валторнами и тромбонами с тубой. Варианты **А** вполне могут играть как четыре валторнами, так и тромбонами с тубой. А вот варианты **В** в валторновом исполнении возможны лишь теоретически: звучание валторн в низком регистре вялое и слабое, а звучащий в низком регистре двенадцатитакт **В** как раз требует звучности до *f*. Следовательно, для вариантов **В** годятся только тромбоны с тубой. Тогда варианты **А** нам остается поручить валторнам.

Сам по себе первый раздел теоретически мог бы прозвучать и без участия тромбонов с тубой. Мы ведь знаем, что валторны могут быть закрытыми (*coperti*) и открытыми (*aperti*), причем характеристики открытых и закрытых звуков весьма различны. Надо помнить, что в отличие от остальных медных инструментов, для закрытия которых используются вставляемые в раструб сурдины, для чего требуется пауза в несколько секунд, валторна чаще всего закрывается кистью руки исполнителя. Делается это практически мгновенно, не возникает необходимости даже в кратковременном прерывании звука.

Таким образом, Идентичные пары структур первого раздела прекрасно могли бы быть изложены одними валторнами (без всяких октавных перенесений) при разумном чередовании их открытых и закрытых звучаний. Исходя из того, что звучание закрытых валторн слабее открытых, и учитывая динамические указания автора (*p* — первый двенадцатитакт, *mf* — второй двенадцатитакт, *p* — первый четырехтакт и *pp* — второй четырехтакт), легко выстроить: первый двенадцатитакт — закрытые валторны, второй — открытые, первый четырехтакт — открытые, второй — закрытые. То, что при этом образуются структурные пары **А — В** и **В — А**, даже хорошо: такая последовательность в замкнутом построении выгоднее, чем механическое **А — В** и **А — В**. Ведь структурные пары **А — В** и **В — А** сами образуют новую смысловую пару "ход — ракоход". Тем самым исчерпываются все возможности сочетаний **А** и **В**, что для искусства является идеальным. Но и сама по себе возможность провести всю музыку первого раздела валторнами чрезвычайно привлекательна: тогда для начала второго раздела оказались бы "припасенными" не только трубы, но и тромбоны с тубой.

Но как бы ни был привлекателен этот вариант, мы вынуждены от него отказаться. По той причине, что его использование лишило бы нас возможности осуществить двухоктавный скачок вверх при переходе ко второму разделу пьесы. А мы ведь выделили этот скачок как одно из сильнейших драматургических средств пьесы, и не воспользоваться им было бы крайне неразумно. Теоретически возможно, конечно, опустить валторны на октаву в последнем четырехтакте (и соответственно в первом двенадцатитакте), но их звучание в сугубо низком регистре вряд ли нас устроило бы.

Итак, Идентичные структуры первого раздела озвучиваются валторнами и тромбонами с тубой. Но есть еще последний такт первого раздела, где начинается ритмизованный бас. Кому его поручить и как изложить?

Начнем с "как изложить". Если поручить этот остигатный бас (буквально так, как он изложен у автора), скажем, тромбону, то эффект окажется, мягко говоря, нежелательным. Здесь опять разумнее использовать комплексное звучание: некто медный тянет непрерывное *ми*, а литавры (вот зачем они нам понадобились) тихонько стучат ритм. Нужно только решить, кто будет этим "неким медным". О трубах речь, разумеется, не идет: им это не по диапазону, кроме того, как мы уже решили, они будут заняты в хорале. Валторны, тромбоны, туба? Каждый из них может претендовать на эту роль, глаза у нас разбегаются, а

данных для однозначного выбора нет. Пойдем пока дальше и разберемся с другими деталями ткани второго раздела. Ведь если какой-либо из этих трех тембров окажется категорически необходим в одной из прочих Функций, он автоматически лишается права участвовать в басовой педали (Второй Закон). Тогда претендентов станет меньше, а если останется и вовсе один, проблема выбора снимется сама собой.

В функциональном плане второй раздел состоит из трех элементов: хорал (мы уже решили, что его заиграют трубы), басовый мелодический противоход и педальный бас (деталь составная: непрерывная нота и ритм литавр). В отличие от противохода и баса — элементов стабильных и компактных — хорал и не стабилен, и не слишком компактен. Говоря о компактности, я имею в виду следующее: если в начале второго раздела будут звучать только три трубы (хорал), педальный басовый звук и ритм литавр, слушателю почти наверняка станет неуютно. Теоретически между разными Функциями ткани могут быть какие угодно пустые диапазонные пространства, но у медных своя специфика. В разреженном диапазоне любая шероховатость исполнения (а их у медных больше, чем у кого бы то ни было другого) станет слишком очевидна, будет резать слух. Добавление к хоралу нижнего этажа снимет остроту проблемы. Почему только одного этажа? Да потому, что пространство между *ми* большой и *ми* малой октавы следует оставить свободным. Это окно для мелодического противохода.

Нестабильность же хорала вытекает из следующего: начавшись от *ми* второй октавы (в нашем варианте), он постепенно сползает на две октавы, так что начавшие его играть трубы рано или поздно должны будут уступить место кому-то другому. Но дело не только в ограниченности диапазона труб: сама хоральная линия не монолитна. Она членится на два построения. Второе из них начинается с сорокового такта (шестая ступень прерванного каданса). Это и есть та смысловая точка, где один тембр не просто может, а обязан смениться другим. Хоральную линию начали трубы. Кто их сменит? Это с одинаковым успехом могут сделать и валторны, и тромбоны. Опять надо выбирать, и опять нет очевидного предпочтения. Что ж, отложим на время и это решение.

Мелодический противоход. Простая и ясная одноголосная линия. Вспомним, как много в симфонических произведениях Чайковского таких противоходов и как часто он поручает их тромбонам. Почему же и нам не сделать то же самое? В принципе эту линию могут сыграть и валторны, но их звучание в

низком регистре будет лишено необходимой строгости, категоричности. Так что решаем: противоход будет играть тромбон. Теперь пойдем обратно, и идти нам будет очень легко.

Коль скоро противоход отдан тромбону, прочие тромбоны, даже если они окажутся совсем без дела, не смогут участвовать в хорале (Второй Закон). Следовательно, достраивать нижний этаж в начале хорала придется валторнам. Здесь необходимо точно обозначить "правила игры". Мы помним, что для мелодического противохода должно быть оставлено окно от *ми* большой до *ми* малой октавы. Значит, валторны не должны опускаться ниже *ми* малой октавы. В первом такте второго раздела пространство, которое надо заполнить валторнами, — от *ми* малой до *ми* первой октавы. Как раз впору для размещения четырех валторн. Но затем это пространство начнет сжиматься: трубы-то опускаются. Поэтому параллельно сжатию пространства мы станем выключать лишние валторны так, чтобы к тридцать девятому такту их осталось две, а то и одна. Сколько именно, подскажет сама работа.

Наконец, наступает сороковой такт, когда кто-то должен сменить трубы. Но и здесь все просто: кроме как валторнам, менять трубы некому (тромбонный тембр занят противоходом). Для того же, чтобы обеспечить некоторое обновление звучания (ведь валторны, хоть и на втором плане, все же играли от начала второго раздела), их здесь надо просто закрыть. Тембр закрытых валторн существенно отличается от тембра открытых. Итак, с сорокового такта хорал переходит к закрытым валторнам. Трубы, конечно, тоже играют аккорд в сороковом такте, уводя его на *diminuendo*, на чем их роль в пьесе будет исчерпана.

Осталось ответить на один вопрос: кто же будет тянуть басовое *ми*? Ясно, что не валторны. У них хватает своих забот. Так кто — тромбон, туба? Нам понадобятся... оба инструмента. Дело в том, что одним инструментом здесь не обойтись. Духовики — живые люди, и им нужно дышать. Было бы прекрасно, если бы туба взяла в тридцать втором такте *ми* и протянула его до конца пьесы, но, увы... Дыхания тубиста хватит лишь на пять-шесть тактов, а затем либо он должен взять новое дыхание, прервав тем самым ноту, а это крайне нежелательно, либо тубу надо подменить другим инструментом. А из других инструментов у нас для этого есть только тромбон. Он-то ее и подменит, причем "внахлест", так, чтобы звук одного перешел в звук другого. Но и тромбонисту дышать надо, ему тоже нужна будет подмена. Его вновь сменит туба. И так далее, по кругу. Для подмен, конечно, необходимо найти естественные точки.

И они есть, причем расположены они с замечательной четырех-тактовой регулярностью: бас начинается в тридцать втором такте, первая подмена происходит в тридцать шестом, затем в сороковом и далее в сорок четвертом, сорок восьмом и, наконец, ферматный аккорд в пятьдесят втором такте. Этот аккорд, поскольку он последний, да еще и отмеченный ферматой, может быть отделен от предыдущего маленьким люфтом, и тогда "нахлест" баса здесь не будет обязателен. Можно выделить этот аккорд еще более радикально, отдав его вместо валторн тромбонам. Такое решение, пожалуй, наиболее целесообразно.

Вот что у нас получилось (приложение, пример 45).

Перед тем как мы перейдем к симфоническому оркестру, стоит сделать короткое обобщение. Как можно было заметить, случаи, когда некая деталь ткани может быть безусловно отдана именно этому и никакому другому тембру, не так уж часты. Обычно как раз приходится стоять перед выбором, не зная, какому отдать предпочтение. И тогда следует поступать так, как поступали мы, инструментуя "В церкви".

Мы ведь не стали сразу распределять тембры по Функциям в первом разделе. Мы, основываясь на макроанализе, определили, что трубы следует приберечь для второго раздела. Кроме того, "зацепившись" за двухоктавный ход, сформировали странственную модель первого раздела (что по тексту, а что октавой ниже). И тогда роли там распределились как бы сами собой.

Мы не могли решить, кому поручить pedalный бас второго раздела. Отложили решение. Не смогли сделать выбор, тромбон или валторны должны вести нижний этаж, а затем сменить трубы в хорале второго раздела. И это решение мы отложили. Дошла очередь до мелодического басового противохода, а тут выбора и не осталось: по всем статьям, играть его должен был тромбон. Противоход оказался той самой приоритетной деталью, от которой следовало отталкиваться (но сначала ее, конечно, надо было определить, вот мы ее и определяли). А дальше все было проще. Тромбоны, взяв на себя противоход, выбыли из дальнейшего конкурса и не оставили нам выбора: достраивать нижний этаж, а затем сменить трубы в хорале теперь могли только валторны. А уж после этого для pedalного баса осталась туба и вынужденно подменяющий ее тромбон. Короче говоря, выделив и решив сначала приоритетную проблему, мы облегчили решение всех прочих.

Я все как бы жду, когда наконец найдется въедливый читатель, который скажет: "Постойте! Ведь pedalный бас и противоход — разные Функции, а вы предлагаете их обе поручить тромбонам. Это же нарушение Второго Закона!"

Давайте разбираться. Pedальный бас и противоход действительно разные Функции. Но если противоход играется тромбоном solo, то pedalный бас излагается **инструментальным комплексом**, в котором участвуют кроме тромбона еще туба и литавры. А тембр сольного инструмента всегда будет отличаться от комплексного тембра, даже если в этом комплексе присутствует такой же инструмент. Так что мы ни в чем не нарушили Второй Закон.

Ну а теперь переходим к главному разделу нашей программы.

Глава 6. СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР

Приготовьтесь к тому, что уровень сложности нашей новой задачи принципиально возрастет по сравнению с предыдущими. А задача наша на этот раз — инструментовать для симфонического оркестра экспозицию Семнадцатой фортепианной сонаты Бетховена⁴³. Дело не только в том, что по своему объему (92 такта) экспозиция основательно превосходит те пьесы, которые мы инструментовали до сих пор. И не в том, что тембровый арсенал симфонического оркестра много богаче используемых нами до сих пор составов. Суть в самой музыке Семнадцатой сонаты, которая гораздо сложнее и многограннее детских пьес Чайковского.

Про себя я называю фортепианные сонаты Бетховена неоркестрованными симфониями. Музыка их насыщена подлинно симфоническим дыханием. Ведь само мышление Бетховена насквозь симфонично, и в фортепианных сонатах оно сказывается не только в строении драматургии, но и в лепке музыкальной ткани. Ткань сонат (особенно это касается сонатных аллегро) просто просится быть переложенной на оркестр. Этим мы и займемся.

Оркестр возьмем вполне стандартный: 2 большие флейты, 2 гобоя, 2 кларнета⁴⁴, 2 фагота, 4 валторны *in F*, 3 трубы *in B*, 3 тромбона, туба, литавры и струнные. Почти бетховенский состав.

⁴³ Мы ограничимся экспозицией по той причине, что именно там у Бетховена определяются нормы взаимоотношения Функций ткани для всей части. Дальнейшее развитие музыки (разработка, реприза) интересно в первую очередь новыми моделями поведения самих Функций, оркестровое же их поведение регулируется там в основном нормами, заложенными в экспозиции.

⁴⁴ Тональность Сонаты — ре минор. Выбор строя кларнетов по тональному принципу будет здесь не слишком очевиден: для строя *in B* тональность бу-

Приводим текст экспозиции (приложение, пример 46).

Как всегда, начинаем с определения разделов формы. Вполне очевидно, что перед нами экспозиция сонатного аллегро. Экспозиция, однако, довольно хитрая, и единого мнения о ее структуре не существует. Обозначим ее разделы. Первые двадцать тактов — главная партия. С двадцать первого по сороковой такт — связующая партия. С сорок первого по пятьдесят четвертый такт — первая побочная партия, с пятьдесят пятого по семьдесят четвертый — вторая побочная партия, причем она двухэтапна: пятьдесят пятый — шестьдесят второй, а затем шестьдесят третий — семьдесят четвертый такты. И наконец, с семьдесят пятого по начало восьмидесяти седьмого такта — заключительная партия. Далее возникает короткая связка (с середины восьмидесяти седьмого по девяносто второй такт), призванная соединять конец экспозиции как с ее началом (для повторения), так и с разработкой (для продолжения)⁴⁵.

Музыке первой части Семнадцатой сонаты присуща определенная парадоксальность. Рассмотрим эмоциональное соотношение двух первых элементов главной темы. Первый элемент — мотив-арпеджио. Обычно такие мотивы бывают носителями императивного, утверждающего начала. Но здесь, будучи поставлен на доминантовую основу, мотив-арпеджио становится даже более рефлектирующим, нежели мятущийся, сплошь состоящий из секундовых вздохов второй элемент темы.

Да и вся экспозиция далека от четкой классической модели. Очень интересно интерпретирует ее Р. Лаул: главная партия здесь похожа на вступление, связующая — на главную, первая побочная имеет характерные признаки связующей и т. д. Наблюдается своего рода фазовый сдвиг, придающий неопределенность разделам формы.

Для нас, в сущности, не так важно, как должен называться тот или иной раздел экспозиции. Пусть это решают музыковеды. У нас свои задачи: определить ключевые точки музыки и выявить их функциональный смысл.

Мы насчитали в экспозиции семь основных разделов: главная партия, связующая, первая побочная, вторая побочная

(в двух этапах), заключительная и связка. Рассмотрим каждый из разделов подробно.

Главная партия.

Первый ее элемент бифункционален: это тема-арпеджио, проведенная на фоне pedalного аккорда. Зафиксируем это как первую Вертикаль.

Второй элемент главной партии (с последней четверти второго по пятый такт) также бифункционален: тематическая линия и ритмогармония. Это вторая Вертикаль.

Далее следует третья Вертикаль (шестой такт). В ней излагается третий, принципиально новый элемент главной партии — опевание. И здесь та же очевидная бифункциональность: мелодический голос и хоральная гармония.

Четвертая Вертикаль (седьмой и восьмой такты) аналогична первой.

А пятая Вертикаль (с последней четверти восьмого по двенадцатый такт) аналогична второй.

С тринадцатого такта возникает шестая Вертикаль. Она монофункциональна (аккорд на сильной доле тринадцатого такта — завершение ритмогармонической линии предыдущей Вертикали).

Седьмая Вертикаль (с последней четверти шестнадцатого до конца восемнадцатого такта) продолжает смысловую линию шестой, но здесь к ней подстраивается нижний этаж.

И наконец, восьмая Вертикаль главной партии (девятнадцатый и двадцатый такты) трехфункциональна: мелодический голос, бас и ритмогармония.

Как видите, развитие музыки в главной партии идет весьма прихотливо: двадцать ее тактов членятся на восемь Вертикалей. Впрочем, порой случается, что несколько Вертикалей возникает даже внутри одного такта.

Итак, переходим к связующей партии. В ней всего три Вертикали.

Первая Вертикаль (двадцать первый — двадцать восьмой такты) трехфункциональна: две мелодические линии и ритмизованная гармония.

Вторая Вертикаль (двадцать девятый — тридцать седьмой такты) родственна предыдущей. Мы выделяем ее как самостоятельную потому, что верхняя мелодическая линия, бывшая традиционным опеванием, разбилась вдруг на отдельные возгласы. Тем самым она обрела новое качество, что должно быть подчеркнуто нашей оркестровкой.

дет ми минор (один диэз), для *in A* — фа минор (четыре бемоля многовато). Так как нам не понадобится звук, которым располагают лишь кларнеты *in A* (до-диэз малой октавы), следует остановиться на наиболее привычном стресс-кларнете — *in B*.

⁴⁵ Так определяет структуру экспозиции композитор и музыковед Р. Лаул.

Третья Вертикаль (тридцать восьмой — сороковой такты) также является смысловым продолжением двух предыдущих, но в ней перерождается басовая мелодическая линия: здесь она консолидируется с нижним звуком гармонической Функции и как бы растворяется в нем.

Первая побочная партия членится на три Вертикали.

Первая (с сорок первого по первую долю пятьдесят второго такта) — квадрофункциональна: мелодия и сложносоставная фактура. В последней при внимательном анализе мы увидим три самостоятельных элемента: бас (*ми* малой октавы), мотив-подголосок, опевающий *ми* первой октавы, и терцовые конструкции, постоянно возникающие на четных долях тактов.

Вторая Вертикаль (со второй доли пятьдесят второго по первую долю пятьдесят четвертого такта) очевидно монофункциональна.

Третья Вертикаль (со второй доли пятьдесят четвертого по первую долю пятьдесят пятого такта) тоже монофункциональна. По своей сути она аналогична седьмой Вертикали главной партии: к мелодической линии подстраивается нижний этаж, тем самым выделяя ее вполне самостоятельный смысл.

Вторая побочная партия, первый этап, состоит из трех Вертикалей.

Первая (со второй доли пятьдесят пятого по первую долю пятьдесят девятого такта) — бифункциональна: мелодическая и терцовая Функции. Причем Вертикаль эта состоит из двух Подобных структур, вторая из которых повторяет первую октавой выше (Принцип Идентичного-Подобного!).

Вторая Вертикаль (со второй доли пятьдесят девятого по первую долю шестьдесят второго такта) поначалу кажется продолжением предыдущей, но затем музыка раскрывает ее новый, монолитно-хоральный смысл.

Хоральна и третья Вертикаль (со второй доли шестьдесят второго по первую долю шестьдесят третьего такта), но, в отличие от устремленной вверх второй Вертикали, здесь очевидна тенденция к понижению.

Вторая побочная партия, второй этап, делится на две Вертикали.

Первая Вертикаль (со второй доли шестьдесят третьего по начало шестьдесят девятого такта) состоит из двух пластов: басовая мелодическая линия и терцово-секстовый пласт, причем последний неоднороден. Его устройство мы разберем несколько позже.

Вторая Вертикаль (шестьдесят девятый — семьдесят четвертый такты) значительно проще: терцово-секундовые вздохи и фигуративная линия в басу.

Заключительная партия не поддается очевидному делению на Вертикали. Ее суть в постепенном нарастании звучности, что потребует, естественно, постепенного прирастания оркестровой ткани. Отметим тем не менее, что в структуре заключительной партии прослеживается цепочка Подобных двухтактовых образований (опять Принцип Идентичного-Подобного).

И наконец, **связка**. Она не так проста, как это может показаться. Трех-, а затем двухэтажная одноголосная линия по своему интонационному содержанию явно составлена из двух весьма разных элементов: первый из них — четыре императивных чисто бетховенских *ля*, второй — вытекающая из последнего *ля* мелодическая линия. Это и есть две Вертикали связки, причем в восемьдесят девятом — девяностом тактах они сцепляются, накладываются друг на друга.

Мы проделали предварительный анализ экспозиции, разбили ее на Вертикали и определили их функциональное содержание. Можно приступить к формированию тембровой материи экспозиции.

Главная партия.

Первая Вертикаль: мотив-арпеджио и аккорд. Смущает то, что аккорд играется арпеджиато. Средствами нашего оркестра это арпеджиато не изобразить. Для этого потребовалась бы арфа, но арфа в бетховенской музыке выглядела бы несколько нелепо. Так что, тупик? Тупик, если цепляться за это арпеджиато. Но так ли уж оно нам необходимо? И вообще, для чего оно написано? А написано оно для того, чтобы отделить аккорд от мотива-арпеджио. Если бы не было арпеджиато, начальное *ля* мелодического мотива воспринималось бы как верхний звук аккорда. Тем самым было бы искажено тематическое содержание мотива-арпеджио. У Бетховена же звуки аккорда стремительно возникают один за другим, а на мелодическом *ля* следует остановка, что позволяет слушателю воспринимать его как иную, не вписывающуюся в аккорд деталь. Но ведь арпеджиато — это чисто фортепианный прием. Не следует механически переносить сугубо фортепианные приемы в оркестр. Нужно понять цель автора (даже когда этот автор — вы сами), а затем реализовать ее чисто оркестровыми средствами. Целью Бетховена здесь было отделить аккорд от мотива-арпеджио. Мы так и сделаем: дадим аккорд одному тембру, мотив — другому. В этом случае, даже если *ля* малой октавы будет не только в мотиве, но и в аккорде, они будут слышны совершенно отдельно.

Кому же поручить мотив, а кому аккорд? И то и другое при нашем оркестровом составе может быть сыграно инструментами любой из оркестровых групп (кроме ударной). Теоретически мотив (в авторском регистре) может быть сыгран кларнетом или фаготом (из деревянных), любым медным (кроме тубы) и любыми струнными (даже контрабасами). Не менее широкий выбор и для аккорда. Он может быть поручен и деревянным (в не столь плотном, как у автора, изложении, но ведь плотные аккорды в низком регистре, как мы знаем, далеко не всегда целесообразны), и медным, ну и, конечно, струнным. Что же выбрать? Не тыкать же наугад!

В таких случаях следует: а) "оглядеться по сторонам" и б) обратиться к своему художественному чутью. Именно в такой последовательности.

"Оглядеться по сторонам" — это значит посмотреть, что было до этого и что будет после этого. В данном случае до этого не было ничего: музыка только начинается. А вот после этого возникнет вторая Вертикаль главной партии. Там есть мелодия и ритмогармония. Может, они нам что-нибудь подскажут? Но вот беда: обе эти Функции теоретически тоже могут быть сыграны инструментами любой из групп. Значит, надо заглянуть еще дальше, в третью Вертикаль. Если и здесь мы не найдем подсказку — дело плохо, ведь дальше будет четвертая Вертикаль, аналогичная первой, а потом пятая, аналогичная второй, — заколдованный круг. Впрочем, не надо торопиться. Итак, третья Вертикаль. По функциональному составу она сродни первой: мелодический голос и гармония. Но здешний мелодический голос дает нам долгожданную подсказку: его разумнее всего поручить деревянному инструменту, сейчас даже неважно какому именно. Почему деревянному? Да потому, что такого рода мелизмы звучали бы у трубы или валторны (о тромбонах и тубе речи не идет: не тот диапазон), мягко говоря, странно. Конечно, мотив этот могут сыграть и, скажем, скрипки. Но тогда дирижеру пришлось бы потратить только на этот такт по меньшей мере час репетиционного времени, чтобы свободно ритмизованная фигура в нем могла быть сыграна полтора десятками музыкантов строго вместе. А такое, как вы понимаете, возможно только в стране Утопия. Таким образом, мы нашли наконец ту самую приоритетную деталь, от которой можно "плясать". Деталь, которую можно с очевидностью поручить если не конкретному инструменту, то инструменту конкретной группы, а именно группы деревянных.

Теперь вернемся назад. Три первые Вертикали задают три мелодических генотипа, на которых будет выстроена вся музыка первой части: мотив-арпеджио, цепочка хореических секундных вздохов и опевание. Их принципиальная несхожесть предполагает и принципиально разное их тембровое воплощение (Первый Закон). Раз в третьей Вертикали мелодический голос будет проведен кем-то деревянным, значит, мелодические голоса в первой и второй Вертикалях у деревянных звучать не должны. Тогда для мелодической линии второй Вертикали мы должны выбрать струнные или медные. Если у нас есть хоть капля художественного чутья, мы, конечно, выберем струнные (по всем статьям, это будут скрипки). Тогда на долю мотива-арпеджио в первой Вертикали достанется кто-то из медных.

Определилась тембровая судьба мелодических мотивов первых трех Вертикалей. Теперь обратимся к их гармоническим пластам. Они в каждой Вертикали ведут себя по-разному. Длинный аккорд в низком регистре — в первой Вертикали, гармоническая последовательность, но уже в среднем регистре, — в третьей, и подвижная ритмогармония — во второй. Так что же, и их нужно темброво противопоставлять? Нет. Иначе наша партитура превратится в калейдоскоп. Напротив, единый тембр гармонических пластов во всех трех Вертикалях придаст музыке необходимое единство: Вертикали-то разные, но ведь раздел формы — один, главная партия. Пока нам достаточно тембрового противопоставления в мелодии. Ведь как в стабильных системах наряду с центробежными действуют и центростремительные силы (потому системы, собственно, и стабильны), так и в естественно развивающейся оркестровой ткани параллельно разграничительным тенденциям должны действовать тенденции объединяющие.

Кому же поручить гармонию? Вспомним оркестровые законы двухсотлетней давности: главная партия всегда проводилась струнными. Правда, мелодические мотивы в первой и третьей Вертикалях у нас играют соответственно некто медный и некто деревянный, но давайте разберемся. *Largo* и *Adagio* первой и третьей Вертикалей задают только генотипы мелоса, а вот вторая Вертикаль — *Allegro* — определяет еще и господствующий ритмический пульс первой части Сонаты. Именно поэтому вторая Вертикаль наиболее репрезентативна, а потому, в соответствии со стилистикой своего времени, должна вся звучать у струнных.

Но как удачно получилось, что на долю мелодической линии именно второй Вертикали в нашем пасьянсе выпали струнные! Да, удачно. Только пасьянс здесь совершенно ни при чем. Иначе

получиться и не могло: такова уж степень детерминированности музыки Бетховена, что при правильном определении приоритетных точек окружающее их тембровое пространство выстраивается как бы само собой. Разумеется, при соблюдении бетховенских же оркестровых законов. А мы как раз и стараемся их соблюдать.

Продолжим разбор главной партии. Четвертая Вертикаль в смысловом плане повторяет первую, потому и тембровая их сущность должна совпадать. Но четвертая Вертикаль звучит малой терцией выше первой, и это должно навести нас на размышление: не сменить ли здесь один медный тембр на другой? Вот и решение первой и четвертой Вертикалей: поскольку претендентами на исполнение мотивов-арпеджио являются валторны и трубы (эти мотивы укладываются и в диапазон тромбонов, но в верхнюю, рискованную его зону, а потому использование тромбонов здесь нецелесообразно), мы поручим, в соответствии с их тесситурными способностями, мотив первой Вертикали валторне, а мотив четвертой — трубе. Туман еще чуть-чуть рассеялся.

Пятая, аналогичная второй Вертикаль главной партии не требует никаких тембровых изменений, но, поскольку здесь происходит динамический подъем, потребуется, очевидно, и расширение ее диапазона. Но это дело нехитрое.

Шестая Вертикаль. В ней всего одна линия, продолжающая мелодическую линию пятой Вертикали, а это обязывает нас подчеркнуть тембром их единство. Поскольку в пятой Вертикали мелодическая линия звучала у струнных, то и линию шестой Вертикали должны играть струнные. Однако смысл этой линии в пятой и шестой Вертикалях различен: в пятой Вертикали линия повышалась, а здесь — понижается. И данную разницу мы обязаны подчеркнуть.

Учтем попутно еще одно обстоятельство: если мелодическая линия пятой и шестой Вертикалей будет звучать, скажем, у первых скрипок, то в динамическом плане шестая Вертикаль окажется слабее пятой (где кроме мелодии есть и аккорды остальных струнных), а это противоречило бы драматургии. Следовательно, нам надлежит принять некие меры, чтобы единственная линия шестой Вертикали динамически не уступала сочетанию мелодии и аккордов в пятой.

Как мы уже решили, линию шестой Вертикали играют струнные. Но определились еще два требования к ней: динамическая компенсация и подчеркивающая изменение направления движения тембровая трансформация. Всегда следует быть экономны-

ми (антирасточительство), поэтому желательно добиться обеих целей одним приемом. Сделать это можно самым простым способом: наложить на струнные в шестой Вертикали деревянные. *Unisono* струнных и деревянных, не лишая звучание струнной природы, делает его более плотным, жестким (это и будет требующееся изменение характера звучания). Одновременно *uniso-*по компенсирует все динамические потери.

Седьмая Вертикаль. Простота ее обманчива, и звучание, скажем, всех струнных в три этажа окажется явно недостаточным. Вернее сказать, такое звучание само по себе вполне удовлетворительно, но оно не вскрывает тайной пружины музыки. А пружина такая есть. Обратите внимание на трижды возникающий на стыках тактов мотив *си — ля — ля*. Мотивы подобной конфигурации уже встречались и во второй и в пятой Вертикалях, но их сильные доли всегда приходились на проходящие тона. Здесь же сильнодольное *ля* — звук опорный, благодаря чему мотив обретает императивность, так характерную для музыки Бетховена. Да и нисходящая секунда — одно из основных мотивных зерен первой части Сонаты — требует подчеркивания. Упомянутое звучание всех струнных в три этажа здесь необходимо, но недостаточно: параллельно ему должен звучать выделенный нами мотив, причем, разумеется, в другом тембре. Поскольку звучность весьма мощная, этот мотив мы просто вынуждены поручить медным инструментам, так как от деревянных просто не было бы проку. Кстати, о деревянных: они в этой Вертикали вообще не нужны. Ведь самих струнных в данном случае прибавится (включается нижний этаж), и необходимость уплотнения отпадет. Кроме того, роль "уплотнителя" линии струнных в известной мере будет играть мотив медных.

Наконец, восьмая Вертикаль. Она трехфункциональна: линия струнных (ведь это продолжение все той же линии пятой, шестой и седьмой Вертикалей, значит, и тембр тот же; правда, мелос ее изменился, но и звучать она теперь будет не в три этажа), ритмогармония и бас. Басовое *ля* вытекает из мотива медных *си — ля — ля* и, значит, тоже будет звучать у медных, но теперь оно не обрывается после сильной доли, как это было в двух предыдущих случаях, и оркестр должен на это отреагировать. Реакция напрашивается сама собой: отпавшая необходимость в нижнем этаже струнной линии высвобождает виолончели и контрабасы. Вот пусть они и присоединятся к длинному басовому *ля* медных.

Осталось разобраться с ритмогармонией. Поскольку восьмая Вертикаль — одна из кульминационных точек экспозиции,

она предполагает туттийное звучание. Кроме того ("оглядимся по сторонам"), в начинающейся сразу после нее первой Вертикали связующей партии музыкальная ткань будет ограничена средним и низким диапазоном. Для обеспечения контраста между разделами формы желательно в восьмой Вертикали главной партии задействовать самый широкий диапазон звучания. И все получится вполне естественно: сначала деревянные уплотняли линию струнных (в шестой Вертикали), затем это стали делать медные (в седьмой), а в кульминации звучание деревянных и медных суммируется в широкодиапазонной ритмогармонии.

Теперь выстроим партитуру главной партии. Это уже дело техники.

В первой Вертикали мелодический голос мы решили поручить валторне. Осталось сформировать струнный аккорд. Поскольку, очевидно, именно первым скрипкам предстоит играть мелодию во второй Вертикали, в аккорде использовать их не стоит. Да они здесь и ни к чему. Нам же не требуется плотное звучание. Ведь и у Бетховена шестизвучный аккорд написан ради арпеджиато. Согласитесь: шестизвучное арпеджиато гораздо выразительнее трех- или четырехзвучного. Собственно, арпеджиато из трех-четырех звуков может даже не восприниматься на слух как таковое. Оно может быть принято за неряшливость исполнения. Нам же четырехзвучного аккорда будет вполне достаточно.

Вторая Вертикаль. Мелодия у первых скрипок. Ритмогармония прозрачная, уплотнять ее нет никакой необходимости, значит, можно обойтись двумя группами: вторыми скрипками и альтами.

Третья Вертикаль. Мелодический голос звучит у кого-то из деревянных (ну разве что не у фагота: для него это несколько высоко). Вот тот самый случай, когда совершенно все равно, кто именно будет играть этот мотив. Пожалуй, только для флейты его тесситура чуть низковата. Что до гобоя и кларнета, то и тот и другой имеют на мотив равные права. Лично я предпочитаю гобой, но разумно объяснить почему — я не в состоянии⁴⁶.

Гармоническая последовательность струнных решается достаточно просто: игравшие во второй Вертикали ритмогармонию вторые скрипки и альты берут здесь верхние звуки

аккордов, а на басовое ля естественным будет подключить виолончели. Остается уточнить поведение первых скрипок: они должны на сильной доле взять *staccato соль-диез* и умолкнуть.

Четвертая Вертикаль. Все, как в первой, только мотив играет трубой.

Пятая Вертикаль. Здесь все похоже на вторую, но, поскольку предстоит серьезное *crescendo*, с самого начала имеет смысл подключить виолончели (октавой ниже альтов).

Шестая Вертикаль. Аккорд в первом ее такте должен быть достаточно сильным, поэтому играющие его альты и виолончели можно подкрепить четырьмя валторнами и контрабасами. А вот вторые скрипки следует переключить на мелодическую линию октавой ниже. В одноэтажном изложении она не будет достаточно убедительна. Так, в октаву, сыграют две группы скрипок первые два такта Вертикали. Затем нижний этаж линии выйдет за пределы скрипичного диапазона. Заменить вторые скрипки альтами не удастся, так как в следующем такте нижний этаж линии выйдет за пределы и альтового диапазона. Следовательно, уже с начала третьего такта Вертикали вступить должны и виолончели. *Unisono* с альтами они подхватят линию вторых скрипок. Но вторые скрипки не выключаются (динамика должна накапливаться), а переходят на линию первых. Легкая заминка возникает у альтов на шестой восьмушке четвертого такта: там им следует играть *си-бемоль* большой октавы, а этого они не могут. Им придется, как это сделали вторые скрипки несколько раньше, переключиться на линию верхнего этажа.

Линию эту, как мы решили, должны играть и деревянные (тоже в два этажа). Но механизм их участия будет несколько иным. Никому из них не следует поручать линию целиком: ведь им надо брать дыхание. Кроме того, флейта, например, будет хорошо слышна в первом такте Вертикали, несколько хуже во втором, и уж совсем никакой пользы от нее не будет в третьем. Так что имеет смысл разбить тембры на две пары, с тем чтобы одна пара играла первые два такта, а вторая — третий и четвертый. Естествен такой вариант: первые два такта играют две флейты *a2* (вверху) и два гобоя *a2* (октавой ниже), а третий и четвертый (неполный) такты — два кларнета *a2* (вверху) и два фагота *a2* (октавой ниже). Других разумных вариантов я лично не вижу. Можно разве что поменять местами кларнеты и гобои.

Седьмая Вертикаль. Деревянные здесь уже не нужны. Им стоит, конечно, сыграть первую ноту Вертикали, просто чтобы естественно завершить свою линию. Все струнные играют в три этажа то, что написано в тексте Бетховена: вверху обе группы

⁴⁶ Возможно, это потому, что, хотя Бетховен и сделал кларнет постоянным персонажем оркестра, все же для музыки того времени гобой был более привычным.

скрипок и альты, октавой ниже — виолончели и еще одной октавой ниже — контрабасы (по звучанию). А вот выделенный нами мотив *си — ля — ля* звучит у трех тромбонов и тубы (*a2* в малой и *a2* в большой октаве).

Восьмая Вертикаль. Две группы скрипок и альты продолжают *uniso*по свою линию. Тромбоны и туба сидят на своем басовом *ля*. К ним присоединяются освободившиеся от мелодической линии виолончели и контрабасы. Там же место и фаготам. Да и литаврам здесь найдется работа. Флейты, гобои и валторны (в данном случае достаточно двух валторн) образуют широкодиапазонную гармоническую последовательность. В таких случаях всегда необходимо решить, каковы должны быть границы этой гармонии. Каким будет мелодическое положение аккордов? Что у них должно быть в басу?

В данной ситуации нижняя граница аккордов не критична: бас музыкальной ткани здесь все равно будет определяться tromboneами, виолончелями, контрабасами и фаготами. А вот мелодическое положение аккордов должно быть точно выверено. К счастью, обычно музыка дает четкие указания на этот счет: верхними звуками аккордов в тексте Сонаты являются *фа, фа, соль* и *соль*. Так что, когда находится подсказка, проблема решается легко. Нужно только найти эту подсказку, что не всегда бывает просто.

Вот что у нас получилось (приложение, пример 47).

Как видите, в главной партии задействованы были уже все инструменты нашего оркестра. А в последнем *tutti* почти все они звучат одновременно. Кроме труб и кларнетов. Но это не значит, что я о них забыл. Я просто все время "оглядывался по сторонам".

Причина неучастия труб и кларнетов в *tutti* главной партии заключена в событиях связующей. Подробный разбор связующей партии все объяснит.

На этапе предварительного анализа авторского текста мы определили ее как трехфункциональную. И все бы ничего, но, говоря о ритмогармоническом комплексе последней Вертикали главной партии, мы совершенно справедливо заключили, что он должен разрешиться на первой доле связующей партии. То есть помимо трех просматривающихся в тексте Функций ткань связующей содержит и четвертую: туттийный аккорд на сильной доле первого такта.

Здесь необходимо обратить внимание на строение связующей партии. Сначала следуют две Подобные четырехтактные

структуры, затем (дробление) четыре Подобные двухтактные, а вот следующие четыре такта музыковеды обычно определяют как замыкание. Но если это и замыкание, то довольно замысловатое. Первый такт его схож с первыми тактами предыдущих четырехтактных и двухтактных структур, но именно только схож. До этого момента басовые мотивы являлись "чистыми" арпеджио: *ре — фа — ля — ре* в первом четырехтакте — тоническое трезвучие, *ми — соль — до — ми* (здесь и далее я опускаю диэзы) во втором четырехтакте — седьмой секстаккорд, *фа — ля — ре — фа* в первом двухтакте — тонический секстаккорд и т. д. В первом же такте замыкания басовый мотив (*до — ля — до — ре*) сам по себе явно не поддается строгому гармоническому определению. Второй такт замыкания также схож лишь со вторыми тактами предыдущих двухтактных структур: его суммарная гармония четырехзвучна, тогда как в предыдущих случаях суммарная гармония всегда была трехзвучной. Третий и четвертый такты замыкания идентичны второму⁴⁷.

Вернемся к домысленному нами туттийному аккорду. Вторым четырехтакт связующей партии подобен первому. Но раз так, то туттийный аккорд, аналогичный тамошнему, должен присутствовать и здесь. То же самое относится и к последующим двухтактам, и к первому такту замыкания. Поймите, мы не фантазируем. Мы реконструируем детали, предполагаемые самой музыкой, но не могущие быть сыгранными и потому в тексте опущенные. Чтобы снять всяческие сомнения, прослушайте внутренним слухом эту музыку, включив в нее мощные аккорды на первых долях начальных тактов четырехтактных и двухтактных структур. И все станет на место.

Теперь можно выстраивать партитуру.

Связующая партия.

Первая Вертикаль. Реконструированный нами аккорд на первой доле первого ее такта должен иметь то же тембровое содержание, что и ритмогармонический комплекс восьмой Вертикали главной партии, поскольку является его частью. Следовательно, играть его будут все те же флейты, гобои и валторны. Нужно лишь определить его мелодическое положение. Но это не составит труда: ведь мелодическое положение предшествующего доминантсептаккорда — *соль*, септима, а септима в такой музыке обязана разрешиться в терцовый тон — *фа*. Мелодичес-

⁴⁷ Принцип Идентичного-Подобного здесь будет ни при чем: ведь тут мы имеем дело с остинато.

кое положение последующих аккордов-реконструкций определяется верхними звуками триольной пульсации.

Хотя аккорды-реконструкции будут возникать в связующей и дальше, все же, особенно поначалу, она должна звучать тише, нежели окончание главной партии. Снижения эмоционального тона при этом не произойдет, так как некоторый динамический спад компенсируется учащением пульсации (триольные восьмые). Таким образом, басовую линию в первой Вертикали связующей достаточно будет вести виолончелям с контрабасами и фаготам (для жесткости, которая здесь необходима). А вот кордам, задавая их басовую основу (что они, собственно, и делали в конце главной партии, и хотя там они считались принадлежностью басовой линии, но, в сущности, со второй четверти двадцатого такта бас и ритмогармония образовали единый комплекс). Играемые тромбонами басовые звуки аккордов будут совпадать с начальными звуками басовой мелодии, но это как раз не имеет значения. У одних и тех же звуков будет совершенно разный смысл благодаря разнице в их длительностях (аккордовые басы, как и сами аккорды, — короткие акценты, а в мелодии — половинные) и в функциональной принадлежности.

Теперь пульсация триольными восьмыми. Каждый из вас, кому довелось поиграть фортепианные переложения классических симфоний, сразу поймет, как она должна выглядеть в партитуре. Разумеется, ни о какой последовательности *ля — фа — ля — фа* — ... не может быть и речи. Конечно же, имеются в виду две параллельные пульсации: *ля — ля — ля — ...* и *фа — фа — фа — ...*. И заниматься ими должны две группы струнных. Виолончели и контрабасы здесь участвуют в басовой мелодии. Игравшие до этого *unisono* две группы скрипок и альты очень естественно разойдутся: первые скрипки сыграют мелодическое *ре* и будут отдыхать, а вот вторые скрипки и альты возьмут на себя пары пульсирующих звуков. Кстати, мелодическое положение последующих аккордов-реконструкций определяется верхними звуками триольной пульсации.

Осталось определить исполнителя мелодии-опевания. В принципе это может быть любой из деревянных (кроме уже занятых в басовой мелодии фаготов). По тем же тесситурным соображениям, что и в третьей Вертикали главной партии, менее удачно использовать здесь флейту. И так же, как в третьей Вертикали главной партии, здесь совершенно невозможно сделать логически обоснованный выбор между гобоем и кларнетом. Там, опираясь исключительно на ощущения, я выбрал гобой.

В использовании гобоя и здесь вроде бы есть свой смысл: мы как бы закрепим опевания за тембром гобоя. И если бы где-то вскоре после связующей партии гобой пришлось исполнить опевание в третий раз, конструкция оказалась бы безупречной. Но, увы, больше в экспозиции такой возможности гобой не представится, а две логические точки, если они не расположены на полюсах произведения (скажем, в начале и в конце), системы не образуют. Вы скажете: но ведь есть реприза, вот там гобой и развернется. Вы правы (хотя репризу мы оркестровать и не будем). В репризе есть момент, аналогичный третьей Вертикали главной партии. Но тогда солирование гобоя в связующей партии экспозиции становится необязательным: ведь разнесенные по полюсам логические точки самодостаточны. Да и кларнету уже пора сыграть что-нибудь тематическое. Так что я выбираю кларнет. А поскольку два четырехтакта первой Вертикали связующей партии Подобны, то кларнет будет играть мотив и во втором четырехтакте.

Но если бы кларнеты участвовали в ритмогармонии восьмой Вертикали главной партии и соответственно в реконструированных нами аккордах связующей, тут возникла бы малоэстетичная суэта: сыграв мотив-опевание, первый кларнет должен был бы "перескакивать" на туттийный аккорд, возникающий на первой доле второго четырехтакта. Это было бы крайне неэстетично, поэтому мы и освобождаем кларнеты от участия в аккордах-реконструкциях.

Вторая Вертикаль начинается аналогично четырехтактам первой. Но в ней царствуют уже двухтактовые структуры. В них сохраняются три Функции, заданные еще в четырехтактах первой Вертикали: басовые мотивы, пульсация триольными восьмыми и аккорды-реконструкции (на первых долях начальных тактов структур), и изменение их тембрового содержания не требуется. А вот мотива-опевания здесь уже нет. Вместо него на третьих долях вторых тактов в тексте Бетховена значатся четверти *staccato* (здесь необходимо уточнить, что *staccato* относится не к длительности нот — играемые на педали, они будут длиться две четверти, — а к характеру звукоизвлечения: *marcato*). Вот для них-то нам и понадобятся трубы (две, в октаву), а для того, чтобы им не пришлось суетиться, мы не включили их, как и кларнеты, в туттийную ритмогармонию и аккорды-реконструкции.

Третья Вертикаль (то самое замыкание). Первый ее такт по оркестровому содержанию аналогичен первым тактам предшествующих четырехтактов и двухтактов, но с некоторой

добавкой: поскольку мы приближаемся к высшей динамической точке построения (второй — четвертый такты Вертикали), здесь необходимо увеличение громкости. Потенциал уже звучащих инструментов практически исчерпан, все они и так играют *f*, значит, нужно кого-то добавить. Но кого? Ведь в четырех Функциях Вертикали заняты все инструменты оркестра, кроме первых скрипок и литавр, но от скрипок проку будет мало, а поскольку нижняя граница звучащего диапазона в кульминации связующей партии оказывается в среднем регистре, то басовое гудение литавр будет здесь совершенно неуместным. Все очень просто. В возникающем на первой доле начального такта замыкания аккорде-реконструкции, как и в предыдущих, участвуют только две из четырех наших валторн. Так вот свободная пара и возьмет *p*, а еще лучше *pp*, звуки, на которых пульсируют вторые скрипки и альты, и плавно раздует их до *f* к началу второго такта Вертикали⁴⁸.

А вот в нем оркестровая ткань изменяется, сохраняется неизменной лишь Функция труб. Гармония здесь, как мы отмечали, становится четырехзвучной — уменьшенный септаккорд. Басовая мелодическая линия, оборвав на первой доле *re-diez*, исчерпывает себя. С этого момента ткань становится бифункциональной: октавы труб и уменьшенный септаккорд. Но коль скоро уменьшенный септаккорд — единая Функция, то и все Символы его должны быть одинаковыми. А это означает, что пульсация должна осуществляться теперь на всех четырех звуках аккорда благодаря добавлению к пульсировавшим ранее вторым скрипкам и альтам групп первых скрипок и виолончелей (взяв в начале такта мелодическое *re-diez*, виолончели продолжат пульсацию на нем). Крещендировавшие в предыдущем такте две валторны, разумеется, никуда исчезнуть не должны, иначе возникнет динамический провал. Они будут тянуть теперь две аккордовые ноты. Но поскольку нот в аккорде четыре и все они должны звучать одинаково, нам потребуются и две другие валторны.

Вот как в результате выглядит партитура связующей партии (приложение, пример 48).

Первая побочная партия.

Первая Вертикаль. Первая доля ее первого такта — комплексная: здесь заканчивается пласт связующей партии и одновре-

⁴⁸ Для достижения общего crescendo на коротких дистанциях совсем не обязательно усиливать звучание всех Функций ткани, достаточно усилить одну. Важно лишь определить, усиление которой даст наилучший эффект.

менно начинается фактура первой побочной. Обратим внимание на здешний динамический знак: *fp*. Совершенно понятно, что *f* относится к окончанию связующей, а *p* — к первой побочной. В фортепианном звучании приходится брать первую восьмую *f*, а уже со второй восьмой переходить на звучание *p*. В оркестре картина может быть иной: инструменты, заканчивающие ткань связующей, играют *f*, а те, что на первой же восьмой начинают музыку первой побочной, сразу играют *p*⁴⁹.

Мы уже определили ткань первой побочной как квадрофункциональную: мелодия и трехфункциональная фактура, состоящая из баса (*ми* малой октавы, возникающее с определенной логикой), подголоска-опевания (вокруг *ми* первой октавы) и терций (поначалу это *си + ре*), приходящихся на слабые доли тактов. Новый раздел формы требует тембрового обновления. Поскольку в связующей партии струнные были на вторых ролях, а с тематическими Функциями выступали исключительно духовые (кларнет и трубы), здесь тему пора вновь поручить струнным (совершенно очевидно — первым скрипкам), тем более что она генетически родственна главной теме части, а ту играли именно скрипки. Тихие и мягкие басовые *ми* могут быть обеспечены только виолончелями и контрабасами, причем здесь явно слышится *pizzicato*. Мы очень соскучились по струнным, поэтому и подголосок-опевание следует поручить альтам (вторые скрипки нам вскоре понадобятся для другого). И лишь синкопированные терции могут быть отданы духовым (по динамическим соображениям, конечно же, не медным). Поскольку диапазон звучания здесь достаточно широкий, терции следует изложить в два этажа (гобой и кларнетами).

Теперь о ритмическом содержании терцовой Функции. Короткие стаккато терции здесь не подходят: музыка требует мягкости. Самое естественное, если на вторых долях тактов будут возникать половинные длительности, компенсирующие паузы в мелодической линии на третьих долях. Тогда ритм терцовой Функции в каждом такте будет таков: четвертная пауза, половинная и четверть.

Так как в последних двух тактах происходит усиление динамики, здесь потребуются инструментальные добавки. Мы уже знаем, что в таких случаях не обязательно усиливать все Функ-

⁴⁹ В одновременном звучании *f* и *p* нет ничего противоестественного: вспомните наши примеры № 4 и 5 из бетховенской же Первой симфонии. Там действует тот же механизм, а разброс динамических параметров даже еще более радикальный: *ff* и *pp*. Предтеча, так сказать, малеровской полидинамики.

нии, достаточно усиления одной. Терцовая линия наиболее удобна для динамического роста. В нее и будем добавлять инструменты. Чтобы *crescendo* было плавным, подключать инструменты следует в два этапа: в предпоследнем, а затем в последнем тактах Вертикали. Наиболее действенными в динамическом плане являются медные. Тогда в предпоследнем такте мы добавим две валторны (на нижнюю терцию), а в последнем — две трубы (на верхнюю). И те и другие должны вступать очень тихо — *pp* и лишь затем крещендировать до *f* на первой доле пятидесят второго такта. Здесь, кстати, *pizzicato* виолончелей и контрабасов должно смениться на *arco*.

Вторая Вертикаль, строго говоря, начинается с последней четверти пятидесят первого такта. Ее одnogолосная линия, как и в шестой Вертикали главной партии, требует двухэтажного изложения. Нижний этаж ее подстроят вторые скрипки (для чего мы их и берегли). Поскольку линия опускается (каждые четыре четверти на октаву) слишком низко, чтобы ее могли до конца доиграть скрипки, нам потребуются подмены. Сначала, на последней четверти пятидесят второго такта, выключатся первые скрипки, на их место переберутся вторые, а линию вторых подхватят альты. В аналогичной точке следующего такта сработает тот же механизм, но уже с участием виолончелей.

Третья Вертикаль. Здесь к альтам и виолончелям присоединяются контрабасы. Для плотности звучания целесообразно добавить сюда и фаготы в октаву.

Вот какой получилась партитура первой побочной партии (приложение, пример 49).

Вторая побочная партия, первый этап.

Первая Вертикаль. Каждая из двух ее Подобных структур (вторая октавой выше первой) бифункциональна: мотив-опевание и терцовая линия. Высокие динамические требования музыки (*f*) предполагают здесь звучание струнных и медных (от деревянных было бы мало толку). Поручить мотив-опевание медным вряд ли стилистически оправдано: полутоновое интонирование натуральным медным инструментам, мягко говоря, не свойственно⁵⁰. Следовательно, мотив-опевание мы просто вынуждены отдать струнным, и тогда без всякого конкурса терцовая линия достанется медным.

⁵⁰ Мы, конечно, используем хроматические медные инструменты, но должны учитывать стилистику произведения. А потому не следует без крайней необходимости поручать медным такие партии, которые не могли быть им поручены во времена создания музыки.

Вторая структура первой Вертикали расположена октавой выше первой. В принципе допустимо поручить ее тем же инструментам, которые играли первую структуру, подняв все их на октаву (поскольку диапазоны позволяют). Но гораздо целесообразнее в подобных случаях осуществлять подъем не за счет "прыжков", а благодаря включению в более высокой тесситуре новых инструментов (даже если это инструменты того же вида). Так, в данном случае будет естественным, если участники верхнего этажа первой структуры буквально повторят свою игру и во второй структуре. Для нее это будет уже нижним этажом, а для верхнего потребуются новые инструменты. Разумеется, участники нижнего этажа первой структуры во второй уже не потребуются и должны здесь выключиться. Такой метод поэтажного подъема (или, наоборот, спуска) гораздо более естествен для оркестра, чем механический подъем (или спуск) инструментальных партий, который тем более не всегда возможен из-за диапазонных ограничений, но если и возможен, то не всегда выгоден ввиду разности диапазонных характеристик: ведь, к примеру, нежно звучащая во второй октаве фраза гобоя, будучи перенесена октавой ниже, нежно звучать у него уже не будет.

Таким образом, двухэтажная терцовая линия поручается нами медным. В первой структуре ее можно отдать лишь тромбонам и тубе, так как валторны в данном диапазоне не могут обеспечить необходимой звучности, а трубам эти ноты и вовсе не по зубам. Тогда во второй структуре первый и второй тромбоны повторят свои фигуры уже в качестве нижнего этажа терцовой конструкции. Верхний же ее этаж следует поручить валторнам, причем всем четырем, чтобы их звучность уравнилась с более мощными тромбонами. Почему валторнам, а не трубам, которые здесь не менее уместны? Об этом чуть позже.

Теперь мотив-опевание. Он отдан нами струнным. Из динамических соображений следует на каждый его этаж отрядить по две группы. Тогда в первой структуре верхний этаж будет играть вторыми скрипками и альтами, а нижний — виолончелями и контрабасами. Во второй структуре напрашивается: вверху — обе группы скрипок, а внизу — альты и виолончели. Можно, конечно, и так, но лучше, если верхний этаж будут играть первые скрипки и альты, а нижний — вторые скрипки и виолончели. Это не алхимия. Дело в том, что мотив этот в первой октаве скрипачами может быть сыгран лишь на средних струнах, а это не обеспечит необходимой насыщенности звучания. А вот у альтов этот мотив (длинное *си-бемоль*, во всяком случае) будет играть на крайней струне *ля*. Таким образом,

звучание первых скрипок и альтов в верхнем этаже второй структуры окажется более насыщенным. По тому же механизму вторые скрипки с виолончелями внизу прозвучат ярче, чем альты с виолончелями: ведь вторые скрипки в этом случае будут играть на нижней струне. По большому счету, наиболее выигрышный вариант здесь таков: вверху альты и виолончели, а внизу — две группы скрипок. Но это потребовало бы от виолончелей при переходе от первой структуры ко второй двухоктавного скачка, что, пожалуй, слишком.

Строго говоря, две структуры первой Вертикали сами суть совершенно самостоятельные Вертикали. Я объединил их в одну для того, чтобы лишний раз напомнить о Подобных конструкциях, коими они одновременно являются.

Вторая Вертикаль. Ее начало создает впечатление, что мы имеем дело со структурой, Подобной двум предыдущим и поднявшейся, кстати сказать, на очередную октаву. Именно по этой причине я настаивал на валторнах в верхнем этаже второй структуры предыдущей Вертикали. Там валторны и трубы были одинаково приемлемы, здесь для терцовой линии более приемлемы валторны (скоро выяснится почему), а поскольку при подъеме структуры на очередную октаву верхний ее этаж становится нижним, сохраняя свое инструментальное содержание, то более предпочтительные здесь валторны должны звучать и в верхнем этаже второй структуры первой Вертикали⁵¹.

Поскольку, начавшись как родственная предыдущим структурам, вторая Вертикаль уже в следующем такте начинает демонстрировать свою полную самостоятельность, перед нами встают две как бы взаимоисключающие задачи: родственность мы должны подтвердить неким объединительным тембровым жестом, а самостоятельность требует тембрового противопоставления. Но здесь нет ничего экстраординарного. Обычная оркестровая диалектика. А сводится она к тому, что нужно делать и то и другое: изначальное родство конструкции второй Вертикали с предыдущими структурами мы подтвердим сохранением тембра валторн в терцовой линии, а новое поведение ткани в этой Вертикали мы подчеркнем изменением тембра другой ее составляющей — мелодической линии. Выбора, собственно, нет: для медных мелодическая линия расположена слишком высоко, а струнные мы как раз и хотим сменить. Остаются де-

⁵¹ Совершенно неважно, что здесь терцовая линия перестала быть двухэтажной, важно, что единственный ее этаж соответствует верхнему этажу предыдущей структуры.

ревянные, зато все сразу (кроме, разумеется, фаготов), чтобы обеспечить необходимую динамическую преемственность. Расположение деревянных должно быть, очевидно, таким: верхний этаж — две флейты и первый кларнет, нижний — два гобоя и второй кларнет. Такое расположение обеспечит равновесие этой мелодии.

Ну и наконец: почему в терцовой линии здесь нужны валторны, а не трубы? Да потому, что вторая Вертикаль по сути монофункциональна. Ее ткань хоральна и, следовательно, требует если не единой, то сходной окраски Символов. Единой окраски мы обеспечить не можем, а для сходной больше подходят именно валторны. Уже говорилось, что валторны занимают промежуточное положение между группами деревянных и медных, а поэтому здесь они будут ближе к звучанию деревянных, чем трубы.

Третья Вертикаль монофункциональна, как и предыдущая. Различаются они векторами движения: та была устремлена вверх, а эта — вниз. В тексте Сонаты разница отмечена изменением динамики (*p*). У нас есть более действенное средство — тембр. Поскольку на всем протяжении второй Вертикали звучали деревянные и медные (валторны), обновить звучание в третьей Вертикали могут только струнные. А коль скоро ткань вертикали однородна, то и звучать вся она должна только у струнных.

Тут следует опять "оглядеться по сторонам". Вернее, посмотреть чуть вперед, в начало следующего раздела. Его наступление будет связано с возникновением очень низко расположенной басовой линии. Чтобы диапазонный контраст не был сглажен, в третьей Вертикали не следует использовать слишком низкий регистр, а значит, целесообразно обойтись без контрабасов. Правда, Вертикаль преимущественно пятизвучна, но лишь потому, что мелодический голос изложен в два этажа. Мы можем провести его первыми скрипками *divisi*, тогда четырех групп струнных нам и хватит для всей ткани вертикали.

Полуобуемся на плод наших усилий (приложение, пример 50).

Вторая побочная партия, второй этап.

Первая Вертикаль. Она бифункциональна и состоит из терцово-секстового пласта в среднем регистре и мотива-опевания в басу.

Мотив-опевание не составляет для нас особой проблемы. Сам его диапазон подсказывает, что звучать он должен у кон-

трабасов (тромбоны и туба в этом диапазоне довольно вялые, а других претендентов нет). Конечно, в рамках данного стиля его не следует излагать *unisono*, так что октавой выше имеет смысл расположить виолончели. Но потребуются еще одна добавка: дело в том, что басовая линия должна быть хоть и не очень громкой, но весьма жесткой. Эту жесткость способны обеспечить два фагота *unisono* (изрядно, кстати, до этого намолчавшиеся). Конечно, было бы лучше, если бы фаготы играли не *unisono*, а один с виолончелями, другой — с контрабасами, но этого здесь не позволяет их диапазон. Да и не будет ничего страшного в том, что оба они будут звучать вместе с виолончелями. Так мы и проведем всю басовую линию Вертикали.

Терцово-секстовая линия устроена хитрее. Собственно, сексты возникают лишь во втором и третьем тактах Вертикали, но они многое нам подсказывают. Поначалу сексты воспринимаются как простые обращения терций. Затем (четвертый такт Вертикали) терции, заместившие сексты, могут рассматриваться как дополнительный этаж линии. А в шестом такте Вертикали таких дополнительных этажей возникает уже два. И это не просто ощущения, линия действительно предполагает и то, и другое, и третье. Нам необходимо найти универсальный механизм, своего рода "наименьшее общее кратное", чтобы линия оказалась изложена естественно и ни одна ее деталь не пострадала.

Пространственная конструкция терцово-секстовой линии, учитывающая все ее особенности, такова:

51.



Теперь остается лишь распределить тембры по деталям линии, а это уже дело техники. Однако сразу договоримся: мы хоть и разбили линию на три подфункции, она все же должна оставаться в целом единой линией. То есть для ее реализации мы можем использовать инструменты какой-то одной группы, отдавая разные подфункции разным инструментальным видам. Струнные по ряду причин здесь неуместны: во-первых, необхо-

дима смена тембров, а струнные только что звучали, во-вторых, требуется весьма острое звуковоспроизведение, более характерное для духовых. Но главное, между группами струнных (речь идет о скрипках и альтях, ведь виолончели и контрабасы заняты мотивом-опеванием) нет видового тембрового различия. Значит, духовые. Но не медные, ибо возникающая в конце Вертикали терция в третьей октаве медным неподвластна.

Остаются деревянные, и с ними хлопот не будет. Фаготы заняты в басовой линии. Следовательно, мы располагаем тремя парами инструментов (флейты, гобои и кларнеты), а распределить их по трем подфункциям, учитывая геометрию партитуры, и вовсе не составляет труда: внизу — кларнеты, в середине — гобои, а сверху — флейты.

И так же, как мы сделали звучание басовой линии у струнных более жестким с помощью фаготов, мы ужесточим звучание деревянных в терцово-секстовой линии струнными. Но не *arco*, конечно, а *pizzicato*. Ритмическую формулу *pizzicato* задает средняя подфункция. Такое решение основано не на ощущениях, а на определенных авторских указаниях: отправными точками для пиццикатных фигур являются доли, выделенные Бетховеном *sf*.

Вторая Вертикаль также бифункциональна: фигуративная линия в басу и терцовые (затем терцово-секундовые) "вздохи". Басовую линию должны по-прежнему играть виолончели и контрабасы, но уже без фаготов: жесткости здесь уже не требуется. По этой же причине мы снимаем и *pizzicato*, так что терцовые и терцово-секундовые "вздохи" будут звучать теперь только у деревянных. Но тут существуют некоторые подробности: автор как бы разделил "вздохи" на два вида, распределив их по разным слоям диапазона. Мы должны сохранить диапазонное противопоставление "вздохов", усилив его противопоставлением тембровым. Сделать это очень просто, если использовать трехэтажный механизм предыдущей Вертикали. Там на нижний этаж приходились кларнеты, на средний — гобои, а на верхний — флейты. Тогда здесь на высокие "вздохи" мы отрядим верхний и средний этажи, а на низкие — средний и нижний.

Обратите внимание на линию восьмых в последнем такте Вертикали. Броски вверх и вниз будут крайне неудобны как для виолончелей, так и для контрабасов, тем более что начальным звуком такта в партиях этих инструментов будет *ми* не малой, а первой октавы (понятно почему). Перед нами альтернатива. Либо обречь оркестрантов на акробатические подвиги, заставив их играть авторский текст буквально, либо задуматься: а зачем эти броски были нужны Бетховену?

В принципе объяснение очень простое. Если бы не было броска на большую септиму вверх в начале такта, то двумя последними звуками такта было бы повторяющееся *ми* малой октавы, что в этом темпе явилось бы немалой трудностью для пианиста (особенно учитывая, что это же *ми* звучит и на первой доле следующего такта). Но не для виолончелистов с контрабасистами, для которых подобный оборот никаких трудностей как раз не составляет. Вот и решение проблемы. В подобных случаях оно всегда сводится к тому, чтобы превратить специфически фортепианную фигуру в специфически оркестровую⁵².

Вот как выглядит партитура второго этапа побочной партии (приложение, пример 52).

Заключительная партия.

Во время предварительного анализа мы решили не разбивать заключительную партию на Вертикали. И не потому, что это в принципе невозможно. Напротив, четко выраженная структура заключительной (пять пар Подобных двухтактов и два Подобных такта в конце) вполне позволяет это сделать. Мы сохранили ее как целостное образование, чтобы обеспечить максимально плавное насыщение ее оркестровой ткани (что диктуется плавным нарастанием ее звучности). А пять Подобных двухтактов и два Подобных такта будут служить нам логическими ориентирами для подключения очередных инструментов. Надо сказать, что в результате заключительная партия окажется-таки разбитой на Вертикали, но это будут уже Вертикали-следствия.

Итак, динамический план заключительной партии: от *p* до *ff*. В соответствии с ним плотность оркестровой ткани должна увеличиться от минимально необходимого уровня в начале до полного *tutti* в конце, где расположена последняя кульминация экспозиции.

Первый двухтакт определяет функциональное содержание ткани всей заключительной партии. Он состоит из трех Функций: арпеджированная мелодия⁵³, нисходящая терцовая линия и

⁵² Не имеющие достаточного опыта композиторы очень часто сталкиваются с подобными проблемами при оркестровке собственной, сочиненной за ролевым учетом инструментальной специфики уже на самых ранних стадиях работы над произведением.

⁵³ В этой мелодии явно просматривается скрытое двухголосие, но раскрыть его здесь вряд ли целесообразно: данный эпизод насыщен сложной контрапунктической игрой и добавление еще одной линии сделает эту игру слишком вязкой.

педальное *ми*. В последующих двухтактах эти три детали будут подвергаться вертикальному контрапунктированию, терцовая линия и педальное *ми* испытают ритмические трансформации, но само присутствие всех трех этих элементов в каждом двухтакте будет постоянным. Вообще-то, педальные *ми* во втором и четвертом двухтактах у Бетховена не обозначены, но почему? Да потому, что их там невозможно сыграть⁵⁴. Но намеков на то, что они должны там быть, предостаточно. Ограничимся главным: *ми* на сильной доле четвертого двухтакта ведь не имеет отношения ни к арпеджированной мелодии, ни к начавшей еще в предыдущем двухтакте синкопировать терцовой линии, а так как случайных нот у Бетховена не бывает, то означенное *ми* может быть только указанием начала педали, которую невозможно продолжить в фортепианном изложении. Это же *ми* есть, в сущности, и во втором двухтакте, но там оно совпадает с аналогичным звуком еще не синкопирующей терцовой линии.

Конфигурация ткани в пяти двухтактах заключительной партии такова: чередование Функций мелодия — педаль вверх, чередование, но уже педаль — мелодия, вниз и располагающаяся в нечетных двухтактах в среднем регистре, а в четных — в высоком регистре терцовая линия.

Несколько особняком стоят два последних такта заключительной партии. Их ткань также трехфункциональна, но привычные свойства здесь сохраняет лишь арпеджированная мелодия. Педальное *ми* превращается в басовую линию с весьма традиционным рельефом. Терцовая линия растворяется в гармоническом движении *тоники* — *доминанта*. От прежнего в ней остаются только синкопы.

Сперва определим тембровую ориентацию Функций. Арпеджированная мелодия представляется возможной у струнных и деревянных, но абсолютно немыслима у медных. Терцовая линия теоретически может звучать у инструментов любой группы. Здесь все будет зависеть от конкретных обстоятельств. То же можно сказать и о педальном *ми*.

Теперь нам следует принять принципиальное решение: сохранять ли тембровое содержание каждой из трех Функций фиксированным или трансформировать его? Первый вариант, безусловно, предпочтительнее, ведь Функции в заключительной партии и

⁵⁴ Вернее, сыграть-то их вполне можно, но расположенные рядом друг с другом в верхнем регистре педальное *ми* и терцовая линия смешались бы в ушах слушателя в некую звуковую кашу, чего автор, естественно, стремился избежать.

так постоянно меняют свое положение в пространстве ткани, и варьирование их тембрового оснащения приведет к тому, что музыка станет совсем уж калейдоскопичной. Напротив, фиксация тембров за Функциями подчеркнет четкость вертикального контрапунктирования.

Можно приступить к написанию партитуры.

Выбирая для арпеджированной мелодии между струнными и деревянными, следует учитывать, что она предполагает усиление звучания от *p* до *ff*. Деревянные не способны на столь внушительное *crescendo*, потому мы вынуждены остановить выбор на струнных. А *crescendo*, как мы постоянно помним, может вполне естественно сопровождаться расширением диапазона, в данном случае это будут дополнительные мелодические этажи. В первом и третьем двухтактах дополнительных этажей не требуется и нам будет достаточно первых скрипок. А вот во втором и четвертом двухтактах, ввиду басового положения мелодии, двухэтажность, несмотря на *p*, вполне уместна. Здесь мелодию могут взять на себя альты (как в тексте) и виолончели (октавой ниже)³⁵. С пятого же двухтакта, где и начинается уже решительное *crescendo*, к мелодии в верхнем регистре необходимо тоже пристроить нижний этаж (разумеется, вторые скрипки). О мелодической линии двух последних тактов несколько позже.

Теперь о педальном *ми*. Сначала о его ритмике. В первом двухтакте *ми* тянется непрерывно, а в третьем и пятом двухтактах *ми* возобновляется каждые две четверти. Вызвано это чисто фортепианными причинами (компенсация затухания звука) и для нас не должно служить обязательным руководством: ведь наши инструменты способны тянуть звук два такта не только не снижая, но даже повышая громкость. Следовательно, начальная формула (непрерывное двухтактовое *ми*) может быть сохранена во всех двухтактах.

Педальное *ми* тоже целесообразно отдать струнным, и вот почему. В сущности, арпеджированная мелодия и педальное *ми* выстраиваются в единую линию. Таким образом, в верхнем регистре идет чередование мелодия — педаль, а в нижнем — педаль — мелодия. Итак, педальное *ми* будет звучать у нас у струнных, причем двухэтажность его вверху, а внизу даже трехэтажность, не просто уместна, а необходима. Следовательно, вверху его будут вести первые и вторые скрипки, а внизу —

³⁵ В подобных ситуациях наиболее естественной парой являются виолончели и контрабасы, однако в данном случае мелодия, насыщенная широкими интервалами, для контрабасов была бы весьма неудобной.

альты, виолончели и контрабасы. Это поначалу. С пятого же двухтакта к педали необходимо подключить фаготы, тромбоны и тубу, причем вступить они должны *pp* (тогда сам момент их вступления останется почти незаметным) и лишь потом начать усиливать звук. Не повредит здесь и *tremolo* литавр. Его динамические показатели должны быть такими же, как у медных.

Осталось разобраться с терцовой линией. Здесь уже, конечно, о струнных речь идти не может. Да и зачем, когда есть деревянные и медные (кроме уже занятых тромбонов с тубой и фаготов). В четных двухтактах медным делать нечего: слишком высоко. Там терцовая линия будет звучать у деревянных в два этажа (терция в третьей и терция во второй октавах). Потребуется в каждом случае две пары деревянных: во втором двухтакте это будут флейты и кларнеты (мягкий вариант), а в четвертом — флейты и гобои (более жесткий вариант, учитывая постепенное усиление звучности). В среднем регистре терцовую линию мы поручим сначала двум валторнам (первый двухтакт), затем, опять-таки ввиду нарастания звучности, четырем валторнам (третий двухтакт). А вот в пятом двухтакте, где мелодия становится двухэтажной, пусть утолщится и терцовая линия. Самый естественный способ для этого — суммирование всех предыдущих вариантов. Таким образом, терцовая линия будет изложена в три этажа и играть ее будут флейты (третья октава), гобои и кларнеты (вторая октава) и четыре валторны (первая октава).

И наконец, два последних такта заключительной партии. Здесь три Функции: мелодия, бас и ритмогармония. Ритмогармония (тоника — доминанта) не везде выписана в тексте Бетховена буквально, но подразумевается она совершенно очевидно.

Начнем с мелодии. Ее продолжат играть две группы скрипок в октаву, но к ним следует подключить освободившиеся высокие деревянные (флейты, гобои и кларнеты). Почему освободившиеся? Да потому, что терцовая линия, в которой они были заняты, кончилась. Здесь она переродилась в ритмогармонию (новое функциональное образование), требующую соответственно нового тембрового оформления.

Теперь басовая линия. Поскольку она является правопреемницей педального *ми*, ее будут играть альты, виолончели, контрабасы, фаготы, тромбоны и литавры.

Над ритмогармонией нам не придется ломать голову: струнные заняты мелодией и басом, деревянные мы сознательно переклЮчили на мелодию (да и от них в ритмогармонии было бы мало толку в звучности, выросшей до *ff*). Остаются медные (кроме занятых в басовой линии тромбонов и тубы). Все скла-

дывается наилучшим образом: валторны и трубы великолепно справятся с мощными синкопированными аккордами. Следует лишь помнить, что в таких ситуациях валторны следует удваивать, чтобы их звучание уравнилось с более мощными трубами. Вот что у нас получилось (приложение, пример 53).

Связка.

Первая Вертикаль — четыре императивных ля, поручать которые кому-либо, кроме тромбонов и тубы, просто рука не поднимается. И динамика здесь ни при чем: звучность-то как раз тихая, *p*. Просто такова природа этой линии, что передать ее могут только медные. А уж соображения тесситуры заставляют поручить ее тромбонам и тубе. И литаврам. Трехэтажность, наблюдаемая в тексте, в оркестре не потребуется: медным в контроктаве делать нечего, а необходимую "басовитость" октаве тромбонов и тубы придадут удары литавр.

Линия **Второй Вертикали** начинается одновременно с последним ля линии первой Вертикали. Здесь у нас тоже, в сущности, нет выбора: медные уже невозможны (новая линия — новый тембр), кларнеты и фаготы, способные в принципе сыграть эту линию, придали бы ей несколько неуместное легкомыслие. Следовательно, мы можем поручить ее только струнным. Трехэтажность здесь также не обязательна. Достаточно будет октавного звучания виолончелей и контрабасов. Да и сам Бетховен в последнем такте связки отказывается от нижнего этажа³⁶.

Вот какой получилась партитура связки:

54. БЕТХОВЕН. Соната № 17. Партитура связки

³⁶ Этот момент — одна из редчайших "шероховатостей" у Бетховена: по логике вещей отказаться от нижнего этажа автору следовало бы на такт раньше. Оставим это, впрочем, на совести Бетховена. И моей.

Итак, на ваших глазах я оркестровал экспозицию Семнадцатой сонаты. Я старался максимально подробно обосновывать каждое свое действие. Причем, как правило, каждое решение опиралось на несколько аргументов. Только такой, в сущности, и должна быть работа над любой партитурой. Заметьте: лишь в одном случае выбор оказался совершенно свободным (кларнет в мотиве-опевании связующей партии). Да и там этот выбор в результате предварительных рассуждений оказался сведен к минимуму: гобой или кларнет.

Мы убедились, насколько хорошо подходит бетховенская система оркестровки для музыки самого Бетховена. Инструментуя пьесы Чайковского, мы могли заметить, что она идеально применима и к ним.

А теперь возьмемся за инструментровку пьесы совершенно иной стилистики и посмотрим, что из этого получится.

Глава 7. СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР (окончание)

На этот раз нам предстоит работа над музыкой Дебюсси. Это пьеса "Паруса" из цикла "Прелюдии для фортепиано".

Приводим ее текст (приложение, пример 55).

Нетрудно убедиться: эта музыка мало похожа на то, что мы инструментовали до сих пор. И главное отличие в том, что домысливать здесь нам придется несравненно больше, чем это было при оркестровке музыки Чайковского или Бетховена. Речь не идет, конечно, об улучшении пьесы Дебюсси. Она написана великолепно и ни в каких улучшениях не нуждается. Но ведь это фортепианное произведение, а мы собираемся сделать из него произведение оркестровое.

Обратите внимание: практически вся пьеса играется на педали. Она настолько сама собой подразумевается, что даже не указана в тексте (за исключением трех последних тактов). Попробуйте, однако, сыграть ее без педали: не станет никаких "Парусов" и вообще ничего морского. Музыка пьесы призвана создать ощущение бесконечного пространства (море, небо). Этой-то цели и служит часто сменяющаяся, но почти не выключаемая педаль. Но у оркестра педали нет. Нам придется заменять ее всякого рода дополнительными деталями ткани.

Что в пьесе вполне для нас привычно, так это очевидное деление ткани на Функции. Но и здесь есть свои подводные камни:

в некоторых случаях возникают одновременные сочетания четырех Функций (а однажды даже пяти), что оказывается непосильным для двух рук пианиста. В таких ситуациях автор, разумеется, не выписывает некоторые детали ткани, но оставляет совершенно явные указания на то, что именно он вынужден опускать. Все такие детали мы обязаны реконструировать и включить в партитуру.

Реконструкция предполагаемых, но не выписанных деталей потребует от нас немалой затраты аналитических усилий. Но есть и "хорошая новость": степень свободы выбора у нас здесь будет гораздо выше, чем при оркестровке, например, Семнадцатой сонаты. Детерминизм бетховенской музыки нередко сводил нашу свободу практически к нулю. Конечно, мы будем испытывать определенные ограничения в конструировании оркестровой ткани, тем не менее очень часто нам придется сталкиваться с психологически непростой ситуацией: на каком из равноудачных вариантов остановиться? И вы увидите, что высокая степень свободы отнюдь не столь однозначно привлекательна, как это может показаться.

Пьеса состоит из трех разделов: первый раздел — с первого по сорок первый такт, второй — с сорок второго по сорок седьмой такт и третий — с сорок восьмого по шестьдесят четвертый такт. Разделы весьма неравные по протяженности, но традиционная для трехчастной формы структура АВА налицо: крайние разделы написаны в целотонном ладу, а средний — в пентатонике. Отличаются они и своим тематизмом. Ладовое и тематическое противопоставление крайних и среднего разделов, как вы уже, несомненно, поняли, требует усилить его при оркестровке противопоставлением тембровым. Для начала определим преимущественную тембровую ориентацию разделов.

Но сперва необходимо сформировать оркестровый состав. Нам, конечно же, потребуется тройной оркестр, и вовсе не из соображений динамики. Пьеса очень тихая, добрая половина ее идет в нюансе *pp*, и лишь однажды на очень короткий момент возникает звучность *f* (средний раздел). Тройной состав необходим нам для колористического наполнения музыки.

Итак, состав оркестра: флейта *piccolo*, две большие флейты, два гобоя, английский рожок, два кларнета *in A*⁵⁷, бас-кларнет,

⁵⁷ Выбор строя кларнетов по тональному принципу в преимущественно целотонной пьесе лишен смысла. Об этом чуть позже. Я останавливаюсь на кларнетах *in A*, исходя из их более глубокого тембра. Хотя не менее интересный художественный результат (но совсем другого плана) может быть получен при использовании кларнетов *piccoli (in Es)*. Вот как раз ситуация, когда необ-

два фагота, контрафагот, четыре валторны, три трубы, три тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, вибрафон, челеста, колокола, арфа и струнная группа.

Обращает на себя внимание большое количество ударных инструментов. Они необходимы в таком количестве, и вот почему. Дело в том, что ударные инструменты (несколько в меньшей степени это относится к литаврам) обладают способностью очень быстро "набивать оскомину", приедаться. Поэтому роль каждого из них в партитуре должна быть минимальна (скажем, не более десяти звуков за всю пьесу). Сменяя же друг друга, они выполняют свои функции без риска надоесть. Возможно, что какие-то из этих ударных нам и не понадобятся, но целесообразно иметь изначальный "запас прочности".

Теперь, когда стало ясно, чем мы располагаем, нужно определить тембровые приоритеты разделов. Средний раздел пьесы стоит особняком не только по причине своей пентатоничности. Он еще и значительно короче крайних разделов: всего шесть тактов. Ну и наконец, это единственный эпизод, где звучность преодолевает рубеж *p* и даже доходит до *f*. Можно сказать, что именно здесь в музыке прорывается обобщающее авторское начало, в то время как крайние разделы преимущественно описательны, пейзажны. А коли так, то главенствовать в среднем разделе должны струнные. Только их теплое и мягкое звучание будет в полной мере отвечать смыслу происходящего. И, как следствие, ведущая роль в крайних разделах будет отдана духовым. Разумеется, струнные будут присутствовать в крайних разделах (равно как и в среднем разделе не обойдется без духовых и ударных), но на вспомогательных ролях.

А теперь о строе кларнетов. В последней сноске говорилось о том, что бессмысленно определять транспорт кларнетов по тональному принципу в целотонной пьесе. Правда, пьеса не полностью целотонная: средний ее раздел написан в откровенном пентатоническом *es-moll*, что однозначно требует кларнетов в строе *in B*. Но ведь мы только что решили, что в среднем разделе будут превалировать струнные, а духовым (следовательно-

ходимо сделать выбор между равноудачными вариантами. Такой выбор может быть только волевым. Но уж когда выбор сделан, именно он станет определять модель поведения кларнетов. Если бы мы остановились на кларнетах *piccoli*, их следовало бы использовать преимущественно в верхней половине диапазона: именно там специфичность их тембра проявляется в полной мере. В нашем же случае (*in A*) по той же причине кларнетам выгоднее в основном пребывать в нижней части диапазона.

но, и кларнетам) ведущие роли будут принадлежать именно в крайних, целотонных разделах. Так что наша установка верна.

Давайте конструировать ткань "Парусов", но не в виде партитуры, а в виде подробнейшей схемы. То есть сформируем все детали будущей партитуры без жесткой привязки их к конкретным тембрам. При этом мы как раз и должны будем реконструировать все опущенные автором Функции ткани, да и прибавлять кое-что от себя (в порядке компенсации фортепианной педали). Заодно станем присваивать деталям порядковые номера, это облегчит ориентировку.

На данном этапе мы не можем расчленить пьесу на Вертикали (основой для такого членения в первую очередь является тембр) и будем ориентироваться по номерам тактов.

Схема наша будет представлять собой традиционный Декартов график, где на абсциссе расположатся такты, а на ординате — Функции. Если некоторые Функции потребуют нескольких тембровых вариантов изложения, то каждый из вариантов получит свое место на ординате. График этот своей наглядностью будет чрезвычайно удобен нам на заключительной стадии — распределении тембров по Функциям. Изменение уровня в нем всегда будет свидетельствовать о необходимости смены тембра. С другой стороны, все, что окажется на одном уровне, потребует тембрового постоянства.

Начнем строить график.

Две мелодические попевки первых шести тактов пьесы растут из одного корня. Роднит их единство начальных мотивов и двухтоновый интервал, в который изложены голоса. Обозначим эти мотивы как 01a и 01b. В подобных случаях естественно поручить попевки разным инструментам (но не принципиально разным, они все же родственные). Зато уж оба голоса в попевках, каждая из которых является единой Функцией, должны играть одинаковыми тембрами. Скажем, первую попевку играют два гобоя, а вторую — два кларнета (совсем не обязательно, что так оно и будет). Поскольку сейчас мы не занимаемся тембровыми вопросами, отметим просто каждую из попевок на своем уровне графика.

Проследим дальнейшую судьбу двух наших попевок. В следующем раз они возникают соответственно в десятом и двенадцатом, затем в пятнадцатом и семнадцатом тактах. Далее они долго исчезают и появляются лишь в конце пьесы (такты пятьдесят восьмой и шестидесятый).

Таким образом, эти попевки включаются в ткань пьесы четырежды, и всегда парами, что не может не привести нас к мысли

закрепить в каждой паре первые попевки за одним тембром, а вторые — за другим. Не конкретизируя пока эти тембры, впишем все последующие пары попевок на те же уровни графика, где уже находятся соответствующие попевки начальной пары.

Вот как выглядит наш график на начальной стадии его построения (приложение, таблица 3).

По мере определения новых деталей ткани вы должны фиксировать их в графике. Потом мы сможем сравнить результаты.

В пятом такте возникает следующий элемент ткани — pedalный бас. Этот бас является если не самой важной, то наиболее используемой деталью пьесы. Он, в сущности, почти непрерывно звучит на всем протяжении музыки. Дебюсси время от времени меняет его ритмику (новые ритмические структуры образуют своего рода этапы развития басовой линии), но это всегда *си-бемоль*. Ритмическая структура баса требует уточнения, так как именно в басовой линии чаще всего возникают вынужденные лакуны.

Присвоим басовой линии порядковый номер 02 и проследим ее от начала до конца. Она вступает на вторую долю пятого такта, однако ритмический рисунок ее определяется лишь с началом шестого такта. В шестом и седьмом тактах кристаллизуется ритмика первого этапа басовой линии — 02a³⁸. Эта фигура повторяется в восьмом и девятом, а затем в десятом и одиннадцатом тактах. В двенадцатом такте текста басовая линия отсутствует, но это вовсе не значит, что ее там быть не должно. Совершенно очевидно, что бас здесь выключать не следует: никаких оснований для этого в музыке нет. Каким же он должен здесь быть? Проще всего, конечно, протянуть непрерывное *си-бемоль*, залиговав его с басовым звуком предыдущего такта. Но гораздо ближе к истине мы окажемся, если используем здесь ритмику предыдущих четных тактов: шестого, восьмого и десятого. В двенадцатом такте, в сущности, должна бы начаться очередная двухтактовая структура, аналогичная предшествующим. Однако в тринадцатом и четырнадцатом тактах ритм в привычное русло не укладывается: одинаковые ритмические структуры этих тактов не имеют аналога ни в предыдущей, ни в последующей музыке пьесы, что выглядит странно. Ведь, как и подобает большому композитору, Дебюсси избегал всяческих случайностей.

³⁸ Сразу оговоримся: басовая ритмическая формула *восьмая — восьмая — восьмая пауза — восьмая — четверть — четвертная пауза* (так она выписана в тексте) благодаря педали должна нами читаться как *восьмая — четверть — восьмая — половинная*.

Все, однако, встанет на место, когда мы вспомним, что у пианиста только две руки и взять *си-бемоль* на первых долях тринадцатого и четырнадцатого тактов он не может. А наш оркестр может. И тогда получится, что заданная в первом этапе басовой линии двухтактовая структура **A — B** в двенадцатом — пятнадцатом тактах трансформировалась в четырехтактовую формулу **A — A — A — B**. Убедитесь в этом сами. Далее, в шестнадцатом и семнадцатом, восемнадцатом и девятнадцатом, двадцатом и двадцать первом тактах, привычная двухтактовая структура восстанавливается.

Строго говоря, ритмика двадцатого — двадцать первого тактов не совсем соответствует изначально заданной, так как в нечетном такте мы видим не привычную формулу **четвертная нота — четвертная пауза**, а половинную ноту, залигованную к тому же с половинной следующего такта. Дело в том, что с двадцать первого такта начинается второй этап басовой линии — **02b**, где она обретает новое ритмическое воплощение. Теперь у ритма баса трехтактовая структура: **два такта — такт**. Эта формула последовательно проводится до конца второго этапа (по тридцать второй такт). И то, что в тексте бас в тридцать первом и тридцать втором тактах не выписан, объясняется только нехваткой рук у пианиста. На самом деле тридцатый — тридцать второй такты должны являть собой последнюю трехтактовую структуру второго этапа.

Третий этап басовой линии — **02c** (с тридцать третьего по сорок первый такт) — знаменуется ее новым ритмическим структурированием. На этот раз *си-бемоль* тянется по два такта. "Нарушение правил" в тридцать седьмом такте (там бас на сильной доле отсутствует и берется только на второй доле) вызвано все той же нехваткой рук. Конечно же, бас должен там начинаться на сильной доле. Таким образом, в тридцать седьмом — тридцать восьмом тактах возникнет традиционное для третьего этапа двухтактовое *си-бемоль*. Но одно отклонение от нормы на этом этапе действительно возникает: в тридцать девятом — сорок первом тактах мы видим непрерывный трехтактовый бас. Фортепианная специфика здесь ни при чем. Это последние такты первого раздела пьесы. Перед наступлением среднего раздела развитие музыки как бы замедляется, подготавливая переключение в новый смысловой слой — личный.

В коротком среднем разделе басовая линия успевает пережить два этапа своего существования. На четвертом этапе — **02d** (такты сорок второй — сорок четвертый) — в тексте бас

берется на каждой первой доле и тянется по целому такту. В сорок четвертом такте, собственно, бас в тексте не указан, но нет никаких сомнений, что быть он там должен. А вот следует ли нам на всем этом этапе заставлять оркестр брать бас в начале каждого такта — весьма сомнительно. Давайте определим тенденцию ритмического развития басовой линии: на первом этапе ее пульсация была довольно оживленной (с участием восьмых), на втором она стала значительно медленнее (два такта — такт), на третьем — еще более замедлилась (два такта — два такта — два такта — три такта). Налицо последовательное замедление пульса, и с началом среднего раздела эта тенденция должна естественно разрешиться полной остановкой пульсации баса. Вот протянутый три такта бас и создаст впечатление такой остановки. Дебюсси вынужден брать здесь бас в каждом такте. Громкость звучания повышается, а, как мы уже говорили, громкие звуки затухают быстрее, чем тихие. Но ведь это рояль, а у оркестра другие правила игры. И бас в этих трех тактах мы сделаем тянущимся непрерывно.

Пятый этап — **02e** (такты сорок пятый — сорок седьмой) — затухание после эмоционального всплеска. Бас как бы выходит из ступора четвертого этапа: короткие синкопированные восьмые — единственный эпизод пьесы, где в басовой линии возникают реальные паузы.

С наступлением репризы начинается шестой этап басовой линии — **02f**. Ритмика его (четверть с точкой — восьмая) некоторое время последовательно сохраняется. Однако в пятьдесят четвертом, а затем в пятьдесят шестом тактах в басу возникают половинные длительности. В пятьдесят восьмом — шестьдесят первом тактах ситуация не вполне очевидная: в тексте указаны только четверти на первые доли, вторые же доли вообще не обозначены. Но если предположить, что в третьем разделе действует та же тенденция к замедлению, что и в первом (а именно на это указывают приостановки движения в пятьдесят четвертом и пятьдесят шестом тактах), то и здесь следует иметь в виду половинные длительности. И наконец, последние три такта, как и первые четыре (красивая обрамляющая арка), баса не содержат.

Видите, сколько пищи для размышления обеспечила нам одна лишь басовая линия пьесы. Но мы еще не до конца с ней разобрались. Мы уже не раз сталкивались с пульсирующими педальными линиями и знаем, что изложение их в партитуре должно быть комбинированным: кто-то тянет непрерывную ноту, а другой задает пульс. Именно так следует поступать и здесь. Но вот заковыка: если использовать один, даже самый

гениальный вариант такой комбинации, слушатели сбегут с середины пьесы. Этот вариант им попросту надоест. Выход только один. Таких вариантов должно быть несколько (и все по возможности гениальные). Басовая линия проходит в своем развитии шесть этапов. Отсюда вытекает следующая модель: мы должны придумать пять вариантов сочетания педали и пульсации для первых пяти этапов. А вот вариант для шестого этапа может быть тот же, что и для первого. Во-первых, потому, что типы пульсаций на первом и на шестом этапах сходны (присутствие восьмых). Во-вторых, совпадение тембрового решения начального и заключительного этапов придаст дополнительную законченность форме оркестровой пьесы.

Мы пока не будем определять тембровое содержание вариантов басовой линии. Но в выстраиваемом графике мы отведем для каждого из них свой уровень на ординате и будем фиксировать в соответствии с ними этапы басовой линии. Переход линии с одного уровня на другой будет наглядно свидетельствовать о необходимости тембрового обновления. Именно так ведь мы поступили с двумя терцовыми попевками. Так будем поступать и дальше.

В седьмом такте возникает новый тематический элемент. Это одноголосный мотивный элемент, проведенный в два этажа. Двумя тактами позже он развернется уже в достаточно протяженную тему. Этот элемент-тема, в отличие от терцовых попевок, окажется способным к основательному трансформированию: он будет насыщаться гармоническим содержанием, весьма существенно перемещаться по диапазону. Единственное, что в нем всегда останется неизменным, это точка тяготения. Элемент-тема всегда начинается с *ля-бемоля*. Впрочем, неизменность тяготийной ориентации характерна почти для всех конструктивных зерен пьесы. Она-то и придает музыке ощущение знойного безветрия, неподвижности.

Итак, элемент-тема, способный к существенному трансформированию, при первом проведении получает кодовое имя **03a**.

В пятнадцатом такте элемент (без развертывания в тему) появляется вновь, но теперь уже в изложении увеличенными трезвучиями. Назовем его **03b**.

В третий раз тема (уже без элемента-запевки) возникает в тридцать третьем такте. Здесь повторяется вариант второго проведения — **03b**, но на него накладывается одноголосная линия в верхней части диапазона — **03c**. Таким образом, суть третьего проведения выражается формулой **03b+03c**.

И наконец, последнее, четвертое проведение (с пятидесятого такта): одноголосная тема в верхней части диапазона, абсолютно совпадающая с вариантом **03c**.

Обратите внимание, как изящно осуществлена преемственность четырех проводений темы: **03a**, **03b**, **03b+03c**, **03c**.

Очередная новая деталь — **04** — появляется в двадцать первом и двадцать втором тактах: это два трехэтажных *ре*, очевидно ориентированных на исполнение долгозвучащими ударными инструментами или, скажем, арфой. Не будем опять-таки сейчас конкретизировать их тембровую принадлежность. Заметим лишь, что эти *ре* являются Подобными (второе октавой выше первого). Если при оркестровке мы поручим их разным инструментам (или инструментальным комплексам), а это, разумеется, весьма целесообразно, то их диапазонное разнесение перестанет быть обязательным. Во всяком случае, *ре* следует фиксировать на разных уровнях графика. Обозначим их **04a** и **04b**.

В двадцать втором такте появляются еще две новые линии: пунктирный остигатный мотив **05** *ре — до — фа — до* (с ним все просто и ясно) и весьма прихотливая линия в правой руке — **06**. Вот она-то потребует уточнения: возникнув как одноголосная, она время от времени станет включать в себя и второй голос. Если мы сохраним авторскую орфографию, включения второго голоса в партитуре будут выглядеть, как мы говорим, суетливо. Логичнее предположить, что линия двухголосна от начала до конца. И достроить нижний голос. Это не составит труда, так как в целотонной сфере любой звук данного целотонного ряда будет "консонантным". В двух первых случаях нижний голос может быть аналогичен верхнему и отстоять от него на тритон (*ре — ми — ре — до — ре*). В третьем случае нижний голос должен повторять верхний двумя тонами ниже, так как дальше линия выписана автором большими терциями (уменьшенными квинтами).

В двадцать девятом такте выключается мотив **05**, зато включаются две новые детали: восходящая целотонная гамма **07** и фиоритура **08**, приходящаяся на вторую и третью восьмые такта. При этом продолжают действовать басовая линия **02b** и Функция **06**, в чем нетрудно убедиться, внимательно всмотревшись в текст. Причем как пространственное, так и тембровое содержание ее должно сохраняться неизменным. Целотонная гамма **07** не ставит перед нами серьезных задач, а вот фиоритура **08** требует осмысления. Если изложить ее в одноголосном варианте, она будет излишне графична, характер же музыки требует не четких линий, а скорее бликов, пятен. Так что целесообразнее провес-

ти фиоритуру в несколько слоев. Наиболее естественно использовать способ, примененный Дебюсси к теме 03 в ее втором проведении, то есть изложить фиоритуру аккордами, скажем, теми же увеличенными трезвучиями.

Во второй половине тридцатого такта фиоритура обретает новое продолжение. Трехзвучное изложение может быть в нем сохранено, но тембровое содержание должно измениться. Фактически получится, что на третьей восьмой тридцатого такта собственно фиоритура закончится, но одновременно возникнет ее инотембровое продолжение. Назовем его 08а.

В тридцать первом такте линия, вытекающая из фиоритуры, как бы расслаивается на два пласта. Здесь будет естественным своего рода суммирование: верхний пласт явится продолжением линии — преемницы фиоритуры 08а (с сохранением тембра), а нижний — самой фиоритуры 08 (в ее же тембре). При этом, разумеется, каждый пласт излагается увеличенными трезвучиями.

В тридцать первом же такте целотонная гамма 07 трансформируется в синкопированную фигуру *ре — ми — ми*. Тактом позже она превращается в оstinatную последовательность шестнадцатых *ре — ми — ре — ми*. Так в тексте пьесы. Но по сути, последовательность шестнадцатых формируется уже в тридцать первом такте: ведь *ре* третьей октавы на третьей и седьмой шестнадцатых там наличествуют, хоть и в другой Функции. Итак, оstinатной фигуре шестнадцатых, начинающейся в тридцать первом такте, мы присваиваем номер 09.

Тридцать первый — единственный в своем роде такт пьесы. Только здесь возникают хроматические последовательности. Такое серьезное нарушение целотонной структуры не может быть, разумеется, случайным. Какими именно программными причинами это нарушение вызвано — легкий ли порыв ветра имеется в виду, внезапный всплеск волны или выскочившая из воды летучая рыба, — для нас совершенно не важно (было бы важно, композитор дал бы на этот счет однозначные указания). Мы обязаны лишь в свою очередь каким угодно образом сделать этот такт единственным в своем роде. Способов для того великое множество. Перечисляю первые пришедшие в голову: широкодиапазонное глиссандо арфы, аккорды долгозвучащих ударных, легкие удары или "шипение" тарелок, удар тамтама, *trémolo* треугольника и т. д. и т. п. Еще перспективнее одновременное использование нескольких подобных присмов. Единственным условием для нас является то, чтобы избранный присм оказался действительно уникальным, более в партитуре не повторяющимся.

В тридцать втором такте все успокаивается. Ткань состоит из элементов 08а, 09 и 02b (второй этап басовой линии)⁵⁹.

С тридцать третьего такта начинается новое построение. Здесь с очевидностью присутствуют элементы 03 (третье проведение — смотри таблицу), 02с и 09. Но я бы добавил сюда не столь очевидную деталь 08а в виде аккорда (помните, мы договорились, что элементы 08 и 08а излагаются увеличенными трезвучиями), протянутого из тридцать второго такта. Дело в том, что Функции 08а и 09 возникли практически одновременно, поэтому не будет противоестественным, если и закончатся они одновременно в тридцать седьмом такте.

С тридцать восьмого такта возникает новый комплекс. Здесь появляется Функция 10 (выписана для правой руки), имеющая несомненную интонационную общность с 06, но изложенная аккордами, и одноголосная линия 11 в среднем регистре. Разумеется, продолжает звучать 02с (бас). Линия 11 сама по себе проблем для нас не создает. Нужно только определить ее тембровую ориентацию. Поскольку эта линия продолжится в среднем разделе пьесы как главная, ведущая (а преимущество в среднем разделе мы уже отдали струнным), то ее стоит с самого появления отдать струнным. И хотя я все время призываю не конкретизировать тембры раньше времени, здесь от этого трудно удержаться. Применительно к линии 11 речь может идти только об альтях или виолончелях, причем виолончели явно предпочтительнее. А если так, то виолончели не должны приниматься нами во внимание при разработке басовых вариантов 02с и 02d.

Прежде чем перейти к среднему разделу, необходимо выяснить все подробности Функции 10. А выяснять есть что. Ведь она то излагается аккордами, то расслаивается, то к ней "приклеивается" какое-то *фа-диез* (сороковой такт) и т. д. Понятно, что все эти происшествия обусловлены фортепианной спецификой. Так какой же должна быть Функция 10 в партитуре?

Мелодический рельеф Функции — три восходящих терцовых мотива. Гармоническое содержание первого мотива четко обозначено в тексте. В тот момент, когда мелодический голос Функции приходит в *ля-бемоль*, снизу устанавливается тянущий-

⁵⁹ Вполне возможен и вариант тридцать второго такта с исключением басовой линии. Согласитесь, непрерывно звучащее *си-бемоль* рискует оказаться слишком назойливым, как бы ни обновляли мы его тембровое оформление. Кстати, исключение баса в этом такте не приведет к разрушению ритмической структуры второго этапа басовой линии.

ся тритон *до* — *фа-диез*. Вот и все. А то, что *до* в этом тритоне поначалу снимается раньше времени, в сороковом такте вовсе отсутствует, а в сорок первом заменяется на *ля-бемоль*, — к нам отношения не имеет. Все это — кухня фортепианного голосоведения. Мы имеем право решить, что тритон должен оставаться тритоном и тянуться каждый раз, когда мелодический голос перебирает восходящие терции *ля-бемоль* — *до* — *си-бемоль* — *ре*.

Мы вступаем в средний раздел. Нас приводит туда возникающая еще в тридцать восьмом такте линия 11, здесь принимающая на себя главную роль. Суть ее развития (сорок второй — сорок четвертый такты) в трехступенчатом поэтажном устремлении в верхний регистр. Кроме нее в ткани присутствует басовая линия 02d и восходящие пассажи 12, которые однозначно должны быть поручены арфе *glissando*⁶⁰. Помимо этого с конца сорок третьего такта в ткань включается кварто-квинтовая "гармоническая начинка" 13. О преимущественно струнном содержании этого эпизода мы помним.

Есть в этом эпизоде еще один элемент: возникающая на третьих восьмых сорок второго и сорок третьего тактов "кукушечная" попевка *ре-бемоль* — *си-бемоль*. Кукушка в этой пьесе, конечно, ни при чем, но интонация есть, и ее необходимо как-то определить. Можно придать ей суверенный статус и наградить собственным кодовым именем, но нужно ли это делать? Давайте все время помнить о вреде расточительства. Не лучше ли попытаться в собственных выкладках и поискать там какую-нибудь скромную деталь, могущую послужить предтечей "кукушки"?

Такая деталь есть. Это 04. Ее варианты *a* и *b* мелькнули и исчезли и, поверьте мне на слово, больше в пьесе не появятся. И если мы свяжем "кукушку" тембром с 04 (пока не важно, с *a* или с *b*), партитуре это пойдет только на пользу.

Вторая половина среднего раздела (сорок пятый — сорок седьмой такты) носит иной, умиротворяющий характер. Вряд ли здесь необходима смена преобладающего струнного тембра. Вполне достаточно того, что линия баса переходит в стадию 02e — последний из пяти басовых вариантов, которые нам над-

⁶⁰ Здесь необходимо вернуться к тридцать первому такту. Как вы помните, для подчеркивания его хроматизированной "особости" среди прочих вариантов предлагалось *glissando* арфы. Но именно по той причине, что такое *glissando* в начале среднего раздела абсолютно необходимо, а в тридцать первом такте лишь могло быть, давать его там ни в коем случае нельзя. И тогда *glissando* в начале среднего раздела окажется принципиально новой деталью, а именно принципиально новыми деталями и следует ознаменовывать наступление новых фаз формы.

лежит разработать. Скорее всего, и басовую линию здесь стоит отдать струнным (разумеется, виолончелям и контрабасам, и, разумеется, *pizzicato*). Зато, когда в репризе вновь возродится царство духовых, контраст между средним и заключительным разделами будет обеспечен. Сама же по себе трехфункциональность ткани второй половины среднего раздела никаких проблем не создает: это мелодическая линия (продолжение линии 11), изложенная в два этажа, квинто-терцовая ритмогармония (продолжение линии 13) и синкопированный бас 02e.

Первые шесть тактов заключительного раздела квадрофункциональны: тема 03 (она вступает в пятидесятом такте); цепочка акцентов 14, отмечающих вторые и третьи восьмые каждого такта; *glissando* между этими восьмыми, являющиеся правопреемниками *glissando* 12 (и тоже, очевидно, арфа), и басовый вариант 02f, повторяющий, как мы уже договорились, начальный вариант 02a. Здесь, правда, требуется одно уточнение. Дело в том, что басовое *си-бемоль* в заключительном разделе перестает быть неподвижным: звуки, приходящиеся на последние восьмые (когда они есть), расположены в авторском тексте октавой выше опорных звуков. Но у Дебюсси не было выхода: как бы он ни менял басовую ритмику, бесконечно звучащее *си-бемоль* контроктавы грозило надоесть. У нас же есть возможность параллельно ритмическим изменениям осуществлять и тембровые трансформации баса, а потому октавные скачки в басовой линии заключительного раздела для нас не являются обязательными.

Все эти детали, кроме темы 03, которая здесь заканчивается, будут образовывать музыкальную ткань до самого конца пьесы, но к ним с пятьдесят четвертого такта добавятся еще две: последовательность четырех аккордов, приходящихся на каждую восьмую (пятьдесят четвертый такт, правая рука), — 15 и последовательность трех аккордов, приходящихся на вторую, третью и четвертую восьмые (там же, левая рука), — 16. Кроме того, с пятьдесят восьмого такта вновь зазвучат терцовые попевки 01a и 01b. Ими и заканчивается пьеса.

Нам остается только уточнить отдельные моменты поведения деталей 14 и 15. Деталь 14 в заключительном разделе должна, очевидно, постоянно сопутствовать всем *glissando* 12, задавая их начальные и конечные точки (кроме последних трех тактов). То, что 14 иногда отсутствует в тексте, обусловлено ограниченностью возможностей фортепиано. Мы же ограничимся не связаны. Деталь 15 по той же причине в пятьдесят восьмом и шестидесятом тактах приведена в усеченном виде. Нам остается там лишь восстановить ее первоначальный вид.

что не составит ни малейшего труда. Сам первоначальный вид, впрочем, тоже требует некоторого уточнения. В тексте фигура 15 занимает один такт, правда, у последнего аккорда стоят "французские" лиги⁶¹. В них-то и зарыта собака: фигура не обрывается на последней восьмой. Напротив, последний аккорд протягивается на весь следующий такт.

Мы разработали подробнейший функциональный план будущей партитуры. Вот как он выглядит на бумаге (приложение, таблица 4).

Все выявленные нами при анализе пьесы Функции, включая их варианты, здесь зафиксированы. График этот удобен тем, что за его уровнями можно закрепить постоянные тембры. Ведь каждый уровень нашего графика олицетворяет определенную Функцию ткани. Пьеса Дебюсси построена по принципу калейдоскопа, где постоянные изменения звуковой картины обеспечиваются в основном сменой комбинаций не слишком большого количества деталей. Причем сами детали, как правило, не подвергаются существенным трансформациям. Но если некая деталь претерпевала все же заметные изменения, то ее трансформированные варианты фиксировались нами как вполне самостоятельные. Например: 03а, 03б и 03с.

Правда, в некоторых случаях речь будет идти о закреплении за Функциями скорее не чистых тембров, а тембровых комплексов. Это относится, например, практически ко всем вариантам басовой линии 02. То же можно сказать и о двух уровнях графика, о которых в процессе его формирования не было сказано ни слова. Я имею в виду уровни X и Y. Что же они означают?

Как вы помните, в самом начале разговора о "Парусах" речь шла о том, что пьеса играется на почти не выключающейся педали. Вот детали оркестровой ткани, призванные заменить фортепианную педаль, и отмечены на уровнях X и Y. Пусть вас не вводит в заблуждение, что таких уровней всего два. Педаль заменяющих Функций предполагается значительно больше. Это могут быть более или менее плотные длинные аккорды в разных регистрах, тянущиеся интервалы или просто отдельные звуки. То есть всякого рода "звуковые пятна", призванные создавать ощущение воздуха, пространства. Что касается их зву-

⁶¹ "Французские" лиги в отличие от традиционных, объединяющих две длительности в одну, "привязаны" только к одной ноте. "Французская" лига, стоящая после звука (или группа лиг после аккорда), означает, что данный звук или созвучие не должны обрываться в соответствии с заявленной длительностью, а должны тянуться дальше настолько, насколько это позволяет характер данной музыкальной ткани.

ковысотной стороны, то она не слишком критична: целотонная ткань (а "пятна" присутствуют лишь в крайних целотонных разделах пьесы, в среднем разделе "пятна" вообще не нужны) предоставляет нам почти полную свободу, исключая лишь выход за рамки данного целотонного лада. Единственное, что иногда будет необходимо делать, так это выверять мелодическое положение аккордов или интервалов, но и здесь нам придется полагаться на свои ощущения, ибо однозначных объективных предпосылок мы не найдем. Такова уж специфика целотонного лада.

Итак, в приведенном графике звуковые "пятна-педали" изложены на двух уровнях. Переходы с одного уровня на другой есть не что иное, как моменты смены "пятен". Возвращения же на прежний уровень ни в коем случае не означают возврата к прежнему "пятну", это опять-таки переход к новому. В отличие от этапов басовой линии, границы которых четко определены в тексте пьесы, однозначных ориентиров для "смены педали" нет. И в предлагаемом варианте я в значительной мере исходил из ощущений. Но прежде чем давать волю своей интуиции, я строго определил границы ее полномочий.

Суть ограничений в следующем. Во-первых: смены "пятен" должны максимально не совпадать со сменами басовых этапов. Совпадения в этих структурах привели бы к чрезмерной "этапизации" формы пьесы, а она требует, напротив, "постоянства изменчивости". В моем варианте совпадение происходит один раз, в тридцать третьем такте. И это совпадение вынужденное.

Во-вторых: линия "пятен-педалей", как и всякая смысловая линия в произведении искусства, должна иметь свою логику. Почти для каждого конкретного фрагмента пьесы несущественно, какое именно "пятно" будет его сопровождать — аккорд, интервал или отдельный звук — и в какой части диапазона оно будет звучать. А это открывает нам широкие возможности для структуризации линии "пятен". Я начал с того, что отметил ее включения и выключения. Затем определил моменты "смены педали". В результате "пятен" оказалось девять, число нечетное, чрезвычайно удобное для концентрических построений, где первое равно последнему, второе — предпоследнему и т. д. То есть последовательность А — В — С — D — E — D — C — В — А. Уже красиво, но пять символов все же многовато. Нельзя ли упростить? Пожалуйста: А — В — А — В — С — В — А — В — А. Это вовсе не значит, что я собираюсь ограничиться тремя "пятнами": А, В и С. Просто я привязал символы не к конкретным созвучиям, а к диапазонам. Методом проб и ошибок нашел опти-

мальный вариант: **A** — аккорды на стыке малой и первой октав, **B** — аккорды во второй и третьей октавах. Такой вариант, на мой взгляд, на каждой своей стадии хорошо сопрягается с тканью оригинала. Можно и еще усовершенствовать формулу: пусть первое **A** будет совпадать с **A** последним, а второе — с предпоследним. Еще более изящной станет формула, если в такие же отношения вступят и **B**. Но есть еще неповторяемое **C**, центральное. Уже этим оно заслуживает быть принципиально ни на кого не похожим. Таким его и следует сделать: не аккордом, не интервалом, а одиноким *ре* третьей октавы, да еще и тремолирующим. Оно тоже прекрасно уживется с тканью тридцать третьего — тридцать седьмого тактов.

Я только что употребил слово "тремолирующим". Это уже напрямую относится к сфере тембра, причем тембра струнного. И вообще, нетрудно прийти к решению, что "пятна-педали" нужно отдать струнным. Хотя бы потому, что звучание их в оформлении духовыми грешило бы излишней четкостью, графичностью. Но есть и другая причина: мы уже давно определили, что духовые в крайних разделах пьесы ведут главные роли. Если при этом они же будут играть и "пятна"!.. Все ясно.

Теперь поговорим о тембровой стороне остальных Функций ткани.

Для попевок 01a и 01b требуются две пары деревянных тембров. Сразу исключаем фаготы (из-за диапазона) и, пожалуй, флейты: для них тесситура даже первой попевки низковата. Не будем говорить и о видовых инструментах (английский рожок, бас-кларнет и пр.), так как каждый из них присутствует в нашем составе в единственном числе, а нам требуются пары. Остаются гобои и кларнеты. Если бы попевки не отличались по диапазоном, было бы все равно, давать ли первую гобоям, а вторую кларнетам, или наоборот. Но более низкая ориентированность вторых попевок заставляет нас поручить их кларнетам. Следовательно, на долю гобоев достанутся первые.

Басовая линия 02. Она имеет шесть этапов, причем первый и последний, как мы договорились, должны быть одинаковы в тембровом плане. Наша задача — придумать пять оркестровых вариантов баса. Вспомним при этом, что на всех этапах (кроме пятого и в известной мере четвертого) басовая линия комбинированная: она состоит из непрерывного *си-бемоль* и *си-бемоль* пульсирующего. При нашем составе оркестра можно изобрести много удачных вариантов такого комбинированного баса, поэтому я не буду предлагать свои рецепты. Перечислю лишь инструменты, которые можно использовать для басовых составляющих.

Для непрерывного *си-бемоль*: виолончели, контрабасы, бас-кларнет, фаготы, контрафагот, валторны, тромбоны, туба и литавры tremolo. Следует лишь помнить, что в отличие от струнных и литавр tremolo, могущих тянуть звук как угодно долго, духовые вынуждены время от времени брать дыхание и для получения непрерывного баса им потребуются подмены (такие, какие мы делали в пьесе Чайковского "В церкви"). Не стоит забывать и о tremolo большого барабана. Само по себе его звучание не обладает определенной высотой, но при наложении его на струнные или духовые может быть получен весьма удовлетворительный результат.

Для мягкой басовой пульсации годятся: литавры, подвешенная тарелка (piatto sospeso), арфа и виолончели с контрабасами pizzicato. И тот же большой барабан. А вот духовым пульсирование поручать не стоит. Мягким оно не будет.

Вам предлагается самим сконструировать варианты басовой линии. Скажу только, что звучание непрерывного *си-бемоль* у одних лишь духовых, не одобренное струнными или ударными, может оказаться излишне жестким. И еще одно. Формированием басовой линии следует заниматься в последнюю очередь, когда раскладка тембров по всем остальным Функциям будет определена.

Тема 03. Мы определили три ее варианта: 03a, 03b и 03c. 03a — октавное проведение темы в низком регистре. Здесь уместны различные сочетания английского рожка, кларнетов, фаготов и валторн. Значительно хуже тромбоны, ввиду отсутствия у них естественного legato. О струнных мы не говорим: тематизм крайних разделов — не их сфера деятельности. 03b — тема, изложенная увеличенными трезвучиями. Эта четырехзвучная Функция, которая должна звучать у духовых, согласно Третьему Закону требует четырех одинаковых инструментов. В нашем распоряжении только одна группа, удовлетворяющая этому требованию. Это валторны. Вот и идеальный вариант — 4 валторны *corerti*. Другие варианты будут не столь убедительны, так как связаны со смешением тембров (о струнных речь по-прежнему не идет). 03c — одnogолосная тема в высоком регистре. Я бы без колебаний поручил ее флейте piccolo (тогда она будет звучать октавой выше написанного в тексте). Но возможны, конечно, и другие версии.

Как бы там ни было, третье проведение темы 03 осуществляется по формуле 03b + 03c. Об этом, впрочем, мы уже договорились.

04a и 04b — два подобных *ре*. Их фортепианная трехэтажность явно имитирует звучание неких ударных инструментов,

обладающих богатой обертоновой палитрой. Вибрафона, например, или колокольчиков. Это могут быть также колокола или треугольник. Да и арфа тоже. Мы вольны выбрать из этих инструментов любые два, руководствуясь своим вкусом. Ну и, конечно, тем, что занятые здесь инструменты не должны быть задействованы в близко расположенных Функциях (Первый и Второй Законы).

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство: два наших *re* хоть и Подобны, но не однозначны функционально (ввиду разного положения в контексте пьесы). Дело в том, что **04a** не только выполняет роль мягкого акцента, но и задает определенный звуковысотный параметр (*re*), который мы обязаны сохранить. А вот роль **04b** может свестись только к акценту, так как *re 04a* у наших долгозвучающих инструментов будет еще слышно в момент возникновения **04b**, следовательно, Функция **04b** может быть воспроизведена и инструментом без определенной высоты звука. Например, тарелкой или тамтамом, да и упомянутый уже треугольник ведь из "той же оперы".

05. Эта линия, не принадлежащая к числу главных, могла бы в принципе вестись и струнным тембром, но если вы согласитесь с моей раскладкой "пятен-педаль", то от этой идеи придется отказаться, так как по схеме очередное "пятно" здесь проводится струнными как раз в том диапазоне, где звучит **05**. Но и без струнных есть из кого выбирать. **05** может проводиться рожком, кларнетом, бас-кларнетом, фаготом, валторной, тромбоном. Это может быть и труба, в конце концов⁶². Противопоставлением для какого-либо из этих тембров могут быть соображения Первого и Второго Законов.

06. Линия весьма подвижна, поэтому о медных говорить не приходится. О струнных тоже, так как линия из числа главных. Из деревянных же ее могут вести гобои или кларнеты. Но кларнеты только что играли **01b**, значит, **06** следует отдать гобоям.

07. В тексте эта целотонная гамма проводится *staccato*, правда, на педали. Оркестровым эквивалентом этому может быть звучание арфы, вибрафона или челесты⁶³. Но мы ведь далеко не

⁶² Одно замечание общего порядка: в этой пьесе почти во всех случаях следует использовать звучание закрытых медных инструментов. И не только потому, что засурдиненные инструменты звучат несколько тише. Сама специфичность тембра закрытых медных как нельзя лучше подходит к атмосфере этой музыки Дебюсси.

⁶³ Если остановиться на челесте, то необходимо помнить о ее весьма слабом звуке, могущем "утонуть" в этой достаточно плотной, хотя и тихой фактуре. Чтобы такого не произошло, в партии челесты гамму следует выписать в два, а то и в три этажа.

всегда обязаны находить именно эквивалентное звучание. Поэтому гамму могли бы здесь играть и струнные *pizzicato*.

Функция **08**, как мы помним, достаточно хитрая. Уже решено было, что она должна проводиться увеличенными трезвучиями. Выяснили мы и то, что от нее с середины тридцатого такта отпочковывается линия **08a**, которая длится до конца тридцать второго такта (в тексте это верхний голос в правой руке). **08a** тоже излагается трезвучиями. Разумеется, **08** и **08a** должны вестись разными тембрами, причем достаточно разными, чтобы, налезая друг на друга, они не смешивались. Напрашивается сопоставление деревянных и струнных. Но по раскладке "пятен-педаль" параллельно с **08** и **08a** должен звучать аккорд струнных в высоком регистре, что будет не слишком удачно сочетаться со струнным же звучанием **08** или **08a**. Что же делать?

Выход есть, и довольно простой: нужно совместить аккорд "педаль" и **08a**. И все проблемы исчезнут. Практически это означает, что аккорд "педаль" с момента своего возникновения в двадцать девятом такте должен принять тот же вид, что и начало линии **08a**. То есть сверху вниз: *ля-бемоль — ми — до*. Начавшись тихонько в двадцать девятом такте, этот аккорд на третьей восьмой тридцатого такта должен быть сакцентирован и существовать дальше в качестве линии **08a**. Все это будет, естественно, звучать у струнных, а исходная Функция **08** — у деревянных. Конкретно это могли бы быть флейты с флейтой *riccolo* (лучше октавой выше), гобои с рожком или кларнеты с бас-кларнетом. Но гобои в это время ведут Функцию **06**, для бас-кларнета даже нижние звуки аккордов несколько высоковаты. Остаются флейты.

09. Здесь возможны арфа, колокольчики или челеста. Мне больше по душе челеста, но тогда ее не следует использовать в Функции **07**.

10. Уже отмечено было ее интонационное сходство с **06**. В фактурном же плане она перекликается с **03b** (аккордовое изложение). Поэтому тембровая привязка ее к **06** или к **03b** не будет логически убедительной. А вот привязка к обоим одновременно убедительной будет. Ведь Функция эта двухслойная. Верхний голос — мелодический, а два нижних определяют, так сказать, ее гармоническое лицо (насколько можно говорить о гармонии в целотонной ткани). И ритмика этих слоев разная. Вот и отдадим мелодический голос на основании интонационного сходства гобою (**06** играли гобои), а два нижних — валторнам (они озвучивали **03b**). Можно предложить немало иных вариантов,

которые будут звучать ничуть не хуже, но варианта логически более обоснованного я не нахожу.

Линия 11. Она приведет нас в средний раздел, поэтому пора вспомнить о струнных. Мы, впрочем, уже касались тембровой стороны этой линии и решили, что идеальным для нее будет тембр виолончелей.

И вот мы в **среднем разделе**. Отдохнем на пентатонике. Отдохнем также от деревянных тембров. Здесь царство струнных. Мелодическая линия первой половины среднего раздела есть продолжение линии 11. Интонационное звено здесь проводится (повторяясь не слишком буквально) трижды, завоевывая каждый раз очередной этаж пространства. Поскольку первый раз оно звучит у виолончелей, то на более высокие этажи повторений могут претендовать альты и скрипки.

Двум первым проведениям этого мотива сопутствует *glissando* арфы 12. Это должно быть именно *glissando*, то есть все струны арфы следует настроить на звуки данного пентатонического лада. В принципе *glissando* возможно и при третьем проведении мотива (сорок четвертый такт), но это не является обязательным, поскольку здесь и без того действует новая Функция.

Имеется в виду ритмогармоническая линия 13. Обойтись в ней только струнными не удастся: ведь по меньшей мере две группы струнных в это время заняты линией 11, контрабасам в данном диапазоне делать нечего, а оставшихся струнных для 13 явно недостаточно. Деревянные в среднем разделе мы сознательно в расчет не принимаем. Придется привлекать медные. О тромбонах и тубе по диапозонным соображениям речь не идет. Говорить можно о валторнах и трубах. Валторны здесь предпочтительнее, однако и без труб не обойтись, поскольку линия 13 забирается достаточно высоко. Если исходить из текста, то она достигает *ре-бемоль* третьей октавы. Труба, конечно, может воспроизвести этот звук, но вряд ли сверхнапряженное звучание ее нас устроит. Да нам этот звук и не нужен. Ведь мелодическое положение всей Вертикали определяется линией 11, а значит, мелодическое положение линии 13 не является существенным и может быть достаточно произвольным (в рамках заданной гармонии, разумеется). Так что на вершине линии 13 вполне можно ограничиться *ля-бемоль* второй октавы. Принцип строения аккордов линии: три трубы по одному звуку плюс еще два звука у двух пар валторн (валторны в громкой динамике, как мы помним, следует удваивать, чтобы уравновесить их звучание с более громкими трубами). В результате мы имеем возможность выстроить пятизвучную гармоническую линию, что в данном слу-

чае будет вполне удовлетворительным. А вот дублировать ли ее свободной частью струнных, или, положившись на медь, все струнные (кроме контрабасов, которые скорее всего понадобятся в басовой линии 02d) отрядить на мелодическую Функцию 11 — дело хозяйское. И еще одно замечание о медных инструментах. В этой пьесе Дебюсси совершенно неуместно звучание открытых труб и тромбонов. Да и валторны до сих пор мы использовали закрытые. Линия 13 — единственное место, где вполне могут прозвучать открытые валторны (но не трубы).

И наконец, "кукушка". В принципе мы уже договорились, что она может вестись тем же тембром, что 04a или 04b. Однако, когда мы подробно разбирали Функцию 04, выяснилось, что 04b может играть и ударным инструментом без определенной высоты звука. В этом случае "кукушка", безусловно требующая определенных звуков, обязана звучать в варианте 04a. Кроме того, когда обсуждался круг тембров, могущих взять на себя 04, упоминалась и арфа. Но здесь "кукушка" соседствует с *glissando* арфы, следовательно, арфу придется исключить из круга претендентов на 04.

Вторая половина среднего раздела может быть целиком поручена струнным: и мелодический голос 11, и продолжение гармонической линии 13, и бас 02e (виолончели и контрабасы *pizzicato*). Конечно, тогда здесь не обойтись без *divisi* у альтов и скрипок (очевидно, первых), ведущих мелодию.

Переходим к заключительному разделу. И сразу сталкиваемся с новой Функцией — 14. Она определяет отправные и конечные точки для *glissando* 12. Потому мы и решили, что в заключительном разделе Функция 14 всегда должна сопутствовать *glissando* (за исключением последних трех тактов, где у *glissando* несколько иной смысл), хотя в тексте Функция иногда и опускается. В ритмическом плане 14 представляет собой систему двух точек: **слабая доля — сильная доля**. Этим она поразительно напоминает пару 04a — 04b. Сходство дополняется и тем, что сильнодольные точки расположены выше слабодольных. Было бы непростительным не подчеркнуть эту общность общностью тембровой. И вот теперь, когда нами рассмотрена целостная судьба Функции 04 и ее преемницы 14 (а была еще и "кукушка" в среднем разделе), можно определить их единое тембровое содержание. Простейший вариант: вибрафон для слабых долей и колокольчики для сильных. Можно придумать и другие, более замысловатые комбинации, но зачем? Ничего существенного от этого партитура в целом не выиграет. Что же касается двух "кукушек", то, учитывая, что вторая из них расположена октавой

выше первой, для них можно использовать оба эти инструмента, отдав первую вибрафону, а вторую — колокольчикам.

15. Четыре последовательности аккордов несут явно ударный характер. Идеальной для них, на мой взгляд, является чепелеста — мягкая и прозрачная. Она отлично соединится с "пятинами-педалями" как высокого, так и среднего регистра. Кстати, начальный аккорд Функции 15 может служить ориентиром для звуковысотного содержания сопутствующего предпоследнего "пятна".

Наконец, последняя Функция 16. Образованная трехзвучными аккордами и требующая для своих Символов одинаковой окраски (Третий Закон), сама по себе она могла бы прекрасно звучать у кларнетов с бас-кларнетом, валторн, тромбон или струнных (возможен и вариант: фаготы с контрафаготом, правда, ввиду некоторой тяжеловатости последнего, вариант этот менее предпочтителен). Однако, поскольку кларнеты должны озвучивать параллельно идущую линию 01b, из этого перечня их следует исключить. Исключим и струнные: ведь в пятьдесят восьмом — шестьдесят первом тактах в этом же диапазоне струнные должны играть "пятно-педаль". Свободны лишь валторны и тромбоны. По двум причинам следует выбрать тромбоны. Во-первых, они еще не солировали (если и были заняты, то лишь в басовой педали) и здесь самое время им показать себя: ведь 16 — принципиально новая деталь ткани. Во-вторых, есть у тромбон еще одно преимущество: они способны на glissando. А столь характерная деталь весьма уместна в данной пьесе. Не вся фигура 16, разумеется, должна играть glissando, да это и невозможно. А вот связать glissando второй и третий ее аккорды можно и стоит. И конечно, тромбоны должны быть засурдинены.

Вот мы и закончили нашу работу.

А где же партитура?

А Вы на что? Лично Вы? Вам и карты в руки.

Я предупреждал, что музыка Дебюсси, в отличие от музыки Чайковского или Бетховена, предоставит нам гораздо более широкие возможности для творческого выбора.

Все, что объективно диктовалось текстом пьесы, нами было выявлено и зафиксировано. В окончательном оформлении деталей каждый из нас должен проявить свою творческую волю, и я не могу лишать вас возможности сделать это.

За работу, коллеги!

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Давайте еще раз вспомним, чем руководствуется функциональная инструментовка.

Первый Закон: *всякое изменение в развитии музыкальной ткани должно сопровождаться изменением ее тембрового оснащения или характера звучания.*

Второй Закон: *различные одновременно звучащие Функции ткани должны отличаться друг от друга своим тембровым оснащением или характером звучания.*

"Подзаконный акт": *выполнение требований Второго Закона является обязательным, если это не противоречит интересам Первого Закона.*

Третий Закон: *Символы, относящиеся к единой Функции, должны иметь одинаковое (или максимально близкое) тембровое оснащение или характер звучания.*

Принцип Идентичного-Подобного:

1) *если рядом друг с другом расположены две структурно схожие (Подобные) конструкции, их инструментовка должна быть одинакова;*

2) *если рядом друг с другом расположены две совершенно одинаковые (Идентичные) конструкции, их инструментовка должна различаться.*

Вот и вся "законодательная база". Запомнить ее просто. Сложнее научиться ею не только рационально, но и творчески пользоваться, хотя сверхъестественных усилий для этого, уверяю вас, не потребуется.

Я начал эту книгу, заявив, что ничего в ней сам не придумал. Так, в сущности, и есть. Мое авторство распространяется лишь на формулировки Законов и Принципа. Пусть кому-то они покажутся слишком корявыми или казенными, я не обижусь. Ругайте их, но пользуйтесь ими! Как уже два века их смыслом пользуются практически все композиторы Европы (в нашем столетии, впрочем, и других частей света).

Конечно, я не коснулся в книге многих деталей инструментального процесса. Конечно, многое можно было бы изложить более подробно, но... Я могу только вновь обратиться к авторитету Козьмы Пруткова: "Плюнь тому в глаза, кто скажет, что можно объять необъятное!" А до всех не затронутых мною подробностей вы неизбежно дойдете и сами, работая над своими партитурами и изучая партитуры Великих.

Исключительно для удовлетворения своего авторского тщеславия сформулирую еще один Закон:

Умелое использование законодательной базы функциональной оркестровки если и не приведет вас к мировой славе, то во всяком случае избавит от тусклых оркестровых звучаний.

Желаю успеха!

Приложение

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

БЕТХОВЕН. Симфония № 7. Часть I

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. (A) *ff*

Fag. *a2 ff*

Cor. (A) *ff*

Tr-be (D) *ff*

Timp. *ff*

I *ff*

V-ni II *ff*

V-le *ff*

Celli *ff*

Bassi *ff*

256 *ff*

Detailed description: This is a page from a musical score for the first part of Beethoven's Symphony No. 7. The page contains staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (A)), Trumpet in D (Tr-be (D)), Timpani (Timp.), Violins I (I), Violins II (II), Viola (V-le), Cellos (Celli), and Basses (Bassi). Each staff begins with a treble or bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 3/4. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present on most staves. At the bottom of the page, the number 256 is printed, followed by *ff*.

Un poco sostenuto

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl(B)
2 Fag.
Cf g.
(C)
Cor.
(Es)
Tr-be (C)
Timp.
V-ni I
V-ni II
V-le
Celli
Bassi

9. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

[illegible]

10. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

FL
Ob.
CL(B)
Fag.
Cor.(Es)
V-ni I
V-ni II
V-le
Celli
Bassi

119

11. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

FL
Ob.
Cl(B)
Fag.
Cor. (Es)
V-ni I
V-ni II
V-le
Celli
Bassi

522

12. МАЛЕР. Симфония № 2. Часть I

Fag.
C.fag.
V-ni I
V-ni II
V-le
Celli
Bassi

zu 2

10

13. ШОСТАКОВИЧ. Концерт № 1 для виолончели с оркестром.
Часть I

Allegretto

Ob.
Cl (B)
Fag.
C.fag.
Cello solo

1 2 3 4 5 6 7

14. БЕРЛИОЗ. Фантастическая симфония. Часть I

Allegro agitato.

Fl. *p* *f*

V-ni I *p* *f*

V-ni II *ppp* *p*

V-le *ppp* *p*

Celli *ppp* *p*

Bassi *ppp* *p* *arco*

15. БЕРЛИОЗ. Фантастическая симфония. Часть I

Fl.

Cl. (B)

Fag.

V-ni I *sim.*

V-ni II *sim.*

V-le

Celli

Bassi

16. Р. ШТРАУС. Erste Walzerfolge из оперы "Кавалер роз"

Cl. (A) I *p*

Cl. (A) II *p*

Fag. I *p*

Fag. II *p*

V-ni I *p*

V-ni II *pizz.* *p*

V-le *pizz.* *p*

Celli *p*

Bassi *p*

1. Pult *p*

1. Pult arco

1. Pult

1 2 3 4 5 6

17. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

Cl.
Cl.
Fag.
Fag.
V-ni I
V-ni II
V-le
Celli

7 8 9 10 11

tutti
tutti

17. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

V-ni I
V-ni II
V-le
Celli

p cresc.
cresc.
mf
p

cresc.
mf
p

cresc.
mf
p

cresc.
mf
p

18. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

Fl.
Ob.
Cl.(B)
Fag.
Cor.(Es)
V-ni I
V-ni II
V-le
Celli Bassi

1. *p*
p
1. *p*
p
p
p
p
p

15 *p*

19. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large orchestra, with staves for the following instruments listed on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl.(B) (Clarinet in B-flat), Fag. (Bassoon), Cor.(E♭) (Cor Anglais in E-flat), Tr-be(E♭) (Trumpet in E-flat), Timp. (Timpani), V-ni I (Violin I), V-ni II (Violin II), V-le (Viola), and Celli Bassi (Cello and Bass). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte) are prominent throughout the score. The page number '37' is visible at the bottom left.

21. БЕТХОВЕН. Симфония № 7. Часть III

This page of the musical score contains measures 103 through 108. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Horn in D (Cor.(D)), Timpani (Timp.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 4/4. The score features a variety of musical notations, including melodic lines with slurs and ties, harmonic textures with chords and sustained notes, and rhythmic patterns such as sixteenth-note runs in the woodwinds and eighth-note patterns in the strings. Dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo) are used throughout. The bottom of the page is marked with the measure number 103 and a piano (*p*) dynamic.

22. МАЛЕР. Симфония

Fl
Fl
Ob.
Ob.
E.H.
Kl (A)
Kl (A)
Bkl(B)

ma 2
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

f
f
f
f
f
f
f
f

f
f
f
f
f
f
f
f

Fag. zu 2

Fag. *ff*

Tr. (F) *ff*

Tr. (F) *ff*

Pk. *p*

Vl. I

Vl. II

Vl. II

Vc. *p*

Kb. *p*

24. БЕТХОВЕН. Симфония № 9. Часть II

Molto vivace.

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

Cl.(C) *ff* *p*

Fag. *ff* *p*

Cor.(D) *ff* *p*

Cor.(B) *ff* *p*

Tr-be(D) *ff* *p*

Timp. *ff* *p*

V-ni I *ff* *p*

V-ni II *ff* *p*

V-le *ff* *p*

Celli Bassi *ff* *p*

1 2 3 4 5 6 7 8

25. БЕТХОВЕН. Симфония № 3. Часть I

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

Cl.(B) *ff* *p*

Fag. *ff* *p*

Cor.(Es) *ff* *p*

Cor.(Es) *ff* *p*

Tr-be(Es) *ff* *p*

V-ni I *ff* *p*

V-ni II *ff* *p*

V-le *ff* *p*

Celli Bassi *ff* *p*

45

29. ЧАЙКОВСКИЙ. Серенада для струнного оркестра. Часть II

Moderato. Tempo di Valse

Archi

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

33. ЧАЙКОВСКИЙ. Утренняя молитва

Andante.

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24

Andante.

Archi

1 2 3 4 5 6 7

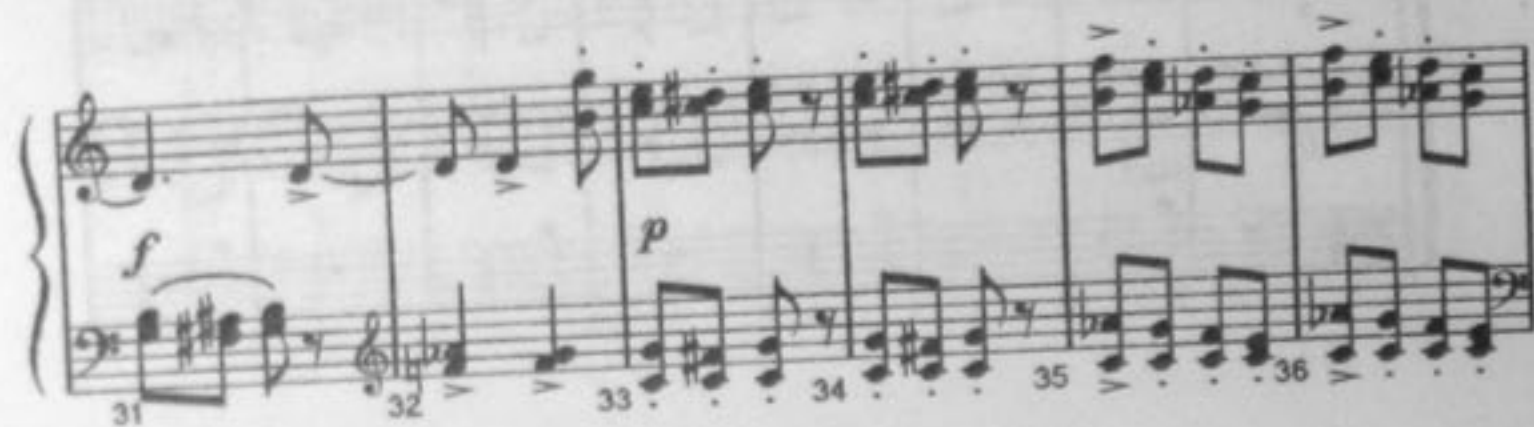
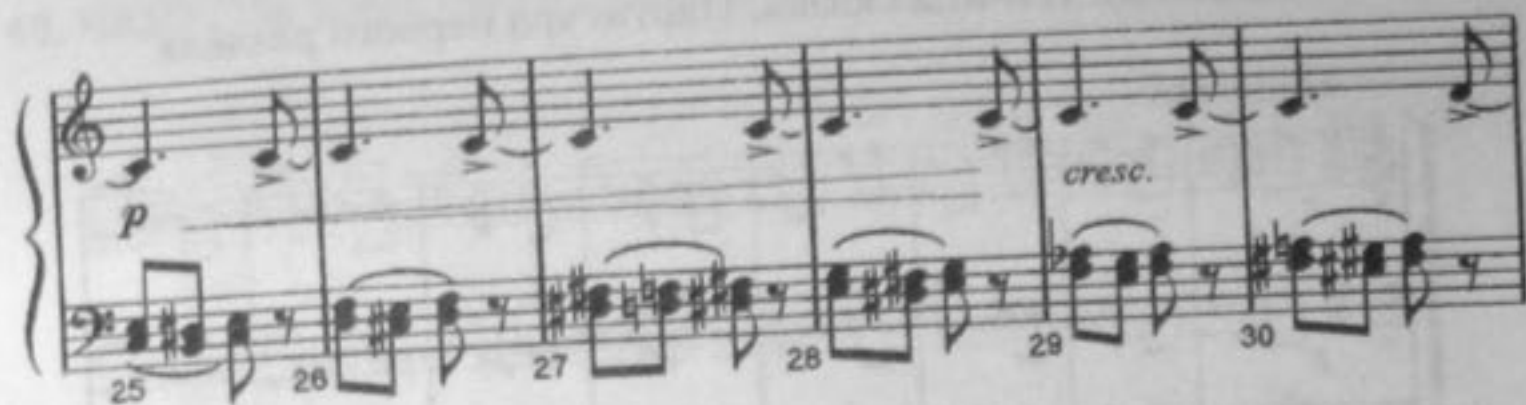
8 9 10 11 12 13 dim. 14 15 16

Archi

16 17 18 19

20 dim. 21 22 23 24

Moderato.



39. ЧАЙКОВСКИЙ. Нянина сказка. Партитура первого раздела

Moderato.

Archi

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

40. ЧАЙКОВСКИЙ. Нянина сказка. Партитура среднего раздела

Archi

16 17 18 19 20 21 22 23

24 25 26 27 28 29 30 31 32

41. ЧАЙКОВСКИЙ. Нянина сказка. Партитура первого раздела

Moderato.

Fl. CL(A) Fag.

1 2 3 4 5

Fl. Ob. CL(A) Cor(F) Fag.

6 7 8 9 10 11

Fl. Ob. CL(A) Cor(F) Fag.

12 13 14 15 16

pp cresc.

f

1 2

42. ЧАЙКОВСКИЙ. Нянина сказка. Партитура среднего раздела

Fl. Ob. CL(A) Cor(F) Fag.

16 17 18 19 20 21

Ob. CL Cor. Fag.

22 23 24 25 26 27

1. p

2. p

1. p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

1.

Fl. *a2*

Ob. *mf cresc.*

Cl. *1. mp*

Cor. *cresc.*

Fag.

28 29 30 31 32

44. ЧАЙКОВСКИЙ. В церкви

Moderato.

p *mf*

1 2 3 4 5 6

mf

7 8 9 10 11 12 13

f

14 15 16 17 18 19 20

mf *p*

21 22 23 24 25 26 27 28

28 30 31 32 33 34

35 36 37 38 39 40

41 42 43 44 45 46

47 48 49 50 51 52

45. ЧАЙКОВСКИЙ. В церкви. Партитура

Moderato

Cor. (F) I II III IV

Tr-ni e Tuba I II III Tuba

Timp. 1 2 3 4 5 6 7 8

Cor. (F)

Tr-ni e Tuba mf

9 10 11 12 13 14 15 16

Tr-ni e Tuba

17 18 19 20 21 22 23 24

Cor. (F)

Tr-ni
e Tuba

Timp.

25 26 27 28 29 30 31 32 *pp*

Cor. (F)

Tr-be (B)

Tr-ni
e Tuba

Timp.

33 34 35 36 37 38 39 40

pp *III* *I* *coperti* *mp* *coperti* *mp*

pp *pp* *I* *III pp* *Tuba pp*

Cor. (F)

Tr-ni
e Tuba

Timp.

41 42 43 44 45 46

III *III pp*

Cor. (F)

Tr-ni
e Tuba

Timp.

47 48 49 50 51 52

Tuba pp *pp* *pp*

46. БЕТХОВЕН. Соната № 17. Экспозиция

Largo. **Allegro.**

pp *p* *cresc.*

Adagio. **Largo.** **Allegro.**

f *pp* *p* *cresc.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

sf *sf* *sf*

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

System 1, measures 33-36. The right hand features a continuous eighth-note triplet pattern, while the left hand provides a steady bass accompaniment. Dynamic markings include *f* and *sf*.

System 2, measures 37-40. The right hand continues the eighth-note triplet pattern. The left hand features sustained chords marked with *R* (ritardando). Dynamic markings include *f*.

System 3, measures 41-44. The right hand has a more complex melodic line with slurs. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f*.

System 4, measures 45-48. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f*.

System 5, measures 49-52. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present. Dynamic markings include *f*.

System 6, measures 53-56. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f*.

System 7, measures 57-60. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f*.

System 8, measures 61-64. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *f*.

65 *sf* 66 67 *sf* 68 *ff* 69 *p*

First system of musical notation, measures 65 to 69. The right hand features a melodic line with various intervals and a final cadence. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *p* (piano).

70 71 72

Second system of musical notation, measures 70 to 72. The right hand continues the melodic development with some rests. The left hand maintains a steady eighth-note pattern.

73 74 75

Third system of musical notation, measures 73 to 75. The right hand has a more active melodic line. The left hand features a sequence of eighth notes.

76 77 78

Fourth system of musical notation, measures 76 to 78. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

79 *cresc.* 80 81

Fifth system of musical notation, measures 79 to 81. The right hand has a melodic line with a crescendo marking. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo).

82 83 84

Sixth system of musical notation, measures 82 to 84. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

85 86 87 *ff*

Seventh system of musical notation, measures 85 to 87. The right hand has a melodic line with a fortissimo marking. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo).

88 89 90 91 92

Eighth system of musical notation, measures 88 to 92. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Largo **Allegro**

Ob.

Fag.

Cor.(F) I II 1.

Tr-be (B) I II

Tr-ni e III Tuba

Timp.

Archi

1 pp 2 3 4 5

Adagio **Largo** **Allegro**

Fl.

Ob. 1. mp p

Tr-be I II 1. pp

III.

Archi

6 7 pp 8 9 10 11

Fl. *a2*
Ob. *a2*
Cl.
Fag. *a2*
Cor. I II III IV *f*
Tr-ni e Tuba I II III Tuba *a2* *f*
Timp.
Archi

12 13 14 15 16

Fl. *f*
Ob. *f*
Fag. *f*
Cor. I II III IV *f*
Tr-ni e Tuba I II III Tuba *f*
Timp. *f*
Archi

17 18 19 20 21

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. *mp* 1.

Fag. *f* *mf* a2

Cor. I II *mf*

Tr-ni e Tuba III IV *mf*

Tr-ni e Tuba I II a2 *mf*

III. Tuba a2 *mf*

Timp. *f*

Archi *f* *mp*

21 22 23 24 25

Fl.

Ob.

Cl. *mp*

Fag. *cresc.*

Cor. I II

Tr-be I II *mp*

Tr-ni e Tuba I II

III. Tuba

Archi *cresc.*

26 27 28 29 *cresc.* 30

FL *cresc.*

Ob. *cresc.*

Fag.

Cor. I. II *cresc.*

III. IV

Tr-be I. II *cresc.*

Tr-ni e Tuba I. II *cresc.*

III. Tuba *cresc.*

Timp.

Archi

31 32 33 34 35

FL *f*

Ob. *f*

Fag. *f*

Cor. I. II *f*

III. IV *f*

Tr-be I. II *p* *f*

Tr-ni e Tuba I. II *f*

III. Tuba *f*

Timp.

Archi *f*

36 37 *f* 38 39 40 41 *pizz.* *p*

49. БЕТХОВЕН. Соната № 17. Партитура первой побочной партии

Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-bo
Archi

41 42 43 44 45

Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Archi

46 47 48 49 50 cresc.

53. БЕТХОВЕН. Соната № 17. Партитура заключительной партии

FL
Ob.
Cl.
Fag.
Celli
Bassi

69 70 71

FL
Ob.
Cl.
Celli
Bassi

72 73 74

FL
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr-ni
e
Tuba
Timp.
unis. arco
unis. arco
unis. arco
Archi

75 76 77 78

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni
e

Tuba

Timp.

Archi

78

80

81

82

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

e

Tuba

Timp.

Archi

83 84 85 86 87

55. ДЕБЮССИ. Прелюдия "Паруса"

$\text{♩} = 88.$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Measures 30-32. Measure 30 starts with a *pp* dynamic. Measure 32 includes a *dim.* marking.

Measures 33-35. Measure 33 starts with a *pp* dynamic. Measure 35 includes a *p* dynamic.

Measures 36-38. Measure 38 includes a *p* dynamic.

Measures 39-41. Measure 39 starts with a *pp* dynamic. Measure 41 includes a *dim.* marking.

En animant

Measures 42-43. Measure 42 starts with a *p* dynamic. Measure 43 includes a *p* dynamic.

Measures 44-45. Measure 44 includes a *p* dynamic. Measure 45 includes a *p* dynamic. A crescendo marking *cresc. molto* is present, leading to a *mf* dynamic.

Measures 46-48. Measure 46 includes a *f* dynamic. Measure 47 includes a *p* dynamic. Measure 48 includes a *p* dynamic.

46 *pp* 47 48 *b_p*.

49 50 *b_p*.

51 52 *b_p*.

53 54 *pp* *b_p*.

55 *b_p*. 56 *b_p* 57 *b_p*.

58 *b_p* 59 *b_p* 60 *b_p*.

61 *b_p* 62 *mf*.

63 64 *

Таблица 3.

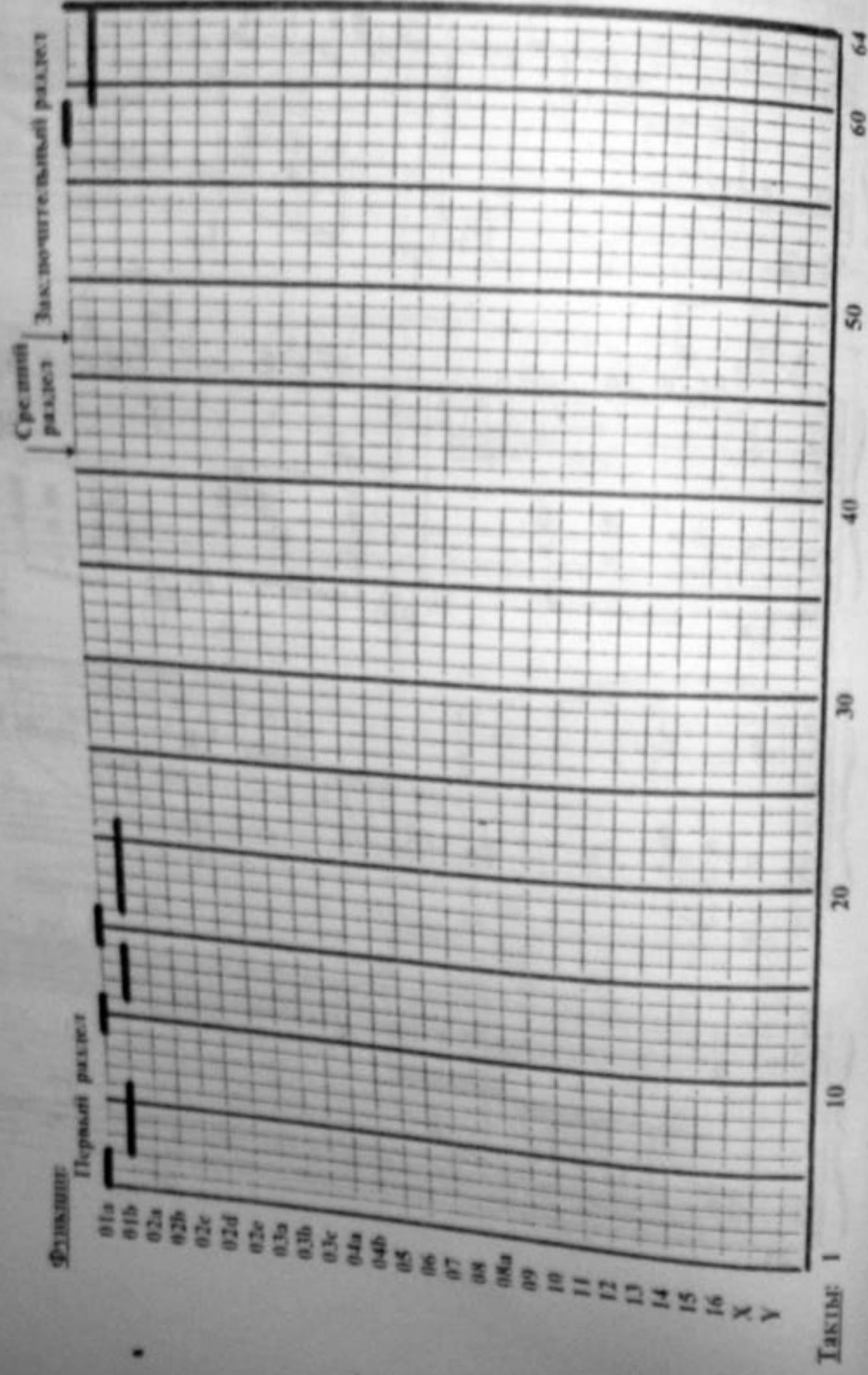
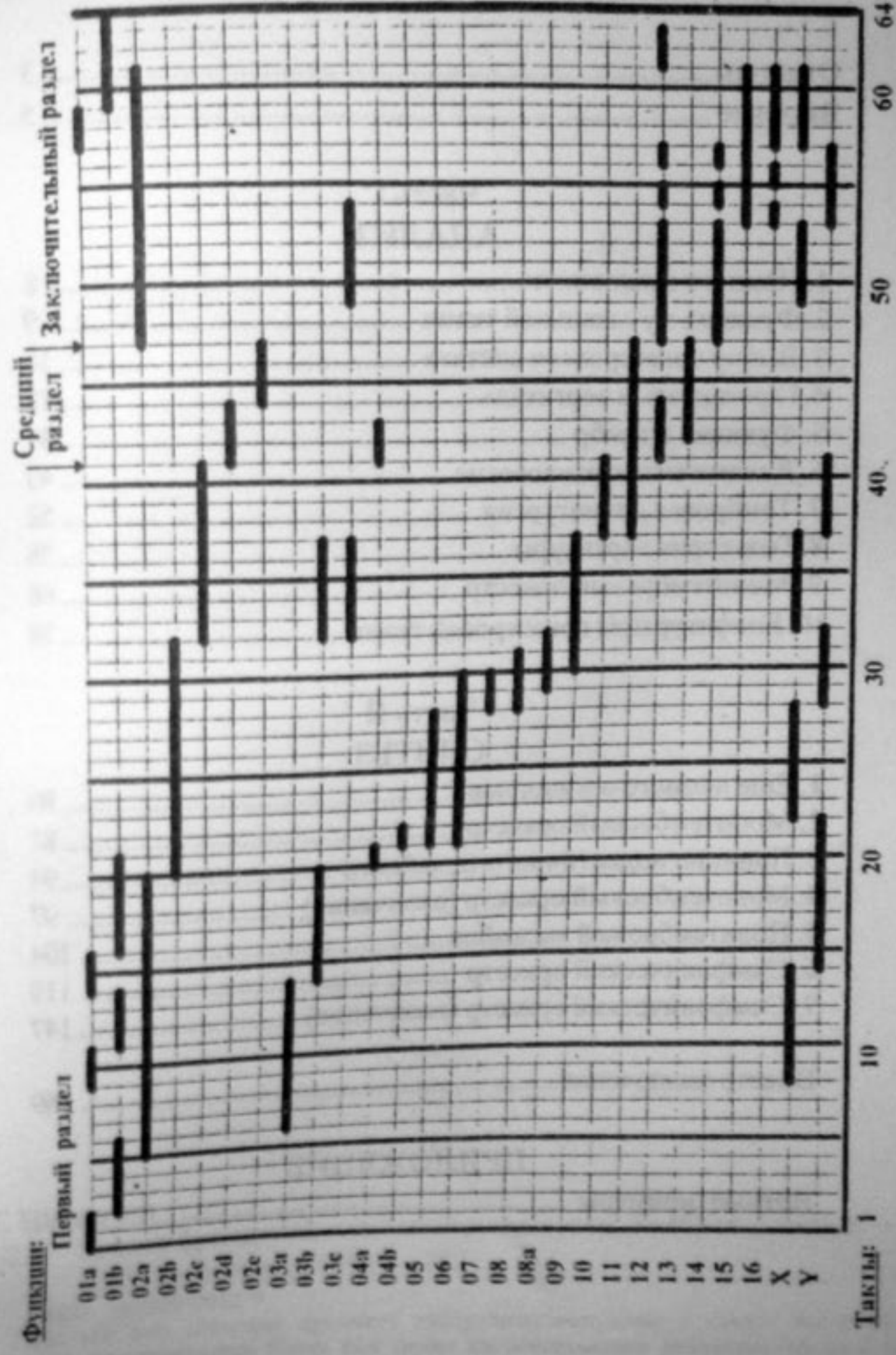


Таблица 4.



Содержание

От автора	3
Введение	5

Часть I АНАЛИЗ

1. Немного о живописи	8
2. Функции музыкальной ткани	9
3. Выбор оркестрового состава	16
4. Горизонталь и вертикаль	18
5. Функция и тембр	31
6. Динамическое равновесие	43
7. Тембровая драматургия	52
8. Геометрия партитуры	58
9. Монотембровый оркестр	68
10. Конфигурация оркестровой ткани	78

Часть II СИНТЕЗ

1. Еще немного о живописи	80
2. Монотембровый оркестр	81
3. Принцип идентичного-подобного	94
4. Монотембровый оркестр (окончание)	97
5. Политембровый ансамбль	104
6. Симфонический оркестр	119
7. Симфонический оркестр (окончание)	147
Вместо заключения	169

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры	171
----------------------	-----

Г. Банщиков

БЗЗ Законы функциональной инструментовки. Учебное пособие. — СПб.: Композитор, 1999. — 240 с.

ISBN 5-7379-0033-9

До сих пор обучение предмету инструментовки даже у самых авторитетных авторов ограничивалось более или менее настоятельными рекомендациями и пожеланиями.

Известный композитор и педагог впервые формулирует строгие, четкие ясные законы, гарантирующие каждому, кто им следует, умение создать грамотную звучащую партитуру.