



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ОСНОВЫ ОРКЕСТРОВКИ С ПАРТИТУРНЫМИ ОБРАЗЦАМИ ИЗ СОБСТВЕННЫХ СОЧИНЕНИЙ

Том 1

Под редакцией Максимилиана Штейнберга

Учебное пособие

Издание четвертое, стереотипное



- P 51 Римский-Корсаков Н. А.** Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений : учебное пособие / Н. А. Римский-Корсаков ; под редакцией М. Штейнберга. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — Том 1. — 128 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-3385-8 (Издательство «Лань», общий)

ISBN 978-5-8114-6451-7 (Издательство «Лань», том 1)

ISBN 978-5-91938-615-5 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISBN 978-5-4495-1128-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», том 1)

ISMN 979-0-66005-322-5 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISMN 979-0-66005-323-2 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», том 1)

Данная книга Н. А. Римского-Корсакова впервые вышла в 1913 году и фактически сразу же была переведена на многие языки мира. И по сей день книга «Основы оркестровки» не теряет своей актуальности, ведь она содержит богатый опыт великого композитора. Опыт этот будет очень полезен в подготовке молодых музыкантов.

Книга адресована студентам и педагогам музыкальных училищ и консерваторий.

УДК 78
ББК 85.31

- P 51 Rimsky-Korsakov N. A.** Principles of Orchestration. With the scores examples from his own compositions : textbook / N. A. Rimsky-Korsakov ; edited by M. Steinberg. — 4th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — Vol. I. — 128 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

This book by N. A. Rimsky-Korsakov first came out in 1913 and, in fact, was immediately translated into many languages. And to this day the book “Principles of Orchestration” is in demand, because it reflects the great composer’s valuable experience. This experience will be very useful in training the young musicians.

The book is addressed to students and teachers of music colleges and conservatories.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА ко второму изданию

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

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

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

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

М. Штейнберг

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА к первому изданию

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

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

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

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

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

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 созревал план дальнейших. Лишь в 1905 году, опять-таки под влиянием внешних событий, снова наступает перерыв в композиторской деятельности Н. А., и снова всплывает вопрос об учебнике инструментовки. Уже в 1891 году, как видно из сохранившихся набросков, план сочинения был избран совершенно иной, чем предполагалось раньше. Мысль о подробном описании технической стороны отдельных инструментов была оставлена, и главное внимание обращено на учение о тембрах и их сочетаниях.

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

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

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

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

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

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

Однако поскольку во всяком искусстве элементы творчества тесно переплетаются с элементами техники, книга эта может очень многое открыть изучающему оркестровку. Н. А. Римский-Корсаков неоднократно повторял, что, в сущности, *хорошая оркестровка есть хорошее голосоведение*. Помимо этого, можно научить еще разве простейшему искусству применения отдельных тембров и их комбинаций; далее же область учения кончается. В этом смысле настоящая книга дает почти все, что требуется изучающему оркестровку, если не считать некоторых вопросов, которых Н. А. не успел затронуть. К таковым вопросам я отношу оркестровку полифонического музыкального содержания, а также фигурацию гармоническую и мелодическую. До известной степени, однако, разрешение этих вопросов вытекает из содержания II и III глав настоящего труда. Я не хотел обременять первое издание книги чрезмерными дополнениями; если бы таковые понадобились, их можно будет включить в последующее издание. Таким образом, мне пришлось бы прежде всего обработать и приготовить к печати черновые эскизы Н. А., сделанные летом 1905 года. Эти эскизы представляют довольно связное изложение всех шести глав книги. Первую главу, как уже упомянуто выше, автор успел обработать перед самой своей кончиной; глава эта вошла в настоящую книгу в нетронутым виде, если не считать самых незначительных изменений в слогое. 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 созрела у Н. А. постепенно в течение многих лет. Причины, приведшие к такой мысли, автор отчасти объясняет в предисловии к последней редакции учебника (1905), также неоконченном. Можно, однако, привести и другие доводы в пользу этой мысли. С одной стороны, избирая для примеров своего руководства сочинения вышеуказанных четырех композиторов, Н. А. должен был считаться с индивидуальными особенностями оркестровки каждого из них, часто весьма значительными; это, во-первых, привело бы к большим затруднениям в изложении; во-вторых, оставалось бы непонятным, почему в учебнике обойдены партитуры западноевропейских композиторов, хотя бы, например, Р. Вагнера, к оркестровке которого Н. А. всегда относился с великим восхищением. С другой стороны, Н. А. не мог не сознавать, что его собственные сочинения дают вполне достаточный материал для образцов всевозможных приемов оркестровки, в то же время *объединенных одной определенной системой*. Здесь не место входить в рассмотрение достоинств этой системы: «школа» Н. А. Римского-Корсакова на виду у всех; яркая красочная оркестровка русских и в значительной степени французских композиторов последнего времени большей частью представляет лишь дальнейшее развитие приемов Н. А., в свою очередь считавшего своим духовным отцом гениального русского оркестратора — Глинку.

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

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

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

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

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

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

Максимилиан Штейнберг.
Санкт-Петербург, декабрь 1912 г.

^{1 1} В настоящем издании с. 50.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ АВТОРА 1891 года

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

Я старался выяснить, как достичь такой-то звучности, как достичь желаемой ровности и требуемой силы, а также выяснить характер движения фигур, рисунков, узоров, наиболее соответствующих каждому инструменту и каждой оркестровой группе, обобщив все это в возможно коротких и ясных правилах, словом — дать желающему возможно хорошо разработанный материал. Тем не менее я не берусь научить кого бы то ни было прилагать этот материал к художественным целям, к поэтическому языку музыкального искусства. Подобно тому, как учебник гармонии, контрапункта или форм дает учащемуся гармонический и контрапунктический материал, 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 закончить мысль, зарожденную самим творцом и положенную им в основу своего произведения. Такая оркестровка есть тоже творчество, хотя подчиненное другому, чужому. Оркестровка же сочинений, вовсе не предназначенных автором для оркестра, есть, напротив, дурная и нежелаемая сторона дела, но в эту ошибку впадали и впадают многие¹. Во всяком случае, это низшая отрасль оркестровки, подобная раскрашиванию фотографий и гравюр. Конечно, и раскрасить можно лучше и хуже.

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

В основание этого сочинения приняты следующие основные положения.

I. *В оркестре нет дурных звучностей.*

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

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

Трудно предложить в деле самообучения инструменталке 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 *pizzicato*;

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

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

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

² А. К. Глазунов остроумно характеризует различные степени достоинства оркестровки, разделяя таковую на три главных разряда: 1) оркестровку, звучащую хорошо при мало-мальски исправном исполнении, а при надлежащем разучивании — восхитительно, 2) оркестровку, эффекты которой выходят лишь при особых заботах и 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*

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

Особняком стоит великая фигура Бетховена. У него мы встречаем львиные порывы глубокой и неистощимой оркестровой фантазии, но выполнение подробностей у него далеко позади его великих намерений. Его сквозящие трубы, 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.