

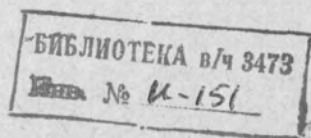
С. ЛЕВИН

# Духовые инструменты в истории музыкальной культуры



С. ЛЕВИН

# Духовые инструменты в истории музыкальной культуры



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
Ленинградское отделение 1973

## Глава I

### РАННИЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

#### ИНСТРУМЕНТАРИЙ ПЕРИОДА ПЕРВОБЫТНО-ОБЩИННОГО СТРОЯ

Музыкальные духовые инструменты принадлежат к числу древнейших. Их ранние предки обнаружены в раскопках древне-каменного века — палеолита. Это различного вида свистульки и дудки из раковин, костей, зубов и рогов животных, полых стволов растений. Уже в условиях первобытного общества наметились три основные донные существующие разновидности духового инструментария, различаемые по принципу звукообразования: флейтовые, язычковые, мундштучные.<sup>1</sup> Наиболее богато представлены флейтовые, изготовленные из раковин, костей или тростниковых трубок. Они встречаются в огромном количестве и нескольких типов, как продольные,<sup>2</sup> так и поперечные.<sup>3</sup> Принцип звукоизвлечения одинаков: струя воздуха, рассеиваемая острым краем стенки ствола, создает колебания заключенного в нем воздушного столба. В отличие от продольных типов, где воздух вдувался непосредственно в открытую часть ствола, поперечные имели специальное отверстие для вдувания. Оно располагалось сбоку, что и обуславливало горизонтальное («поперечное») держание инструмента. Параллельно с флейтовыми и в более поздний период возникают язычковые типы — далекие прообразы фагота, гобоя, кларнета. Их отличие от флейтовых заключается в том, что колебания воздушного столба в стволе создаются в результате вибрации упругой подвижной

<sup>1</sup> Известный немецкий ученый-инструментовед Курт Закс (1881—1959) предположил такую последовательность возникновения основных видов духовых инструментов: эпоха палеолита (приблизительно 80000—13000 лет тому назад) — флейта, труба, труба-раковина; эпоха неолита (приблизительно 5000—2000 до н. э.) — флейта с игровыми отверстиями, флейта Пана, поперечная флейта, поперечная труба, дудки с одинарным язычком, носовая флейта, металлическая труба, дудки с двойным язычком (см.: "Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen". Lpz., 1930.).

<sup>2</sup> Продольные флейты держат перед собой в вертикальном («продольном») положении, подобно гобою или кларнету.

<sup>3</sup> Поперечные флейты держат горизонтально — в «поперечном» положении.

пластинки («язычка»), возбуждаемой силой выдоха. Язычок может быть одинарным (например, частично отщепленным от полого ствола растения или колоса злака), а также двойным (расщепленный стручок или сложенный древесный лист), но принцип действия в обоих случаях совпадает. Формируется, наконец, еще одна группа, где колебания воздушного столба возбуждаются лишь напряжением губ играющего. Это были предки современных медно-духовых «мундштучных» инструментов. Роговые, костяные, бивневые, с коническим каналом и большей частью изогнутой формы, явились прообразом семейства рогов (горнов), прямые цилиндрические стволы положили начало семейству труб. Разумеется, эти первичные орудия звукопроизводства нельзя еще назвать музыкальными инструментами. Последние связаны с более поздней фазой в развитии человеческого общества, характеризуемой вычлениением искусства как особой формы общественного сознания из первобытного синкретического мироощущения и формированием специфических музыкально-художественных представлений. Первоначальной же стадии развития человечества, по всем данным, свойственна была лишь прикладная звуковая деятельность шумового порядка (позднее — сигнальная), «вплетенная» в трудовые процессы и магические обряды.

По мере освоения действительности и становления мышления первобытного человека звукопроизводство эволюционирует. Упорядочивается ритм, осмысливаются звуковысотные соотношения, кристаллизуются примитивные звукоряды. Соответственно меняются и «музыкальные» орудия. Решающим толчком к их усовершенствованию явилось осознание зависимости высоты звука от размеров его источника. В своей простейшей форме этот главный закон музыкального строительства может быть сформулирован так: чем длиннее трубка (у духовых), тем ниже звук, укорочение трубки влечет повышение звука. Отсюда именно комбинацию трубок различной длины можно предположить в духовой сфере как один из способов получения ранних звукорядов. На этой основе возник один из древнейших инструментов человечества — флейта Пана, встречающаяся уже в эпоху неолита.

Вместе с тем намечался и другой путь изменения звуковысотных соотношений. Уже в эту раннюю пору возникла мысль об их зависимости не столько от длины трубки, сколько от длины воздушного столба в ней заключенного. Последовательность разновысоких столбов-трубок определяла поступенность звуковой шкалы флейты Пана, но нельзя ли варьировать длину воздушного столба в пределах одной трубки? Для этого нужно лишь просверлить в ней отверстие. Открытое пальцем такое отверстие не производит действия, открытое — предоставляет выход воздуху ранее окончания трубки. Укороченный таким образом воздушный столб изменяет звук — повышает его. Так



рождается принцип игровых отверстий, ставший впоследствии конструктивной базой духового инструментария, особенно в области деревянных духовых. Отверстия появлялись постепенно, начиная с нижней части ствола,<sup>1</sup> и распространялись к его вершине. Среди созданных в первобытных условиях типов флейт встречаются располагающие четырьмя-пятью игровыми отверстиями и соответствующим диатоническим звукорядом. Игровые отверстия обнаружены также на ископаемых язычковых инструментах.

Эволюция флейтового семейства направилась и по линии усовершенствования механизма звукоизвлечения. Известны экземпляры со специально заостренным краем ствола; некоторую трансформацию — в целях упрощения вдухания — претерпевает верхний конец воздухопроводящего канала; возникают, наконец, продольные флейты со свистковым устройством, значительно облегчавшим извлечение звука. Если на простой, так называемой «открытой», флейте струя воздуха направлялась на край ствола исключительно усилиями губ играющего, то свистковое устройство весьма упростило этот процесс. Верхний конец трубки получил клювообразный наконечник, удобно располагавшийся в губах. Его внутренняя часть закрывалась деревянной пробкой, оставившей узкую щель, которая точно направляла выдыхаемую струю на грань специального поперечного среза внешней стороны ствола. Этот механизм сохранился во всех разновидностях продольной флейты на протяжении всего пути инструмента.

Таковы общие сведения о первобытных духовых инструментах. Разумеется, они не могут быть исчерпывающими, ибо основаны на довольно скудных археологических данных и направлены более к наблюдению процессов, нежели к описанию деталей.

Лишь перейдя к древневосточным цивилизациям, мы оказываемся в русле уже сравнительно точно документированных, хронологически установленных исторических данных. Они дошли до нас в трактатах того времени, в памятниках народного эпоса, в произведениях литературы и искусства, в свидетельствах археологов и т. д.

Каждая из древневосточных стран отличается от другой географическими и историческими условиями; формами быта, духовной культурой. В то же время их сближают существенно важные черты: единство общественно-экономической формации (рабовладельческий строй), а в области музыкальной культуры — неразрывная связь музыки с поэзией, а часто и с пляской, общегосударственное значение музыки, разделение музыкального искусства на культовое, иногда — военное и на музыку

<sup>1</sup> В инструментаведении принято определять нижнюю часть ствола по местоположению раструба, верхнюю — начиная с отверстия для вдухания.

народа. Что же касается музыкально-исполнительского искусства Древнего Востока, то уровень его был для своего времени достаточно высок: многочисленные хоровые, танцевальные и инструментальные коллективы отличались четкой организацией, имели ясно определенные функции и пользовались разнообразными музыкальными инструментами.

## ДУХОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ДРЕВНЕМ МИРЕ

### ЕГИПЕТ

К середине четвертого тысячелетия до нашей эры относится образование в долине Нила древнеегипетского государства. На занимаемой им территории уже в период доклассового общества существовала сравнительно высокоразвитая культура, с которой древнеегипетская цивилизация сохранила существенные связи. Первобытное искусство в наскальных рисунках, воспроизводящих магические пляски охотничьего ритуала, сбора урожая, выжимки виноградного сока и т. д., донесло до нас изображения музыкальных инструментов, употреблявшихся в эту раннюю эпоху. Среди них — целый ряд струнных (щипковых), ударных инструментов и, из духовых — завоевавшая особенно широкое признание, продольная флейта.

Музыкальное искусство Египта явило собой новую, по сравнению с первобытной, стадию формирования мировой музыкальной культуры. Это выявилось, в частности, в особой роли музыки во всех проявлениях общественной жизни. Музыка придалась государственное, организующее, этическое значение. Музыканты находились в привилегированном положении; прославленные певцы, исполнители, руководители ансамблей считались в родстве с фараоном и занимали весьма высокие ступени иерархической лестницы. Формы музицирования поражают своим разнообразием. Кроме культовой и придворной музыки, существовала еще и зрелищно-танцевальная (сопровождавшая танцевальные выступления), военная и особенно широко распространенная бытовая. Последнюю буквально пронизана жизнь широких масс населения — это торжественно-праздничные шествия и церемонии, погребальные обряды, даже интимный быт (любовная лирика, застольные песни, народные песни-плачи и т. д.). Барельефы эпохи Древнего царства<sup>1</sup> сохранили изображения музыкантов, объединяемых подчас в целые ансамбли, состоящие из арфистов, певцов, нередко из исполнителей на ду-

<sup>1</sup> История Древнего Египта разделяется на три периода: первый — эпоха Древнего царства — относится к третьему тысячелетию до н. э.; второй — эпоха Среднего царства — длился с XXI до XVIII в. до н. э.; третий — эпоха Нового царства — с XVI по XI в. до н. э.



Ансамбль. Флейтист, певцы, исполнитель на язычковом инструменте, арфист.  
Древний Египет

ховых инструментах. Так, на одном из барельефов показана группа не менее чем из восьми флейтистов.

Наиболее характерной чертой музыки Древнего Египта является ее тесная связь с пляской, жестом, словом. Различные виды музыкального исполнения были до такой степени взаимосвязаны, что, например, в древнеегипетской письменности пение и сопутствующий ему инструмент объединялись общим иероглифом: один знак обозначал пение с арфой, другой — пение с гобоем, существовал иероглиф, связывающий понятие игры на флейте с пением и даже пение с хлопанием в ладоши.

Очевидно, нельзя считать правильным нередко высказываемое мнение о музыке Древнего Востока (в том числе и Египта) как о примитивной, плохо организованной, основанной на оглушительных шумовых эффектах. Дошедшие до нас изображения свидетельствуют о сложившемся, четко организованном искусстве, об умении управлять даже многочисленными разнородными вокально-инструментально-танцевальными ансамблями. Большую роль в этом, несомненно, играло освоенное древними египтянами искусство «хейрономии».<sup>1</sup>

Целый ряд материалов (скульптурные и живописные изображения, археологические данные и т. д.) знакомит нас и с древнеегипетскими музыкальными инструментами. Они представлены самыми различными типами — от примитивных ударных и простейших флейт до сравнительно высоко развитых язычковых духовых и струнных (арф, лир).

Характер древнеегипетской музыки существенно менялся в различные периоды истории страны, что влекло за собой определенную эволюцию и музыкального инструментария: выделение одних типов, нивелирование других, а также изменения конструкции отдельных инструментов.

<sup>1</sup> Распространенный в древности, задолго до нашей эры (на Востоке, в Египте, в Греции), способ управления хором или вокально-инструментальным ансамблем. С помощью условной системы движений рук, пальцев, головы, а также мимики указывались метр, ритм, направление движения мелодии.

Эпоха Древнего царства отличалась преобладанием культовой музыки, главными чертами которой были спокойствие, размеренность, торжественность и холодность. Подобные танцевальные движения запечатлены на барельефах этого периода. Исключительно широкое распространение получает продольная флейта. Курт Закс описывает ее как «открытую с обоих концов полую трость, длиной около метра; при исполнении она направлена наклонно наискось».<sup>1</sup> Однако Г. Римау указывает на бытование в Египте в этот период продольных флейт главным образом «с клювообразным мундштуком» (т. е. со свистковым устройством) и пятью игровыми отверстиями, называемых *мем*, а также поперечных флейт — *себи*.<sup>2</sup> Наиболее часто флейты встречаются в ансамбле с человеческим голосом и арфой, которая «благодаря самой своей конструкции должна звучать мелодично... певцы же при исполнении лишь слегка приоткрывали рот...».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Тихое бесстрастное звучание флейтовых, очевидно, полностью соответствовало мягкому и размеренному характеру музицирования. Одновременно с флейтой активно использовался в музыкальной практике и другой инструмент, представлявший собой две связанные друг с другом трубки. По мнению Закса, они были снабжены язычковым механизмом, по Римау — являлись парной продольной флейтой *мем*. В то же время последний не исключает наличия в Древнем Египте язычковых инструментов «из стеблей овса или ячменя».<sup>4</sup>

В следующий период истории Египта — эпоху Среднего царства, усиление народных влияний, вызванное широким народным движением, в частности восстанием рабов в середине второго тысячелетия до н. э., а также нарастающие иностранные воздействия привели к заметным изменениям в сфере искусства. Многочисленные изображения танцевальных сцен заставляют прийти к выводу, что танцевальные движения становятся свободными, динамичными. Барельефы воспроизводят и воинственные пляски чужеземных народов, по-видимому, сближавшихся с Египтом. Естественно предположить, что вместе с танцами и музыка становится резче, экспрессивнее. Подавляющее большинство прежних египетских инструментов уступает в эту эпоху место вновь появившимся, иноземным. На барельефах мы не встречаем более изображения флейты — ее полностью вытеснил сирийский двойной гобой, пронзительное звучание которого являло крайнюю противоположность флейтовому тембру. Разнообразные барабаны вносят живость и остроту в пульс египетской музыки. Утверждаются новые типы струнных — угловые арфы (наряду с египетской — дуговой), лиры, лютни. Однако

<sup>1</sup> Сб. Музыкальная культура древнего мира. Музгиз, Л., 1937, с. 53.

<sup>2</sup> Г. Римау. Катехизис истории музыки. Музгиз, М., 1921, с. 14.

<sup>3</sup> Сб. Музыкальная культура древнего мира, с. 53.

<sup>4</sup> Г. Римау. Катехизис истории музыки, с. 14—15.

продольная флейта не исчезла из музыкальной практики. В среде простого народа, развлечения которого не служили объектом живописи или скульптуры, древняя продольная флейта сохранилась и до наших дней — она существует в современном Египте в качестве народного инструмента коптских пастухов.

В эпоху Нового царства иностранные влияния увеличивают круг своего воздействия. Исследования обнаруженных в гробницах музыкальных инструментов, выяснение соотношений длины и толщины струн у струнных, количества, характера и расположения игровых отверстий на духовых, попытки извлечения звука из сохранившейся продольной флейты и т. д. позволяют предположить, что основой египетской музыки двух предшествующих эпох была пентатоника, теперь же утверждается новая, диатонико-хроматическая настройка, свойственная скорее сирийскому искусству. Новый принцип настройки вносит существенные изменения в конструкцию музыкальных инструментов — увеличивается число струн у арфы, игровые отверстия у гобоя становятся более частыми, на грифе у лютен появляются более мелкие деления.

Нахлынувшие иностранные влияния вызывают энергичное движение протеста, провозгласившее своим лозунгом возрождение древнеегипетских культурных традиций. Однако это движение в сфере музыкального искусства обернулось жесточайшей реакцией. Оно повлекло изгнание из профессиональной храмовой практики не только иностранной, но вообще всякой инструментальной музыки. Новые произведения предписывалось писать только по образу и подобию древнейших напевов. Музыка стала делиться на «хорошую» и «дурную», причем под последней подразумевалась именно наиболее выразительная, эмоциональная. Единственным новым видом музыкального искусства явилась военная музыка, возникшая в связи с организацией военных оркестров при регулярной армии. В них наряду с ударными инструментами получает развитие прямая труба, возникшая еще в доисторическую эпоху и распространившаяся по всему средиземноморскому району (Египет, Ассирия, Палестина, Греция, Этрурия, Рим) в качестве военного и сигнального инструмента. По сохранившимся данным (археологическим, графическим, литературным), она имела металлический (бронзовый) конический ствол, небольшой раструб и мундштук из рога или кости. Звучание ее, по свидетельству Плутарха, напоминало крик осла.

#### МЕСОПОТАМИЯ

Формы музицирования и типы музыкальных инструментов, отмеченные в музыкальной культуре Египта, характерны и для других стран Древнего Востока. Мы имеем в виду Месопотамию (именуемую еще Шумеро-Вавилонией или Ассиро-Вавилонией), Палестину и Финикию.



Возникшая приблизительно в одно время с Египтом в южном междуречье Тигра и Евфрата, шумеро-вавилонская цивилизация достигла полного развития в третьем тысячелетии до нашей эры. Несмотря на смену поработителей и форм правления, она на протяжении четырех тысячелетий сохраняла характерные черты. Уже в раннем периоде в стране был достигнут высокий уровень художественной керамики, скульптуры, архитектуры. Следует особенно отметить замечательный литературный памятник — национальный героический эпос «Гильгамеш».

Музыка в древних Шумерии, Ассирии, Вавилоне проникла во все области государственной и частной жизни. Ею сопровождались культовые обряды, народные празднества, победные торжества, придворные церемонии и пиры. Что касается народной музыки, то о ней мы можем судить только по двум изображениям играющих пастухов. Существует, однако, мнение, что строгого разделения между народным и дворцовым искусством не было: придворными музыкантами царя давались для городского населения публичные концерты, причем они укоренились, превратившись в стойкий обычай. Музыка почиталась как искусство богов, а сами музыкальные инструменты стали обожествляться, в их честь совершались жертвоприношения. Например, большой рамообразный барабан, достигавший полутора метров в поперечнике, стал одной из принадлежностей религиозного культа. Такие громадные барабаны почитались как живые существа, сооружение их и установка в храме открывали эру — с этого момента велось летосчисление.<sup>1</sup>

Власть музыки как бы захватывает вместе с людьми и богов: по старинным преданиям, они не только охотно слушают музыку, но и сами являются музыкантами и певцами, наличие же музыкантов в их свите обязательно. Звучанию музыкальных инструментов, особенно духовых, придается чудодейственная, волшебная сила — так, например, в сказании о богине Иштар, спустившейся в ад, говорится о звуках гобоя, освобождавших на время души умерших из-под власти подземных богов. Нетрудно обнаружить здесь корни мифа об Орфее. Позднее ассирийцы уподобляют голоса богов звукам инструментов: голос богини Иштар — нежной флейте, голос бога ветров Раммона — гобою.<sup>2</sup>

Профессиональные музыканты и певцы ставились выше всех государственных чиновников. По своему рангу они шли непосредственно за богами и царями, имена их, путем соответствующих записей, сохранялись в веках. В правление одного из царей год был назван именем начальника музыкантов — Ина-ики-наллак.

<sup>1</sup> См.: К. Закс. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии. — В сб. Музыкальная культура древнего мира, с. 97. Подобные инструменты в китайских и японских храмах по сейчас являются объектами поклонения.

<sup>2</sup> См. там же, с. 102—107.



Охотно принималась и высоко чтилась в Ассири-Вавилонии также чужеземная музыка. Уничтожая в кровавых захватнических войнах целые народы, ассирийцы щадили музыкантов, принимали их на свою службу. Известно, что иудейский царь Иезекия (ок. 700 г. до н. э.) откупился от ассирийского царя Сенахериба не только деньгами, но и тем, что отдал ему всех своих придворных певцов и певиц. Иностранные музыканты были обязательными участниками торжественных обрядов, сопровождавших ритуальные жертвоприношения. Профессиональное музицирование получило широкое распространение и в домах высокопоставленных сановников — один вавилонский вельможа содержал ансамбль певцов и исполнителей численностью в 150 человек.

Дошедшие до нас сведения позволяют предположить и наличие довольно совершенного инструментария. Это — ударные: типа «плясовых колотушек» и *кроталов, сistrы*, многочисленные разновидности барабанов и тамбуринов; из струнных — уже знакомые нам по Древнему Египту дуговые и угловые арфы, лиры и, несколько позднее, — лютия; среди духовых — открытая продольная тростниковая флейта и язычковые гобойного типа (близкие греческому *авлосу*, палестинскому *халилу* и арабскому *замру*), изготавливавшиеся иногда даже из металла (серебра). Имеются данные о дифференциации функций деревянных духовых инструментов. Так, флейте, этому храмовому инструменту, поручали радостные, веселые напевы. Существует высказывание, относящееся еще к третьему тысячелетию до нашей эры, в котором предлагается «усердно применять игру на флейте и наполнять преддверие храма радостью». Язычковому же инструменту типа гобоя, прозванному «свирелью скорби», поручались, очевидно, грустные, печальные мелодии. Отдельные части таких «свирелей», обнаруженные при раскопках, относятся, примерно, к 2800 году до нашей эры.

Более поздними для Ассирии духовыми инструментами были рог (типа римского *литууса* — см. с. 30), возникший, по-видимому, в преддверии первого тысячелетия до нашей эры, а также короткая прямая военная труба, подобная египетской. В музыкальной культуре Шумеро-Вавилонии предполагается не только раздельное, но и совместное исполнение на ударных, струнных и духовых инструментах.

#### ПАЛЕСТИНА

В XV—XIII веках до нашей эры в Передней Азии, у восточных берегов Средиземного моря, возникло новое рабовладельческое государство с высоко развитой музыкальной культурой — Палестина. Ее музыкальное искусство носило ясно выраженный магический характер и отличалось синкретизмом: музыка, пение и танец связывались воедино. Огромную роль в культовых церемониях Древней Палестины песен-плясок-хороводов,

перераставших в коллективные драматические обряды, отмечают многие исследователи. Особенностью древнепалестинского искусства следует считать его широчайшую распространенность в народных массах. «Пел, играл и танцевал весь народ, — указывает Курт Закс. — Всякое крупное общественное событие волновало и выливалось в массовое празднество; стоило кому-нибудь начать песню и пляску, как весь народ к нему присоединялся. Музыка высоко патетична, она выражает жалобу и восторги... и носит гимнический характер... пророки вещают под звуки инструментов...».<sup>1</sup> Широкое проникновение музыки в народ, а также стойко сохраняемые традиции первобытно-общинного строя, обусловили здесь более позднее, чем в других странах Древнего Востока, формирование профессионального музыкального искусства. Профессионализм жрецов и музыкантов закрепляется лишь после превращения союза заселявших Палестину племен в целостное государственное объединение на грани второго и первого тысячелетий до нашей эры. С этого времени музыкальная практика вырастает до огромного масштаба. Сохранились сведения, что из 38 000 левитов (жрецов) не менее 4000 были музыкантами, они делились на 24 группы с 12 руководителями. Образуются значительные инструментальные ансамбли. В торжестве освящения храма Соломона участвовало 120 священников с трубами, в другом торжестве выступили 128 храмовых певцов. Не чем иным, как небывалой грандиозностью культовых церемоний Древней Палестины, вызвано, конечно, сильно преувеличенное свидетельство Иосифа Флавия (I в. до н. э.), рассказывающего о торжестве, в котором принимали участие 200 000 певцов, 200 000 трубачей, 40 000 арфистов и 40 000 исполнителей на систрах, то есть в общей сложности, около полу-миллиона музыкантов!

Очевидное влияние на профессиональную музыку Палестины эпохи Древнего царства оказали обычаи и Ассирии-Вавилонии и Египта: в страну проникли многие типы египетских музыкальных инструментов. Изучение древних театров, римских барельефов (эпохи Тита), нумизматического материала позволяет получить довольно полное представление о музыкальном инструментарии Палестины в первом тысячелетии до нашей эры. По сложившейся к тому времени в культурах древневосточных народов традиции, он состоял из ударных, струнных и духовых инструментов. Последние представлены довольно разнообразно. Неизменная у всех народов Востока открытая продольная флейта именуется здесь *угаб*. Название ее в позднем периоде палестинской культуры сохранилось как термин, обозначающий духовые инструменты вообще. Примитивный, грубо отделанный бараний рог *шофар*, или *керен*, не был музыкальным инструментом в полном смысле слова — из него можно было извлечь лишь

<sup>1</sup> Сб. Музыкальная культура древнего мира, с. 75—76.

два-три звука. Но приписываемая ему магическая сила превращала в религиозных церемониях древности этот безмундштучный, круто изогнутый инструмент в один из главнейших. Он дошел до наших дней, сохранив в неизменности как свою форму, так и культовое, обрядовое назначение.

Уже известная нам прямая металлическая труба (в Палестине ее называли *хасосра*) употреблялась в религиозных службах, а также для военных лагерных и походных сигналов. В обоих случаях играть на ней имели право только служители культа. По имеющимся данным, хасосра была длиной в локоть<sup>1</sup> с резонансным раструбом и роговым или костяным мундштуком. Известны были в Палестине и духовые язычковые: инструмент с опорой для губ, раструбом и коническим стволом, бытующий в настоящее время у арабов, под названием *замр*, а также *халиль* — цилиндрического сверления с резким звуком. Последний был парным, то есть состоял из двух стволов, на одном из которых исполнялась мелодия, а на другом — сопровождавший ее бурдон. Халиль не использовался в храмовой музыке, был исключительно народным инструментом. Его резкий звук казался подходящим для выражения большой радости или сильного горя.

#### Финикия

Музыкальная культура Финикии, образовавшейся к концу второго тысячелетия до нашей эры на востоке Средиземноморья, не внесла ничего существенно нового в рассмотренные формы и типы музыкальных инструментов. Следует скорее говорить о характере финикийских «мусических» искусств, вытекающем из репутации крупнейших портовых городов Финикии — Тира, Сидона и Бабла, как мировых торговых центров, утопавших в роскоши. В них совершались увеселительные оргии, пышные празднества. Отсюда неистовая страстность музыки и танцев. Об этом очень образно пишет Р. И. Грубер: «Оргиастический характер произительных напевов двойного гобоя, поддержанного грохотом рамообразного барабана и ударами тарелок, изысканно хроматизированные звучности лютен, со специальными приспособлениями для хроматической настройки, и разного рода арф — сочетались с культурой экстатического танца, доходившего, как отмечали современники, до «дикой пляски, когда Вааловы жрецы плясали вокруг жертвенника, били себя бичами и наносили раны ножами».<sup>2</sup> Сохранилось свидетельство о том, как финикийские купцы во время благодарственного жертвоприношения «то прыгали легкими прыжками под звуки флейт

<sup>1</sup> Старинная мера длины, равная приблизительно локтевой кости человека.

<sup>2</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. I. Музгиз, М.—Л., 1941. с. 250.

вверх, то подобно одержимым катались всем телом по земле».<sup>1</sup> Всемирную известность приобрело и исполнительское искусство Финикии — ее гобонисты и танцовщицы славились повсеместно.

Культура Финикии, сложившаяся позднее Египта и Шумеро-Вавилонии, по во многом под их влиянием, явилась как бы «промежуточной», подготавливающей создание греко-римской культуры. Однако, прежде чем обратиться к последней, необходимо коснуться музыкальной культуры, значительнейших восточных цивилизаций древности — Китая и Индии.

#### КИТАЙ

Сведения о музыкальной культуре древнего Китая довольно подробны. Их донесли до нашего времени не только изобразительные искусства — живопись и скульптура — или материалы археологических изысканий, но и многочисленные памятники философской и научной мысли. Рассуждениями и афоризмами о музыке, упоминаниями о музыкальных инструментах полны древнекитайские мифы и легенды, произведения литературы и поэзии. Китайская цивилизация выдвинула законченную систему эстетических, философских и научных взглядов на музыкальное искусство. Древний Китай знал и культовую, и придворную, и народно-бытовую музыкальную практику; музыке отводилась особая роль в духовной жизни нации. Ни один научный трактат не мог претендовать на полноту, если он не включал в себя музыкально-теоретического или музыкально-эстетического раздела.

Конфуцианство,<sup>2</sup> ведущее идейно-философское течение раннего Китая, рассматривало музыку с точки зрения ее воздействия на нравы и обычаи страны, как мощное средство воспитания человека. Считалось, что музыка способствует установлению социальной гармонии в обществе, что ее влияние сказывается даже в такой области, как проблемы управления государством.

Музыкальное искусство раннего Китая было синкретическим, тесно связанным с пением и танцем. Это не исключало, однако, наличия и чисто инструментальных форм, возникавших в процессе постепенного отмирания вокальной и хореографической сторон, ранее имевшихся в том или ином произведении. Хотя роль инструментальных жанров в древнекитайской музыке и не была первостепенной, они все же весьма способствовали как формированию особенностей исполнительской культуры, так и неповторимому своеобразию музыкального инструментария. По-

<sup>1</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. I, с. 250.

<sup>2</sup> По имени Конфуция (Кун-Цзы, 551—479 до н. э.), выдающегося древнекитайского философа.

следний отличался огромным богатством струнного и ударного семейств, насчитывавших буквально десятки разновидностей. Что же касается духовых, то они составляли сравнительно скромную по количеству группу инструментов. Происхождение их уходит в глубокую древность; наиболее ранние обнаружены в раскопках династии Шан (Инь) — XV—XII века до нашей эры.

В основе большинства древнекитайских духовых лежит флейтовый тип. Таковы: *сюань* — род глиняной продольной флейты овальной формы с шестью игровыми отверстиями и одним для вдувания воздуха; *пайсяо* — разновидность флейты Пана: 12 — 16 бамбуковых стволов, укрепленных в фигурной станине-подставке; *сяо* — бамбуковая продольная флейта с шестью игровыми отверстиями и двумя для корректирования строя; *ди* — бамбуковая или тростниковая поперечная флейта с двенадцатью отверстиями, из которых шесть игровых, одно для вдувания воздуха, четыре для подстройки и одно, заклеиваемое тонкой, вибрирующей во время игры, тростниковой или камышовой пленкой, для окраски тембра;<sup>1</sup> *чи* — поперечная флейта с тремя-шестью игровыми отверстиями; *юэ* — короткая поперечная флейта.

Все это инструменты мягкого, нежного звучания, родственные тонкому колориту китайских классических акварелей. Более звучными и резкими по характеру были представители гобойного семейства *гуань* и *сона*. Оба они иностранного происхождения и проникли в Китай уже в течение нашей эры. *Гуань* — деревянная (иногда тростниковая, бамбуковая и даже оловянная) цилиндрическая трубка с двойной камышовой тростью и восемью-девятью игровыми отверстиями (семь на передней и одно-два на задней стенке ствола).

*Сона* имела конический ствол с восемью игровыми отверстиями, металлический раструб, двойную камышовую или бамбуковую трость с латунным штифтом, вставляемую в верхний канал ствола.

Из металлических духовых инструментов использовались — главным образом для военных целей — бронзовые трубы: с большим раструбом (*да-чун-ку*) и с малым (*сяо-чун-ку*). Применялись инструменты и иностранного происхождения: монгольская деревянная труба *мын-гу-ку* (с коническим стволом, деревянным мундштуком и медным раструбом), татарская деревянная труба *хоу-ку*; распространенный в Азии и Закавказье *баламан* (*пала-ман*).

Первоначально большинство древнекитайских духовых инструментов использовалось исключительно в народной музыкальной практике. В древнейшем литературном памятнике Китая

<sup>1</sup> Известны разновидности этого инструмента: без вибрирующей пленки (*мэнь-ди*), с 8-9 отверстиями (*лун-ди*; *лун-чжоу-ди*) и некоторые другие.



эпохи Чжоу «Шицзин» («Книга песен», XI—VII вв. до н. э.) так описано выступление народных музыкантов:

Слепые явились, слепые явились  
На чжоуский храмовый двор!  
Гребень зубчатый ставят на пару опор,  
Зубья и перья цветные нам радуют взор,  
Вешают малый, а с ним и большой барабан.  
Чжу<sup>1</sup> деревянный и юй,<sup>2</sup> цин<sup>3</sup> цин<sup>3</sup> звонкий набор.  
Музыка началась: вот ударяют в тимпан,<sup>4</sup>  
Флейта с гуанем в общий включаются хор.  
Звуки рождались торжественно, в лад они в лад —  
С должною важностью стройные звуки звучат.<sup>5</sup>

Как видим, среди прочих инструментов, здесь упоминаются и духовые — флейты, гуань.

Флейте придавалось еще и символическое значение. Она применялась при исполнении гражданских танцев, но не для игры, а как символ гармонии. В «Песне танцора» говорится:

Рост могучий — я, танцор,  
Выхожу на княжий двор...  
Силой — тигр, берет рука  
Вожжи — мягкие шелка.  
Вот я в руки флейту взял  
И перо фазанье сжал...<sup>6</sup>

Флейта трактовалась и как лирический инструмент.

Я слышу — флейта далеко  
Звучит печально над рекой,—<sup>7</sup>

произносит поэт, рассказывая о разлуке с другом. Эмоциональному воздействию звуков бамбуковой продольной флейты (сяо) посвящены вдохновенные строки классической китайской прозы: «Один из гостей играл на свирели сяо. Он стал теперь мне вторить в такт.

Однако тон его вдруг как-то загудел, заныл. Там словно злоба слышалась, то словно зависть и томленье, то словно плач, то жалоба на что-то. Остатним звуком плыл другой, звеневший чем-то долгим-долгим, не прерываясь, словно шелковая нить. На пляску подымал дракона он, что лег в глуби безлюдного затона и слезы исторгал он у вдовы, скучающей на лодке одинокой».<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Чжу — ударный музыкальный инструмент в виде открытого, суживающегося книзу деревянного ящичка, в который бьют изнутри колотушкой.

<sup>2</sup> Юй — ударный инструмент типа трещотки, либо разновидность шэна (см. с. 17).

<sup>3</sup> Цин — ударный инструмент, типа литофона. Изготавливается из нефрита.

<sup>4</sup> Тимпаны — род литавр.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика стран Востока. «Музыка», М., 1967, с. 170.

<sup>6</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 168.

<sup>7</sup> «Антология китайской лирики». М. — Пг., 1923, с. 64.

<sup>8</sup> Су Ши (XI в.). Ода «Красная стена». — В сб. Китайская классическая проза в переводах академика В. М. Алексеева. Изд. АН СССР, 1958, с. 315.



Поэт Ли Бо со «звуками яшмовой свирели», услышанными весенней ночью, увязывает «печальные и тоскливые мелодии». Как видно, мы имеем дело с искусством тонких нюансов, разнообразных оттенков настроения. Тембровое ощущение у древнекитайских музыкантов было столь отчетливым, что одна и та же нотная запись воспроизводилась на разных инструментах по-разному. Тонкое восприятие регистров одного и того же инструмента ощущается, например, в следующих строках:

...И низкие струны гудят-гудят,  
Как дождь проливной, торопливый.  
Высокие струны звенят-звенят,  
Как шепот веселый, счастливый<sup>1</sup>

Уже в эпоху Чжоу в Китае имелись значительные профессиональные музыкальные ансамбли и при дворе, и в домах отдельных чиновников.<sup>2</sup> Закрепившись в народном музицировании, духовые инструменты постепенно проникали и в эти ансамбли, занимая в них все более прочное положение. Так сюань, пайсяо, сяо, чи, ди, гуань составили одну из важных групп придворного оркестра *Яюе* («Изящная музыка»). Кроме того, пайсяо использовался в музыке военной и танцевальной, а сяо — при дворе как сольный и аккомпанирующий пению инструмент.

В «Записках о музыке» крупнейшего философа-материалиста Древнего Китая Сюнь-Цзы (ок. 315—236 гг. до н. э.) имеется описание древнекитайских инструментальных ансамблей, из которого мы узнаем об особенностях отдельных инструментов и о их роли в совместном музицировании: «...Громко звучит чу,<sup>3</sup> мощно льются звуки чжуна,<sup>4</sup> резко прерываемые ударами в цин; строго и вместе с тем мягко звучат юй и шэн,<sup>5</sup> безудержно льются трели сяо, гуана и юэ, широко звучит сюань, весело сэ,<sup>6</sup> нежно и мягко цинь...<sup>7</sup> Чу — господин музыки! поэтому чу можно сравнить с небом, чжун с землей, цин с водой, юй, шэн,

<sup>1</sup> Бо - Цзюй - и (772—846) «Лютня». — В сб. Музыкальная эстетика стран Востока, с. 230.

<sup>2</sup> Любопытно, что расположение музыкантов ансамбля во время игры строго регламентировалось в соответствии с государственной иерархией. Так, «сыну неба» — императору — полагалось иметь оркестр Гун-сянь, располагавшийся исключительно в форме квадрата. Высшие сановники имели оркестр Бан-сянь. Музыканты в нем могли сидеть только двумя параллельными рядами. Другим представителям знати предназначался лишь оркестр Тэ-сянь, располагавшийся в одну линию.

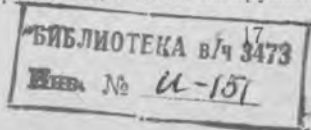
<sup>3</sup> Очевидно, имеется в виду *чусэ* — многострунный инструмент, старейший предшественник гуслей.

<sup>4</sup> *Чжун* — род колокола.

<sup>5</sup> *Шэн* — язычковый инструмент с воздушным чашеобразным резервуаром из дерева или металла (иногда тыквенный). В резервуар вставляется набор из 13—19 бамбуковых или тростниковых трубок со свободно колеблющимися (как у современных гармоник) язычками. Воздух, вдуваемый в резервуар, попадает в трубки и колеблет язычки.

<sup>6</sup> *Сэ* — струнный щипковый инструмент, род настольных гуслей.

<sup>7</sup> *Цинь* — струнный щипковый инструмент, род старинной цитры.



сяо, гуань и юэ — со звездами, солнцем, луной; тао, чжу, фугэ<sup>1</sup> и кунцзе<sup>2</sup> с обычными вещами».<sup>3</sup>

Необычайно любопытные ассоциации вызывало у древних китайцев звучание отдельных музыкальных инструментов, в том числе духовых. В одном из высказываний Сюнь-Цзы художественные категории увязываются с государственными проблемами:

«Звук чжуна — это звон. Под звон провозглашаются объявления и приказы, приказы вызывают воодушевление и пыл, а воодушевление и пыл необходимы для войны. Слыша звук чжуна, умный властитель думает о своих военных подданных. Ясен звук шицина.<sup>4</sup> Ясность приводит к различению [хорошего и дурного], а умение различать [хорошее и дурное] приводит к тому, что жертвуют жизнью. Слыша звук шицина, умный властитель вспоминает о тех, кто погиб, защищая свою страну. Звук шелковых [струн] печален. Печаль присуща честности, а честность приводит к твердой решимости. Слыша звук циня и сэ, умный властитель думает о своих справедливых и твердых подданных. У бамбуковых инструментов растекающийся звук, наводящий на мысль о собраниях и сходках, а собрания и сходки приводят к стечению толпы. Слыша звук юй, шэна, сяо и гуаня, умный властитель думает о тех своих подданных, которым поручено собирать народ. Звук чу раскатист. Раскатистый звук вызывает движение, а движение направляет вперед массы людей. Слушая звук чу, умный властитель думает о своих военачальниках. Слушая музыку, умный властитель не только слышит звуки инструментов, но и приводит в соответствие с ними свои мысли».<sup>5</sup>

Торжественность и церемониальная пышность придворной музыки влекли за собой и соответствующие средства художественного выражения, рассчитанные прежде всего на чисто внешнее воздействие — силу и мощностъ звучания, различные шумовые эффекты и т. д. Отсюда огромный количественный рост дворцовых оркестров. Так, например, придворный оркестр императора Цинь Ши-Хуань-ди (246—210 до н. э.) включал в себя 829 музыкантов, группу танцоров в 132 человека, а также певцов. Численность придворных оркестров в эпоху династии Тан (VII—IX вв. н. э.) достигала 500—700 человек. Отличительной чертой этих огромных музыкальных коллективов было значительное преобладание ударных инструментов (одних только литавр и барабанов свыше 40 разновидностей). Духовые (4 пайсяо, 4 сяо, 4 гуаня, 4 чи, 4 сюаня) составили стойкую группу. Существовали также военные оркестры. В них включались пре-

<sup>1</sup> Фугэ — род барабана.

<sup>2</sup> Кунцзе — по-видимому, род колокола с языком.

<sup>3</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 181.

<sup>4</sup> Шицин («каменный цинь»; ши — по-китайски камень) — ударный инструмент из простых камней или нефрита.

<sup>5</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 200—201.

имущественно ударные и медные духовые инструменты. «Оглушительная и пронзительная» звучность последних использовалась и во время похоронных процессий.

В Китае было развито профессиональное музыкальное обучение: в 714 году существовало пять специальных учебных заведений музыки и танца, и среди них — рассчитанное на весьма значительное по тому времени число учащихся — 300 человек.

#### индия

Одно из значительнейших мест среди стран древнего мира принадлежит Индии. Путем археологических изысканий установлено, что уже в четвертом тысячелетии до нашей эры народы, обитавшие в долине Инда, достигли сравнительно высокого уровня культуры, а в IV веке нашей эры Индия становится в ряд наиболее передовых цивилизаций. Характерный для большинства стран Древнего Востока путь общественного развития Индии (от родового строя, через объединение племен — к классовому обществу), обусловил и многие черты сходства в области художественной культуры. Как и в других древневосточных государствах, музыка в Индии проникла во все области общественной жизни. Музыкальное искусство носило традиционный синкретический характер — было органически связано с пением и танцем. Наличивалась также резкая грань между музыкой культовой и придворной с их блеском и пышностью, и музыкой народно-бытовой, представленной производственно-трудовыми, лирическими и религиозно-обрядовыми песнями и плясками, сопровождавшимися игрой на многочисленных музыкальных инструментах.

Учение о музыке разрабатывалось в многочисленных трактатах. Древнеиндийская музыкальная эстетика придавала музыке магическое значение, утверждала ее как мощную силу воздействия на человека и на природу. Существовал, например, целый ряд напевов, способных якобы вызвать пожар или прекратить засуху. При помощи музыки считалось возможным повелеть скрыться солнцу и вызвать на землю мрак. Широко известно о заклинательных функциях музыки, связанных с укрощением змей, разъяренных слонов и т. д. На этой основе возникла вера в божественное происхождение музыки, нашедшая свое отражение в поэтических, литературных и научных памятниках Древней Индии.

Для древнеиндийского инструментария (подобно древнекитайскому) характерно богатство ударной и струнной групп. Количество духовых сравнительно невелико, но все же они представлены довольно разносторонне. Главным, наиболее почитаемым и распространенным духовым инструментом Древней Индии являлась *ванша* — разновидность поперечной флейты. По преданию, на ванше играл божественный Кришна. В его руках

флейта приобретала магическую силу: люди, растения и животные, заслышавшие ее нежные звуки, равно «содрогались от восторга». Из флейтовых следует упомянуть еще *мурали* (поперечная флейта) и *лайю* (продольная флейта со свистковым устройством). Представителями мундштучных являлись: *рана-сринга* — высокозвучающий рог, опоясанный полыми обручами со свинцовыми шариками, гремевшими при сотрясении, а также древнейший духовой инструмент *шанкха* — труба из морской раковины. Тембр ее отличался густотой и полнотой. Рана-сринга и шанкха использовались крайне разнообразно: для подачи военных сигналов, во время богослужебных и гражданских церемоний, а также для сопровождения танцев. Своеобразна по устройству *ниасата-ранга*. Она имела форму маленькой трубы. У верхнего конца располагалась металлическая пластинка с отверстием, прикрытым тонкой, легко колеблющейся пленкой. Инструмент прикладывался к шее, вблизи голосовых связок. Исполнитель издавал голосом звук, который усиливался пленкой, отвечающей на вибрацию голосовых связок. Возникало чистое и довольно сильное звучание. Имеются сведения о наличии у древних индийцев инструментов гобойного типа.

Однако, несмотря на черты сходства с музыкальной культурой стран Древнего Востока, музыка Индии отличалась целым рядом особенностей. Так, органическое слияние в музыкальной практике музыки, пения и танца не помешало тому, что в области философско-эстетической вокальная и инструментальная сферы оказались разделенными. Положив в основу музыкально-эстетической концепции божественное происхождение звука, древнеиндийские теоретики разграничивают звучание человеческого голоса (т. е. «звук как таковой») и звукоизвлечение инструментальное, обусловленное, по их мнению, определенным воздействием извне.<sup>1</sup> Кроме того, тесная связь древнеиндийского вокального искусства с поэтической стихотворной речью и декламацией влекла многообразие оттенков выразительности, импровизационно возникавших при каждом новом исполнении. Для их фиксации была создана специальная система (так называемая «система шрути»), позволявшая улавливать элементы речевой декламационности (незначительные понижения или повышения диатонических ступеней) путем введения в мелодический лад мельчайшего интервала — «шрути»,<sup>2</sup> способного передать самые тонкие исполнительские нюансы. Инструментальное искусство, в том числе и духовое, тесно соприкасавшееся с вокальным и воспринимавшее его особенности, чрезвычайно обогащало таким образом свои выразительные возможности. Древнеиндийские эстетики утверждали, что музыка и, в частности, звучание отдельных инструментов, его характер, имеет пря-

<sup>1</sup> См.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 45.

<sup>2</sup> Шрути — минимальная интервальная доля; в октаве 22 шрути.

мое воздействие на эмоциональный мир человека. Это приписывалось, прежде всего, ванше (флейте). В средневековом трактате «Сангитаратнакара» («Океан музыки»), принадлежащем перу одного из крупнейших индийских теоретиков музыки Шарнгадева (XIII в.), говорится:

«Тому, кто находится в пути, далеко от дома, кто стремится покорить сердце любимой, тому, кто измучен страданиями, следует играть на ванше нежные мелодии в умеренном темпе.

Когда хотят вызвать раса любви, играют на ванше в любом темпе — быстром или другом.

Игра на ванше в быстром темпе, украшенная фиоритурами, применяется перед тем, кто обят гневом или гордыней...».<sup>1</sup>

Шарнгадева делает интересную попытку классификации древнеиндийских инструментов на основании практического музицирования своего времени. Вновь подчеркивается чарующее звучание ванши:

«Существует четыре вида музыкальных инструментов, которые создают музыку, оттеняют ее и размеряют. Вот они: струнные, духовые, обтянутые кожей [барабаны] и металлические ударные. Первые два из них создают музыку, барабаны же и металлические ударные ее размеряют.

При помазании царей, отправлении в путь и на празднествах, во время всех благоприятных церемоний — на свадьбах, при посвящении и тому подобном, в случае бедствий и волнений, а также войн, в драмах, где изображаются героический энтузиазм и гнев, применяются все музыкальные инструменты.

Они [музыкальные инструменты] вызывают подъем духа у мужей и благоприятствуют [успеху], они заставляют трепетать [от радости или волнения] сердца людей и уничтожают страдания. Кто искусен в игре на вине,<sup>2</sup> зная сущность шрути, [различных] мелодий и ритмов, тот легко, без мучений, достигает освобождения. Поэтому Яджнявалкья и другие мудрецы говорят, что должно почитать вину. Трое издают музыкальные звуки; ванша, вина и [человеческое] тело. Среди них своим чарующим, нежным и приятным звуком славится ванша.

Но высшим образцом красоты музыкального звука мудрые считают исполнение на ванше, вине и пение, звучащие в унисон».<sup>3</sup>

Большое внимание, уделяемое отдельным исполнителям — виртуозам в изобразительных, литературных и поэтических памятниках древней Индии, свидетельствует о признании и распространении в стране сольного исполнительства на музыкальных инструментах.

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 137.

<sup>2</sup> Вина — струнный щипковый инструмент. Благодаря наличию резонирующих струн отличался мягким, приятным звуком. Почитался главным среди струнных инструментов — «царицей струнных».

<sup>3</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 136.



Наиболее значительная роль в развитии культуры древнего мира выпала на долю Греции. В основе ее художественных достижений лежит плодотворный синтез коренных местных традиций, влияний стран Средиземноморья и ранневосточных цивилизаций. Исторические сведения о древнегреческой культуре своим разнообразием, широтой и конкретностью намного превосходят те, которыми мы располагали в отношении стран Древнего Востока. Данные археологических изысканий и изобразительных искусств, дошедшие до нас многочисленные высказывания ученых и философов, свидетельства литературных памятников (среди которых — «Илиада» и «Одиссея») отличаются богатством и разносторонностью.

В общественной жизни Эллады музыка играла поистине огромную роль: ей приписывались магические и лечебные функции, она трактовалась как средство воздействия не только на психическое, но и на физиологическое состояние человека. Платон считал, что музыка составляет основу государственного устройства — чем лучше музыка, тем лучше и государство. Строение вселенной выводилось из музыкальных законов; космос мыслился в виде определенным образом настроенного музыкального инструмента, существовало учение о гармонии сфер. Наряду со специальными вопросами музыкальной теории — учением о гаммах, тонах, интервалах и т. д. — огромное внимание уделялось разработке музыкально-эстетических воззрений. Их уровень был чрезвычайно высок, он определялся достижениями науки и философии. Создателями учения о музыке были величайшие мыслители античности: Пифагор, Платон, Аристотель, Дамон, Филолай, Аристоксен. Установленный ими взгляд на музыку как на могучую силу общественного воспитания явился важнейшим, сохранившим свое значение до наших дней. На протяжении более чем десяти веков античная эстетика отводила музыке центральное место в системе воспитания древних греков. Музыка рассматривалась с точки зрения ее воздействия на внутренний мир человека. Существовала теория связей между отдельными элементами музыки и душевными движениями, ими вызываемыми. Из музыкальных ладов, мелодий, ритмов, инструментов выделялись такие, которые по установившемуся мнению способствовали формированию мужественной героической личности. На этой основе возникло широко разработанное в греческой музыкальной эстетике учение об этосе, составившее наиболее важный ее раздел.

Древние греки были убеждены в божественном происхождении музыки. «Итак, музыка — изобретение богов — есть искусство во всех отношениях почтенное», — отмечает Плутарх.<sup>1</sup> Он же приписывает Аполлону изобретение двух главных музыкаль-

<sup>1</sup> Античная музыкальная эстетика. Музгиз, М., 1960, с. 269.





Танец под двойной авлос. Древняя Греция

ных инструментов Греции: духового — авлоса и струнного — кифары,<sup>1</sup> а также искусства игры на них — авлетики и кифаристики. Оба эти инструмента (настройка их была пентатонной) составили основу инструментальной музыкальной практики античности.

*Авлос* — коренной уроженец Востока (близкие инструменты были распространены в странах Средиземноморского бассейна). В раннем периоде он представлял собой цилиндрическую или слабо коническую трубку с тремя-четырьмя игровыми отверстиями и двойной тростью. Принцип исполнения, по-видимому, не отличался от древневосточного: играющий пользовался обычно двумя авлосами — на одном звучала мелодия, на другом — неизменный сопровождающий ее тон.<sup>2</sup> Двойная трость авлоса не зажималась губами, а колебалась свободно в полости рта (как на современной кавказской или азиатской зурне). Звук, очевидно, как всегда в таких случаях, получался жестким и одинаковой силы.

Другим духовым инструментом Древней Греции был *сиринкс*. Место, занимаемое им в античном музицировании, было весьма скромным. Сиринкс использовался в двух разновидно-

<sup>1</sup> См. Античная музыкальная эстетика, с. 268. *Кифара* — щипковый инструмент с четырьмя, семью и более струнами, родствен арфе и лире.

<sup>2</sup> Такое музицирование принято называть игрой на «двойном авлосе».

стях — в виде флажолета<sup>1</sup> с просверленными отверстиями, открытого с обеих сторон, и в виде своеобразной флейты Пана. Риман называет еще *сальпинкс* — прямую металлическую трубу египетского происхождения. Она использовалась преимущественно как сигнальный инструмент во время войны и на Олимпийских играх. На последних, по сведениям Римана, производились своеобразные музыкальные состязания — испытания силы звука. Некий Геродор из Мегары (ок. 300 г. до н. э.), умевший «очень сильно трубить разом в две трубы», десять раз выходил победителем в подобных состязаниях. Сальпинкс включался также в звуковое сопровождение торжественных богослужебных шествий. Кроме того, Риман упоминает «мидийскую» трубу с тростью вместо мундштука (очевидно, язычковый инструмент), загнутый *керас*, а также сходный с ним «египетский» *хнуе* (последние, по-видимому, разновидности рога). Другие военные трубы различались лишь формой раструба, которому часто придавался вид головы животного.<sup>2</sup> В качестве сигнального инструмента, главным образом, на кораблях использовалась труба, изготовленная из морской раковины, так называемая раковиннообразная труба.

Подчеркивая связь Аполлона с искусством музыки, Плутарх ссылается на воздвигнутую в Делосе статую бога, которая «имеет в правой руке лук, а в левой — Харит,<sup>3</sup> из которых каждая держит какой-либо музыкальный инструмент: одна — лиру, другая — пару флейт, а средняя — сирингу,<sup>4</sup> приложенную к губам».<sup>5</sup>

Первыми музыкантами, по преданиям, были сами бессмертные боги, причем они весьма ревниво относились к попыткам людей превзойти их в искусстве музицирования. Так, легендарный флейтист Марсий, вызвавший Аполлона на музыкальное состязание и побежденный им, подвергся жестокому наказанию: разгневанный бог содрал с неудачника кожу и в назидание повесил ее на дереве в Келенах (Фригия). При звуках флейты кожа Марсия трепетала. Фригийский же царь Мидас, несправедливо судивший состязание Аполлона с Марсием, был награжден ослиными ушами, которые ему приходилось прятать под шапкой.

В основе музыкальной культуры античности лежало неразрывное единство так называемых «мусических» искусств — музыки, поэзии и пляски.

Греческое музыкальное искусство было исключительно одnogолосным. Существовала только гетерофония одновременного звучания голоса и сопровождающего его инструмента, испол-

<sup>1</sup> *Флажолет* — высокая по регистру разновидность продольной флейты.

<sup>2</sup> См.: Г. Риман. Катехизис истории музыки, с. 24—25.

<sup>3</sup> *Хариты* — богини красоты, радости; изображались в виде прекрасных обнаженных девушек.

<sup>4</sup> *Сиринга* — сиринкс.

<sup>5</sup> Античная музыкальная эстетика, с. 268.

нявших мелодию и ее вариант, которые отличались лишь в деталях.

Уже в третьем тысячелетии до нашей эры на прилегающих к Греции островах Эгейского моря и в первую очередь на острове Крит, а также на материковой части страны, в городах Коринфе и Микенах, были весьма развиты театрально-зрелищные и «мусические» искусства. На специально оборудованных сценических площадках со скамьями и ложами для многочисленных зрителей и слушателей разыгрывались различного рода инсценировки типа культовых театрализованных церемоний; совершались торжественные процессии, также носившие культовый характер и связанные с производственной деятельностью, заупокойными обрядами и т. п. Особенно широкое распространение получали различные хороводные и групповые танцы, а также хоровое пение. Все эти разнообразные «действия» были объединены с музыкальным сопровождением, поручавшимся кифаре или авлосу. К сожалению, мы не располагаем данными, которые позволяли бы конкретно судить о стиле инструментальной партии, но можем предполагать ее характер исходя из самих танцев, среди которых были и плавные критские хороводы, запечатленные в строках Сафо:

Критянки, под гимн,  
Окрест огней янтарных  
Взвивали, кружась,  
Нежные ноги стройно,  
На мягком лугу,  
Цвет полевой топтали...<sup>1</sup>

и быстрые экстастические танцы со стремительными прыжками, описанные в «Одиссее»:

Сродники все и друзья Менелая, великого славой,  
Полны веселия были; на лире певец вдохновенный  
Громко звучал перед ними, и два прыгуна, соглашая  
С звонкой лирой прыжки, посреди их проворно скакали,<sup>2</sup>

и целый ряд пантомимических танцев, обусловивших участвующим в них прозвания «мудроруких» и, наконец, большое число народных плясок в сопровождении духового инструмента, о чем Лукиан писал: «...деревенщина [на пирушках и в опьянении] выделяет часто под дудку женщины порывистые тяжелые прыжки».<sup>3</sup>

Сохранившиеся изображения (настенные, скульптурные, роспись сосудов и т. п.) позволяют предположить сравнительно высокий уровень духовой инструментальной музыкальной культуры. Роспись критского глиняного саркофага, содержащая сцену жертвоприношения и погребальное шествие, включает в себя исполнителей на двойном авлосе. Еще одно шествие,

<sup>1</sup> Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков. М., 1914, с. 115.

<sup>2</sup> «Одиссея», песнь 4, стихи 15—19.

<sup>3</sup> Лукиан. Собр. соч., т. II. «Academia», М.—Л., 1935, с. 63.

послужившее темой для настенной росписи, сопровождается певцом, музыкантами, играющими на систре, двойном авлосе и семиструнной кифаре. Изображения игры на авлосе сравнительно часто встречаются среди материалов, обнаруженных археологами.

Традиционным было использование музыкальных инструментов в быту древних греков. Наряду с кифарой или *форминксом*<sup>1</sup> здесь не меньшей популярностью пользовался авлос. Свадебные обряды, например, не обходились без «звонко рокочущих лир» и «громких звуков свирели».<sup>2</sup> Живую картину подобного торжества с факельным шествием, пением, пляской и инструментальной — в том числе и духовой — музыкой, мы находим у древнегреческого поэта Гезиода (VIII в. до н. э.):

Свадьба была: раздавалась громкая песнь Гименея;  
Факелов блеск, в руках у прислужниц невесты горевших,  
Лился далеко, и, ими сияя, они выступали  
Все впереди, а за ними шли хоры мужчин, распевая  
Песни шутливо. Под громкие звуки свирели лилась здесь  
Нежная песня детей, и эхо вокруг раздавалось.  
Девы под звуки форминги вели веселые танцы.  
Шумным гулянием шла молодежь со звуками флейты,  
Те ж выступали танцуя под песню с шутливым припевом.<sup>3</sup>

Описание свадьбы встречаем и у Гомера:

Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются  
Лир и свирелей веселые звуки...<sup>4</sup>

В дальнейшем развитии инструментальной музыки исключительно велико значение общегосударственных игр-соревнований. Если знаменитые Олимпийские игры в Олимпии в Элиде (776 г. до н. э.) не содержали музыкальных состязаний, то в Пифийских играх в Дельфах в Фокиде (ок. 586 г. до н. э.) и в Немейских играх в Арголиде (573 г. до н. э.) музыкальным искусствам отводится ведущее место.

Именно в этот период закрепляются новые, весьма значительные в музыкальном отношении жанры с инструментальным сопровождением: кифародия — пение с аккомпанементом кифары и авлодия — пение с аккомпанементом авлоса. Изобретателем первого считался Терпандр — победитель музыкальных соревнований в Спарте (ок. 676 г.). Изобретателем второго был, очевидно, Клонас из Тегеи (в Аркадии), крупнейший авлет, современник Терпандро.

Аккомпанемент пению являлся наиболее распространенной функцией музыкальных инструментов. В этой, казалось бы, «зависимой» области перед инструменталистом-исполнителем стояли

<sup>1</sup> Ф о р м и н к с — струнный щипковый инструмент типа лиры.

<sup>2</sup> Т. е. авлоса.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. I, с. 271.

<sup>4</sup> Там же.

задачи незаурядной трудности. Дело в том, что детально разработанной аккомпанирующей партии у греков не существовало. Исполнителем усваивалась только общая ее структура, «мелодический костяк», на основе которого «инструментальная строчка» импровизировалась и фактически «сочинялась» каждый раз заново.<sup>1</sup> Недаром древнегреческий писатель Аристид Квинтилиан ставил знак равенства между исполнительством и творчеством. Отсюда проистекают и особенности древнегреческой нотации. Это своеобразная табулатура — условная система музыкальной записи при помощи букв греческого и финикийского алфавита, предоставлявшая полную свободу импровизации:<sup>2</sup> нотными знаками не фиксировалась даже высота отдельных тонов; обозначалась лишь их аппликатура, способ звукоизвлечения.

Авлодия была менее популярна, чем кифародия.<sup>3</sup> Она применялась преимущественно в военных походах и при гимнастических упражнениях, а также использовалась в древнегреческой трагедии, где хоры сопровождалась авлосом. В последнем случае авлет именовался «хоравлом» (от слов «хор» и «авлос»). Существовали специальные, предназначенные для авлодии, *номы*.<sup>4</sup> Среди них наиболее известны элегии: жалобные погребальные песни — причитания по умершим.

Выдающееся значение — по-видимому, под воздействием инструментальной культуры Азии — приобрел в Греции жанр инструментального соло на авлосе, получивший название авлетики. Причиной успеха авлетики, превзошедшей в этом отношении кифаристику (сольное исполнение на кифаре), вероятно, следует считать победу на музыкальных состязаниях Пифийских игр в 586 году до нашей эры авлета Сакада из Аргоса. Исполненный им так называемый «пифийский ном» получил всеобщее признание и использовался в качестве сольной торжественной пьесы в течение почти трех веков. Это произведение, содержанием которого является борьба Аполлона с Пифоном и победа Аполлона, представляет собой древнейший из известных нам образцов программной инструментальной музыки.

<sup>1</sup> Нетрудно обнаружить здесь прямую связь с музыкальной практикой Индии (система «шруги») и с образцами нотной записи Китая.

<sup>2</sup> Поэтому расшифровка древнегреческой нотной записи, впервые произведенная Куртом Заком в 1923 г., не воспроизвела подлинного характера античной музыки, а явилась лишь простейшей схемой живого исполнения. В Древней Греции существовали две различные системы нотной записи — вокальная и инструментальная. Последняя была древнейшей. Из этого не следует, однако, делать вывод о приоритете инструментальной музыки по сравнению с вокальной; вокальное исполнительство, базировавшееся на разучивании по памяти, дольше обходилось без специально разработанной нотации.

<sup>3</sup> В репертуар кифародии входили любовные, застольные, сатирические песни, а также фрагменты эпосов, предваряемые значительным инструментальным вступлением. Кроме того, исполнялась специальная концертная пьеса для кифары — «кифаредический ном», состоящая из семи частей и посвященная Аполлону.

<sup>4</sup> Ном — напев, служащий основой ряда других мелодий.



«Пифийский ном» разделяется на пять обязательных «картин-эпизодов» (исполняемых как отдельные части) с следующим содержанием: испытание места боя, вызов на бой, воспроизведение самого боя, победа Аполлона над Пифоном и победный танец Аполлона.

Границы частей определялись переменной ритма. В музыке звучали трубные сигналы, имитировались бранные речи, зубовый скрежет и т. д.

Выдающийся интерес представляет обнаружение уже в нашу эпоху — в 20-е годы XX века — у бедуинов Туниса сольных произведений для флейты, весьма близких античному ному Сакада. Аналогичен сюжет, в центре которого — единоборство с чудовищем. Изменились только действующие лица: вместо мифологической борьбы бога с Пифоном изображается нападение льва на беззащитную супружескую чету, оказавшуюся в пустыне. Совпадает также с номом Сакада форма (5 частей) и звукоизобразительные моменты. Р. Грубер предполагает, что богатая мимика и выразительные телодвижения играющего, возможно, соответствовали характеру исполнения, свойственному древним авлетам.<sup>1</sup>

Хотя авлетика и кифаристика достигли сравнительно высокого уровня, основной функцией музыкальных инструментов оставалось все же сопровождение, аккомпанемент.

Некоторое распространение получили в Греции также и инструментальные ансамбли: дуэт авлетов (*синавлия*), представлявший собой варьированное изложение одним из авлетов темы, исполняемой другим (гетерофония), а также дуэт авлоса и кифары — сопоставление протяжных, длящихся звуков авлоса с короткими, быстро затихающими подголосками кифары. Последний вид музицирования встречался, главным образом, в частном, семейном кругу. Интересная разновидность инструментального сопровождения (нередко с участием авлоса) — *крузис* — возникла в произведениях Архилоха из Пароса (середина VII в. до н. э.). Этот поэт-музыкант, насытивший свое творчество яркими чертами народности, пользовался аккомпанементом, «насквозь пронизывающим пение».

Новый этап развития музыкальной культуры Эллады связан с древнегреческой трагедией. Музыка вошла в трагедию в качестве одной из сторон этого театрально-драматического жанра. К сожалению, за исключением небольшого отрывка, состоящего из тридцати нот, она до нашего времени не дошла, и мы можем лишь строить о ней предположения на основании косвенных данных. Музыкальное сопровождение осуществлялось главным образом при помощи двойного авлоса (следовательно, преимущество отдавалось авлодии). Несмотря на то, что музыка в древнегреческой трагедии прерывалась разговорными моментами, они

<sup>1</sup> См.: Р. И. Грубер История музыкальной культуры, т I, ч. I, с. 322.

не доминировали, тем более что диалоги имели стихотворную форму и произносились нараспев.

Установление нового стиля характеризует античную музыку на пороге эллинистического периода (последние три-четыре века до н. э. и первые века н. э.). В эту пору греческая культура получила мировое распространение, но в свою очередь подверглась воздействиям со стороны иноземных, большей частью древневосточных цивилизаций. Именно сплав одного с другим и образовал в значительной степени космополитическую культуру эпохи эллинизма. Музыка на этом этапе существенно меняет свой характер. Она становится пышно-декоративной. Создаются огромные оркестры, включающие в себя едва ли не все известные тогда музыкальные инструменты. Для таких инструментальных ансамблей строятся специальные концертные залы — «Одеоны». Исполнение приобретает черты утонченности, рафинированности и чисто внешней, блестящей виртуозности. Профессиональная музыка все более становится лишь средством забавы. Вместе с тем инструментальная музыка вошла глубоко в быт Древней Греции. «В самом деле, — указывает Р. Грубер, — инструменты сопровождали любое событие общественного и личного плана: свадьбу, похороны — но и сбор винограда, возношение молитв, совершенные культовых возлияний — но и возвращение домой победителя состязаний; ритмические движения гребцов и гимнастов — и поддержание воинского духа в битве — все это поводы для музыки при обязательном участии инструментов».<sup>1</sup>

Использование инструментов в Греции по сравнению со странами Востока было во многом иным, несмотря на близкое родство, связывавшее античную культуру с восточной. Греческая музыка решительно отошла от шумовых эффектов. Почти полностью были отвергнуты ударные, сохранившие свое значение только в оргиастических, «многошумных» дионисийских празднествах, да в некоторых магических культовых обрядах. В авлосе, с его резким и острым звуком, так отвечавшим требованиям дионисийского культа, обнаружились новые выразительные качества, соответствовавшие и программной звукоизобразительности Сакадова нома и тонкой одухотворенности Еврипидовой трагедии. В последнем веке до нашей эры авлос был усовершенствован. Число игровых отверстий увеличилось до пятнадцати, некоторые из них закрывались специальными вращающимися кольцами. Это существенно облегчило процесс игры — стали возможны переходы в любые лады. Функции кифары и авлоса строго разграничились: кифара сопровождала лирическую и эпическую поэзию, авлос — дионисийские действия, представления трагедий, гимнастические упражнения и военные походы.

История сохранила имена выдающихся древнегреческих виртуозов. Наиболее известными авлетами были: Мемнерм (VII в.

<sup>1</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I ч. I, с. 320.

до н. э.), Гиерак (VII в. до н. э.), Полимнест из Калафона (IV—V вв. до н. э.) — один из зачинателей авлодии и пользовавшиеся огромной известностью фиванцы Дорион и Антигенид (IV в. до н. э.).

#### ДРЕВНИЙ РИМ

Дальнейший путь античной инструментальной музыки прослеживается в музыкальной культуре Рима. Корни ее уходили в самую глубину римской истории. С древнейших времен идут и традиции использования духовых инструментов. До нас дошли сведения о свадебных, застольных, триумфальных песнях под звуки *тибии* — такое название получил в Риме авлос; и о празднествах салиев (плясунов) с военными танцами под звуки своеобразных труб, именовавшихся *тубами* (последние считались священными; два раза в год происходило празднество, посвященное очищению этих труб). Предшественники римлян на Апеннинском полуострове — этруски уже в начале V века до нашей эры сопровождали звуками тибии кулачные бои и даже экзекуции рабов.

Но расцвет Римской империи (II в. до н. э.) совпал с эпохой эллинистической культуры Греции, и традиции музыкального упадка Древней Эллады стали образцом для римской музыки. Тенденции развлекательности, усиленные мощным влиянием уклада жизни этой хищной военной державы, определяли развитие музыкальной жизни Рима. Музыка обслуживала зрелища, звучала на праздниках и пирах — пышность, помпезность, декоративность становятся ее отличительными признаками. Отсюда потребность в грандиозных массовых музыкальных формах. По утверждению Сенеки, участвовавшие в представлении певцы и оркестранты занимали не только сцену, но и все свободные от зрителей места театра, вмещающего от 7 до 12 тысяч человек. «В театре собирается больше певцов, чем некогда зрителей». Отсюда же и принципы отбора и использования духовых инструментов.

Древнеримский инструментарий мало отличался от греческого. Как в том, так и в другом главное место занимали кифара и авлос — тибия. Однако самый характер римского музицирования обусловил определенное расширение группы шумовых и духовых инструментов. Из последних кроме авлоса нам известны металлические: *туба* — прямая труба низкого звучания; *литуус* — с цилиндрическим прямым стволом и изогнутым раструбом, издававший высоким резким звуком; *корну* — с коническим стволом, изящным раструбом и поперечной планкой для держания, по звуку близкий валторне; изогнутая *букцина* — по ряду сведений предок тромбона (звучала еще ниже тубы). Все эти инструменты использовались в военном быту, причем туба исключительно в пехоте, литуус — в кавалерии. Некоторым распространением пользовался и пришелец из Греции — сиринкс.

Функции кифары и авлоса были разделены: первая сопровождала лирические хоры, второй — драматическое пение. Музыкальные инструменты разграничивались на «мужские» и «женские». Среди духовых к первым относили тубу, к последним — фригийский авлос. Между ними — «более мужественный» пифийский (низкий) авлос, и «более женственный» хоровой (высокий) авлос. Стало быть, в Риме бытовали разнообразные типы авлоса. Считалось, что струнные инструменты вызывают покой и ясность, а духовые — возбуждают состояние аффекта. Знаменитый авлет Каний (I в.) приписывает пифийскому авлосу способность «умерять печаль, усиливать радость, заставляя любящих любить сильнее, а верующих — приходить в молитвенный экстаз».<sup>1</sup>

В римской музыкальной практике укоренилось совершенно неслыханное в греческом музицировании (за исключением дуэта авлоса и кифары) сочетание разнородных инструментов. Лира, свирель и берекинтийский (фригийский — по горе Берекинты во Фригии) авлос сопровождали храмовое пение во времена Горация; авлос, цимбалы и литавры звучали вместе с голосом в культовых песнях; были известны оркестры, состоящие из авлоса, лиры, сиринкса и других инструментов. Изобретатель пантомимы Пилад выводит в свои представления специальный оркестр. Главным инструментом здесь был авлос; кроме него — кифары, лиры, кимвалы, сиринксы и цимбалы. Такт четко отбивался скабиллумом. Такое «звукосмешение» вызывалось, однако, не требованиями художественной содержательности: указанный состав, по-видимому, лучше всего подходил для шума, треска и свиста, наполнявших музыку так называемых «трагических пантомим» Пилада. Во время боя гладиаторов также играл ансамбль из трубы, рогов и водяного органа.

Возрастала популярность музыки чувственной, «щекочущей слух», предназначенной для услаждения досуга. В домах вельмож процветали певческие и инструментальные капеллы, составленные из сотен рабов. Музыка и пение днем и ночью звучали на виллах, в местах отдыха и празднеств, певцы и музыканты сопровождали господ в загородных прогулках. Колоссальное распространение получили разнообразные формы застольной музыки: пышные пиры украшались пением огромных хоров, плясками андалузков, чтением стихов Сафо и Анакреонта, игрой на авлосе. «Когда благородный господин, — свидетельствует современник, — утомится, его усыпляет музыка флейт или пение кастратов, а водяной орган и лира, величиною с двухколесную колесницу, снова поднимают его ослабевший дух».<sup>2</sup> Следует указать также на тесную связь музыки с поэзией. Чтение стихов обязательно сопровождалось лирой, кифарой или авлосом. Исполни-

<sup>1</sup> Музыкальная культура древнего мира, с. 198.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. I, с. 304.

ние поэтических произведений было порой настолько «омузыкалено», что становилось основой для танцевального действия.

Большую популярность приобрела сольная исполнительская практика. Растущий интерес к музыке привел в I веке до нашей эры к самостоятельным инструментальным концертам с участием исполнителей и на духовых инструментах. Вошли в моду публичные выступления виртуозов на авлосе. Концерты их обставлялись с большой торжественностью.<sup>1</sup> Залы предоставлялись не только местным исполнителям, но и гастролерам из многих стран мира. Своего зенита концертная культура Рима достигла к началу нашей эры, когда император Нерон, претендовавший, как известно, на лавры поэта, певца и кифареда, учредил (в 60 г. до н. э.) регулярно созываемые «греческие состязания». Позднее они были реорганизованы Домицианом, получили название «капитолийских» и проводились раз в четыре года. В тех и других духовому искусству отводилось видное место. Соревнующиеся съезжались со всех концов света, ибо победа означала не только римское, но и мировое первенство. В состязаниях участвовали исполнители на пифийском сольном авлосе. Авлос аккомпанировал также хору. Звучали произведения признанных мастеров: Тимофея из Милета, Поллида, Фалеса и пр. Сильнейший венчался лавровым венком, имя его увековечивалось на каменной плите, устанавливаемой в честь события. Некоторые из таких надписей сохранились до наших дней. Вместе с победителем чествовался и воспитавший его учитель музыки. Эта профессия, в связи с растущим успехом исполнительского искусства, пользовалась большими привилегиями, редко предоставляемыми даже видным ученым и литераторам.

Активность концертной жизни Рима, ее размах не вызывает сомнений. Характер декоративно-праздничных римских «музыкальных зрелищ», столь отличных от музицирований Древней Эллады поры подъема, с их высокой этической значимостью, заставляет предположить и совершенно иной исполнительский стиль, затронувший, разумеется, и духовую сферу. Он отличался, очевидно, стремлением к сильным ярким звучностям, внешнему блеску, поверхностно-виртуозным эффектам. Именно с этим следует связать и видоизменения авлоса в начале I века нашей эры. Они выразились в некоторой реконструкции системы игровых отверстий и утяжелении медной оправы. В результате авлос получил новые виртуозные возможности и огромную силу звука, позволявшую в этом отношении соперничать с тубой.

<sup>1</sup> Артисты «выступали в роскошных праздничных «пифийских» одеждах: длинном, вышитом золотом таларе, пурпуровом, пестро изукрашенном плаще, с золотым венком на голове, в котором сияли драгоценности» (сб. Музыкальная культура древнего мира, с. 209—210).



## Глава II

# ДУХОВОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЭПОХУ СРЕДНИХ ВЕКОВ

### УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ И ИНСТРУМЕНТАРИИ

Падение Рима положило конец античности. На развалинах древнего мира возникла новая социально-экономическая формация — феодализм. Это был глубокий, огромного исторического значения перелом. Переход к новому общественному строю породил и новую идеологию, резко противостоящую античной. Характер молодой феодальной культуры, начавшей с полного отрицания античного наследия, исчерпывающе разъяснил Энгельс: «Средневековье развилось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших всю свою прежнюю цивилизацию, городов. В результате, как это бывает на всех ранних ступенях развития, монополия на интеллектуальное образование досталась попам и само образование приняло тем самым преимущественно богословский характер».<sup>1</sup>

Теснейшая связь с церковью является главной, важнейшей особенностью и средневековой музыкальной культуры. Традиции античного музыкального искусства с его гуманными этическими идеалами и культом наслаждения отвергаются как достояние язычества. В жертву религиозному аскетизму приносится прежде всего чувственно-эмоциональная сторона музыки. Определяющим остается лишь содержание духовного текста. «Пусть христов раб так поет, чтобы не голос его нравился, а нравились бы слова», — гласит одно из богословских сочинений того времени. На протяжении первого тысячелетия нашей эры в Европе диктатура церкви, по сути дела, не оставляла путей для развития какой бы то ни было другой музыкальной отрасли кроме церковной. Понятно, что и «изнеженные хроматические напевы» инструментальной музыки, этого характерного порождения эллинизма, и игра

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 2-е, т. VII. Госполитиздат, М., 1956, с. 360.

на музыкальных инструментах, расцениваемая как «лживое искусство», навлекли на себя строгий запрет. Преследованиям подверглись и самые инструменты, изгнанные из церковной практики вплоть до VIII века. «Непозволительно верным христианам,— говорил Киприан,— совершенно непозволительно ни присутствовать на зрелищах, ни быть вместе с теми, которых Греция посылает всюду для увеселения слуха, научив их разным пустым искусствам. Вот один из них подражает грубому воинскому шуму трубы; другой, дую во флейту, извлекает из нее печальные звуки; а тот, с усилием захватив в легкие дыхание, перебирает отверстия органа, и, то сдерживая дыхание, то втягивая его внутрь, выпуская воздух через известные щели инструментов и затем прерывая звук на известном колене — благодарный художнику, который дал ему язык,— пытается говорить пальцами». Киприану вторит Климент Александрийский: «Кто часто отдается слушанию игры на флейтах, на струнных инструментах, кто принимает участие в хороводах, плясках, египетском битии в ладоши и тому подобном неприличном и легкомысленном препровождении времени, тот скоро доходит до больших неприличий и разнузданности, переходит к шуму тимпанов, начинает неистовствовать на инструментах мечтательного культа. Весьма легко подобное пиршество переходит в пьяный спектакль. Предоставим посему флейты пастухам, людям суеверным, поспешающим на богослужение идольское; желаем мы скорейшего изгнания этих инструментов с наших трезвых общественных пиршеств; они приличны более скотам, чем людям; пусть пользуются ими люди глупые...»<sup>1</sup>

Однако по мере распространения христианства церковь постепенно начинает допускать в храмы музыкальные инструменты, но придает им узкую символично-религиозную значимость: псалтирь, десятиструнный инструмент — есть не что иное, как десять библейских заповедей; в другом случае десятиструнный псалтериум символически истолковывается как человеческое тело с его пятью чувствами и пятью силами души; «арфа — аллегорическое изображение восхваляющих бога, ее струны — души верующих, как бы возбуждаемые плектром божественного логоса, а вся в целом музыкальная гармония — не что иное, как гармония и согласие христианской церкви». В иных высказываниях музыкальные инструменты как бы воплощают собой тот или иной элемент в иерархии теологических ценностей. «Псалтериумы — возвещают царство небесное, тимпаны предвещают плоти умерщвление, флейты — плач ради приобщения к вечной радости, кифары — радость внушают верным из-за незыблемости вечных благ».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. «Музыка», М., 1966, с. 29—30.

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья, с. 21.

В то же время, вопреки церковным запретам, в средневековой Европе, стихийно кристаллизуется новая демократическая культура. Она вызревает в самобытном и разнообразнейшем творчестве носителей народного искусства — мимов, жонглеров и шпильманов, этих популярных бродячих артистов, «мастеров на все руки», сочетавших мелкую торговлю вразнос, цирковые выступления, акробатические трюки с игрой на инструментах. «Пронся светскую музыкальную культуру сквозь средневековые,— пишет Т. Ливанова,— жонглеры выполняли большую историческую роль. Именно на основе их музыкальной практики, их традиций, развились ранние формы светской музыкально-поэтической лирики. Они же представляли, главным образом, инструментальную музыку в быту, тогда как церковь принимала ее с таким трудом... Как литературные документы, так и памятники изобразительного искусства позволяют думать, что инструментальная музыка оставалась прежде всего достоянием жонглеров и менестрелей, поющих, пляшущих, дающих представления под звуки своих инструментов».<sup>1</sup> Именно здесь в сфере народного музицирования получают прибежище и дальнейшее развитие ассимилировавшиеся в Европе типы музыкального инструментария. Среди духовых тут, в первую очередь, представители флейтового и гобойного семейств.

Распространением пользовались как продольные, так и поперечные флейты. Предпочтение следует отдать, по-видимому, первым, чаще встречающимся на сохранившихся изображениях. Это преимущественно прямые инструменты с клювообразным наконечником (свистковым устройством) и игровыми отверстиями, сходные по типу с бытовавшими в странах Востока. Аналогичные формы наблюдались в Северной Индии, арабо-персидском культурном круге, а также на мусульманском побережье Африки (под арабским названием *sabbaba*) и в Испании (под именем *ajabea*).<sup>2</sup> Модификации европейских средневековых флейт уже ясно намечают пути их эволюции. Мы различаем здесь инструменты, развившиеся в известные образцы прямых продольных флейт типа немецкой *schnabelflöte* или *blockflöte*, а также описанные в XVI столетии Вирдунгом — швегель (*schwegel*) и руспфейфе (*rufspfeif*). Швегель, как и в более поздние времена, предназначался для одной руки (вторая была занята игрой на барабанах), но имел в эту эпоху всего два игровых отверстия и соответственно весьма ограниченный объем. Руспфейфе — тростниковая трубка с четырьмя игровыми отверстиями — ничем не отличалась от своего аналога более позднего времени. С начала средних веков бытует и так называемая двойная продольная

<sup>1</sup> Т. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 г. Музгиз, М., 1940, с. 73—74.

<sup>2</sup> Иноязычные написания инструментов даются по первоисточникам или наиболее авторитетным справочникам.

флейта (doppel-blockflöte), представлявшая собой два параллельных ствола с единым механизмом звукоизвлечения — свистковым устройством. К XVI столетию различаются два типа таких флейт: с неодинаковым расположением игровых отверстий на стволах, что свидетельствует о бурдонной практике (на одной трубке звучала мелодия, на другой — непрерывный сопровождавший ее тон); и с одинаково расположенными отверстиями, позволявшими извлекать одновременно два звука («аккордовая флейта»)<sup>1</sup>. Налиествовала также (главным образом в народной музыкальной практике) и флейта Пана.

К началу второго тысячелетия нашей эры возникает уже зрелая форма продольной флейты: инструмент из дерева или слоновой кости с суженным каналом обратно-конической формы, с семью игровыми отверстиями на лицевой стороне ствола и одним — на тыльной. Нижнее из лицевых отверстий дублировано. Оно предназначалось для мизинца: исполнители в эту эпоху держали руки по-разному — одни левую внизу, другие правую — и в зависимости от этого пользовались тем или иным из двух симметрично расположенных возле раструба отверстий. Ненужное заклеивалось воском. Звучание было настолько нежным, что во Франции инструмент получил название *flûte douce* — нежная флейта. В этот же период возникает продольная флейта малого размера и соответственно более высокого звучания (*klein Ploeflöten*) с пятью игровыми отверстиями (четыре — из них одно парное — расположены на лицевой стороне ствола, одно — на тыльной).

Поперечная флейта, распространенная в Азии и Византии как инструмент пастухов, проникла в Европу также в начале средних веков. Пастушеская ее функция частично сохранилась. Однако главная линия эволюции инструмента связана с профессиональным музицированием. Правда, преимущества поперечной флейты по сравнению с продольной — свобода непосредственного (а не через механическое свистковое устройство) общения с инструментом, многообразие звучания, богатство красочной шкалы — выявились далеко не сразу. Поперечная флейта проникает сначала в народное искусство, позднее включается в музыкальную практику миннезингеров, используется в военной музыке. Европейской родиной инструмента стала Германия, что получило отражение в его названии — *немецкая флейта* (*flûte allemande* — фр.; *german flute* — англ.; *flauta alemana* — исп. и т. д.). Ранний тип поперечной флейты представлял собой цилиндрическую трубку из целого куска бука с отверстием для вдвухания воздуха на верхней боковой стороне и шестью игровыми отверстиями, расположенными в один ряд. Сравнительно

<sup>1</sup> Отдельные образцы двойных флейт изготавливались в Европе вплоть до XVIII в. (например, Хр. Шлегелем в Базеле), но в целом они сохранились лишь в народном музицировании, а из профессиональной практики исчезли.

узкое сверление облегчало извлечение звука и придавало яркость тембру.

Европейские инструменты гобойной группы также имеют восточное происхождение. Ни греческий авлос, ни римская тибия не вышли за рамки древней средиземноморской культуры и прекратили свое существование вместе с ней. Генеалогия европейского гобоя восходит главным образом к двум средневековым типам восточного гобойного семейства. Персидско-индийская *зурна* (*zugna*) — основоположник народных инструментов гобойного семейства в Восточной Европе. Завершением этого типа явилась народная французская *мюзетта* (*musette*, называвшаяся в XVII столетии гобоем де Пуату),<sup>1</sup> с ее изящным удлинненным корпусом и грушевидным раструбом, повлиявшая, по-видимому, на конструкцию гобоя д'амур. Другое и, очевидно, главное направление приводит к арабскому *замру* (*zamr*), чей короткий, плотный, резко-конический ствол, число и расположение игровых отверстий буквально повторяются в средневековых западноевропейских (например, итальянских) гобойных инструментах. Насколько можно судить, они более всего соответствовали особенностям современных гобоев.

Европейские музыканты в этот период унаследовали (и удерживали вплоть до XVII в.) также и восточную манеру игры. Трость полностью погружалась в рот. Губы охватывали твердое ее основание и упирались в чашеобразную пластинку, венчающую верхнюю часть ствола. Тростниковые пластинки (можно предположить, что они не разделялись, а только сплющивались, как у современной восточной или закавказской зурны) свободно вибрировали в полости рта, уподоблявшейся воздушному резервуару. Это давало преимущества в снабжении инструмента воздухом (музыкант мог свободно дышать носом и возобновлять воздушный запас без перерывов в игре), но вместе с тем влекло и большие недостатки — губной аппарат исполнителя, не соприкасавшийся с самой чувствительной, звучащей частью трости, не мог непосредственно воздействовать на нее, а стало быть, и влиять на окраску и силу звука, который получался чрезвычайно громким, острым и монотонным.

Также к эпохе средних веков относится возникновение важнейшего ответвления гобойной группы — целого семейства язычковых деревянных духовых инструментов с коническим стволом, получивших в музыковедческой литературе крайне неопределенное название «средневековых западноевропейских свирелей». Можно думать, что они были завезены в Европу с Востока в последней четверти первого тысячелетия нашей эры. Во всяком случае, в этот период в практике жонглеров и шпильманов уже

<sup>1</sup> Инструмент гобойного семейства с воздушной камерой, в которой помещалась двуязычковая трость. Использовался во Франции. В XVII в. известны три разновидности: сопрано, альт, бас.



использовались духовые инструменты подобного типа.<sup>1</sup> Они прочно вошли в музыкальную жизнь Европы и, постепенно совершенствуясь, составили обширную группу одинаковых по конструкции и принципу звукоизвлечения инструментов разных строев (с разницей в квинту). Дискантовые и сопрановые назывались *шалмеями*; альтовые, теноровые, баритоновые — *поммерами*; басовые и контрабасовые — *бомбардами*, *бомбардоне* или *большими басовыми поммерами*. Каждый из них располагал диатоническим звукорядом, объемом около двух октав. В период расцвета, приблизительно к началу XVI века, это семейство, в полном своем составе, охватывало около  $5\frac{1}{2}$  октав (от F<sub>1</sub> до h<sup>3</sup>). Все его представители изготавливались из целого куска дерева в форме прямой трубы с большим воронкообразным раструбом и семью игровыми отверстиями. На шалмее нижнее — двойное, как у продольной флейты. Басовые инструменты достигали огромных размеров: длина бомбарды, например, составляла 10 футов (около трех метров); некоторые из игровых отверстий, в силу недосыгаемости для исполнителя, снабжались клапанами иногда с ажурным металлическим ограждением — «фонтанеллой». Короткие дискантовые и сопрановые инструменты обходились без них. Звук извлекался при помощи двойной трости. У басовых инструментов она насаживалась на изогнутую металлическую трубку, напоминавшую фаготный «эс». Трость шалмеев и поммеров навязывалась на короткий металлический штифт (подобный гобойному) и через него сообщалась непосредственно с каналом ствола инструмента. Она заключалась в специальный чашеобразный мундштук («пируэтт»), который служил упором для губ исполнителя.<sup>2</sup> Последние охватывали, таким образом, лишь ту небольшую часть пластинок трости, которая поднималась над краями мундштука. Стало быть, и управление тростью чрезвычайно ограничивалось. Отсюда и особенности звучания: высокие инструменты хлопали по-куриному, низкие же гудели и жужжали с неизменяемой силой. Современники отмечали грубость, резкость, гнусавость их тембра, неточность интонации. Вместе с тем значение этих неуклюжих и трудноуправляемых инструментов в развитии европейской инструментальной культуры огромно. Именно они явились прямыми предками гобоя и фагота.

Искусство игры на шалмеях, поммерах, бомбардах исходило из Германии, где эти инструменты были распространены в наибольшей степени. Известно, что в 1391 году два арагонских менестреля предприняли дальнейшее путешествие специально для вербовки в Испанию немецких исполнителей на шалмеях, бомбардах, корнамузах.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> См. средневековые миниатюры в книге Р. И. Грубера «История музыкальной культуры» (т. I, ч. 1, с. 513 и 516).

<sup>2</sup> Басовые типы (бомбарды и бомбардоне) такого мундштука не имели.

<sup>3</sup> До XVII столетия — тип волынки (подробнее на с. 83).

Среди представителей гобойного семейства, бытовавших в эпоху средних веков, следует назвать также *крумгорн* (krumhorn), вошедший в практику, очевидно, в начале второго тысячелетия. Наиболее раннее упоминание о нем, по свидетельству К. Закса, относится к 1300 году.<sup>1</sup>

Этот распространенный в Европе вплоть до XVIII столетия деревянный язычковый инструмент имел изогнутую (в виде крюка) форму, преобладающий цилиндрический (лишь в нижней трети — конический) канал и шесть игровых отверстий на прямом отрезке ствола. Звук извлекался при помощи двойной трости, заключенной в специальную камеру. Таким обра-



Крумгорн

С картины В. Карпаччо. 1510 г

зом, губы исполнителя с тростью не соприкасались. Однако тембр крумгорна был менее резок, чем тембр бомбарды или шалмея, связь с которыми, несомненно, наличествовала. Чрезвычайно любопытна мундштучная разновидность крумгорна *блатершпиль* (blaterfpil, platerspiel). Она полностью сохраняла форму язычкового крумгорна (лишь отверстий было три), но вместо трости здесь использовался чашеобразный мундштук, соединенный с воздушным резервуаром типа волыночного.

Если флейтовые и гобойные типы на протяжении первого тысячелетия нашей эры были теснейшим образом связаны с деятельностью странствующих народных жонглеров, то судьба представителей трубного семейства сложилась иначе. Утвердившись в странах Древнего Востока и средиземноморского бассейна в качестве инструментов военных и сигнальных, они превратились в неперменный атрибут традиционных обычаев, торжественных церемоний и ритуалов. Особенно это коснулось труб, которыми и пользоваться-то могли лишь представители привилегированных каст. В таких условиях начала свой путь европейская, начала средних веков, металлическая прямая труба. Украшенная

<sup>1</sup> Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Lpz., 1930, S. 333.

четырёхугольным штандартом, она оставалась избранным военно-сигнальным и церемониальным инструментом дворян и рыцарей. И по внешнему своему виду — если судить по изображениям VIII века — европейская труба являлась повторением восточных военных труб и римской тубы. Основной тип европейской трубы представлен сравнительно длинными жестяными инструментами, как правило прямыми, очень редко — чуть изогнутыми. Большинство таких труб имело узкий, едва расширяющийся ствол с довольно глубоким выпуклым раструбом — плоским, широким, в виде тарелки. Совершенно аналогичны им — как можно судить по сохранившимся изображениям — восточные, так называемые «сарацинские» трубы. На грани второго тысячелетия в Европе по отношению ко всем этим инструментам начинает использоваться старофранцузское название *бузинэ* (*buisine*) или немецкое *бузине* (*busine*). Оба произошли от латинского «букцина», что подчеркивает их римское происхождение.<sup>1</sup>

Что же касается горнов, то вплоть до средних веков простые рога широко использовались западными народами в тех случаях, когда возникала необходимость в сигнале, превосходящем по силе человеческий голос. В широком смысле слова мы называем горнами такие инструменты, предшественниками которых является рог из звериного рога (а также из слоновых бивней). Ствол у сигнальных горнов конической изогнутой формы, звук полный, с преобладанием нижних обертонов натуральной шкалы, но глухой и неокрашенный. К тому же отсутствие мундштука и неравномерность естественного канала нередко приводили к крупным недостаткам в чистоте и стабильности звучания. Это вызвало постепенную замену рогов в военной практике трубами и вытеснение их в охотничий, пастушеский, сторожевой обиход.

Различались три типа рогов: малые, почти прямые, ясного звучания — *цинки* (*zincen*); средние (*mittelhörner*), настроенные более низко; полные, или *половинные* рога (*rüdenhorner*), имевшие грубый низкий звук. Эти разновидности имели общее название *hieforner* (от слова «Hüfte» — набедренные); рога носили на бедре и изготавливали из рога буйвола. В X—XI столетиях из Византии в Европу пришли роскошные, часто с богатой резьбой рога *олифанты*. Они были признаны по значению равными мечу и составляли одну из важных деталей рыцарского снаряжения, однако долго в военной практике не удержались и также перешли в охотничий быт.

Средние века не знали металлических рогов. Они изготавливались в более ранние эпохи и всегда имитировали форму естественного рога. Таковы обнаруженные в раскопках замеча-

<sup>1</sup> На востоке эти трубы бытовали под арабским названием *аль нафир* (*al naḥīr*), в Испании и Португалии — *анафил* (*anafil*). Их потомков можно встретить и ныне в Иране, Тибете, Индии, Китае, Монголии.

тельные инструменты раннего бронзового века западнобалтийские *луры*, имевшие своим прообразом клык мамонта и, очевидно, лишь в силу исчезновения мамонтовой кости изготовленные из бронзы. Лурам придавалась изогнутая в виде буквы S форма, на раструбе — декоративная тарелка, звук извлекался при помощи мундштука, близкого современному. Уже на рубеже нашей эры начался процесс изменения формы горнов, затронувший ранее всего металлические рога. Они постепенно превращались из частично изогнутых в спирально изогнутые. Такие инструменты встречались в Ассирии, Испании, Галлии, Германии, Скандинавии. Вершина развития данного типа — узкомензурный *согпи* этрусских и римских солдат. Эволюция формы естественных горнов началась в средние века, когда неуклонное увеличение размеров набедренных рогов привело (не позднее XIV в.) к изгибанию ствола инструмента. Возникли кольцеобразно свитые охотничьи и — на рубеже XVI столетия — несколько уменьшенные почтовые рога.

Разделение горнов и труб все более углублялось. И это вызывалось не только различиями в их звучании — приглушенном, неуверенном у первых, ярким, острым — у вторых. Как уже говорилось, трубы и ранее являлись достоянием привилегированных каст и классов. В эпоху же крестовых походов трубы — бузине — даже не рассматривались в Европе как предмет продажи. Они проникали туда не торговым путем, а отнимались у врага в жестоком бою и по своему значению приравнивались к оружию. Разумеется, такой инструмент не мог, подобно простому горну, остаться в руках солдата-простолюдина или бродячего музыканта, а почитался «благородным», «рыцарским» со всеми вытекающими отсюда условиями бытования. С конца XII столетия из изображений и описаний придворной жизни исчезли кривые рога (горны), уступив место изящной трубе. Примерно с 1200 года, когда армия разделилась на кавалерию и пехоту, бузине, получившая вскоре изогнутую форму, отошла к первой, а горны — ко второй. После падения рыцарства трубачи создали внутри музыкального мира привилегированную касту. Они не принимали участия ни в каких комедийных или других действиях.

Дальнейшее развитие трубы на Западе — резкое разделение между маленькими и большими (дискантовыми и басовыми) типами. Впервые оно было утверждено приказом короля Фридриха II в 1240 году. Приблизительно в этот период или несколько позже происходит вытеснение названия «бузине». В парижском описании инструментов в XIV столетии рядом с ним помечено «*trompe petit*» — труба малая.

В конце средних веков названия *trumbet* и *trumet* появились и в Германии. Таким образом, возникло новое наименование инструмента — *труба* (фр.— *trompe*, *trompete*; нем.— *trumbet*, *trumet*; итал.— *tromba*), сохранившееся до наших дней.

На протяжении средних веков все духовые инструменты имели произвольные размеры, зависевшие лишь от фантазии их изготовителя. Кристаллизация семейств, связанная с развитием ансамблевого музицирования, началась в эпоху Возрождения и достигла расцвета к концу XVI — началу XVII столетий.

#### МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА

С начала второго тысячелетия музыкальное развитие Европы происходит под сильным воздействием крупнейшего феодального государства Востока — Арабского Халифата. Его влияние заметно сказалось и в изучаемой нами сфере. Поэтому проследить дальнейший путь инструментально-духового искусства в Европе мы сможем не ранее чем, хотя бы кратко, коснемся его особенностей в странах Арабского Халифата.

Музыкальная культура последнего достигла в этот период высокого уровня. Формирование ее протекало в значительной степени под влиянием покоренных арабами стран, особенно Ирана (Персии), вклад которого в арабскую культуру был столь велик, что она получила название «арабо-персидской». Однако и такая формулировка не отражает всей полноты музыкальных традиций средневекового Востока, тесно связанных также и с самобытнейшим искусством народов Средней Азии. Об этом свидетельствуют археологические изыскания советских ученых, особенно последних лет.<sup>1</sup> Их данные еще ждут окончательных обобщений, но и отдельные опубликованные труды содержат сведения, по-новому освещающие данную проблему.<sup>2</sup>

В ряду прочих искусств восточная средневековая эстетика отводит музыке одно из первых мест. Музыка высоко ценилась при дворе иранских царей, привлекавшем своей просвещенностью художников, поэтов, музыкантов и певцов всего мира. При дворе постоянно музицировали, причем духовые инструменты звучали там наряду со струнными. Великий поэт Востока Фирдоуси так описывает одно из дворцовых празднеств:

...И стал тогда дворец, как будто сад весной,  
Сюда приглашены вельможи были шахом;  
В камнях дорогих пришли они на пир.  
На струнах шелковых, на флейтах музыканты  
Лилейнолицые играли пред царем...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> См.: В. Виноградов. О музыкальной археологии. — «Советская музыка», 1971, № 5.

<sup>2</sup> Здесь в первую очередь следует отметить книги Р. Л. Садокова «Музыкальная культура Древнего Хорезма» («Наука», М., 1970) и «Тысяча осколков золотого саза» («Советский композитор», М., 1971).

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 1, с. 456.



Музыка пользовалась популярностью и в народе. В дошедших до нас поэтических описаниях сельских хороводов упоминаются и «рассаженные в разных местах игреды» и «шумные звуки и гусельный гуд».<sup>1</sup> С пением, музыкой и играми проходили обрядовые символические праздники весны. Наличествовало и профессиональное музыкальное искусство, представителями которого были не только многочисленные придворные композиторы, певцы и исполнители, но и бродячие народные певцы «лури». Эта богатая музыкальная жизнь расцвела на почве древневосточных культурных традиций, наследником которых являлся Иран.

Инструментарий Востока был весьма богат. Разнообразием видов отличалась ударная группа, многочисленны струнные, среди которых знаменитый *уд* — лютня, ставшая в средние века и эпоху Возрождения распространеннейшим инструментом Западной Европы. Группа духовых привлекает внимание наличием нескольких инструментов, пригодных к полноценному сольному музицированию. Это, прежде всего, тростниковая поперечная флейта — *най*. Тембр ее считался наиболее близким человеческому голосу, потому *най* славился как благороднейший среди духовых инструментов. Из флейтовых следует упомянуть еще *куссабу* — открытую продольную флейту — и *мусикар*, или *органон* (по аналогии с органом) — разновидность флейты Пана.

Видную роль играли язычковые инструменты: выразительнейший с мягким теплым тембром *балабан*; *мизмар* — тростниковая трубка с надрезным язычком, а также зурна и замр, о которых, как о предках европейских гобойных инструментов, говорилось. В военном быту употреблялись известные нам прямые металлические трубы и мундштучный рог *баргул*. Некоторые другие представители трубного и рогового семейств использовались в охотничьей и сигнально-сторожевой практике, во время торжественных шествий и обрядов.

Воздействие восточного музыкального искусства явственно прослеживается в инструментально-исполнительской культуре Европы средних веков и далее — в эпоху Возрождения.

Музыкальная культура средневекового Востока сохранила основные особенности предшествующей — древневосточной и античной: единство музыки и поэзии, строго выдерживаемый принцип одноголосия, ведущую роль стихотворно-вокальной партии, импровизационный характер исполнения. Вместе с тем в восточном мелосе нашли отражение и совершенно новые мотивы, включавшие духовные переживания человека — его тоску и любовь, восторг и страдание. В соответствии с этим коренным образом изменился и характер музыки и музицирования, возник новый стиль инструментального, в том числе и духового искусства. Акомпанемент вокальной партии или танца обогащается

<sup>1</sup> «Гусельный гуд» следует понимать как термин поэтический. В арабско-персидской музыкальной практике использовались не гусли, а *канун* — инструмент близко родственного гуслиам типа.

сольным инструментальным прелюдированием, разнообразными и порой сложными вступлениями, интермедиями, отыгрышами. Появляется и большое число довольно значительных по размерам произведений, предназначенных для «сольного» исполнения на отдельных инструментах. Подход к ним заметно меняется. Возникает стремление приблизить инструментальную специфику к особенностям человеческого голоса, создать выразительную, плавную, сочную инструментальную кантилену. Все это воздействует на характер духового исполнительства: увеличивается ширина и протяженность мелодического дыхания, обогащаются способы звукоизвлечения, расширяется круг используемых инструментов, возникает стремление к расширению их исполнительских возможностей, а отсюда — к усовершенствованию конструкции. По сравнению с античностью, удельный вес инструментальной музыки в общей музыкальной культуре средневекового Востока значительно возрастает. Невозможно переоценить значение всех этих новшеств. Воспринятые в Европе, они решительно противостояли местной религиозно-аскетической эстетике и явились мощным стимулом развития европейского исполнительского искусства и инструментального строительства на протяжении нескольких веков. Это были глубоко плодотворные связи.

Не менее эффективными были воздействия и восточной научно-теоретической мысли. Разработкой музыкальной теории и эстетики занимались в странах Арабского Халифата многие видные ученые и философы, стоявшие в основном на позициях античности.<sup>1</sup> Но восточные теоретики IX—XIV веков не только освоили все наиболее значительное в учении своих греческих предшественников — они обогатили их наследие достижениями своей национальной культуры. Так — и это особенно важно констатировать, — в трактатах виднейших восточных ученых-теоретиков и музыкальных писателей затрагиваются проблемы средневекового инструментоведения. Например, в IV главе энциклопедического труда Аш-Ширази (1236—1310) «Жемчужина короны (служащая) для блеска порфиры» читаем:

«Музыкальные инструменты бывают двух видов: связанные с вибрацией струн (алати мухтазза) и духовые (алати завватуннурх).

Первые бывают двух видов: струнные — такие, как уд, чанг, нузха, канун, рубоб, танбур<sup>2</sup> и т. д., и не имеющие струн — например анка, фарфоровые сосуды и другие.

<sup>1</sup> Работы, посвященные музыкально-эстетическим проблемам, принадлежат Абу-Наср-Мухаммеду Фараби (870—950), давшему первое описание лютни *уд*; Аль-Амули (?—1349); Джами (1414—1492), автору популярного в XV в. «Трактата по музыке», а также величайшему философу Средней Азии Ибн-Сине (Авиценне, 980—1037), написавшему пять специальных сочинений о музыке.

<sup>2</sup> *Чанг* — струнный ударный инструмент типа цимбал, *нузха* — род арфы, *канун* — род гуслей, *рубоб* и *танбур* — щипковые инструменты лютневого семейства.

Духовые бывают также двух видов: у одних звуки извлекаются вдуванием, как человеческое горло, най, сурнай и т. п., а у других без него — как органон».<sup>1</sup>

Таким образом, мы получаем ясную классификацию арабо-персидских музыкальных инструментов на основании принципов их звукоизвлечения. Любопытно, что к струнным относятся инструменты, «не имеющие струн», и среди них такие, как фарфоровые сосуды. В основе подобной группировки лежит, очевидно, не столько наличие струн, сколько общий принцип звукообразования, связанный с вибрацией звучащей материи. С этой точки зрения, по-видимому, и рассматривались упомянутые сосуды, звук которых возникает в результате вибрации тонких фарфоровых стенок. Духовые имеют также два вида, различаемые по принципу вдувания воздуха. К первому относятся инструменты, озвучиваемые непосредственно дыханием исполнителя; ко второму — орган, где воздух нагнетается механическим путем при помощи мехов.

Подвергаются анализу и проблемы звукообразования, причем отдельно для струнных и духовых, а также для высоких и низких звуков. О духовых сказано, что они имеют «четыре причины образования высоких звуков: 1) степень углубления плотности (в инструментах), 2) узость отверстия, через которое проходит вдуваемый играющим воздух, 3) близость отверстия инструмента к губам играющего, 4) сила вдувания... Именно благодаря указанным причинам из духовых инструментов типа най (флейты) извлекаются разные по высоте звуки, несмотря на то, что в таких инструментах имеется малое количество отверстий, посредством которых образуются высокие и низкие звуки...». Принцип высоких и низких звуков духовых инструментов объясняется по аналогии с певческими: «Чем резче прохождение воздуха, тем выше звук; когда оно слабо, образуется низкий звук».<sup>2</sup>

Приведенные высказывания интересны, прежде всего, близостью нашим взглядам. Если понятие «плотность» в первом пункте («степень углубления плотности») расшифровать как активность, «плотность» опертости дыхания, а пункт третий («близость отверстия инструмента к губам играющего») — как степень губного напряжения, то рассматриваемые законы звукоизвлечения в разных регистрах будут в основном соответствовать современным представлениям, также учитывающим, кроме того, диаметр воздухопроводящего канала и силу вдувания (пункты второй и четвертый).

Близка нам и теория звукообразования. В духовых инструментах звуки возникают потому, что «частицы вдуваемого воздуха резко ударяются, проникая через отверстие внутри инст-

<sup>1</sup> Цит. по сб.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 299.

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 294 и 295.

румента». В результате образуются «сгущения воздуха, за которыми следуют другие его частицы».<sup>1</sup> Такая формулировка, по сути дела, подразумевает вибрацию воздушного столба внутри инструмента, признаваемую и нами за основу возникновения звука. Как видим, проблемы классификации музыкальных инструментов, звукообразования и звукоизвлечения решались на весьма высоком для своего времени уровне.

Показательно, что в качестве эталона во всех теоретических положениях выдвигается звучание человеческого голоса — «самого совершенного инструмента»,<sup>2</sup> по мнению восточных теоретиков. Эта позиция полностью вытекает из основной эстетической посылки музыкального искусства средневекового Востока, поставившего, как уже говорилось, главным своим объектом живую человеческую личность. Последнее должно иметь в виду при изучении воздействий, которое оно оказало на музыкально-инструментальную культуру Европы в средние века и в эпоху Возрождения.

#### ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТРУБАДУРОВ, ТРУВЕРОВ И МИННЕЗИНГЕРОВ

К началу XII столетия, после глубочайшего упадка просвещения, в феодальной Европе, разоренной непрерывными нашествиями, эпидемиями, голодом, намечается перелом во всех областях общественной жизни. На первый план выходит класс военной аристократии — рыцарство; возникает кодекс рыцарской морали, свод правил рыцарского поведения, разрабатывается пышный рыцарский ритуал. В рыцарской среде начинают интересоваться литературой, музыкой, поэзией. Средневековые замки-крепости превращаются в центры феодальной культуры, в ряде стран Европы формируется рыцарское искусство.

Во второй половине XI века, первоначально в Южной Франции, в Провансе, среди рыцарей появляется плеяда выдающихся странствующих поэтов-музыкантов — трубадуров и труверов.<sup>3</sup> Их творчество вышло далеко за узкословесные рамки и в свою эпоху сыграло важную прогрессивную роль. Впервые в мрачную пору феодализма рождалось новое, окрашенное в лирические тона, светское музыкально-поэтическое искусство, обращенное к внутреннему миру человека, к прославлению земной любви и воспеванию красоты природы. Вслед за Францией, искусство странствующих певцов-рыцарей расцвело в XII столетии в Германии. Оно получило название «миннезанг».<sup>4</sup> Немецкие минне-

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика стран Востока, с. 295.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Слово «трубадур» произошло от провансальского «*trovatore*», означающего «находить», «изобретать», «сочинять». Труверами называли трубадуров на севере Франции.

<sup>4</sup> От «*minne*» — нежная, возвышенная любовь.

зингеры продолжили традиции французских трубадуров с той лишь разницей, что в их творчестве явственнее сказались народные воздействия.<sup>1</sup> Репертуар трубадуров, труверов и миннезингеров включал любовные песни, песни-жалобы, утешительные песни, песни-пасторали (прообразы пастушеской поэзии), песни-посвящения (сирвенты), вариации (песни балладного характера), многочисленные хороводные и танцевальные песни. Нетрудно усмотреть здесь сильное влияние восточного, в частности арабо-персидского искусства, что справедливо отмечает Р. Грубер.<sup>2</sup>

Черты сходства роднят обе музыкальные культуры: как для одной, так и для другой, наряду со светским лирическим содержанием, характерны и принцип одноголосия, и мелодическая изобретательность, и богатство орнаментики, и строфичность музыкально-поэтической композиции, причем группы рифмованных строк обильно перемежаются инструментальными вступлениями, отыгрышами, интерлюдиями. Именно последнее и представляет, с точки зрения нашей темы, особенный интерес. Какие инструменты использовались в рыцарском творчестве, были ли среди них духовые, в чем состояла их функция? По установившемуся мнению, ведущее значение вокала, характерное для всех одноголосных культур, сохранилось и в искусстве трубадуров, труверов и миннезингеров, а участию в нем музыкальных инструментов не придавалось сколько-нибудь важного значения. Действительно, новая светская вокальная лирика не создала самостоятельных инструментальных форм. Однако тесные ее связи с инструментальным музицированием (причем, не только на струнных, но и на духовых) неоспоримы. Коренятся они, прежде всего, в содружестве рыцарей-трубадуров со странствующими музыкантами из народа — жонглерами. Последние нанимались за плату и подолгу жили в рыцарских замках в качестве учителей музыки.<sup>3</sup> Сопутствуя странствующим рыцарям, жонглеры аккомпанировали их пению на музыкальных инструментах, участвовали вместе с ними в музыкально-поэтических турнирах, нередко сочиняли музыку для трубадуров,

<sup>1</sup> Со временем искусство миннезанга влилось в городскую музыкальную практику и приблизительно со второй половины XIV в. преобразовалось в одну из значительных ее ветвей — певческие объединения городских ремесленников — «мейстерзингеров» (мастеров пения).

<sup>2</sup> «Тут и далекий идеальный образ возлюбленной, манящий к себе, тут и воспевание радостей счастливой любви и горькой разлуки влюбленных; тут и мотив тщетности любовного служения; бесчувствия, равнодушия, жестокости любовью; вероломного нарушения любовного обета, но и верности до гроба. И прежде всего — мотив рыцарского служения даме. Читая характерные жанры арабо-персидской поэзии VII—IX вв., явно замечаешь предвосхищение всех этих «сирвентов», пасторалей и многих других жанров, характерных для искусства трубадуров и труверов» (Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. I, с. 473).

<sup>3</sup> Жонглер, поступивший на службу к рыцарю, назывался менестрелем.



ограничивавших свое творчество лишь созданием поэтического текста.<sup>1</sup> В музыкальном обиходе жонглеров наряду со струнными инструментами<sup>2</sup> было немало духовых: флейтовые и гобойные типы, разнообразные рога, дудки и т. п. Специального внимания требует вопрос бытования тромбона. Ряд исследователей (например, А. Доммер, Г. Рима<sup>3</sup>) называют его в числе инструментов, используемых в данный период и даже значительно ранее (Рима указывает IV век до н. э.). Известно, однако, что в характерном своем виде тромбон появился лишь в XV столетии. Такое недоразумение возникло, очевидно, в результате, неточностей терминологического порядка. Старофранцузское наименование «бузинé», использовавшееся по отношению к металлическим военным (кавалерийским) трубам (см. с. 40), в среднегерманской транскрипции превратилось в «бузине» (busine) и, продолжая видоизменяться (busine, busanne), привело к новонемецкому термину «rosaune», что означает «тромбон». Путаница углубилась еще тем, что на рубеже XIII столетия произошло резкое разделение между высокими (дискантовыми) и низкими (басовыми) трубами. Типы последних в процессе своего развития действительно явились предшественниками тромбона, но значительно позже. Что же касается описываемой эпохи, то вплоть до XV века под названием тромбон следует иметь в виду те или иные разновидности басовых труб.

В творчестве трубадуров сольные инструментальные эпизоды, очевидно, не только формально разделяли музыкально-поэтические строфы, но подчеркивали колорит той или иной песни, углубляли ее настроение. Еще в большей степени к этому располагали моменты своеобразной «гетерофонии» — распространенного вариационного дублирования вокальной мелодии музыкальным инструментом (чаще струнным, но нередко и духовым). При этом и самая мелодия (К. Неф, например, говорит о «прекрасных, широко и свободно развитых мелодиях»<sup>4</sup>) не могла не способствовать соответствующей окраске сопровождавшей ее партии. Кроме того, менестрели, отбираемые из числа лучших виртуозов своего времени, желая блеснуть, уснащали мелодию трубадура блестящими и изысканными украшениями. По-видимому, они достигали значительного совершенства, иначе их выступления не пользовались бы таким успехом. Правда, в танцевальной музыке, исполнявшейся обычно группой музы-

<sup>1</sup> Исключение составляли немецкие миннезингеры, которые являлись единичными (без участия жонглеров-менестрелей) исполнителями своих произведений.

<sup>2</sup> Например, популярной щипковой виолой, а также лирой, арфой, псалте-риумом и др.

<sup>3</sup> Г. Рима. Катехизис истории музыки, с. 44. Аррей фон Доммер. Руководство к изучению истории музыки. М., 1884, с. 128.

<sup>4</sup> Карл Неф. История западноевропейской музыки. Музгиз, М., 1938, с. 31.

кантов, роль инструментов представляется более скромной. Духовые, очевидно, сближались здесь с шумовыми и ударными, подчеркивающими четкие танцевальные акценты.<sup>1</sup> Вместе с тем роль танцевальной музыки в процессе становления инструментальной исполнительской культуры своего времени отнюдь не следует преуменьшать. Она явилась одной из наиболее ранних известных нам форм музыки инструментального ансамбля, включающего в свой состав духовые инструменты. В концертах, устраиваемых певцами-рыцарями, такие ансамбли принимали участие. Роль духовых в них постепенно активизировалась. Так, в Германии в эпоху миннезингеров первоначально танцевали под три скрипки и флейту. Однако скрипки понемногу оттеснялись духовыми и вскоре были заменены различными объединениями флейт, шалмеев, волынок, блатершпилей.<sup>2</sup>

Искусство трубадуров, труверов и миннезингеров внесло в духовую исполнительскую практику средних веков новые черты. Серьезное отношение к вопросам художественного мастерства, разностороннее образование, непрерывно организуемые музыкально-поэтические соревнования, требовавшие постоянного совершенствования, — все это решительно укрепляло в светской музыкальной культуре Европы тенденции профессионализма. Кроме того, связанные с восточным воздействием, эстетические веяния способствовали утверждению в духовом инструментально-исполнительском искусстве лирических тенденций, в значительной степени подготовивших исполнительский стиль эпохи Возрождения.

#### МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА

Одновременно с аристократическим искусством рыцарей-трубадуров со второй половины XI века в недрах феодального общества развивается и крепнет музыкальная культура, связанная со становлением средневекового города. Интенсивнейший рост городов происходил в обстановке ожесточенной классовой борьбы за сословные привилегии, которую вели представители нарождавшейся ремесленной буржуазии против феодальных сеньйоров. В борьбу оказались втянутыми все общественные институты, все организации и союзы молодых городов. Не осталась в стороне от нее и музыка, пронизавшая собой городской быт. Это сказывалось, например, в формировании новых, принципиально отличных от одноголосного рыцарского искусства, многоголосных музыкальных жанров — органума, кондукта, мотета. Расцвет их связывается с деятельностью капеллы собора Парижской

<sup>1</sup> Это было особенно заметным в популярной эстампиде, ведущей свое начало от провансальского танца с притоптыванием.

<sup>2</sup> Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. S. 311.

богоматери и ее магистров — выдающихся органистов и композиторов Леонина (конец XII в.) и Перотина (начало XIII в.). Небывалый размах приобретают многочисленные сатирические песни, инсценировки и памфлеты, рожденные неугасающим искусством жонглеров, шпильманов и менестрелей, деятельность которых с момента рождения средневекового города теснейшим образом связывается с музыкальной практикой городской ярмарки, улицы, таверны. Тут, непосредственно в народном музицировании, наряду со струнной возникают очаги и духовой западноевропейской инструментальной музыкальной культуры. Одним из ее источников является также музыкальная практика монастырей, нередко становившихся центрами городских поселений.

Искусство игры на музыкальных инструментах (в их числе и на духовых) было давно знакомо монахам. В некоторых монастырях уже в IX столетии играли на флейте, трубе, тромбоне (басовой трубе). Теперь этот опыт получил широкий размах. Толпы пилигримов, паломников, странников заносят в монастырскую музыку новшества разных стран, а также свои музыкальные традиции и инструменты, среди которых из духовых, кроме вышеупомянутых, — разнообразные рожки, рога, дудки и т. д. Таким образом, монастыри становятся в известной степени проводниками светского, инструментального духового искусства, что подтверждается рядом исторических данных.

Возникают инструментальные и вокальные капеллы при дворах. Имеются сведения о выступлениях в эпоху Людовика XI хора с инструментальным сопровождением, а также о великолепной капелле Карла V, которая вместе с участием в церковных богослужениях использовалась и для исполнения застольной музыки. Одно из свидетельств сообщает, что король любил слушать «тихую игру низких инструментов».<sup>1</sup> В придворных концертах участвовали жонглеры и менестрели — стало быть, наличествовало исполнение и на духовых, излюбленным из которых был *корнет* (*cornetto*), называемый также *цинком*. Ранние образцы этого инструмента, широко распространенного в Европе вплоть до XVIII века, показаны на рейнских миниатюрах XI столетия. Его предшественником некоторые исследователи (например, Г. Риман) считают древнеримский литуус. Не оспаривая этого, следует в то же время подчеркнуть, что форма корнета (цинка) явила собой убедительнейшее свидетельство настоячивых конструктивных поисков новой эпохи, объединивших особенности семейства горнов, с одной стороны, и флейтово-гобойных типов — с другой. Корнет занял как бы промежуточное положение между ними. С первыми его роднил конический, большей частью изогнутый ствол без раструба<sup>2</sup> и принцип звукоизвлечения (при по-

<sup>1</sup> См.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2. М., 1941, с. 124.

<sup>2</sup> Наличествовали и прямые корнеты, равно как встречались прямые охотничьи рога.

мощи чашеобразного мундштука), со вторыми — наличие игровых отверстий и материал (дерево или слоновая кость). Ствол корнета сверху обтягивался кожей. Семь игровых отверстий (шесть на лицевой стороне и одно на тыльной) обеспечивали хроматический звукоряд, что составляло главное преимущество корнета по сравнению с натуральными рогами и трубами — возможно было исполнение не только сигналов, но и мелодии. Тембр инструмента напоминал трубный.

С инструментальной музыкой в средневековом городе оказалась связана также жизнь университетских студенческих кругов. Члены университетской корпорации, изучавшие музыку в числе прочих обязательных дисциплин, тесно соприкасались и с живой, бьющей ключом музыкальной практикой народного городского быта с его развитой инструментально-духовой традицией. Веселое времяпрепровождение студентов было неотрывно от игры на самых разнообразных музыкальных инструментах, среди которых — много духовых. Такое музицирование было столь распространено, что некий проповедник (как сообщает Р. Грубер) рисовал Христа как мастера игры на одном из средневековых инструментов, а некий канцлер издал специальное постановление, запрещающее студентам в домашней обстановке петь хором или играть на музыкальных инструментах, чтобы не мешать занятиям.

Разумеется, главным очагом инструментального, духового искусства была деятельность первых профессионалов в этой области — жонглеров, шпильманов, менестрелей. В условиях формирования и укрепления городов основная масса жонглеров и шпильманов переходит на оседлый образ жизни, обзаводится домами и земельными участками, не оставляя вместе с тем своей основной профессии. Положение оседлых горожан навсегда избавляло странствующих музыкантов от всевозможных карательных мер, которыми их преследовала церковь. К XIV веку целые улицы и кварталы заселяются музыкантами. В средневековых городах возникают их крупные колонии, связанные с жизнью горожан цепью самых разнообразных контактов. Использование музыкальных инструментов становится неотъемлемой частью городского быта. Здесь особенное распространение получили духовые инструменты. Им приписывались специальные функции: звук рога и набат возвещали все неожиданное, внезапное и угрожающее; трубы, барабаны и литавры сопровождали торжества, предваряли речи глашатаев; волынки, дудки, народные инструменты (бубны, железки и свистульки) наряду со скрипками сопровождали бытовые празднества.

Специальные постановления лимитировали игру на музыкальных инструментах в различное время суток. В Страсбурге в XIV веке после третьего удара колокола запрещалось играть на трубах, барабанах, охотничьих или деревянных рожках

и тарелках. Разрешались лишь свирели,<sup>1</sup> бомбарды и флейты (pfeifen), очевидно как менее звучные. Большой популярностью пользовались свадебные оркестры, состав и репертуар которых зависели от сословного положения невесты. Так, оркестр из труб и «тромбонов» (т. е. из дискантовых и басовых труб) сопровождал лишь невесту «первого сословия». Невеста «второго сословия» приветствовалась только тушем у дома молодоженов. Третьему же и четвертому сословиям были строжайше запрещены цинки, трубы, «тромбоны» (т. е. все дискантовые и басовые разновидности труб) и дульцианы.<sup>2</sup> Интересен обычай, предписывающий городским магистратам иметь свой, отличный от других фанфарный сигнал. Таким образом, каждый отдельный город получал как бы музыкальный герб, возникала своеобразная музыкальная геральдика.<sup>3</sup>

Особую роль получили духовые в башенной сторожевой службе. Башенные сторожа должны были при пожарах звонить в колокол и подавать трубные сигналы; трубой же отмечалось время суток; звук флейты предупреждал о приближении чужого войска. С течением времени требования к качеству исполнения таких сигналов все увеличивались — на башни стали назначаться квалифицированные музыканты, игравшие по праздникам целые хоралы. Из этой практики развилась ко 2-й половине XVII века «башенная музыка», ставшая стойким обычаем, удержавшимся во многих местах до наших дней. Для «башенной музыки» сочинялись специальные пьесы.

Жестокая конкуренция, стремление оградить свои права от чужих, «пришлых» музыкантов, необходимость взаимной поддержки привели к возникновению городских музыкантских корпораций. Они имели в своей основе весьма четкую организационную структуру, подобную ремесленно-цеховой, и находились под началом вельможи, получавшего от правителя страны звание «графа музыки», а с ним патронат и право судебной власти над музыкантами данного округа. Каждый желающий вступить в корпорацию обязан был пройти специальный курс обучения, рассчитанный на год (для деятельности в сельской местности) и на два года (для игры в городах). Членам корпорации предписывался строго обусловленный круг служебных обязанностей, что само по себе являлось значительным достижением для вчерашних бродячих музыкантов. Они должны были играть на всех городских празднествах: парадах, банкетах, балах, свадьбах, выборах совета и т. д. Каждое выступление оплачивалось согласно точно разработанному тарифу. Все это способствовало значительному укреплению общественного по-

<sup>1</sup> По-видимому, флейтовые и высокие гобойные.

<sup>2</sup> Речь идет, очевидно, об одном из предков дульциана (появившегося, как известно, только в XVI в.) — *бомбарде* или *поммере*.

<sup>3</sup> Подробнее о городской музыкальной практике в средние века см. кн.: Ганс Иоахим Мозер. Музыка средневекового города. Л., «Тритон», 1927.



ложения и повышению ремесленного уровня музыкантов, объединенных в корпорации. Следует всячески подчеркнуть также и тот примечательный факт, что при муниципалитетах ряда немецких городов возникли объединения исключительно инструменталистов-духовиков (Stadtpipeifereien). Это безусловно свидетельствует о большой активности инструментального духового музицирования в описываемую эпоху.

Не ограничиваясь рамками отдельных городов, музыкантские цехи-корпорации объединялись с соседями и создавали огромные, охватывающие целые провинции, союзы музыкантов. В них входили как инструменталисты-струнники, так и духовики. Отсюда общее название союзов — «королевство дудошников и скрипачей». Наиболее ранним из них было «Братство св. Николая», положившее начало целой сети подобных объединений. Оно родилось в Вене, в 1286 году, и распространилось на Баварию. Мюнхенский союз охватил всю провинцию Вюртемберг; из Страсбургского возникло «Раппольштейнское королевство дудошников». Привилегии музыкантских союзов подтверждались верховной государственной властью, а их руководители — «короли дудошников и скрипачей» — получали широкие полномочия.

Итак, можно констатировать огромную роль демократической культуры возвышающихся городов в формировании средневекового инструментально-духового искусства. Сферой его было, в первую очередь, народное искусство, нашедшее свое высшее выражение в деятельности жонглеров, шпильманов и менестрелей. Важное воздействие на развитие духового инструментализма оказывали также новые требования со стороны окружающего быта. Такая, например, интересная форма специфически духового музицирования, как «башенная музыка», возникла в непосредственной связи с ними.

Суммируя сказанное, можно констатировать также значительное расширение типов духового инструментария, используемых в музыкальной практике средневекового города: это флейты (как продольные, так и поперечные), трубы (дискантовые и басовые), рожки охотничьи, рожки деревянные или костяные (т. е. корнеты или цинки), разнообразные дудки и рога (охотничьи и сигнальные), всяческие свистульки, применявшиеся во время народных празднеств, шалмеи, поммеры, бомбарды.

## Глава III ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

### РАЗВИТИЕ ДУХОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В XIV—XVI ВЕКАХ. ИНСТРУМЕНТАРИЙ

XIV век вошел в историю «предвестником величайшего прогрессивного переворота из всех пережитых до того времени человечеством».<sup>1</sup> В этот период феодальная Европа, в течение столетий отстававшая от могучих цивилизаций Востока, ощутила первое дыхание Ренессанса. Молодые средневековые города все увереннее становятся на путь буржуазно-капиталистического развития. В ремесленных цехах и купеческих гильдиях складываются новые производственные отношения, возникает и новое понимание жизни. Из-под толщи феодального мировоззрения пробиваются ростки новой идеологии, постепенно освобождающейся от власти церковной диктатуры. Идеи аскетизма и самоотречения все более оттесняются растущим интересом к человеку, богатству его творческих возможностей, красоте его внутренней жизни. Искусство оплодотворяется мироощущением энергичной и деятельной человеческой личности. Условные рамки средневековой эстетики, скованной церковно-религиозным укладом, становятся тесными для нарождающейся духовной культуры. Речь идет уже не об отдельных достижениях внутри старой художественной системы, но о решительной борьбе с ней, о полном перевороте мировоззрения, о формировании тенденций реализма и гуманизма, определивших в дальнейшем главное идеологическое направление Ренессанса не только в области искусства, но и в науке, литературе, философии. Возникает мощная тяга к эстетическим идеалам античности, в которых передовые деятели культуры искали опору в борьбе против феодального искусства. «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность: перед ее светлыми образами исчезли призраки средневе-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 346.

ковья».<sup>1</sup> Такой поворот к древней античной культуре расценивался раннебуржуазными теоретиками как новое ее рождение, а отсюда и весь связанный с ним период историко-культурного развития Европы стал называться позднее (с XVI в.) «эпохой Возрождения».<sup>2</sup>

Новые веяния охватывают и сферу музыкального творчества. В ряде стран Европы и прежде всего во Франции и Италии выдвигается в XIV веке новое прогрессивное направление «*Ars nova*»,<sup>3</sup> в котором нашли своеобразное выражение идеи раннего Ренессанса в музыке. «*Ars nova*» означает по-латыни «Новое искусство». Такое название полностью соответствовало тем передовым устремлениям, которые, в противоположность отживающему старому искусству («*Ars antiqua*»), возгласили музыканты нового поколения.

Искусство «*Ars nova*» было неразрывно связано с культурой молодых городов, этих «глашатаев могучего движения против феодализма». Их кипучая музыкальная жизнь отвечала прогрессивным тенденциям раннего Ренессанса. В светском городском искусстве, усвоившем и стихийный реализм народно-песенной практики и лирическую выразительность музыкально-поэтической культуры трубадуров и труверов, более всего сказывались гуманистические устремления эпохи. В это время особенно большое значение приобретает музыка в быту. Утверждается обычай небольших домашних концертов (домашние ансамбли включали в себя до пяти, а иногда и более музыкальных инструментов). И в литературном и в живописном творчестве появляется немало сюжетов, посвященных такому времяпрепровождению. Герои «Декамерона» Боккаччо играют на виолах и лютнях. Художники воспроизводят на своих полотнах то домашний концерт, то пирушку с участием музыкантов, то музицирующих ангелов, то придворный музыкальный ансамбль. Фигуры инструменталистов обычно помещены на первом плане и им уделяется заметное внимание.

Вместе с тем вокальная и инструментальная музыка в период «*Ars nova*» еще не разграничивались, причем ведущая роль первой в значительной степени сохранялась. Самостоятельные инструментальные пьесы XIV века дошли до нас в единичных образцах в виде немногочисленных обработок вокальных мелодий и танцевальных пьес, среди которых — популярная эстампада. Однако участие музыкальных инструментов в исполнении мадригалов и мотетов, влияние инструментальной партии на

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 345—346.

<sup>2</sup> Данным термином не исчерпывается, однако, содержание этой, по словам Маркса, «знаменательной эпохи»: здесь имело место не просто возрождение античной культуры, а создавалась новая буржуазная культура, качественно отличная от древней.

<sup>3</sup> По названию теоретического трактата (20-е гг. XIV в.) видного деятеля раннего Возрождения, французского композитора и поэта Филиппа де Витри (1291—1361).

формирование их стиля, значительная роль инструментов в домашнем музицировании, интерес к аранжировкам песенных мелодий для отдельных инструментов — все это не могло не сказаться на роли инструментальной музыки в музыкальном искусстве раннего Возрождения. Наличествуют даже предположения о некоторых ее специфических чертах. Так, Р. Грубер, ссылаясь на мнение М. Шнейдера — одного из исследователей «*Arg nova*», — указывает, что европейскому инструментальному музицированию данной эпохи была свойственна тяга к «суховатым, гнусавым, резковатым тембрам»,<sup>1</sup> связывая это с восточными влияниями, господствовавшими во Франции и Италии вплоть до XIV века. По-видимому, не случайно именно в описываемый период среди наиболее распространенных духовых инструментов — продольных и поперечных флейт, корнетов (цинков) рогов и труб — в музыкальном обиходе Европы окончательно закрепляются язычковые бомбарды, поммеры, шалмеи, крумгорны. Они вошли в состав небольших увеселительных оркестровых ансамблей, причем заняли в этих ансамблях ведущее место. Их резкое, гнусавое, неизменное в своей силе звучание, очевидно, отвечало сложившемуся в данный период вкусам.

В творчестве первых музыкальных гуманистов — композиторов «*Arg nova*» — наблюдается стремление к правдивой передаче человеческих переживаний и чувств, тяга к жанровой изобразительности, к воспроизведению картин природы. Подобные тенденции обусловили некоторое оживление интереса и к тембровому разнообразию. В соответствии с этим расширяется инструментарий, используемый в процессе творчества, вырастает значение отдельных музыкальных инструментов, начинают активнее выявляться их выразительные возможности.

Выдающийся представитель нового направления во Франции поэт и музыкант Гильом де Машо (ок. 1300—1377) в отличие от предшественников уделяет специальное внимание музыкальному инструментарию. В своем литературном наследии он неизменно подчеркивает положительные стороны инструментальной музыки. В светские музыкальные сочинения — рондо, виреле — Машо включает развитую инструментальную партию, поручаемую нередко духовому инструменту — флейте, рожку (корнету), шалмею. При этом функция духового инструмента активизируется. Последнее особенно свойственно балладам Машо, отличающимся непосредственностью чувств, красок, изобретательностью звуко сочетаний. В них уже появляются элементы имитации, канона, то есть приемы инструментального развития. Некоторые данные позволяют предположить, что, стремясь к мощной торжественно-монументальной звучности, Машо ввел инструментальное сопровождение в свою знаменитую четырехголосную мессу — первое из дошедших до нас произведений этого жанра.

<sup>1</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2, с. 271.

В творчестве Машо возникали, очевидно, первые черты инструментального стиля эпохи Возрождения. Не случайно в заключительных строках поэтической эпитафии, написанной по поводу кончины композитора, упоминаются столь многие музыкальные инструменты его времени: «Плачьте, арфы, сарацинские рога, рубебы, лютни, виолы, шифоны,<sup>1</sup> псалтериумы, роты, квинтерны,<sup>2</sup> флейты, свирели... и вы, лесные нимфы, исполняйте ваш долг. Изящные французы, оплакивайте смерть Машо, благородного ритора!»<sup>3</sup>

Значительную роль играли музыкальные инструменты также и в произведениях наиболее выдающегося представителя итальянского «*Ars nova*» — слепого музыканта из Флоренции Франческо Ландино (1325—1397), автора мадригалов и инструментальных сочинений. Есть сведения об удивительном исполнительском мастерстве самого композитора, владевшего чуть ли не всеми музыкальными инструментами своей эпохи. Искуснейший органист и лютнист, он играл еще на квинтерне, свирели и ряде духовых инструментов, был известен как органный мастер и изобретатель. Исполнительскому искусству Ландино посвящены многие высказывания его современников, утверждавших, что своей игрой он приводил в восторг.

Активность инструментального музицирования в эпоху «*Ars nova*» была столь высокой, что послужила поводом для создания научной гипотезы, предположившей инструментальную природу таких заведомо вокальных жанров, как итальянский мадригал и французский мотет. Основанием для этой точки зрения явился характер ведущей мелодической линии, богатство мелизматики и широта границ диапазона которой, а также виртуозная подвижность пассажей скорее наводят на мысль об инструментальной, нежели вокальной специфике. Такая партия могла поручаться и ряду духовых инструментов той эпохи, например флейте, шалмею, корнету.

К концу XIV века «*Ars nova*» постепенно начинает превращаться в утонченно-аристократическое искусство, характеризующееся изысканно-условной стилистикой. В результате это движение понемногу захирело и вступило в пору упадка.

В XV веке на передний план выходит наиболее влиятельное музыкально-творческое направление эпохи Возрождения — Нидерландская, или, как ее иначе называют, Франко-фламандская полифоническая школа, ведущие мастера которой<sup>4</sup> утвердили господство вокальных, хоровых жанров. Развитие профессио-

<sup>1</sup> Шифонь — род лиры.

<sup>2</sup> Рот — виэлла, квинтерн — 4-5-струнный щипковый инструмент лютневого семейства, один из предшественников гитары.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Т. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 г., с. 110.

<sup>4</sup> Ж. Беншуа (ок. 1400—1460), Г. Дюфан (ок. 1400—1474), П. Окегем (ок. 1425—ок. 1495), Я. Обрехт (ок. 1450—1505), Ж. Депре (ок. 1450—1521) и, наконец, выдающийся О. Лассо (ок. 1532—1594).



нального инструментального искусства, как церковного, так и светского, полностью подчинилось их специфике. Музыкальные произведения создавались с учетом лишь особенностей певческого голоса, хотя считались годными и для исполнения на инструментах, если только соответствовали их диапазону. При этом тембровая природа последних совершенно не принималась во внимание. Понимание инструментального колорита, искусство объединения отдельных звучаний — все это было делом далекого будущего. Инструменты, будь они духовыми или струнными, рассматривались только как голоса полифонической пьесы. Соответственно отдельные партии записывались без указания инструментов — помечались лишь общие обозначения: дискант, контратенор, тенор, бас и т. д. Авторские же ремарки в начале пьесы, гласившие, например: «Годна для пения и для игры»,<sup>1</sup> свидетельствовали о том что эффект достигался в равной степени и при вокальном исполнении и при пении в унисон с инструментами или даже без участия вокалистов, одними инструментами. Такая практика приводила к нивелированию их индивидуальных особенностей, поэтому не должен вызвать удивления тот факт, что на протяжении описываемого периода совершенно отсутствует музыка, учитывающая специфические свойства отдельных инструментов. Таковой не было, да и не могло еще быть.

Вместе с тем следование вокальным нормам, сколь ни парадоксальным это кажется на первый взгляд, явилось одним из импульсов становления инструментальной специфики — струнной, клавишной, духовой. В течение веков при исполнении григорианского хора стойко удерживался обычай распевать на последнем слоге слова «аллилуйя» так называемые юбилании — затейливые, пышно орнаментированные фиоритуры, импровизации на главную тему. Им придавался ликующий, религиозновосторженный характер. Значение юбиланий весьма велико — в этих свободных вариационных построениях находила выход потребность в личном музыкальном излиянии, тяга к непосредственному выражению чувств. Инструментальное музицирование, формировавшееся в орбите вокальной традиции, не могло миновать эту форму. Инструменталисты, подобно певцам, без усталости упражнялись в замене выдержанных нот руладами, колоратурами и всевозможными видоизменениями основной темы. Этим занимались музыканты, игравшие не только на органе, клавикорде, скрипке, лютне, теорбе и др., но и флейтисты, исполнители на шалмее, поммере, корнете (цинке). Вариации возникали большей частью экспромтом в меру умения и фантазии каждого и, по-видимому, вносили немалый беспорядок в голосоведение. Однако значение такого звукотворчества оказалось

---

<sup>1</sup> "Buone da contare et sonore" (итал.) или "Zu singen und auf instrumenten zu gebrauchen" (нем.).

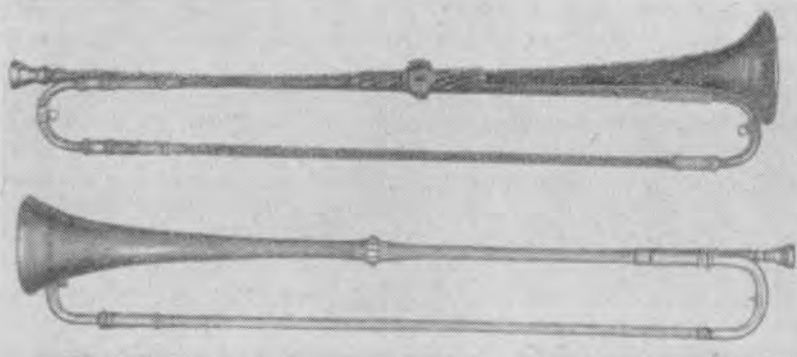
весьма важным, в особенности для духовых инструментов, природа которых была осознана еще менее, нежели струнных. Среди бесчисленного множества беспомощных вариантов малопомалу выделялись наиболее свойственные каждому данному инструменту последовательности звуков, аппликатурные приемы, виртуозные пассажи. Характернейшие из них становились типовыми и с течением времени все более закреплялись в практике. В конечном счете они привлекли к себе и внимание композиторов. Быть может, здесь сыграло роль стремление последних хотя бы частично регламентировать поток беспорядочных импровизаций, нередко разрушавших целостность голосоведения. Но решающим, очевидно, явилось другое: в нагромождении случайных звуко сочетаний уже ясно прослушивались такие, которых не могло игнорировать ухо художника. Во второй половине XV столетия возникают произведения, где некоторые из ранее импровизировавшихся пассажей, беглых фигур и скачков сочиняются и записываются, а другие (морденты, триллеры, ряд украшений и фиоритур) либо указываются специальным знаком, либо предоставляются инициативе исполнителя, выполняющего их согласно установившейся традиции.

Продолжается вместе с тем и эволюция инструментария. Видоизменения трубного семейства приводят в XV веке к рождению тромбона.<sup>1</sup> Оно явилось результатом длительного процесса, главный толчок которому был дан, очевидно, в начале XIII века, когда произошло разделение труб на высокие (дискантовые) и низкие (басовые).<sup>2</sup> Последние, в силу своей длины (достигавшей иногда 2—3 метров) и связанных с нею неудобств, стали постепенно приобретать форму, ведущую к современной. Уже начиная с XIV века мы встречаем изображения изогнутых труб, первоначально зигзагообразных, в виде несколько преувеличенной в своих контурах латинской буквы S.<sup>3</sup> Такой тип постепенно прогрессирует, стволы становятся все более параллельными и наконец соединяются U-образными коленами, образуя двойной оборот, используемый до наших дней. К концу XV века эта форма окончательно устанавливается (первые изображения — в 1502—1507 гг). Сейчас уже трудно установить, где именно впервые зародились формы изогнутых труб. К. Закс высказывает предположение, что в их создании участвовали, в первую очередь, южно-немецкие и верхне-итальянские мастера. Известно, например, что уже с XV и вплоть до XIX столетий в Нюрнберге работали целые династии выдающихся в этой области специалистов: семьи Гайнлейн (первый из известных мастеров, носивших эту фамилию — Себастьян Гайнлейн,

<sup>1</sup> Связь между обоими инструментами подтверждается и терминологически: тромбон, по-итальянски *trombone*, увеличительное от *tromba* (труба).

<sup>2</sup> См. об этом на с. 41.

<sup>3</sup> Примерно в это же время появились изогнутые трубы, как бы «обернутые» вокруг плеча, напоминавшие по форме геликон.



Натуральные трубы. Вверху — И. Гааса (конец XVII в.),  
внизу — С. Гайнлейна (1620 г.)

ум. в 1631 г.) и Гаас. Нидерландец Ганс Мемлинг в 1490 году изобразил на органе бенедиктинской церкви в Кастилии трубу с дважды изогнутым стволом.

Новая форма трубы наталкивала на мысль о конструкции тромбона. В эту эпоху к ней более всего приближалась своеобразнейшая разновидность трубы — кулисная труба (по-немецки *Zugtrompete*), отличавшаяся от обычной значительно удлиненным мундштуком. Играли на ней особенным образом: одна рука исполнителя прижимала мундштук к губам, а другая передвигала инструмент по мундштучной гильзе, достигавшей в длину двадцати пяти сантиметров. Получалась своеобразная кулиса (цуг), позволявшая наряду с натуральным звукорядом получать и некоторые промежуточные тона. По существу, это была первая попытка хроматизации медного духового инструмента, в значительной степени предвосхитившая конструкцию именно тромбона. Однако процесс игры на кулисной трубе был связан с немалыми трудностями. Самый принцип передвижения инструмента по длине кулисы (а не кулисы по длине инструмента, как впоследствии у тромбона) создавал значительные неудобства. Усилия, при этом затрачиваемые, нарушали работу губ. Не способствовала устойчивости и одинарная (а не двойная) кулиса. Звуки, извлекаемые в крайних позициях, получались фальшивыми и искаженными по тембру. Поэтому, используя принцип кулисной трубы как основу, мастера пошли не по линии усовершенствования ее конструкции, а создали новую. Нижнее колено дважды изогнутой трубы при помощи длинных, почти до самого мундштука, подвижных штанг и поперечной планки получило возможность свободного (как ступенчатого, так и гладкого) передвижения вдоль ствола инструмента. Это помогло сразу же обойти недостатки кулисной трубы: стабили-

зировалось игровое положение инструмента, соответственно укрепилась позиция губ, двойная кулиса (по сути дела — целое подвижное колено) обеспечила полный хроматический звукоряд, способствовала тональной и тембровой устойчивости, а также звукоизвлечению в крайних регистрах. Так возник первый из хроматических медных духовых инструментов — тромбон, сохранивший свою конструкцию, с крайне незначительными отступлениями, до сегодняшнего дня. Один из наиболее ранних инструментоведческих трудов «Musica getutscht» (1511) Себастьяна Вирдунга наряду с зигзагообразной трубой (furnerhorn — башенный рог), трубами с дважды изогнутым стволом (clareta — малая труба) и felttrumet (поле-



Кулисные трубы и тромбон.

С гравюры Г. Альдегравера. 1538 г.

вая труба), показывает также и тромбон (busaun) вполне современной формы, лишь с несколько более узким раструбом.

Появление тромбона, конечно, чрезвычайно пошатнуло и без того непрочные позиции кулисной трубы — инструмента, безусловно, промежуточного типа, который в свою эпоху не причислялся даже к трубным типам. Однако в музыкальной практике кулисная труба сохранилась вплоть до XVIII столетия, ее можно встретить в кантатах И. С. Баха под названием *corno da tirarsi*, иногда — *tromba da tirarsi* в то время как собственно труба обозначается у него *tromba* (басовая) или *clarina* (дискантовая).

XV столетие явилось эпохой активного формирования семейств духовых инструментов. Как уже говорилось, в эту пору закрепляется практика исполнения вокальных полифонических пьес инструментальными составами. Последние компоновались обычно из одинаковых инструментов: флейт, поммеров, корнетов, тромбонов, которые в точности, без всяких изменений, воспроизводили певческие партии, как бы одевали их в инструментальные тембры. Но для этого инструменты по своим объемам и их соотношениям должны были данным партиям соответствовать. Возникли последовательные по величине (а иногда, различающиеся по конструкции) однородные инструменты, звуко-

ряды которых, отстоящие на квинту друг от друга, отвечали видам человеческого голоса — сопрано, альт, тенор, бас. Так на смену бесчисленным вариантам, рождавшимся в силу умения и фантазии своих творцов, пришли упорядоченные семейства инструментов, что знаменовало новую ступень эволюции духового инструментария. Разумеется, это произошло не сразу и не у всех инструментов одинаково (возникали, например, не четыре разновидности, а две или три), но общий ход процесса, положившего основание ранним семействам духовых, был именно таков. Своеобразные тембры флейтовых, язычковых, тромбонов, зазвучавшие согласованным аккордом, не могли не привлечь слух новизной и необычностью — рождалась перспектива дальнейшего пути.

Одновременно формировался другой принцип разделения инструментов. Никаких связей с их музыкальными свойствами он не имел (да и не было стремления таковые установить) и носил чисто иерархический характер — инструменты разграничивались на принадлежащие высшим или низшим классам общества. Родовитой знати предназначался спинет, орган, отдельные виды высоких виол, арфа, и в особенности лютия — этот, по свидетельству современников, «благороднейший инструмент, свойственный дворянскому обществу».<sup>1</sup> К числу благородных инструментов относили также трубы. Впрочем, в подобном положении они находились еще во времена крестовых походов. Да и после падения рыцарства трубачи строго охраняли «благородную» сигнальную функцию своего инструмента. Скрипки, басовые виолы и многие разновидности духовых — продольные и поперечные флейты, шалмен, поммеры, бомбарды, корнеты, тромбоны и др. — относились к разряду «низших». Однако пограничная линия не отличалась особой четкостью и функции ряда инструментов, распределенных по обе ее стороны, нередко совмещались в церковном музицировании. Здесь применялись и переносный орган, и лютия, и арфа, числившиеся среди «благородных», а также «недворянские» духовые инструменты, пользовавшиеся на протяжении длительного времени даже заметными преимуществами по сравнению со струнными.<sup>2</sup> Участники «небесных концертов» — ангелы, так охотно изображавшиеся в ту эпоху на стеной росписи церквей, — с одинаковым рвением играют как на «благородных» органе, люте и арфе, так и на «плебейских» мундштучных или язычковых духовых.

Отнюдь не сворачивается практика инструментального музицирования. Наряду с деятельностью жонглеров и менестрелей,

<sup>1</sup> См.: А. Прюньер. Новая история музыки. Музгиз, М., 1937, с. 132, 139, 173; Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. «Музыка», М., 1966, с. 76.

<sup>2</sup> Известно, что струнные инструменты почти до конца XVI ст. не допускались в церковные ансамбли, использовавшие орган и духовые, главным образом корнеты (цинки) и тромбоны.



Ансамбль.  
Слева направо:  
псалтериум,  
трумшейт,  
лютня,  
труба, поммер.

С картины  
Г. Мемлинга.  
XV в.



многообразной жизнью собора, монастыря, университета, города, возвышаются центры наиболее развитой инструментальной культуры среди многих дворов Европы.

Особенной известностью пользовался в XV веке двор бургундских герцогов. К нему, привлеченные прекрасными условиями и покровительством «первого пэра Франции», стекались лучшие артисты, композиторы, поэты, инструменталисты Франции, Португалии, Брабанта, Баварии... Инструментальная музыка играла роль весьма заметную. Главными ее распространителями являлись странствующие менестрели — отличные виртуозы на многих инструментах, оседавшие на длительное время при гостеприимном бургундском дворе. Среди них были и наиболее ранние из известных нам исполнителей на деревянных духовых — два менестреля графа Савойского, игравшие на шалмях.<sup>1</sup> Культивировалось и ансамблевое музицирование с участием духовых. Четыре поколения бургундских герцогов содержали великолепную инструментальную капеллу, не расставаясь с ней даже в путешествиях и военных походах. Состав капеллы в течение почти полутора столетий претерпел лишь незначительные изменения. В него входили: музыкальные пажи, 12 менестрелей, 6 арфистов, гобоисты,<sup>2</sup> трубачи (кроме игравших в капелле, имелись еще 6 боевых трубачей), виэллисты, органисты, лютнисты, а также специальный «музыкальный клерк», руководивший, по-видимому, организационной стороной. Духовые использовались в роскошных придворных празднествах. На знамени том своей небывалой пышностью «фазаньем банкете» (1454) они звучали и в составе инструментального ансамбля, численностью в 28 человек, и отдельно: упоминаются флейта, «немецкий рог»,

<sup>1</sup> См.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2, с. 317.

<sup>2</sup> Очевидно, имеются в виду исполнители на шалмях или поммерах.

труба, гобой (шалмей).<sup>1</sup> Шалмен, поммеры и бомбарды, по-видимому, особенно прочно закрепились в музыкальной практике. Они ясно различаются на приведенных в работе Грубера изображениях XV века: «Бургундский герцог Филипп Добрый и его двор» (медленный торжественный танец под звуки труб, альтых и теноровых бомбард) и «Танцы и музыка в условиях франко-бургундской культуры XV в.».<sup>2</sup>

Славился бургундский двор и столь популярными в пору Ренессанса литературно-музыкальными собраниями, в которых значительное место отводилось серьезному музицированию с участием музыкальных инструментов, в том числе и духовых. Здесь показывали свои новые произведения Дюфай и Беншуа, соревнуясь с ними, выступали знаменитые слепые португальские инструменталисты. Известный поэт Мартин ле Франк, описывая музыкальную жизнь своей эпохи, уделяет внимание и представителю духового искусства — известному исполнителю своего времени, виртуозу на продольной флейте (флажолете) Верделэ:

На дульциане, флажолете  
Нет игрока на всей земле  
Искусней, чем уже на свете  
Жить переставший Верделэ.<sup>3</sup>

В городах, имевших немало точек соприкосновения со двором, возникает целая ветвь духового музицирования, связанная с церемониями торжественных ритуалов и встреч. Известно, например, что во встрече герцога Филиппа Доброго, возвращавшегося из Португалии в 1428 году, приняли участие 120 трубачей, игравших на серебряных трубах (а также большое число менестрелей, которые музицировали на органе, арфе и других инструментах). Звучность была столь сильной, что весь город «дрожал от звуков»... Городские музыканты часто приглашались для участия в музыкальных развлечениях двора. На свадьбе герцога Орлеанского играли 80 серебряных труб.<sup>4</sup> С другой стороны, герцог, сопровождаемый своей инструментальной капеллой, нередко принимал участие в торжественных процессиях, устраиваемых городом. Другой новой особенностью городской музыкальной жизни явилось включение групп менестрелей в отряды гражданской вооруженной милиции, получившей таким образом свою военную музыку. Профессионализация менестрелей к этому периоду достигла уже такого уровня, что отдельные музыкальные корпорации, как, например, корпорация нидерландского города Брюгге в 1421 году, сооружают для себя специальные капеллы. При этом возвышается и духовое искус-

<sup>1</sup> См.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2, с. 313.

<sup>2</sup> Там же, с. 317 и 322.

<sup>3</sup> Там же, с. 319.

<sup>4</sup> Там же, с. 320—321.

ство. Большую известность приобрели менестрели г. Гента, производившие, по словам одного из историков, при помощи «труб, кларин и всевозможных других инструментов... забавную и мелодическую музыку». Популярность духовых инструментов в Генте была столь велика, что в городе возник духовой оркестр, славившийся «нежным сочетанием своих труб и рогов».<sup>1</sup>

Появляется множество переложений народных песенно-танцевальных мелодий для различных инструментов. Главной их особенностью была импровизационность, обилие затейливых орнаментальных украшений, мельчайших узоров, которые, накладываясь на мелодию, придавали ей характер своеобразной вариации. Музичествование такого рода считалось высшим проявлением исполнительского искусства и в течение длительного времени (во Франции, например, вплоть до эпохи Люлли) стойко удерживалось в практике. Оно было особенно свойственно исполнителям на лютне и клавишных инструментах (органе, клавикорде, спинете), а также небольшим инструментальным ансамблям, получившим немалую популярность в придворном и домашнем быту. Этот стиль усваивают и духовые: флейта, шалмей, корнет. Становление инструментального исполнительства происходит, по-видимому, достаточно активно: рукописи картезианского монастыря в Бюксейме хранят от 1470 года огромный для того времени инструментальный репертуар, насчитывающий до 250-ти полифонических пьес, а известные издания Аттеньяна (1529 и 1555 гг.), отразившие уже сложившуюся практику, были целиком посвящены аранжировкам песен и танцев. Один из разделов первого аттеньяновского сборника носил весьма красноречивое с точки зрения тогдашнего исполнительского стиля название: «Восемнадцать народных танцев, снабженных переделками и завитушками».

Сочетания инструментов в эту пору менее произвольны. Создаются относительно стойкие их содружества — как бы прообразы будущих оркестровых объединений. Наиболее ранние из них известны под названием «средневекового оркестра» XV века и являются первым звеном предыстории оркестрового искусства. Они состояли из отдельных характерных голосов, например: три певца, арфа, виола, ручной орган, тромбон, длинная труба; или: две длинные трубы, короткая витая труба, флейта, арфа, цитра, портатив, лютня, пять тамбуринов, бубенцы и маленькие литавры. Следующим звеном на этом пути явился так называемый «ренессансный оркестр» XV—XVI веков, состоявший преимущественно из небольших типовых групп, в которых функцию басового голоса выполнял тромбон, например: три флейты и тромбон; три шалмея и тромбон; две трубы и тромбон; флейта, цинк, девять тромбонов и певец.

---

<sup>1</sup> См.: Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 2, с. 323.

Таким образом, инструментальное музицирование все глубже проникает в быт. Музыкальные инструменты получают широкое распространение. Появляются и первые научные исследования, отражающие этот процесс. Значительнейшим из них следует считать «Musica getutscht» Себастьяна Вирдунга (1460—?) — первого европейского классика инструментоведения, священника из немецкого городка Алберга. Указанный труд, как можно понять из введения, посвящен краткому изучению нотных табулатур и бытующих инструментов. Однако значение его вышло далеко за рамки этой проблемы. Вирдунг создал наиболее раннюю из дошедших до нас и основополагающую для изучения данной эпохи инструментоведческую работу.

По обычаю того времени «Musica getutscht» написана в виде диалога между автором и воображаемым собеседником (неким Андреасом Силуано). Современные ему музыкальные инструменты Вирдунг делит на три группы: 1) инструменты, имеющие струны (сюда относятся и клавишные, кроме органа); 2) инструменты, «которые приводятся в действие дутьем или свистом», то есть духовые, которые автор именует также «флейтовыми» или «изготовленными из полых трубок» (к другому типу этой группы относится орган); 3) все инструменты, «изготовленные из металла или других звучащих материалов» (имеются в виду ударные). Даются графические изображения инструментов и их последовательные описания. Наряду с клавикордами, клавицимбалами, клавицитериумом, органом, позитивом, регалем, портативом, лирой, лютней, квинтерном, большой и малой виолами, арфой, псалтериумом, трумшейтом, а также рядом ударных инструментов, мы встречаемся и с духовыми. Это уже знакомые нам шалмей и бомбарда, *швегель* (schwegel)<sup>1</sup> или *цверхпфайфе* (zwerchpfeiff) — поперечная деревянная флейта с шестью игровыми отверстиями,<sup>2</sup> стойко утвердившаяся с начала XV столетия (вместе с барабаном) в военной музыке (особенно в Верхней Германии, по-видимому, ранее всех использовавшей поперечную флейту). Предметы искусства часто показывают в этот период группы флейтистов и барабанщиков, шествующих во главе пехотных соединений (подобно трубачам и литавристам — во главе соединений кавалерийских). Интересно, что всего лишь через 17 лет после Вирдунга, другой выдающийся инструментовед, младший его современник Мартин Агрикола (1486—1556)<sup>3</sup> в фундаментальном трехтомном труде «Musica instrumentalis deudsch»

<sup>1</sup> Наименование «швегель» используют в Германии и более широко как собирательное для всего семейства поперечных флейт.

<sup>2</sup> Известно изображение 1-й половины XVI ст., где она показана уже составной — из трех частей.

<sup>3</sup> Наряду с Вирдунгом он является одним из наиболее значительных музыкальных писателей XVI ст. Самоучка. С 1510 г. учитель музыки в Магдебурге, с 1524 — кантор лютеранской школы там же. Автор ряда музыкальных композиций, а также сочинений о музыке. Его «Musica instrumentalis deudsch»

(1528, 1529, 1532) покажет следующую ступень эволюции поперечных флейт типа швегель (zwerchpfeiff): к этому времени они используются уже в комплексе из четырех разновидностей. Данный факт говорит о новой форме бытования инструмента, связанной с приобщением к ансамблевому музицированию. Поперечная флейта постепенно освобождается от уз военной службы, перестает быть простым сопроводителем барабанов и получает новую функцию, намечающую ее дальнейший путь. Завершение этого процесса произойдет в XVI столетии.

Далее — семейство продольных флейт (flöten), состоящее из трех разновидностей (К. Закс указывает дискантовую —  $d^2-d^4$ , теноровую —  $g^1-g^3$ , басовую —  $c^1-c^3$ ); руспфейфе (ruspfeiff): маленькая тростниковая продольная флейта с четырьмя игровыми отверстиями.<sup>1</sup> В рисунках Вирдунга и несколько позднее — Агриколы дано также изображение своеобразного флейтового инструмента из короткого изогнутого рога с отверстием для вдувания воздуха в его верхней широкой части, деревянным свистковым устройством и четырьмя игровыми отверстиями. Агрикола называет его *цигенхорн* (zigenhorn).<sup>2</sup>

Крумгорны показаны двух видов: мундштучный блатершпиль (blaterfpil) — изогнутый рог с шестью игровыми отверстиями, чашеобразным мундштуком и воздушным резервуаром типа волыночного — и язычковый (в четырех разновидностях).

Из медных духовых — трубы: малая (clareta), полевая, то есть военная (felttrumet), сигнальная (ihurhnerhorn) и тромбон (busaun).

Вирдунг упоминает и о народных музыкальных инструментах, среди которых духовые: предшественники валторны — охотничий рог (jeger horn), сигнальный рог (acher horn) и различного вида свистки — из колоса ржи, коры, лыка, древесной листы, птичьих перьев и проч.

В обширном заключительном разделе труда Вирдунга трактуются вопросы обучения игре на музыкальных инструментах. Этот раздел явился, безусловно, прямым следствием растущей популярности инструментального музицирования на рубеже XVI столетия в широких кругах городского населения. Автор в простой и доступной форме описывает основы игры на

---

дополняет работу Вирдунга. С последней Агрикола был хорошо знаком, даже изложил ее стихами и издал с рисунками оригинала.

<sup>1</sup> Под названием руспфейфе (raushpfeife) Закс описывает также инструменты типа шалмея с прямым цилиндрическим стволом, слегка расширяющимся к раструбу, двойной тростью и воздушной капсулой, изображенные Гансом Буркмайером в «Триумфальном шествии Максимилиана» (1518). Исходя из этих признаков, Закс полагает возможным также отождествлять руспфейфе с кортолем (см.: C. Sachs. Reallexikon der Musikinstrumente, S. 316; о кортоле — см. с. 81).

<sup>2</sup> Аналогичный инструмент, но с шестью игровыми отверстиями, показан К. Заком под названием *гемсхорн* (gemshorn). См.: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 307.



струнных (клавишных, смычковых, щипковых) инструментах и продольной флейте. Вот как складывается, по Вирдунгу, обучение на ней.

Сначала следует узнать — сколько отверстий на инструменте, затем — как располагать на них пальцы, вслед за этим — «как дуть» (т. е. как дышать и извлекать звук), потом — сколько дырочек должно быть открыто или закрыто для извлечения того или иного звука. Кроме того, нужно освоить положение языка и научиться «работать им совместно с пальцами». Каждому из восьми отверстий продольной флейты (описывается три вида инструмента — басовый, теноровый и дискантовый) присваивается цифровое обозначение, соответствующее пальцу, который должен прикрывать данное отверстие. Составленная на этой основе аппликатурная таблица легкодоступна.

Таким образом, Вирдунг предстает перед нами не только как выдающийся инструментовед. Его последовательный педагогический метод обнаруживает опытного специалиста в указанной области и позволяет сделать вывод о наличии в Европе в конце XV — начале XVI столетий продуманной системы обучения на музыкальных духовых инструментах.

В течение XVI века новые тенденции в музыке заявляют о себе все увереннее. Обогащается тематика музыкальных произведений, разнообразятся жанры, виды исполнительства, рождаются многие изобретения и открытия в области теории и практики музыки и инструментального строительства, наивысшего расцвета достигают семейства духовых инструментов и их многочисленные ответвления. С начала XVI столетия происходит неуклонное укрепление позиций инструментального музицирования. Об этом свидетельствуют, например, образцы раннего нотопечатания: в 1501—1503 годах в Италии в нотных изданиях Петруччи выходят произведения, предназначенные для исполнения на «инструментах кроме органа», а также ряд лютневых сборников; в 1509, 1513—1521 годах издавались инструментальные произведения Фр. Боссиненди, Тромбочино и Маркетто Кара. Имеются сведения о широком распространении инструментальной музыки в последних десятилетиях XV и в XVI веке в Мантуе, Пезарро и других городах. Горожане охотно отдают ей свой досуг — они объединяются в музыкальные кружки, где с увлечением предаются композиции или игре на разных инструментах. То же и в дворянской среде: в известном трактате «О придворном» (1518) итальянского писателя Бальдассаре Кастильоне говорится, что ни один человек не может стать придворным, «если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о разных инструментах...».<sup>1</sup> Образам играющих, поющих, танцующих, импровизирующих людей посвящаются много-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 522.

численные произведения живописи. Стоит лишь взглянуть на картины той эпохи, чтобы ощутить, какое место занимала инструментальная музыка в быту.

Светские вокально-инструментальные жанры начинают рассматриваться под новым углом зрения. Если прежде поэтическое начало преобладало в них над музыкальным, то теперь именно последнее получает перевес. Все более заметно стремление передать духовный мир человека, его переживания, томления, настроения, прежде всего средствами музыки. Утонченным музыкально-поэтическим содержанием наполняются мадригалы.<sup>1</sup> Обогащается музыкальный язык. Он привлекает смелостью, новизной и изобретательностью поисков. Музыка, исполняемая одними голосами, кажется обедненной, подобно картине, написанной лишь черной и белой красками. Ведь скрипки, корнеты, тромбоны, деревянные духовые инструменты, различные регистры органа разнообразием своих тембров подчеркивали особенности мелодического материала, вносили красочность в музыкальную ткань. По словам известного историка Возрождения Я. Буркгардта, для данного периода характерно «тяготение к новым инструментам, отыскание новых родов музыки и вместе с этим артистизм исполнения, другими словами, преследование индивидуальности в применении различных инструментов».<sup>2</sup>

Влияние новшеств стимулировало огромный рост технических и выразительных средств. Растущие музыкальные запросы более не удовлетворялись простой передачей вокальных партий инструментам, а последние все менее регламентировались исключительно удобствами певческого голоса. Инструментальная полифония, первоначально не отличавшаяся от вокальной, начала приобретать специфический характер. Стали возникать виртуозные пассажи, исполняемые только на данном инструменте; увеличилось значение вариационных эпизодов, наметились моменты мотивного развития. Композиторы мало-помалу осознавали особенности инструментальной фактуры — сочиняемые или аранжируемые ими пьесы приводились в соответствие с характером звучания, принципом звукоизвлечения, возможностями пальцевой техники инструмента, для которого они предназначались. Уже Андреа Габриели создает музыку, в которой «можно обходиться без слов», пригодную для исполнения

<sup>1</sup> Мадригал — высшее достижение светского камерного стиля эпохи Возрождения. Тесно связан с демократическим вокальным жанром французской (*chanson*) и немецкой (*Lied*) песни. Выдвинулся в XVI ст. В этот период для него характерна четырех-пятиголосная структура со сложным полифоническим сплетением голосов. В конце XVI ст. драматизация мадригала, выразившаяся в мощном внедрении хроматизма и привлечении инструментальных голосов (особенно в мадригалах Монтеверди), в значительной степени подготовила рождение оперы и оратории.

<sup>2</sup> Я. Буркгардт. Культура Италии в эпоху Возрождения, т. 2. Спб., 1906, с. 116—117.

«на духовых инструментах с таким же успехом, как и голосом».<sup>1</sup> Вслед за ним Джованни Габриели «осуществляет ансамбли голосов и инструментов, которые то ведут диалог, то соединяются в одно целое и сталкивают массы различных звуков прежде, чем дать им раствориться в грандиозном ансамбле всех голосов».<sup>2</sup> В конце века Монтеверди в мадригалах «уделяет внимание столько же инструментам, сколько и голосам. У него встречаются пассажи, передать которые голосом представляло большие трудности, несмотря на то, что для Монтеверди при мантуанском дворе имелись в распоряжении виртуозы исключительного мастерства и ловкости».<sup>3</sup> Так постепенно кристаллизуется самостоятельный инструментальный стиль, точнее сказать — несколько стилей, отражающих особенности наиболее распространенных, утвердившихся в музыкальной практике инструментов — лютни, органа и — к исходу XVI века — клавесина. Намечается путь и духового искусства.

Одним из важнейших этапов эволюции духового инструментария следует считать рождение во 2-й четверти XVI столетия наиболее раннего представителя группы профессиональных деревянных духовых инструментов — фагота. Он возник в результате реконструкции своих непосредственных предшественников бомбард и поммеров, когда непомерно длинную, неуклюжую бомбарду как бы сложили пополам, придав ее стволу форму латинской буквы U. Такая операция, вызванная поначалу лишь соображениями удобства, принесла неожиданный результат: исчезли свойственные звуку бомбарды сила и грубость, тембр нового инструмента приобрел приятную мягкость, обусловившую его название — *дольчиан* (*дольчиан*), *дольцин* (от итальянского *dolce* — нежный, сладкий). Некоторые исследователи склонны считать именно дольчиан предком фагота, но с этим трудно согласиться, ибо дольчиан, с его характерным U-образным каналом, уже и есть фагот, хотя это название возникло лишь в конце XVI века. От бомбарды дольчиан унаследовал шесть-восемь игровых отверстий, один или два клапана (для нижних F и D), двойную трость такой же, как у бомбарды, формы, лишь несколько уменьшенного размера.

Изобретение фагота долгое время приписывалось канонику из Феррары Афранио Альбонези, который действительно создал музыкальный инструмент с двумя параллельными трубками, названный им «фаготус». Известно, что в 1532 году Афранио играл на нем во время торжественного обеда в Мантуе. Племянник Афранио, профессор истории и права в Болонском университете Тезео Амброзио дельи Альбонези, описал изобретение своего дяди в лингвистическом труде «*Introductio in Chaldaicam Linguam*», изданном в Павии в 1539 году. Другим источником све-

<sup>1</sup> А. Прюньер. Новая история музыки, с. 165.

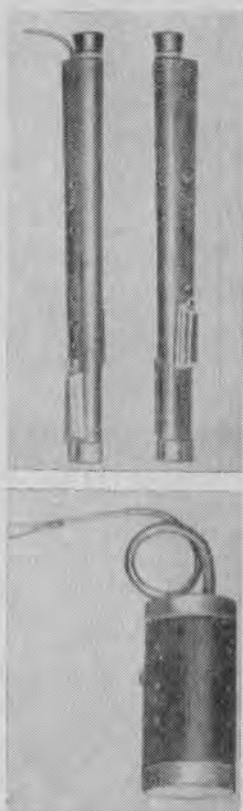
<sup>2</sup> Там же, с. 166.

<sup>3</sup> Там же, с. 157.

дений по данному вопросу может служить наиболее раннее (датированное 1565 г.) руководство игры на фаготе, которое Луиджи Вальдриги обнаружил в 1893 году в архиве города Модены. Современный английский музыковед Френсис Гальпин, анализируя оба эти документа, в своей книге «The Romance of the Phagotum» приходит к выводу, что изобретенный Афранио инструмент представлял собой волюнку, состоявшую из двух основных и нескольких маленьких добавочных трубок цилиндрического сверления с металлическими язычками и надувным мехом — резервуаром для воздуха и, таким образом, ничего общего с фаготом не имел.<sup>1</sup> Очевидно, имя подлинного изобретателя фагота история до нас не донесла. Не исключено, однако, что создание фагота явилось плодом коллективных усилий многих исполнителей и мастеров, трудившихся над усовершенствованием старинной бомбарды.

Первоначально существовало целое семейство фаготов, обнимавшее довольно большой диапазон. Современному фаготу приблизительно соответствовал так называемый хорист-фагот, объемом в две октавы с нижним звуком С. Само название показывает, что он использовался для сопровождения церковного хора. В Англии, например, этот обычай сохранился до конца XIX века. Для более низких звуков использовался допельфагот, который был двух видов: с нижним звуком  $G_1$  (кварт-фагот) и  $F_1$  (квинт-фагот), а также контрафагот, достигавший С<sub>1</sub>. Верхний регистр обеспечивался альт- или тенор-фаготом ( $G-f_1$ ), дискант-фаготом ( $c-f^2$ ) и октав-фаготом ( $g-c^2$ ).

Из разнообразия фагота следует сказать еще о *ракетте*. Этот своеобразный инструмент состоял из низкого, похожего на банку, корпуса, в который помещались девять изгибов длинной цилиндрической трубки. Современники находили в ней сходство с уложенной в банку колбасой, в связи с чем ракетту было присвоено еще немецкое название «Wurst-Fagott» и французское «Cervelas».<sup>2</sup> Звук извлекался при помощи двойной камышовой трости, насаженной на наружный конец трубки. Ракетты



Вверху: альтовые  
дольчианы; внизу:  
ракетт

<sup>1</sup> Об этом см.: Lyndesay G. Langwill. The Bassoon and Contrabassoon London, 1965, p. 8.

<sup>2</sup> Wurst (нем.), Cervelas (фр.) — колбаса.

изготавливались разных строев.<sup>1</sup> Звук ракетта — жидкий и мало-выразительный — по мнению Преториуса,<sup>2</sup> при хорошей игре, в соединении с виолами да гамба или другими инструментами, мог быть приятным для слуха.

В течение XVI—XVII столетий фагот и его разновидности использовались наряду с бомбардами, поммерами и шалмеями. В дальнейшем из всего многочисленного фаготного семейства, кроме основного его представителя — современного фагота, в музыкальной практике закрепился лишь контрафагот.

Вторая половина XVI столетия — эпоха важных изменений в области конструкции духовых инструментов. Система игровых отверстий, в течение столетий служившая основой диатонических звукорядов, начинает дополняться клапанами. Как известно, в практике инструментальных мастеров использование клапанов не было новостью. Мы сталкивались с ними при знакомстве, например, с басовыми поммерами (бомбардами) XIV—XV столетий. Но там роль клапанов была не более чем вспомогательной: они служили как бы «средством сообщения» между пальцами исполнителя и наиболее отдаленными, недостижимыми для них отверстиями. Таким образом, клапаны лишь продлевали диатонический ряд игровых отверстий и не вносили в эту систему ничего принципиально нового. Приблизительно со второй половины XVI столетия (или несколько позже) клапаны при строительстве духовых звукорядов используются уже иначе.

Если бросить общий взгляд на путь духового инструментария, то, очевидно, наиболее характерной его чертой следует признать стремление к хроматизации. Оно возникло в русле общей музыкально-эстетической направленности Ренессанса и определило в дальнейшем путь инструментальной эволюции вплоть до XIX столетия. Тенденции хроматизации затрагивают прежде всего флейтовые и язычковые типы, более, чем представители трубного семейства, связанные с воспроизведением мелодических (а не сигнальных) построений. В процессе их усовершенствования и возникает на рубеже XVII столетия новая функция клапанов. Вот как это произошло.

Возможности диатонических систем были в данный период основательно изучены. Создатели музыкальных инструментов

<sup>1</sup> Дискантракетт (G—d<sup>1</sup>), альт-тенор-ракетт (C—g), басовый ракетт (F<sub>1</sub>—c), большой басовый ракетт двух видов (D<sub>1</sub>—A и C<sub>1</sub>—G).

<sup>2</sup> Михаэль Преториус (1571 или 1572—1621) — известный немецкий теоретик и композитор, один из классиков европейского инструментоведения, служил придворным капельмейстером при брауншвейгском, саксонском и магдебургском дворах, секретарем герцога Брауншвейгского. Образованнейший музыкант своего времени. Внес значительный вклад в дело совершенствования инструментального стиля. Трехчастный труд Преториуса «Syntagma musicum» (1614—1620) — основной свод сведений о музыке XVI — начала XVII ст. Первая часть — солидный исторический очерк (на латинском языке); вторая — об инструментах и инструментовке; третья — музыкально-теоретическая (две последних части — на немецком языке).



уже хорошо знали, что повышение или понижение звука зависит не только от местоположения отверстия (чем ближе к мундштуку — тем выше звук, отдаление от мундштука влечет понижение), но и от диаметра отверстия и толщины стенки ствола: чем больше отверстие и тоньше стенка — тем выше звук, чем меньше отверстие и толще стенка — тем звук ниже. На этом основании то или иное неудобно расположенное отверстие, если увеличить его диаметр, может без ущерба для строя переместиться ниже по стволу или наоборот — при уменьшении диаметра отверстие безболезненно может занять более высокое положение на стволе. Легко понять, что таким образом возникали широкие возможности аппликатурных усовершенствований: трудно достижимые для пальцев отверстия передвигались в более удобные пункты.

Это, безусловно значительное для своей эпохи, достижение не исчерпывало, однако, потребностей нового времени, ибо не затрагивало проблему хроматизации. К ней подходили разными путями. Так, например, отдельные полутона достигались «углублением» того или иного игрового отверстия (и, стало быть, удлинением проходящей через него воздушной струи) посредством косо́го сверления или специального утолщения стенки ствола в месте расположения данного отверстия. Но при этом возникало немало неудобств. Одно игровое отверстие не может полностью прервать воздушный столб в канале духового инструмента и абсолютно воздействовать на высоту звучания, как это делает, допустим, палец, укорачивающий струну. Открытое отверстие дает лишь первый толчок к перерыву столба, а дальнейший результат зависит от расположения и сечения трех-четырех следующих по длине ствола. Но отверстия, создаваемые в поисках хроматической шкалы, по диаметру и сверлению большей частью не соответствовали или лишь частично соответствовали диатонической схеме бытовавших инструментов. Не всегда отвечали они и направлению выдыхаемого воздуха. Как результат, в первом случае извлекались матовые, тусклые звуки, нарушавшие чистоту строя и ровность звукоряда, во втором — возникал не предусмотренный узел колебаний (так называемый «кикс»).



Николь Розенкорн из Нюрнберга с большим басовым помером. 1679 г.

Другим средством получения полутонов была так называемая «вилочная аппликатура». Ее суть заключалась в том, что исполнитель закрывал игровые отверстия не подряд, а через одно (пальцы его при этом как бы уподоблялись вилке). Звук в результате понижался на полтона, однако тембр его получался глухим, а строй неустойчивым. Для повышения на полтона отверстие частично закрывалось (на треть, на половину), но результат и здесь был аналогичным. Оставался третий путь — просверлить отдельные отверстия для каждого полутона. Но при этом полный хроматический звукоряд потребовал бы 11 отверстий (при десяти пальцах). И тогда мысль создателей инструментов направилась в сторону клапанных конструкций, способных обеспечить управление игровыми отверстиями независимо от их числа и расположения на стволе инструмента. Так в системе духовых звукорядов возникли хроматические клапаны, принципиально отличные по назначению от использовавшихся для продления диатонических рядов. Если естественное положение последних было открытым, то хроматические клапаны плотно закрывали регулируемые ими отверстия и открывались лишь в момент введения их в действие.

Не следует думать, что проблема инструментальных духовых конструкций была таким образом окончательно решена. Усовершенствование механизмов духовых инструментов — процесс длительный и сложный, связанный с формированием музыкально-эстетических взглядов и развивающийся вслед за ними. Он протекал на протяжении трех последующих столетий и продолжается в наше время. Во второй половине XVI столетия творцы музыкальных инструментов лишь впервые нашли принцип клапанов в системе духового хроматического звукоряда. Наиболее ранними инструментами такой конструкции были, очевидно, двойные фаготы конца XVI — начала XVII столетий: описывая их, Преториус указывает на трудности воспроизведения полутонов, «получаемых с помощью клапанов». Не следует также предполагать, что появление первых хроматических клапанов перечеркнуло все другие формы, рождавшиеся в ходе исканий. Искусственные углубления отверстий (косые сверления), вариантность их диаметров, утолщение стенок ствола до наших дней используются в конструктивной области; вилочные аппликатуры и частичное закрывание отверстий сохранились в исполнительской практике до нашей эпохи.

Прогресс музыкально-исполнительских средств в течение XVI века осуществляется с небывалой активностью. За столетие, протекавшее со времени труда Вирдунга «*Musica getutscht*», здесь произошли существенные изменения. Возникли новые типы инструментов, умножились разновидности ранее бытовавших. Во втором томе трактата «*Syntagma musicum*» (1618) Михаэль Преториус, создавая органографию известных ему музыкальных инструментов, как бы подводит итог их предшествующему раз-

виту. Целью этого раздела своего фундаментального труда Преториус ставит классификацию инструментов и наиболее полное их описание. Текстовая часть снабжена многочисленными таблицами. Особенно ценными являются изображения инструментов, выполненные в масштабных соотношениях, и таблицы диапазонов. Те и другие до сегодняшнего дня служат незаменимым источником знаний об инструментарии описываемой эпохи.

Классификация Преториуса не отличается четкостью: инструменты он делит на две группы — духовую и ударную, относя к последней все струнные. Но самый его подход к проблеме следует считать весьма плодотворным: в основу своей системы ученый ставит принцип звукоизвлечения, принимаемый и нами за один из исходных пунктов инструментоведения. Однако опора на данный принцип заметна лишь при первичном разделении инструментов на группы, в дальнейшем же учитываются, главным образом, конструктивные признаки (у духовых — наличие и расположение игровых отверстий) и, таким образом, научно-обоснованные положения сочетаются у Преториуса с рядом формальных моментов. Так, в таблице инструментов, подлежащих описанию, автор справедливо разделяет духовые на мундштучные («имеющие мундштук») и тростевые (язычковые, «имеющие трость»). Но в силу наличия мундштука, к числу первых, наряду с тромбонами, трубами, цинками, относятся все виды продольных флейт. Поставив главным критерием типовой общности наличие и расположение игровых отверстий, Преториус смешивает в неоправданном родстве флейтовые, язычковые и волынки.

Общую систематизацию духовых Преториус представляет в первом разделе своего труда. Она изложена следующим образом. Всякий музыкальный инструмент, звучащий «за счет воздуха», называется духовым или «свистящим». Но такие инструменты отличаются друг от друга, так как некоторые приводятся в действие «натуральным воздухом», а другие — человеческим дыханием. Первые это те, которые пользуются мехами и клавиатурой (орган, позитив, портатив, регаль). Вторые же звучат и интонируют исключительно силой дыхания исполнителя, без участия какого-либо механизма в самом инструменте. Они также делятся на две группы. В одну входят инструменты, не имеющие игровых отверстий, как труба и тромбон (который составляет некоторое исключение, ибо при игре на нем используются движения цуга), в другую — инструменты, снабженные ими. Эти последние в свою очередь разделяются на три типа: а) игровые отверстия имеются только на лицевой стороне ствола; среди них различаются инструменты с мехом (волынки) и без него (поперечная флейта, шалмей, малая или альтовая бомбарда); б) отверстия расположены на лицевой и тыльной сторонах (корнет, черный кривой цинк, желтый прямой цинк,<sup>1</sup> крумгорн,

<sup>1</sup> О них см. ниже.

блокфлёте, дольчиан, фагот, басовые поммеры); в) отверстия на-  
ходятся на лицевой, тыльной и боковых частях ствола (ракетт,  
сординен, шрейерпфейфен<sup>1</sup>). Такова классификация Преториуса.  
Каковы же инструменты, описываемые им, чем отличаются они  
от показанных Вирдунгом за сто (с небольшим) лет до того?

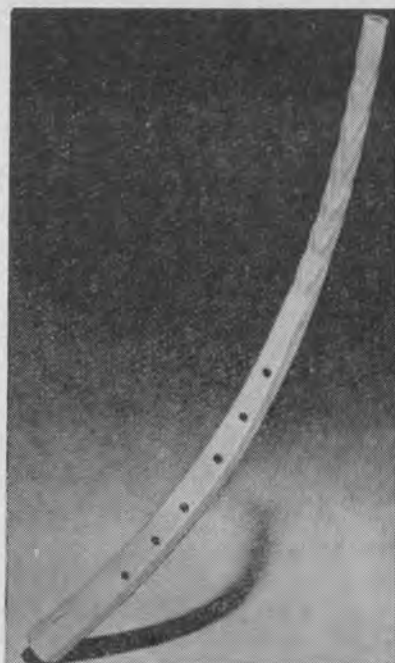
**Тромбон** (нем.—*Posaunen*; лат.—*Tuba ductilis, oblonga*; итал.—*Trombone, Trombetta*) наличествует в четырех разновидностях. 1. Альтовый, или дискантовый тромбон (нем.—*Alt oder Discant Posaun*; итал.—*Trombino, Trombetta picciola*), объем  $H-d^2(e^2)$ . Этот инструмент,—свидетельствует автор,—предназначен для партии дисканта (мелодии). В результате соответствующих упражнений и при хорошем мундштуке, на альтово-дискантовом тромбоне особенно хорош верхний регистр. 2. Простой, или прямой тромбон (нем.—*Gemeine rechte Posaun*; лат.—*Tuba minor*; итал.—*Trombetta, Trombone piccolo*), объем  $(A_1-C-D) E-g^1-a^1(h^1-c^2)$ . Упоминаются выдающиеся тромбонисты—Филено из Мюнхена (достигавший  $D$  в нижнем регистре и  $c^2, d^2, e^2$  в верхнем), а также Эрхард Боруссум из Дрездена, использовавший колоратуры и прыжки в характере виолы бастарда. 3. Квартовый тромбон (нем.—*Quart-posaun*; лат.—*Tuba major*; итал.—*Trombone grande, Trombone maggiore*), объем  $(F_1) G_1-A_1-c^1(d^1, e^1, f^1, g^1)$ . Этот инструмент соединял мощность с подвижностью. 4. Октавный тромбон (нем.—*Octav Posaun*; лат.—*Tuba maxima*; итал.—*Trombone doppio, la Trombone all Octava basso*), объем  $(C_1-D_1) E_1-a(h-c^1)$ . По сведениям К. Закса, он использовался в конце XVI столетия как контрабасовый при помощи специальных насадок. В начале XVII столетия встречается в двух модификациях: а) вдвое длиннее, чем простой прямой тромбон (звучит октавой ниже последнего); этот вид сконструирован и изготовлен современником Преториуса берлинским инструментальным мастером и камермузыкантом Гансом Шрайбером; б) короче, чем прямой тромбон, но с более широким стволом. Особенностью обоих инструментов является возможность извлечения низких тонов не только путем передвижения цуга, но и без него, лишь за счет амбушюра и дыхания. Правда, это доступно только опытным инструменталистам.

**Труба** (нем.—*Trommet*; итал.—*Tromba*). Основной тон  $d$ , объем  $(C) c-c^2-g^2(c^3-f^3)$ . В отдельных случаях, для игры с хором, путем изменения мензуры строй понижался до  $c$ ,  $h$  или  $b$ . Труба характеризуется как «великолепный инструмент, на котором хороший мастер может играть, удивляя и поражая своим искусством». Подчеркивается, что в верхнем регистре трубе доступны почти все тоны и даже некоторые полутоны, стало быть возможно исполнение разнообразных мелодий. Некоторые трубы изготавливались похожими на почтовый рожок или

<sup>1</sup> Сординен, шрейерпфейфен — см. с. 82—83.

изогнутыми в виде змеи. По тембру эти последние рожку не соответствовали.<sup>1</sup>

Наивысшего расцвета достигает семейство продольных флейт (нем.— Plockfloten, Blockflöten; лат.— Fistula; итал.— Flauto; англ.— Recorder). Бытует восемь их разновидностей: 1) малая (Klein Flötlein), объем от  $g^2$ ; 2) дискантовая (Discant-Flöt), квартой ниже малой — от  $d^2$ ; 3) дискантовая (Discant-Flöt), квинтой ниже малой — от  $c^2$ ; 4) альтовая (Alt-Flöt),  $g^1-e^3$  ( $f^3$ ); 5) теноровая (Tenor-Flöt),  $c^1-b^2$ ; 6) малая басовая (Basset-Flöt),  $f-d^2$ ; 7) басовая (Bass-Flöt),  $B-g^1$ ; 8) большая басовая (Groß-Baistflöt),  $F-d^1$ . Все они имеют по семь игровых отверстий на лицевой стороне ствола и одно — на тыльной. Наиболее длинные, басовые типы (начиная с малой басовой флейты) располагали клапаном для мизинца, в силу невозможности достигнуть предназначенное ему отверстие. Клапан прикрывался специальным защитным устройством (фонтанеллой). Басовая и большая басовая флейты имели изогнутую металлическую трубку для вдвухания воздуха (подобную фаготному «эсу»). Строй уточнялся глубиной насаживания мундштука. В эпоху Преториуса перечисленные продольные флейты использовались главным образом в виде «хора».<sup>2</sup> К данному семейству относится еще и швегель (Schwegel). Под этим названием Преториус, в отличие от Вирдунга, показывает продольную флейту малого размера с двумя отверстиями на лицевой стороне нижней части ствола и одним на тыльной. Она, как и ее предок, предназначалась для игры одной рукой — другая одновременно играла на малом барабане или литавре. Кроме того, использовались совсем маленькие флейты (3-4 дюйма длиной), имеющие три отверстия на лицевой



Кривой цинк. 1600 г.

<sup>1</sup> В таблице приводятся изображения труб с двойным оборотом ствола типа показанных у Вирдунга Feltrumet (полевой трубы), охотничьей (Jäger Trommet) и длинной прямой деревянной (Hölzern Trommet).

<sup>2</sup> Словом «хор» обозначался в ту пору любой ансамбль — вокальный, инструментальный или смешанный.



вой и одно на тыльной стороне, такого же вида, как шведгель. Они достигали объема в две октавы.<sup>1</sup>

Тип поперечной флейты (нем.— *Querpfiffen*; итал.— *Traversa vel Fiffaro*) представлен инструментом с шестью игровыми отверстиями на лицевой стороне ствола, с пятнадцатью тонами основного звукоряда и четырьмя «фальцетными» (нижнего регистра). Объем поперечной флейты дан в трех разновидностях: наиболее высокая (*cantus*)—  $a^1$ — $a^3$ ; альтово-теноровая (*Alt-Tenorflöte*)—  $e^1$ — $e^3$ ; басовая (*Bafs-Flöte*)— от  $g$ .

Цинки (корнеты; нем.— *Zinck*; итал.— *cornetti, fortasse*; лат.— *Bucinae alias Cornua*). Описаны прямые и изогнутые. Первые — двух родов: *cornetto diritto* (со вставным мундштуком) и *cornetto muto* (мундштук высверливается в стволе, составляя с ним одно целое). *Cornetto muto* отличались нежным характером звука, в связи с чем получили еще название «тихие цинки» (*stille*). Черные, кривые цинки называются *cornetti curvi*. Основной вид и тех и других (*Zincken*) располагает чаще всего пятнадцатью тонами:  $a$ — $a^2$  (в виде исключения  $g$  внизу,  $h^2$ ,  $c^3$ ,  $d^3$ ,  $e^3$ ,  $g^3$  вверх). Разновидности: маленький цинк (*cornettino*) — квинтой выше предыдущего ( $e_1$ — $e^3$ ); цинк большого размера (*corno vell* *Cornetto torto* или *cornop*), изготовлявшийся часто в виде буквы *S* и звучащий квинтой ниже основного вида ( $d$ , иногда  $c$ — $d^2$ ). В том случае когда большой цинк-корнон — выполнялся в форме простого (прямого), получался 15-тоновый диапазон. Однако тембр корнона (напоминающий тембр рога) столь неприятен, что обычно этот инструмент заменялся тромбоном.<sup>2</sup>

Поммеры, бомбарды, бомбардоне и шалмеи (нем. *Pommern, Bombart, Bombardoni, Schalmeyen*; итал. *Bombardo, Un Bombardone*). Употребляются, главным образом,

<sup>1</sup> Преториус не приводит еще одну, созданную незадолго до выхода его труда разновидность продольной флейты — французский флажолет (*Französische Flageolet*), изобретенный Ювиньи в 1581 г. в Париже. Это маленькая блокфлёт с четырьмя отверстиями на лицевой стороне и двумя на тыльной. Ее объем —  $g^2$ — $a^4$ . Нотировалась на дуодециму ниже. В XVIII ст. играла весьма важную роль как предшественница флейты-пикколо.

<sup>2</sup> В конце XVI ст. во Франции входит в употребление басовый цинк *serpent* (от французского «serpent» — змея), очевидно, Преториусу еще не известный, но показанный позднее М. Мерсенном (в 1637 г.) и А. Кирхером (в 1649 г.). Этот крупный инструмент (общая длина конического ствола достигала двух метров, ширина возрастала от четырех до десяти сантиметров) для удобства пользования его шестью игровыми отверстиями был изогнут в виде полусвернувшейся змеи. Он изготовлялся из металла или дерева. Корпус для предохранения от ударов и температурных изменений обтягивался кожей. Звук извлекался при помощи мундштука басового тромбона. Объем  $D$ — $a^1$ , в некоторых случаях  $A_1$ — $d^2$  или даже  $C_2$ — $c^2$ . Полуприкрытием отверстий извлекались хроматические тона. Звук серпента достигал большой силы, но был грубым и интонационно неустойчивым. Изобретение серпента приписывается канонику Е. Гийому из Оксерра в 1590 г. Закс, ссылаясь на более старые экземпляры серпентов итальянской работы, считает, что Гийому принадлежит лишь заслуга введения инструмента во Франции.

группой (в виде хора). Даны в семи разновидностях: 1) дискантовая (Exilent, gar klein Discant-Schalmeyen), с объемом  $h^1—h^3$ ; 2) шалмей (Schalmeyen-cantus):  $d^1$  или  $e^1—a^2—h^2$ ; 3) малый альтовый поммер (Klein Alt-Pommer):  $g—d^2$ ; 4) альтовый поммер (Grofs Alt Pommer, Nicolo):  $c—g^1$ ; 5) теноровый поммер (Bafset, Tenor Pommer):  $G—g^1$ ; 6) басовый поммер (Bafs Pommer):  $C—h$  ( $c^1$ ); 7) большой басовый поммер (Grofs Bafs Pommer), иначе бомбарда или бомбардон:  $F_1—e$  ( $f$ ).

Фаготы и дольчианы (нем.— Fagotten, Dolcianen; итал.— Fagotto, Dolce suono) объединены в одну группу. Подчеркивается связь названия последних с характером их звука. По данным Преториуса, раструб фагота, направленный вверх (в противоположность раструбу поммера) иногда закрывался специальной крышкой с отверстиями, что способствовало смягчению звука.<sup>2</sup> Указываются следующие разновидности: 1) дискант (Discant), с объемом  $e—c^2$ , 2) малый фагот (Fagott piccolo, Singel Corthol), с объемом  $G—f^1$  ( $g^1$ ), 3) хорист-фагот (Chorist Fagott, Corthol, Doppel Corthol), объем  $C—d^1$  ( $e^1$ ,  $f^1$ ,  $g^1$ ); 4) двойной фагот (Fagott grando, Doppel Fagott), используемый в двух видах: кварт-фагот (Quart-Fagott), с объемом  $G_1—f$  ( $g$ ,  $a$ ) и квинт-фагот (Quint-Fagott), с объемом  $F_1—es$  ( $f$ ,  $g$ ). Такое разделение было вызвано особенностями еще не совершенного клапанного механизма («...Полутоны, получаемые с помощью клапанов, — пишет Преториус, — не могут исполняться с нужной быстротой»). Квинт-фагот был вполне удобен при исполнении минорных тональностей, а кварт-фагот — мажорных. Так они и использовались в практике. Встречаем мы и первое упоминание о контрафаготе (Fagotcontra), который «октавой ниже хорист-фагота и может, таким образом, интонировать 16-футовое  $C$  (т. е.  $C_1—C$ . Л.)... это великолепный инструмент, которого мы до сих пор не видели и которому нужно удивляться».

Ракетт (нем.— Racketti, Racketten) представлен ранее упоминавшимися четырьмя разновидностями.<sup>3</sup> Преториусом он характеризуется как инструмент, который «может звучать приятно, особенно в басовых партиях, если на нем играют хорошие мастера». Ограниченность диапазона ракетта автор объясняет невозможностью его продолжения путем передувания. Эта особенность, по свидетельству Преториуса, свойственна и сординен,

<sup>1</sup> По отношению к обоим этим разновидностям Преториус применяет ранее не встречавшийся термин «гобой» (обое), причем, кроме немецкой, дает французскую и английскую его транскрипции (Hautbois, Noboyen). На изображении показан инструмент без клапана и защитного металлического устройства (фонтанеллы), что приближает его к одной из форм раннего гобоя, однако наличие характерного чашеобразного мундштука, «запирающего» губы исполнителя, свидетельствует о том, что перед нами, безусловно, шалмей, хотя, возможно, и претерпевающий одну из стадий своей эволюции.

<sup>2</sup> Мы имеем здесь дело, очевидно, с прообразом сурдины.

<sup>3</sup> См. стр. 71.

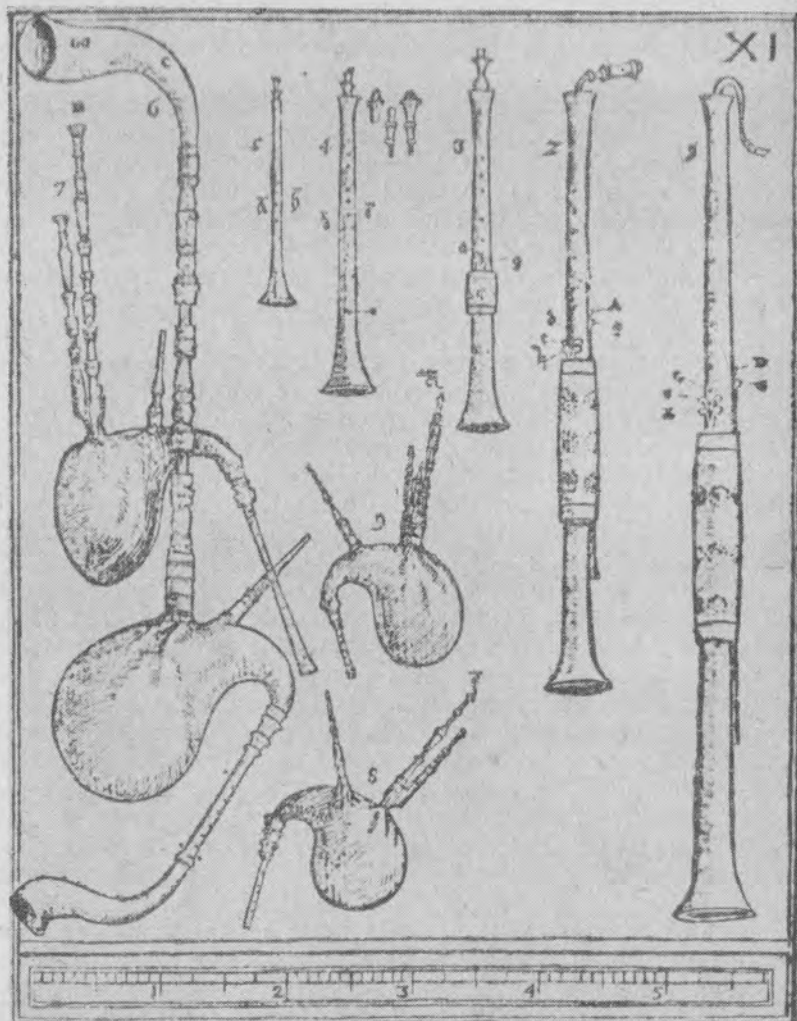


Таблица М. Преториуса.

Справа налево: большой басовый поммер, или бомбарда; бассет, или теноровый поммер; альтовый поммер, дискантовый поммер, малый шалмей. Далее — волынки

а также инструментам типа кортоля (см. ниже): корнамуже, крумгорну и шриари, в противоположность поммеру, шалмею, фаготу, дольчиану и бассанели.

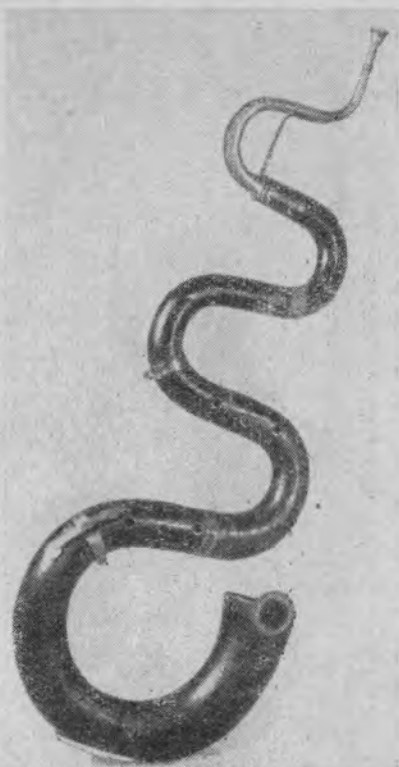
Крумгорн<sup>1</sup> (нем.— Krumhörner; итал.— Storti, Cornamuti torti), как инструмент имеющий воздушную капсулу, груп-

<sup>1</sup> См. с. 39.

пируется с корнамузой, шри-ари, волянкой. Преториус показывает у крумгорна семь игровых отверстий<sup>1</sup> (шесть на лицевой стороне, одно на тыльной), а у басового и большого басового крумгорнов еще два дополнительных с клапанами в нижней части ствола, что позволяло продлить диапазон на 2-3 тона вниз. Наличествует пять разновидностей:<sup>2</sup> 1) малый (Exilent, klein Cantus): c<sup>1</sup>—d<sup>2</sup>; 2) дискантовый (Cantus): g—a<sup>1</sup>; 3) альтово-теноровый (Alt-tenor): c—d<sup>1</sup>; 4) басовый (Bafs-Chorist): C—g; 5) большой басовый (Grofsbaß) в двух вариантах:<sup>3</sup> A<sub>1</sub>—d и B<sub>1</sub>—c.

При рассмотрении инструментария XVII столетия мы сталкиваемся обычно с целым рядом неясностей и разночтений как конструктивного, так и терминологического характера, касающихся, главным образом, духовых язычковых инструментов, бытовавших в ту эпоху и не дошедших до наших дней. Представления о

них весьма туманны — это один из наименее изученных разделов инструментоведческой науки. Трактат Преториуса дает повод и возможность несколько прояснить эту проблему. Так внимание привлекает термин «кортоль» (corthol), используемый Преториусом в таблице диапазонов вместе с малым фаготом и хорист-фаготом. Аналогично «кортоль» понимался и в Англии: «Sungle curtall» — малый фагот, «Double curtall» — хорист. В действительности же под немецким названием Kortholt, Kurzholtz («короткое дерево») или французским courtad бытовали в XVI—XVII столетиях два совершенно различные инструмента: 1) уже упоминавшиеся высокие разновидности фагота (малый и хорист); 2) прямой деревянный духовой инструмент около 60 см длиной с двумя цилиндрическими каналами,



Сerpент

<sup>1</sup> В эпоху Вирдунга их было шесть.

<sup>2</sup> Вирдунг показывает четыре.

<sup>3</sup> Закс дает один вариант — F—d (см. "Handbuch der Musikinstrumentenkunde", S. 333).

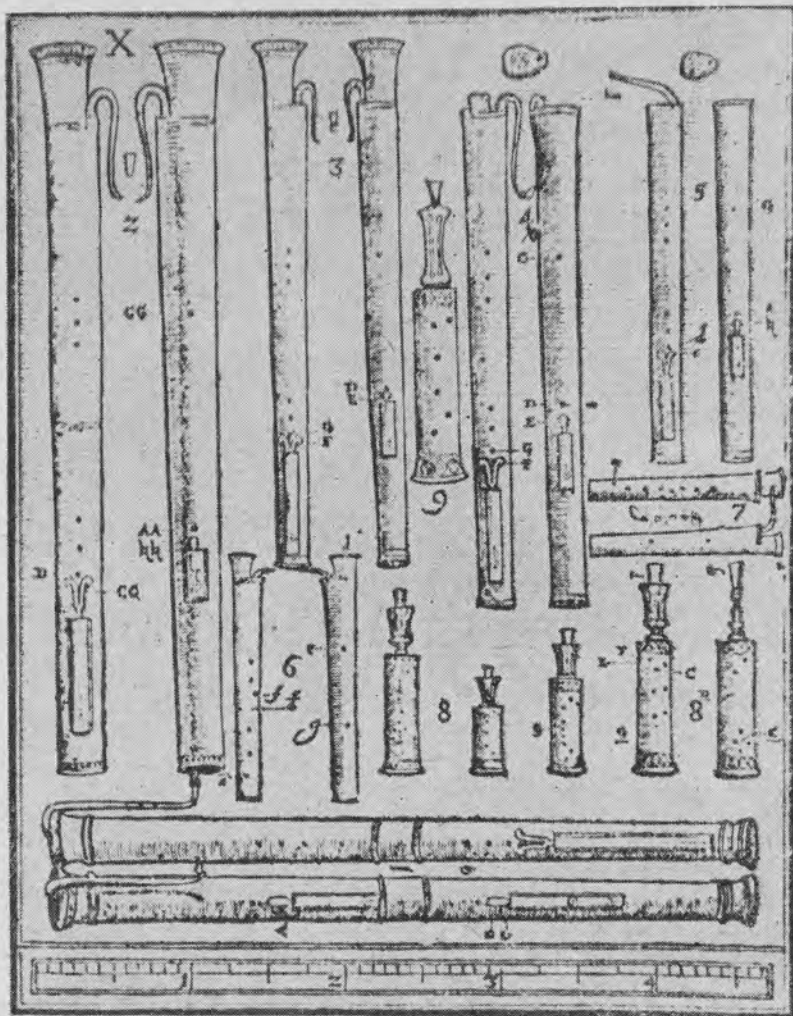


Таблица М. Преториуса.

1. Бас-сордун (внизу). Затем (слева — направо): 2. Двойной фাগот. 3—4. Хорист-фাগот. 5—6. Кортоли. 7. Дискант-фাগот. 8—9. Ракетты

заклученными в общий корпус, четырьмя игровыми отверстиями и двойной тростью, без капсулы или с ней, с объемом  $B_1-b$ ; большим распространением не пользовался. С кортолем Закс связывает также и термин «руспфейфе» (rauspfeife) о чем говорилось (см. с. 67).

Сордун, сординен (нем.— Sordunen; итал.— Sordoni), который некоторые смешивают с дольчианом,— указывает Пре-

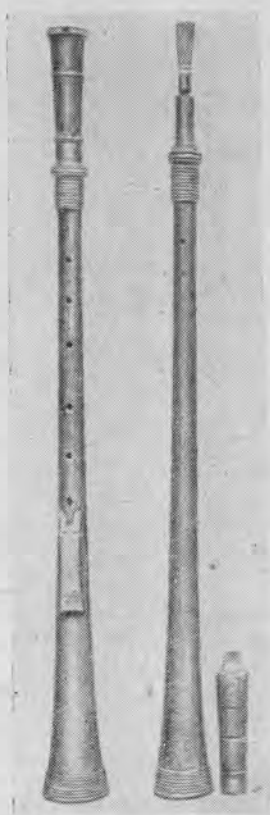


ториус,— по характеру звучания следует отнести скорее к корнамوزه (см. ниже) или тихому крумгорну. В то же время родство сордуна с фagотным семейством несомненно: это прямой, с двойным (как у фagота) коническим каналом инструмент, располагавший пятнадцатью игровыми отверстиями (два из них снабжены клапанами) и одним для оттока влаги. Наибольший и самого низкого диапазона сордун имеет в длину 2 фута и 5 дюймов (т. е. около 80 см). Группа складывалась из пяти разновидностей: 1) дискантовый (Diskantsordun, cantus), объем B—g<sup>1</sup>; 2) альтовый (Altsordun), Es—c<sup>1</sup>; 3) теноровый (Tenorsordun), C—a; 4) басовый (Bafsordun), B<sub>1</sub>—g; 5) большой басовый (Großbafsordun), F<sub>1</sub>—d. Три последних имели изогнутую металлическую трубку (типа фagотного «эса»), на которую насаживалась двойная открытая трость; в других случаях она вставлялась в верхнюю часть ствола.

К инструментам сходного типа относится, по мнению автора, доппиони (Doppioni), который бытовал в трех разновидностях: 1) дискантовый (cantus), c<sup>1</sup>—d<sup>2</sup>; 2) тенорово-альтовый (Tenoralt), c—d<sup>1</sup>; 3) басовый (Bafs), C—b. Подробное описание инструмента у Преториуса отсутствует, поскольку автору не довелось его видеть. Закс связывает доппиони с крумгорнами.<sup>1</sup>

Корнамуза (нем.— Corna-Muse). Под этим названием, как указывалось, до 1600 года подразумевалась исключительно волюнка. На пороге XVII столетия появился того же наименования деревянный инструмент типа шалмея, с некоторым количеством боковых отверстий для выхода воздуха, заменяющих раструб. Благодаря этому звук корнамуды имел несколько приглушенный, «прикрытый» характер и можно предположить, что в основе названия инструмента лежит видоизмененное «согно мудо» (тихий rog). Преториус не показывает изображения корнамуды но дает пять ее разновидностей: 1) малая (cantus), b—c<sup>2</sup>; 2) альтовая, d—e<sup>1</sup>; 3) теноровая, c—d<sup>1</sup>; 4) теноровая, B—c<sup>1</sup>; 5) басовая, F—g.

Бассанелли (нем.— Bassanelli). Инструмент типа шалмея с прямым конического сверления стволом и семью игровыми



Руспфейфе

<sup>1</sup> Curt Sachs. Reallexikon der Musikinstrumente, S. 117.

отверстиями, нижнее из которых снабжено медным клапаном. Транспонирует на кварту вниз. Звукоизвлечение происходит как у фоготов, поммеров, бассетов (теноровая бомбарда) — при помощи открытой двойной трости, насаживаемой на металлический «эс». Сходен и тембр, однако звучание значительно менее сильное. По свидетельству Преториуса, инструмент назван именем конструктора — известного венецианского инструменталиста, композитора и вокалиста Джованни Бассано, работавшего около 1600 года в соборе св. Марка в качестве певца и учителя пения.<sup>1</sup> По мнению Закса, предположение о том, что бассанелли — разновидность бомбарды, лишено основания. Семейство состоит из дискантового (d—g<sub>1</sub>), альтово-тенорового (G—c<sub>1</sub>), басового (C—e или f) инструментов.

Шриари, шрейерпфейфен (нем.— Schryari, Schreierpfeiffen). Из описания этого редкого, малораспространенного инструмента можно заключить, что он, подобно крумгорнам, имел воздушную капсулу. Ствол шриари — обратно-конической формы, на широком конце его помещалась двойная трость. Настройка была низкой, сильный звук — несколько кричащего тембра. Закс относит шриари к семейству шалмеев. Возникновение инструмента следует отнести к первой половине XVI столетия. Наиболее раннее упоминание — в инвентаре Аугсбургской ратуши 1540 года. В XVII веке шриари наличествовал в четырех разновидностях: 1) дискантовый, объем от g; 2) альтовый, c—f<sup>1</sup>; теноровый, c—d<sup>1</sup>; 4) басовый, F—b. Последний имел один клапан.

Уже в конце XV столетия заметно определенное оживление в области духового исполнительства. В карнавалных шествиях во Флоренции эпохи Лоренцо Медичи (1448—1492), этих напоенных народными напевами, демократических музыкально-театральных процессиях-зрелищах, участвует целый оркестр. Он состоит не только из струнных разных видов, но включает в себя и немалое число духовых. Здесь шалмен, поммеры, бомбарды, рога, корнеты, тромбоны и т. п. Правда, функция инструменталистов, располагавшихся вместе с певцами на повозках, состояла большей частью в дублировании вокальных партий, но вместе с тем искусство игры на духовых инструментах достигло такой высоты, что имена выдающихся исполнителей-духовиков вошли в историю. В 1495 году большой популярностью пользовался городской музыкант Венеции тромбонист Джованно Альвизи, по прозвищу «тромбон». Он также сочинял музыку для корнетов, тромбонов и флейт. Известен Бартоломео

<sup>1</sup> Правда, Закс подвергает сомнению эту версию, утверждая, что за 40 лет до Преториуса и ранее эпохи, когда работал Бассано, в инвентаре герцога Карла Австрийского (1577) названы семь «пассанелли».

Ансамбль.  
Тромбон,  
крумгорны  
и дискантовый  
поммер.

С картины  
Г. Буркмайера.  
1518 г.



Тромбончино, по прозвищу «Бернардо Пиффаро», в том же 1495 году переехавший с сыном в Венецию из Мантуи.

С учетом духовой специфики создаются и теоретические труды. Первый в истории музыкальный словарь «Определитель музыки» («*Terminorum musicae diffinitorium*», Neapel, 1475) виднейшего теоретика Иоганна Тинкториса (1446—1511) разъясняет три вида музыки: «гармоническую», то есть воспроизводимую человеческим голосом, «ритмическую» — рождаемую струнными и ударными инструментами, а также «органическую» — присущую инструментам, «издающим звуки посредством колебания воздуха», то есть духовым. Однако факт возникновения в эпоху Ренессанса тенденций специализации духового исполнительства остается наименее освещенным. Это объяснимо — ведь лютовое, органное, клавесинное искусство имело своей опорой, главным образом, сольную практику, духовое же формировалось, прежде всего, в рамках инструментального ансамбля, развитие которого в данный период также не нашло надлежащего отражения в имеющихся трудах. Чтобы рассмотреть линию духового искусства, нам следует, хотя бы в общих чертах, коснуться этой темы.

На рубеже XV—XVI столетий инструментальные ансамбли еще крайне несамостоятельны. В основном они как бы заменяют укоренившиеся в музыкальной жизни отдельные инструменты. Так, небольшие ансамбли, присоединяясь к духовному пению, подобно органу участвуют в церковной службе,<sup>1</sup> звучат, заменяя лютию, в домашнем или придворном концерте, во время маскарада или народного праздника. Неопределенны их составы. В большинстве ансамблевых пьес инструменты вовсе не обозначались — каждая из партий могла быть исполнена на любом соответствующем по объему инструменте,

<sup>1</sup> Здесь используются в основном духовые — корнеты, тромбоны.

ибо не особенности звучания, а единственно границы диапазона полагались основанием для применения виолы или флейты, скрипки или корнета, бомбарды или тромбона.

Но приблизительно со второй четверти XVI века в связи с активизацией интереса к инструментальным тембрам развитие ансамбля двинулось семимильными шагами. К 50-м годам инструментальный ансамбль со включением духовых занимает в музыкальной жизни Европы уже куда более видное место, чем это принято считать, а в конце столетия он достигает блестящих успехов. В книге итальянского ученого и теоретика музыки Эрколе Боттригари (1531—1612) «Дезидеро, или Об исполнении на различных музыкальных инструментах» дошли до нас любопытнейшие сведения о концертах в Ферраре.<sup>1</sup> В центре их — великолепная герцогская капелла, объединившая лучших виртуозов как на струнных и клавишных инструментах (виолах, лютях, рибекинах, арфах, клавичембало), так и на духовых (корнетах, дульцианах, тромбонах, бомбардах, поммерах, шалмеях). Деятельность капеллы была поставлена в исключительные условия. Специальные, прекрасно оборудованные помещения для занятий, разнообразный инструментарий, содержащийся в безупречном порядке целым штатом мастеров-настройщиков; богатая и тщательно систематизированная нотная библиотека; организованная репетиционная работа, при сознательной творческой дисциплине; подбор исполнителей, среди которых прославленные отечественные и иностранные виртуозы — инструменталисты и певцы; четкое разграничение музыки на «публичную» и «домашнюю» («приватную», «секретную») — все это обличает прочную, профессиональную традицию и высокий пиетет по отношению к музыке вообще. Даже залы, отведенные для музыкантов, именуются «почетными».

Сказанное позволяет констатировать чрезвычайно высокую культуру музицирования, включающего духовые инструменты. Но мы узнаем также, что в дни торжественных концертов, наряду с виртуозами-профессионалами, в ансамбль придворной музыки включались и любители-горожане, среди которых, как известно, имелось особенно много исполнителей-духовиков. Нужно ли говорить, какой замечательной школой для них было соприкосновение с виртуозами феррарской капеллы и сколь эффективным рассадником духового искусства явились эти совместные концерты?

Уже в описываемую эпоху духовое музицирование начало распространяться и среди женщин. Исполнительницы-женщины успешно конкурировали с мужчинами в искусстве владения даже такими «не женскими» инструментами, как корнеты и тромбоны. Об этом говорят яркие страницы книги Боттри-

---

<sup>1</sup> См. кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 540—543.

гари, посвященные ансамблю монахинь церкви св. Витта.<sup>1</sup> Они не только сочиняют музыку и играют на различных духовых инструментах, но и с успехом обучают игре на них. Примечательны и внешняя сторона их выступлений, напоминающая торжественный религиозный ритуал; и мастерство исполнения, отвечающее самым высоким эстетическим нормам своего времени; и богатство инструментария; и удивительная творческая организация. Любопытно, что мы встречаемся здесь и с использованием дирижерской палочки, которая, как видно, была известна и применялась для управления коллективом музыкантов уже с XVI века.

Исключительную ценность представляют сведения о том, как звучали громоздкие духовые инструменты в руках женщин-исполнительниц: «...И тот и другой инструмент у них имеется в двойном составе... и они играют на них с таким изяществом, с такой непринужденной манерой, с такой верной и звучной интонацией, что лучшие профессионалы по игре на этих инструментах приходят в восторг и изумление. И пассажи они не делают измельченными, назойливо-постоянными, так что они заглушают и запутывают основную мелодию... Их пассажи всегда уместны, всегда живы и легки и являются действительно украшением музыки».<sup>2</sup>

Конечно, ансамбли той поры не имели сложившегося инструментального состава. Но правомерно ли ожидать этого в данный период музыкальной эволюции, который как раз и характерен тем, что самые типы музыкальных инструментов переживали стадию формирования. Становление их было делом далекого будущего, а роль и значение отдельных тембров только начинали осознаваться. Вместе с тем в многочисленных по составу участников и разнообразных по подбору инструментов ансамблях поры зрелого Ренессанса рождались свои традиции, возникали специфические приемы музыкального выражения, которые по силе художественного воздействия не уступали (судя по отзывам современников) лютневому, органному, клавирному.

Изменениям — причем именно в связи с практикой ансамблевой игры — подвергаются, в первую очередь, принципы группировки духовых инструментов. В их основу и теперь полагается, главным образом, принадлежность к одному семейству, но подход к проблеме уже иной. Простые четырехголосные объединения сменяются разнообразными, порой довольно

<sup>1</sup> См. кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения, с. 545—548.

<sup>2</sup> Сохранившиеся данные позволяют также уточнить и состав инструментального ансамбля церкви св. Витта. По сведениям итальянского теоретика Артузи (1545—1613), описывающего визит в 1598 г. королевы Маргариты Австрийской в Феррару, в концерте, данном в ее честь «почтенными матерями св. Витта», участвовали корнеты, тромбоны, скрипки, виолы, бастарды, двойные арфы, лютни, волынки, флейты, чембало и голоса.



сложно организованными «инструментальными хорами». Их наиболее прочно сложившиеся варианты показывает во второй части «Syntagma Musicum» Преториус. Каждый из таких хоров объединяет группу родственных инструментов и в соответствии с этим называется: Dreierlei (базирующийся на объединении трех разновидностей), Viererlei (четыре), Funferlei (пяти), Sibenerlei (семи), Achterlei (восемь). Данные обозначения отнюдь не определяют общее число инструментов, составляющих ансамбль. Для регулирования звучности каждой партии придается разное число исполнителей. Семиголосный хор поммеров (Siebenerlei Pommer), например, состоит из одного малого шалмея, двух шалмеев, трех малых альтовых поммеров, двух больших альтовых поммеров, двух теноровых поммеров, двух басовых поммеров, одного большого басового поммера и, таким образом, объединяет 13 инструментов. А восьмиголосный хор продольных флейт (Achterlei Blockflöten) включает: 2 малых флейты, 2 дискантовых, звучащих квартой ниже, 2 дискантовых звучащих на квинту ниже, 4 альтовых, 4 теноровых, 4 малых басовых, 2 басовых, одну большую басовую — всего 21 инструмент флейтового семейства.

Однако в приведенных ансамблях в основе такой довольно сложной структуры лежит исключительно принцип родства: группируются представители замкнутых семейств, в первом случае поммеров, во втором — продольных флейт. Поиски же выразительных возможностей толкали к преодолению рамок семейств. И Преториус фиксирует ансамбли, в которых мы сразу же сталкиваемся с новым. Они составлены из отдельных групп, в которых принцип родства сохраняется, но сами группы между собой не родственны и объединены лишь сходством регистров, близостью тембров и многим другим, что диктуется, в первую очередь, соображениями художественного, а не формального порядка. Так в ансамбле Dreierlei группа из трех разновидностей поперечных флейт (Querflöten) — двух дискантовых, четырех альтово-теноровых и двух басовых — соединяется с группой язычковых Doppioni или Bassanelli (2 дискантовых, 3 альтово-теноровых, басовый); в ансамбле Viererlei объединяются четырехголосные группы мундштучных — тромбонов (альтовый, 4 прямых, 2 квартовых и октавный) — с язычковыми — ракетками или шриари: двумя дискантовыми, тремя альтово-теноровыми, басовым и большим басовым; в ансамбле Fünferlei — три пятиголосные группы: фаготы или Sordinen (дискант, 2 фагота пикколо, 3 хорист-фагота, доппель-фагот квартный, доппель-фагот квинтовый), крумгорны (малый дискантовый, 2 дискантовых, 3 альтово-теноровых, 2 басовых, большой басовый), корнамузы (дискантовая, альтовая, альтово-теноровая, 2 теноровых, басовая).

Практика дает все более объединений подобного характера. Так, «басовый четырехголосный хор» могли составить три «род-

стенника» — бомбарда, дольциан, поммер — и один «чужак» — тромбон. С тремя нежными флейтами объединяется любой из «фундаментальных» инструментов — бомбарда, фагот или тромбон, но лишь при одном условии — бас должен быть «тихим», то есть соответствовать по характеру флейтовым созвучиям.

Сочетаются, наконец, и духовые со струнными: высокие рожки (цинки, корнеты) со скрипками, иногда к ним подключается продольная флейта. Эти разнородные инструменты объединяются прежде всего сходством регистров, в то же время здесь обнаруживаются уже и ранние искания в области тембра. Им отдается все больше внимания. Преториус предлагает, например, сопоставить звучание одного и того же мадригала в вокальном, инструментальном и смешанном составах. Полезны, по мнению композитора, также переложения хоровых пьес для различных инструментальных сочетаний: семиголосную «*Laudate pueri*» Орlando Лассо он рекомендует сыграть на двух флейтах (скрипках или корнетах), двух виолах и трех тромбонах; для восьмиголосной «*In convertendo*» Преториус предлагает две группы исполнителей: одну составляют три флейты (или «*putt cognet*» — корнет нежного звучания, или скрипка, или рекордер — продольная флейта, или мальчик, поющий мелодическую партию) и тенор (дублированный или замененный фаготом или тромбоном), и другая группа — скрипки, виолы или рекордеры, с фаготом; десятиголосная «*Quo rrorega*» может быть исполнена следующим составом: корнет (или две флейты в унисон), четыре тромбона, певец, две скрипки, две виолы, два рекордера, два тромбона и фагот.

Но наиболее примечательно то, что самый процесс объединения инструментов в ансамбль становится к исходу века все менее хаотичным. Разумеется, этому способствовало, в первую очередь, появление произведений для определенного состава,<sup>1</sup> но даже в тех случаях, когда он не обозначался, — ключ, лад, диапазон ансамблевой партии служили указанием на тот или иной применимый в данном случае инструмент. Существовали и другие признаки. Считалось, например, что быстрая музыка более соответствует природе флейт, а спокойная — регалов (переносный орган) и тростниковых, что тромбоны хорошо сочетаются с регалами, струнные и вокалисты — с теорбами или клавикордами, хоры — с органами или большими клавикордами. В театральной, камерной, церковной музыке функции отдельных духовых инструментов были еще более определенными. Для пасторалей и духовной музыки рекомендовались рекордеры; для похоронной — шалмеи. Указывалось, что тромбоны дают прекрасный эффект в эпизодах сверхъестественных, трубы и тимпаны свойственны «благородной королевской» музыке, корнеты —

<sup>1</sup> Например, сочинения Джованни Габриели (см. с. 94).

аристократической, а флейты и барабаны — военной. Постепенно складывается своеобразный «свод правил», учитывающий и особенности каждой отдельной партии и, характер исполняемой музыки, и, наконец (что особенно для нас важно), специфические качества используемых инструментов — ведь даже темп ансамблевой пьесы устанавливается не сам по себе, а в соответствии с тем, какому инструменту поручена в данный момент ведущая роль (трубы, например, требовали некоторого замедления).

Следовательно, инструментальный ансамблевый принцип отнюдь не был в ту пору полностью произвольным. Он опирался на солидный практический опыт и имел в своей основе довольно стройную систему. В противоположность практике классического периода, исходившей из определенного, заранее известного инструментального состава, музыканты описываемой эпохи создавали для каждой новой пьесы новые, отвечавшие ее содержанию, комбинации инструментов. Они подбирались из великого множества бытовавших видов и в соответствии с изложенными специфическими признаками объединялись для совместного музицирования в «инструментальные хоры». Последние могли быть и струнными, и духовыми, и смешанными, и с участием вокалистов, они возникали повсеместно — при дворе, в городских музыкальных коллегиях, в церкви и, по словам Преториуса, «производили превосходный эффект и чудный звук...».

Таким образом, можно с полным основанием утверждать, что в течение эпохи Возрождения, особенно к исходу XVI века, в рамках инструментального ансамбля складывались первые черты духового инструментального стиля. Уровень же ансамблевого музицирования был настолько высок, что оно составляло одну из существенных сторон музыкальной жизни Европы. Пренебрежение роли инструментального ансамбля, свойственное ряду исследователей описываемой эпохи, является, безусловно, незаслуженным.

#### ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕНЕЦИИ

Наибольшего расцвета во второй половине XVI века духовое искусство достигает в Венеции, музыкальная культура которой подытожила и подняла на новую ступень все предшествовавшие достижения Ренессанса в этой области.

Богатейшая торговая республика, вызывавшая восхищение современников великими достижениями архитектуры и живописи, Венеция явилась также и крупнейшим музыкальным центром поры высокого Возрождения. Город был наполнен разнообразной музыкой, звучавшей в домах и на открытом воздухе — на улицах, площадях, балконах, гондолах. В венецианских ансамблях участвовали инструменты самых различных стран.

Жизнь Венеции протекала словно бы на пестром фоне разногласных тембров, не умолкавших в течение суток. Музыкой сопровождалась почти все многообразные проявления городской жизни, крестины и похороны, пирушки и свадьбы. Но особенное значение придавалось ей в пышных празднествах, торжественных религиозных процессиях, церемониальных уличных шествиях, которыми отмечались военные, политические и прочие события. Здесь использовались крупные музыкальные объединения, нередко включавшие сорок и более исполнителей. В их составах огромную популярность получили духовые инструменты: разновидности флейт, шалмей, бомбарды, фаготы, корнеты, трубы, тромбоны. Известно, например, что еще в 1497 году во встрече королевы Кипра участвовало тридцать четыре музыканта, разделенных на две группы: в одну входили 24 исполнителя на барабанах, треугольниках, скрипках и лютнях, в другую — десять на тромбонах и высоких духовых. Появлениям дожа сопутствовал, кроме хора, постоянный оркестр из шести серебряных труб, а также тромбонов, шалмеев и других инструментов. Картины той эпохи нередко показывают целые оркестры из корнетов, тромбонов и барабанов.

По всему северу Италии и, прежде всего, в Венеции духовые пользовались определенным преимуществом перед струнными. В Венеции и Болонье выделялись лучшие духовые инструменты, воспитывались целые поколения выдающихся виртуозов-духовиков. Их слава была столь велика, что французские короли Франциск I и Генрих II содержали при своем дворе итальянских трубачей и солистов-корнетистов, соперничавших своим искусством с парижскими скрипачами и лютнистами. Нашла свое место духовая музыка и в ремесленных цеховых объединениях. Здесь в специальных помещениях устраивались торжественные богослужения с участием целых капелл музыкантов. Популярны были они и в среде простого народа — слуг, грузчиков, рыбаков, ремесленников. Вся эта активнейшая инструментально-исполнительская деятельность не затихала ни на мгновение и продолжалась в период наивысшего подъема того стиля хорового пения без сопровождения (*a cappella*), который был создан в Риме Палестриной и стал не только гордостью итальянской музыкальной культуры Ренессанса, но и буквально символом своей эпохи.

Влияние инструментальной практики на музыкальную жизнь Венеции проявилось даже в церковной сфере. Многохорная вокально-полифоническая музыка венецианского собора св. Марка — крупнейшего храма Италии — была не только вокальной, но и инструментальной. Причем в ансамблях храма сперва были представлены исключительно духовые (мундштучные) инструменты и только позднее, постепенно проникли туда струнные — сначала одна скрипка, затем виолы, лютни и лишь с конца XVI века другие инструменты. В конечном счете ансамбли

собора св. Марка получили столь разнообразный состав, что стали использоваться даже на государственных торжествах.

Работавшие в соборе крупнейшие композиторы-полифонисты, разумеется, не могли остаться безучастными к инструментальной стихии, которой была наполнена окружающая их музыкальная жизнь. Громоподобные корнеты и тромбоны праздничных шествий, «сладостное» камерное звучание лютен и смычковых, различнейшие формы уличной музыки — все это воздействовало на воображение, отражалось в творчестве. Отсюда стремление к звукоокрасочности, к игре колорита, к разнообразию инструментария, куда наряду со струнными все чаще включаются духовые.

Подобные тенденции уже в первой четверти XVI века заметны в творчестве основоположника венецианской школы Адриана Вилларта (между 1480 и 1490—1562), с 1526 года работавшего капельмейстером в соборе св. Марка. Поначалу они затрагивают лишь вокальную сферу и выявляются в сопоставлении регистров и тембров голосов отдельных групп хора. Позднее к хоровым группам подключаются инструментальные — духовые и струнные с органом. Контрастность звуковых масс создает тонкие колористические эффекты, своеобразную музыкальную светотень. В дальнейшем роль инструментов у Вилларта активизируется; кроме дублирования голосов хора, они также удваивают их в октаву, что было для того времени смелым новшеством.

Во второй половине XVI века направление Вилларта продолжали и довели до высшего расцвета два виднейших композитора Венеции — Андреа Габриели (1510—1586) и его племянник Джованни Габриели (1557—1612). Они создали величественно-монументальный стиль венецианской школы — не только эффектные чередующиеся хоры, но и пышные струнно-духовые инструментальные ансамбли со свойственными им звуковыми и тембровыми контрастами. К достижениям хоровой вокальной полифонии Габриели приобщили музыку инструментальную, создав таким образом совершенно новую оркестровую фактуру. «С Габриели, можно сказать, начинается оркестровое письмо, — пишет К. Неф, — с Габриели начинается эпоха камерного инструментального ансамбля».<sup>1</sup> Нужно ли говорить, сколь существенно сказалось это на развитии духового искусства?

Славу Андреа Габриели, занявшего после Вилларта должность органиста в соборе св. Марка, наряду с хоровыми сочинениями составили и инструментальные. Их целый ряд: сонаты, ричеркары, мадригалы и т. д. Но в свете нашей темы особенное значение имеет превосходная обработка для восьми духовых инструментов известной «Битвы при Мариньяно» Жанекена. Освободив ее от текста, А. Габриели при помощи одних духовых

<sup>1</sup> Карл Неф. История западноевропейской музыки, с. 87.



создал свободную и торжественную инструментальную пьесу. Сильнейшее влияние на последующее инструментальное искусство Венеции оказали также восьмиголосные мадригалы Габриели для «всяческих» (т. е. и для духовых) инструментов. Важной заслугой композитора является внедрение разнообразных инструментальных тембров не только в светские, но и в церковные сочинения. Таковы мотеты 1565 года, «Покаянные псалмы» (1583) и мотеты 1584 года.

Дальнейшие достижения на этом пути принадлежат Джованни Габриели. Никогда прежде инструментальная полифония не достигала такого расцвета, как в его произведениях. Используя сопоставление, чередование, комбинирование отдельных исполнительских групп, он добивается богатейших выразительных эффектов. В своем творчестве Дж. Габриели был близок ярчайшему, полному игры тонов и причудливых красочных переливов венецианскому живописному искусству. Не случайно восторженные современники называли композитора «музыкальным Тицианом Венеции» в противовес «музыкальному Рафаэлю Рима» — Палестрине.

Роль духовых инструментов в сочинениях Дж. Габриели огромна. Основу его творческого наследия составляют 77 монументальных «духовных симфоний»<sup>1</sup> для двух-трех хоров и 8—15 инструментальных духовых голосов (лишь в двух симфониях к ним прибавляется по одной скрипке), а также большое число пьес (канцон и сонат) для разнообразнейшего чисто инструментального состава — в каждом из них участвует от 3-х до 22-х инструментов. Что бы ни писал композитор, обращался ли он к церковным или светским жанрам, везде и во всем выявлялось его жизнерадостное, сочное, «земное» мирозерцание. В произведениях Дж. Габриели звучит разноголосный громкозвучный инструментальный мир венецианской улицы. Тромбоны, трубы, корнеты смело, на равных правах, вклиниваются в хор, составляя с ним небывалые по богатству красок созвучия. В известной «Канцоне в характере эхо» каждому из двух перекликающихся пятиголосных хоров придан ансамбль из четырех корнетов и одного тромбона. Подчеркиваются тембровые контрасты: басовые голоса нередко звучат на фоне высоких, усиленных скрипками, и напротив — высокому дисканту сопутствует тромбон. В духовной симфонии «*Surrexit Christus*» соло альты сопровождается тромбонами, тенора — корнетами и тромбонами, баса — целой группой инструментов.

В ансамблевых пьесах Дж. Габриели (без участия вокалистов) сопоставляются отдельные (чаще всего — духовые) инструменты, а в некоторых случаях даже и разновидности одинаковых инструментов. Так, в шестиголосной канцоне участвуют

---

<sup>1</sup> 46 симфоний опубликовано в 1597 г. Остальные в 1615 г. после смерти композитора.

две скрипки, два корнета и два тромбона, в сонате «Pian e forte» — две инструментальные группы, состоящие преимущественно из тромбонов: в одной — два альтовых и теноровый тромбон с корнетом; в другой — два теноровых и басовый тромбон с одной скрипкой. Интересно, что с высокими тромбонами объединен мелодический голос корнета, звучание же низких тромбонов оттеняется нежной солирующей скрипкой. Помимо тембровых сопоставлений, здесь наличествуют еще и динамические контрасты, о чем свидетельствует и название пьесы.

Принцип контрастирования применяется Габриели и в более крупных масштабах. Не довольствуясь игрой красок в отдельных номерах, он начинает чередовать вокальные номера с чисто инструментальными. Этим подчеркивается драматический эффект. Но, что особенно важно, здесь намечался знаменательный процесс рождения самостоятельных инструментальных форм внутри вокально-инструментальных жанров.

Инструментальный стиль Габриели, с его высокой активностью духовых инструментов, стал классическим для своей эпохи. Стойкие формы контрастирующих друг другу ансамблей положили начало оркестру «барокко»,<sup>1</sup> получившему высший расцвет в первой половине XVIII столетия.

Заслуги Дж. Габриели в области формирования духового искусства весьма велики. А. Карс справедливо сопоставляет его с теми деятелями музыкальной культуры, которые «ковали звено между вокальной полифонией XVI века и инструментальным стилем XVII века».<sup>2</sup> С необыкновенной для описываемой эпохи полнотой Габриели освоил колористические возможности духовых инструментов, безмерно обогатив этим сферу художественно-выразительных средств инструментальной музыки. Инструментальные партии настолько органично вплетаются в вокальные, хоровые произведения Габриели, что последние являются образцами уже не чисто вокального, но вокально-инструментального стиля. Именно в его рамках протекает, главным образом, дальнейшая эволюция духового искусства.

Внимание, уделяемое Габриели инструментальной стороне творчества, приводит его к новаторству огромного значения — впервые в истории он начинает выписывать в своих произведениях самостоятельные инструментальные партии для корнетов, скрипок, тромбонов и фаготов, сделав тем самым первый шаг на пути формирования оркестровой партитуры. Кристаллизация же самостоятельных инструментальных номеров в многочастных вокально-инструментальных сочинениях Дж. Габриели приводит к постепенному разделению вокальной и инструментальной полифонии и утверждению последней в качестве полноправного музыкального жанра.

<sup>1</sup> О нем см. на с. 139.

<sup>2</sup> А. Карс. История оркестровки. Музгиз, М., 1932, с. 32.

## Глава IV

### XVII СТОЛЕТИЕ

#### РОЖДЕНИЕ НОВОГО СТИЛЯ. ИНСТРУМЕНТАРИЙ

XVII столетие в истории Европы стало рубежом нового периода. Окрепшая буржуазия все увереннее определяла пути общественного развития. Наступала капиталистическая эра. Феодализм защищался отчаянно и умирал трудно. Старое и новое переплелось, опутав Европу противоречиями и контрастами. В кровавом отблеске костров инквизиции поднималась неслыханная деспотия церкви, но одновременно все ярче разгорался светоч человеческой мысли — Бэкон и Декарт, Кеплер и Галилей, Спиноза и Ньютон закладывают фундамент философии и науки. Опустошительные многолетние войны несли бесчисленные народные бедствия, вместе с тем зрели демократические тенденции, готовились революционные взрывы.

В тяжелые годы жестоких испытаний и забот, когда внешние проявления жизни суровы и скудны, особенно сосредоточенной становится внутренняя духовная жизнь народов. Она вызревает как бы исподволь, но тем заметнее вершины человеческого духа, которые вздымаются среди изобилия художественных вкусов, течений, направлений — Шекспир и Мольер, Рембрандт и Рубенс, Монтеверди и Шютц, Люлли и Пёрселл. Они намечают линию европейской культуры, рожденную великими принципами Возрождения и сохраняемую вплоть до Французской революции.

Из многообразия художественных явлений XVII столетия нам следует выделить те, которые оказали наибольшее воздействие на дальнейший путь инструментально-духовой культуры. Значительнейшим из них явилось постепенное вытеснение старинной полифонии новым гомофонно-гармоническим складом письма. Нет нужды объяснять, сколь огромными изменениями для инструментального стиля чревата была кристаллизация мелодии как носительницы музыкального содержания, и аккомпанемента, подчеркивающего ее выразительность, взамен многоголосия, игнорирующего индивидуальность каждого из голосов. Становлению гомофонии способствовали многие причины. Здесь

и специфика музыкальной практики протестантизма, вынуждавшая к выделению основного напева, дабы сделать его доступным уху неискушенного прихожанина. Здесь и усилия католической церкви, «упрощавшей» полифонические построения духовной музыки в целях воздействия на более широкий круг верующих. Здесь и особенности развития музыкальных жанров общественных «низов» и мелкой буржуазии, все более отходивших от старинной полифонии в сторону ясного мелодического развития. Здесь и растущая популярность танцевальной музыки, широко использовавшей мелодическое богатство народного искусства. Здесь, наконец, и значение многочисленных вошедших в моду переложений для лютни, когда сложные полифонические произведения «приводились в соответствие» с возможностями этого излюбленного домашнего инструмента, то есть подвергались всемерному упрощению. Каждый из перечисленных факторов несомненно сыграл свою роль в деле формирования гомофонно-гармонического стиля. Но главной причиной, обусловившей его возникновение и его торжество, было гуманистическое мировоззрение, рожденное Ренессансом и породившее стремление к непосредственному выражению чувств и ощущений человеческой личности. «Личность и ренессансное богатство характеров требовали быстрого, гибкого и конкретного отображения психических состояний и выражения страсти. Это могла выполнить только мелодия».<sup>1</sup>

Огромную роль в выработке нового инструментального стиля сыграла и возникшая на грани века идея оперного жанра. Его зачинатели, участники так называемой «камераты» — кружка, организованного в конце XVI века просвещенными флорентийскими дилетантами Джованни Барди и Якопо Корси, разворачивали свою деятельность под флагом борьбы против франко-фламандской полифонии. Искусству северных мастеров многоголосия, установивших торжество музыки над поэтическим словом, флорентийцы противопоставляли идеи воскрешения античности, где и музыкальное и поэтическое начала сливались в едином волнующем воздействии распевной декламации поэта-музыканта под звуки инструмента. Они считали, что грузные постройки многоголосных мадригалов, с их чисто музыкальным совершенством, искажали «душу поэзии». Однако суть дела была не в формальном восстановлении прав поэтических текстов и даже не в воскрешении принципов античности, хотя в последнее члены камераты свято верили. Борьба против старинной полифонии была прежде всего борьбой за новый драматический музыкальный стиль, пригодный для правдивой и сильной передачи человеческих чувств. Камерата настойчиво утверждала все ту же гуманистическую эстетику Ренессанса, проявлению которой в музыке мешала рассудочная архитектура полифонистов.

<sup>1</sup> Карл Нейф. История западноевропейской музыки, с. 112.

Флорентийская камерата не возродила античной трагедии. Но в созданном ею синтезе искусств (поэзии, музыки и театра), в ее первых музыкальных драмах заложены образцы такой непосредственной, «говорящей» мелодической выразительности, которые не только драматизировали вокальный стиль, но оказали серьезнейшее влияние также на инструментальное духовое искусство. На протяжении XVII столетия возникли и очередные этапы его теоретического обобщения.

Трактат М. Преториуса занял как бы рубежное положение, подведя итог инструментальной эволюции XVI столетия и обозначив исходные позиции XVII столетия. Продолжение пути прослеживается в капитальных трудах француза Мари Мерсенна (1588—1648) «*Harmonie Universelle*» (1637) и немца Афанасия Кирхера (1601—1680) «*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni etc*» (1650, на лат. яз.). Мерсенн, монах ордена миноритов в Париже, был человеком высоко образованным и просвещенным. Кроме музыки, он занимался философией и физикой, опубликовав по этим дисциплинам большое число работ. Мерсенн совершил четыре путешествия в Италию, вел переписку с рядом известных ученых своего времени, в том числе с Декартом. Для изучения музыки XVII столетия «*Harmonie Universelle*» (объемом более 1500 страниц с многочисленными иллюстрациями и нотными примерами) представляет чрезвычайный интерес. Здесь в специальном разделе («*Traite des instruments*») дано подробнейшее описание музыкальных инструментов эпохи, их конструктивных и акустических особенностей, техники игры, условий использования и бытования. По сравнению с трактатом Преториуса труд французского ученого отражает уже новую ступень эволюции музыкально-инструментальной культуры, и с этой точки зрения его трудно переоценить. «*Harmonie Universelle*» охватывает струнные инструменты — лютню, гитару, цитру, арфу, псалтернум, колесную лиру, трумшейт; клавишные инструменты — эпинет (спинет), регаль, 50-клавишный манихорд (раннее название клавикорда) и, наконец, духовые. Описание последних нередко повторяет данные Преториуса, что вполне объяснимо: оба труда близки по времени. В то же время ряд пунктов Мерсенна существенно дополняет сведения его немецкого предшественника, подтверждая тем самым активность инструментальной эволюции в данную эпоху. Так, словно предчувствуя важную роль шалюмо как предшественника кларнета, Мерсенн дает подробное описание этого популярного во Франции духового народного инструмента и иллюстрирует его наглядными зарисовками. Полнее, чем у Преториуса, — в основном, за счет весьма показательных аппликатурных таблиц — представлен отряд флейтовых (продольная, поперечная флейты, флейта Пана). Чрезвычайно ценны сведения о раннем гобое — Мерсенн первым из инструментоведов фиксирует (причем не только словесно, но и графически) факт преобразования



шалмея в гобой. Также впервые предпринимается Мерсенном опыт исследования общих акустических законов семейства труб. Кроме того, в работе Мерсенна подвергаются обстоятельнейшему освещению рога, тромбоны, корнеты (в том числе и опущенный Преториусом серпент), волынка (корнамуза), бассоны, фаготы, куртады (кортоли), сервелаты (ракетты), гобои де Пуату.

Профессор естественных наук при Вюрцбургском университете, ученый-иезуит Афанасий Кирхер, с конца 30-х годов поселившийся в Италии, издал там в 1650 году свою капитальную «*Musurgia universalis...*». Посвятив ее главным образом вопросам акустики и истории музыки, автор тем не менее отвел самостоятельный раздел описанию музыкальных инструментов. В этой части сочинение Кирхера мало чем дополняет труд Мерсенна, лишь в семействе язычковых наряду с фаготом показан дольчиан, да выделена в особый вид «военная флейта», которая на поверку оказывается неоднократно описанной поперечной флейтой с шестью игровыми отверстиями. Следует сказать, что репутация Кирхера как автора, соединившего научный подход с легковерием и даже наивностью, в целом обоснована, и потому сведения, им приводимые, требуют отношения осторожного. Вместе с тем нельзя отрицать, что они содержат и много научно-значимого, не позволяющего игнорировать труд Кирхера при изучении профессионального инструментария. Кроме струнных и клавишных, в «*Musurgia universalis*» рассмотрению подвергаются (с иллюстрациями и нотными примерами) следующие духовые: продольные флейты (с тремя и шестью отверстиями), труба, фагот, дольчиан, тромбон, флейта военная (поперечная, с шестью отверстиями), корнеты, серпент, волынка.

Эволюция духового инструментария в XVII столетии отличалась сложностью, во многом даже противоречивостью. С одной стороны, продолжалось пышное цветение необычайно разросшихся семейств духовых и их ответвлений, с большой полнотой отраженное Преториусом. С другой — к середине и особенно к концу столетия все более заметно усиливалось движение инструментальной реформы; на смену многочисленным устаревшим или устаревавшим типам выдвигалось несколько усовершенствованных, вобравших лучшие качества своих менее гибких предшественников и мало-помалу выдворявших их из музыкального обихода. Оба эти явления не были отдельными, они составляли две стороны одного процесса и сосуществовали, нередко смешиваясь, переплетаясь друг с другом. Изобретение усовершенствованных обобщающих типов отнюдь не означало исчезновение разновидностей, их породивших. Бомбарды и поммеры еще длительное время бытуют наряду с фаготом, шалмеи — с гобоем, укрепление поперечных флейт почти не затрагивает популярности флейт продольных. Инструменты функционируют параллельно (бомбардам, поммерам, шалмеям более

свойственно участие в ансамблях уличной или военной музыки, фаготам, гобоям — в оперных и камерных) и совместно (когда фаготы и гобои привлекаются к уличному или военному музицированию, а их прототипы — к оперному или домашнему). Корнеты равно используются как в той, так и в другой сфере. Объединение продольных и поперечных флейт в рамках одного ансамбля оставалось традиционным вплоть до эпохи Баха.

Но если говорить о тенденциях развития, об общей направленности инструментальной эволюции в данную эпоху, то определяющими здесь можно считать следующие явления: постепенное оттеснение басовых поммеров фаготом, эмансипация поперечной флейты, перевоплощение шалмея в гобой, а охотничьего рога в валторну, изобретение кларнета. Возникают также первые попытки использования валторны и трубы в оркестре и, очевидно, связанные с этим опыты теоретического осмысления общих закономерностей натуральных инструментов трубного семейства.

Как же складывался в XVII столетии путь отдельных духовых инструментов? Продольная флейта вместо непрактичного парного отверстия в нижней части ствола получает к середине столетия (первое изображение — 1663) одно подвижное. Оно располагается на раструбе и снабжается клапаном для мизинца. Исполнитель поворачивает раструб таким образом, чтобы клапан был достижим либо для правого, либо для левого мизинца, в зависимости от положения рук. Грибообразная форма раструба позволила применить здесь косое сверление с выходом в утолщенной части — это облегчало пользование новым отверстием и регулирование чистоты тона. Заметно также стремление украсить продольную флейту: к концу столетия появляются инструменты, характерные для эпохи барокко — с декоративным выступом над вырезом и наконечником в форме тюльпана. Весьма разработана проблема звукорядов и аппликатур. Мерсенн приводит подробнейшие аппликатурные таблицы для флейт с тремя, шестью, девятью игровыми отверстиями и для английского флажолета. Аналогичные таблицы имеются и в труде Кирхера.

Главным, что характеризует путь поперечной флейты, следует считать ее отход от военной практики и включение в оперный и камерный ансамбль. Уже Преториус отделяет поперечные флейты от швейцарских, называемых полевыми (военными). Значительное преимущество первых заключалось в удлиненной мензуре, способствовавшей смягчению тембра и облегчению звукоизвлечения в нижнем регистре. Описание такой флейты (с шестью игровыми отверстиями) и прекрасно выполненную аппликатурную таблицу для нее можно найти у Мерсенна. Однако окончательный отход от военного инструмента произошел лишь во 2-й половине столетия во Франции. Поперечные флейты получили обратно-коническое сверление (вместо цилиндриче-



Фаготист. Середина XVII в.

ского), что заметно изменило тембр, придав ему красоту и певучесть, а также уточнило высокий регистр, облегчив одновременно извлечение наивысших тонов. Закрепилось разделение ствола на три части. Это позволило корректировать (или заменять) составные детали инструмента при регулировании строя и тембра. Для понижения строя вошла в практику замена концевой (нижней) части ствола (Fußschücke), которая изготавливалась с этой целью в разных размерах и соответственно называлась C-Fuß, H-Fuß и т. д. В самом конце столетия (в 1695 г.) появился первый клапан «dis» (закрытый), повышавший на полутон основной звук инструмента. Выдаю-

щийся французский флейтист, педагог и инструментальный мастер Ж. Оттетер в своем «Искусстве игры на поперечной флейте»,<sup>1</sup> указывает ее диапазон в объеме почти двух с половиной октав ( $d^1$ — $g^3$ ). Выразительные возможности усовершенствованного инструмента значительно расширились, что, очевидно, и послужило главной причиной начавшегося его наступления на позиции продольной флейты.

Одним из важнейших свершений инструментальной реформы (наряду с изобретением в XVI в. фагота) явилось в описываемую эпоху возникновение гобоя. Он появился во Франции в результате реконструкции старинного шалмея — сопранового представителя семейства двуязычковых деревянных духовых. Уже первоначальный вид гобоя был весьма близок современному. О времени рождения инструмента можно судить лишь приблизительно. Многие исследователи, и в их числе Закс, говорят о 50-х годах XVII столетия, приводя примером первого использования гобоя оперу «Помона» (1659) Р. Камбера.<sup>2</sup> Байнс, ссылаясь на А. Прюньера и И. Маркса, указывает 1657 год — дату постановки балета Люлли «Больной амур», в партитуре которого гобойные партии якобы были впервые исполнены музыкан-

<sup>1</sup> См.: Hotteterre. Principes de la flûte traversière. Paris, 1707.

<sup>2</sup> См.: Curt Sacks. Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 322.

тами оркестра Людовика XIV — Ж. Оттетером и М. Филлидором, являвшимися в то же время талантливыми мастерами-конструкторами деревянных духовых инструментов. Им нередко приписывают и заслугу создания гобоя.<sup>1</sup> По мнению других, например А. Модра, возникновение инструмента произошло в начале XVII столетия, а впервые применен он был, предположительно, при исполнении одной из католических литургий Орация Беневолы в Зальцбурге в 1628 году.<sup>2</sup> Риман еще далее относит формирование гобоя — к эпохе XVI столетия.<sup>3</sup> Истина, очевидно, лежит где-то посередине. Вирдунг в 1511 году, говоря о бомбарде и шалмее, ни словом не упоминает гобой. Во второй половине XVI столетия действительно можно обнаружить попытки усовершенствования шалмея — на итальянских изображениях 1566 года<sup>4</sup> он имеет один клапан. Однако изменения такого рода не носили принципиального характера. Преториус при описании семейства шалмеев — поммеров — бомбард уже использует термин «гобой» (в итальянской, французской и английской транскрипциях), но в изобразительных материалах показывает типичный ранний шалмей без клапана и защитного устройства, с характерной чашеобразной пластинкой для упора губ. В 1637 году Мерсенн дает подробное графическое изображение и описание эволюции шалмея (Chalemie) в первоначальную форму гобоя (grands Haut-bois), показывая несколько ее разновидностей. Примечательно, что Кирхер в более позднем труде, изданном в Риме в 1650 году, ничем еще не обнаруживает своего знакомства с новым инструментом. Стало быть, следует считать наиболее вероятным, что гобой развился в период между 1610 и 1640 годами во Франции, скорее всего, в результате коллективных усилий многих мастеров и исполнителей, направленных на улучшение старинного шалмея, резкость, монотонность и неуправляемость которого противоречили требованиям развивавшейся оперной и камерной музыки. Не исключено, что Оттетер и Филлидор несколько позже также внесли свою лепту в это дело.

Конструкция шалмея претерпела значительные изменения. Они выразились прежде всего в устранении чашеобразного мундштука, заключавшего трость и препятствовавшего ее соприкосновению с губами исполнителя. Изменилась и самая трость: вместо сплюсненной камышовой трубки — две отдельные пластинки. К тому же она значительно сузилась (по сравнению с шалмейной на 1/2 см). Канал гобоя сохранил коническую форму, но диаметр его стал уже. Сузились и игровые отверстия. Все это обеспечило сравнительную устойчивость интонации и улучшило

<sup>1</sup> Antony Baines. *Woodwind Instruments and their History*. New York, 1963, p. 278.

<sup>2</sup> См.: Антонин Модр. *Музыкальные инструменты*. Музгиз, М. 1959, с. 94.

<sup>3</sup> См.: Г. Риман. *Катехизис истории музыки*, с. 41.

<sup>4</sup> Например, на фресках Паоло Веронезе в вилле Мазера.

тембр верхнего регистра. Составной (из трех колен) ствол позволял точнее настраивать инструмент. Изменения коснулись и раструба — он стал более узким, коническим. Семь игровых отверстий расположились на лицевой стороне ствола. Из них третье и четвертое в большинстве случаев были двойными (для коррекции *gis* и *cis*). Нижнее же оборудовалось клапаном с раздвоенным (для правого или левого мизинца) рычагом. Он находился в открытом положении и при введении в действие (закрывании) способствовал извлечению нижнего с. В иных конструкциях этот клапан прикрывался защитным металлическим устройством, но оно вскоре было устранено, чтобы освободить место еще двум клапанам, разместившимся справа и слева от предыдущего. Эти два симметрично расположенных закрытых клапана действовали совершенно одинаково: при открывании каждый из них давал ноту *es*. Такое дублирование вызывалось опять-таки произвольным положением рук исполнителя — использовался либо тот, либо другой (соответственно при помощи правого или левого мизинца), и оба они являли собой, по сути дела, один парный клапан «*es*». Таким образом, хотя на стволе гобоя располагалось три клапана, инструмент в действительности имел лишь два, из которых один был дублирован. Отсюда частая путаница в определении двух- или трехклапанного гобоя. Практически до конца XVIII столетия функционирует первый. Основной тон двухклапанного гобоя —  $c^1$ , диапазон превышал две октавы и, по сведениям Батэ,<sup>1</sup> охватывал  $c^1—d^3$  ( $f^3$  — по Байнсу<sup>2</sup>).

Основополагающая работа по перевоплощению шалмея во Францию охватывала наряду с конструктивной и исполнительскую сторону. Основные усилия в первой половине XVII столетия направились прежде всего на искоренение восточной манеры игры<sup>3</sup> и связанных с нею серьезных дефектов звука. Коренным образом изменилось положение губ исполнителя. Они вошли в прямое соприкосновение с тростью, охватывая ее в верхней, наиболее гибкой части. Таким образом, возникла возможность управления тростью, чему способствовала и новая ее конструкция. Несравненно более свободным стало звукоизвлечение. Возможность непосредственного воздействия на трость в значительной степени решала проблемы интонации. Не следует, однако, думать, что тембр гобоя сразу приобрел мягкость, выразительность и гибкость, позволившие новому инструменту занять столь видное положение в музыкальной жизни следующих эпох. Возникли лишь предпосылки выразительного звучания и игры. Достижение их было делом еще длительной эволюции творчества и, вслед за ним, исполнительства. Дублирование несколькими музыкантами каждой партии и, очевидно, грубый звук

<sup>1</sup> Philip Bate. The oboe. New York, 1962, p. 50.

<sup>2</sup> Antony Baines. Woodwind instruments and their History, p. 282.

<sup>3</sup> О ней см. на с. 37.



еще долго оставались спутниками раннего музицирования на гобое. Но технических препятствий к совершенствованию уже не было — губы исполнителя раскрепостились.

Из разновидностей гобоя в XVII столетии известны альтовый и теноровый гобой. Первый из них возник в результате усовершенствования альтового поммера и получил название *охотничий гобой* (итал.— oboe da caccia; нем.— Jagdoboe). Он представлял собой увеличенную копию основного инструмента и звучал на малую терцию ниже него (in A). Сведения об использовании чрезвычайно скудны. Его связь с охотничьим бытом подтверждается лишь в «Универсальном энциклопедическом словаре» Цадлера (1735), где говорится о применении охотничьего гобоя не только для лесных охотничьих сигналов, но и совместно с лесными рогами в ежедневной охотничьей музыке, дававшейся утром и вечером.

*Теноровый гобой* (Tenoroboe) — также увеличенная, но в еще большем масштабе, копия основного инструмента. Отличался от последнего лишь слегка изогнутой латунной трубкой, соединявшей трость с каналом ствола. Звучал октавой ниже гобоя. На ранних изображениях показан со старинным луковичеобразным раструбом, превосхитившим по форме раструб английского рожка. Впервые упоминается в 1665 году. Появился как нововведение в военных оркестрах Людовика XIV. Чтобы усилить гармонию в условиях уличного музицирования, на парадах, Люлли и другие композиторы в маршах и приветствиях использовали теноровый гобой для поддержки басового голоса. За рамками военных оркестров наиболее яркие партии тенорового гобоя — в «Диоклетиане» Пёрселла (1690) и «Похоронах королевы Марии» Пезибля (1694).

С 1680 года в немецких военных оркестрах появился еще один инструмент гобойного семейства — *немецкий шалмей* (Deutsche schalmey). Его не следует путать с родоначальником гобоя. Прямой инструмент изящной формы, длиной около 24 дюймов (более 60 см), имел шесть игровых отверстий. Основной тон (и наиболее низкая нота) — с<sup>1</sup>. Трость, заключенная в пируэтт, была столь же узкой, как и гобойная, а конический канал, по сведениям Байнса, — «уже, чем у самых узких гобоев». <sup>1</sup> Это способствовало смягчению звука, который был значительно нежнее, чем звук старого шалмея. Группа из трех немецких шалмеев (двух дискантовых и тенорового) и кортоля в роли басового голоса использовалась в немецкой военной музыке до 1720 года, когда в полковых оркестрах Германии были приняты гобой.

Путь фагота в течение XVII столетия прослеживается лишь приблизительно, сведения, к нему относящиеся, в действительности нередко принадлежат кортолю или сордуну: функции этих

<sup>1</sup> Antony Baines. Woodwind Instruments and their History, p. 285.

инструментов сплошь и рядом перекрещивались. В частности, и самый термин «фагот» появился в начале XVII столетия как название кортоля (фр.— Courtad) с удлиненным раструбом,— чтобы достигнуть  $B_1$  в нижней границе диапазона. Последнее связывается с особенностями использования виолончелей во французском придворном оркестре, где они настраивались тоном ниже обычного, фагот же должен был с ними совпадать. Можно предположить, что во второй половине столетия во Франции фагот был впервые изготовлен из четырех колен, в результате чего и получил типичную для него форму. Его диапазон охватывал в это время приблизительно две с половиной октавы (до  $fis^1$ ). Клапанов было три: « $B_1$ », «D», «F». Малое колено (флигель) вытачивалось с характерно-гобойными резными утолщениями, от которых вскоре отказались, так как мягкие сорта дерева (груша, клен), служившие в то время для изготовления фаготов, были устойчивее при равномерном срезе. Такими фаготами (называя их «французскими») пользовались в Англии во времена Пёрселла. Сохранился типичный образец работы Деннера.

На исходе XVII столетия изобретение кларнета явилось не только очередным этапом инструментальной реформы, но открыло совершенно новую эру инструментального строительства. Кларнет значительно менее, чем другие деревянные духовые, связан с естественной эволюцией предшествовавшего ему вида. Если продольные и поперечные флейты прогрессировали постепенно (их усовершенствование длилось веками), а фагот и гобой составили как бы продолжение эволюции бомбарды и шалмея, то кларнет столь органичной родословной не имеет. Это не значит, что у него вообще не было предшественников. Таковыми могут считаться любые духовые инструменты с одинарным надрезным язычком, во множестве бытовавшие и в древности (например, в египетской и восточных цивилизациях) и позднее в Европе — *лаунеда* (Launedda) в Италии, *альбогейя* (Alboguea) в Испании, *пибгорн* (Pibcorn) в Англии. Среди названий более нам близких — карельский *лиру*, латышский *ганурагс*, литовская *бирбине*. Но эти и подобные им инструменты не прошли столь долгий путь развития в условиях профессионального музицирования, какой отличает флейтовые и фаготно-гобойные прототипы. Родичи кларнета на протяжении своей истории были тесно замкнуты в рамки народной музыкальной практики и в значительном большинстве случаев сохраняли примитивную стадию развития. Нужна была немалая смелость, ясное чувство перспективы и незаурядный талант конструктора, чтобы первоосновой создаваемого инструмента поставить столь несовершенную базу. На это решился около 1690 года выдающийся немецкий инструментальный мастер Иоганн Христофор Деннер из Нюрнберга, в результате труда которого и возникла первичная форма современного кларнета. Из народных духовых

инструментов рассмотренного нами вида он избрал наиболее развившийся и богатый по своим возможностям. Это был известный еще в эпоху средних веков, распространенный в Центральной Европе и особенно во Франции *шалюмо* (Chalumeau).<sup>1</sup>

В описании родоначальника кларнета имеются разночтения. Согласно утверждая, что *шалюмо* представлял собой цилиндрическую трубку с одинарным надрезным язычком, исследователи расходятся в определении других его признаков. Марсени под названием «шалюмо» показывает пять не слишком сходных между собой инструментов. Два из них не что иное, как разновидности продольных флейт (открытая и со свистковым устройством) и, очевидно, к рассматриваемой нами проблеме не могут иметь отношения. Три других снабжены надрезным язычком. Первый — с двумя игровыми отверстиями в разных концах ствола; второй — с тремя (дающими 10—12 звуков) в верхнем отрезке ствола. Оба имеют строго цилиндрический канал и форму органной трубки. Последний из *шалюмо* Мерсенна, называемый еще *Эвника* (Eupugue), — цилиндрическая трубка с легким расширением в нижнем своем отрезке и без игровых отверстий. Различие в звуках происходит здесь, по сведениям Мерсенна, только от изменения силы дыхания и положения языка.<sup>2</sup> На верхнюю часть ствола *эвники* при игре надевается специальный наконечник — камера, заключающая медный язычок, который под воздействием дыхания бьет по внутренней кожаной оболочке наконечника, создавая своеобразный звуковой колорит. Такие инструменты были особенно популярны. Они использовались в ансамбле, но более всего — для сопровождения или имитации голоса. Последнее, указывает автор, «они делают лучше, чем регаль, и нередко даже заставляют ошибаться слушателя».<sup>3</sup> К описаниям Мерсенна адресует читателя и Байнс. К. Закс,



Мастерская деревянных духовых инструментов. 1698 г.

<sup>1</sup> Его не следует путать с шалмеем, предком гобоя, у французов также именовавшимся *шалюмо*.

<sup>2</sup> M. Merenne. Harmonie Universelle, Traite des instruments, p. 229.

<sup>3</sup> Там же.

ссылаясь на Лаборда,<sup>1</sup> описывает шалюмо как духовой народный инструмент длиной около фута (около 30 см), с цилиндрическим составным (из двух частей) стволом и девятью игровыми отверстиями, из которых одно на тыльной стороне, а нижнее лицевое — парное. Во второй половине XVIII столетия шалюмо назывался *цалпоном* (Zalpoone).<sup>2</sup> Г. Благодатов<sup>3</sup> указывает семь игровых отверстий, цилиндрический ствол без раструба и особую камеру в верхней части, заключающую трость. Диапазон — октава: f—f<sup>4</sup>.

Деннер начал с трости. Убрав скрывавшую ее камеру, он обеспечил соприкосновение трости с губами исполнителя. Надрезной язычок мастер заменил отдельной камышовой пластиной, навязываемой на мундштук. Таким образом, возник принцип звукоизвлечения, который используется на кларнете до настоящего времени. Правда, в инструментах Деннера мундштук не отделялся от корпуса и был расположен так, что трость касалась не нижней, а верхней губы играющего. Но это не меняло сути дела, преимущества новой манеры были очевидны: возникла свобода звукоизвлечения, возможность управления звуком и интонацией. Другой важной проблемой было расширение ограниченного диапазона шалюмо. Деннер попытался решить ее, используя принцип передувания,<sup>4</sup> но столкнулся при этом с неожиданными трудностями. Шалюмо с его цилиндрическим каналом реагировал на передувание иначе, нежели конические язычковые инструменты — шалмей, гобой, фагот. При усилении тока воздуха на шалюмо извлекался не второй, а третий обертон натуральной шкалы, то есть не октава, а дуодецима. При дальнейшей активизации дыхания отзывался сразу пятый обертон, получались две октавы плюс терция. Другая трудность заключалась в том, что, приближаясь по форме ствола к продольным флейтам, шалюмо оставался инструментом язычковым, и объединение этих двух противоречивых начал было делом довольно сложным. Кроме того, цилиндрический канал шалюмо обуславливал регистр более низкий, чем у одинаковых по размерам конических инструментов. Выход был только в реконструкции системы игровых отверстий, которую Деннер с большим искусством осуществил. Он разместил их в порядке, диктуемом акустическими особенностями нового инструмента. Так

<sup>1</sup> Benj. de Laborde. Essai sur la musique. Paris, 1780.

<sup>2</sup> Другое, нередко приписываемое шалюмо наименование — *каландрон* (итал. calandrone — жаворонок) — относится к хрипло звучащему пастушескому шалмею с коническим стволом, двойной тростью, двумя клапанами, двумя игровыми отверстиями, расположенными друг против друга по обе стороны ствола.

<sup>3</sup> См. его брошюру «Кларнет». «Музыка», М., 1965.

<sup>4</sup> Принцип передувания заключается в том, что музыкант, не меняя положения пальцев, резко усиливает силу выдоха и напряжение губ. При этом столб воздуха, заключенный в канале ствола, делится на самостоятельные части, звучащие выше основного тона инструмента. Возникающие таким образом тона соответствуют ступеням натурального звукоряда.

впервые возникло неравномерное расположение игровых отверстий, составившее основу кларнетного грифа. Десять игровых отверстий нового инструмента при последовательном их закрытии давали диатонический звукоряд:  $f, g, a, h, c^1, d^1, e^1, f^1, g^1$ . Кроме того, Деннер построил на лицевой стороне ствола в верхней его части открытый клапан для  $a^1$ , а еще один клапан (закрытый) — для  $h^1$  — расположил напротив на тыльной стороне. Последний получил особенно важное значение. При его открывании передувание на дуодецimu становилось легкодоступным, раскрылись звуки верхнего регистра, диапазон инструмента расширился почти до двух с половиной октав:  $f—a^2(h^2)$ . То был уже ранний двухклапанный кларнет — инструмент совершенной для своей эпохи конструкции и довольно широких технических возможностей, более всего — в верхней шкале диапазона, где легко удавались подвижные арпеджио. Звук его, в нижнем регистре несколько мрачноватого характера, но довольно певучий, выразительный, в верхних разделах приобретал резкость, при усилении — пронзительность. Однако он был легко управляемым. Особенно же привлекала в кларнете широта динамической шкалы — от сильного *forte* до весьма деликатного *piano*.

XVII столетие явилось эпохой знаменательных перемен и для инструментов трубного семейства. Впервые возникают попытки преодолеть многовековую сигнальную функцию труб и рогов и ввести их в состав оркестра. Правда, при этом новые их обязанности не отличались разнообразием и сводились к воспроизведению построений опять-таки сигнального характера, к участию в музыке всякого рода военных эпизодов и торжественных шествий. Но в составе организованного исполнительского ансамбля такая, казалось бы, привычная миссия требовала совершенно нового подхода — прежде всего упорядочения тональных (строевых) соотношений трубных инструментов и ясного осмысления общих для них акустических закономерностей. Не случайно главное внимание отдают данным проблемам Мерсенн и Кирхер, уже отразившие наметившуюся тенденцию, а не Преториус, которому она, очевидно, не была еще известна. В трудах обоих авторов мы впервые сталкиваемся с теорией натурального звукоряда духовых инструментов. Мерсенн разрабатывает ее с глубиной для столь ранней эпохи поистине удивительной. Натуральная шкала дается им в виде таблицы (скорее всего это первый вариант графического воспроизведения последовательности частичных тонов). Охватываются 16 обертонов, обозначенных словесно и пронумерованных по порядку. Их интервальные соотношения получают также числовое выражение. За единицу при этом берется цифра 9, она символизирует основной тон — первый звук шкалы. Второй звук обозначается цифрой 18, третий — 27 и так до шестнадцатого, которому соответствует цифра 144. Но Мерсенн рассматривает натуральную шкалу не только в теоретическом, а и в практическом плане.



Ему известно, что седьмой, одиннадцатый, тринадцатый и четырнадцатый обертоны интонационно нечисты,<sup>1</sup> и он делает попытку обойти их — в порядковой нумерации цифры 7, 11, 13, 14 отсутствуют. Однако, если седьмой и четырнадцатый обертоны опускаются полностью, то одиннадцатый и тринадцатый в словесных и цифровых обозначениях остаются. Автор не пытается при этом внести интонационные коррективы и указывает первый из них как чистое *f*, второй — как чистое *a* (в таблице Мерсенна за основной тон принимается *C*). Указывается, что таблица действительна в равной степени как для труб, так и для рогов. К ней даются подробные текстовые пояснения. Они затрагивают природу интервальных соотношений натуральной шкалы и в этом аспекте — некоторые исполнительские моменты. Кирхер в основном повторяет, но в более сжатом виде, выводы Мерсенна: приводится нижний раздел его таблицы и обобщенно материалы пояснений.

Таким образом, мы видим, что теоретики XVII столетия уже достаточно четко освоили главные положения, характеризующие инструменты трубного семейства. Кратко они могут быть выражены следующим образом. Длина воздушного столба, определяемая длиной ствола инструмента, формирует его основной тон.<sup>2</sup> При изменении (активизации) напряжения губ и интенсивности дыхания воздушный столб делится на части, звучащие выше основного тона. Их называют по-разному: частичными тонами, гармоническими созвуками, наконец — обертонами. Последовательность их строго закономерна, она соответствует той звучащей части воздушного столба, которая образуется при его очередном дроблении. Обертоны обозначаются номерами (снизу вверх), каждый из которых показывает не только их очередность, но также — от какой части воздушного столба образовался данный обертон (например, второй обертон возникает в результате деления столба пополам, третий — на три части, четвертый — на четыре и т. д.). По мере движения вверх эти части становятся все меньше, соответственно натуральная шкала составляется из чистой октавы, квинты, кварты, большой терции, двух малых терций, трех больших секунд и т. д. причем, как уже указывалось, седьмой, одиннадцатый, тринадцатый, четырнадцатый, а далее и некоторые другие обертоны звучат нечисто. Исполнение мелодических построений, таким образом, было возможно лишь в самых высоких регистрах труб и рогов (от восьмого обертона и выше), где натуральные звуки столь сближались друг с другом, что оказывалось достижимым поступенное движение. Впрочем, в XVII столетии к нему еще

<sup>1</sup> Седьмой и четырнадцатый ниже темперированного строя, одиннадцатый и тринадцатый — выше.

<sup>2</sup> Это положение носит обобщенный характер, ибо на высоту основного тона может влиять и температура воздуха и ширина мензуры.

редко обращались. Но зато полностью поставили на службу практике другую общую закономерность труб и рогов.

Деление воздушного столба объективно давало ряд тонов (натуральный звукоряд), соотношение которых всегда оставалось неизменным. Но общее высотное положение этой системы тонов зависело не от исполнителя, а от размеров воздушного столба или практически ствола инструмента. Стало быть, играющий извлекает лишь тот или иной (второй, третий, четвертый) тон натурального ряда, а будет ли это С или d или еs, зависит не от него, а от длины используемого инструмента. Так возникла идея транспонирующих труб и рогов, в значительной степени решившая проблему их оркестрового применения. Заблаговременно настроенные, то есть изготовленные в соответствующих размерах, инструменты самостоятельно транспонируют в нужную тональность тон, извлекаемый исполнителем. Партия же символически нотируется in C и лишь предварительно указывается, какого строя должен быть использован инструмент. Практически могли создаваться духовые инструменты всех тональностей, но наиболее употребительными в XVII столетии были трубы in D или in C. С оркестровым применением труб впервые мы встречаемся в опере Монтеверди «Орфей» (1607).

В конце XVII столетия завершилось и формирование валторны. Оно явственно прослеживается с того момента, когда семейство рогов разделилось на два вида — рога сигнальные и рога лесные. В отличие от первых — коротких бычьих или бараньих рогов, пристегивавшихся к поясу, — лесные рога имели очень длинный кольцеобразно свитый ствол с широким раструбом и надевались на левое плечо (раструб за спиной под правой рукой). Резные изображения таких инструментов на хорах Ворчестерского собора в Англии относятся к концу XIV столетия. В начале XVI столетия в Германии появились трехоборотные рога, а в рассматриваемую эпоху подобный инструмент, именуемый в практике тромпе де шасс (Trompe de chasse) или кор де шасс (Cor de chasse) — охотничий рог, — описан Мерсенном, который показывает его с кольцеобразным, свитым в несколько оборотов стволом, длиной в 7 футов. Окончательное перевоплощение лесного рога в валторну произошло в конце XVII столетия во Франции: ствол получил цилиндрическую, конусообразно расширяющуюся в нижней оконечности форму и раструб в виде чаши. Длина канала позволяла извлечь 16-17 натуральных тонов.

Теплый лирический тембр предопределил будущее нового инструмента. Сведения о его первичном применении крайне разноречивы<sup>1</sup> и требуют осторожного к ним отношения, ибо

<sup>1</sup> Называют даже «Свадьбу Фетиды и Пелея» Кавалли, написанную в 1639 г. а также «Принцессу Элиды» (1664) Люлли.

в целом ряде случаев речь идет о старом лесном роге. В 1681 году богемский граф Ф. Спорк доставил первый образец валторны в Чехию (Богемию), откуда она проникла в Германию, где и получила в следующем столетии дальнейшее развитие.

Итак, мы проследили эволюцию духового инструментария на протяжении XVII столетия. Но чтобы понять ее устремленность, необходимо обратиться к музыкальному творчеству эпохи, ибо именно в сфере все возрастающих требований искусства к средствам музыкального выражения следует искать силы, направляющие их развитие. Чем шире круг идейно-эмоционального содержания музыки, тем более разнообразным, глубоким становится применение музыкальных инструментов, их интерпретация.

### ЭВОЛЮЦИЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ XVII СТОЛЕТИЯ

Приметы новой трактовки инструментов различимы уже на грани столетия в первых предвестниках оперы и в первых музыкальных драмах. Большой популярностью пользовались, например, интермедии с музыкой, исполнявшиеся в антрактах драматических спектаклей. В этом жанре успешно выступал один из организаторов «камераты» Джованни Барди, написавший в содружестве с композиторами Маренцио, Мальвецци, Каччини и Кавальери шесть интермедий: «Гармония сфер», «Поединок муз и Пиэрид», «Бой Аполлона с Пифоном», «Жилище демонов», «Песнь Ариона», «Состязание Аполлона и Вакха с Ритмом и Гармонией». Несмотря на крайнюю символичность сюжета и традиционно многоголосный склад музыки, в этих произведениях заметны попытки авторов увязать характер музыкального сопровождения с драматическим действием. Так, в первой интермедии Вечная Гармония спускалась с неба, играя на лютне, и пела под звуки чембало, киттароне<sup>1</sup> и арф. Этим специфическим щипковым звучаниям противостояли духовые — тромбоны и флейты, сопутствовавшие пению Парок — мифологических богинь человеческой судьбы и Неизвестности. В третьей интермедии при появлении Аполлона к тромбонам и флейтам добавлялся теплый тембр виол, а заключительный хор давался на фоне совместного торжественного струнно-духового звучания лютен, тромбонов, арф, скрипок и корнетов.

Балетный сценарист, танцор и известный композитор Эмилио де Кавальери (ок. 1550—1602) стремился наполнить музыку таким содержанием, которое заставило бы слушателя «переживать различные чувства — жалость и радость, слезы и смех».<sup>2</sup> В отдельных случаях ему удается достигнуть художественного

<sup>1</sup> Киттароне — басовая разновидность лютни.

<sup>2</sup> Ромен Роллан. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. Музгиз, М., 1931, с. 14.

воздействия большой силы, используя при этом духовые звучания. Знаменитая ария «В подражание античности» из пасторали «Отчаяние Филена» (1590), по свидетельству современников, исторгала слезы из глаз слушателей. Ария написана для женского голоса в сопровождении двух флейт. Обращение к флейтовым тембрам диктовалось, конечно, в первую очередь, общим для всех зачинателей оперы стремлением создать в своих произведениях «колорит античности». Но Кавальери, отдавая дань этим стремлениям, добивается совершенно новых и неожиданных результатов. Пожалуй, впервые в практике европейского профессионального музицирования звучание духовых инструментов, соперничая с человеческим голосом, сплелось с ним в столь выразительном ансамбле. Следует отметить, что античные тенденции способствовали тяге многих пионеров оперного жанра к духовым, в частности — к флейтовым тембрам. У того же Кавальери в оратории «Представление о душе и теле» (1600)<sup>1</sup> использованы две флейты, долженствующие воспроизвести звучание античной тибии (двойного авлоса). Другой из создателей оперы — Я. Пери (1561—1633) ввел в музыку своей «Эвридики» (1600) — самой ранней из сохранившихся флорентийских опер — инструментальные интермедии для трех флейт.

Применение инструментов уже в ранней стадии формирования оперы подчинялось довольно четким правилам, изложенным в 1-й половине XVII столетия композитором Марко да Гальяно (1575—1642) в предисловии к партитуре оперы «Дафна» (1608).<sup>2</sup> Ограничивая роль инструментов<sup>3</sup> поддержкой пения, которая «не мешала бы пониманию слов», Гальяно вместе с тем оттеняет самостоятельность их функции, указывая, что нужно не слепо следовать вокальной строчке («не повторять то, что поется»), но в поддерживающих пение «консонансах» давать «живую гармонию». Этот пункт выявляет определенную тягу к некоторой индивидуализации инструментального сопровождения. В число необходимых компонентов оперного представления композитор включает также и «симфонию», предваряющую открытие занавеса. Инструментальная сфера и в дальнейшем продолжает привлекать Гальяно — в 1615 году он выпускает сборник, содержащий несколько вокальных произведений (отрывок хора из «Дафны», ряд мадригалов) в переложениях для музыкальных инструментов. Сборник представляет интерес не только как один из наиболее ранних опытов инструментальной транскрипции, но и как весьма знаменательное свидетельство растущего интереса к музыкальным инструментам, звучанию которых доверены мелодии, ранее предназначавшиеся для пения.

<sup>1</sup> Оратория содержит целый ряд чисто инструментальных номеров.

<sup>2</sup> Оно приведено в кн.: М. Иванов-Борецкий. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. II. Музгиз, М., 1936, с. 22.

<sup>3</sup> В оркестр «Дафны» наряду со струнными входили и духовые инструменты. Они эпизодически, по указанию автора, подключались к исполнению.

Однако подлинную реформу в инструментальной сфере произвел Клаудио Монтеверди (1567—1643). Искусство его явило собой одну из значительнейших вех европейской музыкальной культуры XVII столетия. Значение Монтеверди для своего времени сказалось в принципиально новом осознании границ и возможностей музыкального искусства, в основе чего лежал страстный, подлинно ренессансный гуманизм композитора.

Музыка в его представлении не слуга поэзии, не звуковой фон для вокальной декламации; она «не связывается исключительно с текстом; она лежит в основе мысли; она хочет выразить даже значительно больше, чем чувства действующего лица в настоящий момент, а, как говорит Монтеверди в одном письме, «его прошлое и его будущее», т. е. его характер».<sup>1</sup> Предшествовавшая музыка была, по мнению композитора, ограниченной в своих выразительных возможностях. Характеризуя ее лишь как «мягкую» или «умеренную», он считает себя создателем нового «возбужденного», «взволнованного» стиля («*concitato*»). Такое понимание музыки влекло за собой драматизацию всех ее компонентов. Выразительность перестала быть исключительно достоянием вокальности, а захватила и инструментальную сферу. Оркестр у Монтеверди становится активным участником разворачивающейся драмы. Правда, новаторство Монтеверди затронуло более струнные, нежели духовые инструменты. Но и духовые зазвучали по-новому.

«На инструментах играть нужно с подражанием чувствам слов»,<sup>2</sup> — утверждает композитор. Это его эстетическое кредо наиболее полно раскрылось в оркестре оперы «Орфей».

По составу он мало отличается от тех, какими пользовались столетием ранее.<sup>3</sup> Но совершенно иные творческие установки композитора и, прежде всего, его стремление утвердить их не только в вокальной, но и в инструментальной сфере, породили новую функцию инструментов. Инструментовка для Монтеверди не формальный момент распределения музыкального материала между голосами оркестра, а творческий процесс, связанный с особенностями мелодии и гармонии, которые в свою очередь созвучны сценическим положениям и даже характерам дейст-

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 29.

<sup>2</sup> Предисловие к «Танкреду и Клоринде» (1624). Цит. по кн.: М. Иванов-Борецкий. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. II, с. 27.

<sup>3</sup> Оркестр «Орфея» состоит почти из сорока инструментов: два клавесина (гравичембало), две контрабасовые виолы, десять виол да браччо («ручные» виолы высоких строев), арфа, две малые скрипки, две басовые лютни (киттароне), два органа с деревянными трубами и один маленький переносный (регаль), три басовых гамбы («ножные» виолы низких строев); из духовых: четыре тромбона, два корнета, две флаутино, кларино (высокая труба) и три трубы (с сурдинами). В отдельных эпизодах к указанному составу добавляются киттароне, тромбон, регаль.



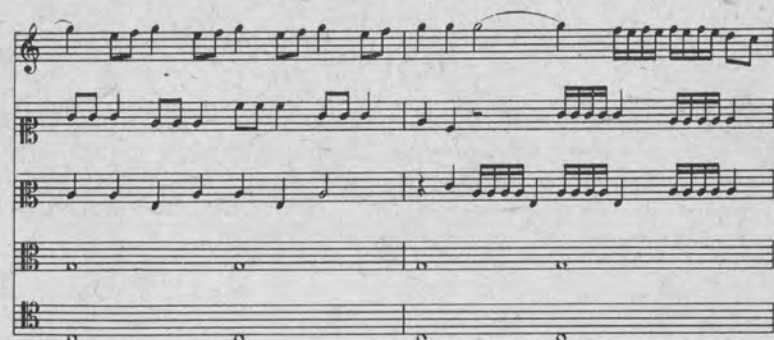
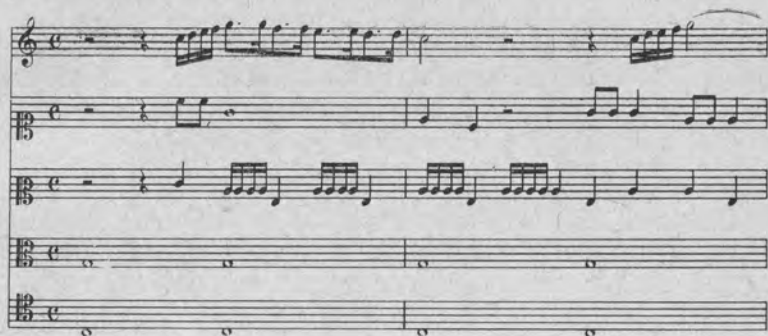
вующих лиц. В результате рождается одна из наиболее ранних попыток увязать инструментовку с драматической ситуацией.

Сценическое действие обогащается еще одним важным компонентом — выразительностью инструментального колорита. В многообразной оркестровой палитре «Орфея» Монтеверди как бы выделяет отдельные ячейки, подчеркивающие своим звучанием тот или иной момент развивающейся драмы. В одних случаях при этом используются разные, иногда резко противоположные тембры, в других — родственные. То на фоне клавишембалы две скрипки и старинная басовая лютня (киттароне) создают прозрачно-светлое созвучие; то к ним прибавляется басовая виола (гамба) и общий колорит становится сумеречнее; то басовая виола заменяется двумя флаутино и их прозрачные переливы снова расцветивают музыкальную ткань.

Тонкие градации рождаются инструментами и родственных, особенно — басовых регистров, в эпизодах приподнято-торжественных, проникновенно-скорбных или трагических. Объединяются специфические краски тромбонов и органа, тромбонов и бас-виол, ряд других. К приемам подобного рода Монтеверди прибегает и в вокальных произведениях, которым кроме традиционного басса-континуо придает развитые партии сопровождения. В культовых пьесах из сборника «*Sanctissimae Virgini*» (1610) любопытные колористические эффекты возникают в результате чередования различных инструментов на фоне баса: два корнета и две скрипки сменяют друг друга в терцовых или быстрых имитационных пассажах;<sup>1</sup> скрипки, корнеты, тромбоны, гобои и флейты, чередуясь, дают множество различных красочных созвучий.

В контексте драматического действия разрабатываются Монтеверди и партии солирующих инструментов. Композитор подчеркивает те их особенности, которые становятся позднее типическими и сохраняются вплоть до эпохи классического оркестра. Ряд подобных примеров можно указать и в духовой сфере. Такова, например, фанфарно-сигнальная функция труб во вступлении к «Орфею». Начало представления предвещает токката, разделенная на пять трубных партий. Их широкое расположение, диатоническая мелодия высокой трубы (кларино), выдержанные гармонические ноты нижних голосов, фанфары двух средних — все это воспроизводит, но уже в рамках оперного спектакля, черты реальной музыкальной практики.

<sup>1</sup> Сопоставление корнета со скрипкой характерно для раннего периода развития сольных и ансамблевых инструментальных жанров. Резкий звук скрипки (в сравнении с приглушенно-матовым характером виолы) вызывал на первых порах ассоциации с тембром корнета.



Такая функция труб сохранилась в опере вплоть до XVIII столетия.

Очаровательно-прозрачный мелодичный дуэт флаутино в оркестровом эпизоде II действия оперы окрашен в характерные для всего флейтового семейства пасторальные тона.



Одна из главных заслуг Монтеверди заключается в том, что ряд напряженных драматических ситуаций он решает при помощи чисто инструментальных выразительных средств, раскры-

вая при этом ранее неизвестные их возможности. Интенсивные перемежающиеся реплики двух корнетов в драматической сцене III действия «Орфея» используют наиболее, пожалуй, типическую особенность этих инструментов. Система игровых отверстий допускает большую беглость. В то же время тяжеловатый, несколько «скрежещущий» тембр мундштучного инструмента (типа старинного прямого рога) придает техническим пассажам особого рода напряженность. Возникает острый драматический эффект, при помощи другого инструмента в данную эпоху, очевидно, недостижимый.

3



Пять тромбонов, корнеты и регали звучат в «симфонии подземного мира» (III действие оперы). Устрашающий колорит этой сцены более всего воспроизводится тромбонами. В XVII столетии они трактовались главным образом как мягкие лирические инструменты вокальных или камерных ансамблей. Руководствуясь драматической ситуацией, Монтеверди для воплощения картины ада обнажает противоположные стороны тромбонного тембра — зловещую мрачность, угрожающую застенность.

Открытия Монтеверди сыграли выдающуюся роль в истории европейской музыкальной культуры и сохранили свое значение вплоть до Глюка. Монтеверди обогатил и поднял на новую ступень инструментальную музыку XVII века. Специфические особенности отдельных инструментов, игнорировавшиеся в предшествующую эпоху, нашли, наконец, место в ряду художественных ресурсов своего времени. Выразительные возможности духовых явственно раскрылись как в лирической, пасторальной сфере, так и в драматических ситуациях, в области патетического, трагедийного стиля.

#### КАВАЛЛИ ЧЕСТИ

С конца 30-х годов на передний план итальянской оперной жизни выдвигается Венеция. В 1637 году здесь открылся общественный оперный театр, предназначенный не для кучки

аристократов, а прежде всего, для широких кругов городской публики. Новая аудитория с ее демократическими вкусами и взглядами преобразует оперный жанр. Вместо холодной и выспренной мифологии, неоантичных аллегорий рождается искусство жизненное и занимательное. Отныне господствуют запутанная интрига или лирико-романтические коллизии; приключения соседствуют с полнокровными, реалистического плана, комическими и бытовыми сценами. Но развитие венецианской городской оперной культуры сразу же столкнулось с серьезными трудностями. Театры, лишенные материальной поддержки богатых меценатов или вельмож, существовали лишь на кассовые сборы. Это влекло строжайшую экономию. Выпадают дорогостоящие балет и хор, до предела сокращается оркестр. Используется преимущественно типовой состав, основу которого составляют струнная группа и клавесин. По мере надобности к ним добавляются несколько духовых инструментов. В условиях, когда от успеха спектакля зависело зачастую самое существование театра, большинство создателей новых опер не имело возможностей для творческого эксперимента. Одни и те же типические приемы начали кочевать из оперы в оперу; возникали шаблоны, по которым строились музыкально-драматические эффекты: «Трубы применялись в увертюрах и шествиях и нередко противопоставлялись в ариях голосу; корнеты, тромбоны, фаготы применялись для фантастических сцен; флейты большой любовью не пользовались; в изобилии употребляли литавры, барабаны и другие ударные инструменты».<sup>1</sup>

Вместе с тем музыкальный язык приобретает новые черты, он обогащается народными ритмами и мелодиями, становится общедоступным. Намечаются новые тенденции, коснувшиеся также инструментальной сферы. Правда, поначалу они далеко не всегда непосредственно затрагивают духовые инструменты, но, несомненно, в значительной степени определяют в дальнейшем специфику их применения. Так, воспитанник римской школы и один из видных ее представителей Стефано Ланди (1590-е гг.—ок. 1655), автор известной тогда оперы «Святой Алексей» (1634), добивается разнообразия оркестровых эффектов в жанровых, комических, бытовых эпизодах. Эта линия определит в дальнейшем одно из важных направлений в трактовке духовых инструментов. Активность разработки инструментальной сферы наблюдается также в оперных произведениях венецианских композиторов—ученика Монтеверди Франческо Кавалли (настоящее имя Франческо Калетти-Бруни, 1602—1676) и Марка Антонио Чести (1623—1669). Кавалли свободно распоряжается своим маленьким оркестром и, несмотря на скудость инструментальных средств, придает ему немаловажное значение. Оркестру Кавалли свойственна живописнаяобрази-

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 46.

тельность, несколько позднее оказавшая немалое влияние на Люлли. От Кавалли, по-видимому, ведет свое начало столь мощно развившаяся в дальнейшем тенденция к воспроизведению инструментальными средствами картин природы, к той тончайшей оркестровой звукописи, которая была бы немыслимой без глубокого осознания сокровищницы духовых тембров. Программно-изобразительные оркестровые пьесы наличествуют во многих операх Кавалли, таковы «Адская симфония» в «Дидоне» (1641); «Морская симфония» в «Свадьбе Фетиды и Пелея» (1639); ночь и восход солнца в «Эгисте» (1642); журчание ручейка в «Геркулесе» (1662) и т. д.

Марк-Антонио Чести, уделяя немалое внимание оркестровой стороне оперных партитур, уснащал их инструментальными ритурнелями, сонатинами и вступительными симфониями. Многие из них связывались с музыкальными образами оперы общим мотивным материалом. В его произведениях мы находим звукоизобразительные моменты<sup>1</sup> и свежие оркестровые краски. Более всего они заметны в самой известной из опер Чести — «Золотое яблоко» (поставлена в конце 1666 г.). Одной из примечательных черт ее оркестра является определенность функций духовых инструментов: «Две флейты звучали в пасторальных сценах; большие хоровые массы Чести связывает с трубами; наконец, для сцен, рисующих ад, инструментовка Чести применяет два корнета, три тромбона, фагот и маленький орган».<sup>2</sup>

Однако формирование инструментального духового искусства проходило не только внутри оперного жанра.

#### Ш Ю Т Ц

Одновременно с оперой в течение первой половины XVII столетия происходит развитие кантаты и оратории. К 50-м годам они уже занимают видное место в концертной практике. Несмотря на то, что опера неизменно сохраняла ведущее положение, влияние кантаты и оратории серьезно сказалось на формировании инструментального стиля.

Опера, кантата и оратория имели между собой множество точек соприкосновения. Одинаковы были вокальные формы, их составлявшие, — арии, речитативы, ансамбли с инструментальным сопровождением. Опера и кантата совпадают даже по времени и месту рождения: кружок Барди, положивший на рубеже XVII века начало опере, пробудил к жизни и кантату. Однако в первую очередь следует подчеркнуть не моменты сближений между кантатно-ораториальным и оперным жанрами,

<sup>1</sup> Например, в опере «Торжество Нептуна и Флоры» (1666) оркестром воспроизводится шум моря.

<sup>2</sup> Ромен Роллан. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии, с. 59—60. Кроме духовых, оркестр «Золотого яблока» включал шесть скрипок, двенадцать альтовых, теноровых и басовых виол и контрабас.



а их различия, обусловленные светским характером оперы и религиозным содержанием оратории и духовной кантаты. Церковные сюжеты последних вызвали развитие высокого патетического стиля, получившего впоследствии название «музыкального барокко».<sup>1</sup> Оратория оказалась более всего обращенной к сложным и глубоким сторонам внутренней жизни человека: к возвышенной печали, моментам созерцаний, скорби или радостных, просветленных ликований. Кроме того, если оперная драматургия раскрывалась не только музыкальными, но и сценическими средствами, то кантата и оратория, с ними не связанные, располагали главным образом лишь специфически музыкальными возможностями. Поэтому кристаллизация чисто музыкальных форм происходила в кантате и оратории активнее, чем в опере. Процесс же драматизации кантатно-ораториальных жанров являлся, по существу, процессом расширения и совершенствования их вокально-инструментальных средств. Близость описываемых жанров к инструментальной музыке была столь велика, что последовательность арий и речитативов в кантате того времени часто трактовалась как циклическая форма, как своеобразная «вокальная соната». «Вообще итальянская кантата... — утверждает Т. Ливанова, — воплотила в себе все достоинства и недостатки специфически «камерной» музыки в тех условиях».<sup>2</sup> Многие из кантат и ораторий Джакомо Кариссими (1605—1674) имеют развитую партию сопровождения, вступительную симфонию и нередко превосходят оперу большей тонкостью музыкального письма; очень усиливается роль оркестра у Джованни Легренци (1626—1690) и Алессандро Страделла (1642—1682), в ораториях которого раньше, чем в опере, появляются партии концертующих инструментов.

Активнее всего этот процесс протекает в Германии, где именно оратория и сопутствовавшие ей формы духовной музыки (духовные концерты, духовные песнопения, духовные симфонии), а не опера, выдвинулись на передний план музыкальной жизни. Первостепенное значение получает при этом творчество Генриха Шютца (1585—1672). Духовные симфонии

<sup>1</sup> Проблема музыкального барокко очень сложна. В сущности говоря, драматическая стихия барокко, отразившая идейную конфликтность века, являлась как бы антитезой классицизму XVII в. Вместе с тем они часто сложно взаимопроникали. Говоря о церковных формах барокко, нельзя не упомянуть о преломлениях этого стиля и в области светской музыки. Проблема барокко не является темой данной работы и затрагивается в ней лишь косвенно, но, чтобы определить позиции автора, укажем, к примеру, что драматизм искусства Монтеверди заставляет сблизить его с барокко, а оперное и балетное творчество Люлли характеризовать как синтетическое, где элементы пышного придворного барокко сочетаются с рационализмом классицизма. Последнее несколько отличается от общепринятой тенденции рассматривать Люлли только в плане классицизма.

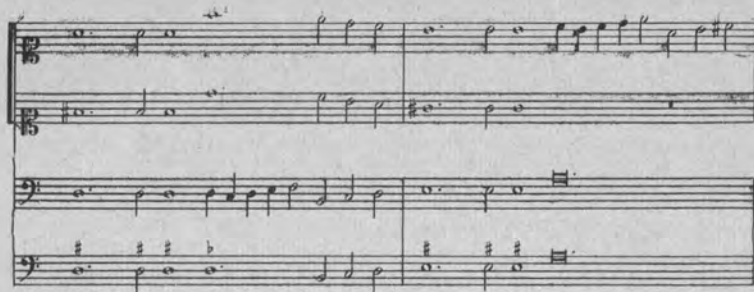
<sup>2</sup> Т. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года, с 252.

Шютца, а также его оратории становятся вершиной развития этих жанров в данный период. Религиозные образы обретают у Шютца жизненную полнокровность. Подобно великим художникам Возрождения, наполнившим церковные сюжеты земным человеческим содержанием, Шютц покоряет силой драматизма, глубиной и непосредственностью эмоций. При этом он использует, в первую очередь, средства чисто музыкальной драматургии: контрасты вокальной и инструментальной сфер, сопоставления тембров, движений, характеров. В музыкальной драматургии Шютца выдающееся значение получают духовые инструменты.

Пожалуй, никто из композиторов эпохи не достигал в этой области подобного совершенства. Разумеется, Шютц, любимый ученик Джованни Габриели, в большой степени унаследовал от учителя знание природы духовых инструментов. Однако, если Габриели разрабатывал прежде всего их красочные возможности, то Шютц раскрывает кантиленные свойства.

В манере, еще весьма близкой Габриели, написан духовный концерт Шютца «Christ ist erstanden», где замечательный красочный эффект создается противопоставлением хора из четырех тромбонов хору виол. Большая же четыреххорная композиция «Veni Sancte Spiritus» имеет характер самостоятельного вокально-инструментального ансамбля. В каждом из хоров, наряду с вокалистами, участвуют духовые: I хор — сопрано (2 партии) и фагот; II хор — вокальный бас и два корнета; III хор — тенора и четыре тромбона (из них один басовый); IV хор — голоса — альт и тенор, скрипка, поперечная флейта, струнный бас; инструменты отнюдь не дублируют вокальную строчку, их партии равноправны. Приемы инструментовки создают выразительнейшие эффекты. Так, объединение нежных сопрановых партий с фаготом рождает звучность суровую и возвышенную. С другой стороны, в условиях столь тонкого ансамбля тембр фагота, этого прямого потомка грубой бомбарды, быть может впервые приобретает характер проникновенной певучести. Не случайно автор использует здесь средний регистр инструмента, избегая грубости нижних нот и напряженности верхних.





Не менее выразителен ансамбль во втором хоре, где вокальная партия воспринимается едва ли не как опора для вдохновенной речитации духовых инструментов. В подобной же прочувствованной манере выдержаны соло в других хорах.

В ряде эпизодов выделены специфические черты того или иного инструмента. Характерна, например, фаготная партия во вступительной симфонии к «Saget de Chriesten»: <sup>1</sup>

5

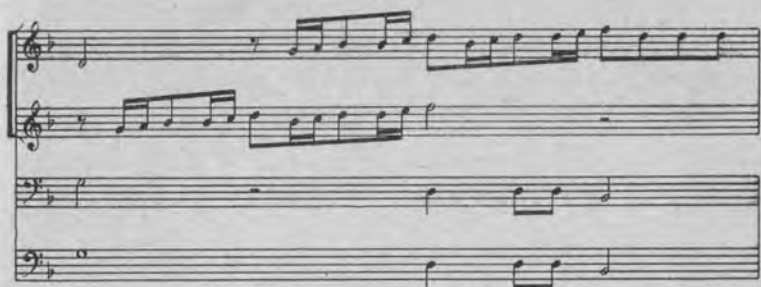
VIOLINO I

VIOLINO II

FAGOTTO

BASSO CONTINUO

<sup>1</sup> А. Карс отмечает особенную любовь Шютца к фаготам: «...Некоторые из вокальных номеров сопровождаются аккомпанементом только трех фаготов, которые в *sinfonie* «гоняются» друг за другом вверх и вниз по всему диапазону в пассажах арпеджио» (А. Карс. История оркестровки, с. 54).



Духовные симфонии Шютца — небольшие пьесы для одного или нескольких голосов и инструментов. Этот жанр интересен «концертной» драматургией. В XVII веке происходило интенсивное развитие так называемого «концертирующего» стиля. Он был основан обычно на групповом концертировании инструментов, как бы состязающихся друг с другом. Естественно, что данный принцип тесно связывается с инструментальной виртуозностью. Элементы концертирования проникают и в музыку Шютца. В его духовных симфониях струнные и духовые инструменты либо объединяются с голосом, либо соперничают с ним. Вокальной партии противостоят то две скрипки, то скрипка и фагот, то четыре тромбона, то три фагота, то солирующий инструмент — корнет, тромбон или фагот.

Шютц поражает иногда подлинными находками тембровой характеристичности. Глубоко впечатляет скорбная симфония «Eili mi Absalon» для баса и четырех тромбонов, с ее драматическим ариозо и оживленным тромбонным эпизодом. Удивительны эффекты сопоставления баса и двух продольных флейт в героической симфонии «Jubilare Deo» или сплетения тембров в большой симфонии «Vuccinate in neomenia tuba» (для двух теноров, баса, корнета, тромбона, фагота, органа).

Духовная симфония явилась в творчестве Шютца как бы квинтэссенцией обобщенного музыкально-психологического замысла. Духовная же «история» — оратория — мыслилась композитором как развернутая музыкальная драма, что наложило печать на инструментальный стиль этого жанра, а соответственно и на трактовку духовых. В значительнейшей из своих ораторий — «Рождественской истории» (1664) — Шютц необычайно драматизирует функции отдельных инструментов оркестра. Инструментальные партии строго увязываются с вокальными. Каждому из действующих лиц придается определенное оркестровое звучание. Так, Евангелист (тенор) произносит свой текст только на фоне basso continuo, партия Ангела (сопрано) сопровождается виолами, пастухов (альты) — флейтами и фаготом, первосвященников (басы) — тромбонами, Ирода (бас) — двумя высокими трубами (кларино). В оркестре как бы возникают «инструменты-образы». Рождается своеобразная

тембровая драматургия, дополняющая повествование и разворачивающаяся вместе с ним. У Шютца здесь несомненно намечается принцип системы лейттембров, получивший впоследствии столь широкое применение в оперном жанре.

Историческое значение Шютца заключается в том, что в области оркестра он подготовил пути, ведущие непосредственно к великим немецким полифонистам XVIII века, с их проникновенной трактовкой отдельных оркестровых или камерных духовых партий, приближающихся по своему характеру к интонационной сфере человеческого голоса. Достижения Шютца во многом предвосхищают откровения гениальных концерти grossi Генделя и вокально-инструментальных кантат Баха.

#### ЛЮЛЛИ

Период с 1672 по 1687 год ознаменовался плодотворнейшим расцветом музыкально-театрального искусства Франции. Намечаются в эти годы и ранние основы европейского классического оркестра. Огромную роль здесь сыграл Жан-Батист Люлли (1632—1687). Люлли считается зачинателем французской оперы и французского балета. Придворный композитор — «суперинтендант музыки» и личный секретарь Людовика XIV, пожалованный наследственным правом на монополию в оперном деле, — Люлли являлся в полном смысле слова «музыкальным самодержцем Франции» и оставался таковым до самой смерти. Величественный и строго рационалистический стиль его музыки возник на той же идейно-эстетической основе, что и классицизм в современных ему живописи, архитектуре, драматическом театре. Вместе с тем пышная декоративность творений Люлли несомненно была близка и придворному барокко.

В качестве дирижера и как решительный реформатор оркестрового дела Люлли оказывал огромное воздействие на французское инструментальное искусство XVII века, особенно в годы создания отечественного оперного театра. Кроме непосредственного руководства спектаклями, обязанностей композитора, режиссера, балетмейстера, директора оперы, главного наставника певцов и танцоров, Люлли взял на себя еще и воспитание оркестровых музыкантов. Им впервые вводятся конкурсные испытания,<sup>1</sup> в результате которых в оркестр отбирались лучшие из лучших. В оркестр оперы, достигший при Люлли 50-ти человек, входили известные виртуозы и даже композиторы. Среди них знаменитые флейтисты Декато и Фильбер на гобоях играли Ж. Оттетер<sup>2</sup> и М. Филидор, славившиеся

<sup>1</sup> В качестве контрольной пьесы для испытания беглости обычно использовался отрывок из оперы Люлли «Атис» (1676) «Роковые сны».

<sup>2</sup> Ж. Оттетер, известный прежде всего как флейтист, практиковал также и в качестве гобиста. Совмещение разных инструментов было одной из особенностей исполнительской деятельности прошедших веков.



также в качестве талантливых конструкторов деревянных духовых инструментов. Много усилий тратит Люлли на установление жесткой исполнительской дисциплины. Оркестровая партия становится непреложным законом — всякое произвольное от нее отклонение пресекалось весьма энергично.<sup>1</sup> Оркестр Люлли стал лучшим в Европе. Его игра, как писал ученик Люлли, автор многих инструментальных сочинений Георг Мюффа, «характеризуется точностью интонации, мягкостью и ровностью игры, отчетливым и энергичным ударом всего оркестрового состава, берущего первый аккорд, неудержимым порывом и очень подчеркнутыми переменами темпов, гармоническим сочетанием силы и гибкости, грации и живости».<sup>2</sup> Особенно удивлял современников замечательный ритм, отличавший дирижерскую манеру Люлли.

Оперы и балеты Люлли строились на планомерном чередовании инструментальных, вокальных, танцевальных номеров, пантомим и представляли собой как бы своеобразные сюиты отличавшиеся многообразием контрастов, богатством красочных оркестровых эффектов.<sup>3</sup> Основу оркестра Люлли составляли струнные инструменты. К ним периодически подключались духовые — две флейты, два гобоя, фагот, трубы; кроме того — литавры и клавесин. Последнему поручалась партия континуо. Инструменты большей частью играли вместе; духовые участвовали обычно лишь в нескольких (шести-семи) номерах музыки. Чаще всего это были флейты (продольные или поперечные) и гобои. Они главным образом дублировали скрипки. Как известно, в оркестре Люлли скрипки играли преимущественно в пределах первой позиции.<sup>4</sup> Таким образом, исползуемый диапазон флейт и гобоев не охватывал даже двух октав. Но если гобой при этом получал наиболее выгодный регистр, то флейта оказывалась в худшем положении, ибо теряла самые яркие верхние звуки. Не раскрывались ее виртуозные возможности — подвижность флейт не превышала подвижности гобоя, а флейтовые и гобойные партии почти не отличались друг от друга и от партий струнных. То же можно сказать и о фаготе: за исключением отдельных эпизодов, его функция исчерпывалась удвоением басового голоса. Композитор обращался к фаготу сравнительно редко. Трубы (от одной до пяти партий) в сопровождении литавр использовались для «громкозвучных эффектов» — торжественных выходов, маршей и проч. Суще-

<sup>1</sup> Разгневанный маэстро «не раз бывало ... ломал скрипки о спины тех, кто вел себя не так, как ему хотелось» (Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней, с. 174).

<sup>2</sup> Там же, с. 174.

<sup>3</sup> И по «удельному весу», и по согласованности со сценическим действием инструментальная оркестровая музыка в операх и балетах Люлли превосходит все достижения итальянской оперы-seria.

<sup>4</sup> Лишь в отдельных эпизодах они использовались вплоть до третьей позиции.

ствуется мнение, что под названием *тромпе де шасс* в сцене охоты в «Принцессе Элиды» Люлли подразумевал валторны. Утверждать это трудно. Скорее всего (и обоснованнее с точки зрения терминологической) речь идет о предшественниках валторны — лесных или охотничьих рогах. Таковы исходные, самые общие принципы применения духовых инструментов в оркестре Люлли.

В ходе эволюции творчества появляются и новые черты, в частности — в балетах. Современники приписывали им революционное значение и считали танцы Люлли «наиболее оригинальным его созданием». Секрет заключался в том, что балетная музыка Люлли была музыкой совершенно нового типа. Танцевальные формулы приобретают у него художественно-образный смысл. В число художественных приемов композитора включаются контрасты: ритмические (чередование двудольности и трехдольности), мелодические (сопоставление разнохарактерных мелодий) и, наконец, колористические — противопоставление в пределах одного номера вокальных и инструментальных красок или оркестровых групп между собой.<sup>1</sup> Здесь активизируются духовые. В кантате-балете «Версальская идиллия» (1686) пасторальная интерлюдия флейт и гобоев разделяет певучий речитатив солиста; в прологе «Тезея» (1675) воинственная музыка (с трубами и литаврами), сопровождающая появление Марса, чередуется по принципу рондо с нежно-пасторальной темой Венеры (порученной гобоям). Возникают, наконец, и небольшие ансамблевые объединения однородных инструментов: в опере-балете «Триумф любви» (1681) четыре разных флейты<sup>2</sup> играют нежную любовную прелюдию, а двум гобоям и фаготу поручена самостоятельная трехголосная часть.

Самостоятельные оркестровые эпизоды,<sup>3</sup> искусно инструментованные, нередко — с умелым использованием отдельных духовых соло (флейт, гобоев, труб), становятся важной частью и опер Люлли, немало способствуя их успеху.<sup>4</sup> Среди таких эпизодов особенный интерес для нашей темы представляют

<sup>1</sup> Сочетание инструментальных и вокальных номеров характерно и для произведений Люлли смешанных жанров — опер-балетов, кантат-балетов.

<sup>2</sup> *Tailles ou flutes d'Allemagne* в ключе G, *Quinte de flutes* — в сопрановом ключе, *Petits basse de flutes* — в меццо-сопрановом ключе. *Grande basse de flutes et basse contre* — в басовом ключе.

<sup>3</sup> Увертюра, прелюдии, интерлюдии, ритурнели, марши, рондо, пассакальи, менуэты, гавоты, сарабанды и т. д.

<sup>4</sup> «Можно даже сказать, — отмечает Р. Роллан, имея в виду инструментальные эпизоды, — что из всего его творчества ничто так не ценилось во Франции и не имело такого влияния на музыкальную эволюцию» (Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней, стр. 231). Последнее особенно справедливо в отношении оперных увертюр и маршей Люлли, восхищавших французскую публику. Люлли принадлежит также заслуга создания классического типа трехчастной так называемой «французской» увертюры, монументально-попезной, с оживленным фугированным средним разделом, сыгравшей наряду с итальянской увертюрой Скарлатти огромную роль в формировании симфонического жанра.

большие оркестровые картины, посвященные поэтичному изображению природы. Значение этих картин отнюдь не ограничивается совершенством музыкального пейзажа. Лучшие из них Люлли нередко увязывает с «нравственной атмосферой, обволакивающей ту или иную сцену», создавая своеобразные «пейзажи внутреннего мира». «Это не описательная музыка,— указывает Роллан,— это музыка, которая внушает определенные душевные состояния».<sup>1</sup> Примером могут служить симфония в «Атисе» (1676) и так называемая «Logistiel» в V акте «Роланда» (1685). В поисках характерных поэтично-живописных красок Люлли обращается к оркестровым тембрам и, подобно Монтеверди, дифференцирует, видоизменяет, отбирает их применительно к сценическим ситуациям и положениям. Колористическое богатство духовых инструментов привлекает внимание композитора. В полной идиллического настроения сцене IV действия «Армиды» (1686) появляются «сельские интерлюдии» гобоев, звучание которых приобретает простодушный светлый пасторальный характер. Несколько иную пасторальную краску находит Люлли, соединяя гобой с флейтами в красочном танце в IV действии оперы «Тезей»: звучит спокойная мягкая мелодия духовых инструментов, играющих параллельными терциями и секстами.<sup>2</sup> Индивидуализируя оркестровые партии, Люлли постепенно «устанавливает первые вехи на пути эволюции драматически-выразительного и изобразительного оркестра как фактора, не только сопровождающего пение и характеризующего действие, но даже руководящего. В этом он примыкает к Монтеверди».<sup>3</sup>

Несмотря на способность Люлли к «яркой и глубокой характеристике»,<sup>4</sup> сфера психологических обобщений, в высокой степени свойственная искусству Монтеверди и Шютца, не стала для него главной. Соответственно и интерпретация духовых инструментов преследовала прежде всего колористические цели. В живописной картинности изображения природы, в сочных жанровых или величественных пасторальных эпизодах возникали первые ростки того искусства звукописи, которое станет столь характерным в дальнейшем для французской программной музыки с ее заостренным, изысканным, красочным ощущением тембров. На этом пути становилось неизбежным осознание роли и специфических функций отдельных групп оркестра. Тенденция объединения деревянных духовых в группу

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Музыканты прошлых дней, стр. 235.

<sup>2</sup> Выразительны и струнные. «Ласковая мелодия скрипок» возникает в драматической сцене заклатья любви в IV действии «Армиды». Другая сцена этой же оперы — знаменитый «Сон Рено» — оказывала сильнейшее воздействие на современников не только тонкой одухотворенностью музыки, но также совершенно новым эффектом оркестрового звучания: впервые в истории оркестра композитор применил здесь скрипки с сурдиной.

<sup>3</sup> Игорь Глебов Люлли и его дело. — Сб. «De musica» Л., 1926, с. 17.

<sup>4</sup> Там же, с. 20.

оркестра проступает все отчетливее, противопоставление же им более яркого звучания труб и струнных укореняется как стойкий прием. Люлли все реже обращается к соединенным звучаниям. Его оркестр постепенно разделяется на группы, как бы диалогизирующие между собой и с певцами. Этому в конечном счете подчинены и функции инструментов его оркестра, которые хотя и приобретают некоторые индивидуальные качества, но рассматриваются главным образом с точки зрения принадлежности к той или иной оркестровой группе.

Так эволюция творческого стиля рождает и проблему стиля оркестрового. Люлли первым из музыкантов XVII века отходит от трактовки оркестра как произвольного собрания разнородных инструментов. В его партитурах постепенно кристаллизуются принципы будущего классического оркестра. Правда, они выражены не очень явственно: группы деревянных и медных духовых у Люлли еще в значительной степени слиты со струнными и лишены той определенности, которая возникнет значительно позднее — в середине XVIII века у композиторов мангеймской школы. Но достижения Люлли, вступившего на этот путь почти столетием ранее, следует рассматривать как крупный новаторский шаг в развитии как оркестровой культуры в целом, так — в ее рамках — и духовой инструментальной культуры своего времени.

#### ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Те же причины, что направляли в течение XVII века развитие оперы, явились основой и расцвета инструментальной музыки. Могучее воздействие Ренессанса все более отдаляло светскую идеологию от духовной. Новое мировоззрение рождало и новые требования к музыке, понимаемой как язык человеческих эмоций, помыслов. «Светская стихия музыки», с ее ясно выраженной мелодической природой и близостью народному искусству, требовала особых средств выражения. Происходит интенсивное наступление гомофонно-гармонического стиля, решительным образом повлиявшее на дальнейший путь инструментального искусства. Выделение мелодии предоставило большую свободу личного высказывания, активно способствовало повышению роли исполнителя-интерпретатора музыкального произведения и выявлению возможностей отдельных инструментов. Из ренессансного ощущения задач творчества, любования им рождается детище светского инструментализма — концертное, или, как его иначе называют, «концертирующий стиль», основанный на свободном ярком развитии солирующим инструментом доминирующей мелодической партии.

На бытовой основе, из профессиональной практики музыкантов-ремесленников, путем объединения по принципу конт-

раста разнохарактерных танцев-движений (медленно — быстро), возникает «первая монументальная форма светского музицирования» — инструментальная сюита, эта, по выражению Асафьева «первинка европейского симфонизма, первовыступление инструментализма, как идейно-обобщающей творческой культуры».<sup>1</sup> Сюита открыла путь камерной сонате («Sonata da camera»), также основанной на сцеплении бытовых танцев, и в конце XVII века дала еще один жанр — концертирующую симфонию («sinfonia concertante» — сюита для ансамбля). Все эти жанры, рожденные сферой бытового музицирования, базировались на гомофонных принципах и танцевальных формах. Именно они более всего способствовали развитию концертирующего стиля, как в области сольного, так и группового, ансамблевого концертирования.

С развитием указанных жанров сопоставление разнохарактерных танцев приобретает новый смысл. Сохраняя типические обороты и ритмы, бытовые танцы постепенно теряют свою прикладную функцию и превращаются в самостоятельные художественные пьесы в танцевальной форме, чаще всего, конечно, жанрового, но порой лирического или даже патетического содержания. Таким образом, контрасты движений углубляются контрастами характеров, а случайная последовательность танцев объединяется в цикл. Происходит драматизация и даже психологизация бытовых в своих истоках инструментальных жанров, поднимающая их до уровня высокого патетического стиля (завершение этого процесса — в творчестве И. С. Баха).

Все это, разумеется, тесно связывалось с проблемой совершенствования средств музыкального выражения. Для нашей темы чрезвычайно важно, что эволюция сюиты, камерной сонаты, концертирующей симфонии сыграла существенную роль и в выявлении инструментальной специфики. «И если в конструктивном отношении, — пишет Асафьев, — можно было цепляться за ритмоформулы танцев эпохи и структуры танцевальных схем, то в развитии интонационном приходилось нащупывать новые пути, соотносясь с природой и тембрами инструментов. Приходилось заботиться не о вокальной сглаженности, а об экспрессивной характерности «высказывания» инструмента, не без учета своеобразия его интонаций».<sup>2</sup>

Характер и особенности новых инструментальных жанров тесно связываются с инструментальной спецификой и во многом определяются ею. Таким образом, становление сюиты, а вслед за ней камерной сонаты и концертирующей симфонии, следует расценивать не только как важный этап всего музы-

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Музгиз, Л., 1963, с. 249.

<sup>2</sup> Там же, с. 252.



кально-исторического процесса, но и как новую ступень эволюции инструментальной культуры.

К рождению новых форм инструментальной музыки, в которых оказались ярко выраженными общественно-идеологические устремления эпохи, отнюдь не могла остаться равнодушной церковь. Одновременно с формированием сюиты в церковной музыке протекает один из значительнейших в истории музыкальной культуры процессов, который приводит к возникновению так называемой церковной сонаты (*sonata da chiesa*). Разумеется, не бытовые танцы составили ее основу. В церковной сонате вырабатывается иная, нежели в сюите, драматургия с последованием частей: медленного, торжественного *Largo*; быстрого *Allegro* типа фуги; распевного, близкого оперной кантатине, патетического *Adagio* и быстрого финала. Церковная соната, отпочковавшаяся от кантатно-ораториальных видов музыки, апеллировала к возвышенно-духовным состояниям человека. В отличие от светских форм инструментальной музыки, базировавшихся на бытовой, танцевальной основе, ей были свойственны более всего приподнято-патетические настроения. И характерно, что именно в церковную сонату наименее активно проникал гомофонно-гармонический стиль; здесь устойчиво сохранялось полифоническое развитие, а вместе с тем и соответствующие инструментальные принципы. В различных жанрах церковной музыки разрабатывалась инструментальная фактура канонически-имитационного или фигуративного типа.

По мере развития жанров инструментальной музыки, углубления ее содержания, кристаллизации разнохарактерных образов инструментальная специфика проступает все более рельефно. От нейтральных в этом смысле канцон и симфоний начала XVII века инструментальная музыка эволюционирует к произведениям, написанным специально для того или иного инструмента. Ранее всего, уже в I-й четверти XVII века специфические черты возникают в скрипичной литературе. По установившейся точке зрения у духовых они появляются позже и на основе достижений скрипичного искусства. Однако активность практики духового музицирования в описываемом столетии заставляет предполагать, что отставание не было столь значительным, сколь это принято считать.

В самом деле: духовые наравне со струнными участвуют в немецкой сюите, ранний расцвет которой наступает уже в I-й четверти XVII века. Инструментальная сюита остается одним из немногих жанров немецкой музыки, продолжающих существовать и развиваться, несмотря на упадок музыкальной культуры Германии в 30-х годах XVII века; в 1629 и 1650—1657 годах выходят «Священные (духовные) симфонии» Шютца,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> О замечательном использовании в них духовых инструментов говорилось выше.

в 1655—1658 годах развитие немецкой оркестровой (инструментальной) сюиты приводит к возникновению своеобразной формы духовой музыки, так называемым «башенным сонатам»; в 1653 году, в результате роста профессиональной музыкальной практики исполнителей-духовиков, возникает крупнейшее «инструментально-музыкальное содружество» («Instrumental-musicalisches Collegium») — объединение верхне- и нижнесаксонских флейтистов; в 1680 году в Лейпциге, Эрфурте и Гамбурге наступает расцвет немецкой городской музыки, явившейся одним из главных рассадников духового искусства в Европе. Подобные факты нетрудно умножить.<sup>1</sup>

Элементы специфики духовых инструментов видны уже в весьма ранних произведениях XVII века. Шестиголосная канцона Дж. Габриели написана в 1615 году. Это одночастное полифоническое произведение, предназначено для двух скрипок, двух корнетов и двух тромбонов. Как видим, состав его весьма показателен для творчества Дж. Габриели, мастера тембровых комбинаций. Характерно объединение скрипок с корнетами.

6 VIOLINI I

VIOLINI II

CORNETTO

TENORE

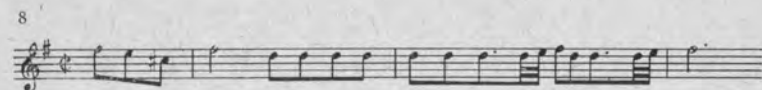
TROMBON

BASSO TROMBON

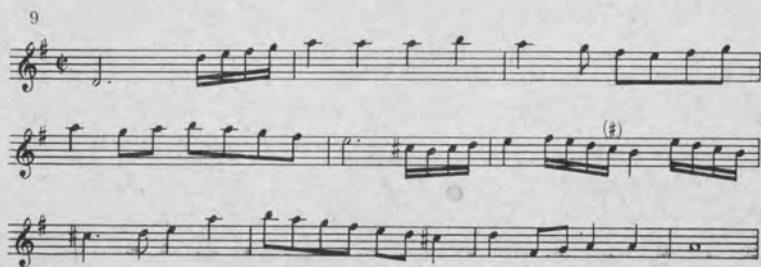
<sup>1</sup> См.: Арнольд Шеринг. История музыки в таблицах. «Academia». Л., 1924, с. 53.

Нижняя строчка, взамен привычного струнного баса или органа, поручена тромбону. В имитационных эпизодах явно заметно возникает инструментальная фактура, особенно типичная для корнетов и тромбонов.

«Capriccio stravagante» («Фантастическое каприччо», 1627) Карло Фарина (ок. 1600—1640-е гг.) предназначено для солирующей скрипки, но представляет выдающийся интерес и для нашей темы. Каприччо носит ярко выраженный гомофонный характер и написано в форме концертных вариаций. Композитор дает в них мастерские имитации отдельных духовых инструментов, выявляя при этом характерные особенности звучания каждого. Последнее позволяет ясно увидеть, насколько была осознана специфика духовых в музыкальной практике даже столь раннего периода. Вот подражание *pifferino*, маленькой продольной флейте-флажолету. Сколь характерны подвижные стаккатно-легатные последовательности в высоком регистре!



Типично трубный характер придан вариациям, имитирующим *clarino* (трубу) и *trombetto* (малую трубу).



Не менее показательна и вариация *Filferino della soldatesca* — продольной флейты типа швигель:

10



В полифонической канцоне (1644) М. Нери басовая партия поручена виоле или фаготу (верхние голоса — две скрипки и виола), причем определено выражена специфика последнего.

Можно было бы умножить подобные примеры, но и имеющиеся дают основание утверждать, что в описываемую эпоху, наряду с оперой, ораторией, кантатой, немалую роль в формировании выразительных средств духовых инструментов сыграли камерные инструментальные жанры.

#### ДУХОВАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНГЛИИ. ПЕРСЕЛЛ

В конце XVII столетия наступил подъем музыкальной культуры Англии. Существенную часть английской художественной жизни на протяжении ее истории составляла игра на музыкальных инструментах. Она была распространена и среди народа, и в аристократических кругах, и в церкви. Уже в XV веке в быту становится заметной и все более активизируется в дальнейшем роль танцевальной музыки, а также лирических и сатирических песен, исполняемых в сопровождении инструмента — скрипки, виолы, а в городах — цитры или гитары. В число любимых народных инструментов входили, кроме того, и духовые: волынка (*bagpipe*) и рожок (*hogpipe*). С последним связано название популярнейшего народного танца того времени — матросского «хорнпайпа». Инструментальное музицирование рождалось в самой толще народных масс: «В качестве исполнителей, а нередко и сочинителей народно-бытовых напевов выступают кузнецы, углекопы, портные, сапожники, медных дел мастера, сторожа, солдаты — все люди тяжелого подневольного труда. Они поют, играют, танцуют».<sup>1</sup> Бродячие музыканты-нищие, вожак медведей, фокусники, акробаты-инструменталисты и певцы разносят музыку по стране, буквально наводняют

<sup>1</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. II, ч. 2. М., 1959, с. 163.

ею будни и праздники рабочего люда. Лондон елизаветинской поры, по свидетельству современника, «так переполнен дудочниками (т. е. исполнителями на духовых инструментах.— С. Л.) и скрипачами, что нельзя войти в трактир, чтобы двое или трое из них не пристали с просьбой разрешить им потанцевать под музыку».<sup>1</sup> Музыка доносится из лавок, мастерских ремесленников, ярмарочных балаганов, из открытых окон домов, даже приказчики предлагают свои товары нараспев, а парикмахеры держат музыкальные инструменты для развлечения клиентов. И именно инструментальная область профессионального искусства раньше и шире других восприняла воздействие всей этой стихии народно-бытового музицирования. Свежесть и терпкость народного мелоса, выразительность его песенных образов так органично ассимилировались с расцветшей к началу XVII века школой «верджинелистов» — композиторов-профессионалов, писавших для верджинела,<sup>2</sup> что их сочинения составили своеобразную энциклопедию бытовых песен тогдашней Англии.

Одним из очагов духового исполнительства становится популярный театр бродячих музыкантов, игравших веселые народные комедии с музыкой, так называемые «drolls» — «смешные представления». Текст их зачастую распевался на мелодии известных баллад, плясовых, застольных и лирических песен с инструментальным сопровождением. Труппы народных актеров располагали большим количеством музыкальных инструментов, среди которых, наряду с цитрами, виолами, имелись и разнообразные духовые.

Не обходилась без духовых и музыка драматического театра. Автор одной из пьес начала XVII века в качестве музыкального фона для погребальной процессии требует тихих флейт, играющих мягкую мелодию. С большой точностью указывается, какие инструменты должны звучать между актами: «После первого акта корнеты и орган должны играть громко и шумно, в полную звучность («playing Loud full music»), после второго акта играют орган и флейты («recordes»)<sup>3</sup>. Привлекались к драматическим представлениям также гобои. Четко разработанная традиция использования духовых складывается в шекспировском театре. Во время торжественных церемоний, военных событий, в прологах и эпилогах использовались трубы; свадьбы и религиозные обряды сопровождалась флейтами; гобои звучали в эпизодах комических, шутливых (например, в трактирных сце-

<sup>1</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. II, ч. 2, с. 164.

<sup>2</sup> Верджинел — струнно-щипковый, клавишный инструмент типа клавесина, но меньшего размера. Был особенно распространен в Англии в XVI—XVIII вв. и использовался, главным образом, для камерного домашнего музицирования. Наиболее видные композиторы-верджинелисты — У. Бёрд (1543—1623), Дж. Булл (1562—1628), О. Гиббонс (1583—1625).

<sup>3</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. II, ч. 2, с. 231—232. См. также: Г. Орджоникидзе. Музыка в творчестве Шекспира. — В сб.: «Шекспир и музыка». «Музыка», Л., 1964.



нах), погребальные обряды сопровождались тромбонами, сцены охоты — валторнами (интересно, что Бенедикт в «Много шума из ничего» предпочитал валторны прочим инструментам).

Одно из главных мест в галантных развлечениях английского двора занимал своеобразный театралный жанр: роскошно инсценированные развлекательные дивертисменты — «маски», давшие начало английской опере.

Инструментальная музыка «масок» носила в основном красочно-декоративный характер. Развитый оркестр включал до 80 исполнителей. Духовым отводилось видное место: в торжественных моментах 20 объединенных гобоев, рогов и труб достигали оглушительной силы. Вместе с тем авторам «масок» были знакомы и более тонкие приемы. Так, например, с большим искусством применялся эффект чередования отдельных оркестровых и хоровых групп, расположенных в разных местах сцены. В одной из известных «масок» 1-й половины XVII столетия были использованы четыре таких группы. С правой стороны большой танцевальной эстрады расположились две скрипки, тромбон, пять лютен, клавесин и особая разновидность лютни — бандора. Всего десять музыкантов. С другой стороны, чуть отступя вглубь, находились двенадцать исполнителей на струнных инструментах, преимущественно скрипачи (9 скрипачей и 3 лютниста). Перед этими двумя ансамблями на небольшом возвышении были помещены шесть валторнистов и шесть хористов. В кулисе, невидимой для публики, оставалась большая группа гобоистов. В процессе разворачивания действия вся эта масса музыкантов то объединялась для внушительного «tutti», то разделялась для сопровождения вокалистов; на первый план выдвигалась то струнная группа, аккомпанировавшая многочисленным танцам, то небольшой смешанный ансамбль, воспроизводивший эффекты «эхо», то специфический гобойный «хор». В перерывах валторнисты и хористы, расположенные на возвышении, исполняли торжественный шестиголосный мотет. Таким образом, несмотря на легковесность самого жанра «масок», в нем сложилась довольно прочная оркестровая традиция. Самый принцип разделения инструментов на самостоятельные группы несомненно сохранял связь с камерным ансамблевым музицированием эпохи. Не случайно музыкальный материал «масок» так охотно принимался композиторами и исполнителями за основу для инструментальной сюиты и легко поддавался такой переработке.

Период гражданской войны и победа буржуазной революции решительно сказались на судьбе английской музыки. Пуританская диктатура всей силой обрушилась на «суетное» музыкальное искусство, объявив его влияние «развращающим». Под удар попало, прежде всего, культовое музицирование с его стариннейшей инструментальной традицией. Одним из первых законодательных установлений нового правительства был акт о музы-

кальных инструментах. Органы, тромбоны, корнеты, струнные инструменты, издавна участвовавшие в пышном, подобном католическому обряду, англиканском богослужении, предаются варварскому уничтожению, ноты безжалостно сжигаются. Запрещение церковных музыкальных инструментов привело к подрыву основ профессионального музыкального образования в Англии. Таким образом, одна из линий английской профессиональной музыкально-инструментальной культуры — церковная — оказалась почти полностью зачеркнутой.

Вместе с тем эволюция национальной музыки не прекращается. Весь поток музыкальной практики устремляется теперь в одном направлении — в русло светского искусства. Несмотря на то, что пуритане ополчаются также и против многих его форм (например, против драматических спектаклей с их развитой музыкальной частью), бытовое музицирование, особенно в городах, приобретает все большую популярность. Возникают городские клубы любителей музыки и хорового пения. Развивается нотопечатание, в большом ходу сборники хоровых, сольных песен и инструментальных пьес. Реставрация королевской власти, казалось бы, укрепила эти тенденции (Карл II по примеру Людовика XIV создает оркестр из двадцати четырех скрипачей; ко двору призываются видные иностранные гастролеры и даже целые оперные труппы). Однако это впечатление ошибочно. Глубокий интерес к музыке был подменен жадной развлекательства, тщеславной тягой к меценатству. Снижение вкусов, пренебрежение национальными ценностями, преклонение перед модными влияниями более всего характеризуют английскую художественную атмосферу эпохи Реставрации. В этот период жизненные силы национального музыкального искусства сосредоточились, главным образом, в творчестве народа.

Такой была английская музыкальная культура, когда во главу ее выдвинулся Генри Пёрселл (ок. 1659—1695). Творчество этого выдающегося композитора составило как бы замыкающее звено в цепи крупнейших музыкально-исторических явлений предбаховской поры: Монтеверди — Шютц — Люлли — Пёрселл. Оно затронуло все отрасли музыки и, несмотря на кратковременность жизни композитора, было весьма обширным. Здесь придворные и культовые сочинения, вокальная, инструментальная музыка, композиции для театра, среди которых — первая английская опера «Дидона и Эней» (1680). Воспитанник королевской капеллы, затем хранитель ее музыкальных инструментов и органист, композитор для «двадцати четырех скрипок короля», Пёрселл на первый взгляд теснейшим образом связан с миром придворного искусства. Однако близость ко двору является лишь внешним фактором его существования. Не аристократические вкусы питали вдохновение композитора, оно рождалось щедрой стихией народно-бытового музицирования. Традиции и приемы народных баллад, хорнпайпов, «drolls», святочных

напевов и хоровых песен — весь этот поэтический мир английского, шотландского, ирландского, валлийского фольклора наполнил Пёрселловы композиции неповторимым национальным своеобразием. Ромен Роллан пишет: «У Пёрселла пристрастие к деликатным гармониям, ласкающим диссонансам, соединениям септим и секунд, хрупкой смеси мажора и минора, тонким и изменчивым оттенкам; он любит бледным приглушенным светом, улыбающимся, как весеннее солнце сквозь легкий туман».<sup>1</sup>

Конечно, подчеркнутая театральность пышных оперно-балетных созданий Люлли была чужда подобному искусству. Пёрселл творит в иной сфере. Композитор стремится воспроизвести тонкий лирический мир, причем, прежде всего, чисто музыкальными средствами. При этом обнаруживается совершенно новый подход к театральному творчеству: Пёрселл, по сути дела, *уничтожает грани между театральным и камерным жанрами*. Утонченность, красочность, мелодическое богатство, отличавшие его камерное творчество, усваиваются и его оперной музыкой. Более того, последняя синтезировала вокальные и инструментальные достижения композитора в камерной сфере.

Быть может, ни один из предшественников Пёрселла не насыщал так щедро театральные представления инструментальной музыкой. Шесть оркестровых пьес — целая сюита (прелюд, вольнка, ария, рондо, увертюра, прелюд) открывают, например, оперу «Королева фей» (1692).<sup>2</sup> Между III и IV действиями исполняется пятичастная симфония. Обилие балетных сцен (среди которых немало жанровых народных танцев) довершает общую картину. Свообразие отдельных музыкальных эпизодов подчеркивается не только средствами мелодии, всегда оригинальной, интонационно многогранной, восходящей к старинной народной песенности, но также особенностями гармонического языка и характером инструментального изложения. Здесь-то и рождается та, по меткому наблюдению Т. Ливановой, «лирическая поэзия настроения», которая роднит отдельные музыкальные номера Пёрселловых произведений для театра.

Оркестр Пёрселла — это, по существу, камерный ансамбль. И дело даже не в количестве инструментов, а в их трактовке. Лирический характер музыки заставил композитора «по-камерному» утончить звучание всех инструментов. Основа оркестра Пёрселла — преимущественно четырехголосная струнная группа, поддерживаемая клавесином (например, в опере «Дидона и Эней» две скрипки, виола, бас и клавесин). На их звучание композитор накладывает несколько духовых тембров: флейты, гобои, фагот, трубы. Они крайне редко используются совместно. Духовые инструменты присоединяются к струнной группе в отдельных

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии, с. 118.

<sup>2</sup> По пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь».

номерах лишь в зависимости от содержания и характера музыки. Это не исключает тех или иных моментов прямого дублирования струнных партий. В целом приобщение к теплоте, мягкости, гибкости струнных тембров безмерно обогащало духовые инструменты. Мелодизм Пёрселла, сильный именно лирической выразительностью, также стимулировал этот процесс. Тонкое ощущение тембров вообще свойственно Пёрселлу, смыкающемуся в этом с Монтеверди и Шютцем. Так, в ариях времен года («Королева фей») композитор для каждого образа создает характерные сочетания вокальных и инструментальных звучаний: Весна — сопрано со струнными; Лето — альт с гобоями; Осень — тенор с солирующими скрипками; Зима — бас и струнный квартет.

По мере осознания выразительной природы духовых инструментов в партитурах Пёрселла намечается заметная тяга к их индивидуализации: все чаще возникают сольные мелодические фразы; композитор объединяет духовые инструменты, противопоставляя их струнным. Для соперничества с яркими звучаниями струнных нужна была не менее эффектная комбинация духовых. Пёрселл находит ее в сочетании флейт, гобоев и фаготов; фаготов и гобоев; гобоев и труб или труб с литаврами. Со временем эти, поначалу случайные, группировки цементируются, становясь более устойчивыми. Последнее наиболее заметно в оркестре оперы «Диоклетиан» (1691),<sup>1</sup> где, по-видимому, впервые в оркестровке XVII столетия мощной группе труб и струнных противостоит не традиционный трехголосный комплекс нескольких духовых, но четко организованное созвучие разделенных на четыре партии язычковых инструментов (2 гобоя, теноровый гобой<sup>2</sup> и фагот), весьма близкое по структуре деревянной духовой группе классического оркестра (см. пример 11).

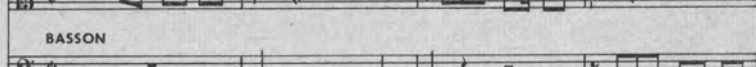
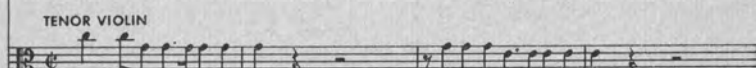
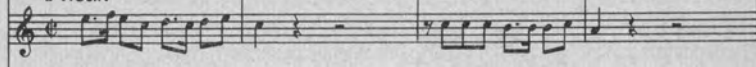
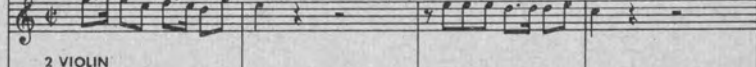
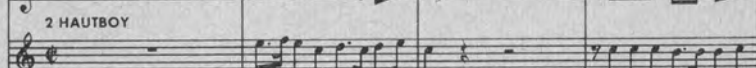
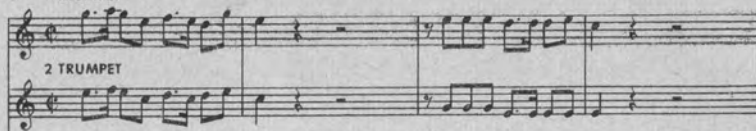
Конечно, говорить о формировании в оркестре Пёрселла деревянной духовой группы постоянного состава преждевременно. Но в трактовке деревянных духовых инструментов уже учитывается тембровая природа. В результате в партитурах «британского Орфея» все определеннее кристаллизуются две основные оркестровые группы — струнная и духовая, причем в последней намечается градация между деревянными инструментами и трубами, для которых наиболее характерной остается фанфарно-сигнальная функция.

Мелодизация партий духовых приводит и к частичному переосмыслению использования струнных, приобретающих в соответствующих эпизодах функции сопровождения. Подобно другому корифею европейской музыки, Алессандро Скарлатти (1660—1725), Пёрселл постепенно переходит от старинной, порожденной еще эпохой полифонистов, имитационной манеры

<sup>1</sup> Состав оркестра: струнные, 2 гобоя, теноровый гобой, фагот и 2 трубы.

<sup>2</sup> О нем см. на с. 103.

## 11 1 TRUMPET



к приемам гомофонно-гармонического письма и с удивительной прозорливостью намечает путь последующего развития оркестрового стиля.



## Глава V

### ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XVIII СТОЛЕТИЯ

#### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ. ИНСТРУМЕНТАРИЙ

До 1750 года развитие музыкального искусства протекает главным образом под знаком творческих направлений, утвердившихся в предшествующий период. Прогрессирует и находит свое завершение тот высокий патетический стиль, который в европейском музыкознании именуется «поздним барокко». Наследуя традиции, восходящие к средневековым культовым формам, искусство это было обращено к возвышенно-духовной сфере. В произведениях Вивальди, Генделя, Баха она нашла исключительно глубокое и всестороннее выражение. Церковные формы мастеров позднего барокко по-своему отражали гуманистическое мировоззрение эпохи.

Музыкальное творчество первой половины XVIII столетия развивалось и в направлении, противоположном позднему барокко, создавая ему своего рода антитезу. Описываемое направление формировалось преимущественно в рамках галантного стиля (рококо), но в то же время имело множество «промежуточных», смешанных стилевых разновидностей, в результате сложной эволюции которых и возникает во второй половине века классический стиль. В противовес барокко, галантный стиль охватил прежде всего светские, особенно дворцовые формы искусства. Для рококо характерны условные стилизованные формы — галантные обороты мелодики, украшенной многочисленными мелизмами, нежная пасторальность, чувствительные «вздохи» и т. д.<sup>1</sup> В чистом виде стиль рококо наиболее ярко выразился во Франции; вершинами его явилось творчество Ф. Куперена (1668—1733) и Ж.-Ф. Рамо (1683—1764). Проявления рококо в Италии и Германии были более скромными. Здесь рано обнаруживается тенденция выхода за рамки этого стиля, особенно под влиянием сложившейся еще в XVII веке теории аффектов. Согласно этой теории музыкальное искусство должно отображать различные человеческие страсти и эмоции. Возни-

<sup>1</sup> Характеристику стиля рококо см. в кн.: Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма. Музгиз, М., 1934.

кает тяга к широкому охвату явлений жизни. Тенденция к драматизации музыки охватывает искусство мастеров и барокко, и рококо.

С указанными основными направлениями музыкального искусства связано и развитие оркестра описываемой эпохи. Творчество мастеров барокко было основано в первую очередь на оркестре полифонического типа. Однако в первой половине XVIII века складывается и «гомофонический оркестр», во Франции эволюционирующий от Люлли к Рамо, а в Германии у мастеров Мангеймской школы получивший самую законченную для данной эпохи форму.

Основу полифонического оркестра — от Джованни Габриели и Г. Шютца вплоть до И. Баха — составляла струнная группа, к которой по мере надобности добавлялись духовые: одна-две флейты (продольные и поперечные), два-три гобоя (кроме основного инструмента, применялись гобой д'амур или английский рожок), один-два фагота (обычно удваивавших струнные басы), две-три трубы, одна-две валторны, иногда цинки и тромбоны. В произведениях циклической формы каждый из музыкальных номеров инструментровался по-разному: то выделялись небольшие ансамбли солистов (особенно в медленных частях); то инструменты объединялись в общее *tutti*, когда все духовые дублировали струнные; то отдельные инструменты приобретали сольное или аккомпанирующее значение, и тогда ясно обнаруживалась их тембровая специфика; то вновь индивидуальность инструментов поглощалась общими формами полифонического голосоведения.

Сама природа полифонического оркестра не содействовала его разделению на четко оформленные группы (струнную и духовую, как это будет в оркестре классического типа). Инструменты в нем в большинстве случаев сочетались по ансамблевому принципу. Большое значение приобрела форма сольного концертирования, затронувшая не только струнные, но и духовые инструменты — прежде всего флейту и гобой, которые в оркестре Генделя и Баха трактуются как высоко виртуозные.

В гомофонном оркестре шла эволюция иного порядка. Здесь кристаллизовались главные группы оркестра, происходило определение специфической функции каждой из них; определялось соотношение групп в связи с характером звучания и спецификой инструментов. Гомофонический оркестр 1-й половины XVIII века явился предтечей классического оркестра.

В 1-й половине XVIII века виды музыкальной практики становятся гораздо более разнообразными. Наряду с придворными и церковными концертами возникают первые концертные организации («Духовный концерт» в Париже — с 1725 г.; «Большие, или купеческие концерты» в Лейпциге — с 1743 г., преобразованы в 1781 г. в концерты Гевандхауза; устраиваются открытые городские концерты в Гамбурге, Дрездене и других крупных

музыкальных центрах). Из оркестров лучшими были Мангеймский (на котором мы остановимся специально) и итальянские — в Ломбардии, Пьемонте, Турине.

Туринский оркестр славился сыгранностью и мастерством. В состав его скрипачей входили такие известные музыканты (композиторы и исполнители), как Лоренцо Сомис (1688—1775), Франческо Верачини (1690—1750), позднее — Гаэтано Пуньяни (1731—1798), а из духовиков — знаменитые братья Безоцци: гобоист Алессандро (1702—1775) и фаготист Джироламо (1704—1778).

1-я половина XVIII века становится эпохой интенсивного развития сольного духового исполнительства, чему способствовала прекрасно организованная система обучения исполнителей на духовых инструментах. В Неаполе, например, было четыре консерватории для мальчиков (т. е. детские приюты при церквях, в которых обучались и воспитывались дети бедных родителей или сироты). Обучение в них продолжалось восемь лет. Из консерваторий вышло много первоклассных флейтистов, гобоистов, фаготистов, трубачей, валторнистов и пр. Четыре консерватории (для девочек) имелись в Венеции. Оркестром одной из них («de la Pietà»), славившимся по всей Италии, руководил Антонио Вивальди.

Аналогичный институт «Бедных школьников» существовал в Германии. Это была широко разветвленная система обучения детей, охватывавшая не только города, но и деревни страны. В школах наряду с письмом и чтением детей обучали пению и игре на инструментах. Здесь следует выделить чешские области Моравию и особенно Богемию (Чехию), явившиеся главными питомниками духовой инструментальной культуры. В Чаславе, близ Колина, Ч. Бёрни<sup>1</sup> посетил «школу, переполненную маленькими детьми обоего пола, от шести до десяти-одиннадцати лет, которые читали, писали, играли на скрипках, гобоях, фаготах и других инструментах».<sup>2</sup> Школьники объединялись в маленькие хоры и оркестры (18—20 человек) из скрипок, виолончелей, гобоев, валторн и фаготов. Они давали концерты на улицах, играли на празднествах или похоронах, участвовали в воскресных богослужениях и домашнем музицировании, получая, кроме практических навыков, еще и материальную поддержку, крайне необходимую при скромной государственной дотации.

Широчайшее распространение получила музыка в быту. Она звучала повсеместно, причем не только при дворах правителей,

<sup>1</sup> Чарлз Бёрни (1726—1814) — известный англ. историк музыки, органист и композитор, оставивший интересные и подробные очерки музыкальной жизни западноевропейских стран.

<sup>2</sup> Чарлз Бёрни. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии, Голландии. «Музыка». М.—Л., 1967, с. 145.

Уличные  
музыканты.

С картины  
Л. Рихтера.  
XVIII в.



нередко отдававших музыкальным занятиям значительную дань.<sup>1</sup> В Берлине или Дрездене, например, в домах дилетантов<sup>2</sup> исполнялось от четырех до шести инструментальных концертов в течение вечера. Да и не только в Германии. В эту эпоху, когда музыка кажется необходимой для существования, когда флейта, скрипка, клавесин или гитара становятся атрибутами едва ли не каждой семьи, инструментальное музицирование, как любительское, так и профессиональное, приобретает огромную популярность. Правда, во многих случаях исполнительская сторона оставляла желать лучшего, но в то же время появляются и отдельные выдающиеся солисты, в том числе на духовых инструментах.

К их числу принадлежал флейтист И. Квантц (1697—1773). Он соединял деятельность концертанта-виртуоза с педагогической, композиторской, а также теоретической (был одним из главных идеологов берлинской композиторской школы). Известен Квантц и как усвершенствователь конструкции флейты — ему приписывается изобретение регулирующего винта для пробки головной части инструмента. Интересно, что он играл на многих

<sup>1</sup> Роллан упоминает о «короле-флейтисте в Берлине, виолончелисте, каким был император Австрии, о принцах-скрипачах, курфюрсте баварском или о князе-архиепископе Зальцбурга, о принцах-пианистах, герцоге вюртембергском или о курфюрсте саксонском». Ромен Роллан. Музыкальное путешествие по Европе XVIII века. — Собрание сочинений, т. XVII. Л., 1935, с. 316.

<sup>2</sup> Музыкальное любительство в XVIII—I-й половине XIX в. составило целую «отрасль» исполнительского искусства. Многие из любителей достигали высокого профессионализма и к категории дилетантов причислялись только вследствие своего социального положения. Заниматься музыкой (и другими родами искусств) как профессией считалось тогда унизительным и не совместимым с принадлежностью к привилегированным слоям общества.

инструментах (в том числе и на фортепиано), а оркестровую деятельность начал в качестве гобоиста.<sup>1</sup>

Перу Квантца принадлежит более 300 сонат, концертов и других произведений для флейты, а также одно из ранних известных нам учебных пособий для духовых инструментов «Опыт обучения игре на поперечной флейте»,<sup>2</sup> выдержавшее несколько изданий и переведенное на французский и голландский языки. В нем излагаются не только методические, но и эстетические воззрения, содержится немало сведений по теории оркестра. По сути дела, труд Квантца является обобщением теоретических взглядов 1-й половины и середины XVIII столетия.

Расцвет исполнительской деятельности Квантца следует отнести к 1-й четверти века. По-видимому, он был замечательным инструменталистом. Существует мнение, что Алессандро Скарлатти, недолюбливавший духовые инструменты за неточность интонации, услышав в 1725 году Квантца, изменил свое к ним отношение и написал несколько концертов для флейты.<sup>3</sup> Немецкий кронпринц Фридрих был настолько увлечен игрой Квантца, что начал брать у него уроки. По свидетельству современников, Фридрих стал незаурядным флейтистом.<sup>4</sup> Вступив на престол, он создал Квантцу исключительные условия в качестве камер-музыканта и композитора при берлинском дворе.

Квантц, однако, не прогрессировал в своих музыкальных вкусах и с годами сильно отстал от требований времени.<sup>5</sup> Эклектичность и реакционность взглядов (свойственные, впрочем, всем деятелям берлинской школы) побудили Роллана, не взирая на европейскую известность Квантца-исполнителя, назвать его «ординарным камерным музыкантом короля».<sup>6</sup> Деятельность Квантца во 2-й половине века отнюдь не способствовала становлению новой инструментально-исполнительской культуры. Что же касается музыкального творчества Квантца, в котором он выступал как типичный представитель придворного стиля в духе Фридриха II, то и оно сохранило скорее историческое, нежели художественное значение.

<sup>1</sup> Квантц даже предпринимал попытки усовершенствования клапанной системы гобоя. Как уже говорилось, практика совмещения разных инструментов одним исполнителем была характерной для тех времен.

<sup>2</sup> Johann Joachim Quantzen, Königl. Preussischen Kamermusicus. Versuch einer Anweisung die Flötraversier zu spielen. Berlin. 1752.

<sup>3</sup> См.: Б. Тризно. Флейта. «Музыка», М., 1964, с. 14.

<sup>4</sup> Бёрни пишет об исполнении им сольной партии «с большой точностью; его амбушюр свободен и ровен, пальцы блестящи, а вкус чист и прост... каденции... были хороши, но слишком длинны и заучены». Чарлз Бёрни. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии, с. 195, 196.

<sup>5</sup> Говоря о «дурном застое берлинского вкуса», Э. Бюкен, среди других причин, отмечает «индифферентное руководство со стороны Грауна и Квантца, безмятежно и прочно расположившихся в креслах чиновников от искусства». — Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма, с. 77.

<sup>6</sup> Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. XVII, с. 301.



Теоретические труды Квантца характеризуют некоторые общие для эпохи тенденции исполнительства, например импровизационность. Любая медленная часть сонаты, а иногда и быстрые, исполнялись импровизационно. Отдельные исполнители славились искусством этого рода. Квантц прямо пишет о том, сколь скучно слушать бесконечные медленные движения, если исполнитель не знает, как их украсить, и дает в помощь последнему рецепты трелей, мордентов и фиоритур, которые должны быть добавлены к мелодии. Успех итальянского адажио, утверждает Квантц, зависит целиком от исполнителя, который волен домыслить музыку сам.

Подобная практика сохранялась до конца века, о чем свидетельствует хотя бы следующий пример из фаготной школы (1789) профессора Парижской консерватории Е. Оди, где нижняя строчка — оригинал, а верхняя расцвечена в духе господствующих вкусов.

12 Lento

a)

6)

15

Allegro

Яркими представителями духового исполнительского искусства эпохи были члены семьи Безоцци (уроженцы г. Пармы в Италии). Несколько поколений их работало на протяжении XVIII века во многих городах Европы. «Основатели» династии братья Алессандро — гобоист и Джироламо — фаготист пользовались славой не только как искуснейшие исполнители, но и в качестве композиторов.<sup>1</sup> Деятельность их протекала в Турине<sup>2</sup> при дворе Сардинского короля. Наряду с сольными выступлениями оба Безоцци участвовали в концертах королевского оркестра, славившегося по всей Италии сыгранностью и отличным составом. Исполнительская манера братьев была весьма своеобразной. Они всегда выступали вместе, образуя дуэт. При этом фагот как бы продолжал вниз звукоряд гобоя в сольных фразах и служил басом по отношению к мелодии. Законченных музыкальных пьес Безоцци не играли. Их программу составляли отделанные с высочайшей тщательностью и совершенством импровизации. Бёрни, услышавший братьев Безоцци на склоне их жизненного пути, метко уподобляет репертуар туринских музыкантов собранию избранных мыслей и изречений. Стиль их исполнения полностью отразил веяния нового времени: «Какая экспрессия! Какая нежность! — восклицает восхищенный Бёрни. — Такое взаимопонимание и согласие, что многие пассажи кажутся вздохами одного сердца, идущими сквозь ту же трость. Исполнение не стремится к внешнему блеску, все звуки полны значения. Имитации точны; мелодия почти поровну разделена между двумя инструментами; каждое *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*, *arroggiatura*<sup>3</sup> соблюдается с величайшей точностью, которой достичь можно только долгой совместной жизнью и работой».<sup>4</sup>

Все же, несмотря на активность всей этой новой музыкальной жизни, основополагающей в 1-й половине XVIII столетия оставалась богатейшая практика «барокко», которая до 2-й половины века давала широкий простор развитию не только монументальных оратории и кантаты, но и таких чисто инструментальных жанров, как концерто grosso, сольный концерт и сольная соната, создававшихся уже и для духовых инструментов. Здесь, в первую очередь в бессмертных созданиях Вивальди, Генделя, Баха, возникали и воздействия, направлявшие ход инструментальной эволюции.

В целом в описываемую эпоху виды бытующих инструментов почти не изменяются (некоторые преобразования касаются лишь отдельных семейств). Обогащается главным образом их испол-

<sup>1</sup> Они издали сообща в Париже шесть трио-сонат. Алессандро оставил еще восемь сонат для поперечной флейты, скрипки и баса.

<sup>2</sup> Они покинули Турин лишь однажды — в 1735 г. — ради участия в духовном концерте в Париже.

<sup>3</sup> Апподжатура — мелодическое украшение.

<sup>4</sup> Чарлз Бёрни. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. «Музыка», Л., 1961, с. 45.

зование или под влиянием новых требований выдвигаются на передний план те инструменты, которые ранее заметной роли не играли. Так, поперечная флейта все более вытесняет продольную. Нежное, но однообразное звучание последней уже мало отвечало новым эстетическим нормам. К тому же колоссальный расход дыхания при игре на басовой и большой басовой флейтах, трудность владения этими громоздкими инструментами, конструктивное несовершенство наиболее высоких видов привело к тому, что как те, так и другие постепенно выпадали из практики.

К 1713 году — времени появления труда И. Маттезона<sup>1</sup> «Das neueröffnete Orchester» — семейство продольных флейт, насчитывавшее в XVII столетии восемь разновидностей сократилось до трех, представленных дискантовым ( $f^1$ — $f^3$ ), альтовым ( $c^1$ — $c^3$ ) и басовым ( $f$ — $f^2$ ) инструментами. Двадцатью годами позже Вальтер в своем словаре<sup>2</sup> показывает четыре вида продольных флейт. Это дискантовая флейта (flute douce,  $f^1$ — $g^3$ ), альтовая ( $c^1$ — $c^3$ ), басовая (Flautone,  $f$ — $f^2$ ) и квартовая с объемом альтовой ( $c^1$ — $c^3$ ), но, по сведениям Эйзеля, фактически звучащая октавой выше (т. е.  $c^2$ — $c^4$ ).<sup>3</sup> Однако уже в 1740-х годах квартовая флейта окончательно исчезает и в инструментоведческой литературе не упоминается.

Несмотря на несомненные симптомы начинающегося упадка продольной флейты, у Вивальди, Генделя, Баха мы находим высочайшие образцы интерпретации этого инструмента и вершину развития его выразительных возможностей. До 1750 года под наименованием «флейта» (flöte) в партитурах, сольных и ансамблевых партиях имеется в виду именно флейта продольная, применение же поперечной флейты требовало пометки «traverse» или «allemange». Окончательный отход от продольной флейты осуществляется лишь во 2-й половине столетия.

Сформировавшаяся к концу предыдущего века одноклапанная поперечная флейта страдала еще множеством недостатков. Техника игры на этом почти бесклапанном инструменте базировалась исключительно на пальцевых комбинациях, нередко весьма сложных и запутанных. Большие затруднения создавала неровность звукоряда. Качество звучания, строй достигались в первую очередь умением своевременно изменить угол между губами исполнителя и краем ствола путем соответствующего поворота инструмента. Но и при этом, если с лишь несколько отклонялось от нормы, то  $b^1$  звучало плохо. Неудовлетворитель-

<sup>1</sup> Иоганн Маттезон (1681—1764) — известный немецкий музыкальный теоретик, критик, историк, композитор. Ценные сведения об инструментарии данной эпохи заключены также в труде Ф. Бонани "Gabinetto armonico", Roma, 1722 (имеется издание на французском языке: "Description des Instruments Harmoniques En tout Leure" Rome, 1776).

<sup>2</sup> I. G. Walther, Musikalisches Lexikon. Lpz., 1732.

<sup>3</sup> См.: I. P. Eisel, Musicus autodidactos. Erfurt, 1738.



Продольная флейта.  
С картины Я. Кипетского. XVIII в.

ными были также *gis* и *f*, как в нижнем, так и в верхнем регистрах, извлечение же *fis* из-за дефектов строя требовало резкого поворота флейты наружу, что приводило к неестественному вытягиванию пальцев. Таким образом, очередность *f—fis—gis* являлась камнем преткновения нового инструмента. Выход находили в преимущественном использовании строев, в которых дефектные пункты сводились к минимуму. Однако все недостатки отступали перед замечательными качествами звучания поперечной флейты. В руках первоклассного исполнителя она поражала содержательностью, нежностью тембра и обилием красок. Именно этим и следует объяснить то явное предпочтение, которое с на-

чала XVIII столетия музыканты-профессионалы и любители отдают поперечной флейте (называемой Маттезоном «лучшим инструментом») перед продольной.

В течение 1-й половины XVIII столетия поперечная флейта подвергается конструктивным усовершенствованиям. Для точности подстройки, а также чтобы достигнуть удобства сверления и лучшей подгонки деталей, после 1720 года среднее колено инструмента разделили на две части. При этом верхняя для корректировки строя имела от трех до шести вариантов. Самая короткая деталь повышала флейту на  $\frac{1}{2}$  тона. Первоначально эти маленькие сменные колена нумеровали (1-е, 2-е, 3-е — самое короткое<sup>1</sup>). В практике они получили названия: *низкое*, *концертное*, *острое*. И. Квантц в своем труде указывает, что «низкое» колено хорошо в *allegro* концерта при громком аккомпанементе: корректируется естественное повышение, возникающее в результате усиления звука; в *adagio*, где характер музыки влечет ослабление амбушюра и соответственно некоторое понижение строя, лучше использовать «острое» колено; в финальном *allegro* — вернуться к прежнему «низкому» колону.

<sup>1</sup> Позднее в связи с повышением общего строя, появились дополнительные колена (4-е, 5-е, 6-е).

Значительное улучшение коррекции строя было достигнуто новой конструкцией нижнего звена флейты «der Fuß». Изготовленное из двух частей, оно при помощи специального механизма (гильзы — Zug и выдвижной кулисы — Stimzug) получило возможность плавно раздвигаться. Попытка разместить в концевой части ствола клапаны «c<sub>is</sub>», «c», «h» успеха не имела. Встроенный Квантцем в 1726 году энгармонический клапан «e<sub>s</sub>» (совместно с существовавшим «d<sub>is</sub>») в 1-й половине столетия также не привился.

Из малых поперечных флейт описываемой эпохи наиболее характерными были трехколенные одноклапанные инструменты, бытовавшие в военных оркестрах. Они настраивались in B, чтобы играть октавой выше кларнетов. Используемый регистр — c<sup>2</sup>—h<sup>4</sup>. Вне этого диапазона малые флейты не играли особой роли, их низы были бледны и слабы, верхи — слишком резки. Другая военная малая флейта (нем. Pfeife, англ. Fife) полностью сохранила конструкцию XVI столетия: цилиндрический ствол из одного куска дерева с металлическими (медными) ободками, шесть игровых отверстий без клапанов. Она помещалась в прямой металлический футляр, висевший на поясе военного музыканта.

Установившийся в конце предыдущего столетия тип двухклапанного гобоя (с дублированным клапаном «e<sub>s</sub>») не претерпел значительных конструктивных изменений. Период до 1750 года характерен, в первую очередь, раскрытием этого инструмента в сфере творчества. В произведениях Вивальди, Генделя, Баха он получает невиданную многогранность и глубину интерпретации. По свидетельству современников, гобой в это время, не уступая нежностью тембра продольной флейте, располагал недоступным для нее многообразием выразительных оттенков.

Двухклапанный кларнет, получивший в 1720 году раструб гобойного типа, постепенно закрепляется в музыкальной практике. Он ввозится во Францию и Англию немецкими исполнителями, раньше других изведавшими преимущества нового инструмента. Кларнет функционирует более всего в многочисленных оркестрах, игравших на открытом воздухе развлекательную музыку типа серенад, охотничьих арий и проч. Чаше всего пара кларнетов составляла здесь ансамбль с парой рогов (валторн) — эффекты эхо, например, достигались чередованием громких реплик валторн и тихих — кларнетов. Из произведений такого характера следует указать на Увертюру Генделя (1740) для двух кларнетов и рога (валторны) в роли баса (все инструменты в строе D).

Время появления четвертого клапана («A<sub>s</sub>») фагота точно не установлено. Обычно называют 1751 год, когда Дидро и Д'Аламбер в своей энциклопедии привели подробное изображение и описание инструмента с клапанами «B<sub>1</sub>», «D», «F», «A<sub>s</sub>»,



а также каждой из его деталей. Однако И. Эйзель упоминает о четырехклапанном фаготе уже в 1738 году,<sup>1</sup> а в каталоге инструментального собрания Брюссельской консерватории под номером 997 указан фагот с четырьмя клапанами работы де Брюна, датированный 1730 годом.<sup>2</sup> Инструменты такой конструкции типичны для XVIII столетия, за исключением приблизительно последней его четверти. Конический канал фагота имел в то время различные варианты, но все они по сравнению с современными были шире в закруглении и уже в раструбе. Последнее вызывалось, несомненно, стремлением смягчить общее звучание инструмента, особенно — нижние его тона. Колена были длиннее, чем у современных образцов. Соответственно форма трости приближалась скорее к гобойной, то есть была длиннее и уже используемой в наше время, но с более широкой горловиной. Проволока применялась лишь в одном охвате — верхнем. С удачной тростью фагот звучал нежно, тембром подходил на современные французские фаготы, но превосходил их певучестью; он великолепно сочетался с другими инструментами, но в то же время имел достаточную силу, чтобы быть солистом. Такими качествами славилось в середине XVIII столетия искусство ведущего лондонского фаготиста Миллера, выступавшего с концертами в Оксхолле.

Довольно широкое распространение получили в XVIII столетии различные типы малых фаготов, такие как фаготтино (итал. *Fagottino*) — инструмент около 25 дюймов (более 70-ти см) длиной, октавой выше обычного, а также теноровые фаготы in G (реже — in F), 33-х дюймов (более 80-ти см) длиной. В оркестрах ими по-видимому, не пользовались, а применяли для обучения, начинавшего в то время очень рано (известного фаготиста Риттера начали учить в восьмилетнем возрасте).

Одной из примечательнейших черт инструментария XVIII столетия было появление инструментов, присоединивших к своему основному наименованию дополнение «д'амур» (фр. — *d'amour*), то есть «любовный»: гобоя д'амур и английского рожка, флейты д'амур и позднее, во 2-й половине столетия — кларнета д'амур. Здесь нетрудно заметить стремление противопоставить основным инструментам своеобразие вновь созданных разновидностей, отличающихся подчеркнутой томностью, прянностью, как бы «любовностью» своего тона. Такая тенденция, очевидно, связывается с эстетикой нового времени, склонной к выявлению лирического, чувствительного начала как в музыке, так соответственно и в средствах ее воплощения. Представители этого направления активно утверждали применение инструментов д'амур. Известный гамбургский композитор Г. Телеман (1681—1767)

<sup>1</sup> I. R. Eisel. *Musicus autodidactus*, S. 104. Объем инструмента — B<sub>1</sub>—e<sup>1</sup>, нижний перистр (до G) диатонический.

<sup>2</sup> *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du conservatoire de musique de Bruxelles* par Victor-Charles Mahillon, t. II. Bruxelles, 1896.

создает для них ряд интересных сочинений, среди которых концерт для флейты, гобоя д'амур и виолы д'амур (E-dur) со струнным оркестром. Квантц, говоря о флейте д'амур (in A), подчеркивает удобство ее настройки, позволяющей читать и исполнять без транспонирования аккомпанемента в ключе G концертные партии, написанные для обычной флейты в дискантовом ключе (с вычетом трех ключевых знаков). Новые инструменты, в первую очередь гобой д'амур, находят глубочайшее раскрытие в творчестве Баха.

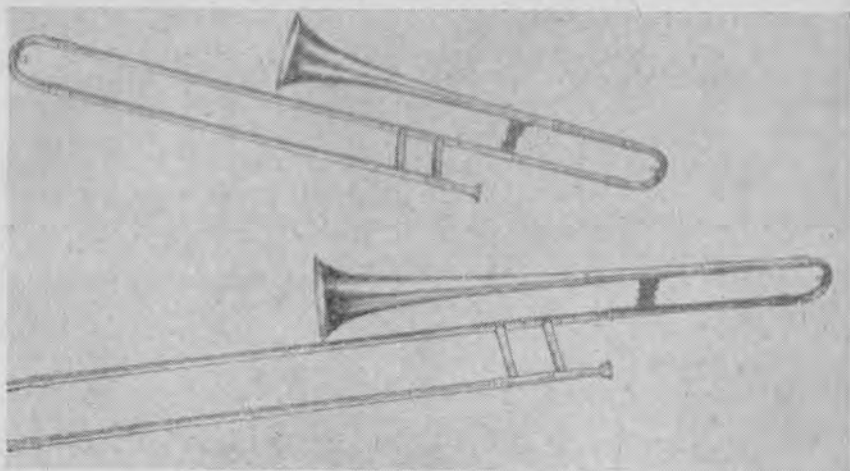
Гобой д'амур (нем. Liebesoboe), появившийся в начале 1720-х годов в Германии, отличался от основного инструмента лишь несколькими большими размерами, грушевидным раструбом (придававшим инструменту вышеописанные особенности его звучания) и короткой медной трубкой («эсом»), соединявшей трость с каналом ствола. В остальном повторялась конструкция гобоя. Длина гобоя д'амур 24—25 дюймов (более 60-ти см), строй in A, объем  $gis - cis^3 - d^3$ . Таковы инструменты известного берлинского мастера Эхентофа. Некоторые инструменты работы парижанина Бизе снабжены раструбом, по форме больше приближающимся к гобойному. В немецких нотных библиотеках сохраняется немало произведений XVIII столетия, подтверждающих широкое распространение гобоя д'амур в эту эпоху. Среди них имеются даже двойные концерты с оркестром. После 1750 года гобой д'амур выпадает из музыкальной практики и частично возрождается лишь в конце XIX столетия.

В 1720—1730-х годах из соединения корпуса изогнутого альтового охотничьего гобоя (da saccia)<sup>1</sup> с грушевидным раструбом гобоя д'амур возник английский рожок (нем. Englische Horn, итал. Corno inglese). Закс называет его увеличенным гобоем д'амур in F, а конструктор более позднего прямого английского рожка Г. Брод — альтовым гобоем. Объем  $e - a^2 - b^2$ . Аппликатурно не отличался от гобоя. Происхождение названия инструмента не установлено. Ни одна из многочисленных версий, высказываемых по этому поводу, не обрела решающих доводов. Известно лишь, что никакого отношения к Англии он не имел.

Тембр старого английского рожка первоначально носил менее носовой характер, чем современного, и предназначался, по мнению Байнса, для «романтических», пасторального колорита партий.<sup>2</sup> Ранние инструменты были серпообразно изогнутыми или коленчатыми. Такие формы создавали трудности при изготовлении канала, который не поддавался сверлению. Ствол склеивался из двух половинок и обтягивался кожей. Это препятствовало свободной вибрации его стенок и вызывало дефекты тембра. В музыкальный обиход английский рожок вошел лишь

<sup>1</sup> См. с. 103.

<sup>2</sup> Об этом см.: Antony Baines, Woodwind Instruments and their History, p. 305.



Альтовый и теноровый тромбоны работы Г. Гейера.

Вена 1702 г.

во 2-й четверти XVIII столетия, после того как стал прямым и оснастился более совершенным клапанным аппаратом.

Флейта д'амур (фр. *Flute d'amour*, нем. *Libesflöte*, *A-flöte*) возникла по аналогии с гобоем д'амур в конце 1-й половины XVIII века. Строилась также *in A*, малой терцией ниже основного инструмента, и отличалась от него лишь несколько большими размерами. Судя по количеству сохранившихся экземпляров, была весьма популярна. Квантц считал ее лучшим видом флейты. Он отмечал глубокие качества ее тона, особенно выразительного в *adagio* и чувствительных ариях. Очевидно, по этой причине к флейте д'амур нередко прибегали и любители, и музыканты-профессионалы, транспонируя по указанному Квантцем способу кантиленные пьесы, предназначенные обычной флейте. Кроме того, инструмент охотно использовался для исполнения басовых партий в любительских флейтовых квартетах. Однако композиторы мало обращались к флейте д'амур и в конце 20-х годов XIX века она уже редко встречается в практике.

Инструменты трубного семейства на протяжении 1-й половины XVIII века не подвергались серьезным конструктивным реформам. Наиболее характерно все большее упрочение их оркестровой функции и появление сольных произведений. Это относится в первую очередь к валторнам и трубам, ибо тромбоны, бытовавшие в четырех разновидностях (малый альтовый, или сопрановый, большой альтовый, теноровый и басовый), использовались главным образом в хоровой церковной или башенной музыке (в последнюю вместо сопранового тромбона нередко включался цинк); в оркестр они привлекались в исключительных случаях. Новая сфера музицирования неуклонно вводила

в обиход натуральных инструментов мелодические построения, заметно отличавшиеся от привычных сигнальных оборотов. Рождалась и стремительно совершенствовалась новая техника игры, получившая название «кларино» (от латинского *clarus* — ясный). Она основывалась на особенностях верхнего участка натуральной шкалы, где последовательность извлекаемых тонов становилась поступенной. Используя исключительно тонкую губную технику и специальный (мелкий и плоский) мундштук, исполнитель мог воспроизводить разнообразные диатонические (а иногда и хроматически измененные) последовательности мелодического склада. Расположенные в звонком верхнем регистре, они производили обычно сверкающе-яркий виртуозный эффект. Партии кларино требовали совершенного исполнительского искусства и были доступны лишь особо одаренным и технически оснащенным музыкантам. По сути дела, стиль кларино — первое явление концертирования в медно-духовой сфере, а в применении к натуральным инструментам — высшее его выражение. Ранние образцы кларино следует искать в творчестве композиторов 2-й половины XVII столетия — А. Страделла, А. Паллавичино (1630—1688), П. Вейвановского (ок. 1640—1694). Они использовали в оркестре обычно две трубные партии, сочетавшиеся чаще всего в полифоническом, имитационном плане. Наиболее употребляемы были трубы *in D* или *in C*. На грани столетий эту практику продолжил А. Скарлатти, включавший в свой оперный оркестр также партии двух валторн; позднее Г. Телеман создал для валторны ранние сольные пьесы.<sup>1</sup> Валторны чаще всего использовались в строях *in F* и *in G*. Наивысшие достижения стиля кларино заключены в наследии Вивальди, Генделя и Баха, с исчерпывающей полнотой раскрывших возможности натуральных труб и валторн.

Теперь следует обратиться к музыкальному творчеству указанной эпохи, чтобы проследить эволюцию использования духовых инструментов.

## ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ

### КРУПНЕЙШИХ КОМПОЗИТОРОВ 1-й ПОЛОВИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

#### ВИВАЛЬДИ

Путь инструментальной музыки до 1750 года определялся развитием сюиты, сонаты и концерта (в обоих своих разновидностях — концерто-гроссо и сольного концерта). Если в сфере

<sup>1</sup> Концерты для валторны (*D-dur*) и 2-х валторн (собственно, «*corno da caccia*», *D-dur* и *E-dur*); сюиту для 2-х валторн и струнных (*F-dur*) в 5-ти частях, подчеркивающих некоторые разнохарактерные черты инструментальной специфики: лирическую кантилену, губную трельную технику, сигнальные построения и проч.; сюиту для 2-х валторн и струнных («*aus der Tafelmusik*», *Es-dur*); в концерто-гроссо *D-dur* участвуют струнные и 3 валторны, одна из которых вместе со скрипкой составляет группу концертино (солирующую).

струнного инструментализма рождение концертного жанра произошло несколько ранее и связано с именами А. Корелли (1653—1713) и Дж. Торелли (ок. 1658—1708), то концерт для духовых инструментов был создан именно в описываемый период прославленным итальянским мастером Антонио Вивальди (1678—1741).

Наследие Вивальди огромно: 39 опер, 23 светских кантаты, 43 арии, 23 симфонии, 73 сонаты (из них 12 трио-сонат), многочисленные культовые сочинения. Наиболее плодотворным и исторически значимым явилось его камерно-инструментальное творчество, включившее и концерты для духовых. В этой области число созданных Вивальди произведений поистине фантастично — 46 концерто-гроссо и 447 сольных концертов! Среди последних — 221 для скрипки; 20 для флейты; 11 для гобоя; 38 для фагота, концерты для мандолины, валторн, а также для разнообразных смешанных составов. Так в качестве солистов инструментального концерта рядом со струнными впервые становятся духовые. Это был знаменательный шаг на пути развития духового искусства.

Образный мир этих концертов необъятен. Об этом хорошо пишет Л. Раабен в исследовании, посвященном истории скрипичного концерта: «В его (Вивальди — *С. Л.*) концертах зазвучали песни поселян и наряду с ними возвышенные арии, строгие фуги, веселые народные рондо; патетическая скорбь сменялась в них зарисовками жанровых сцен и т. д. От музыки Вивальди веет «возрожденческим» жизнелюбием, замечательным духовным здоровьем, она удивляет многогранностью отражения различных сторон окружающего его мира».<sup>1</sup>

Такое образное богатство потребовало соответствующих средств художественного воплощения. В концертах Вивальди духовые инструменты «запели» наподобие струнных, пленительная кантилена непринужденно соседствовала с разнообразнейшими видами инструментальных движений, огромное развитие получили блестящая виртуозность и тонкая одухотворенная звукопись, тембровая палитра которой словно предвосхищала звуковые пейзажи романтиков.

По форме духовые концерты не отличаются от струнных. В концертном жанре Вивальди установил трехчастный цикл с быстрыми частями по краям и медленной средней частью ариозного типа. Развитие в быстрых частях основано на контрастной смене *tutti* и соло, причем носителем тематического материала являлся оркестр — как правило, струнный. Тема в неизменном виде периодически проходит в оркестре (в виде «ритурнеля»). В противовес этому партия солирующего инструмента в значительном числе концертов ограничивается преимущественно связующими функциями. В ранних концертах она

<sup>1</sup> Л. Раабен. Зарубежный скрипичный концерт (рукопись).



весьма скромная, а в произведениях зрелого периода приобретает характер виртуозного блестящего сольного концертирования. В концертах Вивальди встречаются и двутемные *allegro*. Изредка композитор вводил в сольную партию вторую тему — если первая нуждалась в противопоставлении образного порядка или не подходила по фактуре к специфике солирующего инструмента. В партиях соло Вивальди создал своеобразный стиль концертирования инструментов — как струнных, так и духовых, — основанный на фигуративных движениях. Различные формы фигураций — гармонические, мелодические, пассажные, остинатные или секвентные — и определяли концертирование как форму развития материала. Но даже в быстрых частях помимо фигуративных тем у Вивальди начали вызревать тематические образования песенного склада, что было обусловлено широтой образного содержания концертов.

Концерты Вивальди для духовых интересны нам и с другой точки зрения. Если формирование струнно-скрипичного стиля прослеживается в течение XVII века достаточно четко, то об эволюции духовых мы судим довольно односторонне, опираясь главным образом на партитуры или инструментальные партии сочинений для ансамбля, лучше сохранившиеся и потому более доступные исследователю. Дошедшие до нас сольные произведения крайне малочисленны, разрозненны и не дают последовательной картины развития жанра. Концерты Вивальди несомненно составляют вершину целого этапа такого развития. Композитор никогда не смог бы создать столь совершенных для своей эпохи произведений, если бы не имел предшественников. И творения Вивальди интересны и дороги нам не только как классические образцы музыкальной культуры, во многом наметившие ее дальнейшее развитие, но и как первые по-настоящему весомые свидетельства той эволюции, которую совершило искусство игры на духовых инструментах в предшествующую эпоху.

Конечно, главное место в наследии Вивальди принадлежит произведениям для струнных инструментов. Однако и духовую сферу его творчества отнюдь нельзя считать побочной или второстепенной. Вивальди относился к духовым с величайшим вниманием и фактически поднял их в качестве концертных инструментов до уровня струнных. Более того, в творчестве Вивальди устанавливаются те принципы интерпретации духовых инструментов, которые станут характерными для всего XVIII столетия. Пасторальность, бытовая лирика, программно-изобразительные, жанровые моменты, наконец патетические и даже трагедийные образы — все это явственно обнаруживается в духовых концертах Вивальди. Так, короткое (немногим более 40 тактов) *Largo* из концерта для флейты *c-moll* являет собой как бы сплав глубокого лиризма и высокой патетики. Его широкая кантилена близка вокальной. Вивальди обращается здесь

к деревянной поперечной флейте обратно-конической формы. Используется преимущественно верхний регистр. Тембр инструмента предельно обнажен — сопровождение составляют лишь легкие унисоны струнных, сплетающихся с сольной мелодией. Флейтовый монолог звучит прочувствованно, тепло, как печальная исповедь. Певучий тон инструмента приобретает глубокую проникновенность. Выразительностью флейта не уступает здесь скрипке. Собственно говоря, интерпретация в медленных частях концертов флейты как своеобразной «духовой скрипки» присуща Вивальди. В то же время флейтовая кантилена сохраняет специфические черты, не превращаясь в имитацию скрипичной. Композитор остро ощущает природу инструмента.

Широко представлена в творчестве Вивальди жанрово-образная образность. Примером может служить медленная часть концерта для флейты G-dur. Ей свойственна картинность. Проникновенно-эмоциональный тон, который наличествовал в до-минорном концерте, отсутствует. Соответственно возникает и новая инструментальная краска. Автор использует здесь уже не поперечную флейту с ее прочувствованной кантиленой, а красивый, льющийся, но холодноватый, как у окарины, тембр продольной флейты.

В гобойный концерт a-moll проникают в целом далекие Вивальди «галантные» интонации. Они окрашены в юмористические тона. Музыка чуть манерна, в сольных эпизодах исполнена важности и даже некоторой напыщенности. Солируют два гобоя. И, право, трудно подыскать более характеристические персонажи. Они звучат совместно, и только в терцию. Именно эти терцовые гобойные созвучия всесторонне «обигрываются» композитором. Чуть гнусавые, они то создают своеобразный запев, продолжаемый струнными, то, словно церемонно приседая, отвечают их репликам в подвижных частях концерта, то медленно передвигаются в неспешном танцевальном трехдольном ритме II части. Нетрудно усмотреть здесь тенденцию образного характерно-юмористического толкования духовых инструментов, которая столь ярко расцветет в творчестве Гайдна.

В концерте C-dur для солирующего гобоя — иной образный мир. Решительный, мужественный характер быстрых частей с энергичной, пружинной поступью оркестровой партии оттеняется проникновенной лирикой Largo, мелодия которого близка печальной народной песне. Здесь устанавливается распевающая гобойная кантилена, которая составит одну из важнейших сторон трактовки этого инструмента в последующей композиторской практике. На фоне приглушенного унисона виолончелей и тихого «позванивания» чембало гобой приобретает даже романтический характер. Быстрые же части (Allegro и Finale) демонстрируют блестящую виртуозность. Каскады фигураций, умелое сопоставление легато и стаккато (нередко в пределах одной фразы), изобретательные секвенционные последователь-

ности, обилие трелей, скачков — и все это в четких ритмических рамках, все подчинено единому пульсу общего движения. Композитор пользуется фактурой инструмента с чрезвычайной свободой.

В музыкальной практике XVII столетия фагот прочно утвердился в качестве басового голоса ансамбля. У Вивальди он становится концертным инструментом, притом среди духовых используемым наиболее часто: как уже говорилось, композитор написал для фагота 38 концертов. Одним из наиболее ярких является концерт d-moll, прочно вошедший в исполнительскую практику наших дней. Он примечателен необычайным разнообразием выразительных средств. I часть имеет сурово-сосредоточенный характер, II отличается глубокой патетичностью, III — виртуозно-танцевальна. Инструмент использован с блеском, до толе невиданным. Удивительна, например, легкость, «полетность» подвижной кантилены соло I части. Вивальди впервые обнаружил эту тонкую особенность фаготного тембра. Перед кульминацией великолепны длительные секвенционные нагнетания с подчеркнуто моторным ритмическим пульсом. Для камерной музыки XVIII века этот прием не нов, но сочетание стаккато-легатных последовательностей с широкими скачками придает ему специфически фаготный характер.

Подлинным откровением является интерпретация фагота в медленной части концерта (*Larghetto*). По драматической силе, возвышенному сурово-скорбному характеру она близка баховским инструментальным *Adagio* и должна быть отнесена к вдохновеннейшим страницам Вивальдиевой лирики. Музыка ее многими чертами связана с вокальными жанрами. Использование речитативных приемов делает мелодию как бы «говорящей», а внутренний пафос, да и форма драматического монолога рождают ассоциации с оперно-ораториальным стилем. Из дошедших до нас инструментальных сочинений XVII и I-й половины XVIII столетий это первое, где фаготу поручается музыкальный материал столь значительного содержания. Под его воздействием устанавливается та особая связь исполнителя с инструментом, которая знаменует собой высшие достижения в сфере сольного концертирования. Прекрасная, полная чувства мелодия требует мягкого и благородного звука, а ее волнообразное, словно преодолевающее тактовую черту, движение вынуждает к широкому и оперному, как у певцов, дыханию. Непосредственная эмоциональность речитативных эпизодов как бы несет в себе трепетную теплоту и экспрессию человеческого голоса.

В концертах для фагота Вивальди открыл наиболее типические его свойства — характерные особенности кантилены, технических средств, то есть все то, что впоследствии привлечет к этому инструменту внимание и Моцарта, и Бетховена, и Вебера.

Валторновые концерты Вивальди, очевидно, одни из наиболее ранних сольных произведений для натуральных духовых инструментов. В двух концертах для двух валторн с оркестром музыка быстрых частей имеет сигнальный характер (чему способствует высокий регистр узкомензурных валторн с их несколько «трубящим» тембром). Медленные части кантиленны. Применяются главным образом 4-й, 5-й и 6-й обертоны ( $c^1$  —  $e^1$  —  $g^1$  по написанию) и следующие, дающие поступенную последовательность.

Вивальди создал и другую разновидность концертного жанра — программный концерт, во многом предвосхитивший одну из важных тенденций музыкального искусства 2-й половины XVIII века. Композитор охватывает широкий круг тем: религиозных, мифологических, бытовых, лирических, связанных с картинами природы и др. В концертах этих преобладает жанровая программность — воспроизведение жанровых сцен и несколько наивная звукоподражательность. Вместе с тем имеются и более глубокие обобщения. В сольных концертах на тему «Ночь» — этих первых в мировой музыке ноктюрнах — рождается и программно-изобразительная трактовка духовых инструментов: флейты (в концертах *g-moll* и *F-dur*), фагота (в концерте *B-dur*). Одну и ту же программу композитор нередко разрабатывает в разном плане. Так, ансамблевые концерты на тему «Ночь» заметно рознятся: для фагота, смычковых и чембало (*B-dur*) — лирический, безмятежно спокойный; для флейты, фагота, смычковых и чембало (*g-moll*) — мрачного, тревожно-фантастического колорита.

Теме «Буря на море» также посвящено несколько разнохарактерных концертов: для солирующей скрипки со струнными, органом и чембало; для флейты, гобоя, альты и чембало; для флейты, струнного оркестра и чембало. Таким образом, возникает как бы несколько аспектов отображения одной темы, тесно связанных со специфическими особенностями тех или иных инструментов.

К. Розеншильд, описывая один из концертов «Ночь», подчеркивает необыкновенно образную интерпретацию солирующих инструментов, партии которых «индивидуализированы настолько, что временами возникает представление о персонажах некоей „маленькой трагедии“».<sup>1</sup>

Не только партии солирующих инструментов, но и оркестровые партитуры Вивальди отличаются богатством выразительных средств. Известно, что предшественники композитора ограничивались лишь самыми скудными пометками в партитурах. Вивальди в ряде произведений дает многочисленные поясни-

<sup>1</sup> К. К. Розеншильд. История зарубежной музыки, вып. I. «Музыка», М., 1969, с. 265. Речь идет о концерте *g-moll* для флейты, фагота, смычковых и чембало.

тельные указания. Австрийский музыковед Вальтер Колнедер построил своеобразную шкалу темповых обозначений, используемых Вивальди: расположил их в строгой последовательности — от медленных к быстрым. Получилась удивительная картина. При изменении движения от *largo* к *allegro* Вивальди находит 27 градаций, в числе которых восемь разновидностей *largo*, пять — *andante* и тринадцать — *allegro*.<sup>1</sup>

Конечно, такая тонкая темповая дифференциация имеет в виду в первую очередь изменение характера музыкального движения. Подобный подход в известной мере был свойствен и композиторам XVII века, когда, например, *allegro* и *vivace* трактовались не в привычном для нас понимании подвижного, быстрого темпа, а в буквальном значении слов: «*allegro*» — весело, радостно; «*vivace*» — живо, оживленно.<sup>2</sup>

В сочинениях Вивальди едва намеченная предшественниками тенденция становится одним из важных принципов творчества. Почти каждое темповое обозначение получает дополнительный эпитет и становится важным ориентиром для исполнителя. *Largo e cantabile* — широко и певуче, *Largo ma sciolto* — широко, но бурно, порывисто, пылко. Какие разные образы! *Andante* трактуется как спокойное, размеренное музыкальное движение. *Andante molto* подчеркивает особенное спокойствие темпа. *Andante spiritoso* указывает на новый характер образа — «с увлечением, с жаром».

Многообразием нюансов отличается и шкала *Allegro*. От чего это шло? Вивальди явно не удовлетворяла характерная для эпохи исполнительская импровизационность. Ограничивая ее, он стремился направить исполнителя к точному воспроизведению образного мира своей музыки.

Вивальди требовал также совершенно конкретных исполнительских приемов. Не случайно среди темповых обозначений встречаются такие, как *Largo e spicatto* и *Largo molto e spiccato*.

Тесная связь авторского замысла с инструментальным воплощением может быть прослежена и в другой составленной Колнедером шкале — динамических обозначений Вивальди. Опубликованные данные решительно опровергают довольно распространенную точку зрения, согласно которой музыка до 1750

<sup>1</sup> Walter Kolneder. Aufführung spraxis bei Vivaldi. Lpz., 1955, S. 17.

<sup>2</sup> Правда, попытки к уточнению темповых обозначений были еще крайне редки. Но, не считаясь с этим, нельзя правильно понять встречающееся, к примеру, у Торелли обозначение: «*allegro ma non presto*». Как его перевести — «быстро, но не быстро»? Но это же бессмыслица. В то время как «весело, но не быстро» вполне разъясняет намерения автора. Или Кореллиевы «сарабанда *allegro*» и «сарабанда *vivace*». Что это — быстрая сарабанда? Но мы знаем, что в эпоху Корелли этот танец носил исключительно торжественный характер и исполнялся в плавном медленном движении. Все встает на свои места, если указание композитора отнести к характеру исполнения, ибо сарабанда может быть веселой, радостной, живой, оживленной и притом не быстрой.



года не знала (за крайне редкими исключениями) так называемых «промежуточных нюансов» (*crescendo*, *diminuendo*) и последние были открыты лишь композиторами мангеймской школы. Динамика Вивальди охватывает огромный диапазон (от *ppp* до *ff*), градации которого расположены так, что не остается никаких сомнений в намерении автора создать эффекты *crescendo* и *diminuendo*, хотя он и не употребляет эти термины.<sup>1</sup> Вместе с тем Вивальди с успехом осваивает в аналогичных случаях и чисто инструментальные средства. Нередко он добивается *crescendo*, понемногу подключая к общему движению новые оркестровые голоса, или — у солирующего инструмента — используя естественное усиление звучности в верхних регистрах. Особенную же утонченность приобретает Вивальдиева динамика, когда, подчеркивая различное функциональное значение отдельных инструментов, композитор в разных оркестровых партиях помечает разные нюансы. Здесь сказывается, конечно, забота о равновесии и согласованности звучности, но также наличествуют элементы тембровой драматургии. Вивальди настойчиво стремится обогатить музыкальный язык теми красками, что таила в себе тембровая палитра каждого из используемых инструментов. Этой цели подчинены и оркестровые составы Вивальди с их порой изысканными инструментальными сочетаниями, и многие приемы его инструментовки. Так, например, в арии из оперы «Фарнас» привлекает внимание своеобразный звуковой колорит приглушенных валторн. Выдерживаемые свыше 20 тактов целые ноты снабжены следующим примечанием: «Эта педаль валторны не должна ни в коем случае прерываться — для этого должны играть две валторны все время тихо, и так, чтобы дыхание передавалось от одной к другой». В исполнительской практике до Вивальди такой прием не наблюдался.

Проблема разнообразия звучности побудила композитора и к другому нововведению: едва ли не первым он применяет сурдины для струнных (*piomba*) и для духовых (*sordino*), включая фаготы и гобои. Это был важный шаг к расширению тембровых и динамических возможностей инструментов.

Исканиями подобного рода надо объяснить и факт отмены *basso continuo* в некоторых произведениях Вивальди. В данном отношении композитор выступает как совершенный новатор, предвосхищая по сути дела известную мангеймскую реформу. Отбрасывая малоподвижный однообразный цифрованный бас, он распределяет басовую партию между инструментами оркестра, выделяя ее при помощи соответствующей динамики. Совершенно ясно, что при этом полностью преобразуется сама роль басовой партии. Вместо безличной поддержки солирующих голосов, аккомпанирующего «фона», она — эта партия — стано-

<sup>1</sup> См. с. 25 книги Колнедера.

вится драматургически действенной. Так, простая басовая фигура, разделенная между фаготами и контрабасами, приобретает функцию противопоставления струнным духовых. Совершенно видоизменяется традиционный пассакалийный бас, изобретательно распределенный между разно звучащими инструментами. Басовый органнй пункт в разнообразных ритмических вариантах проводится во всех партиях (в том числе, нередко и в солирующей).

Итак, не только сольные партии в концертах, но даже оркестровые партитуры Вивальди показывают совершенно новый, по сравнению с предшествующей практикой, подход к использованию инструментов.

Следует подчеркнуть, что открытия Вивальди возникли в эпоху, когда главные представители семейства деревянных духовых — флейта, гобой и фагот — сложились лишь в основных своих чертах, медные же еще далеко не оформились. Композитор имел дело с инструментами, значительно отличающимися по конструкции от современных. Тем не менее его произведение и в наши дни составляют золотой фонд классического репертуара, занимая почетное место в репертуаре самых выдающихся солистов. Это произошло потому, что Вивальди (подобно Баху в области клавишного исполнительства) далеко переходил границы, диктуемые несовершенными инструментами его времени. Фактура духовых концертов и ряда оркестровых партитур Вивальди может служить ярким доказательством его предвидения тех выразительных возможностей, которые предоставит композиторам и исполнителям будущий инструментарий.

#### ГЕНДЕЛЬ

Художественные интересы Генделя (1685—1759) были чрезвычайно разносторонни, он претворил влияния различных национальных школ (немецкой, итальянской, французской) и охватил многие жанры.<sup>1</sup> Главные достижения композитора сосредоточились в сфере оперы, оратории и концерто грассо. Камерно-инструментальные сочинения, за исключением сонат для скрипки, не заняли в его творчестве столь видного места. Основная причина заложена, по-видимому, в характере генделевского дарования, более склонного к монументальным музыкальным формам. Вместе с тем нельзя согласиться с позицией большинства исследователей, не уделяющих камерно-инструментальной музыке Генделя должного внимания. Она бесспорно обладает рядом существенных достоинств: непосредственностью и свежестью

<sup>1</sup> Генделем написано свыше 40 опер, около 30 ораторий, 20 концертов для органа и оркестра, 18 концерто грассо для оркестра (в том числе 12 — для струнных), две сюиты для исполнения на открытом воздухе, «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка», а также целый ряд камерных (инструментальных и вокальных) и культовых произведений.

мелодизма, поэтической тонкостью, ясностью мысли, благородством эмоций. Не следует забывать, что в основе многих инструментальных сочинений Генделя лежат его знаменитые концертные импровизации, принесшие европейскую славу своему творцу и служившие мощным средством самовыражения композитора.<sup>1</sup> Невозможно обойти молчание и самый подход его к инструментальной музыке, цель которой «не только тешить ухо, но и выражать чувства, душевные движения и страсти».<sup>2</sup> Заслуживают изучения также многочисленные связи инструментальных произведений Генделя с вокальными и оркестровыми, свидетельствующие о стремлении композитора сблизить эти сферы творчества.

Есть, однако, и более конкретные причины, заставляющие пристальнее взглянуть на камерные опусы Генделя и прежде всего на его сонаты для духовых, в частности — для флейты.

К камерно-инструментальным жанрам композитор обращается не только под влиянием своего первого педагога — Фридриха Вильгельма Цахау (1663—1712), много и плодотворно работавшего в данной области, — но и по природной склонности к сольному инструментальному исполнительству. Любовь к духовым инструментам Гендель проявил уже в отроческую пору, в одиннадцатилетнем возрасте, когда, по собственным его словам, «писал как черт, особенно для гобоя, своего любимого инструмента».<sup>3</sup> Тогда, в 1696 году, и возникли ранние камерные сочинения Генделя — шесть трио-сонат для двух гобоев с басом. Не следует длительно останавливаться на этих небольших, имитационного характера, четырехчастных пьесах, рожденных пером далеко еще не сложившегося композитора. Симпатичные по музыке и незатейливые по фактуре, они могли бы найти полезнейшее применение в гобойных классах детских музыкальных школ.

---

<sup>1</sup> Огромным успехом пользовались импровизации Генделя на органе в антрактах ораторий. Они вызвали не меньший интерес, чем сами оратории. «Гендель обычно начинал, — пишет один из современников композитора, — со свободной прелюдии, длинной и торжественной, гармония которой была плотной тканью и насыщена до крайности; все в целом было совершенно доступным, всегда имело облик большой простоты. Далее следовал концерт, который он исполнял с воодушевлением, уверенностью и огнем, в чем никто никогда с ним не мог сравниться. Его удивительное умение владеть инструментом, мощь, величие и достоинство его стиля, сочность оркестровой гармонии, контрастировавшей с красноречивыми *solí* органа, удлинявшей каденции и державшей слушателя в приятном ожидании, производили чудодейственный эффект... В то мгновение, как Гендель собирался прикоснуться к органу, наступала тишина такая глубокая, что люди сидели, затаив дыхание, и жизнь, казалось, замирала». Цит. по кн.: Ромен Роллан. Гендель. Собрание сочинений, т. XVII, с. 109.

<sup>2</sup> Там же, с. 104.

<sup>3</sup> Там же, с. 111. На гобое Гендель научился играть с большим искусством. Кроме гобоя, он владел клавесином и органом, причем был выдающимся виртуозом на этих инструментах (особенно на последнем из них).

В 1710 году Гендель создает три сонаты для флейты с басом, а в 1732—1742, в период творческого расцвета, — три сборника сонат, вышедших в Лондоне. В первый вошли 15 сонат; во второй (ор. 2) — 9 трио-сонат; в третий (ор. 5) — 7 трио-сонат. Здесь-то и возникают обстоятельства, в значительной степени искажившие наши представления об этой части камерного наследия композитора.

Заглавия сборников — «...сонаты для скрипки, флейты или гобоя» — породили толкование камерных сонат Генделя, как предназначенных для любого из данных инструментов, по выбору. Но если это так, то следует предположить, что сонатное творчество композитора создавалось без учета инструментальной специфики. В музыковедческой литературе закрепились именно такая точка зрения. Чтобы сделать ее убедительной, в заголовки сонат вводится дополнительное «или» («...сонаты для скрипки, *или* флейты, *или* гобоя») и дается ссылка на музыкальную практику эпохи, склонную к применению инструментов *ad libitum*.<sup>1</sup> Но справедливо ли целый раздел творчества великого композитора (пусть даже не центральный) рассматривать, исходя лишь из содержания титульных листов?

Сборник, включающий наиболее часто играемые флейтовые сонаты, в лондонском издании озаглавлен: «15 соло для немецкой флейты, гобоя или скрипки соло с генерал-басом для клавирина или контрабаса». Тот же сборник в лейпцигском издании представлен как «13 сонат для скрипки, флейты или гобоя соло с басом».<sup>2</sup> Если даже принять цифру 13 в немецком титуле за опечатку, оставшиеся разночтения все же трудно примирить: в одном случае «соло», в другом — «сонаты», в одном — «немецкая флейта» («*german flute*», т. е. поперечная), в другом — просто флейта («*Flöte*», т. е. продольная). В английском варианте скрипка включает перечисление инструментов, в немецком — открывает его. Но стоит лишь обратиться к нотному материалу, как расхождения исчезают. Каждой из 15 сонат автором предпослано конкретное указание, на каком инструменте ее следует исполнять. Сонаты 1-а и 1-б, например, предназначены для поперечной флейты, 2-я соната — для продольной флейты, 3-я — для скрипки, 4-я — для гобоя и т. д. Никаких сомнений на этот счет не возникает. Следовательно, заголовков подразумевает не сочинения, равно пригодные для скрипки, флейты или гобоя, а группу скрипичных, флейтовых и гобойных сонат, объединенных в цикл.

Отсюда закономерна мысль, что Генделю вовсе не была безразличной инструментальная специфика. Об этом свидетель-

<sup>1</sup> См., например: К. Розеншильд. История зарубежной музыки, с. 375.

<sup>2</sup> "15 Solos for a German flute, hoboy or violin with a thorough bass for the Harpsicord or Bass Violin", "13 Sonaten für Violine, Flöte oder Oboe solo, mit Baß". Оба титула воспроизведены в полном собрании сочинений Генделя, т. XXVII. Breitkopf Härtel, Lpz., 1858—1896.

ствуют и его флейтовые сонаты. Они написаны с точным учетом особенностей одноклапанной поперечной флейты 1-й половины XVIII столетия.

Как мы уже знаем, возможности этого инструмента были в немалой степени ограничены несовершенством конструкции, порождавшей особенные затруднения при исполнении последовательности f—fis—gis в верхнем и нижнем регистрах. Творчество для поперечной флейты поэтому в большинстве случаев замыкалось кругом тональностей с малым числом ключевых знаков (обычно не более двух). Это наиболее характерное для флейтовой литературы XVIII столетия условие полностью соблюдено в сонатах Генделя. Он избирает для сонат (в порядке нумерации) e-moll (1-a и 1-b), g-moll (2-я), a-moll (4-я), G-dur (5-я), C-dur (6-я), h-moll (9-я), F-dur (11-я).<sup>1</sup> Но, может быть, здесь лишь случайное совпадение и композитор в данном опусе других тональностей не использует? Это не так. В рассматриваемом сборнике мы встречаем сонаты, написанные и в неудобных для флейты тональностях: A-dur (№ 3 и 14), E-dur (№ 15). Но то сонаты скрипичные. Они заметно отличаются от флейтовых и в фактурном отношении (см., например, не типичные для флейты интервальные последовательности легато во II части 3-й сонаты, или характерные скрипичные фигурации в IV части 14-й сонаты), и по диапазону (в финале 14-й сонаты использовано недоступное флейте g). Таким образом, сонаты Генделя безусловно отражают специфические особенности инструмента, для которого они предназначены. Конечно, с точки зрения возможностей современной усовершенствованной флейты эти особенности не слишком ярко выражены. Но кому же придет в голову подходить с такой меркой к произведениям, написанным почти за 100 лет до инструментальной реформы Бёма?

В генделевских сонатах проявился чрезвычайно рациональный подход к инструменту. Флейта используется более всего в среднем регистре (в первой и второй октавах) с его певучим, светлым и мягким колоритом. Этим достигается легкость, «полетность» кантилены и в то же время экономный расход дыхания, в быстрых же частях — свобода стаккатных звукоизвлечений. Правда, опора на средний регистр не способствует сильным звучаниям, но они не типичны для одноклапанной флейты описываемой поры. Все же при всех ее ограниченных возможностях Генделю удалось создать в сонатах разнохарактерные образы. Так, в сонате № 11 (F-dur) господствует жанровый колорит: ариозное *Larghetto* сменяется подвижным, танцевальным *Allegro* и, вслед за ним, мелодичной сицилианой и энергичной жигой (*Allegro*). 2-я соната (g-moll) патетична. За возвышенно-скорбным вступительным *Larghetto* следует не обычное моторное *Allegro*, а лирически просветленное *Andante* и короткое,

<sup>1</sup> Номера сонат даны по полному собранию сочинений Генделя.



но полное достоинства Adagio. Финал проходит в темпе presto. Патетичны и Largo сонаты № 1-а (e-moll), Larghetto сонаты № 7 (C-dur), Largo сонаты № 9 (h-moll). Жанровая или характеристическая образность присуща Presto сонаты № 9 и особенно Allegro сонаты № 1-а, с его упругим пульсом и четко ритмизованными виртуозными стаккатными последовательностями.

Наиболее часто исполняемая 4-я соната (a-moll) превосходит другие значительностью содержания и сложностью исполнительских приемов. В ней охватывается верхний регистр (до f<sup>3</sup>). I часть сонаты (Larghetto) имеет сосредоточенно-повествовательный характер и очень целостна по форме. II часть (Allegro) отличается беспокойной подвижной мелодией, а в III (Adagio) — лирической, контрастирующей по общему настроению двум первым частям — возникает замечательная нежная, минорного характера кантилена в мажорном ладе. В ней — необыкновенно тонкое для той эпохи раскрытие лирической стороны флейтового тембра. Активное *espressivo*, противопоставление подчеркнутых портамента остро скандированному стаккато, энергичный тонус — вот качества интерпретации флейты в финале сонаты (Allegro). Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что вклад сонатного творчества Генделя в формирование флейтового искусства XVIII столетия был неизмеримо более значительным, чем это принято считать.

Богатство инструментально-выразительных средств свойственно генделевскому оркестру. Однако оркестровая манера Генделя неоднородна: в ней легко рассмотреть два метода, резко отличных друг от друга. В основе одного лежит более характерный для предшествующей эпохи прием стереотипного удвоения, когда сотни партитурных страниц фиксируют бесконечные унисоны первого и второго гобоев с первыми и вторыми скрипками, а фагота с басом. Главное внимание уделяется здесь партиям, а не инструментам. Другой метод связан с концертирующим стилем. Он базируется на учете особенностей отдельных инструментов, а нередко и инструментальных групп. Композитор использует те и другие для углубленных музыкально-образных характеристик, а также в моментах живописных и описательных. Таким путем создано, быть может, не большое число сочинений, но именно они сосредоточили главные достижения Генделя в описываемой сфере.

Обратимся к оратории «Воскресение» (1708). Это сравнительно небольшое двухчастное произведение, повествующее о смерти и воскресении Христа, несколько выпадает из наших привычных представлений о генделевских ораториях — прежде всего потому, что композитор почти совершенно не пользуется хором.<sup>1</sup> Одним из важнейших элементов оратории вслед

<sup>1</sup> Из 29-ти музыкальных номеров хор занят лишь в двух: он завершает каждую из частей оратории.

за сольными вокальными партиями выступают инструментальные средства.

Вот, например, ария Ангела, оповещающего о смерти Христа. Примечательно, что в ней нет скорби. Кончина трактуется как великая победа духа над плотью, света над тьмой. Отсюда победные звонкие фанфары труб, моторный ритм и блестящая вокальная партия (сопрано), полная ярких колоратурных пассажей.<sup>1</sup> Вместе с голосом солирует гобой. Он использован в выгоднейшем регистре (fis<sup>1</sup>—h<sup>2</sup>), способствующем яркости стаккатных звукоизвлечений. Virtuозностью гобой не уступает певце; его искрящийся тембр придает праздничный колорит блестящим терцовым пассажам, где верхняя строчка поручена инструменту, а нижняя голосу. Возникает как бы двойной концерт, в котором яркая (в том числе и с точки зрения инструментальной специфики) гобойная партия рождается характером драматической ситуации, воплощаемой голосом совместно с инструментом.



Иной характер имеет речитатив Марии Магдалины. Смерть Христа пробуждает интонации глубокой скорби. Горестные вокальные реплики звучат на фоне необыкновенного по колориту инструментального ансамбля: две нежнейшие продольные флейты, играющие в малую терцию, и — двумя октавами ниже — виола да гамба, с ее глуховатым затаенным тембром. Подобные примеры легко умножить. Так, в одной из арий Ангела драматическому эффекту немало способствует контрастность оркестровых красок: деревянные духовые (два гобоя и фагот) имитируются струнными, а в средней части возникает чрезвычайно редкое сочетание голоса с фаготом. Во второй арии Магдалины аккомпанирующий оркестр группируется по типу концер-

<sup>1</sup> Состав оркестра: две трубы, два гобоя, первые и вторые скрипки, альт, континуо.

то-гроссо: с одной стороны — скрипка соло, виола да гамба, флейта и гобой с сурдиной, с другой — струнный квартет (две скрипки, альт, виолончель).

Значительна функция оркестра и в операх Генделя. Например, в симфонии II действия «Юлия Цезаря», рисующей долину Парнаса, композитор находит пленительные инструментальные краски: на фоне чуть слышных шорохов виолы да гамба и теорбы (играющих в унисон 32-ми), спокойную тему поет гобой, поддерживаемый отрывистыми звуками арфы.<sup>1</sup>

Таким образом, инструментальная сфера опер и ораторий Генделя теснейшим образом связана с характером и содержанием воплощаемой ими драмы. Договаривать то, что недоступно поэзии, — вот в чем главная роль оперно-ораториального оркестра. Его инструменты в большинстве случаев углубляют, дополняют образ, создаваемый вокальными средствами. Последнее особенно характерно для ораторий, где активность оркестра как бы восполняет отсутствие сценического действия. Правда, это не исключает и крупных сольных эпизодов. Но они возникают главным образом в моментах описательных, например при изображении природы. Так, блестящая, с развернутой каденцией, флейтовая партия имеется в оратории «О радости, печали и мудрости» (1740), где в речитативе (№ 8) флейта и голос (сопрано) имитируют пение соловья и, совместно концертируя, соревнуются в виртуозности.

Сближение вокальной и оркестровой сфер безусловно обогащало возможности инструментов. Усиливалась вокализация инструментального стиля, умножались исполнительские приемы. Но природа оперно-ораториальных жанров, да еще столь ранней поры, влекла определенную скованность инструментального начала, подчинение его стихии вокала. Сольные эпизоды возникали главным образом с целью поддержки голоса, ансамблевые — большей частью как фон, оттеняющий выразительность вокальной партии.

Кульминацией генделевского инструментализма явились монументальные концерты гросси. Ранние образцы этого жанра, в частности у Корелли, полностью перенимают признаки сонаты, с ее величавым сопоставлением патетических или лирических медленных частей и инвенционно-фигуративных быстрых. Даже группа солирующих инструментов (две скрипки и виолончель) копирует состав трио-сонаты.

Гендель решительно драматизирует жанр, углубляет контрасты, индивидуализирует тематизм, расширяет сферу инструментально-выразительных средств. В концертирующую группу (concertino — кончертино) включаются различные инструменты и среди них — духовые.

<sup>1</sup> Состав оркестра: гобой, виола да гамба, арфа, теорба, первые и вторые скрипки, альт, бас (без чембало).

Большинство генделевских концерти гросси с духовыми входят в опус 3, написанный в 1734 году. Он содержит шесть концертов, называемых иногда «гобойными». Такое определение неточно. Гобой действительно включен в каждый из них, но не является солирующим в полном смысле слова: его функция не выходит за грани ансамблевого концертирования. Из духовых, кроме гобоя, интересно использована флейта; фаготы, за редким исключением, дублируют струнный бас.

Концерто гроссо № 1 (B-dur)<sup>1</sup> состоит из трех коротких частей: двух Allegro, разделенных Largo. Драматургия строится на резком обострении контрастов. Две быстрых части подчеркнута динамичны; в основе их развития — гобойно-скрипичные диалоги. Средняя часть — одна из вдохновеннейших страниц генделевского творчества. Ее сосредоточенно-скорбный характер воплощается скупыми, но необычайно выразительными средствами. Вначале две продольные флейты, гобой и фагот играют лирически проникновенный хорал. В центре части возникает скорбный дуэт гобоя и скрипки, где духовой инструмент, диалогизируя со струнным, не уступает ему ни шириной дыхания, ни наполненностью кантилены.

14

FLAUTI I, II UNIS.

OBOE

VIOLINI I, II

VIOLE I, II

FAGOTTI I, II

BASSO CONTINUO

CEMBALO E VIOLONCELLO I

OBOE

VIOLINI I, II

FAGOTTI I, II

CEMBALO E VIOLONCELLO I

Solo

Solo

<sup>1</sup> Состав: две скрипки, два гобоя, две флейты, два альты, два фагота и бассо-континуо.



В пятичастном концерте № 2 (B-dur)<sup>1</sup> более всего для нас интересно Largo (II часть), предназначенное для гобоя соло. Здесь на фоне довольно густой ткани струнного аккомпанемента подчеркиваются лирические качества гобойного звучания.

В состав концерта № 3 (G-dur)<sup>2</sup> из числа духовых входят поперечная флейта или гобой. Специфика духовой партии в I части более флейтовая, очень близкая по фактуре быстрым частям сонат для флейты. Здесь имеются крупные сольные эпизоды, а в фактуре преобладает подвижное ритмизированное «деташе», преимущественно во второй октаве. В таком же плане решены диалоги со скрипкой. В коротком Adagio (соло флейты с прозрачайшим аккомпанементом струнных) Гендель прибегает к чрезвычайно редко используемому в его эпоху нижним звукам инструмента (вплоть до  $e_1$ ). Их нежный в *pianissimo* почти бесплотный, грудного оттенка тон, придает сольной партии мечтательно-поэтическую окраску.

В других концертах следует отметить прекрасную патетическую взволнованную партию гобоя (в унисон со скрипкой) во вступительном Largo концерта № 4 (F-dur)<sup>3</sup> и характерные афористические терцовые реплики гобоев в I части концерта № 6 (D-dur).<sup>4</sup>

В концерти гротти Генделя рождаются новые принципы интерпретации духовых инструментов в оркестре. Они определяются непосредственно характером и содержанием музыки (вне связи с ситуациями сюжетно-драматического порядка). Смысловая нагрузка, выпавшая на долю инструментов, многосто-

<sup>1</sup> Vivace, Largo, Allegro, Menuet, Gavotte. Состав: две скрипки (кончертино), две скрипки (кончертино гротто), два гобоя, альт, две виолончели, бас-континуо.

<sup>2</sup> Largo e staccato, Allegro, Adagio, Allegro. Состав: первая скрипка (кончертино), первая скрипка (кончертино гротто), вторая скрипка, поперечная флейта или гобой, альт, бас-континуо.

<sup>3</sup> Largo, Allegro, Andante, Allegro. Состав: две скрипки, два гобоя, альт, бас-континуо.

<sup>4</sup> Vivace. Allegro. Состав: две скрипки, два гобоя, альт, фагот, виолончель, бас-континуо, орган, клавесин.



ронне стимулирует развитие их выразительных возможностей, дотоле скрытых или знакомых лишь сольной практике. Расцветает та «экспрессивная характерность «высказывания» инструмента с учетом своеобразия его интонаций», о коей говорил Асафьев, считавший ее одним из первых условий становления инструментального стиля.<sup>1</sup> В произведениях Генделя этот процесс коснулся из духовых гобоя и флейты.

Обращаясь к сольным произведениям Генделя для духовых, надлежит отметить два гобойных концерта (со струнными), входящих в цикл четырех концерти-гросси (1740). В первом из них (B-dur)<sup>2</sup> привлекательны Allegro и певучая Сицилиана. Другой (№ 3, g-moll),<sup>3</sup> переложенный в наше время для многих инструментов, прочно вошел в концертный репертуар. Несмотря на то, что он принадлежит к раннему периоду творчества Генделя (написан в 1703 г. в Гамбурге), возвышенное Grave с его монологическими, почти «говорящими» интонациями — один из шедевров патетического стиля композитора. По проникновенности экспрессии оно может быть поставлено в один ряд с лучшими ариями генделевских скрипичных сонат.

Трубы и валторны применялись Генделем главным образом в оркестре<sup>4</sup> как дополнительные инструменты для торжественных церемониальных, военных и других аналогичных эпизодов.<sup>5</sup> Использовалась чаще всего техника кларино. Валторновые партии достигали крайне высоких звучаний — до 16-го обертона. К тромбонам Гендель прибегал исключительно редко.<sup>6</sup>

Иной характер носит интерпретация духовых инструментов в так называемых пленэрных жанрах, то есть в произведениях, предназначенных для исполнения на открытом воздухе. К ним относятся два концерта для двух хоров духовых инструментов в сопровождении струнного оркестра (F-dur и B-dur; около 1750 г.) и известные концертные композиции «Музыка на воде» (ок. 1717) и «Музыка фейерверка» (1749). Здесь роль труб и валторн весьма заметна. Все инструменты оркестра объединены в компактные, родственные по тембру и характеру группы. В «Музыке фейерверка», например, они выглядят так: трубы с литаврами (9 трубачей, 3 литавриста), валторны (9 исполнителей), гобой и фаготы (24 гобоиста и 9 фаготистов). К по-

<sup>1</sup> См. с. 127.

<sup>2</sup> Adagio, Allegro, Siciliana (Lagro), Vivace. Состав: гобой соло, первая скрипка, вторая скрипка, альт, басса-континуо.

<sup>3</sup> Grave, Allegro, Sarabande (Lagro), Allegro. Состав: гобой соло, первая скрипка, вторая скрипка, альт, басса-континуо.

<sup>4</sup> Исключение составляет лишь концерт для двух валторн и струнных (F-dur № 2 в серии из четырех концерти-гросси, 1740). Имеется собственно, одна медленная часть — Largo. Партия валторн — в основном реплики параллельными терциями. Состав оркестра: две скрипки, два гобоя, альт (по желанию), бас.

<sup>5</sup> Обычно две-три партии труб, иногда еще две валторны октавой ниже.

<sup>6</sup> Наиболее известный случай — в оратории «Израиль в Египте» (№ 6).

следним можно по желанию присоединить струнные.<sup>1</sup> Метод такого «усиления» рожден декоративным, «уличным» характером музыки, требующей подчеркнута броских, ярких эффектов. Композитор находит их в тембровых контрастах (когда группы перекликаются между собой), в сопоставлении *tutti* и отдельных групп, в трубных эпизодах кларино и губных трелях валторн. В процессе дальнейшего формирования духового инструментального стиля этот принцип инструментовки не сыграл заметной роли. Главные достижения Генделя заключили камерные, оперно-ораториальные сочинения и концерты гросси.

#### БАХ

Хорошо известен вклад, сделанный великим Бахом (1685—1750) в скрипичную, виолончельную и органную и клавирную музыку его эпохи.<sup>2</sup> Менее исследована в его творчестве сфера духовых инструментов. Речь здесь может идти прежде всего о представителях флейтового и гобойного семейств. Фагот в подавляющем большинстве случаев использовался для поддержки струнной басовой партии, а трубы и валторны — как дополнительные инструменты в оркестре.<sup>3</sup> К тромбонам Бах прибегал лишь изредка в церковных кантатах с целью усиления голосов хора.

Значительное место среди камерных произведений Баха для духовых занимают его флейтовые сонаты: три для флейты с цифрованным басом (C-dur, e-moll, E-dur); три для клавесина и флейты (h-moll, Es-dur, A-dur); соната для флейты и скрипки с цифрованным басом (G-dur); для двух флейт с цифрованным басом (G-dur); для флейты соло (a-moll). Они явились одной из важных ступеней в развитии как флейтового, так и духового искусства в целом. Бах не только поддерживал предшествующую эволюцию флейты, но в значительной степени определил ее дальнейший путь. Его сонаты сохранили свое значение до наших дней. Наряду с моцартовскими, баховские сочинения для флейты составляют фундамент современного флейтового исполнительства.

<sup>1</sup> Состав в «Музыке на воде»: валторны, гобои и фаготы, струнные. Лишь иногда — трубные тембры. В концертах каждый из духовых хоров однороден: группы первого концерта составляют гобои и фаготы; второго — валторны, гобои и фаготы.

<sup>2</sup> Инструментальная сфера привлекала Баха. Он свободно играл на скрипке, альте, был замечательным виртуозом на органе и клавире. Бах приобрел известность и как выдающийся конструктор и эксперт в области музыкальных (главным образом, клавишных) инструментов. Значительные усовершенствования внесены им в механизмы органа и клавесина.

<sup>3</sup> Трубы — обычно три — применялись в музыке торжественного, праздничного характера. В первой и второй партиях использовалась техника кларино, третья труба играла в среднем регистре. Валторнам поручалась большей частью мелодическая роль.

В сонатах Баха для флейты наиболее значительны по содержанию подвижные части, особенно первые. Им свойствен яркий эмоциональный тонус, развитая фактура — энергичные акцентированные синкопы, быстрые триольные последовательности с залигованными синкопированными сильными долями, смена двудольных ритмов трехдольными, нередко в пределах одного такта и т. д. Чрезвычайно динамизируются такие полифонические формы как канон, которому придается энергично взволнованный сильный характер (с яркой партией флейты).

Бах чутко ощущает инструментальную специфику. В I части сольной сонаты a-moll — едва ли не труднейшей из всего флейтового репертуара — характер музыки обуславливает типичный для флейты, чуть «портаментированный» протяжный штрих; опора на основные тональные ноты требует мягких характерных «нажатий» дыхания, большие скачки не только подчеркивают динамизм музыки, но весьма эффектны в чисто инструментальном, виртуозном плане, создавая красочную «игру регистров». Последнее особенно рельефно в Куранте указанной сонаты (такты 13, 15).

Медленные части обычно написаны в танцевальных формах (аллеманда, сарабанда, сицилиана и т. д.) В них господствует светлый, лирический колорит, как бы разряжающий напряжение подвижных разделов. Тонко используется тембр флейты, ее регистры — нижний (при сильном, опертом дыхании густой, сочный, особенно на деревянных флейтах той эпохи), средний (более слабый, нежной, мягкой окраски). В кантиленах применяется преимущественно (особенно в начальном изложении) верхний тетракорд первой октавы и почти вся вторая октава (например, Сарабанда в сольной сонате a-moll или Сицилиана в сонате Es-dur).

Бывают и исключения. Например, в Adagio сонаты C-dur использованы все регистры флейты. Эта часть углубленно-созерцательная, флейта в ней звучит даже несколько сурово.

К числу шедевров флейтового репертуара следует отнести знаменитую сюиту h-moll для флейты, двух скрипок, альты и баса. Характер солирующего инструмента подчеркнут здесь с необычайной чуткостью, подмечены специфические его черты: легкость звукоизвлечения, изящество в быстрых движениях, нежность, поэтичность звучания. Сюита h-moll — одно из сложнейших произведений для флейты. Огромная, разделенная на три раздела увертюра (Grave, фугированное Allegro, Lento), требует буквально необъятного дыхания. Не случайно исполняют ее обычно два флейтиста (второй дублирует солиста в моменты смены дыхания). Виртуозны, с большими скачками сольные эпизоды флейты в Полонезе (5-я часть) и веселом, грациозном, но чрезвычайно технически сложном финале.

Не менее чем камерная, примечательна сфера оркестрового творчества Баха. Об особенностях баховского оркестра сказано

немало. Обычно подчеркивается его полифоническая природа и вытекающий отсюда «тесситурный» принцип разделения голосов без особого учета специфических особенностей инструментов. Указывается также и на то, что инструментовка Баха немало зависела от тех условий, в которые он был поставлен в Лейпциге, где протекла почти вся его жизнь. Великий композитор действительно постоянно испытывал недостаток в исполнителях и писал большей частью не для тех инструментов, которые требовал его художественный замысел, а для имевшихся в данный момент под рукой. «В официальной записке от 1730 года Бах сообщает, что у него нет ни третьего трубача, ни третьего гобоиста, ни альтиста, ни виолончелиста, ни контрабасиста, даже скрипачей недостаточно, а на фаготе играет помощник городских трубачей!»<sup>1</sup>

Однако полифоническая обезличенность инструментовки свойственна далеко не всем оркестровым произведениям Баха. Среди них есть и такие, где особенности отдельных инструментов получают первостепенное значение. Сюда прежде всего следует отнести ансамблево-оркестровые Бранденбургские концерты,<sup>2</sup> составившие вершину не только баховского оркестрового стиля, но и всего жанра концерто грассо.

Для Бранденбургских концертов, даже по сравнению с концерти грасси Генделя, характерно резкое усиление контрастов между частями (динамичной, «драматической» первой, патетической или лирически-аризонной второй, моторным жанровым финалом). Присущий музыке Генделя репрезентативный стиль в целом не свойствен Бранденбургским концертам. Соответственно в них несколько меняются и моменты инструментального концертирования, получающие характер драматически действенный в быстрых частях (полифонических или гомофонических, подчас со скрытой полифонией) и возвышенно-патетический — в медленных.

Бранденбургские концерты Баха (за исключением Первого) почти одинаковы по композиции цикла, но разнятся составами струнных и духовых солирующих инструментов. Так, концертирующую группу Первого концерта составляют скрипка-пикколо, две валторны, три гобоя и фагот; Второго — труба, флейта, гобой, скрипка; Четвертого — скрипка и две продольные флейты; Пятого — поперечная флейта, скрипка и чембало.<sup>3</sup>

В основу баховских концертов положен старинный принцип взаимодействия *tutti* и *concertino*, но он получает новую интерпретацию. «Здесь уже нет механической смены *tutti* и *concertino*, — пишет Швейцер, — обе звуковые группы находятся

<sup>1</sup> Альберт Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. «Музыка», М., 1964, с. 623.

<sup>2</sup> Числом шесть. Написаны в 1721 г. для маркграфа бранденбургского Христиана Людвига, страстного меломана, содержавшего превосходный оркестр.

<sup>3</sup> Третий и Шестой концерты написаны для струнного состава.

в напряженном взаимодействии, разделяются, чтобы вновь объединиться, и все это в силу непостижимой художественной необходимости. И то, что происходит с темой, видоизменяющейся под воздействием этих сил,— это, собственно говоря, и есть «концерт». Здесь словно осуществлено то, что философия всех времен изображала как последнюю тайну высшего творения — саморазвитие идеи, творящей свою противоположность, дабы преодолеть ее, затем снова создающей новую противоположность, чтобы снова преодолеть, и так далее, пока она не вернется к себе самой после того, как исчерпана жизнь».<sup>1</sup>

У Баха концерты гротески неизмеримо более сложны по содержанию, чем у его предшественников. Он как бы переводит жанр в некую психологическую сферу. Соответственно рождается и новый стиль письма, характеризующийся контрастами тембров, ритмических комбинаций, богатством инструментальных голосов, сплетений и противопоставлений *tutti* и *concertino*.

Так, в I части Первого концерта (F-dur)<sup>2</sup> спокойно-торжественное движение подчеркивается размеренной последовательностью сменяющих друг друга тембров — гобоев, валторн, фагота и скрипок. В патетически-импровизационной II части главные солисты — гобой и скрипка-пикколо — вначале поочередно излагают тему. Дальнейшее представляет собой неповторимый по красоте их дуэт, перемежаемый вкраплениями фагота со струнным басом (в унисон). Гобойная партия с небольшой каденцией в конце части — одна из наиболее замечательных в оркестровых произведениях той эпохи. Тембр инструмента, одухотворенный богатством мелоса, приобретает необыкновенную выразительность. Жанровый колорит в трио Менуэта (IV часть) подчеркивается солирующими инструментами. Два гобоя и фагот воспроизводят звучание волынки, затем двум валторнам и гобою поручен простенький деревенский наигрыш.

Концерт дает все основания говорить о значительной индивидуализации партий духовых инструментов. Более всего это относится к валторнам. Столь развитые их партии в инструментальной музыке XVII — I-й половины XVIII века встречаются впервые. Интенсивное движение двух валторн (параллельными терциями) в I части концерта, их густой, «тягучий» тембр, объединяет всю оркестровую ткань. Бах использует здесь диатонические последовательности верхнего валторнового регистра, а в кульминации — протяжные высокие обертоны (f<sup>2</sup> — es<sup>2</sup> у первой валторны, d<sup>2</sup> — c<sup>2</sup> — у второй), с их светлым и в то же время напряженным характером. В трио Менуэта партии валторн виртуозны.

<sup>1</sup> Альберт Швейцер. Иоганн Себастьян Бах, с. 300.

<sup>2</sup> Allegro, Adagio, Allegro, Menuet-Polonaise. Состав: две валторны, три гобоя, фагот, скрипка-пикколо, первая и вторая скрипки, альт, виолончель, басса-континуо.



Allegro Второго концерта (F-dur)<sup>1</sup> по характеру музыки и инструментовке очень близко Allegro Первого концерта. Из медных духовых в него включена труба (in C). Ее партия написана в ином плане, чем валторновые в предыдущем концерте. Если последние являлись как бы частью tutti и сливались с оркестровым звучанием, лишь дополняя, «сплавивая» его своим тембром, то здесь труба в полном смысле слова — инструмент концертирующий. Она словно парит над оркестром. Блеск ритмизованных пассажей, виртуозные губные трели, «сверхвысокие» звукоизвлечения (достигающие g<sup>3</sup>) — все это являет собой наиболее яркое проявление стиля кларино натуральной трубы эпохи Баха.

В элегическом Andante гобой, продольная флейта и скрипка, сплетаясь в трехголосном каноне на фоне басса-континуо, поют светлую, лирическую, несколько печальную мелодию.

В Четвертом концерте (G-dur)<sup>2</sup> партия «violino principale»<sup>3</sup> столь значительна, что его нередко относят к числу скрипичных произведений Баха. Однако и роль флейт здесь достаточно рельефна, особенно в I части — блестящем рондо. Звучание продольных флейт отвечает и пасторальным образам II части.

Иначе трактуются солирующие инструменты в Пятом концерте (D-dur).<sup>4</sup> В противовес торжественно-пышному, грузному tutti возникает лирически-певучая, на широком дыхании партия концертино (поперечная флейта, скрипка и чембало). Диалоги-сплетения флейты и скрипки, их взволнованные переклички на фоне легких, полетных пассажей чембало, длительные, полные внутреннего динамизма нарастания (например, такты 70—101), несут в себе явные преромантические черты. Партия флейты по выразительности равна скрипичной.

Но еще более, чем в концерти grossi, выразительные возможности духовых инструментов раскрываются у Баха в вокальных произведениях. Отграничить область вокальную от области инструментальной в кантатно-ораториальных сочинениях Баха, по сути дела, невозможно. Музыкальная культура Европы не знает другого примера столь тесного и органического слияния вокального и инструментального стилей.

Многочисленные духовные кантаты Баха, равно как и ряд его ораторий, явились плодом величайшего «самораскрытия» композитора. В них выражен его идейный мир, заключены моменты глубоких личных откровений. Чрезвычайно скупы в этих

<sup>1</sup> Allegro, Andante, Allegro assai. Состав: труба, продольная флейта, гобой, скрипка (концертирующие), первая и вторая скрипки, альт, виолончель, басса-континуо.

<sup>2</sup> Allegro, Andante, Presto. Состав: скрипка, две продольных флейты (концертирующие), первая и вторая скрипки, альт, виолончель, контрабас, континуо.

<sup>3</sup> Principale (итал.) — главный (голос в ансамбле или регистр органа).

<sup>4</sup> Allegro, Affettuoso, Allegro. Состав: флейта (поперечная), скрипка, чембало, виолончель, басса-континуо.

баховских шедеврах средства художественного выражения. В основу проникновенных, тончайших по настроению и характеру арий кантат и ораторий положено нередко лишь содружество голоса и концертирующего инструмента. В их сочетании раскрывается такое богатство выразительных ресурсов, какого не знало еще музыкальное искусство. В значительной степени это объясняется своеобразием подхода композитора к тексту. Не связывая себя рифмой, размером и другими особенностями формы поэтического произведения, Бах «кристаллизует» внутреннюю идею последнего прежде всего музыкальными средствами. Композитор сохраняет лишь общее «множественное» значение текста, равно как и сам остается в пределах обобщенной, возвышенной, лирико-философской сферы, столь свойственной его индивидуальности. Бах «мысленно преобразует свой текст, представляя его себе таким, каким он должен звучать в музыке. Отдельные слова — лишь слабые тени его музыкальных мыслей. Бах относится к своему тексту активно — он не вдохновляется им, но сам одухотворяет его. Музыка Баха просветляет содержание слов; без нее слова остались бы беспомощными и часто банальными».<sup>1</sup>

Стало быть, Бах углубляет и расширяет содержание текста настолько, что последний получает в музыке новое образное толкование. В решении такой сложнейшей задачи и возникает несравненный синтез вокального и инструментального начал, составивший главную особенность этого раздела баховского творчества.

Композитор соединяет голос и инструмент. Но отнюдь не в привычном соотношении солиста и аккомпаниатора. Оба голоса — вокальный и инструментальный — равнозначны. От голоса требуется то же, что и от инструмента, а от инструмента — то же, что и от голоса. Тот и другой как бы преодолевают рамки своей специфики. Музыкальному инструменту придается нередко буквально «говорящая» выразительность. Истоки ее принято искать в оперно-ораториальном речитативном стиле, но, очевидно, немалую роль сыграло и воздействие речевых интонаций. В своей эстетике композитор сближал музыкальное искусство с ораторским, говоря о «схождении и согласии» того и другого.<sup>2</sup> В то же время вокальная партия приобретает временами типично инструментальный характер, раскрывая при этом богатство новых выразительных возможностей. Возникает «синтетический» вокально-инструментальный

<sup>1</sup> Альберт Швейцер. Иоганн Себастьян Бах, с. 345.

<sup>2</sup> Там же, с. 133. По свидетельству учеников Баха, он «учил их смотреть на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосное музыкальное сочинение — как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них говорила хорошо и вовремя, а если не имеет, что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее дойдет очередь» (Э. К. Розенов. И. С. Бах (и его род). М., 1911, с. 72).

стиль, рождаемый творческим замыслом, содержанием, характером произведения. Он столь же оригинален и самобытен, как и самый баховский мелодизм, склонный, по тонкому наблюдению Т. Ливановой, к слову граней между вокальным и инструментальным письмом.<sup>1</sup>

Одним из наиболее ярких и известных примеров такого синтетического вокально-инструментального содружества является сочетание голоса (альт) и скрипки в трагической арии Петра в «Страстях по Матфею». Идея глубочайшей и возвышающей скорби воплощена здесь не только замечательной патетически-импровизационной мелодией с ее «рыдающими» интонациями и взволнованным ритмическим дыханием, но и в огромной степени невиданным слиянием голоса с инструментом, звучанию которых придана такая поразительная проникновенность, что, кажется, не фантазия художника, а самая человечность в ее высочайшем понимании одухотворила эти несравненные партии. Однако здесь в качестве солирующего инструмента выведена скрипка. Быть может, ее теплая кантилена, во многом отвечающая такому значительному музыкальному содержанию, облегчила задачу композитора? Решится ли он в аналогичном случае обратиться к духовым, с их относительно узкими исполнительскими возможностями?

Стоит лишь бросить общий взгляд на кантатно-ораториальное творчество Баха, и мы убедимся, что на этот вопрос может быть дан только утвердительный ответ. Концентирующие флейта и гобой в баховских ариях встречаются весьма часто. Аналогичным образом использована валторна, получившая сольную партию в басовой арии Мессы *h-moll*.

Наряду с инструментами нового для того времени типа, Бах охотно использует и старинную продольную флейту и ранние разновидности гобоя — *da caccia* и гобой *d'amur*. В проникновенной арии в «Страстях по Иоанну» (№ 63) партия голоса (сопрано) сопровождается двумя продольными флейтами и двумя гобоями *da caccia*. Эти уже отмирающие в эпоху Баха инструменты интерпретируются им с поразительным вдохновением.

Чем объяснить тот факт, что Бах, этот «реформатор инструментов», обращается к тем их видам, которые уже вытеснялись из практики? Быть может, ответ на наш вопрос заключается в том, что интенсивный процесс формирования новых инструментов, совершавшийся в XVII — I-й половине XVIII века, имел свои теневые стороны. Происходила замена многочисленных и широко разветвленных ранее разновидностей несколькими «универсальными» типами. Последние, концентрируя в себе лучшие качества своего вида, вместе с тем теряли неко-

<sup>1</sup> Т. Н. Ливанова. Музыкальная драматургия Баха, часть I. Симфонизм. Музгиз, М.—Л., 1948, с. 12.

торые грани выразительных средств вытесняемых ими инструментов. Происходила определенная унификация, в известной мере обеднявшая тембровую палитру. Обращаясь к старинным инструментам, Бах, очевидно, и восполнял эти утраты.

Вокальные сочинения Баха с участием солирующих духовых по силе художественного воздействия несколько не уступают таковым же с участием солирующих струнных. Обратимся, например, к арии из кантаты 159, где голос (бас) сочетается с гобоем. Не часто можно встретить произведение, полное такого глубокого благородства и спокойной мудрости. Широта дыхания необъятна. Вдохновенная мелодия насыщена сдерживаемой эмоциональностью, что сообщает музыке своеобразный романтический колорит. Приводим вступление:

15

OBOE

VIOLINO I

VIOLINO II

VIOLA

CONTINUO

В указанном произведении «синтетичность» вокально-инструментального стиля Баха сказалась особенно отчетливо. Типичный для инструментального ансамбля контрапункт — протяжная равномерно усиливаемая басовая нота — словно переселился сюда с нижней строчки партитуры какого-нибудь концерти grossi. Но он поручен певцу. А на этом фоне гобой буквально выпевает свою вокального характера мелодию. Восходящие, крещендируемые по мере повышения регистра секвенции выглядели бы вполне натурально в любом инструментальном концерте. Однако Бах отдает их голосу. А гобой в это время поручает едва ли не «говорящие» речитативные сольные реплики. В следующий момент функции солистов меняются и каждый из них как бы вновь оказывается в своей природной сфере. Внедрение вокальных приципов в инструментальную сферу и инструментальных — в вокальную неизмеримо обогащает выразительные возможности обеих сфер. Партия гобоя требует совершенного владения дыханием. Оно должно быть протяженным, кантиленным, опертым, как у певца. Гобоист должен овладеть глубокими акцентами-нажимами, столь свойственными характеру баховского мелодизма, мягкостью и точностью атаки, ровностью, тонкостью филировок, богатством динамики. Разнообразится и исполнительская техника: возникает целый ряд аппликатурных особенностей, связанных с новыми художественными требованиями, совершенствуется амбушюрный аппарат, все более осознается необходимость его координации с аппаратом дыхания.

Все это получает не частное, но общее значение и в равной мере относится к любому из инструментов, используемых Бахом в вокально-инструментальном творчестве. В нем везде мы сможем наблюдать становление новых особенностей инструментализма.

Творчество великих мастеров позднего барокко (Вивальди, Генделя, Баха) явило собой новый и крупный этап эволюции духового искусства. Возникают заново и получают дальнейшее развитие такие жанры, как инструментальный концерт, концерто grosso с духовыми инструментами в составе концертирующих групп, окончательно кристаллизуется жанр сольной сонаты. В кантатах и ораториях Баха рождается плодотворнейший вокально-инструментальный синтез, выявляющий огромный потенциал выразительности солирующих духовых. Во всех этих жанрах завоевывается блестящий концертный стиль, раскрывающий как виртуозные возможности духовых инструментов, так и их способность к воспроизведению лирико-драматических и патетических образов (последнее особенно обуславливалось характером медленных музыкальных движений).



В полифоническом оркестре Генделя и Баха также шла своя эволюция, в значительной степени опровергающая широко бытующее в музыковедческих трудах мнение о его тембровой нейтральности. В действительности здесь протекал интенсивный процесс индивидуализации отдельных голосов оркестра, связанный с дифференциацией их драматургических функций. Выразительные возможности духовых инструментов (в первую очередь флейты и гобоя, но в известной мере и других представителей духового семейства — фагота, натуральных трубы и валторны) получают при этом исключительно глубокую интерпретацию, во многом стимулировавшую их дальнейшее развитие. Параллельно пролегал и другой путь формирования духового искусства.

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ  
И НОВАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА. РАМО.  
МАНГЕЙМСКИЕ СИМФОНИСТЫ

Линия светского искусства, связанного с придворной культурой, породила, как мы уже писали, стиль рококо. Этот стиль особенно ярко развился во Франции, где в первую очередь следует указать на традицию, идущую от Люлли к Ж.-Ф. Рамо (1683—1764). Музыка Рамо присущи характернейшие признаки рококо — декоративность, изящество, пластика, галантность, стилизованная описательность, пасторальность. Рамо был одним из самых последовательных апологетов гомофонно-гармонического склада письма. В своем трактате о гармонии он утверждал большое ее выразительное значение и в собственном творчестве придерживался гомофонии. В его оркестре ясно выделенная мелодия опирается на сопровождение гармонического плана. Такая структура приводит к тому, что Рамо культивирует среди духовых главным образом деревянные духовые высокого регистра, как более удобные для мелодических построений — флейту и гобой (по две партии). Они часто дублируют скрипки, но активно функционируют и в качестве солистов: в пасторальных сценах или в картинах звукоизобразительного плана. Такова, например, сцена бури в опере-балете «Галантная Индия» (1735) где на фоне напряженно пульсирующего тремоло струнных флейта, перебивая взволнованные реплики певицы, как бы имитирует гаммообразными пассажами порывы ветра.

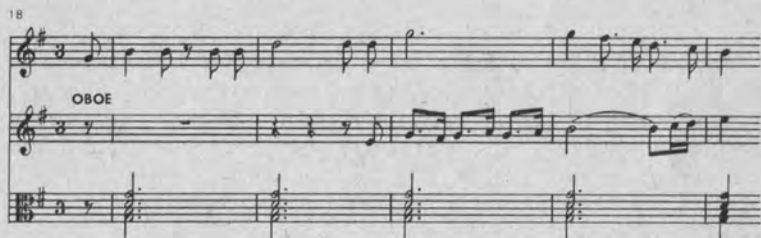




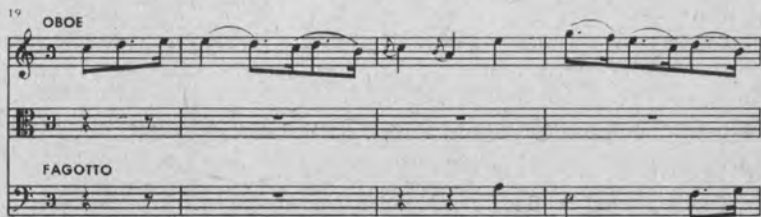
Приведем и пример пасторального «дуэта» флейты со скрипками из арии Лепиры:



В арии-полонезе, подражая народной мюзетте, гобой на слова «мюзетта звучит, звучит...» исполняет мелодию народно-танцевального характера:



В типично пасторальной сцене в опере-балете «Празднество Гебы» (1739) мелодия гобоя с сопровождением фагота воспроизводит пастуший наигрыш (средняя строка примера — вокальная):





Из других духовых инструментов в оркестре Рамо, кроме пары фаготов (используемых за редкими исключениями в гармоническом плане), применяются иногда трубы и валторны, традиционно звучащие в эпизодах фанфарно-сигнального характера, причем трубы почти всегда вместе с литаврами, а валторны дуэтом. Сведения о применении Рамо кларнетов (в пасторали «Акант и Кефис», 1751) сомнительны и возникли скорее всего в результате «нововведений» исполнителей и редакторов более позднего времени.

Как уже говорилось, в Италии и Германии рококо в его «чистом», «галантном» виде встречалось реже, в силу того что здесь гораздо шире распространилось воздействие теории аффектов<sup>1</sup> и связанного с ней сенсуализма. Отсюда чувствительность, сентиментализм мангеймского стиля, а также гамбургской школы. Видными представителями этой линии немецкого творчества были Г. Ф. Телеман и музыканты мангеймской школы, а их идеологом — И. Маттезон. Все они являлись поборниками гомофонического стиля, решительно выступая против полифонии, сохранившей свое значение в творчестве мастеров позднего барокко. «Пение — основа всей музыки. Тот, кто сочиняет, должен петь во всем, что он пишет», — говорит Телеман. Выразительность, мелодичность, свойственные вокальной манере, полагаются главной задачей нового музыкального искусства. «Какую бы пьесу ни писали, вокальную или инструментальную, все должно быть *cantabile*», — пишет Маттезон. «Кто играет на инструментах, должен быть знаком с пением», — вторит ему Телеман.<sup>2</sup>

Инструментальное искусство приравнивается по значению к вокальному. Симфонический элемент мощно проникает в немецкую оперу, где у Телемана, И. Гассе (1699—1783), К. Грауна (1704—1759), Н. Йомелли (1714—1774) значение драматического оркестра становится нередко важнейшим. Но что особо примечательно — совершенно изменяется понимание возможностей отдельных оркестровых инструментов. «Можно отлично изобразить простыми инструментами, — утверждает Маттезон, — величие души, любовь, ревность и т. п. Можно передать все движения души простыми аккордами и их последо-

<sup>1</sup> См. с. 138—139.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма, с. 203.

ваниями без слов, чтобы слушатель схватил и понял ход, сущность и мысль музыкальной речи, как если бы она была настоящей разговорной речью».<sup>1</sup>

Нужно ли говорить, в какой огромной мере такой подход к возможностям инструментальной музыки и инструментов подготовил почву для богатейшего расцвета инструментально-симфонической культуры, куда переместилась и магистральная линия развития духового искусства?

Симфония возникла под непосредственным воздействием итальянской, неаполитанской оперной школы, достигшей блестящего расцвета в творчестве Алессандро Скарлатти. В основе нового жанра лежала созданная Скарлатти трехчастная оркестровая оперная увертюра, или, как ее называли в ту эпоху, — симфония.<sup>2</sup> Выразительная и динамичная, она получила такую популярность, что отделилась от оперы, перешла на концертную эстраду и, захватив первенство среди других инструментальных жанров, начала здесь свой самостоятельный путь.

Влечение музыкантов к новой форме оказалось поистине всеохватным. За разработку ее принялись во многих странах Европы. Симфонии писались десятками и сотнями, возникали даже их периодические издания.

Наибольшее распространение симфония получила в Германии. Здесь она приобрела ту глубину, которая в дальнейшем стала характерной для инструментальных жанров периода классицизма.

Главными очагами формирования немецкой симфонии явились придворные капеллы в Берлине, Мангейме и, несколько позднее, Вене. Первая из них, возникшая на базе камерного оркестра прусского короля Фридриха II, известна как центр берлинской, или северогерманской школы. Здесь работали видные музыкальные авторитеты своего времени: братья Граун — известный скрипач и композитор инструментальной музыки Иоганн Готлиб (1702 или 1703—1771) и автор многих опер, ораторий и камерных сочинений упоминавшийся Карл Генрих; выдающийся исполнитель-флейтист и теоретик Иогани Иохим

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Э. Бюкен. Музыка эпохи рококо и классицизма, с. 205.

<sup>2</sup> Этот новый вид вступления к опере, подобно французской увертюре Люлли, заключал в себе три сменяющих друг друга движения. Однако, в отличие от французской (построенной по принципу медленно — быстро — медленно), итальянская увертюра Скарлатти открывалась и заканчивалась подвижными *Allegro*, разделенными спокойными *Andante* или *Adagio*. В становлении сонатно-симфонического цикла, кроме итальянской оперной увертюры, сыграли роль многие факторы. Нити протягиваются и к французской оперной увертюре Люлли, и к полифоническому циклу (прелюдия и fuga), и к старинной танцевальной сюите, и к оркестровым концертам Баха и Генделя, и к итальянской инструментальной музыке (клавирные сонаты Д. Скарлатти, творчество Дж. Самmartини, впервые отделившего увертюру от оперы, Вивальди, Локателли, Джеминьяни, Тартини — в сфере сонаты, концерта и камерно-инструментального ансамбля).

Квантц и талантливый композитор чех Франтишек Бенда (1709—1786). Находясь под назойливой опекой короля-солдата, композиторы берлинской школы в основном ограничивали свое творчество рамками придворного искусства. Их галантно-сентиментальные сочинения являли типичный пример музыкального рококо.<sup>1</sup>

По-иному развивалась кипучая музыкальная жизнь на юге Германии — в Мангейме. По сравнению с узкой, замкнутой, придворной эстетикой берлинцев, здешние музыкальные взгляды поражают широтой и демократизмом. В Мангейме, постоянно привлекавшем лучших иностранных музыкантов — итальянских, французских, чешских, — счастливо скрестились влияния передовых европейских школ с новонемецкими эстетическими воззрениями. При дворе культурного и просвещенного курфюрста Пфальцского Карла Теодора расцветали все жанры музыки: церковная, оперная, балетная, но более всего — симфоническая. Знаменитая мангеймская капелла славилась как лучший оркестровый коллектив Европы. По тем временам состав ее был весьма значителен. В середине XVIII века (1756), по сведениям Марпурга,<sup>2</sup> он включал двадцать скрипок, четыре альты, четыре виолончели, два контрабаса, две флейты, два гобоя, два фагота, четыре валторны, трубы и литавры. По свидетельству Моцарта, в 1777 году оркестр несколько увеличился (добавилось еще два контрабаса и два фагота); правда, осталось всего две валторны, но появилось два кларнета, впервые введенных в оркестровый состав. Здесь-то и возникло творческое направление, которое составило один из важных этапов в развитии европейской инструментальной музыки.

Во главе мангеймского оркестра находились выдающиеся композиторы, исполнители, дирижеры. Не случайно мангеймская капелла получила название «капелла генералов». Славе ее способствовал в первую очередь замечательный чешский музыкант Ян (Иоганн) Вацлав Антонин Стамиц (1717—1757), пользовавшийся среди современников огромной известностью как скрипач-виртуоз и композитор. Он руководил оркестром Мангейма с 1745 года. Рядом со Стамицем нужно назвать его соратника в деле создания мангеймской школы Франтишека Ксавера Рихтера (1709—1789) — скрипача, певца и композитора; талантливого, рано скончавшегося ученика Стамица, виолончелиста и композитора Антонина Фильца (1730—1760); дирижера и композитора, автора первой немецкой оперы «Гюнтер

<sup>1</sup> В Берлине работал в этот период и один из крупнейших представителей раннеклассического стиля 2-й половины XVIII в. второй сын И. С. Баха Карл Филипп Эмануэль Бах (1714—1788). Однако его принадлежность к северо-германской школе следует считать лишь формальной. Бах никогда не разделял полностью ее программы.

<sup>2</sup> См.: А. К а р с. История оркестровки, с. 135.



фон Шварцбург» Игнация Гольцбауэра (1711—1783), а также скрипачей Карло Джузеппе Тоэски (1724—1788), Карела (1745—1801) и Антонина (1754—1809) Стамицев — сыновей главы школы, Христиана Каннабиха (1731—1798), флейтиста Иоганна Баптиста Вендлинга (1720—1797). Все они успешно совмещали исполнительскую деятельность с композиторской и создали огромное число камерно-симфонических произведений.

Из исполнителей мангеймского оркестра на духовых инструментах, кроме флейтиста Вендлинга, до нас дошли лишь имена гобоистов Ф. Рамма (1744?—1811), Лебрюна (1759—1824) и фоготиста В. Риттера (1748—1808), служивших там в более поздние времена.

Мангеймцы работали, главным образом, над симфонией, рассматривая ее как самостоятельный, не связанный с оперой жанр инструментальной музыки. В ранних мангеймских симфониях рождалась черта нового инструментализма. Об этом, характеризуя «камерную симфонию» и противопоставляя ее «оперной симфонии», писал в 1745 году один из первых немецких критиков И. А. Шейбе в издаваемом им музыкальном журнале «Der Kritische Musikus»: «Появляются симфонии с облигатными валторнами. Это осуществляется на общем фоне выделения роли каждого инструмента в оркестре. Увеличивается значение вторых скрипок. Альты получают эпизодические мелодические фразы, духовой группе поручаются ответственные тематические соло. Исполняются мангеймцами так называемые «концертирующие симфонии», в которых каждый инструмент имеет до известной степени сольный характер без требования технической виртуозности».

Мангеймцы подготовили форму классической симфонии, закрепив четырехчастный цикл.<sup>1</sup> Они, и прежде всего Я. Стамиц, ввели в первую часть симфонии элемент разработки, основанной на сопоставлении двух тем.<sup>2</sup> Правда, от настоящей тематической разработки они были еще далеки.

Особенности мангеймского стиля вытекали непосредственно из художественно-эстетического направления их творчества. Отходя от патетики музыкального барокко, мастера мангеймской школы обратили сугубое внимание на лирико-драматическую сторону музыки. Если творчество берлинской школы развивалось исключительно в русле придворной музыкальной культуры и в значительной степени было ее отражением, то мангеймский симфонизм складывался под воздействием идейно-

<sup>1</sup> Allegro (типа предклассического сонатного), медленная часть (лирически-интимного, сосредоточенного характера), менуэт и финал.

<sup>2</sup> До мангеймцев к сонатно-симфоническим формам вплотную подошли итальянцы Д. Скарлатти (1685—1757), Перголесе (1710—1736), Тартини (1692—1770), Саммарини (1701—1775), но завершающая стадия в создании сонатно-симфонического цикла принадлежит немецким инструментальным композиторам.

эмоциональной атмосферы кануна эпохи «бури и натиска». Он явился, как справедливо пишет Т. Ливанова, «своеобразным обобщением всех главных музыкальных настроений — образов своего времени».<sup>1</sup> Отсюда взволнованность и эмоциональность, тонкие оттенки экспрессии, контрасты, столь свойственные этому «искусству выразительности». Разумеется, рождает оно и новую исполнительскую манеру.

Уже с середины столетия мангеймский оркестр почитается образцом силы, верности и точности исполнения. Но наибольшее впечатление на современников производили его динамические нюансы, в частности исключительная по тем временам способность к постепенным переходам от *piano* к *forte* и обратно. «Нет в мире оркестра, — писал известный поэт и эстетик Д. Шубарт, — который превосходил бы мангеймский по исполнению. *Forte* у мангеймцев подобно грому, их *crescendo* — водопад, их *diminuendo* — затихающее вдали журчание кристального потока; их *piano* — дуновение весны».<sup>2</sup>

После эхообразной динамики старого искусства, манера мангеймцев поразила музыкальный мир. Не следует, конечно, думать, что *crescendo* и *diminuendo* были изобретены ими. Тенденция к созданию посредствующих ступеней между *piano* и *forte* имела и ранее, например у Вивальди. Но теперь постепенные нарастания и спады звучности, подчеркивающие взволнованность, драматизм музыки, приобретали совсем иной характер. Медленный подъем *crescendo* требовал протяженности кульминаций. Вершины их становились весомее, ярче. Возникало широкое динамическое дыхание, которое как бы раздвигало форму симфонии.

Искусство длительных нагнетаний и спадов звучности требовало и значительного пересмотра приемов инструментовки. Ведь речь шла, по сути дела, о становлении новых принципов оркестрового звучания, в частности — классического *tutti*, причем в таком его понимании, которое сохранилось в своей основе до наших дней. Большое значение приобрели приемы группировки оркестровых инструментов. Они вытекали непосредственно из особенностей мангеймских симфоний: ярко выраженного гомофонного склада, мелодико-гармонических соотношений ведущих и аккомпанирующих голосов, отказа от бассо-континуо, роль которого зачастую выполняли «педализирующие» духовые инструменты. Таким образом, оркестровая партитура складывается в Мангейме совершенно по-новому. Она показывает уже довольно четкую дифференциацию отдельных инструментальных групп, в первую очередь струнной и деревянной духовой, отчасти медной духовой и ударной. *Так рож-*

<sup>1</sup> Т. Ливанова. Музыкальная классика XVIII века. Музгиз, М.—Л., 1939, с. 371.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Карл Нейф. История западноевропейской музыки, с. 202.

*дается — и в этом главная заслуга мангеймских мастеров — тот новый тип классического оркестра, который составил основу всего развития оркестровой культуры от Гайдна и Моцарта до наших дней.*

Под влиянием творческой манеры мангеймцев формируются и новые принципы духовой исполнительской культуры. Инструменты обретают яркую динамику, возникает иное, чем прежде, понимание *forte* и *piano*, границы которых неизмеримо расширяются. Соответственно получает развитие техника исполнительского дыхания, причем не только в смысле его протяженности и силы, но и как дыхания «кантиленного», способного служить опорой характерному для мангеймцев лирико-драматическому мелодизму. В их творчестве развивались и формы легких инструментальных движений, в большой мере предвосхитившие те фактурно-мелодические принципы, которыми широко воспользовался Моцарт, создавший в результате посещения Мангейма (в 1777 г.) целый ряд своих духовых шедевров.

## Глава VI

### РАЗВИТИЕ ДУХОВОГО ИСКУССТВА ВО 2-й ПОЛОВИНЕ XVIII СТОЛЕТИЯ

#### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ. ИНСТРУМЕНТАРИЙ

1750 год завершает старую полифоническую эру. Со смертью Баха теряет былое значение стиль барокко. Обобщенный гуманизм и религиозное мировоззрение его выдающихся мастеров уже не отвечают социальной природе новых эстетических воззрений. Общественная атмосфера Европы наполнена предчувствием революции. Под натиском новых идеалов, выдвигаемых передовыми представителями молодой буржуазии, расшатываются устои сословно-феодального общества. Во Франции формируется просветительская идеология, в соответствии с которой эпоха, затем весь XVIII век получит название «века просвещения». В Германии совершается своеобразная духовная революция, выразившаяся в мощном движении «бури и натиска» и в развитии немецкого идеализма (Кант).

В музыке все это нашло отражение в многообразных проявлениях стиля классицизма. Идеи французских энциклопедистов Руссо, Дидро, Вольтера оказывают огромное влияние на музыкальное искусство. Выдвигаются требования естественности, близости к природе, простоты выражения. Профессиональная музыка жадно впитывает лирические, «трогательные», сентиментальные интонации, характерные для вкусов «третьего сословия». В то же время становление страстного восторженного пафоса «бури и натиска» в Германии определяет другую сторону искусства переломной поры.

2-я половина XVIII столетия ознаменовалась победой светской тематики над духовной, гомофонного склада письма над контрапунктическим, утверждением новых музыкальных жанров: комической и героико-драматической оперы, классической сонаты, симфонии, камерного ансамбля, концерта.

Изменяется и картина музыкальной жизни. В ней преобладающее значение получают светские виды музыкальной практики. Еще очень сильно развито дворянско-аристократическое музицирование. В то же время все более расширяется сфера общественных концертов. Прививается музицирование в буржуазной среде.

2-я половина XVIII столетия становится эпохой интенсивного развития камерно-ансамблевой и симфонической культуры. В аристократических и богатых буржуазных домах культивируется игра в различных ансамблях, часто с участием духовых инструментов (квартеты, квинтеты с флейтой, гобоем и т. д.). Возникает и отдельная ветвь духового камерного исполнительства в виде застольной или пленэрной музыки типа серенад, дивертисментов, кассаций.<sup>1</sup> Наиболее характерным для них был парный состав деревянных духовых с валторнами (две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны), но часты были и иные варианты.



Ансамбль. XVIII в.

Произведения этого рода писали даже крупные композиторы — Гайдн, Моцарт.

В ряде европейских городов формируются симфонические оркестры, достигающие подчас огромных размеров. Коллективы в сто и более исполнителей Бёрни слышал в 1770 году на ежегодном состязании композиторов — членов филармонического общества в Болонье в церкви Сан Джованни ин Монте и в Неаполе во время празднества в церкви францисканцев. Те Деум К. Кампиони (1720—1793) исполняли во Флоренции хором и оркестром в 200 певцов и инструментов.<sup>2</sup> Оркестровые составы численностью в 130 и даже 230 музыкантов существовали в Англии, Германии.<sup>3</sup>

Профессиональное мастерство тогдашних оркестров не всегда отвечало высоким требованиям. Совершенство исполнения сплошь и рядом соседствовало с небрежной грубой игрой, фальшью, элементарными ошибками. Бёрни отмечает, что берлинская инструментальная школа «почти не прибегает к forte

<sup>1</sup> Кассация — музыкальное произведение типа сюиты, предназначенное для исполнения на открытом воздухе инструментальным ансамблем.

<sup>2</sup> См.: Чарлз Бёрни. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии, с. 103, 113, 129.

<sup>3</sup> См.: А. Карс. История оркестровки, с. 135.



и рiапо. Каждый исполнитель соперничает со своим соседом только в том, чтобы сыграть громче его».<sup>1</sup> О грубости известно-го зальцбургского оркестра говорит в письме отцу Моцарт.<sup>2</sup> Шумная манера итальянских оркестров отмечается критикой в конце века.<sup>3</sup> Общеизвестна борьба Глюка против рутинных традиций (в том числе и оркестровых) французской королевской оперы.

Вместе с тем имелись оркестры очень высокого качества. В Германии к ним следует отнести мангеймский оркестр, достигший во 2-й половине XVIII века замечательного мастерства, которым столь восхищался Моцарт. Де Бросс, сравнивая итальянские оркестры с французскими, пишет, что первые обла-дают «совсем иным... чувством верности и точности. Их орке-стры очень чутки к градациям и полутонам. Сто струнных и ду-ховых инструментов умеют аккомпанировать, не заглушая го-лосов».<sup>4</sup>

2-я половина XVIII века дает картину блестящего развития исполнительства на духовых инструментах. В первую очередь должны быть названы младшие члены семейства Безоцци, «про-должатели» музыкальной династии, о которой уже упомина-лось. Все они гобоисты, причем отменные виртуозы. Антонио Безоцци (1727—?) служил в Дрездене; Гаэтано (1707—1781) — в Париже, где его в 1770 году слышал Бёрни и оставил об этом восторженный отзыв. По Бёрни, Гаэтано—исполнитель «нового стиля»; он отмечает его «изысканную экспрессию и вкус».<sup>5</sup> Из заметки Бёрни ясно, что Гаэтано Безоцци владел виртуозным двойным стаккато—важным техническим приемом, целесооб-разность которого впоследствии стала подвергаться сомнению.<sup>6</sup>

Сыновья Антонио и Гаэтано Безоцци — Карло (род. в 1745 г.) и Джироламо младший (ум. в 1785 г.; служил при французском дворе) — также пользовались большой известностью как го-боисты-солисты.

Выдающимся исполнителем был немецкий гобоист И. Фишер (1733—1800), автор десяти концертов для этого инструмента и других произведений. Современники отмечали мягкое и неж-ное звучание, а также тонкую выразительность его игры. Фи-шера высоко оценил молодой Моцарт, написавший на тему его

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. XVII, с. 291.

<sup>2</sup> «Это одна из главных причин того, что Зальцбург мне противен: при-дворный оркестр там так груб, так распушен и так испорчен! Порядочный человек с хорошими манерами не может жить с такими людьми».— Письмо от 9 июня 1778 г. Там же, с. 292.

<sup>3</sup> См., например, там же, с. 313.

<sup>4</sup> См. там же, с. 284. Де Бросс (1707—1774), французский судебный дея-тель, оставивший интересные письма о музыкальной культуре Италии.

<sup>5</sup> Чарлз Бёрни. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии, с. 28.

<sup>6</sup> Применение двойного стаккато, бесспорного для валторны, трубы, флейты, до последнего времени считалось сомнительным в сфере гобойного и фаготного исполнения. Сейчас музыканты отходят от этой точки зрения.

менуэта фортепианные вариации. Правда, тембр его звука Моцарт назвал «исключительно носовым» и «органным».

Любимым гобоистом Моцарта был Ф. Рамм из Мангейма, отличавшийся чистым тоном и редкостной техникой, позволявшей свободно достигать  $f^3$ . Славился он и выразительностью исполнения адажио. Моцарт написал для Рамма квартет со струнными (F-dur). С высокой похвалой композитор отзывался об исполнении музыкантом одного из своих концертов, даже называл его «коньком Рамма».

Среди солистов-духовиков выделялся известный немецкий флейтист Доттель, работавший во Флоренции в 70-годах. Он явился автором ряда сонат и ансамблей для своего инструмента. Превосходно играл на продольной флейте англичанин-любитель Хемпсон. По словам Бёрни, он «добивался большой силы звука». Громкой славой пользовался гобоист оркестра церкви Сан-Антонио в Падуе — Маттео Биссиони Брешиано. Следует назвать замечательных английских фаготистов Миллера, Томаса Хогга, концертировавших в Лондоне во 2-й половине XVIII века, и Джона Маккинтоша (род. в 1767 г.), вступившего на артистический путь несколько позднее.<sup>1</sup>

Период после 1750 года и особенно последняя треть столетия протекает под знаком усиливающейся диспропорции между запросами творчества и возможностями инструментария. Техническое развитие инструментов значительно отстает от прогресса музыкального искусства. Происходит накопление новых творческих требований, приведшее в конечном счете к великой инструментальной реформе начала XIX века. А пока многочисленные попытки улучшений в области деревянных духовых обратились главным образом к расширению диапазонов, выравниванию звукорядов, совершенствованию хроматических тонов, которые, как и в предшествовавшую эпоху, достигались



Поперечная флейта.

С картины Ж.-Л. Давида. 1800 г.

<sup>1</sup> Lyndesau G. Langwill. The Bassoon and Contrabassoon, p. 173, 176.

преимущественно с помощью вилочной аппликатуры, частичного закрывания отверстий и изменения силы вдувания. В области медных духовых остройшей становилась проблема хроматизации натуральных труб и валторн.

Трудности хроматической аппликатуры привлекли внимание прежде всего к одноклапанной поперечной флейте. Англичане П. Флорио, К. Гедней, Р. Поттер, Д. Тессит, немец И. Тромлитц, датчанин П. Петерсен почти одновременно вводят ряд усовершенствований. Уже до 1760 года флейта оснащается механизмом для подстройки (металлической пластинкой, позволяющей выдвигать колена), а также клапанами «gis» (для мизинца), «f» (в двух модификациях: короткий поперечный и с длинным рычагом для мизинца левой руки<sup>1</sup>) и для левого большого пальца — «b». Таким образом, вкупе с имевшимся клапаном «dis», возник четырехклапанный инструмент, описанный И. Тромлитцем в 1786 году в книге «Краткий трактат об игре на флейте».<sup>2</sup> Очевидно, именно такую флейту запатентовал 28 октября 1785 года в Лондоне Ричард Поттер, назвав ее «улучшенной немецкой... с возможностью выдвижения колен и клапанами dis, gis, b, f». Еще в 1790 году немецкие торговые фирмы, наряду с немецкими флейтами «страсбургского» типа (имевшими 1—3 клапана), рекламировали «английские флейты с четырьмя клапанами и металлическими выдвижными частями».<sup>3</sup> В 1770—1780-х годах с изобретением клапана «c<sup>1</sup>» осуществилась мечта музыкантов о приравнении диапазона флейты в его нижней границе к гобойному, а клапан «cis» завершил формирование шестиклапанной поперечной флейты, непосредственно предварившей флейтовые типы XIX столетия. Хотя эти усовершенствования не устранили полностью недостатков интонации и звукоряда флейты, она все же приобрела несколько более широкие возможности игры в разных тональностях, сравнительную свободу модуляций и получила признание в качестве популярного концертного инструмента.

Эволюция гобоя, более чем других духовых инструментов, была связана во 2-й половине столетия с исканиями в исполнительской сфере. Тембр ранних гобоев при всей неповторимости колорита страдал, однако, некоторой приглушенностью. Отмечая способность гобоя к слиянию с другими инструментами, Квантц вместе с тем призывал оркестровых гобоистов играть так, чтобы звук не терялся, хотя оркестры той эпохи звучали менее сильно, чем современные. Байнс отмечает, что известный английский педагог описываемого периода добивался у своих учеников звука, приближающегося к скрипичному, не смущаясь

<sup>1</sup> Есть сведения, что длинный клапан «f» появился только в конце века.

<sup>2</sup> I. G. Tromlitz. Kurze Abhandlung vom Flotenspielen. Lpz., 1786. Им написана и другая книга: "Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen" («Полный и основательный курс игры на флейте»). Lpz., 1791.

<sup>3</sup> Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumentenkunde, S. 314—315.

тем, что при этом он получался непривычно ярким, пронизывающим.

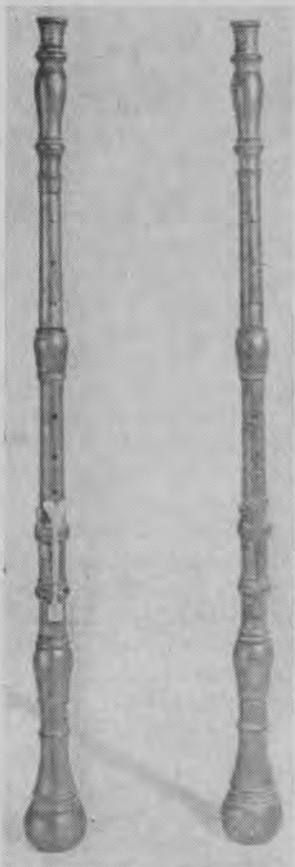
Тенденция обострения гобойного тембра получила отражение в конструктивной сфере: независимо друг от друга Х. Делюсс в Париже, Г. Грензер и Я. Грундманн в Дрездене, Т. Каузак и Г. Гоулдинг в Лондоне почти одновременно пришли к мысли о сужении канала. Показателен хранящийся в Лондоне гобой, на котором играл в последние годы своей жизни знаменитый исполнитель генделевских партий Т. Винцент (1720—1783), ученик не менее известного итальянского гобоиста-виртуоза и композитора Дж. Самmartини (1693—1750). Инструмент, внешне не отличающийся от старых гобоев — с прямым темно-коричневым (от обработки кислотой) стволом и дублированным клапаном «es»<sup>1</sup> — имеет несколько суженный канал и, в результате, более яркое звучание. В этот же период в Европе утверждается известный тип гобоя с конусообразно расширяющимся стволом из желтой древесины и каналом на полмиллиметра-миллиметр уже современного. Трости же изготавливались к нему более широкие, чем нынешние: восемь-десять миллиметров против семи. По звучанию — острому, легко поддающемуся нюансам — такой инструмент чрезвычайно близок используемому в наши дни. С конструкцией изменился не только тембр: относительную устойчивость получила интонация, улучшилось звукоизвлечение, особенно в крайних регистрах. По некоторым данным, на таких гобоях работы Грундманна играли немецкие солисты И. Фишер и Ф. Рамм из Мангейма. Однако эти инструменты, ставшие предшественниками гобоя так называемой французской системы,<sup>2</sup> получили распространение далеко не всюду. В ряде стран Европы продолжали применяться и даже в течение длительного времени преобладали инструменты с более широким каналом, получившие позднее название «немецких».<sup>3</sup> Они использовались в Германии, Австрии и России еще в 1-й половине XX века.

Интенсивно развивавшийся на протяжении XVIII столетия кларнет в 1770-х годах достиг своей классической формы. Ряд изменений придал ему сын И. Х. Деннера — И. Деннер. Рабо-

<sup>1</sup> После 1760 г. в связи со стабилизацией положения рук (левая над правой) левый клапан «es» опускался и на стволе гобоя остались два клапана.

<sup>2</sup> Собственно говоря, суженные мензуры и составили основу французской системы, работа над которой продолжалась вплоть до начала нашего века, но касалась в основном усовершенствования клапанного механизма (в современном гобое число клапанов превысило 20) и связанным с ним устранением аппликатурных трудностей. Преимущества французских гобоев в области динамики и владения звуком стали настолько очевидными, что в настоящее время они вытеснили немецкие гобои почти повсеместно.

<sup>3</sup> Немецкая система с более широкой мензурой и довольно архаичным клапаным механизмом (число клапанов в начале нашего века не превышало 14—15) характеризуется значительной силой звука, трудно поддающегося управлению в крайних регистрах. Ей свойствен ряд аппликатурных неудобств и заметная (по сравнению с французскими гобоями) неустойчивость интонации.



Гобой. Конец XVIII в.

своеобразным, певучим тембром и большой подвижностью. Это был инструмент, для которого писали Гайдн, Моцарт, Бетховен. Особенности кларнетной спецификации, в частности — передувание на дуодециму (а не на октаву, как у других деревянных духовых), порождали значительные аппликатурные трудности, особенно при использовании произведений, написанных в тональностях с большим количеством ключевых знаков. Для преодоления этого недостатка использовали кларнеты разных размеров, звучавшие в разных строях.<sup>2</sup> Наиболее употребительны были: in B, in C и in A. Последний встречался сравнительно

тая над улучшением верхнего регистра, он несколько передвинул клапан «h<sup>1</sup>» в сторону мунштука и уменьшил прикрываемое им отверстие. Тем самым Деннер создал так называемый *октавный клапан*, или *клапан дуодецимы*, предоставивший наивыгоднейшие условия для передувания. Однако в результате проделанной операции он вместо «h<sup>1</sup>» стал давать «b<sup>1</sup>». Чтобы возместить эту потерю, мастер увеличил длину инструмента и в нижнюю его часть встроил клапан «h<sup>1</sup>» с вытянутым рычажком. Удлинение ствола (а стало быть, и воздушного столба) повлекло изменение основного тона, достигнувшего нижней границы диапазона современного кларнета — е. В середине столетия Б. Фриц из Брауншвейга добавил еще два клапана: «fis» (при передувании «cis») и «gis» («dis»). В конце столетия (по некоторым данным, в 1791 г.) К. Лефевр из Парижа оснастил инструмент клапаном «cis» («gis»), хотя имеются свидетельства, что уже в 70-х годах им пользовался знаменитый Штадлер — первый исполнитель кларнетовых сочинений Моцарта.

Так возник классический пяти-шести клапанный кларнет,<sup>1</sup> обладавший довольно широкими выразительными возможностями: достаточной силой звука, динамическим разнообразием,

<sup>1</sup> С 1770 г. в Англии применялся еще трельный клапан «a/b».

<sup>2</sup> Различные размеры придавались кларнетам со времени отца и сына Деннеров. Однако пропорции отдельных частей строго соблюдались. Это сохраняло чистоту звукояда, но меняло основной строй инструмента.



редко. Необходимый результат достигался заменой нижнего колена инструмента *in B* специальным, понижающим общую настройку на полутон. В оркестрах пользовались еще и малым кларнетом *in F*. Канал инструментов XVIII столетия был уже, чем у современных кларнетов. В строе «B» эта разница достигала одного-двух миллиметров (13—14 мм против 15-ти и более). Мундштук изготавливался обычно из эбенового дерева или самшита. Он был маленьким, имел удлиненную форму и очень узкий конический канал. Соответственно и трость изготовлялась узкой, маленькой и твердой. К мундштуку она прикреплялась при помощи шнура. Обычно играли тростью вверх, но предполагают, что некоторые немецкие исполнители уже владели другой постановкой, позволяющей соприкасаться с тростью нижней губой. Основным материалом для тростей был камыш. Некоторые немецкие источники классической поры упоминают и другие материалы, например рыбью кость, а в энциклопедии Шиллинга (1835) говорится о еловых и сосновых тростях, причем автор отмечает их прекрасный тон и легкость в обращении, но сетует на чрезмерную хрупкость. Ранние описания тростей даются в работе немецкого педагога Баккофена (1803). Лишь иногда они утончались кверху. Пластика часто вытачивалась одинаковой плотности, приблизительно в миллиметр толщины; она могла быть выпуклой с обеих сторон, иметь плоскую лицевую сторону и выгнутую тыльную, напоминая примитивные одинарные язычки. Однако уже в 1825 году известный кларнетист и инструментальный мастер Иван Мюллер утверждает, что такие трости не могут дать красивого тона, подчеркивает вредность вызываемых ими губных и дыхательных напряжений. Лучшие солисты 2-й половины столетия Тауш и братья Антон и Иоганн Штадлеры пользовались тростями, равномерно утончавшимися к верхней части.

На кларнетах того времени, по сравнению с современными, было затруднительно извлечение звуков в нижнем регистре. Верхний же поражал красотой тембра. «Если бы только у нас были кларнеты...», — писал отцу Моцарт, имея в виду эти старинные инструменты с узким каналом, пятью-шестью медными клапанами и небольшой твердой тростью.<sup>1</sup>

Популярнейшая в XVIII столетии разновидность кларнета *бассетгорн* (нем. Bassethorn) была изобретена, как предполагают, немецким мастером из Пассау Мейерхофером. Он создал всего один экземпляр инструмента (хранится в Нюрнберге). Бассетгорн, изготавливаемый обычно *in F* (с диапазоном  $F-c^3$ ),<sup>2</sup> называют часто альтовым кларнетом. Это не совсем точно. Многие бассетгорны располагали лишь диатоническим звукорядом и двумя клапанами («d<sup>2</sup>» и «с»). Ствол бассетгорна, оканчиваю-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Antony Baines. *Woodwind Instruments and their History*, p. 302.

<sup>2</sup> Очень редко — *in Es* ( $Es-b^2$ ).

щийся большим медным раструбом, первоначально был изогнут, как у английского рожка.<sup>1</sup> Подобно последнему, он составлялся из двух половинок и сверху обтягивался кожей, что влекло аналогичные недостатки звучания и трудности при изготовлении. В 1782 году<sup>2</sup> Т. Люти из Пресбурга и братья Штадлеры из Вены нашли другую форму ствола бассетгорна — угловатую — и построили его из двух прямых колен, соединенных коротким сочленением. Чтобы несколько сократить длину инструмента, нижний участок ствола сделали трехоборотным и заключили его в небольшой деревянный ящик, помещенный возле раструба. Игровые принципы еще не приобрели единства: держали бассетгорн по-разному. Баккофен говорит, что при игре тростью вниз инструмент помещается с правой стороны корпуса, как фাগот; при игре тростью вверх — раструб опирается о бедро или зажимается между коленями (почему и возникла плоская форма медного раструба), но при таком положении у исполнителя некрасивый вид. Мужественный и выразительный, хотя и несколько мрачноватый тембр бассетгорна привлекал композиторов. Вплоть до начала XIX столетия он широко использовался в многочисленных камерных духовых ансамблях. Моцарт ввел бассетгорн во многие камерные и оперные сочинения, в Реквием.

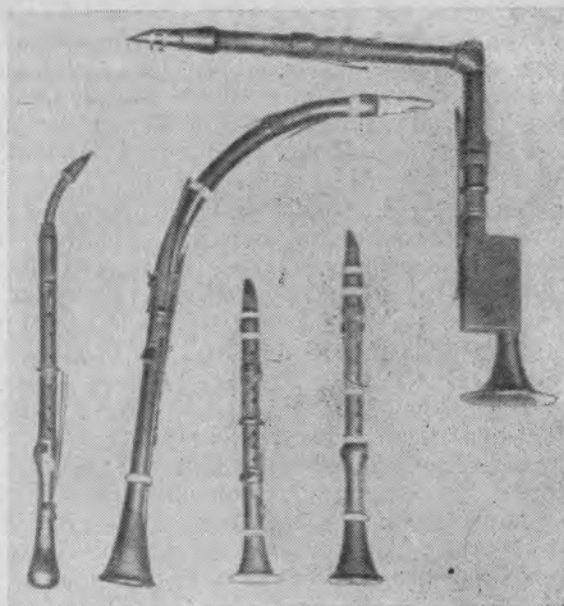
*Басовый кларнет* (нем. Baßklarinette) в конце столетия лишь начинает свой путь. Изобретенный в 1772 году парижским мастером Ж. Лотом под именем «басовой трубы» (Basetube), он первоначально не привлек внимания и начал входить в музыкальный обиход только с 1793 года, когда известный Г. Грензер из Дрездена создал свою модель. Новый инструмент, звучавший октавой ниже кларнета, был вдвое длиннее его и имел соответственно расширенную мензуру. Игровые отверстия на таком стволе трудно доступны для пальцев и потому бас-кларнет сразу оснастился довольно сложной клапанной механикой. Мундштук поместился на изогнутой металлической трубке. Объем басового кларнета in B — cis — f<sup>2</sup>.

Во 2-й половине столетия используется и другая разновидность кларнета — *кларнет д'амур* (in G или in As, изредка — in F). Большинство образцов имело прямой ствол со слегка изогнутой медной трубкой, на которую надевался мундштук. Встречались инструменты и угловатой формы. Раструб чаще всего грушеобразный, но были и обычные, кларнетного типа с грушеобразной полостью внутри. Кларнет д'амур можно встретить в некоторых баховских партитурах, мог использоваться он и в сольном музицировании. Однако интерес к нему был недолгим, кларнет д'амур вскоре исчез из музыкальной практики.

<sup>1</sup> Отсюда в названии инструмента — «горн» (horn).

<sup>2</sup> По другим сведениям — в 1800 г.

Слева направо:  
 кларнет д'амур,  
 серпообразный  
 бассетгорн, кларнет  
 in B, кларнет in A,  
 коленчатый бассет-  
 горн. XVII в.



Четырехклапанный фагот обладал уже довольно обширными возможностями. Характерному его тембру лучшими исполнителями придавалась певучесть, гаммообразные движения в среднем регистре отличались виртуозностью. Вместе с тем динамические возможности инструмента были еще узкими, интонация неустойчивой, верхний регистр оставался ограниченным, а нижний неполным — в нем отсутствовал ряд хроматических звуков. В 1780 году Абрахам<sup>1</sup> и Лаборд<sup>2</sup> показывают фагот с пятью клапанами (добавляется «Es»). В этот же период французские и немецкие мастера, интенсивно работавшие над расширением верхнего регистра, находят два клапана малого колена, один из которых облегчал октавные передувания среднего регистра («А — а»), а другой помогал в воспроизведении  $a^1$ ,  $b^1$ ,  $h^2$ ,  $c^2$ . На этот семиклапанный инструмент ориентируется школа Оци.<sup>3</sup> Почти одновременно был добавлен еще один октавный клапан, облегчавший  $c^2$ ,  $cis^2$  и  $d^2$  (показан в лексиконе Коха<sup>4</sup>). В редких случаях число октавных клапанов на малом колене доходило до четырех, и тогда верхняя граница диапазона инструмента достигала  $f^2$ .

<sup>1</sup> Abrahame. Principe de Basson. Antwerpen, 1780.

<sup>2</sup> J. - B. Laborde. Essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris, 1780, p. 313—343.

<sup>3</sup> E. Ozi. Methode de Basson, 1803.

<sup>4</sup> H. C. Koch. Musikalisches Lexikon. Frankfurt, 1802.

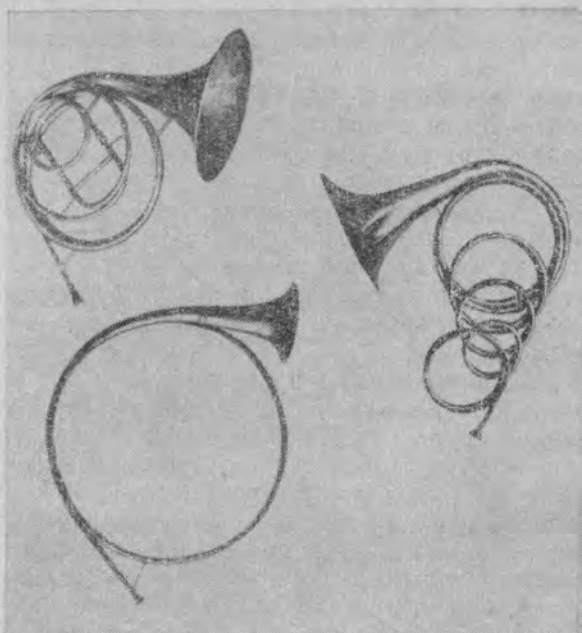
«Эс» того времени изготавливался из меди, он был шире, чем современный, и без отверстия для клапана. Ступенчатый раструб обратно-конической формы смягчал силу нижних нот. Первое игровое отверстие в малом колене снабжалось медной втулкой, иногда углублявшейся в канал для предохранения дерева от влаги при дыхании. На рубеже XIX столетия фаготы обычно носили в зеленых суконных мешках, завязанных шнурком. Во время игры инструмент поддерживался короткой петлей из ленты, цепляемой за пуговицу камзола. Лучшими мастерами были К. Грензер (1720—1807), его племянник Г. Грензер (1764—1813) и Я. Грундманн (1729—1800). Все они были из Дрездена. Во Франции выделялись Савари-отец (ум. 1827) и Ж. Савари-сын (1786—1850). В Англии — В. Мильхауз, Т. Каузак, Ж. Вуд.

Расширявшаяся оркестровая и ансамблевая практика натуральных медных инструментов все более выявляла их недостатки. Хроматическая шкала становилась жизненной необходимостью. К решению этой проблемы подходили с разных сторон. Возникали попытки оснащения труб и валторн клапанами. В 1760 году валторнист петербургского придворного оркестра Ф. Кёльбель при помощи клапанов придал хроматические свойства сигнальному охотничьему рогу (фр., англ. — Bugle, англ. также Franch horn, нем. Waldhorn). Это не определило путей развития валторны,<sup>1</sup> равно как не имела успеха и сорок лет спустя (в 1801 г.) попытка венского трубача Вейдингера создать клапанную трубу.<sup>2</sup> Гораздо более плодотворным явился прием, изобретенный в 1750 году дрезденским валторнистом Антоном Джозефом Гампелем: вставляя в раструб на разную глубину сложенные вместе пальцы правой руки, он добивался понижения натуральных тонов на полутон или на тон. Этот прием получил немецкое обозначение «stopfen» (заткнуть) и английское «stopping» (перерыв, остановка). Гампель различал три степени такой «остановки», то есть глубины погружения руки в раструб: полуостановку, три четверти остановки, полную остановку. Разница между ними была столь зыбкой (например, между полуостановкой и трехчетвертной остановкой), что методы воспроизведения тех или иных тонов легко варьировались. В ряде случаев остановкой достигалось не понижение, а повышение тонов. Так или иначе, но способ Гампеля предоставил возможность заполнения большинства интервалов между обер-

<sup>1</sup> Однако положило начало семейству *бюгельгорнов* (нем. B ü g e l h ö r n e r) — ширококолензурных духовых инструментов с клапанами, получивших широкое применение в духовых оркестрах. Клапанный рог Кёльбеля (нем. K l a p p e n h o r n, фр. Bugle à clefs) был введен в военные оркестры Франции и Англии (в последние с шестью — восемью клапанами, под названием Kenthorn). В начале XIX ст. на этой основе возник офиклеид (фр. O p h i k l e i d e).

<sup>2</sup> Вейдигер придал натуральной трубе 4—6 клапанов, чтобы закрыть просвет между 2-м и 3-м обертонами.

Валторны:  
натуральная  
(внизу),  
с «инвенциями»  
(вверху),  
с кронами  
(справа)



тонами в диапазоне  $c-c^3$  или даже  $c-f^3$ . Возникло новое игровое положение валторны, характерное и для наших дней. Исполнитель должен был повернуть ее раструбом вправо и вниз, чтобы тот оказался в непосредственной близости от правой руки. Это повлияло на тембр инструмента: он приобрел более мягкий, благородный характер. Тусклые, иногда резко дребезжащие «заглушенные» тона Гампеля по окраске не совпадали с основным звукояром валторны. Однако они давали ей неоспоримое преимущество перед другими натуральными инструментами, не располагавшими хроматическими возможностями, и использовались вплоть до изобретения вентильного механизма. Более того, именно в силу новых качеств прием закрытия раструба прочно внедрился в последующую исполнительскую практику и сохраняется до наших дней. Он используется для характеристических тембровых эффектов в эпизодах мрачно-затаенного, зловещего, угрожающего или, напротив, гротескного, иногда — пасторального характера.

Другой и наиболее перспективный путь хроматизации был направлен к отысканию возможностей варьирования длины ствола валторны. Первоначально эта задача решалась вставлением специальных кольцообразных трубок (крон) непосредственно за мундштуком, в узкую верхнюю часть канала. Протяженность последнего увеличивалась, и основной тон инструмента соответственно снижался. Однако возникали неудобства.



Низкие строи достигались лишь объединением двух или нескольких крон, чрезмерно удлинявших канал валторны. Это затрудняло амбушюр, нарушало губные ощущения и, стало быть, влекло ухудшение тембра и звукоизвлечения, а кроме того — препятствовало закрыванию раструба (он слишком отдалялся от руки). Выход нашел тот же Гампель. Он заменил кольцообразные кроны дугообразными коленами разной длины, получившими название «тональных дуг» или «инвенций». Вставляемые не в верхний конец ствола, а в его середину, они не меняли форму инструмента, к тому же могли свободно раздвигаться и задвигаться и таким образом предоставляли возможность коррекции даже минимальных интонационных дефектов.

Аналогичными на протяжении 2-й половины XVIII столетия были попытки хроматизации трубы. Как уже говорилось, клапанная труба потерпела неудачу. Не закрепилась и *Stopftrumpete* — труба, изогнутая в виде полумесяца для закрывания раструба рукой по методу Гампеля. Главным их недостатком явилось плохое качество звука. Основным способом изменения тональности и звукоряда оставалось, как и у валторны, применение различного рода насадок, удлинявших канал инструмента. Они допускали понижение основного строя от полутона до двух тонов, но искажали тембр и затрудняли звукоизвлечение. В 1780 году М. Вёгель в Карлсруэ и И. Штейн в Аугсбурге применили к трубе хорошо себя зарекомендовавшие валторновые инвенции, которые вставлялись в среднюю часть канала инструмента.<sup>1</sup> Инвенционная система окончательно определила место трубы как оркестрового инструмента и действовала до изобретения вентильного механизма.

Конструкция тромбона в описываемую эпоху существенных изменений не претерпела.

Таковыми были духовые инструменты, используемые композиторами-классиками вплоть до Бетховена. Разумеется, данный обзор не охватывает все типы, бытовавшие в музыкальном обиходе эпохи. Наряду с прогрессирующими имелось и немало отживающих, архаических или не получивших перспективы. С исчерпывающей полнотой они представлены французским музыкальным писателем Ж.-Б. Лабордом, который в первом томе фундаментального четырехтомного труда,<sup>2</sup> наряду с развивающимися профессиональными инструментами, показал и бомбарду, и каландрон, и шалюмо, и кор де шасс, и кларон, и турецкий рог, и различного рода корнеты, и куртад, и крумгорн, и многие другие, частично охарактеризованные выше, частично не укладывающиеся в рамки настоящего труда.

<sup>1</sup> Лучшим мастером таких труб считался в 1790 г. А. Краузе из Берлина.

<sup>2</sup> J. - B. L a b o r d e. *Essai sur la Musique ancienne et moderne*.

## ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ 2-й ПОЛОВИНЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

Г Л Ю К

Резкие расхождения между взглядами молодой буржуазии и устаревшей эстетической концепцией придворной оперы-seria породили в описываемую эпоху кардинальные перемены в оперном жанре. Почти одновременно в Италии, Франции и Англии рождаются различные формы комической оперы,<sup>1</sup> беспощадно высмеивающей аристократическое искусство.<sup>2</sup> Но даже воплотив демократические тенденции своего времени, комическая опера не смогла ответить заветным стремлениям эпохи Просвещения к большой гражданственной теме. Бытовые, семейные коллизии не соответствовали пламенным общественным идеалам предреволюционной поры. И тогда передовая музыкально-творческая мысль вновь обращается к «серьезному» оперному жанру. Так рождается реформа Кристофа Виллибальда Глюка (1714—1787), положившая начало героико-драматической опере.

Глюк отказывается от традиций придворного стиля. В противовес им он ставит своей целью воспроизведение возвышенного и героического в простой, правдивой и естественной форме. пышная зрелищность, внешняя вокальная виртуозность, развлекательность — все это исчезает из его опер. Во главу угла ставится логика драматического действия, и ей композитор подчиняет выразительные средства оперного театра. Собственно говоря, речь идет о создании музыкальной драмы, наполненной большими человеческими чувствами и страстями. Роль музыки при этом — в осмыслении характеров, в тонкой психологизации разворачивающегося действия. Драматическое и музыкальное начала всемерно сближаются, что, по сути, и составляет смысл преобразований Глюка.<sup>3</sup>

В связи с драматизацией жанра возникают и новаторства в оркестровой сфере. Оркестр Глюка приобретает способность к глубокой драматической характеристике. Композитор находит высочайшее для своей эпохи соответствие между характером инструментального тембра и состоянием героя. «Инструменты оркестра должны вступать сообразно интересу действия и нарастанию страстей», — пишет Глюк в предисловии к «Альцесте».

Используемый инструментарий отражает эстетическое кредо композитора. Он заметно обогащает красочные и выразительные

<sup>1</sup> В Италии — опера-буффа, во Франции — ярмарочный театр; позднее из него развилась английская комическая опера.

<sup>2</sup> Критическое острое быле направлено именно против оперы-seria, т. е. той поздней разновидности жанра серьезной оперы, которая под воздействием разлагающих условий придворного театра все более клонилась к упадку и в начале 30-х годов XVIII в. вошла в полосу жесточайшего кризиса.

<sup>3</sup> Речь идет о реформаторских операх: «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1769), «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779).

возможности оркестра. Наряду с флейтами, гобоями, фаготами, в нем прочно утверждаются кларнеты (2), валторны (2), трубы (2), тромбоны (до 4-х), используется малая флейта, расширяется группа ударных. Одной из важных особенностей следует считать отказ от клавишного бассо-континуо.

Но суть не в количественных изменениях. Возникают новые принципы оркестровки и использования инструментов. Необходимо подчеркнуть, что Глюк пользуется оркестром так называемого классического типа с четкой дифференциацией струнной и деревянной групп. Так, в сцене бури в «Ифигении в Тавриде» (№ 1, такты 113—121 и 161—165) на напряженное тремоло струнной группы накладываются скандированные аккорды деревянной (лишь малая флейта участвует в резких пассажах, символизирующих завывание вихря). В хоре птиц (№ 5) главная роль у деревянных: два гобоя и два кларнета играют спокойный хорал, басовой основой которого служит мелодическое движение фаготов. В другом хоре птиц (№ 16) аналогичный хорал поручен обоим (струнной и деревянной) группам. В моментах эмоционально насыщенных, желая придать соответствующий характер струнной группе, Глюк нередко поддерживает ее средние голоса (например, альты) духовыми. Чаще других используются при этом фагот и валторна. Их партии приобретают выразительность; появляются и соответствующие пометки: в № 34 «Орфея» обоим инструментам вместе со струнными предписано играть *dolce, sotto voce*.

Музыкально-образные цели рождают все большее разнообразие инструментовки с участием духовых. В арии кровожадного Тоаса («Ифигения в Тавриде», № 7) размеренные гармонии скрипок и альтов опираются на тревожное тремоло басов, а наверху — протяжная затаенная нота двух валторн, потом фагота. Возникает характер угрожающей настороженности. В арии Орфея (II действие оперы) приглушенный шорох первых скрипок, колеблющаяся (трели) гармония альтов, высокая дрящящая нота виолончели и на этом фоне спокойная мелодия гобоя с репликами вторых скрипок и флейты — все это создает возвышенно-светлую картину Элизима.

Аналогичные задачи преследует применение слитных тембров. В уже упоминавшейся сцене бури («Ифигения в Тавриде») тревожно-набатный характер достигается объединением тремоло литавр и резко акцентированных звуков валторны (такты 35—36). В целом ряде кантиленных моментов Глюк прибегает к созвучиям гобоев и флейт, гобоев и кларнетов, фаготов и кларнетов (хотя последние чаще используются в гармоническом или колористическом плане). Одним из наиболее замечательных тембровых объединений является мелодия корнета (цинка) со скрипками в траурном хоре I действия «Орфея» (№ 1). Этот поистине удивительный эффект (хриловато-острый цинк и светлые, теплые скрипки) рождает глубоко трагический характер,

необыкновенно соответствующий сценической ситуации — Орфей на могиле Эвридики.

Особенно высоки достижения Глюка в интерпретации отдельных духовых инструментов. Здесь следует говорить не столько о примерах типа знаменитого флейтового соло в «Орфее» — при всех музыкально-инструментальных достоинствах оно имеет немало прообразов в прошлом, — сколько о действительном новаторстве композитора в данной области. Заслуживает внимания трактовка гобоя как инструмента скорби, жалобы. Его прозрачный, несколько носовой тембр по-новому осмысливается в стонущих интонациях плача Клитемнестры («Ифигения в Авлиде»), в печальном речитативе Орфея, взывающего к Эвридике (№ 8 в опере), в трагической арии Ифигении («Ифигения в Тавриде», № 30), где главная тема поручена солирующему гобою. Наиболее же ощутим печальный колорит в эпизоде этой арии, где скорбные нисходящие секунды двух гобоев словно подчеркивают значение слова «плач» (такты 31—33).

Об определенной «мелодизации» Глюком оркестровой валторны, о внимании к мягкости, красочности ее тембра частично говорилось. Но композитор раскрывает и другие ее стороны. Так, в яростных, иступленных моментах возникает *fortissimo* валторн. Их надрывные, мощные звуки сопровождают заклинания во II действии «Армиды» и взывания к ненависти в I действии оперы. Глюк ощутил и своеобразие закрытых звуков валторны. В III действии «Альцесты» (в арии Харона) он впервые применил их не с целью хроматизации, а желая создать характеристический эффект.

В совершенно ином свете предстает в оркестре Глюка тромбон. Привычный тромбонный хорал, столетиями используемый в католическом богослужении для поддержки певцов, приобрел новые качества. В «Ифигении в Тавриде» резкие sforцандо трех тромбонов, их неотвратимо нагнетаемое движение характеризуют свирепость Эвменид, преследующих убийцу матери — Ореста (№ 27). Когда в «Орфее» разъяренные фурии на мольбу певца отвечают решительным «нет», звучит сухой аккорд тромбонов (№ 22). С другой стороны, в «Альцесте», в погребальном хоре III действия и в других эпизодах, композитор создает торжественно-строгое звучание тромбонов, играющих в приглушенной звучности.

Таким образом, Глюк предстает перед нами как крупный новатор духовой оркестровой сферы.

#### Г Л А В Н

Рубеж 40—50-х годов, период расцвета немецких симфонических школ, следует считать началом новой эры и во всей сфере инструментализма. С этой поры началось его бурное развитие. Эволюция немецкого симфонизма явилась в большой

степени результатом общеевропейских художественных достижений. Но в основе его лежит также и значительный национально-культурный подъем немецкой общественной жизни во 2-й половине XVIII века. Как уже говорилось, идеи французских просветителей получили в политически отсталой раздробленной Германии сильный, но своеобразный отклик. Все наиболее прогрессивное сосредоточилось в идеологической сфере. Серьезные перемены наступают как в области литературы (Гёте, Шиллер, Лессинг), так и в области философии (Кант). В этом же русле происходит утверждение нового симфонического искусства, центром которого, начиная с 70—80-х годов, становится Вена.

В противовес легкости, непритязательности итальянских и французских оперных увертюр или ранних симфоний, творчество композиторов классической венской школы составляет один из важных разделов интеллектуальной жизни общества. На почве предшествующих достижений, соединив глубину содержания с замечательным совершенством формы, венские классики достигли новой ступени в развитии симфонического жанра. Они подняли бытовую камерную симфонию до уровня высоких жизненных обобщений, создав тем самым искусство большой идейной значимости. В их творчестве происходит дальнейшее созревание сонатно-симфонических форм и в первую очередь сонатного *allegro*, основанного на контрастной двутемности; окончательно закрепляется и получает блестящее развитие тип симфонического и оперного оркестра, намеченный мангеймцами и Глюком; устанавливается новый стиль оркестровой инструментальной выразительности; рождается классический сольный инструментальный концерт и камерный ансамбль с участием духовых инструментов (у Моцарта).

Старшим представителем венской классической школы был Йозеф Гайдн (1732—1809). Наследие Гайдна огромно: 104 симфонии, свыше 30 опер, 4 оратории, 83 струнных квартета, 40 фортепианных и 21 струнное трио, 175 пьес для баритона (струнного) с другими инструментами, 52 фортепианных сонаты, концерты для фортепиано и других инструментов с оркестром, 14 месс, ряд церковных произведений, многочисленные увертюры, танцы, дивертисменты, марши, песни, вокальные ансамбли, обработки шотландских, ирландских, валлийских песен и т. д.

В творчестве Гайдна, как известно, сложились жанры классической симфонии, сонаты, инструментального ансамбля; откристаллизовался классический четырехчастный цикл, с первой быстрой частью в сонатной форме, адажио и менуэтом в качестве средних частей и жанровым финалом-рондо. В произведениях Гайдна отчетливо сформировались принципы сонатного развития и музыкальной драматургии, свойственные венскому классическому симфонизму. Эти принципы были намечены еще



предшественниками великого композитора,<sup>1</sup> но лишь у него получили стройную законченную систему. «От Гайдна» в значительной степени пошли Моцарт и Бетховен.

Мир симфоний Гайдна чрезвычайно широк. Он создал целую галерею характеристических образов. Он изображает эпизоды жизни, картины природы. Эти изображения настолько образны, что некоторым симфониям Гайдна современники присвоили конкретные наименования. Так, Восемьдесят вторая симфония, где тема финала напоминает наигрыш бродячих дрессировщиков медведей, получила название «Медведь»; Сто первая, с размеренным, словно бы «тикающим» аккомпанементом II части, была озаглавлена «Часы»; Семьдесят третья — с ритмом скачки и сигналами рогов в заключении — «Охота»; наизидательно-размеренные, многократно повторяющиеся вариации Адажио Пятьдесят пятой способствовали появлению подзаголовка «Школьный учитель» и т. д. Аналогичным путем возникли и наименования трех ранних симфоний Гайдна: Шестой («Утро»), открывающейся картиной солнечного восхода, Седьмой («Полдень») и Восьмой («Вечер»)<sup>2</sup>. Некоторые заголовки возникли и вне связи с музыкальным материалом. Так, «Оксфордская симфония» исполнялась по поводу присвоения Гайдну звания доктора музыки Оксфордского университета; симфония «Рассеянный» служила увертюрой комедии того же названия.

Симфоний на «заданную тему», а тем более на развернутый сюжет, Гайдн не писал. Все или почти все программные наименования возникли по ассоциации с тем или иным рождающимся в сознании слушателей образом. Рельефность, характеристическая «наглядность» этих образов таковы, что ассоциативные определения содержания симфоний Гайдна не вызывают ни у кого сомнений.

Классическая симфония, соната, инструментальный ансамбль Гайдна, равно как и его оратории, содержат ярко выраженные элементы народности. В этом отношении творчество Гайдна для своей эпохи — явление исключительное. В нем переплелись множество интонационных элементов, скрещивавшихся в австрийской музыкальной культуре: австрийских, немецких, итальянских, французских, венгерских, цыганских и особенно славянских — чешских, сербских, хорватских.

Отразила музыка Гайдна и сферу венского бытового музицирования, причем не столько придворных фестивалей и итальянских оперных спектаклей, сколько городской музыкальной среды,

<sup>1</sup> Например, Я. Стамцем и представителями старовенской школы Георгом Маттиасом Монном (1717—1750), внесшим некоторые черты новаторства в область формообразования, и Георгом Христофором Вагензейлем (1715—1777), у которого наметился определенный сдвиг в сфере инструментовки — ясность и пластичность фактуры, колоритные чередования групп и т. д. (см., например, *Andante* Первой симфонии D-dur).

<sup>2</sup> I часть Восьмой симфонии как бы наполнена дыханием спокойного летнего вечера, а финал изображает бурю (отсюда второе название — «Буря»).

с ее балаганными ярмарочными представлениями, марионеточными театрами, «ночной музыкой» под открытым небом и могучей стихией танцевальности, вошедшей в плоть творчества Гайдна, а вслед за ним Моцарта, Шуберта, Вебера, Ланнера, И. Штрауса и др.

Широта образного мира привела Гайдна к переосмысливанию всех компонентов музыкальной драматургии, а вместе с тем и функций различных групп оркестра. Процесс этот совершался постепенно. Инструментальный состав ранних симфоний (Первая — Пятая) ничем, по сути дела, не нарушал старой, догайдовской традиции. Основу небольшого оркестра составлял струнный квинтет; эпизодически подключавшимся духовым (валторнам, реже — гобоям, еще реже — флейтам и фаготам) были поручены незначительные партии, главным образом для усиления струнных. Отдельные сольные эпизоды (гобойные в I части Третьей симфонии и гобойно-валторновые в трио менуэта Второй) не меняли общей картины.

Обращение Гайдна в трех следующих симфониях к программному замыслу вызвало значительный сдвиг. Обогащается оркестр. Духовые инструменты — флейта, гобой, фаготы, валторны — привлекаются уже как постоянные его участники. Несомненной данью традиции следует считать разделение оркестра (как в старом концерто грассо) на «концертирующую» и «дополняющую» группы (в Седьмой и Восьмой симфониях), но в принципе их трактовки немало новшеств. Они проявляются прежде всего в стремлении уравнивать струнные и духовые инструменты. Так, во II части Восьмой симфонии виолончель и фагот в составе концертирующей группы, объединившись в дуэт, вступают в благородно-певучий диалог со скрипками. Партия фагота выразительностью не уступает виолончельной. Если же добавить, что фагот здесь единственный духовой инструмент, то можно понять, сколь неожиданный колорит придает струнным тембрам его своеобразный голос.

Отдельные партии духовых приобретают довольно яркий изобразительный характер; в наибольшей степени это касается флейты. Прелестны пасторальные соло ее в I части Шестой симфонии; выразителен диалог двух флейт с концертирующими струнными во II части Седьмой симфонии; яркие ломаные стаккато триоли в финале Восьмой симфонии («Буря»). Заметно индивидуализируются и партии других духовых. Чрезвычайно хорош, в частности, виртуозный эпизод фагота в трио менуэта Шестой симфонии.

Последующие годы проходят под знаком напряженных поисков в инструментально-тембровой сфере. Гайдн поражает умением несколькими скупыми штрихами нарисовать яркий образ. Например, простые октавные чередования двух английских рожков и двух валторн на спокойном фоне струнных инструментов в начале симфонии № 22 создают характер столь глубокого, со-

средоточенного раздумья, что симфония получила подзаголовок «Философ». 26-я симфония называется «Жалоба» — настолько колоритна печальная хоральная мелодия ее медленной части, порученная солирующим скрипке и гобой. Образностью духовых инструментальных эпизодов (особенно валторновых) отличается и симфония № 31 («С сигналом валторн»). В I части характерны жизнерадостные флейтовые эпизоды, во II — поэтический ансамбль двух валторн и скрипки. Валторнам и гобоям в трио менуэта придан чуть грубоватый, простонародный оттенок. Финал симфонии построен в виде темы с вариациями, каждая из которых подчеркивает характер главенствующих в ней инструментов.<sup>1</sup>

31-я симфония в значительной степени завершает первый этап формирования оркестрового стиля композитора. К этому времени ему удается установить довольно четкое соотношение между струнной и духовой группами. Специфические особенности последней акцентируются все с большим искусством как в соло, так и в моментах разнообразных сочетаний. Сочетания эти, уже столь далекие у Гайдна от старого принципа дублирования, имеют в своей основе не унификацию, а напротив, — индивидуализацию каждого из голосов оркестра, стало быть, способствуют всемерному раскрытию их выразительных средств.

Новая грань гайдновского творчества выявляется в начале 70-х годов. Романтические веяния породили в произведениях композитора иной, более глубокий мир образов и чувств. Необычная для Гайдна патетическая взволнованность 45-й («Прощальной») симфонии обуславливает соответствующую трактовку духовых. В главной теме I части их, казалось бы, нейтральные гармонические партии (на первый взгляд обыкновенная «педаль») получают напряженную внутреннюю интонационную динамику, в которой даже простые перемещения средних голосов (см., например, такты 34—40 партии второго гобоя) полны драматичности. Такая интерпретация духовой группы во многом предвосхищает специфику бетховенского оркестра. Полон щемящей тоски голос гобоя в заключительной, V части симфонии. Никогда еще партия солирующего инструмента не исчерпывалась тихим, замирающим протяжным звуком. Он необычайно ограничен в этой музыке, где столь явственно прослушиваются нотки душевного смятения и трагизма.

В своем развитии гайдновский симфонизм все определеннее намечает принципы венской классической школы. Соответственно эволюционируют и оркестровые средства. Все реже наблюдается та стилистическая неопределенность, благодаря

<sup>1</sup> Распределение следующее: тема — струнные; 1-я вариация — два гобоя, две валторны с аккомпанементом струнных; 2-я — виолончель соло со струнными; 3-я — флейта; 4-я — квартет валторн и струнные; 5-я — скрипка соло и струнные; 6-я — духовые (флейта, два гобоя, две валторны) и струнные; coda — tutti.

которой нередко стирались грани между камерными и симфоническими сочинениями композитора. Возникает энергичная фактура, обогащается динамика, все более индивидуализируются инструментальные партии. Рождаются характерные черты симфонического стиля Гайдна, каким он сложился в конце XVIII века: полный (за исключением второй флейты и кларнетов) оркестровый состав; четко определенные функции инструментов и инструментальных групп. Струнные и духовые принимают равное участие в тематическом развитии. Свойственная Гайдну сглаженность тематических контрастов в значительной степени возмещается яркостью темброво-колористических контрастов. Последнее обуславливает определенную активность духовых инструментов (в первую очередь деревянных<sup>1</sup> и валторны). Они звучат и в сольных эпизодах, и совместно — в группе, и объединяются со струнными. Так, 73-я симфония («Охота»), написанная уже для почти полного по составу классического оркестра,<sup>2</sup> содержит интереснейший пример разработки, построенной по принципу не только тематического развития, но и ярких колористических сопоставлений. В I части материал главной темы подчеркивается разным характером ведущих его инструментов (струнные и духовые):

70

Allegro

FLAUTI

OBOI

FAGOTTI

CORNI IN D

VIOLINI I

VIOLINI II

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

<sup>1</sup> Кроме кларнетов; они появляются лишь в последних симфониях Гайдна (99-й, 100-й, 103-й, 104-й).

<sup>2</sup> Струнные, две флейты, два гобоя, два фагота, две валторны.

First system of a musical score. It consists of eight staves. The top staff (treble clef) begins with a melodic line. The second staff (treble clef) is mostly empty. The third staff (bass clef) contains a series of eighth notes starting with a dynamic marking *p* and an articulation *acc*. The fourth staff (treble clef) is mostly empty. The fifth staff (treble clef) contains a melodic line. The sixth staff (treble clef) contains a melodic line. The seventh staff (bass clef) contains a melodic line. The eighth staff (bass clef) contains a melodic line.

Second system of a musical score. It consists of eight staves. The top staff (treble clef) begins with a melodic line marked with a dynamic *f*. The second staff (treble clef) is mostly empty. The third staff (bass clef) contains a series of eighth notes marked with a dynamic *f*. The fourth staff (treble clef) contains a series of eighth notes marked with a dynamic *f*. The fifth staff (treble clef) contains a melodic line marked with a dynamic *f*. The sixth staff (treble clef) contains a melodic line marked with a dynamic *f*. The seventh staff (bass clef) contains a melodic line marked with a dynamic *f*. The eighth staff (bass clef) contains a melodic line marked with a dynamic *f*.



Центральную мысль медленной части 88-й симфонии составляет многократно повторяемая певучая широкая мелодия. Ее играют солирующие гобой и виолончель. Специфичность их «новосовых» тембров подчеркивается в конце легким фаготным подголоском. Только один раз эта тема проходит у скрипок и флейты (см. такты 53—65), что сразу окрашивает ее в светлые, нежные тона. В *Adagio* 92-й симфонии («Оксфордской») — настоящая тембровая звукопись. Весьма колоритны, например, фаготные вкрапления в скрипично-флейтовую мелодию при окончании первого мажорного эпизода (такты 29—39) или сплетение тембров в моментах солирования группы деревянных духовых. Бесчисленные комбинации инструментов в финалах обеих симфоний создают буквально калейдоскоп сменяющих друг друга оркестровых красок.

Вершиной симфонического творчества Гайдна является «лондонский» цикл.<sup>1</sup> Но в нем лишь ряд деталей совершенствует прежние достижения. Сущность же их не меняется. В последних симфониях, наряду с бодростью, жизнерадостностью, приподнятым светлым характером, столь свойственными всему гайдновскому творчеству, возникают и страстные, драматические, героические интонации, отражающие новое, более полное мировосприятие композитора. Отсюда углубленность проникновенных медленных частей или сосредоточенно-возвышенных вступлений, которые рождают тончайшую дифференциацию оркестровых тембров.<sup>2</sup> В медленных частях происходит и обогащение оркестровой фактуры путем комбинаций, сопоставлений, сочетаний инструментов. Наиболее показательны *Allegretto* 100-й симфонии («Военной»), *Andante* 101-й, *Adagio* 102-й, с изумительной унисонной партией флейты и скрипок; вдохновенное *Andante* 104-й симфонии, где интерпретация духовых достигает, пожалуй, наибольшего совершенства.

В быстрых частях лондонских симфоний изменение сонатной драматургии сказывается в увеличении роли (и размеров) разработок, причем не только в первых частях, но и в финалах. Заметно усиливается в них контрастность, общая динамика, а вместе с тем более широкое место находят приемы противопоставления звучаний отдельных инструментов группам и общему *tutti*.<sup>3</sup> Однако главная функция духовых в быстрых частях

<sup>1</sup> Его составляют две серии симфоний, написанных для концертов в Лондоне: первая — № 93—98 (1791—1792); вторая — № 99—104 (1793—1795). В их числе — «С ударами литавр» (№ 94), «Военная» (№ 100), «Часы» (№ 101), «С тремоло литавр» (№ 103).

<sup>2</sup> Введением кларнетов в последние лондонские симфонии завершается формирование классического оркестра: полный состав дерева, две трубы, две валторны, струнные.

<sup>3</sup> См., например, сольные реплики духовых на фоне струнной группы в I части 99-й симфонии (такты 120—137), патетическую фразу фагота со вторыми скрипками в I части 95-й симфонии (такты 36—39), эмоциональное соло фагота в финале 104-й симфонии (такты 87—99).

именно групповая, и она развивается композитором с большим мастерством. Наиболее характерны в этом смысле первые части в симфониях № 95, 99, 100, 102, 104.

Оригинальные черты использования духовых инструментов имеются в ораториях Гайдна «Сотворение мира» (1796—1798) и «Времена года» (1799—1800). Отметим прежде всего новаторский состав оркестра. В первой оратории к струнному квинтету, полной деревянной группе (с кларнетами), трубам и валторнам (по две), добавлены контрафагот (это первое его появление в симфоническом оркестре), три тромбона и литавры; во второй — флейта-пикколо, еще две валторны, три тромбона и литавры. Обе оратории изобилуют звукоизобразительными эпизодами с участием флейт, гобоев, валторн. Жизнерадостный жанровый колорит придан фаготу в арии Симона (№ 4 из «Времен года»; любопытно, что здесь воспроизводится тематический материал из 94-й симфонии). Интересна гобойная партия в № 10 той же оратории (вступление и речитатив) и особенно в арии № 17 (этой арии приданы черты концертности). Исключительно характерны пасторальные эпизоды валторны в № 11 (ария и речитатив), интонационно напоминающие аналогичные моменты Шестой симфонии Бетховена. В номерах 19 («буря») и 20 (терцет) впервые у Гайдна столь ярко применена медная группа с трубами и тромбонами.

Известную роль в развитии духового искусства сыграли многочисленные дивертисменты Гайдна для смешанного или духового состава. Рожденные бытовым музицированием как развлекательные, они не могут быть приравнены к симфоническим или камерным жанрам. Но особенности этого вида творчества способствовали кристаллизации некоторых черт духового исполнительского стиля. Написанные для сравнительно малого числа инструментов, дивертисменты эти предназначались для уличного музицирования, требовавшего сильной звучности и густой ансамблевой фактуры. Отсюда развитость духовых партий, особенно технически-виртуозной их стороны.

Имеются у Гайдна и произведения крупной формы для духовых инструментов соло. Это малоизвестные и редко исполняемые концерты для валторны *in D* и для двух валторн *in Es*. Они в трехчастной форме, с энергично-подвижными первыми частями, распевными вторыми и финалами в форме рондо. Используя скромные возможности натуральной валторны, Гайдн создает виртуозные концертные пьесы с выразительными капризными разделами.

Подводя итоги, можно сказать, что главной заслугой Гайдна в свете нашей темы является разработка характерных для венской школы выразительных средств духовых инструментов и нахождение типичных для классического стиля оркестровых принципов. В их основе лежит неуклонное движение отдельных инструментов и инструментальных групп к индивидуализации.

Последнему, однако, не следует придавать слишком широкого значения. Индивидуализация у Гайдна это, в первую очередь, высвобождение духовых инструментов от подчинения струнным, осознание и использование специфических особенностей каждого из них. Несмотря на то, что поздние произведения композитора, в особенности медленные части лондонских симфоний, содержат явственную тенденцию приближения к романтическому музыкальному языку и в известной степени служат его предтечей, инструментализм Гайдна в целом и трактовка им духовых инструментов далеки от тех бурных эмоциональных проявлений, которые станут столь характерными для искусства XIX века. Рационально-обобщенные образы гайдновского творчества, его мудрая сдержанность и простота полностью связаны с классическим стилем. В оркестре Гайдна определились прежде всего драматургические принципы деревянной духовой группы (при сравнительно еще не развитой роли кларнета в ней). Намечаются некоторые моменты сольно-выразительного использования валторны (оратория «Времена года») при довольно скромном значении медных духовых в целом.

Хотя в ряде партитур композитора можно встретить прекрасные примеры сольного концертирования флейты, гобоя, фагота, первостепенное значение получает не столько самостоятельное звучание каждого инструмента, сколько их соотношения, взаимосвязь, их групповая функция. В такой своеобразно «ансамблевой» технике оркестровки Гайдн достигает огромного мастерства. Группа деревянных духовых инструментов весьма часто трактуется в его произведениях как гибкий подвижный ансамбль. Точность письма, уравновешенность звучностей, внимание к характерным особенностям инструментов — вот главные черты оркестровки Гайдна. Гениальный новатор, он создал тот классический оркестровый стиль духовых инструментов, который был подхвачен и развит Моцартом и Бетховеном.

#### МОЦАРТ

В музыкальную жизнь Европы Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791) вошел значительно позднее Гайдна, а короткая его жизнь оборвалась ранее, чем последние гайдновские творения увидели свет. Однако, говоря о *высших* достижениях европейского инструментализма XVIII столетия, следует прежде всего иметь в виду творчество Моцарта. Оно составило новый раздел венского классического искусства, непосредственно подготовивший эру бетховенского симфонизма и романтиков XIX столетия.

Моцарт полностью воспринял симфонические принципы, разработанные его старшим коллегой, и исторически продолжил его дело. Моцарт отразил веяния новой эпохи, с ее революционным гражданственным духом, кипучим и противоречивым, с ее

культом разума и жадным вниманием к человеческой личности. Все это необычайно раздвинуло рамки моцартовского искусства. Возникает более широкая, чем прежде, трактовка музыкальных и музыкально-драматических жанров. Совершенствуются средства музыкального выражения, в том числе и инструментальные (духовые). Это свойственно как симфоническим, так и оперным произведениям Моцарта.

С точки зрения формирования инструментального стиля разграничивать сонатно-симфоническое и оперное творчество Моцарта чрезвычайно трудно: то и другое находится в тесной взаимосвязи. Оперное воздействие сказалось и в конкретности образного мира инструментальной музыки, и в усилении драматического начала, и в «вокальности» тематизма. С другой стороны, опера заимствовала некоторые приемы инструментального изложения и особенности инструментальных жанров (ряд оперных арий и ансамблей Моцарта связан с инструментальной музыкой и характером, и формой построения).

Но основное, что буквально перевернуло старую оперную эстетику, — это мощное главенство музыкального начала. Оперная драматургия у Моцарта есть прежде всего драматургия музыкальная, а отсюда — смелая симфонизация музыкальной ткани.

Соответственно возникает новая трактовка оперного оркестра и его инструментов, составляющая одну из важных особенностей оперного стиля Моцарта и сближающая последний со стилем симфоническим.

В лучших моцартовских операх используется метод симфонического развития. В качестве примера приведем финал II действия «Свадьбы Фигаро», где стремительное нарастание событий находит выражение в широко развертывающихся симфонических формах. Другой пример — финал I действия оперы «Дон-Жуан», когда в сплетении основного и трех (!) сценических оркестров с подлинно симфоническим напряжением раскрывается острейший драматический конфликт.

При помощи инструментов оркестра Моцарт с величайшей тонкостью (иногда даже недоступной пению) подчеркивает индивидуальность образных характеристик, воссоздает разнообразные грани характеров, ощущений, чувств и страстей. Особенно колоритны деревянные духовые инструменты. Так, вкрадчивые, чуть прослушиваемые фаготные гармонии в каватине Фигаро в I действии «Свадьбы Фигаро» («Если захочет барин попрыгать...») вносят нотки сарказма. Аналогичен характер партии фагота в заключении арии Лепорелло в I действии «Дон-Жуана» («Вот, взгляните...»). В начале ее не менее яркая характеристичность придана всей группе деревянных духовых: их стаккатные пассажи подобны взрывам иронического смеха. С другой стороны, в патетически-скорбной арии графини во II действии «Свадьбы Фигаро» («Бог любви...») партия фагота

привлекает благородной напевностью.<sup>1</sup> Еще более выпуклы здесь кларнеты, с их глубокой и выразительной кантиленой. В известной арии Дон-Жуана («Чтобы кипела кровь горячее...») соединение флейты и скрипок, дублирующих кипучую, огненно темпераментную вокальную партию (в темпе *presto*), создает блистательный, буквально «искрящийся» эффект. Выделяются лиричностью деревянные духовые инструменты в арии Сусанны в последнем действии «Свадьбы Фигаро» («Приди, о милый друг...»). Ее возвышенный и вместе с тем интимный, лирический тонус порождается сочетанием тембров флейты, гобоя и фагота, на фоне легкого пиццикато струнных.

Но хотя принципы моцартовского оперного оркестра близки симфоническим, он все же имеет свою специфику. В раскрытии содержания, кроме него, участвуют (в различной степени) и вокальные партии, и текст, и сценическое действие, и все прочие компоненты оперного спектакля. Иное дело — оркестр симфонический, принимающий на себя всю полноту смысловой нагрузки. Состав оркестра в моцартовских симфониях варьируется: чаще ему придается камерный характер (например, в знаменитой симфонии *g-moll*); имеются симфонии с полным оркестром (симфония *C-dur*, «Юпитер»). Весьма ограниченными средствами Моцарт добивается исключительного разнообразия оркестровых звучаний. Его инструментовки прозрачны, «отчетливы», отличаются редкой пластичностью, изяществом, экономией средств.

Среди симфонических творений Моцарта с точки зрения нашей темы привлекают внимание и Хаффнер-симфония (№ 35, *D-dur*), с многообразием и сочностью ее оркестровой фактуры,<sup>2</sup> и «Линцская» симфония (№ 36, *C-dur*), с удивительно пластичной инструментовкой и широким использованием возможностей отдельных духовых солистов,<sup>3</sup> и «Пражская» симфония (№ 38, *D-dur*), мощное драматическое вступление которой поражает богатством оттенков и разнообразием тембров.<sup>4</sup> Но более всего примечательны последние симфонии Моцарта — *Es-dur* (№ 39), *g-moll* (№ 40) и *C-dur* (№ 41, «Юпитер»), составившие высшую ступень симфонизма XVIII столетия. Созданные почти одновременно (на протяжении полутора летних месяцев 1788 г.), они глубоко различны по содержанию, художественному облику и особенностям музыкального языка. Различен и их инструментально-образный мир.

<sup>1</sup> Любопытно, что начальные интонации этой арии почти буквально повторяют тему II части моцартовского фаготного концерта.

<sup>2</sup> См., например, удивительно тонкие красочно-выразительные эффекты деревянных духовых в разработке I части или подголоски гобоя и фагота во II.

<sup>3</sup> См., например, эмоциональные гобойные и фаготные реплики во вступлении.

<sup>4</sup> См., например, сольные эпизоды гобоя, и особенно фагота, на фоне органного пункта литавр, валторн и струнных басов. Интересны также контрасты деревянных и струнных в финале, показывающие чрезвычайно яркую индивидуализацию как одной, так и другой группы.



В «солнечной» симфонии Es-dur, с ее бьющей через край жизнерадостностью,— оркестр с трубами, литаврами и даже кларнетами (правда, без гобоев). В I части, где духовые используются преимущественно в tutti, им придан энергичный характер. В возвышенно-светлом Andante — красочно-колористический. В трио менуэта выделяются два кларнета: первому поручена простодушная, наивная мелодия в высоком регистре, второй аккомпанирует ему стаккатными переборами нижних нот (они в то время использовались крайне редко, потому данный эпизод является чрезвычайно новаторским).



Финал симфонии блестяще «концертен», изобилует виртуозными пассажами флейты, кларнета и фагота.

Как уже говорилось, оркестру симфонии g-moll придан камерный колорит.<sup>1</sup> Ее необыкновенная интонационная выразительность, нежная, изящная и вместе с тем простая мелодика влекут и соответствующую инструментовку. Здесь все ново: и необычайная пластичность, «одухотворенность» деревянной группы, и органичность ее слияний со струнными, и колорит ранее неизвестных фаготно-кларнетных сочетаний, и эмоциональность инструментальной сферы,— словом, в симфонии изобилие тех драгоценных деталей, которые возникают лишь в результате подлинной, вдохновенной поэзии целого. Интерпретация инструментов здесь близка поздним ансамблевым сочинениям Моцарта с их проникновенно-лирическими интонациями и эмоциональной глубиной.

Большой — с литаврами и трубами (но без кларнетов) — оркестр монументальной, «героической» (как ее нередко называют) симфонии C-dur («Юпитер») вполне отвечает драматичному ее содержанию, напряженной патетике стиля, сильным звуковым контрастам, полифонической мощи финала. Здесь характер духовых преимущественно резкий (разумеется в стилистических рамках моцартовской музыки), лаконичный, энергичный.

<sup>1</sup> Состав: флейта, два гобоя, два фагота, две валторны и струнные. Впоследствии автор ввел в партитуру кларнеты, соответствующим образом трансформировав партию гобоев. Трубы и литавры отсутствуют.

Таким образом, в каждой из трех знаменитых симфоний в соответствии с содержанием проявляются те или иные выразительные качества духовых инструментов.

Касаясь общих закономерностей моцартовского оркестра, следует сказать, что в отличие от оркестра Гайдна он более индивидуализирован. Если для Гайдна было характерно использование групповых функций, то Моцарт стремился кроме того осознать и роль каждого из составляющих эти группы инструментов. При этом необыкновенно расширяется диапазон их использования. Духовые инструменты способствуют раскрытию и характеристическим, и интимно-лирическим, и драматических образов, пасторальных и народных эпизодов.

Включением кларнетов Моцарт завершил формирование группы деревянных духовых (хотя, как мы видели, далеко не в каждой симфонии она использована полностью). Структура этой группы четко определилась: флейта — мелодический голос, фагот — басовый, гобой и кларнет — средние голоса. В этих рамках деревянная духовая группа столь же самостоятельна, сколь и струнная, и, охватывая полный звукоряд, также способна к воспроизведению мелодической, гармонической и полифонической фактуры.

Итак, Моцарт освоил кларнеты. Они уже не ограничиваются участием в исполнении отдельных фраз совместно с другими инструментами или поддержкой *tutti*, как это было у Глюка и Гайдна. Моцарт высоко оценил технические, динамические, кантиленные преимущества нового инструмента и впервые придал ему в ряде эпизодов самостоятельное художественно-образное значение.<sup>1</sup> Собственно говоря, именно в оркестре Моцарта произошло то перераспределение функций деревянных духовых инструментов, которое привело к определенному оттеснению гобоя кларнетом. Одной из примечательных черт оркестровой интерпретации кларнета явилось смелое использование ранее избегавшегося нижнего регистра. Внимание к кларнету обусловило отношение Моцарта и к бассетгорну, который охотно используется в духовых ансамблях, в операх («Милосердие Тита», «Похищение из серая», «Волшебная флейта»), в Реквиеме, причем не только в колористическом, но и в кантиленном плане.

Хотя с освоением кларнета ведущее положение гобоя несколько пошатнулось, в целом его роль осталась весьма значительной. Не изменилась позиция флейты, применяемой преимущественно как инструмент мелодический. Наиболее используемые в оркестре регистры ее — средний и верхний (т. е. вторая и третья октавы, до  $g^3$ ). Сохранив положение басовой основы группы, фагот получил в то же время и заметную самостоятель-

<sup>1</sup> Например, в симфонии *Es-dur*, в операх «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан».

ность. Он используется не только в красочно-характеристическом, но нередко и в лирическом плане. Применяемый диапазон обычно не превышает  $g^1$ .

Натуральная валторна в оркестре Моцарта переживает свой «золотой век». Она звучит и соло, и в *tutti*, и в гармонии, и в мелодии, и со струнными, и с деревянными, и в моментах кантиленных и колористических. Рабочий регистр валторны от 2-го до 12-го обертона ( $c—g^2$ ). В отличие от Гайдна, Моцарт не обращается к предельно высоким звукам.<sup>1</sup> Примечательно отношение к «закрытым» хроматическим тонам. Изобретение Гампеля было знакомо обоим композиторам, но ни тот, ни другой почти не используют его практически и с удивительным постоянством трактуют валторну как натуральный инструмент. В значительной степени это можно объяснить плохим звучанием «закрытых» тонов. Вместе с тем следует пересмотреть распространенное мнение об ущербе, причинявшемся оркестру композиторов-классиков несовершенством натуральных инструментов. Неудобства, конечно, имелись, однако оркестровое мышление эпохи в большей степени их учитывало и потери, очевидно, не были столь явными.<sup>2</sup>

Применение труб (*in B*, *in C*, *in D*, *in E*) у Моцарта имеет обычно красочный характер. Они звучат в торжественных, военных, ритуальных и других декоративных моментах. Наиболее употребляемый диапазон их — от 3-го до 12-го обертона ( $g—g^2$ ).

Тромбоны использовались более разнообразно: как инструмент кантиленный (см., например, солирующий тромбон в № 3 Реквиема — «*Tuba mirum*»), в плане драматическом (в финале «Дон-Жуана»), в эпизодах возвышенно-торжественных (в «Идомене» и «Волшебной флейте»).

Инструментализм Моцарта формировался не только в оперном оркестре и в симфонии, но и в многочисленных духовых ансамблях типа серенад, дивертисментов, кассаций, столь характерных для музыкального быта старой Вены.<sup>3</sup> Моцарт написал свыше 30 произведений такого рода, лучшее из которых — большая (в семи частях) серенада для тринадцати духовых инструментов<sup>4</sup> — являет собой подлинный шедевр. По яркости оркестровых эффектов, изобретательности блестящих соло и несравненной красочности инструментовки (особенно во II части — *Adagio*), серенада эта должна войти в число лучших моцартов-

<sup>1</sup> Исключение — симфония *g-moll* (№ 25), где tessitura валторны очень высока.

<sup>2</sup> Эта интересная точка зрения высказана Г. Благодатовым (см. его «Историю симфонического оркестра», Л., 1969, с. 99).

<sup>3</sup> В ту пору особенно были распространены ансамбли в составе двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн.

<sup>4</sup> В-dur (конец 1780 или начало 1781 г.). Состав: два гобоя, два кларнета, два бассетгорна, два фагота, четыре валторны, контрафагот.

ских творений. Одной из ярких новаторских ее черт является чрезвычайно активная интерпретация кларнетовых тембров.<sup>1</sup>

И все же крупнейшие достижения композитора в описываемой сфере заключены, пожалуй, в его концертах и камерных пьесах для духовых или с их участием. Этот раздел творчества сравнительно невелик. Составляющие его произведения хорошо известны исполнителям-духовикам, но мало освещены в музыкальной литературе. Главные из них: концерт для фагота (B-dur, 1774), два концерта для флейты (G-dur и D-dur, 1777), четыре концерта для валторны (D-dur, 1782, и три в Es-dur, 1783 и 1786); три квартета для флейты, скрипки, альты и виолончели (D-dur, C-dur и A-dur, 1777), концерт для флейты и арфы (C-dur, 1778), квартет для гобоя, скрипки, альты и виолончели (F-dur, 1781), квинтет для клавира, гобоя, кларнета, валторны и фагота (Es-dur, 1784), квинтет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели (A-dur, 1789) и последний из написанных Моцартом инструментальных концертов — кларнетовый (A-dur), созданный в год смерти композитора — 1791-й.

В жанрах концерта и камерного ансамбля, по справедливому мнению А. Альшванга, Моцарт шел «безусловно впереди своего времени».<sup>2</sup> Конечно, ранние концерты для духовых и ансамбли с их участием не поднимаются до художественного уровня зрелых клавирных концертов или струнных ансамблей поры расцвета Моцарта, но и значение его первых сочинений в этих областях велико. Не следует забывать, сколь острой в конце XVIII века была проблема сольных жанров для духовых инструментов. Бурно развивающаяся новая исполнительская культура требовала близких ей по духу произведений. Шедевры полифонического искусства, в том числе произведения с участием духовых Вивальди, Генделя, Баха, потеряли свое значение. Множество духовых концертных пьес, создаваемых исполнителями-практиками или второстепенными композиторами, не удовлетворяло сколько-нибудь серьезным художественным требованиям. Отсюда понятно значение моцартовского творчества для духовых. Композитору удалось сочетать в нем блестящую концертность с музыкальными достоинствами, подчеркнуть специфические качества виртуозного инструментализма.

Это ясно демонстрирует уже первый из духовых концертов Моцарта, B-dur'ный концерт для фагота (1774). Показательно, что и сегодня, почти через 200 лет после создания, он, наряду с фаготным концертом Вебера, является едва ли не самым исполняемым как в учебном, так и в концертном репертуаре

<sup>1</sup> См., например, соло кларнета во вступительном Largo, кларнетно-фаготные сочетания в первой теме Allegro, трио первого менюэта, где солируют исключительно кларнеты и бассетгорны, изумительное Adagio, где кларнет и гобой показывают чудеса колорита, партии кларнетов и бассетгорнов в вариациях и т. д.

<sup>2</sup> А. Альшванг. Моцарт. — Избранные сочинения, т. II. «Музыка», М., 1965, с. 38.

фаготистов произведением. Музыкальные достоинства его очевидны. Динамична энергичная I часть (*Allegro*). Весьма выразительна льющаяся, протяжная кантилена II (*Andante ma adagio*). Наименее интересен, пожалуй, написанный в традиционной форме менюэта финал (*Rondo. Tempo di Menuetto*). В высшей степени ценно в концерте раскрытие специфических черт инструмента. Сколь «фаготна», например, решительная, охватывающая почти весь диапазон, главная тема или виртуозный трельно-стаккатный эпизод в I части.

Тонко использовал композитор характер регистровых сопоставлений во II части: они усиливают впечатление распева. В финале появляются типичные, несколько юмористические, фаготные «скачки».

Неоспоримо и педагогическое значение фаготного концерта. Продолжительные технические пассажи I части требуют неутомимого стаккато, точных и быстрых пальцевых движений, развитого чувства ритма. Широкое течение мелодии во II части вынуждает к большому, упруго-опертному, как у вокалиста, дыханию, к ровности и красоте звучания даже предельно нижних тонов звукоряда.

Трудно переоценить моцартовские флейтовые произведения. Большинство их возникло в 1777 году, во время пребывания Моцарта в Мангейме, музыкальная жизнь которого, прежде всего мангеймский оркестр и мангеймский симфонический стиль, глубоко захватили композитора. Это заметно сказывается в квартете для флейты и струнных (D-dur) — в частой смене нюансов и чувствительных вздохах в I части, но особенно в прелестном *Adagio*, с его печальной, выразительной кристально-прозрачной мелодией флейты на фоне пиццикато струнных.

Произведениями подлинно этапного значения предстают два концерта для флейты — G-dur<sup>1</sup> и D-dur.<sup>2</sup> Именно они составили в конце XVIII столетия тот рубеж, который определил дальнейшее развитие флейты как концертного инструмента. По масштабу, особенностям музыкального языка, по трактовке солирующего инструмента флейтовые концерты Моцарта резко отличаются от всего, созданного в этой области ранее. Первое, что привлекает к ним внимание, — удивительная «флейтовость» фактуры. Здесь, очевидно, одна из вершин осмысления специфики солирующего инструмента в сольной духовой литературе. Используя главным образом средний и верхний регистры (вместо традиционных нижнего и среднего), Моцарт выводит флейту в наиболее технически выгодную сферу. К тому же он тонко учитывает усиленный (по сравнению с другими деревянными духовыми) расход дыхания при игре на флейте и избегает потому длительных музыкальных построений. Так возникает

<sup>1</sup> *Allegro maestoso; Adagio non troppo; Rondeau. Tempo di Menuetto.*

<sup>2</sup> *Allegro aperto; Andante ma non troppo; Allegro.*



характернейшая флейтовая партия, с ее сравнительно лаконичной фразировкой и регистровой яркостью. Это освобождает исполнителя от излишних напряжений, способствует легкости, раскованности игры. При всем внимании к виртуозной стороне,<sup>1</sup> выразительность кантиленных разделов остается одним из главных достоинств моцартовских флейтовых концертов. В этом отношении они могут соперничать со скрипичными (кстати, здесь немало аналогий и красочно-колористического порядка). И даже подвижные темы, членившиеся обычно на энергичный, моторного характера «вопрос» и кантиленный «ответ», раскрывают как те, так и другие возможности инструмента.

Наиболее сложен технически концерт G-dur. Моцарт не ограничивается в нем лишь выгодно звучащими регистрами, но в быстрых частях применяет виртуозную стаккатную технику как в верхнем, так и в нижнем пределах инструмента (включая d<sup>1</sup>). При этом характер музыки требует в обоих случаях равноценного по яркости звучания (см., например, экспозицию I части), что было совсем не просто на инструментах той поры и достигалось лишь при наличии выдающегося мастерства. Своеобразна лирическая, пасторального колорита кантилена медленной части. Построенная на оживленных последовательностях (тридцать вторыми), она вынуждает к технике подвижно-напевного характера. Сопоставления регистров при этом необыкновенно широки, почти в объеме диапазона инструмента (d<sup>1</sup>—h<sup>2</sup>). Сольные эпизоды флейты органично сочетаются с партией оркестра. Здесь скорее ансамблевый, нежели аккомпанирующий принцип. В финале подчеркивается не столько жанрово-танцевальный, сколько эмоционально активный с яркими кульминациями характер.

Концерт D-dur, по распространенному мнению, первоначально предназначался для гобоя (впрочем, решающих доводов эта версия пока не обрела). Исполнительски он легче предыдущего. В нем не столь выражены регистровые сопоставления, используется преимущественно средний раздел диапазона. Правда, скачкообразные движения шестнадцатыми в разработке I части (с чередованием d<sup>3</sup>—cis<sup>3</sup>—e<sup>3</sup>) достаточно сложны, но устремленность мелодической линии создает активную двигательную инерцию, при которой не требуются столь интенсивные усилия губного аппарата, как в аналогичных эпизодах предыдущего концерта. В просветленно-лирической медленной части звучит в основном средний регистр инструмента. Финал концерта (в форме рондо) относительно развернутый, танцевальный.

Кроме двух сольных концертов, Моцарту принадлежит очаровательный в духе рококо двойной концерт для флейты и арфы с оркестром (C-dur). Он написан в Париже в 1778 году. По

<sup>1</sup> Моцарту чужда надуманная техническая нагроможденность, свойственная сочинениям многих его современников, особенно флейтистов-виртуозов, преследовавших, главным образом, цели самопоказа.

общему настроению, манере письма, характеру частей концерт близок сольному *g-dur*ному, но решительно уступает ему (как, впрочем, и другому сольному концерту) значительностью флейтовой партии. Центр тяжести перемещен на арфу, флейта же трактуется скорее в ансамблевом плане. Здесь следует более говорить о замечательной органичности слияния двух столь разных по своей природе инструментов. В этом смысле показательно II часть концерта — *Andante*, где мелодическая партия флейты поддерживается широкими арпеджио арфы.

Четыре концерта для валторны сыграли роль, аналогичную флейтовым. Они явились поворотным пунктом в развитии валторнового исполнительства. В них сплавились все предшествующие достижения, чтобы составить рубеж, в значительной степени предопределивший дальнейшие пути.

Моцартовские концерты и фактурно и по содержанию уже очень далеки от валторновых сочинений Вивальди и Телемана, с их сигнального характера быстрыми частями и сравнительно ограниченным мелодизмом медленных. У Моцарта валторна — инструмент широких концертных возможностей, гибкой кантилены и незаурядной виртуозности. Содержательность музыкального материала влечет богатство и разнообразие интерпретации инструмента. Однако, как и в флейтовых концертах, Моцарт избегает чрезмерных технических трудностей и крайних верхних регистров.

Наиболее значителен в музыкальном и исполнительском плане Четвертый концерт (*Es-dur*). Его открывает большое оркестровое вступление симфонического типа (с ярким соло гобоя). I часть (*Allegro moderato*) — показательнейший пример расширения выразительной сферы солирующего духового инструмента за счет вокальных интонаций. Этот прием не нов, им пользовались и Вивальди, и Гендель, и Бах, — но в медленных ариозных формах возвышенно-скорбного, патетического характера. В симфонических *allegro* Моцарта, в том числе и его духовых концертов, речитативный или даже подвижно-аризный жанровый характер встречается столь же часто, сколь инструментальный элемент в его вокальных оперных формах. Это неизмеримо обогатило валторну, не повлияв на ее природу. Так, например, чисто инструментальны специфические губные трели в мелодии I части концерта. Инструментальность сказывается также в подвижных стаккатных гаммообразных или аккордового строения пассажах, в ходах ломаными терциями. II часть (*Romanza. Andante*) изобилует экспрессивно окрашенными мелодическими кульминациями. Финал (*Rondo. Allegro. Vivace*) представляет собой стремительное скерцозного характера рондо.

Другие концерты (*D-dur* и два — *Es-dur*) мало что добавляют к сказанному. Первый состоит из двух частей,<sup>1</sup> Второй

<sup>1</sup> *Allegro; Rondo. Allegro.*

и третий — трехчастны.<sup>1</sup> Существует предположение, что медленная часть концерта D-dur утрачена, но это не подтверждено, и даже сомнительно, так как форма его органична.

К описанной группе произведений примыкает по стилю Квартет для гобоя, скрипки, альты и виолончели (1781). Концртирующая партия гобоя ярко индивидуализирована. Энергичные, почти речевые интонации в I части (см. такты 8—10, 13—15 и др.) напоминают поздние камерные произведения Моцарта. Очень лирично спокойное d-dur'ное Adagio, в котором колоритны сочные регистровые сопоставления (см. такты 9—10, 25—26). Финальное рондо требует незаурядной виртуозности. Интересен полиритмический эпизод, когда гобой переходит на четырехдольный ритм, а аккомпанирующие струнные остаются в двудольном ( $\frac{6}{8}$  alla breve).

Три года, отделяющие гобойный квартет от Квинтета для клавира, гобоя, кларнета, валторны и фагота (Es-dur, 1784), составили важный этап в творчестве Моцарта. За это время возникли такие значительные произведения, как «Хаффнер-симфония» и «Линцская симфония», клавирные концерты с их симфонизированным оркестром и необыкновенной развитостью деревянно-духовых партий, большая часть гениальных струнных квартетов, посвященных Гайдну. Квинтет — явление того же круга. В нем явственно ощутимы воздействия и симфонических оркестровых принципов, и «фортепианно-духовых» эффектов клавирных концертов. Но что особенно важно, в квинтете преимущественно духового состава формируются черты зрелой ансамблевой музыки Моцарта, свойственные более всего его струнным квартетам, с их интеллектуальной тонкостью, художественным своеобразием и необыкновенной индивидуализацией инструментов. Композитор считал квинтет «самым лучшим из всего, что когда-либо написал».<sup>2</sup> От сочинений предшествующего периода квинтет отличается новизной и глубиной образного мира, яркостью ансамблевой фактуры, радикальным новаторством инструментальных средств.

В состав квинтета введен кларнет — инструмент, как мы знаем, для описываемой эпохи совсем еще новый и редко употребляемый. Внимание к нему Моцарта обычно связывают с воздействиями Мангейма, в оркестре которого в 1777 году якобы композитор впервые его услышал. Такая мотивировка верна лишь отчасти. Кларнеты встречаются у Моцарта и ранее мангеймской поездки. Но тогда они выполняли лишь гармоническую функцию (причем в сочинениях, предназначенных исключительно

<sup>1</sup> Второй: Allegro maestoso; Andante; Rondo. Третий: Allegro; Romanse. Larghetto; Allegro.

<sup>2</sup> Из письма к отцу. Цит. по кн.: Дьердь Шулер. Если бы Моцарт вел дневник... Корвина, Будапешт, 1965, с. 64.

для духовых).<sup>1</sup> В Мангейме же симфонии с участием кларнетов показали Моцарту возможности интерпретации этого инструмента. «Вы не поверите, — пишет композитор отцу, — какой сильный эффект производит симфония с флейтами, гобоями и кларнетами».<sup>2</sup>

Квинтетом Es-dur Моцарт открывает кларнету сферу камерной музыки, причем полностью уравнивает его с инструментами давней исполнительской традиции — гобоем, фаготом, валторной. Уже в развитом вступительном Largo инструментальные линии чрезвычайно рельефны. Прекрасны чеканно-отрывистые аккорды tutti и следующие за ними лирические фразы кларнета с валторной и фагота с гобоем. Allegro moderato носит характер яркого концертного соревнования клавира с группой духовых инструментов. Сольные эпизоды этой части — типичный пример виртуозной ансамблевой фактуры, где в то же время подчеркивается индивидуальность каждого из голосов.

Проникновенная певучая лирика господствует во II части (Larghetto). Инструментальные партии здесь необыкновенно эмоциональны. Несравненны по поэтичному вдохновению соло духовых на фоне колоритной гармонии (арпеджио) клавира (см. такты 18—26 и 91—99).

Блестящее финальное рондо (Allegretto), наполненное бытовыми интонациями, не менее чем предыдущие части показывает филигранное инструментальное мастерство автора. Отметим интереснейшую ансамблевую каденцию (in tempo) и очаровательный речитативный эпизод, словно воскрешающий обаяние моцартовских оперных образов.

После квинтета Моцарт в течение пяти лет не обращается к духовым. Последние его сочинения в описываемом жанре посвящены кларнету. Этот одухотворенный им инструмент композитор использовал в произведениях, ставших вершиной в сфере моцартовского духового творчества. Появившийся в 1789 году, в пору высшего расцвета моцартовского творчества (после трех знаменитых симфоний), квинтет A-dur для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели относится к числу самых просветленных и благородных созданий композитора. По существу, перед нами сольное произведение для кларнета с сопровождением струнного ансамбля. В сольном-концертном плане использован кларнет in A. Этот факт необходимо особенно подчеркнуть. Выявление тончайших особенностей звучания кларнетов разных строев — одна из характерных примет романтического искусства XIX века. Яркий, блестящий кларнет in B или несколько завуалированный, «мечтательный» кларнет in A

<sup>1</sup> Таковы, например, дивертисменты для духовых: 1772, состав — два гобоя, два кларнета, два английских рожка, две валторны, два фагота; 1773, для тех же инструментов, господствуют гобойно-рожково-фаготные тембры.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Т. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года, с. 766.

использовались здесь в соответствии с характером поручаемого им материала. Но подобное дифференцирование было совершенно не свойственно композиторам XVIII века. Интерпретация солирующего кларнета Моцартом — одно из тех чудесных романтических прозрений, которыми столь богато позднее камерное творчество композитора.

В квинтете A-dur удивительна редкостная пластика мелоса. Это более всего относится к побочной теме I части и к гениальному Larghetto с его возвышенной и углубленной созерцательностью. Просветленность кантилены, тончайшая градация нюансов, глубокое осмысление тембровой специфики — вот главные черты, которыми обогатился кларнет в квинтете.

Превосходен концерт для кларнета (in A), написанный композитором в 1791 году, за два месяца до кончины. Он монументален и заметно крупнее по масштабам ранних моцартовских концертов для духовых инструментов. Сравнивая с квинтетом, следует отметить виртуозность концертной фактуры, блестящее использование техники солирующего инструмента.

Творчество Моцарта предстает кульминацией развития классического духового инструментализма XVIII столетия. Моцарт всемерно активизировал драматургическую роль группы деревянных духовых в целом и многосторонне использовал сольновыразительные возможности отдельных ее инструментов. Одной из крупнейших заслуг Моцарта в свете нашей темы следует считать «открытие» им кларнета и блистательную его интерпретацию, а также совершенно новое осмысление сольно-концертной функции валторны. Наконец, им созданы жанры классического сольного концерта и ансамбля для духовых инструментов, которые по художественным достоинствам могут быть смело приравнены к аналогичным его смычковым и фортепианным произведениям. Значение Моцарта неопределимо и для последующей эволюции духового искусства в XIX столетии.



## Глава VII

### ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РОССИИ

Ранними носителями музыкального искусства в России явились начиная с XI столетия народные странствующие артисты-профессионалы — «потешники», или скоморохи. Они были певцами, актерами, акробатами и свои выступления сопровождали игрой на музыкальных инструментах, среди которых, кроме струнных (гуслей, домры,<sup>1</sup> гудка<sup>2</sup>) и ударных (бубны<sup>3</sup>), наличествовали также духовые: трубы,<sup>4</sup> сопели,<sup>5</sup> сурны<sup>6</sup> и волынки (дуды).

Профессиональные духовые инструменты начали проникать к нам на родину, очевидно, во 2-й половине XVII столетия. Более ранние сведения недостаточно определены. Во всяком случае, при первом Романове — царе Михаиле Федоровиче (1613—1645) в русском придворном быту, по мере расширения общения с Западом, закрепляются навыки европейского музицирования. Поначалу они крайне робки, почти незаметны среди проявлений традиционной музыкальной жизни, народной по своему характеру, с которой были связаны многие моменты дворцового этикета или некоторые домашние развлечения. Девушка пляшет в царском тереме под звуки скрипки и арфы.<sup>7</sup> Маленький придворный ансамбль составляется из профессиональных инструментов: органа, трубы, скрипок, барабана, литавр, флейты.<sup>8</sup> Иностранные музыканты — канторы, органисты и, по-видимому,

<sup>1</sup> Щипковые инструменты.

<sup>2</sup> Трехструнный смычковый инструмент.

<sup>3</sup> Семейство инструментов типа литавр и типа барабана. Имелись «верховые» (использовавшиеся при езде верхом) и «пешеходные». У скоморохов, очевидно, типа барабана с неширокой обечайкой.

<sup>4</sup> Обычные прямые трубы.

<sup>5</sup> Продольная флейта. Поначалу, возможно, открытая. Подробнее о ней см. на с. 243.

<sup>6</sup> Инструмент типа зурны, возможно, той ее разновидности, которая бытует у терских казаков: с одинарным язычком (как у жалейки) и цилиндрическим стволом. Способ игры — как на обычной зурне.

<sup>7</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. I. М.—Л., 1928, с. 310.

<sup>8</sup> А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Музгиз, Л., 1959, с. 8.

единичные исполнители-духовики, понемногу вливаются в штат служащих «Потешной палаты»: государевых певчих дьяков, скорморохов, народных инструменталистов.

Утверждение в 1672 году царем Алексеем Михайловичем придворного театра заметно ускорило этот процесс. Указом от 15 мая 1672 года отбывавшему за рубеж полковнику Николаю фон Стадену поручалось, наряду с мастерами разных специальностей, пригласить на царскую службу «трубачей самых добрых и ученых...».<sup>1</sup> Миссия Стадена в этой своей части имела успех: в декабре 1672 года он привез в Москву «одного человека трубача Цесарские земли Яна Валдона да 4 человек музыкантов: Прусские земли Фредриха Планштейна, Курляндские земли Якова Филипова, Гданчина Готфрита Бегена, Саксончина Христофора Баканера, а с ними есть 7 страментов».<sup>2</sup> Прибывшие оказались музыкантами весьма разносторонними. Кроме органа, морской трубы (трумшейта), скрипок, виолы да гамба, они играли на трубах, цинках, дульциане, тромбонах<sup>3</sup> и способны были своему искусству обучать.<sup>4</sup>

Таким образом, первый представитель фаготного семейства — дульциан — проник в Россию уже на пороге последней четверти XVII столетия. Что же касается способности иноземных гостей к обучению своему искусству, то она сыграла весьма важную роль в деле воспитания отечественных исполнительских кадров.

С первых же шагов русского театра музыка получила в нем значительное место. Вставные вокальные номера (арии, песни, хоры) разнообразили действие, инструменты применялись для сигналов (приветственных, охотничьих, военных), в интермедиях, застольной музыке. Духовые использовались нередко и по ходу действия, для усиления драматического эффекта. В пьесе «Иудифь» (1674), например, которую из-за обилия музыки В. Чехихин сравнивает с оперой, после отсечения головы Олоферна «сполох чинится со трубы и тимпаны...», а в «Комедии притче о блудном сыне» С. Полоцкого во время пира появляются «сладкоингратели» — музыканты.<sup>5</sup>

Участвуют в таком музицировании и деревянные духовые инструменты. Об этом свидетельствует подчас и текст пьесы. В «Трагедии о Навкодоносоре» С. Полоцкого говорится: «...а если играти в трубы, органы и *свирелствовати*», то есть играть

<sup>1</sup> Московский театр при царях Алексее и Петре. Материалы, собранные С. К. Богоявленским. М., 1914, с. 1.

<sup>2</sup> Московский театр при царях Алексее и Петре, с. 6.

<sup>3</sup> См. там же, с. 18—19. Приведенные здесь сведения о наличии у приглашенных музыкантов флейт и кларнетов не соответствуют действительности. Они основаны на неверном переводе немецкого документа. Да и трудно предположить появление в 1672 г. кларнета, к созданию которого И. Х. Деннер приступил в Нюрнберге лишь в 1691 г.!

<sup>4</sup> См. там же, с. 3—4.

<sup>5</sup> Всеволод Чехихин. История русской оперы. Спб., 1905, с. 26.

на свирелях — как называли в быту деревянные духовые. Авторская ремарка дополняет: музыканты «начнут трубити и пискати...».<sup>1</sup> «Пискати» — бытовая характеристика звучания высоких деревянных духовых инструментов.

Наряду с органистами и иноземными музыкантами, прибывшими со Стаденом, в спектаклях участвовали, по сведениям Н. Финдейзена, и русские инструменталисты из домашней капеллы боярина А. С. Матвеева.<sup>2</sup>

XVIII век принес перелом в культурную жизнь России. Петровские реформы коснулись буквально всех ее сторон. Приобретает регулярный характер и театральная деятельность, замершая после смерти царя Алексея Михайловича. Заметно возрастает удельный вес музыки в театральных представлениях. «...Яко бо тело без души, тако комедия без музыки состояти не может»,<sup>3</sup> — заявляет антрепренер приглашенной немецкой труппы Иоганн Христиан Кунст. «Комедии... действовать и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть», — вторит ему петровский указ.<sup>4</sup> Такая постановка дела требовала увеличения числа инструменталистов. Предпринимаются энергичные к этому шаги. Из Гамбурга выписывается в 1702 году духовой оркестр гобоистов и трубачей в составе семи музыкантов во главе с капельмейстером гобоистом Генрихом Сиенкнехтом.<sup>5</sup> Послу Андрею «сыну Измайлову» поручается купить в Берлине «робят маленьких с гобой и сипоши (флейта. — С. Л.), каких он купил наперед тому в Кролевцу».<sup>6</sup> Посол поручение выполнил, приобрел в 1702 году за 1400 золотых червонных «из знатных музыкантов 6 человек робят...».<sup>7</sup> В следующем, 1703 году, староста жмудский князь Григорий Огинский прислал из Польши еще четырех музыкантов, которые были зачислены в Театральные штаты.<sup>8</sup> Известны и другие инструменталисты, служившие в этот период.<sup>9</sup> Следует подчеркнуть, что в подавляющем большинстве случаев речь идет именно об исполнителях-духовниках. На протяжении всей 1-й четверти XVIII столетия упоминания о струнных инструментах крайне редки. Последние

<sup>1</sup> Цит. по кн.: А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. От истоков до Глики, с. 10 (курсив мой. — С. Л.).

<sup>2</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, с. 320.

<sup>3</sup> Московский театр при царях Алексее и Петре, с. 92.

<sup>4</sup> Всеволод Чешин. История русской оперы, с. 32.

<sup>5</sup> Это были Готфрид Отто Моллиниус, Петер Моллиниус, Томас Шелле, Геннинг Иеронимус Лоренц, Франц Эрнст Румпс и Гергард (Герат) Дрост.

<sup>6</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, с. 346.

<sup>7</sup> Московский театр при царях Алексее и Петре, с. 107.

<sup>8</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, с. 346.

<sup>9</sup> Среди них: неоднократно упоминаемый в документах гобоист и мастер по изготовлению тростей Федор Гопт; известный исполнитель-валторнист, мастер и талантливый конструктор-усовершенствователь своего инструмента чех Фердинанд Кёльбель, пробывший на русской придворной службе вплоть до елизаветинской эпохи; родоначальник нескольких поколений музыкантов (многих, в том числе и духовых специальностей) Иван Поморский и др.

3

требовались лишь в единичных случаях, например для исполнения танцевальной музыки. Да и при этом использовались исполнители-духовики, владевшие струнными специальностями. Я. Штелин так и пишет: «На балах же играли гобоисты его [Петра I] регулярной гвардии, которые, кроме того, были обучены игре на скрипках и контрабасах».<sup>1</sup> В ту эпоху подобные совместительства характерны. Известный музыкант Иоганн Гюбнер, вступивший на русскую службу при Петре и прославившийся как скрипач-концертмейстер и капельмейстер придворного оркестра при Анне Иоанновне, первоначально был валторнистом.

Распространено было музицирование на отдельных духовых инструментах, а также игра целых духовых капелл. «Музыка на ассамблеях была большей частью духовая,— читаем в одном из ранних музыкально-исторических трудов, посвященных русской музыке,— и состояла из труб, фоготов, гобоев, валторн, литавр и тарелок. Музыканты принадлежали к штату князя Меншикова».<sup>2</sup>

Развитию духового исполнительства способствовало учреждение Петром I института военных оркестров. Реорганизовав армию, Петр завел в ней полковую оркестровую музыку,<sup>3</sup> к которой относился с большим вниманием. Отдельные военные оркестры возникают в самом начале столетия: в 1704 году, по свидетельству фельдмаршала Огильви, «полагалось одних барабанщиков в тридцати пехотных полках — 914, и в шестнадцати конных — 192, *не считая музыкантов*».<sup>4</sup> К числу последних следует, очевидно, отнести те многочисленные кадры военных гобоистов, трубачей, валторнистов, о которых, ссылаясь на известный «Дневник» секретаря голштинского посольства камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, пишет Финдейзен.<sup>5</sup>

По двум этим главным линиям — придворного театра и военного ведомства — проводятся одновременно и важнейшие для формирования русской духовой инструментально-исполнительской культуры мероприятия, связанные с подготовкой собственных музыкантов. 24 июня 1704 года начальник Посольского приказа (в ведении которого находился театр) Ф. А. Головин распорядился обучать группу певчих «на гобоях и прочих инструментах, конечно с прилежанием...» и за этим «надзирать непрестанно...».<sup>6</sup> Распоряжения от 6 октября и 25 ноября подробнее.

<sup>1</sup> Я. Штелин. Музыка и балет в России в XVIII веке. «Тритон», Л., 1935, с. 77.

<sup>2</sup> Статья Е. Воронова, «пользовавшегося некоторыми замечаниями князя В. Ф. Одоевского», в «Истории музыки» Г. Штаффорда (Спб., 1838, с. 576).

<sup>3</sup> Военная музыка (барабаны, трубы, сурны) существовала в армии и раньше. Речь идет о создании военных оркестров.

<sup>4</sup> Вл. Михневич. История русской музыки в социально-общественном отношении. Спб., 1879, с. 131 (курсив мой.— С. Л.).

<sup>5</sup> См.: Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России т. I, с. 347.

<sup>6</sup> Московский театр при царях Алексее и Петре, с. 114.

Из них мы узнаем, что певчие эти, одиннадцать человек, отданы в обучение Г. Сиенкнехту. Сохранились имена воспитанников первой духовой русской школы: Иван Лызлов, Михайла Волошанин, Гарасим Цинбалистов, Андрей Ярышкин, Гарасим Соколов, Иван Никитин, Анфим Соколов, Гарасим Куксин, Матвей Короваев, Потап Колмаков, Иван Немчинов.<sup>1</sup> Через год к ним прибавились Федор Тугаринов, Никита Григорьев, Кузьма Замараев, Степан Герасимов, Семен Молявин, Алексей Григорьев, Семен Ильин.<sup>2</sup> Среди них, кроме гобоистов, были и фаготисты, поскольку приобретаемые для учащихся трости разделяются на «меньшие», «с трубками медными» (то есть гобойные со штифтом) и на «басовые» или «басистые» (то есть фаготные).<sup>3</sup> Покупаются гобой и фаготы («басоны»)<sup>4</sup>. Обучение ведется, по видимому, весьма интенсивно — в письме дьяков Посольского приказа Головину говорится: «А прежние трости испорчены от всегдашнего учения и от великого духу».<sup>5</sup>

Подготовка военных музыкантов проводилась по аналогичной системе: к ней привлекались иностранные исполнители, находившиеся на русской службе. Они приглашались в армию для обучения подростков, «солдатских детей», игре на различных инструментах. В Центральном государственном архиве Военно-Морского Флота в Ленинграде сохранилось распоряжение Петра I (от февраля 1705 г.) адмиралу, графу Федору Матвеевичу Апраксину о передаче «нотной науки учеников» в количестве двадцати девяти человек, числившихся в приказе Казанского дворца, в Адмиралтейский приказ «для учения на гобоях».<sup>6</sup> К распоряжению приложен список будущих музыкантов — «Роспись нотного пения ученикам». К 1711 году музыканты обучаются уже не только в Санкт-Петербурге, но и в других городах России, например в Бахмуте.<sup>7</sup> Расширяется контингент привлекаемых к обучению — среди них уже и лица духовного звания. В письме из Бахмута Ивана Воробьева графу Ф. М. Апраксину (1711 г.) говорится: «Прислано в полк морской из Воронежа... церковных причетников для учения в гобоисты 38 человек». Попутно узнаем о невероятно тяжелых условиях, в которые были поставлены будущие ученики. «...Из того числа бежало

<sup>1</sup> Московский театр при царях Алексее и Петре, с. 122.

<sup>2</sup> Там же, с. 133.

<sup>3</sup> Там же, с. 116—117.

<sup>4</sup> Там же, с. 133.

<sup>5</sup> Там же, с. 117.

<sup>6</sup> ЦГАВМФ. Дела приказа Военно-Морского Флота, 1704—1705 гг., № 50, л. 366. В казенно-канцелярском обиходе термин «гобой» в этот период являлся собирательным: разные музыкальные инструменты нередко именовались «гобоистскими», а музыканты разных специальностей — «гобоистами».

<sup>7</sup> Бахмут — прежнее (до 1924 г.) название г. Артемовска. Имеются сведения о том, что музыканты находились также и в Астрахани — см. письмо А. Макарова, извещающее об указе императрицы о выдаче жалованья музыкантам, «которые в Астрахани» (ЦГАВМФ. Дела гр. Апраксина, 1722 г., № 210, л. 326).



и померло 18 человек, ныне налицо 19 человек, а учитца им нипочем, а хор гобоев, которые по указу Вашего Сиятельства велено сделать, оные гобои и по сие число не сделаны, а токарный мастер по указу взят на Серет и оные гобои увез с собой. Ежели полк пойдет в марш, куда государь оных поповичев повелишь отдать...».<sup>1</sup> Как видно, в 1711 году в Бахмуте имелся токарный мастер, которому можно было заказать «хор гобоев», иначе говоря, — целый набор музыкальных инструментов.

Мероприятия по обучению музыкантов стали вскоре уже настолько эффективными, что оказалось возможным в 1722 году издание императорского (совместно с Военной коллегией) указа, предписывающего в обязательном порядке каждому полку иметь свой оркестр.<sup>2</sup> К 1730-м годам военные оркестры в гвардейских полках достигали численности в 27 человек и состояли из гобоев, фаготов («бас гобойный и с тростником») и валторн.<sup>3</sup> Малоизвестно наличие в полковых оркестрах наряду с духовыми — струнных инструментов: скрипок и виолончелей. Предусматривалось, чтобы «гобоисты на оных всех инструментах... были обучены», то есть подготовлены для музицирования смешанным составом. Конечно, под этим музицированием подразумевалась, прежде всего, танцевальная музыка. Но, несмотря на скромность такой функции, самый факт объединения в рамках военных оркестров струнных инструментов с духовыми представляется весьма интересным и значительным. Ведь это был путь к формированию симфонического оркестра.

Качество военных оркестров в 1730-е годы было настолько высоким, что ими по мере надобности усиливался придворный. Так, премьера в Санкт-Петербурге оперы Ф. Арайи «Сила любви и ненависти» (1736) шла при участии не только придворного, но и четырех военных оркестров. И, наконец, уже в первой трети XVIII века в каждом из трех главных полковых оркестров (Преображенском, Семеновском и Измайловском) на шестнадцать русских музыкантов приходилось всего по два иностранца.<sup>4</sup> Если сопоставить эти данные со штатами придворного оркестра, где русские фамилии появились только в конце века, то станет ясным, что военные оркестры явились подлинной кузницей отечественных кадров исполнителей-духовиков.

Наиболее характерной приметой петровской эпохи с точки зрения нашей темы является проникновение инструментальной музыки в быт. Оно заметно уже с конца XVII столетия, когда в домах московского дворянства (у генерала Лефорта, князя Го-

<sup>1</sup> ЦГАВМФ. Дела гр. Апраксина, 1711 г., № 25, л. 409, об. и 410.

<sup>2</sup> См. подтверждение о получении указа гр. Апраксина. Там же, 1722 г., № 220, л. 63.

<sup>3</sup> См. «Ведомость о гобонетских инструментах» в книге «Проект штатных содержаний по Преображенскому, Семеновскому и Измайловскому лейб-гвардии полкам на 1731 год». Ленинградский военно-исторический архив, фонд 158, дело № 95, связка 40, с. 161.

<sup>4</sup> См.: «Табель на выдачу мундиров», там же, с. 8.

лицына) появились небольшие инструментальные капеллы из трубачей, флейтистов, гобоистов, литавристов. Этот обычай поддерживался примером знатных иностранцев, приезжавших в Москву с собственными музыкантами и музыкальными инструментами. Так, бранденбургский посланник Маркварт фон Принц привез с собой семь мальчиков-гобоистов, которых царь купил у него за 1200 золотых.<sup>1</sup> Духовая капелла сопровождала и австрийского посла Гвариента. В музыкальную жизнь Москвы она вошла необычайно органично: играла на торжественных обедах, балах, праздниках Пасхи, участвовала в католических богослужениях Немецкой слободы. Секретарь Гвариента Иоганн Георг Корб в своем дневнике подробно и красочно рассказывает о духовой серенаде для царской семьи, устроенной послом во время прогулки в Измайлове 6 октября 1698 года. В исполнении «симфонии» участвовали трубачи и флейтисты.<sup>2</sup>

В начале XVIII столетия, особенно после основания в 1703 году новой столицы — Санкт-Петербурга, перелом в культурной жизни обозначился особенно ясно. Замкнутый быт старой Москвы окончательно отходил в прошлое. Кардинальные сдвиги в науке, литературе, искусстве, народном просвещении обусловили более широкий круг духовных запросов. Разнообразятся формы общественной жизни, музыка занимает в ней все более значительное место. Ассамблеи, маскарады, фейерверки, серенады, торжественные приемы, смотры армии и флота и другие празднества — все это тесно связывается с звучанием музыкальных инструментов. Инструментальная музыка вкрапливается в быт даже средних слоев: на галерее санкт-петербургского Почтового двора — этой первой городской гостиницы — играл немецкий духовой оркестр; Берхгольц видел музыкантов на свадьбе петербургского булочника. Множатся инструментальные капеллы. Императрица Екатерина Алексеевна, по сведениям Берхгольца, располагала «полным оркестром». Известны инструментальные составы в домах вельмож: адмирала Ф. М. Апраксина, князя А. Д. Меншикова, графа Г. А. Строганова, генерал-прокурора П. И. Ягужинского, княгини М. Ю. Черкасской. Некоторые из этих ансамблей состояли лишь из труб и литавр или нескольких валторн и использовались для застольной музыки, «встречных» и охотничьих фанфар. Другие участвовали в более значительных музыкальных «мероприятиях». Некоторые оставили заметный след в русском музыкально-исполнительском искусстве. К числу последних следует отнести известные духовые капеллы австрийского посланника графа Кинского и особенно герцога Карла Фридриха Голштинского, будущего супруга дочери Петра I — Анны. Подробное описание этой капеллы и мастерства составляющих ее исполнителей

<sup>1</sup> И. Г. Корб. Дневник путешествия в Московию (1698—1699). СПб., 1906, с. 116.

<sup>2</sup> См. там же, с. 158.

(в особенности двух выдающихся валторнистов) можно найти в дневнике Берхгольца.<sup>1</sup> Интересны сведения о серенаде, данной ранним утром 24 ноября 1721 года во дворе тогдашнего Зимнего дворца. Музыка, исполняемая духовым составом из семнадцати-восемнадцати музыкантов, продолжалась почти час. В 1720-х годах на герцогскую службу был приглашен Иоганн Гюбнер. Под его руководством капелла пополнилась струнными инструментами и настолько усовершенствовалась, что стало возможным (приблизительно с 1722 г.) организовать ее публичные концерты. Они устраивались по средам «после обеда» и привлекали большое число слушателей. Во время коронации Екатерины I (7 мая 1724 г.) в московском Кремле играл под управлением Гюбнера уже целый оркестр в сорок музыкантов.

На протяжении 1730-х годов придворная музыкальная жизнь неуклонно прогрессирует. Традиционные прикладные формы музыки («встречной», застольной, танцевальной) сохраняют свое значение, главенствующее положение приобретает музыка театральная и концертная, сообщавшая русскому двору блеск и европейскую пышность. Музыкальные развлечения становятся одним из важных пунктов дворцового этикета. Для регулярных «приятных» концертов и «зело изрядных» оперных представлений выписываются из-за рубежа известные виртуозы — вокалисты, инструменталисты и композиторы. Петербург постепенно превращается в крупный музыкальный центр.

Складываются новые организационные формы. В 1731 году утверждаются первые штаты придворного оркестра. Его основу составили участники капеллы герцога Голштинского, вернувшегося на родину в конце 20-х годов, музыканты, не покинувшие придворную службу после смерти Петра I и Екатерины I, а также несколько оставшихся в России исполнителей из числа гастролировавших в этот период иностранных трупп. Первый придворный оркестр включал до 40 человек.<sup>2</sup> Все они были иностранцы, что весьма характерно для русской придворной культуры, приблизительно до середины XVIII века. Кроме полного струнного состава, штаты предусматривали очень развитую медную духовую группу (правда, без тромбонов) — указано шесть трубачей и пять валторнистов,<sup>3</sup> три литавриста, исполнитель на клавичембало и «нотный копиист», то есть переписчик нот. Из деревянных духовых наличествовали флейты, гобои и фаготы. Фамилии флейтистов неизвестны. Очевидно, они скрыты в числе придворных музыкантов, специализация которых штат-

<sup>1</sup> Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, ч. I. М., 1902, с. 16, 75, 76, 169—170.

<sup>2</sup> Имеются сведения, что придворный оркестр за время царствования Анны Иоанновны включал в себя одновременно более 50 человек («Внутренний быт Русского государства с 17 октября 1740 г. по 25 ноября 1741 г. по документам, хранящимся в Московском архиве министерства юстиции». М., 1880).

<sup>3</sup> Среди последних — служивший еще со времен Петра I Фердинанд Кёльбель.

ными перечнями не обозначена. Гобойстом служил Деберт, получавший 300 рублей в год и уволенный в отставку в 1741 году; два фаготиста: Глотш, числившийся в штатах 1731 года (получал 250 рублей в год) и Фридрих, служивший, как и Деберт, с окладом в 300 рублей. Во главе оркестра был поставлен отлично зарекомендовавший себя на русской службе Иоганн Гюбнер. Интересно, что музыканты, — по-видимому, чтобы не мешать друг другу во время домашних упражнений, — расселялись в соответствии со своей специальностью: валторнисты, например, жили «в палатах за Фонтанною рекой» и им предоставлялся бесплатный перевоз на противоположный берег. Инструменты были казенные и ремонтировались они также за казенный счет.<sup>1</sup>

Иностранные артисты с годами выходили на пенсию, оставляя свои должности вакантными. К 1740 году их было уже двенадцать. Возникла дилемма — приглашать ли новых исполнителей из-за рубежа или воспитывать собственных. Пошли по обоим путям. Хотя приток иностранных музыкантов продолжался, решили подумать о создании собственной школы. 10 января 1741 года императрица Анна подписывает указ об учреждении при придворной капелле инструментальных классов под руководством И. Гюбнера.<sup>2</sup> Так институт подготовки отечественных музыкантов, уже сложившийся в театральной и военной областях, к исходу 1-й половины XVIII столетия расширился.

К обучению привлекаются двенадцать юных украинцев («малолетних малороссийского народа людей»), знакомых с нотной грамотой, по-видимому певчих. Они специализируются на дефицитных для придворного оркестра инструментах. Хотя из указа можно понять, что дело это было поручено непосредственно Гюбнеру, трудно представить, чтобы он единолично мог справиться с преподаванием по всем оркестровым специальностям (не следует забывать, что как раз в это время к выходу на пенсию готовились и гобойст Деберт, и фаготист Фридрих, и трубач Поморский, и многие другие). Очевидно, Гюбнер вел лишь скрипичный класс, может быть — валторновый (поскольку был также прекрасным валторнистом) и осуществлял общее руководство. Видимо, помимо него к педагогической работе привлекались и другие опытные музыканты. Ученикам придворных классов предоставлялось полное содержание — питание, одежда, жилье, инструменты, ежегодное жалование и даже награды за успехи. Музыкальная школа быстро разрасталась: в октябре того же 1741 года к «верноподданнической присяге» было приведено уже девятнадцать учеников, среди которых немало русских, впоследствии пополнивших придворный оркестр.

В последующие годы масштаб дворцовой музыкальной жизни заметно укрупняется. Торжественные обеды и приемы, маска-

<sup>1</sup> См. сб. «Внутренний быт Русского государства...», с. 192—197.

<sup>2</sup> См.: Н. Я. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. II. Госиздат, М.—Л., 1929, с. 18.

рады и фейерверки, концерты, спектакли, даже карточная игра при дворе — все это сопровождается соответствующей музыкой. Императрица<sup>1</sup> Елизавета значительно увеличивает придворный оркестр; улучшается материальное положение музыкантов. В Петербург стекаются первоклассные европейские исполнительские силы. С начала 1740-х годов особенно активизировалась деятельность итальянской оперной труппы, во главе которой стоял выдающийся композитор и дирижер Франческо Арайя (1709—1770), сочинявший и поставивший в России ряд своих опер.<sup>1</sup> Итальянцы располагали собственным оркестром, составленным из отличных музыкантов. Среди них — видные исполнители на духовых инструментах: известный гобоист Стаджи, получавший огромное по тем временам жалованье — 1000 рублей в год, и фэготист Фридрих (ум. в 1757 г.).

Деятельность придворного оркестра достигает расцвета в конце века. Штаты 1791 года показывают, что к этому времени он состоял уже из двух самостоятельных коллективов — «камер-музыканты первого оркестра и второго оркестра музыканты, оные же бальные».<sup>2</sup> Каждый из них по количеству участников (47 в первом и 43 во втором) лишь немногим уступал европейским: даже знаменитая мангеймская капелла, по сведениям Форкеля, насчитывала в 1780-х годах лишь 46 человек.<sup>3</sup> Первый придворный оркестр был укомплектован почти исключительно иностранцами, что определило и более высокую оплату, и привилегированное его положение. Артисты первого оркестра получали звание «камер-музыкантов» и участвовали во всех видах дворцового музицирования. Состав второго, «бального» оркестра, использовавшегося в основном для танцевальной музыки, свидетельствует о плодотворной деятельности молодых отечественных музыкальных школ. Впервые придворный коллектив почти полностью, начиная с концертмейстера — замечательного русского скрипача, дирижера и композитора Василия Пашкевича (ок. 1742—1797), — составляется из русских музыкантов, местных воспитанников.

Чрезвычайно важным в свете нашей темы является наличие (также впервые) в обоих придворных коллективах полных групп деревянных духовых инструментов, включая кларнеты — по три в каждом оркестре; из медных — по четыре валторны, а во втором оркестре еще и две трубы.<sup>4</sup> Следует подчеркнуть, что в описываемый период кларнетами располагала не каждая даже из

<sup>1</sup> В том числе первую оперу на русском языке — «Цефал и Прокрис» (1755), текст А. П. Сумарокова.

<sup>2</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. II, с. 46.

<sup>3</sup> См.: А. Карс. История оркестровки, с. 134.

<sup>4</sup> Кроме духовых, в первом придворном оркестре имела полную струнную группу (21 скрипач, 5 альтистов, 4 виолончелиста, 3 контрабасиста), арфист (знаменитый Ж. Б. Кардон), клавишечбаллист; во втором — 16 скрипачей, 3 альтиста, 2 виолончелиста, 2 контрабасиста.



наиболее прославленных оркестровых капелл европейских столиц.<sup>1</sup> В списках придворных исполнителей на деревянных духовых инструментах мы встречаем популярные в свою эпоху имена. Это (в первом оркестре) гобойст Бранкино (с 1793 г.), «флейттраверсист»<sup>2</sup> Михель (с 1774 г.), широко известные благодаря интенсивной сольно-концертной деятельности кларнетист Бер (с 1783 г.) и фаготист Бюлан (с 1785 г.).<sup>3</sup> Ядро деревянно-духовой группы второго оркестра составили: кларнетист Федор Ладунка (с 1765 г.); «флейттраверсисты» Василий Михайлов (с 1784 г.), Данила Калашников (с 1784 г.), Егор Каратыгин (с 1773 г.), Илья Завьялов (с 1786 г.); гобойст Дмитрий Соболев (с 1786 г.); фаготист Зеленка (с 1789 г.). Это первые русские музыканты данной специальности на придворной службе.

Во 2-й половине XVIII века, особенно в последней его четверти, русская музыкальная жизнь неуклонно демократизируется. Это проявляется двояко: с одной стороны, композиторы понемногу осваивают национальные интонации, с другой — музыкальное искусство, преодолевая придворные рамки, проникает в провинцию, в дворянскую усадьбу, все более органично вплетается в общественную жизнь. Сказанное наглядно иллюстрируется деятельностью возникших в этот период многочисленных домашних капелл, порой столь хорошо организованных, что значение их выходило далеко за грань простого развлекательного музицирования. Таковы, например, наиболее известные оркестры Нарышкиных и Шереметевых. Вельможи Нарышкины выступили покровителями и роговой музыки: именно на их службе замечательный чешский музыкант валторнист Ян Мареш (1719—1794) создал первый роговой оркестр — это удивительное и своеобразнейшее явление русской инструментально-духовой музыкальной культуры эпохи крепостничества.<sup>4</sup> Оркестр Н. П. Шереметева в конце XVIII века состоял из тридцати пяти квали-

<sup>1</sup> Так, в период между 1757—1780 гг. кларнеты отсутствовали (или наличие их не подтверждено), в известнейших оркестрах Дрездена, Берлина (до 1787 г.), Эйзенштадта (капелла Эстергази), Лондона (оркестр Саломона), Штутгарта и др. (см.: А. Карс. История оркестровки, с. 134—135).

<sup>2</sup> Т. е. исполнитель на поперечной флейте.

<sup>3</sup> Ж. Бюлан (ум. в 1821 г.) был еще и видным композитором. Он автор интересной, демократической по своей направленности оперы «Сбитенщик» (1784), заслужившей выдающийся по тому времени успех и долгую сценическую жизнь.

<sup>4</sup> Роговой оркестр Мареша состоял из усовершенствованных русских охотничьих рогов разных размеров (от 95 до 2250 мм). Полный состав включал 91 рог, но в отдельных случаях число их увеличивалось (иногда до 300 инструментов). Каждый из рогов издавал лишь один звук хроматического звукоряда, поэтому разучивание пьес было сопряжено с тяжелым, утомительным трудом. Для игры в роговом оркестре привлекались крепостные крестьяне или солдаты. Репертуар складывался из обработок народных песен, танцев, иногда даже оперных увертюр и симфоний. Звучание рогового оркестра исключительно мощное, благородное по характеру, напоминало своеобразный «духовой» орган. Роговые оркестры вышли из употребления в 1830-х гг.

фицированных музыкантов-крепостных при двух капельмейстерах и двух солистах-инструменталистах. Как Нарышкины, так и Шереметевы при участии домашних капелл устраивали блестящие оперные спектакли, что дает основание предположить наличие необходимых для подобных постановок исполнителей на духовых инструментах.

Увлечение профессиональной музыкой охватывает также мелкое и среднее дворянство. Невозможно представить себе усадебный быт 2-й половины XVIII века без домашнего музицирования. Подробное представление о нем дает один из наиболее обобщающих документов эпохи так называемый «Журнал» Павла Болотова,<sup>1</sup> являющийся своеобразной летописью помещичьей жизни конца столетия. «...Музыка в то время, — пишет он, — составляет любимое увеселение в провинции, и хорошей музыке придается большое значение. К музыке дворянство относится с таким интересом, что многие сами участвуют в концертах, играя на разных инструментах».<sup>2</sup> Культивируются разнообразные формы музыки — танцевальная, застольная, для исполнения на открытом воздухе и в «залах». Успехом пользовались пьесы и вокальные, и сольные для различных инструментов, и ансамблевые, и оркестровые для струнного, духового или смешанного составов. Популярность духовой музыки была чрезвычайно высокой. Дед Болотова, например, «игрывал... довольно хорошо на флейтузе», завел у себя «очень изрядную» полковую (т. е. духовую) музыку и «целый хор из флейтузов с фаготами».<sup>3</sup> В один из вечеров 1764 года гости с удовольствием слушают играющих в саду валторнистов. Часты упоминания о флейтовых ансамблях — дуэтах, трио.<sup>4</sup> Примечательно, что в репертуаре последних произведения мангеймского флейтиста и композитора И. Вендлинга («вендлинговы трио»), как видно, знакомые русским музыкантам уже в столь раннюю эпоху. Упоминаниями духовой музыки буквально пестрят страницы болотовского «Журнала».<sup>5</sup> Она настолько мила уху автора, что даже собственное произведение — стихотворение «Вечерняя песня» — он предназначает для хора певчих и духового ансамбля.

По сведениям Финдейзена, наиболее распространенными в этот период были следующие составы домашних оркестров:

<sup>1</sup> П. Болотов. Журнал, или Ежедневные записки препровожденного времени и всем приключениям, случившимся со мной в 1789 году. — Отрывки опубликованы в сб. «Музыка и музыкальный быт Старой России» («Academia», Л., 1927).

<sup>2</sup> Тот же сб., с. 196.

<sup>3</sup> Флейтуза — бытовая интерпретация «Flute douce» («Нежная флейта») французского названия продольной флейты. Очевидно, последняя находила применение в России еще во 2-й половине XVIII ст., причем характер ее звучания не оставался незамеченным: музыкой флейтузов и фаготов старый Болотов «увеселял архиереев и по тихости оной называл ее монашеской» (Музыка и музыкальный быт старой России, с. 193).

<sup>4</sup> См. там же, с. 198, 203.

<sup>5</sup> См. там же, с. 204, 206—208, 210.

«1. Капелла духовой музыки в 8 человек: 2 кларнета, 2 флейты или флейттраверсы, 2 фагота и 2 валторны — иногда в двойном замещении.

2. Смешанная капелла в 6 человек: 2 скрипки, 2 флейты и 2 валторны.

3. Более обширная смешанная капелла в 8—10 человек: 2 скрипки, виолончель, 2 флейты, кларнет, 2 валторны и бассетгорн, вошедший у нас в моду в 90-х годах XVIII в.

4. Уволенная в 1786 году «капель» камер-юнкера В. П. Салтыкова состояла из трех скрипок, альты, баса (виолончель или фагот), контрабаса, двух валторн и двух флейттраверсов».<sup>1</sup>

Встречались, разумеется, и значительно более крупные инструментальные составы. Так, описывая послеобеденное музицирование 16 августа 1789 года, Болотов, кроме солистов и ансамблей, упоминает еще и целый оркестр численностью в тридцать человек, исполнявший «симфонию».<sup>2</sup>

Но составы, приведенные Финдейзенем, очевидно, самые характерные для своего времени. Примечательно наличие не только сравнительно еще мало распространенных кларнетов, но даже бассетгорнов, появившихся в исполнительской практике лишь в 1770 году. Это свидетельствует о быстром проникновении в русский усадебный быт всего, что могла тогда дать передовая музыкальная культура Европы.

Столь эффективное развитие музыкальной жизни, естественно, обусловило и более широкие ее потребности. Растет спрос на музыкальные инструменты, ноты, пособия, возникают музыкальные издательства, клубы, магазины, инструментальные мастерские. Особенную же остроту приобретает проблема музыкантов-педагогов. Учителя и учительницы музыки становятся неотъемлемой частью дворянско-помещичьего быта. Наряду с преподавателями на клавишных и струнных инструментах, газеты бойко афишируют и педагогов-духовиков, причем нередко эти специальности совмещаются. Часты предложения «обучать на духовых инструментах и на скрипке» или «на скрипке и флейттраверсе». Встречаются и более универсальные: в 1795 году некий музыкант был готов учить «на скрипке, виолончели, флейте или на ином каком инструменте».<sup>3</sup>

С ростом помещичьих оркестров в сферу усадебного музицирования все более втягиваются крепостные крестьяне. Иностранцы-капельмейстеры обучали инструментальной музыке группы крестьянских детей на местах, либо в специальных школах, возникших в столицах. Одной из характерных для эпохи музыкальных школ, предназначенных, главным образом, для крепостных, явилось в Москве заведение капельмейстеров Михайло Керцелли

<sup>1</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. II, с. 72.

<sup>2</sup> Музыка и музыкальный быт старой России, с. 210.

<sup>3</sup> «Санкт-Петербургские ведомости», 1789, № 13, 26, 32, 40 (цит. по кн.: Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, с. 63).

и Антона Диля, рекламируемое в «Московских ведомостях» за 1783 год (№ 3). Сюда принимали за соответствующую плату как отдельных учащихся («для обучения музыке, не менее чем на полугодовой срок»), так и целые капеллы (помесячно, «для сыгрывания»), и «желающих брать уроки приходом» — три раза в неделю. Специализация по классам отвечала требованиям полного симфонического оркестра: учили на струнных, медных духовых, литаврах, деревянных духовых — «кларнетах, фаготах, гобоях, английских рожках... флейтах», учили даже «роговой музыке».<sup>1</sup> Известно, что дворовые обычно овладевали несколькими инструментами, что позволяло более широко использовать их искусство. Наряду со школой Керцелли и Диля, существовали и другие, где обучали на духовых инструментах, например К. и А. Россовских и И. Морциуса, в конце 1770-х годов в Москве, М. Стабингера в конце 1780-х годов там же.<sup>2</sup>

Роль крепостных музыкантов в развитии русской музыкальной культуры, равно как и влияние помещичьих оркестров на формирование ряда выдающихся русских композиторов (Дехтерева, Верстовского, Глинки), хорошо известны. Нет никакого сомнения в том, что к началу XIX века крепостные музыканты составили один из главных резервов отечественного исполнительства на духовых инструментах. Нельзя не отметить, что обучение музыке отнюдь не облегчало тяжелой крепостной судьбы крестьян. «Продается дворовый человек, играющий на скрипке и способный для письменных дел, да молодые английские свиньи и датский жеребец...» — читаем мы в «Московских ведомостях» за 1794 год (№ 21).<sup>3</sup> В 1787 году в Москве продавался «грамотный человек, который очень хорошо играет на флейт-траверсе»; в 1795 году сообщалось: «Продается музыкант 26 лет, ростом 2 аршина 7 вершков, который играет на контрабасе и на кларнете, он же поет баса по нотам, притом фельдшер...».<sup>4</sup> Подобными объявлениями полны как столичные, так и провинциальные газеты.

Музыкальная жизнь обеих столиц и даже некоторых крупных городов (Киева, Харькова, Смоленска, Одессы) бурно прогрессировала. Наряду с театральным, вокальным, клавишным, струнным искусством расцветало и духовое. Одним из наиболее ярких его проявлений явилась широкая сольно-концертная практика музыкантов-духовиков. Концертная деятельность, пробуждавшаяся в Петербурге начиная со 2-й половины столетия, расцветает в последней его четверти в обеих столицах. Время концертов — главным образом, ранняя весна (великий пост) и поздняя осень (перед рождеством), когда театры были закрыты. Кон-

<sup>1</sup> Более подробно о школе Керцелли и Диля см. в той же книге Н. Финдейзена, с. 65 и примеч. 79 на с. XVII.

<sup>2</sup> См.: Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. II, с. 70.

<sup>3</sup> Там же, с. XX.

<sup>4</sup> Там же, с. XIX.

цертные вечера давались как в театральных помещениях, так и в залах частных особняков, охотно предоставлявшихся для этой цели бесплатно. Некоторые артисты выступали даже в больших трактирах. Имена исполнителей на духовых инструментах регулярно встречаются в газетных публикациях начиная с конца 1770-х годов. Это исключительно иностранцы. Отечественные музыканты приобщились к концертной деятельности несколько позднее. Соответственно слагался и репертуар (впрочем, русское творчество в этот период сольной духовой сферы не затрагивало). Количественно солисты-духовики лишь немногим уступают виртуозам других специальностей, выступавшим перед русской аудиторией. Особенно часто концертируют придворные артисты. Среди них кларнетисты Бер и Манштейн, фэготист-композитор Бюлан. Следует думать, что сама придворная служба многих иностранных инструменталистов в России явилась результатом их успешных концертных гастролей в Петербурге или Москве. Так, кларнетист Бер, фигурирующий в штатах первого придворного оркестра с 1783 года, концертировал в Москве («кларнетист Бер из Парижа») уже в 1781 году; Бюлан, концертировавший в этом же 1781 году, вступает в придворный оркестр в 1785 году.<sup>1</sup>

Исполнители на духовых инструментах давали самостоятельные вечера, участвовали в смешанных концертах. Нередко сольная духовая пьеса звучала между двумя оркестровыми. Так было, например, в петербургском Каменном театре 24 февраля 1784 года, когда кларнетист Бер участвовал в концерте крупной (66 человек) бенгеймштейнфуртской капеллы И. Ф. Клефлера.<sup>2</sup> Бер был одним из наиболее популярных концертантов. Он много выступал в обеих столицах, демонстрируя незаурядное мастерство не только в сольной, но и в ансамблевой сфере. В трех московских концертах (1785), например, кроме собственных произведений для кларнета (среди которых — «Королевская французская охотничья пьеса»), он играл также квинтет с тремя виол д'амурами и валторной. Ансамбли с участием деревянных духовых пользовались, очевидно, успехом у слушателей: московский пианист Фирнгобер играет в 1784 году «разные штуки... с фэготом, кларнетом и флейтой». В 80-х годах, исполняя свои произведения, выступает фэготист Бюлан. Придворный кларнетист Манштейн концертирует в сезоне 1794/95 года, наряду с одним из братьев Штадлеров — прославленных мастеров европейского кларнетового искусства. В числе постоянно работавших в России солистов-духовиков необходимо отметить еще весьма известного в ту эпоху московского флейтиста, композитора и педагога Карла Гартмана, который выступал по пригла-

<sup>1</sup> См.: Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. II, с. 167, 159 и XII.

<sup>2</sup> Там же, с. 160.



шению в «знатных домах», оценивая свои концерты в огромную по тем временам сумму — 100 рублей.<sup>1</sup> Список концертантов велик: здесь и фаготисты Пулло (1777) и Булльянте (1780, 1783), и венские флейттраверсисты братья Турнеры (1783/84), и итальянская певица и флейтистка Кательди (1786), и шведский гобоист Гаренгтон (1787), и гамбист и гобоист Фиала (1788), и упомянутый кларнетист Штадлер (1794/95), и многие другие. Суммируя сказанное, можно констатировать, что к исходу XVIII века Россия в основном освоила европейские достижения, касающиеся духового исполнительства.

Путь духовых инструментов в отечественном музыкальном творчестве XVIII века прослеживается в рамках оркестровой сферы (в оркестре кантатно-ораториальных жанров и оперном). Сольных произведений как для отдельных инструментов, так и для оркестра русская композиторская практика еще не создала.<sup>2</sup> В эту пору явственно наметились два основных направления. Одно оформилось в рамках придворной музыкальной жизни и явилось порождением той парадной, хвалебно-торжественной сферы, которая ярче всего раскрылась в монументальных ораториях видного итальянского композитора на русской службе Сартти (1729—1802). Другое развивалось более всего в русле русской оперы.

«Пышное спокойно-развернутое величие — вот фон, — писал Асафьев, характеризуя стиль Сартти, — и на данном фоне сочный и великолепный праздничный шумный узор: колокольный звон, пушечные салюты и фейерверк».<sup>3</sup> Отсюда и характер оркестра Сартти, рассчитанного в первую очередь, на громогласные динамические эффекты. В основу его положен хоровой принцип. Мощные оркестровые tutti в большинстве случаев дублируют аккордовые построения хора. Возникает тесситурное, а не тембровое, групповое деление оркестровых голосов. Сила звукового потока достигается, главным образом, за счет массы, количества инструментов, сочетаемых нередко с роговым оркестром, колокольным звоном, пушечной пальбой (см., например, ораторию «Тебе бога хвалим», 1788). В оперировании массами оркестра Сартти проявлял большое искусство. Финдейзен справедливо указывает на его замечательное умение сгущать и, наоборот, ослаблять силу звучания до нежных оттенков.<sup>4</sup> Использует Сартти и малые составы оркестра (например, в кантате к коронации Павла I «Il Genio della Russia», 1797). Однако характерным для этого «яркого представителя музыкального русского барокко XVIII века» (Асафьев) остается стремление к колоссальным

<sup>1</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. II, с. 159, 160.

<sup>2</sup> Единственное исключение — ансамблевая «Концертная симфония» Бортнянского, где использован фагот.

<sup>3</sup> Сб. Музыка и музыкальный быт старой России, с. 120.

<sup>4</sup> Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. II, с. 259.

звуковым массам, к созданию огромных комплексов инструментов вне учета их индивидуальной или групповой специфики.

Оркестровые принципы Сарти не оказали воздействия на формирование русской оркестровой школы. В противовес им в XVIII веке закрепился другой тип оркестра, связанный, главным образом, с оперным жанром и по структуре близкий европейскому 2-й половины XVIII столетия.

Основой неизменно остаются струнные, духовые же подключаются эпизодически, в соответствии с характером и содержанием музыки. Инструменты группировались по-разному, но обычно состав их на протяжении номера не менялся<sup>1</sup> и последний от начала до конца сохранял единый колорит. Для следующего номера предназначалось другое сочетание инструментов, он имел другой тембровый характер, нередко контрастирующий предыдущему. Варьируя таким образом средства выразительности, композиторы находили новые оркестровые краски.

Не отличался оркестр русской оперы от западноевропейского и по составу. В произведениях более простого склада участвовали обычно струнные и две пары духовых (чаще всего флейты и валторны), но ближе к концу века преобладают партитуры сложившегося классического стиля — струнный квартет, полная деревянная группа (две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота), две валторны, иногда трубы и литавры. Аналогичны европейским и принципы использования инструментов — тесситурные, динамические, групповые.

Вместе с тем возникали и иные черты. Одна из них — некоторое перераспределение «ролей» в духовой группе. Так, при определенной активности флейты, весьма тонко используемой и определенно (например, в пасторальном плане во II действии оперы Д. Бортнянского «Сокол»), и в сочетаниях с другими инструментами (особенно с фаготом — у Бюлана, Пашкевича, Бортнянского), она все же не столь заметна, как в классическом западноевропейском оркестре. Еще в большей степени это касается гобоя, который в значительной степени утерять лирико-драматическую функцию (столь свойственную ему, например, в оркестре Глюка или Гайдна) и выступает скорее как инструмент характерного или колористического плана (см., например, «калмыцкий хор» № 25 в «Фее» Пашкевича или квинтет «Ночь» № 8 в «Американцах» Фомина). С другой стороны, активно интерпретируется (у Бортнянского, Матинского, Фомина) только лишь осваиваемый на Западе кларнет и чрезвычайно обогащаются (у Матинского, Бюлана, Пашкевича, Бортнянского, Фомина) выразительные возможности фагота. Оба эти инструмента трактуются и в лирическом, и в драматическом, а последний еще и в характеристическом аспекте.

<sup>1</sup> Напомним, что опера того времени состояла из отдельных музыкальных номеров, разделенных диалогами.

Сравнительно скромное место отводится валторне. Две партии валторн наличествуют едва ли не во всех русских оперных партитурах XVIII столетия. Но функция их, в подавляющем большинстве случаев, ограничивается ритмической или гармонической поддержкой общего звучания и совершенно не индивидуализирована. Наиболее показательные исключения — ария Любимы (№ 4) в опере Пашкевича «Скупой» (до 1783 г.), где слова «Душу мыслью той питаю, что мила драгому я» поддерживаются короткими мелодическими фразами валторны (*in Es*) и скрипок, а также упомянутый квинтет «Ночь» в опере «Американцы» («Устрашенный тьмой ночью, я от страха весь дрожу»), где тихая длящаяся октава валторн (*in C*) придает разворачивающемуся действию затаенно-настороженный характер.

Трубы используются редко, преимущественно в моментах торжественных, маршеобразных для поддержки наиболее сильных «*tutti*». Часто — совместно с литаврами (например, в увертюре к «Февею» Пашкевича), и тогда их функция скорее ритмическая. Совершенно не встречаются тромбоны. Конечно, им трудно найти применение в комической опере с ее бытовыми, лирическими сюжетами. Однако даже в трагическую мелодраму «Орфей» Фомин вводит не тромбоны, а рожденный русской музыкальной практикой роговой оркестр. Единственный случай использования тромбонов — марш К. Каннобио для музыкально-драматического представления «Начальное управление Олега» (1790, с музыкой Пашкевича, Каннобио и Сартти). Эта бледная по музыке пьеса, предназначенная для четырех труб, двух тромбонов, двух серпентов и треугольника, носит исключительно декоративный характер и интересна лишь как один из ранних примеров отечественного медно-духового ансамбля.

В русском оперном оркестре рождается и новая духовая инструментальная специфика, связанная с сильным воздействием на профессиональное творчество народно-национального искусства. Это вытекало из самой природы возникшей в 1770-х годах русской комической оперы. Ее идейный и образный мир был в огромной степени обусловлен передовым направлением отечественной просветительской мысли. В оперных текстах, создаваемых писателями-просветителями,<sup>1</sup> находили отражение их общественные взгляды. Мы видим здесь обличение дворянства и купечества, крепостнического строя, правдивое, сочувственное воплощение крестьянской жизни и образов людей из народа. Отсюда — тяга к фольклору как главному источнику сведений о народной культуре, старинных обычаях и обрядах. Ассимилируя народное творчество, русское профессиональное искусство несомненно усваивало и самобытную тембровую природу национальных

<sup>1</sup> Я. Б. Княжниним, М. М. Херасковым, Н. П. Николевым, И. А. Крыловым, М. И. Поповым, В. И. Майковым, А. И. Аблесимовым, А. П. Сумароковым, М. А. Матинским, В. А. Левшиным, Н. А. Львовым, позднее — Г. Р. Державиным и др.

духовых инструментов. Просматривая партитуры русских композиторов конца XVIII века, нельзя не задуматься о причинах предпочтения, отдаваемого в них тем или иным инструментам или сочетаниям инструментов, о стиле их использования, о своеобразном преломлении целой системы выразительных средств, непосредственно связанных с навыками народного инструментализма. Характерный колорит последнего накладывал свою печать на многие особенности русского оркестрового письма, которые складывались в эту раннюю эпоху. Так, среди других компонентов нового музыкального языка формировались в русских условиях и оригинальные принципы использования оркестровых инструментов. Еще А. Н. Серов в письме В. В. Стасову писал: «Разумеется, что народность музыки должна проявляться не в одной мелодии, но и в гармонии и в инструментовке...».<sup>1</sup>

К числу специфических явлений следует отнести очевидное влечение русских композиторов к тембровым аналогиям между народными и оркестровыми инструментами. Им объясняется, например, раннее развитие в России кларнета<sup>2</sup> и многообразное раскрытие выразительных возможностей фагота. Столь активное обращение к обим инструментам в значительной степени вызвано близостью их тембров к звучанию одного из популярнейших в России инструментов — жалейки, или брелки (известен также под названием рожок).<sup>3</sup> В упомянутом письме Стасову Серов прямо говорит о значении в оркестровке тех инструментов, «которые наиболее сроднились с местностью (у альпийцев — *cor des Alpes*, у испанцев — гитара, у нас — русский рожок и близкие к нему звуки...)». В начале XIX века видный русский композитор С. Давыдов (1777—1835) в партитуре прогретившего в свою эпоху дивертисмента «Семик, или гулянье в Марьиной роще» (1815) указывает на правомерность замены рожка кларнетом, равно как гудка скрипкой (речь идет о хоре песенников, сопровождаемом народными инструментами — бубном, тарелками, ложками). Собственноручная надпись композитора гласит: «clarinetto или рожок», «violino или гудок». О близости другого русского народного духового инструмента — пастушьего

<sup>1</sup> Письмо от 18 апреля 1842 года — Музыкальное наследство, т. I. Музгиз, М., 1962, с. 173.

<sup>2</sup> «Обращает на себя внимание,— пишет А. С. Рабинович,— приверженность русских композиторов к кларнету, который на Западе в те годы еще не стал равноправным участником симфонического оркестра. В России кларнет сразу опережает своего старшего соседа — гобой, а в некоторых партитурах и прямо вытесняет его. В «Сыне-сопернике», в ригурнелях «Гостинного двора» и в первом акте «Орфея» кларнету поручены ответственные соло» (А. Рабинович, Русская опера до Глинки. Музгиз, М., 1948, с. 37—38). Широкое применение кларнета в русской композиторской практике отмечает также Асафьев (см., например, его статью «Об исследовании русской музыки XVIII в. и двух операх Бортнянского» в сб. «Музыка и музыкальный быт старой России»).

<sup>3</sup> Ж а л е й к а — трубочка из камыша или гусиного пера с одинарным язычком с растробом из коровьего рога или бересты. Имеет три-семь игровых отверстий. Тембр певучий, несколько носового оттенка.

рожка (употреблявшегося в хорах рожечников) фаготу пишет К. А. Вертков: «Звук русских народных мелодических или так называемых пастушеских рожков отличается удивительной красотой и мягкостью. Если сравнивать рожок с общеизвестными инструментами и таким путем попытаться передать характер его звучания, то более всего — до поразительного сходства — он напоминает фагот (особенно верхний его регистр)».<sup>1</sup>

Воздействие народного инструментария ощутимо также в характерном для раннего русского оркестра объединении флейты и фагота. Сочетание названных инструментов было широко распространено в то время и в зарубежной литературе, например у Моцарта. Но дело тут не только в самом объединении. Флейта и фагот, играющие мелодию русского характера на большом интервальном расстоянии при незаполненной середине, на фоне скупого аккомпанемента, обнажающего их тембры, создает русский образ. Этот прием в описываемую пору употребляется с примечательным постоянством в увертюрах к «Сбитенщику» Бюлана, «Начальному управлению Олега» Каппонио, «Февею» Пашкевича, в «Соколе» Бортнянского, да и у русских классиков сочетание флейты и фагота нередко носит аналогичный характер (вспомним, например, финал I действия и сцену в лесу в «Иване Сусанине» Глинки или первую симфонию Чайковского). Перед нами, очевидно, первые опыты воплощения в профессиональном инструментальном искусстве не только интонационного, но и тембрового своеобразия русской народной музыки. Широкий незаполненный интервал как бы символизирует, интонационно воплощает простор русской природы. Напев крестьянской песни, выразительно оттеняемый прозрачными звуками флейты и бархатными тонами фагота, словно доносится из туманных далей русских полей. Откуда же возникает столь тонкая, своеобразная оркестровая краска?

Мы еще недостаточно знаем практику народного инструментального музицирования, особенно прошедших эпох. Богатые и многообразные его воздействия на профессиональную музыку почти не изучены. Можно подчеркнуть лишь наиболее явные, бросающиеся в глаза аналогии. Во 2-й половине XIX века А. Мордвинов в статье «Весна в Курской губернии»<sup>2</sup> описывает традиционную игру на народных музыкальных инструментах — кувичках и дудке. Кувички (известные также под названием кувиклы или цевница) — двух-пятистольная флейта из камышовых или тростниковых стеблей, русская разновидность флейты Пана. Стволы кувички, не скрепленные между собой, держат возле рта и, направляя струю воздуха на край верхнего среза того или иного ствола, высвистывают высокие резкие звуки, сопровождая их пронзительными выкриками — «споуканием» —

<sup>1</sup> К. А. Вертков. Русские народные инструменты (рукопись).

<sup>2</sup> Журнал «Всемирная иллюстрация», 1871, № 120



в такт песни, отчетливо наигрываемой на дудке (сопель). Последняя — один из древнейших, широко распространенных в России духовых народных инструментов: деревянная свистковая флейта с пятью-шестью игровыми отверстиями. Ее отличает негромкий мягкого тембра звук. Можно предположить, что сочетание певучей мелодии сопели-дудки и совпадающих с ее ритмом высоких высвистов кувички могло послужить тембровым прообразом соотношения фагота и флейты в русском оркестре. В ансамбле с кувичкой возможны были и другие мелодические инструменты, например жалейка или, позднее, гармоника, однако и в этих случаях достигался сходный эффект.

Оригинальные оркестровые приемы являлись не только в качестве аналогов народному инструментарию. Они рождались и самим характером национального музыкального материала. Показательный в этом отношении пример — «Сбитенщик» Бюлана. Долгую сценическую жизнь этой популярнейшей в свое время оперы, написанной иностранцем, длительно и несправедливо объясняли различными побочными обстоятельствами, обходя одно из главных — явственное наличие национального элемента в ее музыке. Наиболее ярко он выявился в оркестровом вступлении ко II действию. Темой для вступления послужила песня сбитенщика Степана (из I действия оперы). Можно без труда убедиться в том, что танцевальные сцены оперы Фомина «Новгородский богатырь Боеславич» (1786) — один из ярких

22 Allegretto

а) VIOLINI I

VIOLINI II

OBOI I

FLAUTI I

CORNI

FAGOTTI

VIOLE

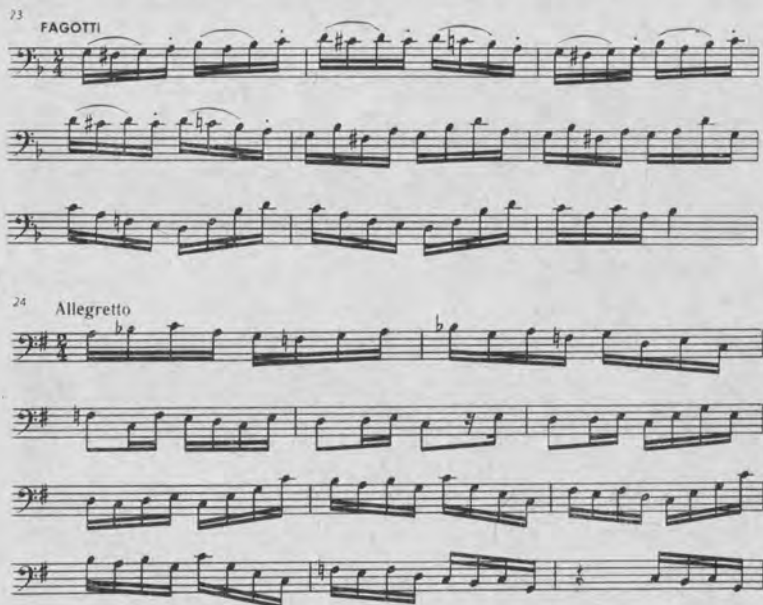
CONTRABASSI



образцов претворения народности в ранней русской музыке<sup>1</sup> — имеют в качестве главной темы вариант этой песни из «Сбитенщика» Бюлана, появившегося двумя годами ранее (см. пример 22а, б).

<sup>1</sup> Ю. В. Келдыш справедливо назвал их «одним из источников формирования национального русского инструментализма» (см.: Ю. Келдыш. Русская музыка XVIII века. М., «Наука», 1965, с. 335).

Во всей структуре вступления, в интонациях, акцентировке Бюланом подчеркивается русский плясовой колорит. Характерна и трактовка инструментов. Словно в хороводе трижды проходит тема. Каждое новое изложение отделяется коротким отыгрышем, повторяющим три заключительные ее такта. Мелодию «запевают» один или несколько инструментов, отыгрыш как хоровой припев дружно подхватывается всем оркестром. При повторении темы в разных голосах возникают вариационные противосложения: сначала играют скрипки, потом флейта, за ней — фагот. Возникает типичный для народной инструментальной практики характер орнаментальной вариационности, столь свойственной в дальнейшем всей русской музыке. Отметим, например, сходство вариации, порученной Бюланом фаготу, с известным фаготным соло в «Малороссийском казачке» Даргомыжского.



Кристаллизуются в русских оперных партитурах XVIII века и другие принципы использования инструментов, в частности — с целью характеристики отдельных персонажей или драматических ситуаций. Применялись они для своего времени довольно многогранно в лирических, драматических, бытовых, комических и даже сатирических эпизодах. Особенно показательны в этом отношении разнообразные оттенки фаготного звучания. Так, в «Сбитенщике» с его помощью создается великолепный комический образ неотесанного слуги Фаддея (№ 7). В унисон с певцом инструмент словно «выдалбливает» тупые интонации, подчеркивающие беспросветную глупость персонажа.

## Andante

ФАЛДЕН

Ха, ха! Пой — мал, пой — мал я вас, друж — ки дра —

FAGOTTO SOLO

ги е. Ха, ха, ха! Тот — час, тот — час во —

ро — та на за — пор. Ха, ха, ха! Да, я лих мас — тер

на за — бор. Да, я лих мас — тер на за — бор.

Невольно вспоминается сцена Додона в III действии «Золотого петушка» Римского-Корсакова, когда фагот в унисон с певцом тупо «выговаривает»: «Буду век тебя любить...».

В арии Фолета («Американцы» Фомина) раскрывается несколько иной, гротесковый, буффонный аспект комической трактовки фагота, чему способствуют стаккато реплики двух фаготов, предвосхищающие характеристику Фарлафа Глинки (см. сцену с Наиной, 2-я картина III действия).

CORNI

VIOLINI I.

VIOLINI II

VIOLA

ФОЛЕТ

За по — ездку нам в на — гра — ду

FAGOTTI

BASSI



Сатирический характер придан фаготу в опере «Санкт-Петербургский гостинный двор» Матинского — Пашкевича. Главному персонажу этой обличительной оперы, ростовщику и плуту купцу Сквалыгину, во всех его центральных выступлениях сопутствуют саркастические, жесткие фаготные интонации. Здесь применен характерный прием лейттембра, широко распространившийся в русской классической оперной литературе.

Особенно значительны примеры напевно-мелодического характера, вытекавшего из коренных свойств русской песни — ее задушевности, протяженности. Стремление к эмоциональной выразительности через песенную основу Асафьев назвал процессом «очеловечивания инструментов».<sup>1</sup> Этот принцип явственно усматривается в русском оркестровом искусстве уже в описываемую эпоху, например в операх Д. С. Бортнянского (1751—1825). Создаваемые для кружка высокопоставленных любителей при так называемом «малом дворе» будущего императора Павла Петровича, они по содержанию и стилю далеки от воспроизведения русских народных образов.<sup>2</sup> Бортнянский не опирался прямо на народную песенность. Вместе с тем роль его в становлении отечественного музыкального искусства чрезвычайно велика. Бортнянский не цитирует народную песню, он использует лишь ее интонации. Объединяя их в своих произведениях с интонациями классического искусства, выдающийся русский композитор создает «тот своеобразный синтез», который,

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Музыка, 1971, с. 220—221.

<sup>2</sup> Три русские оперы Бортнянского: «Празднество сеньора» (1786), «Соккол» (1786) и «Сын-соперник, или Новая Стратоника» (1787) написаны на французские тексты.



по словам А. С. Рабиновича, «послужил основой для формирования национальной русской музыкальной речи».<sup>1</sup>

Это проявилось и в инструментальной сфере. В речитативе Карлоса (II действие оперы «Сын-соперник») в диалоге с печальными репликами голоса (тенор) возникает выразительная мелодическая фраза фагота:

27

Andante con moto  
VIOLINI I

VIOLINI II

FAGOTTO

BASSI

*mf p*

В том же речитативе, в момент наивысшего эмоционального напряжения, возникает — очевидно, впервые в русской оркестровой практике — сочетание фагота и кларнета:

28

VIOLINI I

*p*

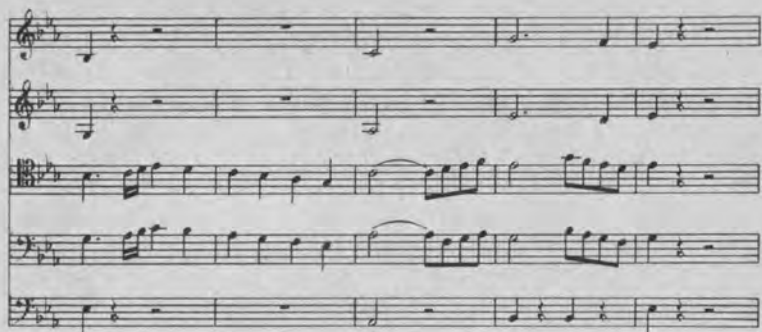
VIOLINI II

CLARINETTO

FAGOTTO

BASSI

<sup>1</sup> А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки, с. 116.



Объединение этих двух инструментов в русской классической музыке — одно из самых употребительных и стойких. Оно используется для раскрытия глубоких эмоций в психологически насыщенных моментах.

Наиболее яркие примеры такой эмоционально-образной лирической трактовки духовых оркестровых инструментов находим в творчестве крупнейшего русского композитора XVIII века Е. И. Фомина — в мелодраме «Орфей» (1791) и в опере «Ямщики на подставе» (1787). Оба произведения явились — каждое в своей сфере — вершинными достижениями русского музыкального искусства описываемой эпохи.

Созданный на античный сюжет, «Орфей» воплотил пафос высоких трагических страстей. Тема обусловила музыкальный язык мелодрамы, лишенный фольклорных интонаций (по эстетическим понятиям того времени драматическая взволнованность и фольклорность несовместимы; народно-песенное связывалось лишь с бытовой сферой). Вместе с тем по своему содержанию (мятежные порывы протеста против высшей божественной власти, образы величайшей скорби, сила психологических характеристик) «Орфей» Фомина — явление глубоко национальное, отражающее передовую идейную атмосферу той эпохи. Музыка выступает едва ли не главным компонентом действия. Она углубляет смысл текста, раскрывает переживания героев и драматические положения пьесы. Отсюда и первостепенное значение оркестра.

Оркестр «Орфея» богаче, чем обычно употребляемый в оперной практике XVIII века. Кроме полного комплекта духовых (две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота, две трубы, две валторны), литавр и струнной группы, он включает также две флейты пикколо и роговой оркестр. Последний придает трагический характер хоровым басовым эпизодам, олицетворяющим пророчества божественного голоса.

Одно из центральных мест в партитуре «Орфея» занимает соло кларнета. По условию богов певец, чтобы вернуть супругу, «лирой должен непременно лютость ада укротить». Орфей про-

ходит страшный путь «к вратам, где алчна смерть скрежешет». Оркестр живописует и «свирепых фурий грозный вой», и «ужасы блуждающих огней», и пронзающие слух «страшны громы», и «трепетания земли». Но вот заговорила «бессмертная лира» — и смолкло Плутоново царство. Просветленная кантилена кларнета, олицетворяющая Орфееву лиру, словно сковала силы ада. Лишь трепетное пиццикато струнных поддерживает волшебное пение. Кларнету (in B) поручена целая пьеса — одухотворенное Adagio.

29

Adagio

OB

CL. I (B) Solo

COR. (F)

V-NI I pizz.

V-NI II p pizz.

VIOLE p

V.-C.

C.-B.

OB

CL. I (B) Solo

COR. (F)

V-NI I

V-NI II

VIOLE

V.-C.

C.-B.



Подобная интерпретация кларнета — явление уникальное не только для молодой русской музыки, но и для европейского творчества описываемого периода. Напомним, что в конце XVIII века кларнет редко выводится за пределы духового ансамбля или оркестра. Исключение — кларнетовые сочинения Моцарта: квинтет со струнными и сольный концерт с оркестром. Лишь с ними, по ощущению тембровой специфики, по тонкости динамики, смелости регистровых сопоставлений, благородству кантилены, можно сравнить *Adagio* кларнета из «Орфея» Фомина. Следует добавить, что моцартовские шедевры ему, оче-

видно, не были известны. Трудно предположить, чтобы в период работы композитора над мелодрамой (оконченной, как известно, в 1791 г.), квинтет Моцарта, созданный в 1789 году, уже успел прозвучать в Петербурге. Еще менее это возможно в отношении кларнетового концерта, заверщенного в один год с «Орфеем». В своей работе «Инструментальный ансамбль в русской музыке» Л. Н. Раабен подчеркивает, что распространение музыки Моцарта в России началось лишь в 90-е годы XVIII века знакомством русских слушателей с оперой «Волшебная флейта».<sup>1</sup> Стало быть, интерпретация кларнета в «Орфее» лежала более всего в русле местных традиций и определялась в первую очередь теми факторами, которые формировали русскую инструментальную культуру в целом.

Отразились в творчестве Фомина и национальные русские лирико-жанровые мотивы. Его одноактная комическая опера «Ямщики на подставе» представляет собой самый яркий пример воплощения в русской музыке XVIII века бытовых народно-песенных образов. Музыкальный язык оперы напоен народными интонациями. Фомин сумел приблизить к специфическому складу русского хорового пения не только вокальную, но и оркестровую фактуру. Такова трактовка фагота в песне главного героя — ямщика Тимофея — «Ретиво сердце молодецкое» (№ 3).

30

FAGOTTO

ТИМОФЕЙ

Ре - ти - во серд - це мо -

ло - дец - ко -

е, знать невз - го - ду ты

за - слы - ша ло

<sup>1</sup> Л. Раабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Музгиз, М., 1961, с. 19.



Имеющая в своей основе народную мелодию, песня Тимофея один из самых показательных примеров преломления народного лирического начала в оперной литературе XVIII века. Она гармонизована Фоминым в характерной двухголосной манере: своеобразный тембровый подголосок — фагот «облигато» — неотступно следует за певцом. Голос и фагот как бы дополняют друг друга, соперничая в теплоте и напевности. Инструментовка (засурдиненные струнные, флейты, кларнеты, валторны) создает колоритный фон выразительному дуэту.<sup>1</sup> Фомин мог поручить партию «облигато», к примеру, виолончели. Но характер русской песни натолкнул композитора на близкий народному рожку фаготный тембр. Используя фагот в столь проникновенном плане, Фомин раскрывает в нем необыкновенные для своего времени выразительные возможности. Это первый случай лирической песенной трактовки духового инструмента, при этом целиком вытекающей из народного национального характера.

Таким образом, в двух вершинных явлениях русской музыкальной культуры конца XVIII века — «Орфее» и «Ямщиках на подставе» Фомина — заключены наиболее совершенные для своего времени образцы интерпретации духовых инструментов. Они подчеркивают важное историческое значение этой эпохи, когда предпринимались первые опыты освоения в оркестре народного творчества, когда сложились основы оркестрового стиля в его тенденции к принципам народной колористичности, песенности, к психологической или характеристической образности.

Столь многосторонняя эволюция духовых инструментов в сфере творчества не могла, конечно, не способствовать формированию и сольно-исполнительского стиля. Опирающаяся на народное песнетворчество система художественных средств определяла и выработку соответствующих исполнительских приемов. Именно здесь заключены истоки русской духовой исполнительской школы с ее эмоциональной широтой, теплотой, «человечностью». Так, уже в XVIII веке намечались главные черты русского музыкально-исполнительского искусства, которые составили основу его развития в следующем столетии.

<sup>1</sup> Для песни Тимофея А. С. Рабинович нашел прекрасный поэтический образ: «Лучшая русская книга XVIII века [имеется в виду «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева] начинается, почти как эпиграфом, песней ямщика: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную изображающее...». Тому, кто захочет при чтении этих строк представить себе подходящий музыкальный образ, будет лучше всего вспомнить именно эту песню Тимофея с ее мягким... тихо льющимся аккомпанементом, окутывающим туманной пеленой равнинную печаль напева» (А. Рабинович. Русская опера до Глинки, с. 94).

## УКАЗАТЕЛЬ ИНСТРУМЕНТОВ

- Авдос — 11, 23, 25—32, 37  
   берекинтский — 31  
   двойной — 23, 25, 26, 28  
   пикийский — 31, 32  
   фригийский — 31  
   хоровой — 31  
 Альбогоя — 104  
 Альт — 156, 165—167, 169, 173, 182, 183, 200, 216, 220, 221, 235  
 Английский рожок — 103, 139, 148, 149, 194, 204, 236  
 Анка — 44  
 Арфа — 7, 9, 34, 48, 57, 62—66, 86, 97, 110, 112, 165, 216, 218, 223  
   двойная — 87  
   дуговая — 8, 11  
   угловая — 8, 11
- Балабан — 43  
 Баламан — 15  
 Бандора — 133  
 Барабан — 8, 11, 18, 21, 51, 66, 67, 77, 90, 91, 116, 223, 226  
   большой — 16  
   малый — 16  
   рамообразный — 10  
 Баргул — 43  
 Баритон (струнный) — 202  
 Бассанели — 80, 83, 84, 88  
   альтово-теноровый — 84, 88  
   басовый — 84, 88  
   дискантовый — 84, 88  
 Бассетгорн — 193, 194, 214, 215, 235  
 Бассон — 98, 227  
 Бастарда — 87  
 Бирбине — 104  
 Блатершпиль — 39, 49, 67  
 Блокфлёт — 76, 78  
 Бомбарда (бомбардоне) — 38, 52, 53, 56, 62, 64, 66, 70, 72, 78—80, 84, 86, 89, 91, 98, 101, 104, 198  
   альтовая — 64, 75  
   малая — 75  
   теноровая — 64, 84  
 Бубен — 51, 223, 241  
 Бубенцы — 65  
 Бузинё — 40, 41, 48  
 Букцина — 30, 40  
 Брелка — см. жалеяка
- Валторна — 30, 67, 99, 109, 110, 124, 133, 139, 140, 147, 150—152, 156, 158, 168, 169, 171, 172, 180, 182, 183, 187, 196—198, 200, 201, 204—206, 209, 212, 216, 219—222, 226, 229, 235, 237, 239, 240, 249, 253  
   натуральная — 151, 178, 215  
 Ванша — 19, 21  
 Верджинел — 132  
 Вина — 21  
 Виола — 48, 55—57, 62, 65, 86, 87, 89, 91, 110, 119, 121, 131, 132, 135  
   альтовая — 117  
   басовая — 62, 113, 117  
   большая — 66  
   д'амур — 149, 237  
   малая — 66  
 Виолончель — 140, 165, 167, 173, 182, 204, 205, 216, 220, 221, 235, 253  
 Виэлла — 57  
 Волянка — 49, 51, 71, 75, 80, 81, 98, 131, 172, 223
- Гамба — 112, 113, 164, 165, 224  
   басовая — 112, 113  
 Ганураге — 104  
 Гармоника — 243  
 Гемсхорн — 67  
 Гитара — 97, 131, 141, 241  
 Гобой — 3, 9—11, 38, 64, 97, 98—101, 103, 104, 113, 123—125, 133, 136, 139, 140, 144, 147, 152, 154, 158—161, 163—169, 171—173, 175—179, 182, 187, 190, 191, 200, 201, 204, 205, 209, 210, 212—214, 216, 220, 221, 225—228, 230, 236, 239, 249  
   альтовый — 103, 149  
   д'амур — 139, 148—150, 175  
   двойной сирийский — 8  
   двухклапанный — 102  
   охотничий — 103, 149, 175  
   теноровый — 103, 136  
   трехклапанный — 102  
 Гобой де Пуату — 37, 98  
 Горн — 4, 40, 41, 50  
 Гравичембало — 112  
 Гуань — 15—18  
 Гудок — 223, 241  
 Гусли — 17, 43, 44, 223
- Да-чун-ку — 15  
 Ди — 15, 17  
 Домра — 223  
 Доппиони — 83, 88  
   басовый — 83, 88  
   дискантовый — 83, 88  
   тенорово-альтовый — 83, 88  
 Дуда — 223  
 Дудки — 3, 25, 48, 51, 53, 242, 243  
   из зубов — 3  
   из костей — 3  
   из полых стволов растений — 3  
   из раковин — 3  
   из рогов — 3  
   с двойным язычком — 3  
 Дульциан (дольчан, дольциан, дольцин) — 52, 64, 70, 71, 76, 79, 80, 82, 86, 89, 98, 224
- Жалеяка — 241, 243  
 Железки — 51
- Запр — 11, 13, 37, 43  
 Журна — 23, 43  
   восточная — 37  
   закавказская — 37  
   персидско-индийская — 37
- Калайдрон — 106, 198  
 Канун — 43, 44

Квинтерн — 57, 66  
 Керас — 24  
 Керен — 12  
 Кимвалы — 31  
 Киттароне — 110, 112, 113  
 Кифара — 23, 25—31, 34  
 Клавесин — 70, 112, 116, 123, 133, 136, 141, 160, 167, 169  
 Клавикирд — 58, 65, 66, 89, 97  
 Клавири — 169, 216, 220, 221  
 Клавицимбалы — 66  
 Клавицитериум — 66  
 Клавицебало — 86, 113  
 Кларино — 112, 113, 121, 151  
 Кларнет — 3, 97, 99, 103—107, 180, 182, 187, 191—193, 200, 206, 209, 210, 212—216, 220—222, 224, 232, 233, 235—237, 239, 241, 248—250, 252, 253  
     басовый — 194  
     д'амур — 148, 194  
     двухклапанный — 107, 147  
 Кларон — 198  
 Контрабас — 117, 182, 226, 235, 236  
 Контрафагот — 71, 72, 79, 209, 215  
 Кор де шасс — 109, 198  
 Корнамуза — 38, 80, 81, 83, 88, 98  
     альтовая — 83, 88  
     басовая — 83, 88  
     дискантовая — 88  
     малая — 83  
     теноровая — 83, 88  
 Корнет — 50, 51, 53, 56—58, 61, 62, 65, 69, 75, 84—87, 89, 91—94, 98, 99, 110, 112, 113, 115—117, 121, 129, 132, 134, 198, 200  
     диритто — 78  
     мута — 78  
 Корнион — 78  
 Корну — 30, 41  
 Кортоль — 67, 80, 81, 98, 103, 104  
 Кроталы — 11  
 Крумгорн — 39, 56, 67, 80—81, 83, 84, 88, 198  
     альтово-теноровый — 81, 88  
     басовый — 81, 88  
     большой басовый — 81, 88  
     дискантовый — 81, 88  
 Кувички (кувиклы) — 242, 243  
 Кунцзе — 18  
 Куртад — 81, 98, 198  
 Куссабу — 43  
  
 Лайя — 20  
 Лаунедра — 104  
 Лири — 7, 8, 11, 31, 48, 66, 250  
 Лири колесная — 97  
 Лиру — 104  
 Литавры — 18, 31, 51, 77, 116, 123, 124, 136, 168, 180, 182, 209, 212, 213, 223, 226, 229, 236, 240, 249  
     малые — 65  
 Литуус — 11, 30, 50  
 Ложки — 241  
 Лур — 41  
 Лютня — 8, 9, 11, 24, 55—58, 62, 63, 65, 66, 70, 86, 87, 91, 92, 96, 97, 110, 133  
     басовая — 112, 113  
  
 Мандолина — 152  
 Манихорд — 97  
 Мем — 8  
 Мизмар — 43  
 Морская труба — 224  
 Муралы — 20  
 Мусикар — 43  
 Мын-гу-ку — 15  
 Мюзетта — 37

Най — 43, 45  
 Набат — 51  
 Ниясат-ранга — 20  
 Нузха — 44  
  
 Олифант — 40  
 Орган — 31, 34, 43, 58, 62—66, 68, 70, 75, 85, 89, 112, 113, 117, 121, 134, 156, 160, 167, 169, 223, 224  
     водяной — 31  
     переносный — 62  
     ручной — 65  
 Органон — 43, 45  
 Оффиклейд — 196  
  
 Пайсяо — 15, 17, 18  
 Па-ла-ман — 15  
 Пибгорн — 104  
 Позитив — 66, 75  
 Поммер — 38, 52, 53, 56, 58, 61—64, 70, 72, 78, 84, 86, 88, 89, 98, 101  
     альтовый — 79, 80, 88  
     басовый — 76, 79, 99  
     большой басовый — 38, 79, 80, 88  
     дискантовый — 79, 80  
     малый альтый — 79, 88  
     теноровый (бассет) — 79, 80, 88  
 Портатив — 65, 66, 75  
 Псалтериум — 34, 48, 57, 63, 66, 97  
  
 Ракетт — 71, 72, 76, 79, 88, 98  
     альт-тенор — 72, 88  
     басовый — 72, 88  
     большой басовый — 72, 88  
     дискант — 72, 88  
 Рана-сринга — 20  
 Регаль — 66, 75, 89, 97, 112, 115  
 Рекордер — 89, 132  
 Рибеккина — 86  
 Рог — 4, 12, 24, 31, 40, 48, 51, 53, 56, 63, 84, 98, 107, 133, 147, 233  
     альпийский — 241  
     башенный — 61  
     изогнутый — 67  
     клапанный — 196  
     кривой — 41  
     лесной — 109, 110, 124  
     малый — 40  
     металлический — 40, 41  
     мундштучный — 43  
     набедренный — 40, 41  
     натуральный — 51  
     охотничий — 41, 53, 67, 99, 109, 124, 151, 196  
     полный — 40  
     половинный — 40  
     почтовый — 41  
     прямой — 115  
     сарацинский — 57  
     сигнальный — 53, 67, 109, 196  
     средний — 40  
     трехоборотный — 109  
     турецкий — 198  
 Рожок — 51, 56, 131, 241, 253  
     деревянный — 51, 53  
     костяной — 53  
     охотничий — 51, 53  
     пастуший — 241, 242  
     почтовый — 76—77  
 Рот — 57  
 Рубоб — 44, 57  
 Руспфейфе — 35, 67, 82, 83  
  
 Сальпинкс — 24  
 Свирель — 11, 26, 31, 52, 57  
 Свистки — 67  
 Свистульки — 3, 51, 53  
     из зубов — 3  
     из костей — 3  
     из полых стволов растений — 3

из раковин — 3  
из рогов — 3  
Себи — 8  
Сервелат — 71, 98  
Серпент — 78, 98, 240  
Сипоша — 225  
Сиринга — 24  
Сириккс — 23, 24, 31  
Систр — 11, 26  
Скабиллум — 31  
Скрипка — 49, 58, 62, 69, 86, 87, 89, 91, 94, 110, 113, 117, 119, 121, 123, 125, 129, 130, 131, 133, 136, 140, 141, 144, 151, 152, 154, 161, 163, 165—167, 169, 171—173, 175, 178, 179, 182, 183, 200, 205, 208, 212, 216, 220, 221, 223, 224, 226, 228, 235, 236, 240, 245  
малая — 112  
пикколо — 171, 172  
Сона — 15  
Сопель — 223, 243  
Сорджен, сордун — 76, 82, 83, 88, 103  
альтовый — 83  
басовый — 83  
большой басовый — 83  
дискантовый — 83, 88  
теноровый — 83  
Спинет — 62, 65, 97  
Сурия — 223, 226  
Сурнай — 45  
Сэ — 17, 18  
Сюань — 15, 17, 18  
Сюо — 15—18  
Сюо-чун-ку — 15  
Тамбурин — 11, 65  
Танбур — 44  
Тао — 18  
Тарелки — 52, 226, 241  
Теорба — 58, 89, 165  
Тибия — 30, 37  
Тимпаны — 16, 34, 89, 224  
Треугольник — 91, 240  
Тромбон — 30, 48, 50, 52, 59—62, 65—67, 69, 78, 84—87, 89, 91—94, 98, 110, 112, 113, 115—117, 119, 121, 129, 133, 134, 139, 150, 168, 169, 200, 201, 209, 215, 224, 240  
альтовый или дискантовый — 76, 88, 150  
басовый — 78, 150  
квартовый — 76, 88  
октавный — 76, 88  
простой или прямой — 76, 88  
сопрановый — 150  
теноровый — 150  
Тромпе да шасс — 109, 124  
Труба — 3, 4, 30, 31, 34, 40, 41, 50—52, 56, 63, 64, 66, 76, 90, 91, 93, 98, 99, 107, 112—114, 116, 117, 123, 124, 126, 130, 133, 136, 139, 150, 168, 169, 171, 173, 180, 182, 196, 200, 209, 213, 215, 223, 224, 226, 232, 239, 249  
басовая — 48, 50, 52, 53, 61  
бронзовая — 15  
военная — 11, 24, 67  
восточная военная — 40  
деревянная — 15  
дискантовая — 48, 52, 53  
длинная — 65  
европейская — 40  
зигзагообразная — 61  
изогнутая — 59  
кавалерийская — 48  
клапанная — 196, 198  
копическая — 15  
короткая витая — 65  
кулисная — 60, 61  
малая — 41, 61, 67, 130  
металлическая — 3, 24  
металлическая военная — 48

металлическая прямая — 13, 39, 43  
мидийская — 24  
натуральная — 51, 60, 151, 173, 178, 196  
полевая — 61, 67  
поперечная — 3  
прямая — 9, 24, 30  
раковиннообразная — 24  
с дважды изогнутым стволом — 61  
сарацинская — 40  
сигнальная — 67  
труба-раковина — 3, 20  
труба-полумесяц — 198  
Трумштейт — 63, 66, 97, 224  
Туба — 30—32, 40, 89  
Угаб — 12  
Уд — 43, 44  
Фагот — 3, 38, 70—72, 79, 80, 82—84, 88, 89, 91, 98, 99, 103, 104, 116, 117, 119—121, 123, 124, 131, 136, 139, 140, 144, 147, 148, 152, 155, 156, 158, 159, 163, 164, 166, 168, 169, 171, 172, 178—180, 182, 187, 195, 196, 200, 204, 206, 209—212, 214—216, 220, 221, 226—228, 230, 234—239, 241—243, 245—249, 253, 254  
альт-фагот — 71  
дискант-фагот — 71, 79, 88  
доппельфагот (двойной) — 71, 79  
кварт-фагот — 71, 79, 88  
квинт-фагот — 71, 79, 88  
малый — 79, 81, 88, 148  
октав-фагот — 71  
тенор-фагот — 71, 148  
фаготтино — 148  
французский — 148  
хорист-фагот — 71, 79, 81, 88  
четырёхклапанный — 148, 195  
«Фаготус» — 70  
Фарфоровые сосуды — 44  
Флажолет — 24, 64, 130  
французский — 78  
Флаутино — 112, 114  
Флейта поперечная — 3, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 19—21, 24, 28, 34—36, 43, 45, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 61, 62, 64—67, 75, 78, 84, 86, 87, 89, 91, 97—99, 104, 110, 111, 113, 116, 117, 119, 121, 123—125, 132, 136, 139, 141, 142, 144—147, 149, 152—154, 156, 158, 159, 161, 162, 169—171, 173, 175, 178, 179, 182, 187, 190, 200, 204—206, 208—210, 212—214, 216—218, 221, 223, 224, 230, 233, 235—237, 239, 242, 243, 245, 249, 253  
альтово-теноровая — 78, 88  
басовая — 78, 88  
военная — 98, 99, 147  
д'амур — 148, 149, 150  
деревянная — 66  
дискантовая — 88  
кантус — 78  
малая — 147, 200  
немецкая — 36  
одноклапанная — 147, 162, 190  
пикколо — 209, 249  
швейцарская — 99  
четырёхклапанная — 190  
Флейта продольная — 3, 5—11, 13, 15, 16, 20, 21, 24, 28, 34—36, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 61, 62, 64—66, 68, 84, 86, 87, 89, 91, 97—100, 104—106, 110, 111, 113, 116, 117, 121, 123—125, 131—132, 136, 139, 141, 145—147, 152, 154, 156, 161, 164—166, 173, 175, 178, 189, 223, 234  
аккордовая — 36  
альтовая — 77, 88, 145  
басовая — 66, 68, 77, 88, 145  
большая басовая — 77, 88  
двойная — 35, 36  
дискантовая — 67, 68, 77, 88, 145

квартирная — 145  
малая — 36, 77, 88  
малая басовая — 77, 88  
нежная — 36  
носовая — 3  
открытая — 5, 11, 12, 43  
Пана — 3, 4, 15, 24, 43, 97  
парная — 8  
прямая — 35  
со свистковым устройством — 5, 8, 20  
теноровая — 67, 68, 77, 88  
Флейт-траверса — 235, 236  
Флейтуза — 234  
Форминкс — 26  
Фортепиано — 202  
Фугэ — 18  
  
Халиль — 11, 13  
Хасосра — 13  
Хнуэ — 24  
  
Цампонь — 106  
Цверхпфайфе — 66  
Цевница (см. кувички)  
Цигенхорн — 67  
Цимбалы — 31  
Цин — 16, 17  
Цинк — 40, 50, 52, 53, 56, 58, 65, 78, 89,  
139, 150, 200, 224  
басовый — 78  
большой — 78  
желтый прямой — 75  
изогнутый — 78  
малый — 78  
прямой — 78  
черный кривой — 75, 78  
Цинь — 17, 18  
Цитра — 65, 97, 131, 132

Чанг — 44  
Чембало — 87, 110, 154, 156, 171, 173  
Чжу — 16, 18  
Чжун — 17, 18  
Чи — 15, 17, 18  
Чу — 17, 18

Шалмей — 38, 49, 53, 56—58, 62—66, 72, 75,  
78, 79, 83, 86, 88, 91, 98—102, 104  
малый — 80, 88  
Шалмей немецкий — 103  
дискантовый — 103  
теноровый — 103  
Шалюмо — 97, 105, 106, 198  
Шанкха — 20  
Швегель — 35, 66, 67, 77, 78, 131  
Шифонь — 57  
Шицин — 18  
Шофар — 12  
Шрейерпфейфен — 76, 84  
альтовый — 84  
басовый — 84  
дискантовый — 84  
теноровый — 84  
Шриари — 80, 81, 84, 88  
альтовый — 84, 88  
басовый — 84, 88  
дискантовый — 84, 88  
теноровый — 84, 88  
Шэн — 17, 18  
  
Эвника — 105  
Эпинет — 97  
  
Юй — 16—18  
Юэ — 15, 17, 18



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. И.— 240  
 Абрахам — 195  
 Абу-Наср Мухаммед Фараби — 44  
 Агрикола М.— 66, 67  
 Алексеев В. М.— 16  
 Аль-Амули — 44  
 Альбонези А.— 70, 71  
 Альбонези Т. А.— 70  
 Альвизи Д.— 84  
 Альшванг А.— 216  
 Анакреонт — 31  
 Анна Иоанновна — 226, 231  
 Антигенид — 30  
 Апраксин Ф. М.— 227—229  
 Арайя Ф.— 228, 232  
 Аристоксен — 22  
 Аристотель — 22  
 Артузи — 87  
 Архилох — 28  
 Асафьев Б. В.— 125, 127, 168, 238, 241, 247  
 Атеньян — 65  
 Аш-Ширази — 44  
  
 Байнс А.— 100—103, 105, 149, 190, 193  
 Баканер Х.— 224  
 Баккофен — 193, 194  
 Барди Д.— 96, 110  
 Бассано Д.— 84  
 Батэ Ф.— 102  
 Бах И. С.— 122, 127, 138, 139, 144, 145, 147, 149, 151, 159, 169—177, 178, 181, 182, 186, 216, 219  
 Бах К. Ф. Э.— 182  
 Беген Г.— 224  
 Безоцци Ал.— 140, 144  
 Безоцци Ант.— 188  
 Безоцци Г.— 188  
 Безоцци Дж.— 140, 144  
 Безоцци Дж. (младший) — 188  
 Безоцци К.— 188  
 Бекон — 95  
 Бём Т.— 162  
 Бенда Ф.— 181  
 Беневолы О.— 101  
 Беншуа Ж.— 57, 64  
 Бер — 233, 236  
 Берд В.— 132  
 Берни Ч.— 140, 142, 144, 187, 188  
 Берхгольц Ф. В.— 226, 229, 230  
 Бетховен Л.— 155, 192, 198, 203, 209, 210  
 Бизе — 149  
 Благодатов Г. И.— 106, 215  
 Богоявленский С. К.— 224  
 Болотов (дед) — 234  
 Болотов П.— 234, 235  
 Бокаччо Д.— 55  
 Бонани Ф.— 145  
 Бортнянский Д. С.— 239, 241, 242, 247  
 Боруссум Э.— 76  
 Боссиненди Ф.— 68  
 Боттригари Э.— 86  
 Бо-Цзюй-и — 17  
 Бранкино — 233  
 Брешиниано М. Б.— 189  
 Брод Г.— 149  
  
 Бросс де — 188  
 Брюн де — 148  
 Булл Д.— 132  
 Булльянте — 238  
 Буркгардт Я.— 69  
 Бюкен Э.— 138, 142, 180, 181  
 Бюлан Ж.— 233, 237, 239, 242—245  
  
 Вагензейль Г. Х.— 203  
 Валдон Я.— 224  
 Вальдриги Л.— 71  
 Вебер К. М.— 155, 204, 216  
 Вёгель М.— 198  
 Верделэ — 64  
 Веронезе П.— 236  
 Вертков К. А.— 242  
 Вивальди А.— 138, 140, 144, 145, 147, 151—159, 177, 181, 184, 216, 219  
 Вилларт А.— 92  
 Виноградов В. С.— 42  
 Вирдунг С.— 31, 61, 66—68, 74, 76, 77, 81, 101  
 Витри Ф. де — 55  
 Волошанин М.— 227  
 Вольтер Ф.— 186  
 Воробьев И.— 227  
 Воронов Е.— 226  
  
 Гаас И.— 60  
 Габриели А.— 69, 92—93  
 Габриели Дж.— 70, 92, 93—94, 119, 129, 139  
 Гайди П.— 154, 185, 187, 192, 201—210, 214, 215, 220, 239  
 Гайндейн С.— 59, 60  
 Галилей Г.— 95  
 Гальпин Ф.— 71  
 Гальяно М. да — 111  
 Гампель А. Д.— 196—198, 215  
 Гаренгтон — 238  
 Гартман К.— 237  
 Гваринент — 229  
 Гедней К.— 190  
 Гезиод — 26  
 Гендель Г. Ф.— 122, 138, 139, 144, 145, 147, 151, 159—169, 171, 177, 178, 181, 216, 219  
 Генрих II — 91  
 Герасимов С.— 227  
 Геродор — 24  
 Гёте И. В.— 202  
 Гиерак — 30  
 Гийом Е.— 78  
 Глебов И.— см. Асафьев Б. В.  
 Глинка М. И.— 236, 242, 246  
 Глотш — 231  
 Глюк К. В.— 115, 188, 199—201, 202, 214, 239  
 Гозенпуд А. А.— 223, 225  
 Головин Ф. А.— 226, 227  
 Голицын — 228—229  
 Гольцбауэр И.— 182  
 Гомер — 26  
 Гонт Ф.— 225  
 Гораций — 31  
 Гоулдинг Г.— 191  
 Граун И. Г.— 142, 180, 181  
 Граун К. Г.— 180, 181  
 Грензер Г.— 191, 193

Грензер К.—196  
Григорьев А.—227  
Григорьев Н.—227  
Грубер Р. И.—13, 26, 28, 29, 31, 38, 42, 47,  
50, 51, 56, 63—65, 132  
Грундманн Я.—191, 196  
Гюбнер И.—226, 230

Давыдов С. И.—241  
Д'Аламбер Ж.—147  
Дамон — 22  
Даргомыжский А. С.—245  
Деберт — 231  
Декарт Р.—95, 97  
Декато — 122  
Делюсс Х.—191  
Деннер И.—191, 192  
Деннер И. Х.—104  
Депре Ж.—57  
Державин Г. Р.—240  
Дехтярев С. А.—236  
Джами — 44  
Джеминьяни — 181  
Дидро Д.—147, 186  
Диль А.—236  
Домициан — 32  
Доммер А. фон — 48  
Дорнон — 30  
Доттель Н.—189  
Дрост Г.—225  
Дюфайн Г.—57, 64

Екатерина I — 229, 230  
Екатерина II — 229  
Елизавета — 232

Жанекен — 92

Завьялов И.—233  
Закс К.—3, 8, 10, 12, 27, 39, 49, 59, 66, 67,  
76, 78, 81—84, 100, 105, 149, 190  
Замараев К.—227  
Зеленка — 233

Ибн-Сина (Авиценна) — 44  
Иванов-Борецкий М. В.—111, 112  
Ильин С.—227  
Иомелли Н.—180

Кавалли Ф.—109, 115—117  
Кавальери Э.—110, 111  
Калашников Д.—233  
Калетти-Бруни Ф.—см. Кавалли Ф.  
Камбер Р.—100  
Кампиони К.—187  
Каний — 31  
Каннабих Х.—183  
Каннобио К.—240, 242  
Кант И.—186  
Кара М.—68  
Каратыгин Е.—233  
Кардон Ж. Б.—232  
Карассими Д.—118  
Карл II — 134  
Карл V — 50  
Карл-Теодор — 182  
Карл-Фридрих Голштинский — 229  
Карс А.—94, 120, 182, 187, 232, 233  
Кастильоне Б.—68  
Катальди — 238  
Каузаз Т.—191, 196  
Каччини Д.—110  
Квантц И.—141, 143, 146, 147, 149, 150, 181,  
190  
Квинтилиан А.—27  
Келдыш Ю. В.—244  
Кельбель Ф.—196, 225, 230  
Кеплер И.—95  
Керцелли М.—235, 236  
Кинский — 229

Киприан — 34  
Кирхер А.—78, 97, 98, 99, 101, 107, 108  
Клейфлер И. Ф.—237  
Климент Александрийский — 34  
Клонас — 26  
Княжнин Я. Б.—240  
Колмаков П.—227  
Колнедер В.—157, 158  
Конфуций — 14  
Кораваев М.—227  
Корб И. Г.—229  
Корелли А.—152, 157, 165  
Корси Я.—96  
Кох Г.—195  
Крылов И. А.—240  
Куксин Г.—227  
Кунст И. Х.—225  
Куперен Ф.—138

Лаборд Ж.-Б.—106, 195, 198  
Ладунка Ф.—233  
Лангвилл Л.—71, 189  
Ланди С.—116  
Ландино Ф.—57  
Лассо О.—57  
Лебрюн — 183  
Левшин В. А.—240  
Легренци Дж.—118  
Леонин — 50  
Лессинг Г.—202  
Лефевр К.—192  
Лефорт — 228  
Ли-Бо — 17  
Ливанова Т. Н.—35, 57, 118, 135, 175, 183—  
184, 221  
Локателли — 181  
Ланнер И.—204  
Лоренц Г.—225  
Лот Ж.—194  
Лызлов И.—227  
Львов Н. А.—240  
Людовик XIV — 103, 122, 134  
Людовик XI — 50  
Люлли Ж.-Б.—65, 95, 100, 103, 109, 117,  
122—126, 134, 135, 178, 181  
Лютц Т.—194

Мазер — 101  
Майков В. И.—240  
Макаров А.—227  
Маккинтош Д.—189  
Мальвецци — 110  
Манштейн — 237  
Маренцио Л.—110  
Мареш Я.—233  
Маркс И.—100  
Маркс К.—33, 54, 55  
Марпург — 182  
Марсий — 24  
Матвеев А. С.—225  
Матинский М. А.—239, 240, 247  
Маттезон И.—145, 146, 180  
Машо Г. де — 56, 57  
Медичи Л.—84  
Мейерхофер — 193  
Мемлинг Г.—60  
Мемнер — 30  
Меншиков А. Д.—229  
Мерсени М.—78, 97—98, 99, 101, 105, 107—109  
Миллер — 148, 189  
Мильхауз В.—196  
Михайлов В.—233  
Михель — 233  
Михневич В.—226  
Могильон В. III.—148  
Модр А.—101  
Мозер Г.—52  
Моллинуз Г. О.—225  
Моллинуз П.—225  
Мольер Ж.—Б.—95

- Молявин С.— 227  
 Монн Г.— 203  
 Монтеверди К.— 69, 70, 95, 109, 112—116, 125, 134, 136  
 Морвинов А.— 242  
 Морциус И.— 236  
 Моцарт В. А.— 155, 182, 185, 187—189, 192—194, 202—204, 210—222, 242, 252  
 Мюллер И.— 193  
 Мюффа Г.— 123  
  
 Нарышкины — 233, 234  
 Немчинов И.— 227  
 Нерон — 32  
 Неф К.— 48, 92, 96, 184  
 Никитин И.— 227  
 Николев И. П.— 240  
 Ньютон И.— 95  
  
 Обрехт Я.— 57  
 Огинский Г.— 225  
 Огильви — 226  
 Одоевский В. Ф.— 226  
 Окегем Ж.— 57  
 Отттер Ж.— 100, 101, 122  
 Оди Е.— 143, 195  
 Орджоникидзе Г.— 132  
  
 Павел I — 238, 247  
 Палестрина Д.— 91, 93  
 Паллавицино А.— 151  
 Пашкевич В. А.— 232, 239, 240, 242, 247  
 Пезибль — 103  
 Перголезе Д. Б.— 183  
 Пери Я.— 111  
 Перотин — 50  
 Пёрселл Г.— 95, 103, 104, 131, 134—137  
 Петерсен П.— 190  
 Петруччи — 68  
 Петр I — 226, 227, 229, 230  
 Пилад — 31  
 Пифагор — 22  
 Пиффаро Б.— 85  
 Планштейн Ф.— 224  
 Платон — 22  
 Плутарх — 22, 24  
 Полимнест — 30  
 Поллид — 32  
 Полоцкий С.— 224  
 Поморский И.— 225, 231  
 Попов М. И.— 240  
 Поттер Р.— 190  
 Преториус М.— 72, 74—84, 88, 89, 90, 97—99, 101, 107  
 Принц М.— 229  
 Прюньер А.— 62, 70  
 Пулло — 238  
 Пуньяни Г.— 140  
  
 Раабен Л. Н.— 152, 252  
 Рабинович А. С.— 241, 248  
 Радищев А. Н.— 253  
 Рамм Ф.— 183, 189, 191  
 Рамо Ж.-Ф.— 138, 178—180  
 Рафаэль — 93  
 Рембрандт — 95  
 Риман Г.— 24, 48, 50, 101  
 Римский-Корсаков Н. А.— 246  
 Риттер В.— 148, 183  
 Рихтер К.— 182  
 Розенов Э. К.— 174  
 Розеншильд К. К.— 156, 161  
 Роллан Р.— 110, 112, 116, 123—125, 135, 141, 142, 160, 188  
 Романов А. М.— 224, 225  
 Романов М. Ф.— 223  
 Россовские К. и А.— 236  
 Рубенс П.— 95  
 Румпе Ф. Э.— 225  
 Руссо Ж.-Ж.— 186  
  
 Савари — отец — 196  
 Савари Ж. сын — 196  
 Садоков Р. Л.— 42  
 Сакад — 27, 28  
 Саломон — 233  
 Салтыков В. П.— 235  
 Саммартини Д.— 181, 183, 191  
 Санти Д.— 238—240  
 Сафо — 25, 31  
 Сенека — 30  
 Серов А. Н.— 241  
 Сиенкнехт Г.— 225, 227  
 Скарлатти А.— 124, 137, 142, 151, 181  
 Скарлатти Д.— 181, 183  
 Соболев Д.— 233  
 Соколов А.— 227  
 Соколов Г.— 227  
 Сомис Л.— 140  
 Спиноза Б.— 95  
 Спорк Ф.— 110  
 Стабингер М.— 236  
 Стаден Н.— 224, 225  
 Стаджи — 232  
 Стамиц А.— 183  
 Стамиц К.— 182—183  
 Стамиц Я.— 182, 203  
 Стасов В. В.— 241  
 Страделла А.— 118, 151  
 Строганов Г. А.— 229  
 Сумароков А. П.— 240  
 Су-ши — 16  
 Сюнь-Цзы — 17, 18  
  
 Тартини Д.— 181, 183  
 Тауш — 193  
 Телеман Г. Ф.— 149, 151, 180  
 Терпандр — 26  
 Тессит Д.— 190  
 Тимофей — 32  
 Тинкторис И.— 85  
 Тициан — 93  
 Торелли Д.— 152, 157  
 Тозски К.— 182  
 Тризно Б. В.— 142  
 Тромбончино Б.— 68, 84—85  
 Тромлиц И.— 190  
 Тугаринов Ф.— 227  
 Турнеры — 238  
  
 Фалес — 32  
 Фарина К.— 130  
 Фидала — 238  
 Филено — 76  
 Филидор М.— 101, 122  
 Филипп Добрый — 64  
 Филиппов Я.— 224  
 Филолай — 22  
 Фильбер — 122  
 Фильц А.— 182  
 Финдейзен Н. Ф.— 223, 225, 226, 231, 232, 234—236, 238  
 Фирдоуси — 42  
 Фирригобер — 237  
 Фишер И.— 188, 191  
 Флавий И.— 12  
 Флорно П.— 190  
 Фомин Е. И.— 239, 240, 243, 246, 249, 251—253  
 Форкель — 232  
 Франк М.— 64  
 Франциск I — 91  
 Фридрих — 231, 232  
 Фридрих II — 142, 181  
 Фриц Б.— 192  
  
 Хемпсон — 189  
 Херасков М. М.— 240  
 Хогг Т.— 189

Цадлер — 103  
Цахау Ф. — 160  
Цинбалистов Г. — 227  
Цинь Ши-Хуань-ди — 18

Чайковский П. И. — 242  
Черкасская М. Ю. — 229  
Чести М. А. — 116, 117  
Чешихин В. — 224, 225

Шаригадева — 21  
Швейцер А. — 171, 174, 182  
Шейбе И. — 183  
Шекспир В. — 95, 132, 135  
Шелле Т. — 225  
Шереметев Н. П. — 233  
Шереметевы — 223, 234  
Шеринг А. — 129  
Шиллер Ф. — 202  
Шиллинг — 193  
Шлегель Х. — 36  
Шнейдер М. — 56

Шрайбер Г. — 76  
Штадлер А. — 192—194, 237, 238  
Штадлер И. — 193, 194, 237, 238  
Штаффорд Г. — 226  
Штейн И. — 198  
Штелин Я. — 226  
Штраус И. — 204  
Шубарт Д. — 184  
Шулер Д. — 220  
Шютц Г. — 95, 117—122, 125, 128, 134, 136,  
139

Эйзель И. — 145, 148  
Энгельс Ф. — 33, 54, 55  
Эстергази — 233  
Эхентопф — 149

Ювнинь — 78

Ягужинский П. И. — 229  
Ярышкин А. — 227

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Глава I. Ранние духовые инструменты</i> . . . . .	3
Инструментарий периода первобытно-общинного строя . . . . .	3
Духовые музыкальные инструменты в древнем мире . . . . .	6
Египет . . . . .	6
Месопотамия . . . . .	9
Палестина . . . . .	11
Финикия . . . . .	13
Китай . . . . .	14
Индия . . . . .	19
Древняя Греция . . . . .	22
Древний Рим . . . . .	30
<i>Глава II. Духовое инструментальное искусство в эпоху средних веков</i> . . . . .	33
Условия развития и инструментарий . . . . .	33
Музыкально-инструментальная культура средневекового Востока . . . . .	42
Духовые инструменты в творчестве трубадуров, труверов и миннезин- геров . . . . .	46
Музыкально-исполнительская практика средневекового города . . . . .	49
<i>Глава III. Эпоха Возрождения</i> . . . . .	54
Развитие духового инструментального искусства в XIV—XVI веках. Инструментарий . . . . .	54
Инструментальная культура Венеции . . . . .	90
<i>Глава IV. XVII столетие</i> . . . . .	95
Рождение нового стиля. Инструментарий . . . . .	95
Эволюция духовых инструментов в музыкальном творчестве XVII сто- летия . . . . .	110
Монтеверди . . . . .	112
Кавалли. Чести. . . . .	115
Шютц . . . . .	117
Люлли . . . . .	122
Духовые инструменты в инструментальной музыке . . . . .	126
Духовая инструментальная культура Англии. Пёрселл. . . . .	131
<i>Глава V. Первая половина XVIII столетия</i> . . . . .	138
Музыкальная жизнь. Инструментарий. . . . .	138
Духовые инструменты в творчестве крупнейших композиторов 1-й поло- вины XVIII столетия . . . . .	151
Вивальди. . . . .	151
Гендель. . . . .	159
Бах. . . . .	169
Духовые инструменты и новая инструментальная музыка. Рамо. Ман- геймские симфонисты . . . . .	178



<i>Глава VI. Развитие духового искусства во 2-й половине XVIII столетия</i>	186
Музыкальная жизнь. Инструментарий . . . . .	186
Духовые инструменты в музыкальном творчестве 2-й половины XVIII столетия . . . . .	199
Глюк . . . . .	199
Гайдн . . . . .	201
Моцарт . . . . .	210
<i>Глава VII. Духовые инструменты в России</i> . . . . .	223
Указатель инструментов . . . . .	254
Указатель имен . . . . .	258

*Левин Семен Яковлевич*  
ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ  
В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Редактор *А. Н. Крюков*  
Художник *И. С. Серов*      Худож. редактор *Р. С. Волховер*  
Техн. редактор *Л. А. Свидзинская*      Корректор *Н. К. Яковлева*

Сдано в набор 17/IV 1973 г. Подписано к печати 30/VII 1973 г. М-56369.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типогр. № 2. Печ. л. 16,5 (16,5). Уч.-изд. л.  
18,54. Тираж 6150 экз. Изд. № 1597. Заказ № 928. Цена 1 р. 38 к.

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение. 191011, Ленинград,  
Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государствен-  
ном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, поли-  
графии и книжной торговли, 196126, гор. Ленинград, Социалистическая, 14.