

Н.А. Римский-Корсаков

Основы оркестровки

Том 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Р51

Р51 **Римский-Корсаков Н.А.**
Основы оркестровки: Том 1 / Н.А. Римский-Корсаков – М.: Книга по Требованию, 2023. – 124 с.

ISBN 978-5-518-11179-0

Репринт издания 1946 г. Издательство МУЗГИЗ

ISBN 978-5-518-11179-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

оркестровой техники, имея за собой 20-летний педагогический опыт,—снова возвращается к мысли об учебнике инструментовки. Наброски делались, по-видимому, в разное время, в течение 1891—1893 годов; время это совпадает с перерывом в композиторской деятельности Николая Андреевича после постановки „Млады“. Самые эскизы, о которых в „Летописи“ мы не находим ничего, кроме отрывочных намеков, сохранились в трех нотных тетрадах. Из них заимствовано неоконченное предисловие автора (1891), помещаемое в настоящей книге и заключающее в себе весьма важные и остроумные мысли¹.

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

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

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

Так прошло время до осени 1906 года. Снова наступил подъем творческих сил: сочинение „Золотого петушка“, начатое осенью, быстро подвигалось вперед и всецело поглощало Н. А. в течение всей зимы и лета 1907 года. По окончании партитуры осенью 1907 года Н. А. опять начинает подумывать об учебнике. Работа, однако, подвигалась плохо; Н. А. сомневался в целесообразности избранного плана и, несмотря на настояния друзей и учеников, не решался приступить к окончательной отделке книги. Постоянное недомогание, признак грозной болезни, начавшееся в декабре 1907 года, мешало энергичной работе. Большая часть времени уходила на перечитывание старых набросков и на классификацию образцов. В двадцатых числах мая, переехав на лето в свое имение Любенск (Спб. губ.) и едва оправившись от третьего мучительного припадка грудной жабы, Н. А. приступил наконец к обработке и переписыванию начисто первой главы учебника. Глава эта была закончена 7 июня около 4-х часов дня; в ту же ночь последовал четвертый, самый сильный припадок болезни, окончившийся смертью.

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

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

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

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

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

Считаю нужным остановиться несколько подробнее на партитурных образцах настоящей книги. Таковые образцы первоначально предполагалось приводить из сочинений Глинки и Чайковского, как о том свидетельствует надпись в одной из тетрадей 1891 года; затем сюда были присоединены сочинения Бородина и Глазунова. Мысль о примерах исключительно из собственных сочинений созревала у Н. А. постепенно в течение многих лет. Причины, приведшие к такой мысли, автор отчасти объясняет в предисловии к последней редакции учебника (1905), также неоконченном. Можно, однако, привести и другие доводы в пользу этой мысли. С одной стороны, избирая для примеров своего руководства сочинения вышеуказанных четырех композиторов, Н. А. должен был считаться с индивидуальными особенностями оркестровки каждого из них, часто весьма значительными; это, во-первых, повело бы к большим затруднениям в изложении; во-вторых, оставалось бы непонятным, почему в учебнике обойдены партитуры западноевропейских композиторов, хотя бы, напр., Р. Вагнера, к оркестровке которого Н. А. всегда относился с великим восхищением. С другой стороны, Н. А. не мог не сознавать, что его собственные сочинения дают вполне достаточный материал

для образцов всевозможных приемов оркестровки, в то же время *объединенных одной определенной системой*. Здесь не место входить в рассмотрение достоинств этой системы: „школа“ Н. А. Римского-Корсакова на виду у всех; яркая красочная оркестровка русских и в значительной степени французских композиторов последнего времени большей частью представляет лишь дальнейшее развитие приемов Н. А., в свою очередь считавшего своим духовным отцом гениального русского оркестратора—Глинку.

Список образцов, найденный в бумагах Н. А., оказался далеко не полным; многие отделы были иллюстрированы недостаточно, к другим—совсем не было подыскано примеров. Не было обозначено, какие примеры следует поместить в книгу в виде партитурных отрывков, и какие—в виде ссылок на определенные места подлинных партитур. Размеры отдельных образцов также нигде не были указаны. Все это, таким образом, пришлось выполнить редактору. Выбор примеров оказался для меня связанным со множеством сомнений и колебаний: чрезвычайно трудно было остановиться на определенных образцах из сочинений автора, где каждая страница являет прекрасные примеры того или иного оркестрового приема. При этом, однако, я руководился следующими соображениями, согласными с мыслью самого автора: во-первых, чтобы образцы были по возможности простые, не отвлекающие внимание учащегося специальными эффектами; во-вторых, чтобы один и тот же образец по возможности подходил к разным отделам книги. Далее, я старался прежде всего поместить в книгу партитурные отрывки, намеченные самим автором. Таковых во втором томе имеется 214, тогда как 98 прибавлено мною. Образцы приведены главным образом из музыкально-драматических произведений Н. А., так как объемистые оперные партитуры гораздо труднее достать читателю, чем партитуры симфонических сочинений.

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

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

Мне осталось сказать несколько слов о выраженном в предисловии к последней редакции намерении Н. А. приводить указания также на неудачные моменты оркестровки в собственных партитурах. Николай Андреевич неоднократно в разговоре высказывал мысль о педагогическом значении рассмотрения подобных моментов. Эта часть труда осталась, однако, не выполненной. Редактируя настоящую книгу, я не счел возможным взять на себя подбор подобных образцов, а потому приведу лишь два примера, намеченные самим автором: 1) „Сказка о царе Салтане“ [220], такт 7—тема медных слабо выделяется, благодаря паузе у тромбонов (легко исправимо, если не прерывать тромбонов); 2) „Золотой петушок“ [233], такты 10—14—контртема у альтов и виолончелей, удвоенных деревянными, почти не слышна при соблюдении указанных динамических оттенков медной группы. Можно указать еще на образец № 75 этой книги, о котором см. примечание на стр. 69 текста.¹ Этими ссылками я должен ограничиться.

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

Максимилиан Штейнберг.

С.-Петербург, декабрь 1912 г.

¹ В настоящем издании стр. 49.

Из предисловия автора 1891 года

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

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

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

Между новейшими и прежними композиторами сколько есть таких, у которых колорит, в смысле живописности звука, отсутствует; он, так сказать, вне их творческого кругозора, а между тем, разве можно сказать, что они *не знают* оркестровки? Многие из них, может быть, лучше знают ее, чем некоторые колористы. Неужели И. Брамс не умеет оркестровать? Но у него

нет яркой и живописной звучности; значит, потребности и стремления к ней нет в самом присущем ему способе творчества.

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

Здесь уместно будет сказать о часто встречаемом явлении: оркестровке чужих сочинений по наброскам сочинителя. Оркеструющий по таким наброскам должен проникнуться мыслью сочинителя, угадать его неосуществленные намерения и, приведя их в исполнение, тем самым развить и докончить мысль, зарожденную самим творцом и положенную им в основу своего произведения. Такая оркестровка есть тоже творчество, хотя подчиненное другому, чужому. Оркестровка же сочинений, вовсе не предназначавшихся автором для оркестра, есть напротив дурная и нежелательная сторона дела, но в эту ошибку впадали и впадают многие¹. Во всяком случае, это низшая отрасль оркестровки, подобная раскрашиванию фотографий и гравюр. Конечно, и раскрасить можно лучше и хуже.

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

В основание этого сочинения приняты следующие основные положения.

I. *В оркестре нет дурных звучностей.*

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

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

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

Большую часть занимающийся оркестровкой переживает следующие фазисы развития: 1) период стремления к ударным инструментам — низшая ступень; в них он полагает всю прелесть звука и на них возлагает все свои надежды; 2) период любви к арфе — всякий аккорд ему представляется необходимым удвоить звуком этого инструмента; 3) следующий период — обожание деревянных и медных духовых инструментов, стремление к закрытым звукам, причем струнные представляются или с надетыми сурдинами, или играющими

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

² А. К. Глазунов остроумно характеризует различные степени достоинства оркестровки, разделяя таковую на три главных разряда: 1) оркестровку, звучащую хорошо при мало-мальски исправном исполнении, а при надлежащем разучивании — восхитительно, 2) оркестровку, эффекты которой выходят лишь при особых заботах и старании дирижера и исполнителей, и 3) оркестровку, которая при всем старании со стороны дирижера и исполнителей все-таки выходит неудовлетворительно. Конечно, идеалом для оркеструющего должен служить лишь первый разряд. — *Примеч. автора.*

pizzicato; 4) период высшего развития вкуса, всегда совпадающий с предпочтением всему другому материалу смычковой группы, как самой богатой и выразительной. Против этих заблуждений — 1-го, 2-го и 3-го периодов — следует бороться при самообучении. Лучшим пособием всегда будет служить чтение партитур и слушание оркестровых произведений с партитурой в руках. Здесь трудно установить какой-либо порядок. Слушать и читать следует все, а преимущественно новейшую музыку: она одна научит, как надо оркестровать, а старая даст полезные в отрицательном смысле примеры. Вебер, Мендельсон, Мейербер (в „Пророке“), Берлиоз, Глинка, Вагнер, Лист и новейшие композиторы французской и русской школ — вот лучшие образцы. Напрасно Берлиоз и Геварт из всех сил стараются приводить глюковские примеры. Язык этих примеров слишком стар и чужд нашему современному музыкальному уху, поэтому не может быть полезен. То же можно сказать о Моцарте и Гайдне (великом оркестраторе и отце современной оркестровки).

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

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

Из предисловия автора к последней редакции

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

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

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

Глава I

ОБЩИЙ ОБЗОР ОРКЕСТРОВЫХ ГРУПП

А. Смычковые

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

	Большой оркестр	Средний оркестр	Малый оркестр
Violini I . . .	16	12	8
„ II . . .	14	10	6
Viola	12	8	4
Violoncelli . . .	10	6	3
Contrabassi . .	8—10	4—6	2—3

Число первых скрипок в больших оркестрах доходит до 20-ти и до 24-х, причем соответственно умножаются и прочие смычковые инструменты. Такая численность, однако, ложится тяжестью на нормальный состав деревянных духовых инструментов, число которых в таком случае приходится удваивать. Но чаще встречаются оркестры с числом 1-х скрипок менее восьми, что является нежелательным, так как равновесие между смычковой и духовой группами окончательно нарушается. Можно посоветовать композитору рассчитывать при оркестровке на силу звучности смычковой группы согласно среднему составу. В случае исполнения его партитуры большим составом, — он только выиграет, в случае исполнения меньшим, — менее проиграет.

В имеющихся 5 партиях смычковой группы число гармонических голосов может быть увеличено, помимо применения двойных, тройных и четверных нот в каждой из партий, — делением каждой партии на 2, 3, 4 и даже более самостоятельных партий или голосов (*divisi*). Чаще всего встречается деление одной или нескольких главных партий, напр., 1-х или 2-х скрипок, альтов или виолончелей на 2 голоса, причем исполнители или разделяются по пультам: 1, 3, 5 и т. д. пультам исполняют верхний голос, а 2, 4, 6 и т. д. — нижний; или правая сторона каждого из пультов исполняет верхний, а левая — нижний голос. Деление на 3 партии (а 3) менее практично, так как число исполнителей каждой партии не всегда делится подцело на 3, и равное разделение несколько затрудняется. Тем не менее, для сохранения единства тембра в некоторых случаях нельзя обойтись без разделения на 3 голоса,

и дело дирижера присмотреть за тем, чтобы деление было выполнено надлежащим образом. Лучше всего при делении партии на 3 голоса означать в партитуре, что данный кусок исполняется тремя или шестью пультами (Viol. I, 1, 2, 3 p.), или шестью или двенадцатью исполнителями (6 V-celli div. a 3) и т. п. Деление каждой партии на 4 или более голосов встречается редко и преимущественно в *piano*, так как такое деление значительно уменьшает силу звучности смычковой группы.

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

Divisi дает возможность образования следующих особых групп смычковых:

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

Возможны и иные сочетания, встречающиеся реже:

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

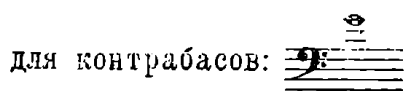
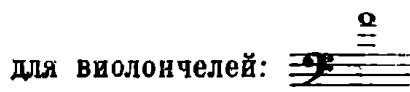
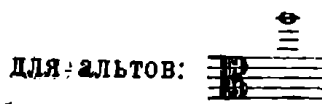
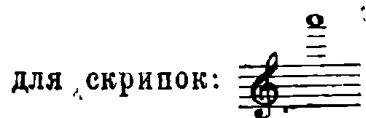
Примечание. Группы *b* и *e* очевидно одинаковы по тембру, но группа *b* предпочтительнее, так как число исполнителей Viol. II (14—10—6) и Viole (12—8—4) почти одинаково в том и другом инструменте, роли этих инструментов в общем оркестровом сложении более соответствуют друг другу и, наконец, исполнители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

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

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

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

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



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

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

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

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

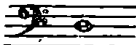
Благородство, мягкость, теплота тембра и ровность звучности на всем протяжении каждого из представителей смычковой группы составляет одно из главных преимуществ ее перед другими оркестровыми группами. Каждая из струн смычкового инструмента носит, впрочем, до некоторой степени свой особый характер, столь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

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

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

приблизительно выше: 

и нижние звуки контрабасов, переходящие границу низкого баса:

приблизительно ниже: 

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

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

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